



INSTITUTO DE LINGUAGENS E LITERATURAS (ILL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM (PPGLin)
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

BRUNA CLEZIA DOS SANTOS SILVA

**O QUE ECOA NO RAP-CANÇÃO DAS PIONEIRAS DO RAP NO BRASIL: AS
CENAS DA ENUNCIÇÃO NA PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES FEMININAS
NEGRAS E PERIFÉRICAS**

ACARAPE

2025

BRUNA CLEZIA DOS SANTOS SILVA

**O QUE ECOA NO RAP-CANÇÃO DAS PIONEIRAS DO RAP NO BRASIL: AS
CENAS DA ENUNCIÇÃO NA PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES FEMININAS
NEGRAS E PERIFÉRICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Leidiane
Tavares Freitas

ACARAPE

2025

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira Sistema de
Bibliotecas da UNILAB
Catalogação de Publicação na Fonte.

Silva, Bruna Clezia dos Santos. S578q

O que ecoa na rap-canção das Pioneiras do Rap no Brasil: as cenas da enunciação na produção de subjetividades femininas negras e periféricas / Bruna Clezia dos Santos Silva. - Redenção, 2025.
118f: il.

Dissertação - Curso de Mestrado em Estudos da Linguagem, Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, 2025.

Orientador: Profa. Dra. Maria Leidiane Tavares Freitas.

1. Enunciação. 2. Mulheres - Canções e música. 3. Subjetividade. 4. Rap (Música). I. Título

CE/UF/BSP

CDD 401

BRUNA CLEZIA DOS SANTOS SILVA

**O QUE ECOA NO RAP-CANÇÃO DAS PIONEIRAS DO RAP NO BRASIL: AS
CENAS DA ENUNCIÇÃO NA PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES FEMININAS
NEGRAS E PERIFÉRICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Linguagem e Integração.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Leidiane Tavares (Orientadora)

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab)

Profa. Dra. Vera Regina Rodrigues da Silva

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab)

Prof. Dr. Rodrigo Ferreira Viana

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab)

AGRADECIMENTOS

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP), pelo suporte financeiro que tornou possível que minhas ideias ganhassem forma e se transformassem em pesquisa.

À Prof.^a Dr.^a Maria Leidiane Tavares, pelo cuidado presente, pelo respeito às minhas inseguranças e pela gentileza da parceria no processo de pesquisa, sem me diminuir nem me poupar dos desafios.

À Prof.^a Dr.^a Maria das Dores Nogueira Mendes, pelas provocações no campo da Análise do Discurso de base enunciativa. Por mostrar que, sem posicionamento, o academicismo engole; o que serviu de força para ocupar meu lugar, inteira e sem medo.

À Prof.^a Dr.^a Vera Regina Rodrigues da Silva, pela coragem de abrir caminhos, por sua generosidade e pelo incentivo constante, além do reconhecimento no campo da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Rodrigo Ferreira Viana, que transformou momentos de ansiedade em impulso para expandir minhas ideias, me desafiando a enxergar possibilidades na minha escrita.

Às colegas da turma de mestrado, pela leveza e pelos risos, pelos gestos de companheirismo; foi um prazer acompanhar o avanço de cada uma das pesquisadoras que, assim como eu, enfrentam as dificuldades de ser mulher, trabalhadora, mãe e estudiosa, num processo concorrido.

Às mulheres pioneiras do rap no Brasil, cujas vozes ecoam longe em ato de luta, que me acompanham desde minha infância e cujos discursos me atravessam enquanto mulher, afro-indígena e periférica.

Aos meus pais, Cleber e Clemilda, e aos meus irmãos, Bruno e Paulo, que vibram, mesmo à distância, desde o acesso à prova de mestrado até a defesa e o sucesso da aprovação. Com certeza, a conquista é coletiva!

Ao meu companheiro Hamilton, entre trocas e desabafos, se fez afeto, calma e descanso, relembrando a urgência da luta contra o silenciamento de nossa produção de saber.

À espiritualidade, que de forma cuidadosa e bonita se manifestou em meu viver, e à presença generosa de Dona Maria Mulambo, entidade que me acompanha e protege.

Tudo que veio até mim, conquistas e desafios, torna-se doce no final. Reconheço a mim e a todas que caminharam comigo, direta ou indiretamente, neste percurso.

Às vezes eu temo escrever.
A escrita adentra o medo
Para que eu não possa escapar de tantas
Construções coloniais
Nesse mundo
Eu sou vista como um corpo que
Não pode produzir conhecimento
Como um corpo fora do lugar
Eu que, enquanto escrevo.
Cada palavra escolhida por mim
Será examinada,
E, Provavelmente, deslegitimada.
Então, por que eu escrevo?
Eu tenho que fazê-lo
Eu estou incrustada numa história
De silêncios impostos,
De vozes torturadas,
De línguas interrompidas por
Idiomas forçados e
Interrompidas falas
E eu estou rodeada por
Espaços brancos
Onde dificilmente eu posso adentrar e permanecer.
Então, por que eu escrevo?
Escrevo, quase como na obrigação,
Para encontrar a mim mesma
Enquanto eu escrevo
Eu não sou o Outro
Mas a própria voz
Não o objeto,
Mas o sujeito.
Torno-me aquela que descreve
E não a que é descrita

Eu me torno autora,
E a autoridade
Em minha própria história
Eu me torno a oposição absoluta
Ao que o projeto colonial predetermined
Eu retorno a mim mesma
Eu me torno.
(Grada Kilomba – Enquanto eu escrevo¹)

¹ KILOMBA, Grada. *While I Write*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w>> Acesso em: 23 mar. 2025 (Tradução de Nascimento; Santos, 2018).

RESUMO

Esta dissertação teve como objetivo analisar a construção discursiva da mulher nas cenas da enunciação presentes no rap-canção de artistas pioneiras do rap brasileiro: Sharylaine, Dina Di, Luana Hansen, Kamilla CDD e Negra Li. A pesquisa se inscreveu no campo da Análise do Discurso de base enunciativa, com aporte teórico de Dominique Maingueneau (2004, 2006, 2008, 2013, 2015, 2018), articulado aos estudos interseccionais de Carla Akotirene (2014) e de Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge (2021). Partiu-se da compreensão de que os discursos dessas artistas são atravessados por categorias como raça, gênero e classe, que operam na disputa por sentidos, legitimidade e poder no campo do rap e que integram processos de subjetividade entendidos como produções históricas e coletivas constituídas nas relações sociais e discursivas (Mansano, 2009; Costa e Rosa, 2021). Com abordagem qualitativo-interpretativista, a pesquisa analisou as letras como enunciados literomusicais situados, tomando as cenas da enunciação como chave de leitura. A cena englobante foi compreendida como discurso literomusical, em que letra e música se entrelaçam para expressar vivências de mulheres negras e periféricas, acionando memória, experiência e ancestralidade como dimensões formadoras da subjetividade coletiva negra (Gonzales, 1984; Lorde, 1984). A cena genérica tratou o rap-canção como gênero discursivo que tensiona os modos hegemônicos de produção e recepção no campo artístico. A cenografia, por sua vez, permitiu observar como os enunciados performaram sujeitos, tempos e espaços que confrontam estereótipos e inscrevem resistências. Os resultados indicaram que, nos rap-canções analisados, a figura da mulher foi discursivamente construída em confronto com estruturas opressoras, afirmando-se como sujeito político e enunciador de si. Por meio de enunciados que denunciaram a violência, racializaram o discurso e reivindicaram memória e pertencimento, as artistas produziram deslocamentos significativos nas formas de representação das mulheres no rap brasileiro, consolidando práticas discursivas que reconfiguram modos de subjetivação e presença.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Rap brasileiro; Mulheres no rap; Cenas de enunciação; Interseccionalidade; Subjetividade.

ABSTRACT

This dissertation aimed to analyze the discursive construction of women in the enunciation scenes present in the rap-songs of pioneering Brazilian rap artists: Sharylaine, Dina Di, Luana Hansen, Kamilla CDD, and Negra Li. The research was situated in the field of enunciative-based Discourse Analysis, with theoretical contributions from Dominique Maingueneau (2004, 2006, 2008, 2013, 2015, 2018), articulated with the intersectional studies of Carla Akotirene (2014) and Patricia Hill Collins and Sirma Bilge (2020). It started from the understanding that the discourses of these artists are permeated by categories such as race, gender, and class, which operate in the struggle for meaning, legitimacy, and power in the field of rap and which integrate processes of subjectivity understood as historical and collective productions constituted in social and discursive relations (Mansano, 2009; Costa and Rosa, 2021). With a qualitative-interpretative approach, the research analyzed the lyrics as situated literary-musical statements, taking the scenes of enunciation as the key to interpretation. The encompassing scene was understood as a literomusical discourse, in which lyrics and music intertwine to express the experiences of Black and peripheral women, activating memory, experience, and ancestry as dimensions that shape Black collective subjectivity (Gonzales, 1984; Lorde, 1984). The generic scene treated rap-song as a discursive genre that challenges the hegemonic modes of production and reception in the artistic field. The set design, in turn, allowed for the observation of how the statements performed subjects, times, and spaces that confront stereotypes and inscribe resistances. The results indicated that, in the analyzed rap songs, the figure of the woman was discursively constructed in confrontation with oppressive structures, asserting herself as a political subject and self-utterer. Thru statements that denounced violence, racialized discourse, and claimed memory and belonging, the artists produced significant shifts in the representation of women in Brazilian rap, consolidating discursive practices that reconfigure modes of subjectivation and presence.

Keywords: Discourse Analysis; Brazilian Rap; Women in Rap; Scenes of Enunciation;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	19
1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE DO DISCURSO	19
1.2 DISCURSOS, SUJEITO, IDEOLOGIA E ENUNCIADO.....	21
1.3 GÊNEROS DISCURSIVOS.....	23
1.4 CENAS DA ENUNCIÇÃO EM MAINGUENEAU.....	26
1.4.1 Cena englobante e cena genérica.....	26
1.4.2 Cenografia	27
1.5 ETHOS DISCURSIVO	28
2.1 O RAP: RITMO, POESIA E RESISTÊNCIA	31
2.2 O MOVIMENTO HIP-HOP E SEUS ELEMENTOS.....	36
2.2.1 O DJ e a Presença da mulher na produção de som.....	36
2.2.2 O MC e a Voz das Rappers	37
2.2.3 O Breakdance e a Expressão Corporal das Mulheres	38
2.2.5 O Conhecimento: Construção de Saberes e Subjetividades de mulheres.....	41
3 MULHERES NO RAP BRASILEIRO: RAÇA, GÊNERO E CLASSE	43
3.2 O FEMINISMO NEGRO E A MULHER NO RAP NO BRASIL	46
3.3 RAP E EMPODERAMENTO: UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL	54
3.4 TEM MULHER NO RAP	57
4 METODOLOGIA.....	65
4.1 O MÉTODO DE ABORDAGEM E O TIPO DE PESQUISA	69
4.2 UNIVERSO PARA COMPOR A PESQUISA	69
4.3 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DE DADOS	71
5 ANÁLISE DAS CENAS DA ENUNCIÇÃO	75
5.1 CENA ENGLOBANTE.....	75
5.2 CENA GENÉRICA.....	77
5.3 CENOGRFIA	79
5.3.1 Brasileiras- composição Sharylaine.....	79
5.3.2 Minha irmã de cela composição de Dina Di.....	82
5.3.3 Lei Maria da Penha composição de Luana Hansen.....	86
5.3.3 A faca composição de DJ Caique, Kmila CDD e MV Bill	90
5.3.5 Black Money- composição de Douglas Moda, Fabio Brazza, Ian Leme Zapi, Negra Li e Torres Torre.....	93
6 SÍNTESE	97
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS	104
ANEXO A.....	112

INTRODUÇÃO

Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.

(Conceição Evaristo)

Em linhas gerais, o rap constitui-se como desdobramento do movimento cultural hip hop e, na perspectiva discursiva, inscreve-se como prática que articula linguagem e memória. Ao fazê-lo, desloca para o centro da enunciação vozes historicamente interditadas, permitindo que sujeitos se reposicionem e produzam novos sentidos a partir de suas condições sócio-históricas. Nesse processo, rappers desafiam o que Chimamanda Adichie (2009, p.14) denominou “o perigo de uma história única”, ou seja, o imaginário social sustentado por narrativas reduzidas e apagamentos históricos. Desse modo, emergem enunciados que denunciam racismo, sexismo e desigualdade social, ao mesmo tempo em que evocam resistência cotidiana e acessam as dimensões de território, da ancestralidade e da identidade. Assim, o rap-canção se constitui como espaço de enunciação que intervém nos embates sociais de forma política, produzindo efeitos por meio das letras e performances que o materializam.

O rap atravessa minha trajetória pessoal e acadêmica em diferentes camadas: inicialmente como manifestação cultural do hip-hop, e, com o tempo, como gênero discursivo que, a partir da minha prática e reflexão, consolida-se na forma que denomino rap-canção. Desde a infância, acompanhei meus tios dançando break na sala da casa da minha avó. Mais tarde, envolvi-me em movimentos sociais voltados às juventudes periféricas, coordenando um coletivo político-partidário dedicado aos direitos de jovens de comunidades marginalizadas. Nesses espaços, promovemos rodas de conversa, saraus e batalhas de rima, articulando arte, política e educação popular. Foi nessa vivência que se tornou evidente uma assimetria recorrente: embora mulheres estivessem presentes, sua participação era frequentemente invisibilizada ou minimizada. Essa constatação, articulada à reflexão acadêmica, permite compreender o silenciamento de mulheres não como ausência numérica, mas como efeito de processos discursivos que delimitam lugares de fala, sob os quais cita Ribeiro (2018) e restringem a autoria no campo do rap.

Nesse contexto, o corpus deste estudo é composto pelas letras de rap-canção² de cinco

² No escopo desta pesquisa, adota-se o termo “rap-canção” para designar enunciados que, sem abdicar da

artistas pioneiras do rap no Brasil: Sharylaine, Dina Di, Kamilla CDD, Luana Hansen e Negra Li. Essas artistas foram selecionadas por sua relevância histórica na cultura do rap brasileiro e por serem pioneiras na expressão de experiências de mulheres, especialmente negras e periféricas. O rap, nesse sentido, se apresenta como campo privilegiado para investigar como experiências de desigualdade, violência e racismo são articuladas em práticas discursivas. A análise concentra-se nas letras a partir da perspectiva das cenas enunciativas, buscando compreender como essas artistas constroem discursivamente a figura da mulher, articulando os marcadores de gênero, raça e classe de forma interseccional.

A partir dessa delimitação do corpus, formulou-se a seguinte questão de pesquisa: *como se constituem as cenas enunciativas nos rap-canções interpretados por rappers pioneiras do Brasil, e de que modo essas cenas constroem discursivamente a figura da mulher, articulando os marcadores de gênero, raça e classe?*

A pesquisa ancora-se nos pressupostos da Análise do Discurso de orientação enunciativa, conforme desenvolvida por Dominique Maingueneau (2006, 2013, 2018), a partir da qual se compreende o discurso como prática situada, atravessada por regimes de sentido, contratos enunciativos e formas de encenação. Gesto analítico concentra-se na noção de cenas da enunciação, que permite observar a inscrição dos sujeitos no discurso por meio de três planos complementares: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia (Maingueneau, 2001a; 2001b).

A esse arcabouço teórico soma-se o diálogo com os estudos interseccionais, conforme Akotirene (2014) e Collins e Bilge (2021), os quais favorecem uma análise crítica das relações de poder que atravessam os marcadores sociais. Essa perspectiva possibilita situar à experiência de mulheres, mulheres negras e periféricas, contemplando as múltiplas formas de opressão e resistência, bem como a indissociabilidade entre raça, gênero e classe na constituição dos sujeitos e na produção discursiva.

O objetivo geral da pesquisa é analisar como essas artistas constroem discursivamente a figura da mulher em suas músicas. Os objetivos específicos incluem: (i) analisar a cena englobante, relativa ao tipo de discurso; (ii) investigar a cena genérica e os papéis sócio-discursivos instituídos; e (iii) examinar as cenografias presentes nas canções, considerando

cronografia, topografia e relações enunciativas. Cada objetivo orienta perguntas e hipóteses que estruturam a investigação:

- O exame da cena englobante busca compreender em que medida o rap-canção instaura um regime de sentido próprio, deslocando parâmetros tradicionais da canção brasileira. Parte-se da hipótese de que o rap-canção constitui uma prática literomusical emergente, que pressiona as formas hegemônicas de articulação entre letra e música.
- A análise da cena genérica procura observar como o rap-canção se configura enquanto gênero discursivo atravessado por oralidade, ritmo e performance, estabelecendo práticas que subvertem modelos consagrados de textualidade, autoria e regime performativo.
- A investigação da cenografia considera como as letras das artistas constroem cenografias insurgentes, por meio das quais mulheres, negras e periféricas se posicionam como enunciadoras de si e do mundo, ativando memórias, saberes e experiências historicamente silenciadas.

A dissertação está organizada da seguinte forma: a Introdução apresenta o tema, a justificativa, os objetivos, a abordagem teórico-metodológica e o corpus. Nos capítulos subsequentes, apresentamos as articulações teóricas, históricas e os resultados das análises obtidas ao longo do percurso investigativo. Todas as escolhas metodológicas e analíticas realizadas na pesquisa refletem uma tomada de posição que se relaciona diretamente com o tema e com os objetivos propostos. A seguir, descrevemos os capítulos que constituem esta dissertação:

O Capítulo 1 apresenta a base teórica da pesquisa, articulando a Análise do Discurso (AD) de orientação enunciativa e outros aportes que permitem compreender o discurso como prática social, histórica e ideológica. Inicialmente, traça-se um panorama histórico da AD, destacando contribuições de Harris, Pêcheux, Foucault e Maingueneau, contextualizando a abordagem para leitores que busquem compreender suas origens e desenvolvimento. Em seguida, discute-se conceitos centrais como sujeito, ideologia, enunciado, texto e ethos discursivo (Orlandi, 1999; Maingueneau, 2006, 2008, 2013, 2015, 2018; Thompson, 1998; Benveniste, 1974; Brandão, 2004; Amossy, 2018). O capítulo também aborda os gêneros discursivos e as cenas da enunciação (Maingueneau, 2004, 2006, 2015; Lemos, 2018), oferecendo ferramentas para analisar como os rap-canções mobilizam práticas discursivas situadas e performativas.

O Capítulo 2 aborda a trajetória do Hip-Hop e do rap, desde suas origens nos guetos do Bronx até a consolidação do movimento no Brasil, considerando o contexto social, político e cultural que permeou transformações nessa trajetória. Discute-se a constituição dos elementos que estruturam o hip-hop: DJing, MCing, break dance, grafite e conhecimento e suas funções no desenvolvimento de práticas culturais de resistência e de construção identitária (Contador & Ferreira, 1997; Costa, 2009; Rocha et al., 2001; Guimarães, 1998; Tella, 2000; Assis, 2019; Castro, 2014). Neste capítulo, a presença das mulheres é destacada, evidenciando como, historicamente, elas atuaram na redefinição dos elementos do movimento e na produção de saberes insurgentes, atravessados pelas intersecções de gênero, raça e classe.

O Capítulo 3 propõe uma reflexão sobre a presença e a atuação das mulheres no rap brasileiro, articulando uma perspectiva interseccional que considera as dimensões de gênero, raça e classe como elementos estruturantes de suas experiências. O capítulo não se limita a narrar trajetórias individuais, mas busca visibilizar vozes e saberes historicamente marginalizados, produzidos fora dos espaços hegemônicos de produção do conhecimento, como a academia. Para tanto, organiza-se em quatro eixos principais: os fundamentos da interseccionalidade (Akotirene, 2018; Collins; Bilge, 2021); as contribuições do feminismo negro para a leitura das práticas culturais de mulheres periféricas (hooks, 2000; Silva, 2017); a análise do rap como ferramenta de empoderamento e produção de subjetividades a partir de uma perspectiva decolonial (Mignolo, 2007; Quijano, 2005); e a atuação de pioneiras do rap brasileiro, como Sharylaine, Dina Di, Luana Hansen, Kamilla CDD e Negra Li, que romperam silenciamentos e abriram caminhos para novas gerações, evidenciando o rap como espaço de resistência simbólica, política e identitária.

O Capítulo 4 detalha a metodologia adotada na pesquisa, enfocando a análise da construção discursiva da mulher nas cenas de enunciação presentes nos rap-canções de artistas pioneiras do rap brasileiro, como Sharylaine, Dina Di, Luana Hansen, Kamilla CDD e Negra Li. A investigação adota abordagem qualitativa de cunho interpretativista, articulada à Análise do Discurso de base enunciativa (Maingueneau, 1998, 2001, 2008, 2014, 2018) e à perspectiva interseccional (Akotirene, 2019), considerando o enunciador como artista, personagem construído ou voz coletiva, e o coenunciador como interlocutor socialmente situado. O capítulo define o corpus com base em critérios de relevância histórica, temática e social, priorizando canções que abordam feminismo, violência de gênero, encarceramento, empoderamento e resistência, e detalha os procedimentos de análise, que incluem identificação enunciativa, exame das cenas de enunciação (englobante, genérica e cenografia) e interpretação crítica dos sentidos produzidos nos discursos. Além disso, prevê-se a inclusão

de um quadro-resumo das etapas analíticas, especificando objetivo, procedimento e material de apoio, bem como a inserção de uma subseção sobre os limites da pesquisa, como a ausência de análise de performance corporal e o foco exclusivo na letra escrita. Essa estrutura metodológica busca tornar transparente e inteligível o percurso de análise.

O Capítulo 5 apresenta a análise das cenas de enunciação nos rap-canções de artistas pioneiras do rap brasileiro, com o objetivo de examinar a construção discursiva da mulheres textos musicais. A investigação se ancora na Análise do Discurso de base enunciativa (Maingueneau, 1998, 2001, 2008, 2014, 2018) e considera as três dimensões articuladas da cena de enunciação: englobante, genérica e cenográfica. Inicialmente, o capítulo discute o quadro cênico que organiza os modos de inscrição do discurso, articulando cena englobante e cena genérica para identificar traços que delimitam o tipo de discurso e o gênero mobilizado pelas artistas, permitindo compreender o espaço discursivo em que se inscrevem e os mecanismos de legitimação e pertencimento no rap-canção. Em seguida, avança-se para a análise da cenografia, examinando a performance identitária projetada nas letras e evidenciando como as artistas constroem sentidos de resistência, empoderamento e afirmação de identidades atravessadas por gênero, raça e classe, articulando práticas discursivas situadas e performativas no contexto social e histórico brasileiro.

O Capítulo 6 reúne as considerações finais e aponta possibilidades para investigações futuras que tomem o rap-canção como prática de inscrição de sujeitos históricos, políticos e discursivos que desafiam os modos hegemônicos de representação. A organização dos capítulos, portanto, não se reduz a uma descrição sequencial do trabalho, mas responde à necessidade de construir um percurso analítico capaz de sustentar a investigação das cenas de enunciação mobilizadas nos rap-canções de artistas pioneiras do rap brasileiro. Ao articular fundamentos teóricos, contextualização histórica, procedimentos metodológicos e análise do corpus, a pesquisa delimita um espaço de interpretação no qual se torna possível examinar como se configuram, discursivamente, modos de dizer, posições de sujeito e formas de endereçamento que atravessam essas produções literomusicais.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este capítulo apresenta os fundamentos teóricos que orientam a análise dos rap-canções produzidos por artistas mulheres no contexto do rap brasileiro. A pesquisa se ancora na Análise do Discurso (AD) de orientação enunciativa, especialmente na vertente desenvolvida por Dominique Maingueneau, por compreender o discurso como prática social situada, atravessada por relações de poder, ideologia e memória.

Essa abordagem revela-se pertinente para investigar a constituição discursiva da mulher no rap, campo historicamente marcado por disputas de legitimidade e silenciamentos simbólicos. Nessa concepção, o discurso não espelha a realidade: ele a constitui, em articulação com as condições históricas e sociais que o tornam possível. A análise discursiva, portanto, permite observar como os sentidos são produzidos, disputados e estabilizados em práticas específicas de linguagem.

O capítulo organiza-se em quatro eixos: (i) uma contextualização da Análise do Discurso em sua vertente enunciativa; (ii) a apresentação de conceitos-chave como sujeito, ideologia, enunciado e texto; (iii) o aprofundamento da noção de cenas de enunciação, central para esta pesquisa; e (iv) uma discussão sobre os gêneros discursivos, com foco em sua relação com a materialidade do rap-canção.

1.1 Considerações sobre a Análise do Discurso

Para sustentar a análise da construção discursiva da figura da mulher nos rap-canções de artistas pioneiras brasileiras, esta pesquisa adota a Análise do Discurso de orientação enunciativa. Na perspectiva de Dominique Maingueneau (2006, 2015, 2018), o discurso é compreendido como prática social situada, atravessada por relações de poder, memória e ideologia. Essa abordagem permite observar como sentidos são produzidos em condições específicas de produção, o que se mostra essencial ao examinar o rap, historicamente marcado por disputas de legitimidade e processos de silenciamento.

Embora o termo “análise do discurso” tenha sido introduzido por Zellig Harris (1952), seu enfoque estruturalista centrava-se nos aspectos formais do texto, desconsiderando a historicidade e os efeitos ideológicos da linguagem. A consolidação da AD como um campo teórico-metodológico autônomo ocorre, sobretudo, na França dos anos 1960, quando diferentes correntes teóricas como o marxismo, a psicanálise lacaniana e a linguística estrutural passaram a influenciar os estudos do discurso (Maingueneau, 2015).

Dois autores centrais nesse processo são Michel Pêcheux e Michel Foucault, cujas contribuições, embora distintas, convergem na crítica às concepções essencialistas da linguagem. Pêcheux (1969), por exemplo, propõe uma abordagem materialista do discurso ao evidenciar que os enunciados são atravessados por formações ideológicas, sendo o sentido sempre resultado de posições discursivas em conflito. Essa concepção permite interpretar as letras de rap não como discursos neutros ou espontâneos, mas como produções marcadas por disputas simbólicas que envolvem identidades, territórios e resistências.

Paralelamente, Foucault (1969) redefine o conceito de discurso ao relacioná-lo à produção de saberes e aos mecanismos que regulam o que pode ou não ser dito em determinados contextos históricos. Sua noção de “formação discursiva” mostra-se particularmente relevante para esta pesquisa, pois permite observar como certas vozes como a das mulheres no rap são historicamente marginalizadas ou interditadas. A visibilidade conquistada por essas artistas pode, assim, ser compreendida como resultado de rupturas e deslocamentos em regimes discursivos historicamente instituídos.

No desenvolvimento da Análise do Discurso, é possível identificar três movimentos teóricos que não se sucedem de forma linear, mas que apontam para diferentes focos de análise. O primeiro momento concentra-se em discursos institucionalizados, como o político e o jurídico, cuja regularidade enunciativa³ favorecia análises mais estáveis. Nesse contexto, surge à ideia de “máquina discursiva”, um dispositivo que regula a produção de sentidos conforme posições ideológicas dominantes (Mussalim, 2003).

Posteriormente, o foco se desloca para a noção de formação discursiva, proposta por Foucault (1969), entendida como o conjunto de regras e condições históricas que determinam quais enunciações são possíveis, legítimas ou silenciadas em determinado tempo e espaço. A perspectiva da ordem do discurso permite compreender como o rap-canção enfrenta limitações e regulações sociais. Temas, vozes e experiências de mulheres negras e periféricas são historicamente marginalizados, enquanto outros são reconhecidos. O sentido nas letras de rap-canção não é apenas construído, mas também regulado socialmente, refletindo relações de poder, exclusão e formas de resistência.

Por fim, em um terceiro momento, consolida-se a concepção de discurso como prática interdiscursiva, marcada pela heterogeneidade e pela memória discursiva. Nesse quadro, compreende-se que todo enunciado é atravessado por outros discursos que o precedem ou o

³ Regularidade enunciativa refere-se aos padrões que orientam a produção de sentidos em determinados contextos discursivos, permitindo previsibilidade na interpretação dos enunciados (Maingueneau, 2006, 2013).

acompanham, sendo a enunciação sempre uma atualização de dizeres anteriores (Maingueneau, 2013). Essa perspectiva se mostra fecunda para a análise do rap-canção, pois revela como essas artistas acionam discursos já ditos da ancestralidade, do feminismo negro, das lutas periféricas, reinscrevendo-os em novos contextos e sob novas formas de legitimação.

Esse percurso teórico conduz a uma concepção de discurso que ultrapassa os limites do texto e da intenção individual, articulando linguagem, sujeito, ideologia e história de forma indissociável. É justamente essa articulação que torna possível compreender os rap-canções como espaços discursivos de resistência e inscrição de subjetividades que desafiam normas hegemônicas de representação.

A escolha pela vertente enunciativa da AD, com base na obra de Maingueneau (2006, 2015, 2018), responde, portanto, a um compromisso analítico e político: o de tratar o discurso como lugar de disputa por sentidos e de constituição de sujeitos. No caso das artistas analisadas neste trabalho, trata-se de reconhecer como suas vozes ressoam em meio a formações discursivas marcadas por exclusão, e de investigar como elas constroem, performam e legitimam suas existências por meio da linguagem.

1.2 Discursos, sujeito, ideologia e enunciado

O discurso, segundo Orlandi (1999, p. 15), é definido como “palavra em movimento, uma prática de linguagem”, deslocando o foco da análise da língua enquanto estrutura fixa para a dinâmica da fala. Complementarmente, Maingueneau (2008, p. 15), influenciado por Foucault, entende o discurso como “uma dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite defini-lo como um espaço de regularidades enunciativas”, ressaltando sua dimensão histórica, ideológica e interativa.

Assim, o discurso transcende a gramática e a sintaxe, incorporando elementos pragmáticos e enunciativos que se manifestam não apenas no que é dito explicitamente, mas também nos sentidos implícitos e nas entrelinhas. A Análise do Discurso (AD) considera tanto a dimensão diacrônica quanto a sincrônica da linguagem, permitindo observar as mudanças e os sentidos contextuais que emergem nos momentos específicos de sua produção.

De acordo com Maingueneau (2013) e Benveniste (2006), o discurso é interativo, contextualizado e inserido em um interdiscurso, ou seja, só adquire sentido em relação a outros discursos. O interdiscurso funciona como uma base relacional necessária para a produção dos efeitos de sentido, orientando como os discursos se articulam, se transformam e

regulam relações de significação. Dessa forma, o discurso se configura como prática social capaz de produzir e modificar sentidos a partir das interações com outros discursos.

Optamos por adotar a Análise do Discurso de base enunciativa (Maingueneau, 2018), que privilegia a análise da cena de enunciação, o processo interno pelo qual a fala constrói a situação que pretende representar. Essa perspectiva permite considerar os modos de inscrição do sujeito, os pactos de leitura e a interdiscursividade, problematizando abordagens que veem o discurso como mera situação social ou física dos interlocutores.

Nesta pesquisa, enfatizamos a articulação entre discurso, sujeito, ideologia e enunciado, conceitos fundamentais para a compreensão das práticas discursivas presentes no rap brasileiro.

Na linha da AD francesa, o sujeito é entendido como uma posição discursiva construída historicamente e atravessada por ideologias. Diferentemente da noção de sujeito autônomo, ele emerge nas formações discursivas que moldam e limitam suas possibilidades de enunciação (Pêcheux, 1975). Orlandi (1999, p. 20) reforça que o sujeito é “descentrado”, pois os sentidos não se originam exclusivamente de sua intenção, mas de posições discursivas inscritas em condições concretas de produção. Essa concepção é essencial para analisar como artistas como Sharylaine, Dina Di, Luana Hansen, Kamilla CDD e Negra Li se inscrevem discursivamente, desmonta normatividades de gênero, raça e classe em um contexto marcado por desigualdades e disputas simbólicas.

No que tange à ideologia, Thompson (1998) a concebe como um sistema simbólico operante em práticas sociais que legitimam relações assimétricas de poder, não como falsa consciência, mas como condição constitutiva da significação. A ideologia regula os discursos, naturalizando sentidos e silenciando outros, o que permite compreender, como veremos a frente, as rappers como agentes que desafiam as condições sociais e discursivas de legitimação do dizer.

Pesquisas recentes corroboram essa perspectiva, ao analisar o rap produzido por mulheres como espaço de resistência discursiva e construção identitária. Souza (2019) destaca a articulação entre gênero e pertencimento regional no rap nordestino, enquanto Conceição (2022) aborda a memória da violência patriarcal nas produções de rappers mulheres, evidenciando as disputas simbólicas inscritas nessas práticas, a partir desses trabalhos.

Para consolidar a base analítica, distinguimos os conceitos de enunciado e texto. Na Análise do Discurso, o enunciado é o ato de linguagem que ocorre em condições específicas de produção, marcado por intenções do enunciador e pela relação com o coenunciador. Ele se configura como unidade mínima de sentido, capaz de refletir posições ideológicas, interações

sociais e efeitos de poder. O texto, por sua vez, é a materialidade verbal, oral ou escrita, que manifesta o enunciado (Brandão, 2004). Compreender o texto implica considerar seu contexto, interlocutores, valores e posições ideológicas envolvidas, bem como a forma como os enunciados se articulam para produzir sentido.

Neste estudo, as letras dos rap-canções são entendidas como enunciados: acontecimentos discursivos situados em cenas de enunciação particulares, onde se cruzam sujeito, ideologia e relações de poder. Essa perspectiva, que busca ir além de abordagens temáticas ou sociológicas, focaliza a linguagem em funcionamento, seus efeitos de sentido e suas condições de produção.

Dessa forma, a análise permitirá examinar como as pioneiras do rap brasileiro constroem discursivamente suas identidades a partir de sua posição de sujeito, produzindo sentidos que desafiam normatividades e abrem outros modos de existência no discurso. A perspectiva adotada, pautada na linguagem em funcionamento, possibilita compreender o rap-canção como prática discursiva em que se articulam ideologia, relações de poder e experiências de resistência, oferecendo uma compreensão do fenômeno que vai além de abordagens temáticas ou sociológicas. Na próxima seção, abordaremos a categoria de gênero discursivo conforme Dominique Maingueneau (2006), explicitando como seus parâmetros orientarão a análise das cenas enunciativas dos rap-canções.

1.3 Gêneros discursivos

Maingueneau (2006, p. 229) afirma que, ao “refletir sobre os dispositivos de comunicação, estamos em contato com a categoria de gênero”. Tais dispositivos se configuram como formas estabilizadas de dizer, instituídas social e historicamente, reguladas por contratos de enunciação que orientam tanto o modo de produção quanto a recepção dos discursos. Esses contratos instituem uma expectativa compartilhada entre enunciador e coenunciador sobre o que pode ser dito, como deve ser dito e em que condições, organizando práticas como a carta, a propaganda, a dissertação, o samba-canção e, neste estudo, o rap-canção.

De acordo com Bakhtin (apud Maingueneau, 2006, p. 235), todos os discursos que produzimos e recebemos estão inscritos em gêneros discursivos. A familiaridade com esses gêneros permite identificar, com relativa facilidade, o tipo de discurso com o qual interagimos, o que demonstra que os gêneros não são apenas estruturas formais, mas formas

de vida discursiva. Por isso, sua compreensão exige o reconhecimento da cena enunciativa na qual se inserem.

Rodrigues (2014), ao dialogar com Maingueneau, observa que os gêneros discursivos não podem ser dissociados da cena de enunciação, da imagem do sujeito que enuncia (*ethos*) e das formas ritualizadas que organizam essa produção. Esses elementos definem o campo discursivo no qual certos sujeitos se legitimam para falar e serem reconhecidos. Essa perspectiva é relevante para a análise dos rap-canções das artistas investigadas, uma vez que o pertencimento a esse gênero pode legitimar suas práticas discursivas e, ao mesmo tempo, possibilitar o questionamento das hierarquias sociais estabelecidas: ao inserir vozes historicamente marginalizadas em espaços simbólicos de resistência e potencial transformação dos sentidos.

Consoante à cena de enunciação, para fundamentar a análise da cena genérica nos rap-canções selecionados, recuperamos a seguir os parâmetros propostos por Maingueneau (2006, p. 233–239) para a identificação dos gêneros discursivos. Trata-se de marcas que, embora não universais, indicam regularidades fundamentais à legitimação dos discursos.

O primeiro parâmetro é a Finalidade, entendida como o objetivo comunicativo que organiza a enunciação desde sua origem. Nos rap-canções em análise, como veremos, é possível reconhecer finalidades que envolvem denúncia, construção de memória coletiva, empoderamento e reivindicação de direitos, articuladas a experiências de mulheres negras e periféricas.

O segundo parâmetro refere-se ao Estatuto dos parceiros da enunciação. Maingueneau (2006) destaca que a enunciação se realiza dentro de uma relação situada entre enunciador e coenunciador, mediada por papéis discursivamente legitimados. O exemplo da aula universitária é esclarecedor: o gênero se estrutura a partir da posição de um professor habilitado que se dirige a estudantes de graduação, que presumivelmente ainda não dominam o conteúdo. No caso dos rap-canções analisados, as rappers assumem uma posição de autoridade discursiva, construída a partir de vivências que se tornam saberes, e se dirigem a interlocutores que compartilham, enfrentam ou devem se implicar nas realidades evocadas, como a violência de gênero, o racismo e a desigualdade social.

O terceiro parâmetro trata da Circunstância da enunciação, que compreende o tempo e o espaço adequados à produção discursiva. Para além do lugar físico, Maingueneau (2006) destaca a inscrição temporal dos gêneros, como periodicidade, duração e continuidade. Por exemplo, uma piada exige um tempo breve de enunciação; um jornal diário tem validade efêmera; um romance se projeta em outra temporalidade. O rap-canção mobiliza uma

circunstância marcada pela oralidade performativa, mas também pela possibilidade de reescuta, sendo transmitido em apresentações ao vivo, mídias digitais e registros fonográficos, o que contribui para sua circulação e reinscrição.

Outro parâmetro é o Suporte material. No caso do rap-canção, o suporte primário é a voz amplificada, seja pelo microfone ou pelos meios de gravação e reprodução. A materialidade sonora e o uso de recursos tecnológicos reforçam o caráter performático do gênero e sua projeção pública. O plano textual, por sua vez, remete à organização interna do discurso. Nos rap-canções, por exemplo, essa organização se dá por meio de versos ritmados, rimas, refrãos, variações de fluxo e articulações entre narratividade e argumentação, compondo uma textualidade híbrida, que combina elementos do poético e do político.

Quanto ao Uso da língua, Maingueneau (2006) propõe que os gêneros se reconheçam também pelos repertórios linguísticos que mobilizam. Nos rap-canções, observa-se o uso de variantes linguísticas que remetem a marcadores sociais, regionais e raciais, compondo uma estilização discursiva que reforça a identidade das enunciantoras e sua aproximação com o público a que se dirigem.

Maingueneau (2006) diferencia os gêneros conversacionais dos gêneros instituídos. Os gêneros conversacionais são mais espontâneos e menos marcados por papéis sociais fixos, enquanto os gêneros instituídos operam em contextos mais estruturados. Dentre os gêneros instituídos, esta pesquisa concentra-se no tipo 3⁴, que não pressupõe uma cenografia estável, permitindo que a cena construída pelo sujeito enunciatador possa reconfigurar ou contestar o próprio gênero. Essa possibilidade será observada nas análises seguintes, nas quais as rappers mobilizam a cena genérica do rap-canção para reposicionar posições de sujeito e dismantelar convenções discursivas estabelecidas.

Dessa forma, os parâmetros dos gêneros discursivos propostos por Maingueneau (2006) orientam a leitura dos rap-canções analisados, servindo como ferramentas analíticas para examinar como cada enunciado mobiliza uma finalidade comunicativa específica, estabelece relações entre enunciatadora e coenunciadoras, inscreve-se em circunstâncias temporais e espaciais, organiza sua materialidade e plano textual, e utiliza repertórios linguísticos particulares. Esses critérios permitem identificar de que maneira as rappers produzem sentidos, articulam experiências de gênero, raça e classe, e desestrutura normas

⁴ Segundo Maingueneau (2006), os gêneros instituídos tipo 1 são caracterizados por cenografias rígidas e papéis sociais fixos, como discursos jurídicos ou administrativos, e os tipos 2 incluem gêneros com certa flexibilidade, mas ainda estruturados por normas institucionais, como palestras ou aulas. O tipo 3 permite maior mobilidade na cenografia e na construção de papéis, como ocorre em performances artísticas e produções culturais.

discursivas socialmente instituídas, fundamentando assim a análise que será desenvolvida nas seções seguintes.

1.4 Cenas da enunciação em Maingueneau

Na perspectiva da Análise do Discurso de base enunciativa, conforme desenvolvida por Dominique Maingueneau, a noção de cena de enunciação funciona como uma ferramenta conceitual para analisar o discurso em sua materialidade histórica e institucional. O conceito parte da ideia de que “um texto é o rastro de um discurso em que a fala é encenada” (Maingueneau, 2006, p. 250), ou seja, que todo dizer ocorre como um ato encenado, sustentado por uma configuração simbólica que o torna possível e legítimo (ou não legítimo).

Essa abordagem considera que a enunciação está inserida no contexto em que surge, reconhecendo que o discurso é influenciado por determinações sociais, políticas e ideológicas que modelam os modos de dizer e definem formas específicas de autoridade discursiva. A cena de enunciação, nesse quadro teórico, funciona como dispositivo que articula sujeito, instituição e linguagem, constituindo uma condição para que um enunciado seja reconhecido como pertinente em determinado campo discursivo (Maingueneau, 2006; 2015).

Para abordar essa complexidade, Maingueneau propõe a distinção entre três planos simultâneos e interdependentes: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. Essa tripla estrutura, que o autor denomina “tripla interpelação”⁵ (Maingueneau, 2004, p. 85), possibilita compreender como o discurso é regulado, encenado e legitimado. Em estudos aplicados, como os realizados sobre textos publicitários e literários, essa articulação permite analisar os mecanismos de validação presentes em diferentes domínios discursivos.

1.4.1 Cena englobante e cena genérica

A cena englobante refere-se ao tipo de discurso no qual o enunciado está inserido. Ela delimita um enquadramento pragmático mais amplo, envolvendo instituições, práticas sociais e expectativas normativas que regulam a circulação e recepção do discurso. Maingueneau (2006, p. 234) define o tipo de discurso como uma “configuração relativamente estável, ligada

⁵ A “tripla interpelação” refere-se à forma como o sujeito é convocado em diferentes níveis da cena de enunciação: a cena englobante estabelece o tipo de discurso e suas condições gerais, a cena genérica orienta os papéis e normas de atuação, e a cenografia organiza o espaço de interação e os elementos contextuais. Essa interpelação indica como o sujeito é posicionado e chamado a produzir sentido dentro do discurso (Maingueneau, 2004).

a determinadas instituições e práticas sociais”, como os campos literário, científico, religioso ou político, por exemplo. Esse enquadramento estabelece critérios de verdade, pertinência e autoridade que orientam a produção discursiva.

Contudo, essa delimitação não é suficiente para descrever o funcionamento específico dos gêneros. Como observa o autor, "a cena englobante apresenta uma caracterização mínima, e nada tem de intemporal, pois é ela que define a situação dos parceiros e certo quadro espaço-temporal" (Maingueneau, 2004, p. 86). Para compreender o discurso em sua materialidade, é necessário considerar também a cena genérica.

A cena genérica corresponde ao gênero discursivo mobilizado e organiza os contratos de enunciação específicos. Trata-se de um dispositivo que define os papéis dos participantes, os formatos esperados, os suportes de circulação e os modos de recepção. Segundo Maingueneau (2006, p. 251), ela “delimita as condições legítimas para o exercício de determinado dizer: os participantes, o local, o momento, os circuitos de circulação e os modos de recepção”. Juntamente com a cena englobante, a cena genérica compõe o quadro cênico do discurso, espaço relativamente estável que sustenta a produção e interpretação do enunciado. No caso do rap-canção, esse quadro articula o campo literomusical com os formatos e estratégias específicas do gênero rap-canção, criando uma matriz de expectativas formais e temáticas, como apresentaremos.

1.4.2 Cenografia

A cenografia designa a cena discursiva construída internamente pelo próprio enunciado. Diferentemente da cena englobante e da cena genérica, que possuem maior estabilidade e reconhecimento social, a cenografia se desenvolve no ato da enunciação e resulta das escolhas linguísticas e discursivas do locutor. Segundo Maingueneau (2015, p. 124), a cenografia é “ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra”, indicando que ela funda e valida a enunciação no próprio movimento em que se realiza.

Essa cena não deve ser entendida como um cenário fixo ou preexistente. Pelo contrário, ela se constitui como um dispositivo que organiza sujeitos, espaços (topografia) e tempos (cronografia) da enunciação. O locutor, ao enunciar, constrói uma situação discursiva que busca reconhecimento por parte do coenunciador. Esse processo é caracterizado como “enlaçamento paradoxal” (Maingueneau, 2006), pois a cenografia precisa ser reconhecida como legítima ao mesmo tempo em que atualiza e modifica referências discursivas já estabelecidas na memória coletiva.

Maingueneau distingue dois tipos de cenografia: endógena e exógena. A primeira se constrói a partir dos elementos internos ao discurso; a segunda importa outra cena genérica, produzindo uma sobreposição. De acordo com Lemos (2018, p. 33), "as cenografias validam variáveis como quem fala, para quem fala, o espaço (cronografia) e o tempo (topografia)".

Neste estudo, a cenografia é o plano que permite compreender como as pioneiras do rap brasileiro constroem discursivamente a figura da mulher. Por meio dela, os sentidos se atualizam e o discurso configura corpos, subjetividades e experiências marcadas por desigualdades de gênero, raça e classe. Como veremos, ao apresentar temas como denúncia, resistência e memória, essas artistas constroem um *ethos* enunciativo que propõe formas distintas de representação, desafiando a supremacia. As análises que seguem examinam detalhadamente como essas dimensões cênicas se articulam nas letras dos rap-canções selecionados, evidenciando o que emerge da mulher no rap enquanto sujeito de discurso.

1.5 Ethos discursivo

Esta pesquisa tem como eixo central a teoria das cenas da enunciação, compreendidas como cenas englobante, genérica e cenografia, para compreender a construção discursiva da mulher no rap-canção das pioneiras do rap no Brasil. Essas categorias teóricas, conforme Maingueneau (2008, 2012), permitem apreender a encenação discursiva e a forma como o sujeito da enunciação se manifesta no texto, inserido em contextos sociais, históricos e culturais específicos. A análise considera a performatividade⁶, entendida como a produção de significados e identidades por meio da linguagem em ação, e como as cenas da enunciação organizam a manifestação das subjetividades de mulheres presentes no corpus musical selecionado.

Entretanto, embora a teoria das cenas da enunciação seja o fundamento teórico principal desta investigação, o conceito de *ethos* discursivo se apresenta como um instrumento teórico complementar para a compreensão da construção discursiva da mulher nessas obras musicais. Isso porque, como observa Amossy (2018, p. 9), "todo ato de enunciação implica a construção de uma imagem de si", mesmo que não explícita, uma imagem formada no processo comunicativo que pode afetar a recepção do discurso. Nessa perspectiva, é importante lembrar que todo enunciado se ancora numa situação discursiva que envolve um

⁶ Para uma discussão sobre performatividade e sua relação com corpo, linguagem e política, ver Graça, R. (2020). Performatividade e política em Judith Butler: corpo, linguagem e reivindicação de direitos.

sujeito que se apresenta como fonte do dizer. Como destaca Maingueneau (2004), mesmo textos escritos sustentam uma voz projetada como presença discursiva, revelando um enunciador encarnado que situa e orienta a fala a partir de um lugar específico.

O *ethos* discursivo, retomando as reflexões de Aristóteles sobre a retórica, relaciona-se à construção da credibilidade, caráter e identidade do orador, elementos associados à persuasão e à formação da imagem pública. Na tradição aristotélica, o *ethos* é um dos três modos de persuasão, ao lado do *logos* e do *pathos*, funcionando como um recurso para que o locutor se apresenta como confiável, ético e digno de ser ouvido.

Maingueneau (2008) atualiza esse conceito, deslocando o *ethos* do campo exclusivo da oratória para o âmbito mais amplo dos estudos do discurso, no qual a imagem do enunciador é construída por meio de escolhas linguísticas, estratégias retóricas e elementos contextuais. O *ethos* discursivo é, assim, uma construção situada e dinâmica que articula aspectos pessoais, sociais e institucionais, configurando-se como um fenômeno híbrido e mutável conforme o enunciado e o contexto.

No caso do rap-canção das pioneiras, o *ethos* aparece como um recurso que articula, nas letras, a projeção de imagens de mulheres que abordam violência de gênero, racismo e opressão estrutural, enquanto afirmam resistência e memória histórica. Esse *ethos* híbrido combina apelos morais, emocionais, sociais e intelectuais, configurando identidades discursivas confrontando as formas hegemônicas de representação.

Além disso, Maingueneau ressalta que a noção de *ethos* pode divergir entre o que o enunciador pretende projetar (*ethos* visado) e o que o destinatário percebe (*ethos* produzido). Essa diferença é relevante para a análise do corpus desta pesquisa, uma vez que as pioneiras do rap constroem imagens de mulheres empoderadas e insurgentes, mas a recepção dessas imagens pode variar conforme contextos sociais e culturais dos públicos.

O *ethos* discursivo manifesta-se em múltiplas modalidades, como *ethos* pessoal, baseado na experiência, competência e autoridade da oradora; *ethos* moral, que recorre a valores éticos e sociais; *ethos* emocional, que busca estabelecer vínculos afetivos; *ethos* intelectual, fundamentado em argumentos e evidências racionais; e *ethos* social, relacionado à pertença a grupos e coletividades. No corpus analisado, essas modalidades se combinam para formar um *ethos* híbrido, no qual o enunciador musical exerce a enunciação a partir de múltiplas dimensões de sua identidade.

Em consonância com a teoria da enunciação, especialmente a de Émile Benveniste (1974), o *ethos* se expressa na língua em uso, na relação interativa entre enunciador e enunciatário e na concretização do sujeito da enunciação no contexto situacional. O *ethos*,

assim, não é uma imagem fixa, mas um elemento ativo do processo comunicativo, que influencia e é influenciado pelas relações sociais e discursivas. A compreensão do *ethos* em diálogo com as cenas da enunciação permite uma análise mais detalhada da performance discursiva dessas mulheres no rap.

2 O RAP E O HIP-HOP

Neste capítulo, delineamos um panorama histórico do hip-hop/rap, compreendendo-o não apenas como manifestação cultural, mas como espaço discursivo marcado por disputas simbólicas. Tal percurso é fundamental para situar o rap enquanto prática de enunciação do elemento *MCing*, no interior de um movimento que articula resistência e produção de subjetividades. Os cinco elementos estruturantes (DJing, MCing, break dance, grafite e conhecimento) não se restringem a funções artísticas, mas configuram condições de produção enunciativa. Essa perspectiva permite compreender como sujeitos historicamente marginalizados, sobretudo mulheres negras e periféricas, constroem lugares de fala e produzem contra discursos que provocam a ordem social estabelecida.

2.1 O rap: ritmo, poesia e resistência

Diante da ampla difusão do termo, é pertinente questionar: o que é o rap? Para contribuir com a delimitação conceitual adotada nesta pesquisa, é possível compreendê-lo de duas formas complementares. A primeira reconhece o rap como manifestação artística associada ao movimento hip-hop, estruturada por práticas culturais, artísticas e políticas. A segunda considera o rap-canção como gênero do discurso, conforme Maingueneau (2006; 2011), para quem gêneros discursivos são práticas de linguagem situadas, determinadas por condições materiais, institucionais e sociais que moldam os modos de dizer, os interlocutores e os suportes de circulação.

Neste enquadramento, o rap-canção pode ser compreendido como uma prática de linguagem regulada por condições institucionais, sociais e materiais específicos, que moldam os modos de dizer, as posições de enunciação e os contratos de fala que lhe são próprios. A inserção do rap em uma cena de enunciação definida, conceito que será desenvolvido nos capítulos posteriores, permite reconhecer que sua legitimidade discursiva decorre de uma relação estreita entre quem fala, o lugar de onde se fala e os efeitos pretendidos sobre os interlocutores. Trata-se, portanto, de um gênero discursivo que mobiliza estruturas formais recorrentes, mas que também permanece atravessado por disputas simbólicas, variações estilísticas e reconfigurações identitárias.

Ao adotar essa perspectiva, busca-se compreender o rap-canção não apenas como um produto musical, mas como uma prática discursiva situada, que pressiona normas, visibiliza experiências coletivas e inscreve sentidos no espaço público. A partir disso, é possível

retomar brevemente alguns de seus percursos históricos e referências culturais, com ênfase em suas vinculações com as tradições orais afro-diaspóricas e os processos sociais que informam sua constituição como prática de resistência.

A dimensão rítmica do rap-canção remonta a influências como o reggae e o funk, mas desenvolve-se de forma singular ao incorporar traços de diversos gêneros musicais. Já sua dimensão poética sustenta-se na palavra falada e rimada, permitindo aos artistas abordar uma variedade de temas, como questões sociais, identitárias e vivências individuais. Como observa Guimarães (1998, p. 153), essa intersecção entre ritmo e poesia é constitutiva da essência do rap.

O rap-canção é marcado por camadas históricas e simbólicas profundas, emergindo de um mar ancestral irrigado pela herança africana da oralidade, compreendida aqui como uma tecnologia social de transmissão e reinscrição de saberes, experiências e formas de existência coletivas. Contador e Ferreira (1997) apontam que compreender o rap demanda atenção às suas raízes na tradição oral africana, a qual desempenha papel central na construção e atualização de memórias⁷ coletivas e sentidos de pertencimento entre sujeitos afrodescendentes.

Além disso, as manifestações musicais afrodescendentes, frequentemente ancoradas em mitos e tradições orais, articulam-se de forma intrínseca ao cotidiano dessas comunidades, funcionando como formas dinâmicas de elaboração e transmissão de experiências coletivas. Tella (2000, p. 32) observa que, na ausência de uma escrita formal, tais tradições asseguram a continuidade das memórias sociais e das características culturais dos povos africanos. Nessa perspectiva, o rap pode ser compreendido como uma expressão artística contemporânea que, ao mesmo tempo em que se adapta aos contextos urbanos e à experiência da diáspora africana⁸, reinscreve e atualiza os elementos constitutivos da tradição oral ancestral.

⁷ Opta-se, aqui, por utilizar os termos "memória" e "identidade" sem, no entanto, advogar por uma leitura essencialista desses conceitos. A escolha pode ser entendida no contexto do que Spivak (1988) denomina "essencialismo estratégico", uma prática discursiva utilizada por grupos subalternizados como forma de resistência e afirmação política, ainda que reconhecendo o caráter histórico, relacional e construído dessas categorias.

⁸ O termo "diáspora africana" refere-se à dispersão de povos africanos e seus descendentes para fora do continente africano, em processos históricos marcados pelo tráfico de cativos, guerras, colonialismo, perseguições e deslocamentos em busca de melhores condições de vida. Derivado do grego *diá* (através, por meio de) e *speiró* (dispersão), o conceito foi ressignificado ao ser aplicado aos deslocamentos forçados e voluntários de africanos e afrodescendentes. Neste trabalho, compreender o rap no contexto da diáspora africana é reconhecer essa expressão como parte de uma dinâmica cultural que resiste à fragmentação e reinscreve a oralidade como ferramenta de memória, identidade e afirmação política. (FERNANDES, Evandro; BOACCIO CINEL, Nora Cecília Lima; LOPES, Véra Neusa. **Da África aos indígenas do Brasil: caminhos para o estudo de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena**. Porto Alegre: NEAB/UFRGS; Editora da UFRGS, 2016.

Os rappers contemporâneos podem ser comparados aos *griots* tradicionais da África em vários aspectos importantes. Assim como os griots, que são responsáveis por preservar e transmitir as tradições e histórias de suas comunidades, os rappers atuais desempenham um papel crucial na documentação e reflexão das experiências vividas nas sociedades modernas. Como podemos perceber:

Griot encontra-se onnipresente em todas as formas culturais/musicais nascidas um pouco por todo o lado, em locais onde a presença africana se passa a fazer notar, fruto do comércio de homens e almas que tornaria diferente a paisagem humana e cultural de territórios como a América do Norte, as Caraíbas, ou o Brasil. Essa figura mítica é notada em toda a produção cultural que tem por base a oralidade - a palavra - em especial, quando esta se conjuga com o ritmo: do Jazz e Soul, do Reggae e a Música Popular Brasileira, passando pela Blues, Funk, REaB, e naturalmente o Rap. (Contador e Ferreira, 1997, p.15)

Enquanto os griots utilizavam a tradição oral para contar as histórias e as genealogias importantes de suas comunidades, os rappers empregam suas letras e performances para narrar e comentar sobre questões sociais, políticas e culturais atuais. Através de suas músicas, eles abordam temas como desigualdade, resistência e identidade, funcionando como cronistas das realidades urbanas contemporâneas.

Como muitos jovens das periferias urbanas não dispunham de recursos financeiros para produzir músicas em gêneros que demandam infraestrutura mais sofisticada, como o jazz, marcado pela riqueza instrumental e por formações musicais complexas, o rap emergiu como uma alternativa viável e acessível de expressão. Sua produção, baseada em equipamentos básicos de som e na reutilização criativa de discos já gravados, permite que artistas criem músicas com poucos recursos técnicos e financeiros. Como destaca Guimarães (1998, p. 156), trata-se de “tocar utilizando apenas aparelhagens de som e bases feitas por discos já gravados”. Essa característica está diretamente relacionada às desigualdades de classe que estruturam o acesso à cultura e aos meios de produção artística. O rap, nesse sentido, não apenas surge como linguagem musical, mas como resposta política às assimetrias sociais que historicamente marginalizaram corpos e vozes periféricas, colocando em destaque uma estética de resistência e afirmação diante das exclusões impostas pela lógica capitalista moderna e colonial.

Em relação ao ritmo, é a letra que ganha maior destaque no rap. Como observa Guimarães (1998), “o que o funk faz, o rap fala”. A autora discute a centralidade do conteúdo das letras, que se tornam um meio de enfrentamento das dificuldades sociais, substituindo a violência física por uma violência simbólica. Essa ideia é ilustrada pelo depoimento de Negro Tales, rapper do grupo Código Penal de Brasília, que destaca: “Briga é inevitável, véio. Aí, em vez de meter bala e bater, a gente detona na música” (Guimarães, 1998, p. 160). Através dessa fala, é possível perceber como o rap oferece uma alternativa de expressão para conflitos, promovendo o confronto não pela agressão física, mas por meio da palavra e da arte.

O depoimento do rapper Negro Tales remete a características presentes nas batalhas de rimas, também conhecidas como batalhas de sangue, nas quais os participantes entram em confronto por meio de improvisações verbais. Nessas batalhas, as palavras são esticadas e ampliadas, criando um espaço cultural dinâmico onde circulam discursos variados, como os de empoderamento, denúncia e resistência contra o racismo e outras formas de opressão. No entanto, também podem surgir rimas que não carregam um conteúdo crítico, como as que exploram temas superficiais ou até mesmo elementos de pederastia⁹, demonstrando como o gênero é simultaneamente um campo de disputa entre narrativas de transformação social e expressões que reforçam estereótipos e normas culturais dominantes.

No Brasil, o rap está associado a encontros na Rua 24 de Maio e no metrô São Bento, na cidade de São Paulo, onde a cultura de rua começou a se consolidar (Costa, 2009, p. 35). Inicialmente, a prática do Breakdance foi predominante, mas rapidamente o rap e o graffiti se estabeleceram como componentes centrais desse cenário cultural, refletindo uma expressão de resistência e identidade para jovens negros e de baixa renda.

O impacto dos Racionais MC's foi decisivo para a evolução do rap no Brasil. O álbum Holocausto Urbano, lançado em 1990, foi um marco na consolidação do rap como um fenômeno cultural relevante. Costa (2009, p. 41) destaca que “o lançamento do álbum Sobrevivendo no Inferno em 1997, com a criação do selo independente Cosa Nostra, representou um avanço significativo para o rap brasileiro”. Este selo não apenas trouxe novos

⁹ O termo “pederastia” tem origem no grego antigo (paiderastía) e designava relações eróticas entre homens adultos e adolescentes. No uso contemporâneo, especialmente no contexto do rap de batalha, aparece como xingamento com conotação pejorativa e homofóbica, revelando práticas discursivas excludentes ainda presentes em certos estilos da cultura hip-hop. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, 2001

modelos administrativos para o rap, mas também vendeu mais de um milhão de cópias, desafiando as normas da indústria fonográfica tradicional.

Os Racionais MC 's desempenharam um papel importante ao promover outros grupos e incentivar a criação de selos independentes, como o Só Balanço de GOG e o Brava Gente de Thaíde & DJ Hum. A iniciativa dos Racionais também estimulou a reavaliação do potencial comercial do rap por parte de gravadoras e selos independentes, ampliando assim o espaço para a expressão artística e a autonomia dos rappers (Costa, 2009, p. 45).

É inegável a relevância e o impacto das figuras masculinas citadas até aqui, como Mano Brown dos Racionais MC 's, Thaíde & DJ Hum, ou Triunfo no breakdance. No entanto, a construção do hip hop e do rap não pode ser atribuída exclusivamente aos homens. Pelo contrário, as mulheres desempenham papéis fundamentais na formação e desenvolvimento dessa cultura.

Desde o início do hip hop no Brasil, as mulheres já desempenhavam um papel significativo, integrando grupos pioneiros como o Jabaquara Breakers e o Back Spin, com membros notáveis como Kika, Renata e Baby (Araújo, 2016). Nos anos 1980, outras mulheres começaram a se envolver mais profundamente na cultura hip hop, com suas histórias se confundindo com a evolução do movimento.

Um exemplo importante é Sharylaine que, junto com sua parceira City Lee, formou o primeiro grupo feminino de rap, o “Rap Girls”. Mais tarde, Sharylaine seguiu carreira solo e, em 1989, gravou a faixa “Nossos Dias”, incluída na coletânea “Consciência Black”, sendo este o primeiro registro fonográfico de uma mulher no rap brasileiro. Além dela, outras mulheres que hoje são ícones do hip hop produzido por mulheres, como Ieda Hils, Lady Rap e Rúbia Fraga, do grupo RPW, segundo Araújo (2016) começaram suas trajetórias no início da disseminação dessa cultura.

O que percebemos é que, ao mesmo tempo em que o movimento hip-hop e o rap surgiram com uma orientação político-social voltada para a denúncia das desigualdades, tais movimentos também apresentam contradições significativas. A principal dessas contradições refere-se à desigualdade nas questões de identidade de gênero, resultando na concentração de poder e influência dentro de uma estrutura patriarcal. Essa discrepância evidencia a perpetuação dos privilégios masculinos em detrimento das mulheres, revelando uma incongruência entre os princípios de equidade do movimento e a realidade das dinâmicas de poder que o permeiam.

2.2 O movimento hip-hop e seus elementos

Assim como uma engrenagem depende do funcionamento integrado de suas peças, o hip-hop é sustentado por elementos que não apenas mantêm a coesão cultural, mas também instituem condições de enunciação para sujeitos historicamente marginalizados. O DJ, nesse conjunto, ocupa papel central: ao controlar os fluxos sonoros, cria atmosferas discursivas que possibilitam a emergência de outras vozes. Nesse sentido, o estudo de seu papel não é meramente descritivo, mas fundamental para compreender como se constituem as condições simbólicas que permitem a inscrição da mulher no rap.

2.2.1 O DJ e a Presença da mulher na produção de som

O reggae, ao transformar a cena musical jamaicana no final dos anos 1960, forneceu elementos sonoros e conceituais que moldaram o hip-hop emergente. Nos *disco-mobiles*, sistemas portáteis de som, os DJs desenvolveram técnicas que manipulavam ritmos e criavam modos inéditos de engajamento coletivo. Contador e Ferreira (1997, p. 30) descrevem:

“O DJ carregava no disco de forma suave, fazendo com que a voz do intérprete parecesse em desaceleração contínua ou parava simplesmente, em esporádicas frações de tempo, o seu andamento. E verdadeiras alterações na música por processos eletrônicos, como a introdução de uma câmera de eco, por exemplo, faziam com que a música ganhasse novos contornos e assistia-se empiricamente à consagração de uma nova abordagem musical alicerçada em técnicas de intervenção.”

O DJ exerce múltiplas funções: estruturava o som, mediava à relação com o público e estabelecia padrões de interação performativa. Nesse espaço, a mulher precisava negociar sua presença frente à hegemonia masculina. Jazzy Joyce, pioneira nos Estados Unidos nos anos 1980, ocupava as *pick-ups*, executando técnicas de *scratch* e interagindo com a plateia, mas sua atuação foi minimizada nas narrativas oficiais (Mulheres no Rap, 2020). A atuação de Joyce não se limitava a reproduzir música; cada escolha técnica e performativa articula autoridade cultural e afirma identidade de mulheres em um contexto que buscava restringi-la.

A manipulação sonora, combinada com a interação social, transformava o DJ em um mediador de significados. Ao mesmo tempo, a mulher no DJ lidava com rejeição e discriminação, precisando consolidar sua participação em meio a regras implícitas que favoreciam a presença masculina. A disputa por espaço, nesse caso, não é apenas física, mas

também simbólica: cada intervenção da mulher inscreve seu corpo e sua técnica na produção de sentidos do hip-hop, tornando-a parte ativa do movimento.

Grandmaster Flash ampliou essa dimensão ao integrar o *breakbeat* à atuação do MC, criando performances improvisadas (*freestyle*) e deslocando o DJ do centro da narrativa para um papel de suporte ao discurso vocal. Nesse processo, a mulher que já atuava como DJ tinha sua experiência instrumental convertida em repertório para ocupar o microfone, articular rimas e reforçar sua presença discursiva.

A experiência da mulher no DJ fornece a base para a atuação como MC. Ao assumir o microfone, ela transforma a manipulação técnica em produção de discurso direto, articulando resistência, visibilidade e identidade. A construção discursiva da mulher no hip-hop passa, assim, de ações técnicas a enunciações que desafiam a dominação masculina, consolidando sua posição como sujeito ativo na definição de sentidos culturais e sociais do movimento.

2.2.2 O MC e a Voz das Rappers

O MC, ou Mestre de Cerimônias, exerce papel central na produção de discursos no hip-hop, sendo espaço privilegiado para a articulação de identidades e narrativas. Para mulheres MCs, a improvisação e o domínio do ritmo não são apenas habilidades técnicas; tornam-se ferramentas para afirmar presença em um espaço historicamente masculino e para resistir a estereótipos de gênero.

Contador e Ferreira (1997, p. 41) destacam que o MC atua na fluidez verbal e na capacidade de provocar respostas do público. Quando mulheres MCs ocupam esse espaço, elas reescrevem essas expectativas, utilizando a performance para reivindicar autoridade e legitimar sua voz. “Encaixar no beat” não é apenas técnica musical, mas estratégia discursiva: ao alinhar suas rimas ao ritmo, mulheres MCs constroem um espaço de escuta e reconhecimento, demonstrando competência e domínio em um ambiente que frequentemente as invisibiliza.

O *freestyle*, ou improvisação, é particularmente significativo para a construção discursiva da mulher. Costa (2009, p. 12) afirma que o MC cria e apresenta rimas muitas vezes de forma improvisada, permitindo respostas imediatas a contextos sociais e culturais. Mulheres MCs utilizam essa prática para dialogar com experiências de opressão, racismo e sexismo, articulando sua narrativa pessoal e coletiva em tempo real. A improvisação se torna, assim, uma ferramenta de visibilidade e empoderamento discursivo da mulher.

Além disso, técnicas como o beatboxing permitem que mulheres rappers acompanhem e estruturam suas rimas sem depender de equipamentos caros, criando autonomia expressiva (Costa, 2009, p. 17). Essa apropriação técnica é também apropriação simbólica: cada som produzido com a boca reforça sua presença, sua voz e sua autoridade dentro da cultura hip-hop.

Portanto, a atuação da mulher como MC não se limita à performance musical: constitui uma prática discursiva de resistência, onde gênero, raça e classe se entrelaçam. Costa (2009, p. 22) afirma que “o MC usa sua arte para expressar resistência e crítica social”; no caso das mulheres, essa resistência se manifesta em subversão de papéis tradicionais, visibilidade política e construção de narrativas próprias.

A partir dessa análise, percebe-se que a figura da mulher no rap é construída discursivamente através da apropriação de técnicas do MC, da improvisação e da presença cênica. Essas práticas permitem que mulheres reconstruam o espaço urbano-sonoro do hip-hop, transformando-o em um veículo de resistência e afirmação identitária. Nos próximos elementos do hip-hop, será explorado como essas estratégias se articulam com dança, graffiti e demais práticas, reforçando a interseção entre técnica, performance e discurso da mulher.

2.2.3 O Breakdance e a Expressão Corporal das Mulheres

O breakdance surgiu no hip-hop como prática de dança articulada às pausas rítmicas da música, chamadas breaks, criadas pelos DJs (Contador & Ferreira, 1997). Essas pausas permitiam que a dança emergisse como espaço de expressão corporal, em que cada gesto podia ser interpretado como forma de atuação social e de visibilidade dentro do movimento.

Para as mulheres, o breakdance apresentava desafios específicos. Participar de battles (círculos de dança avaliados coletivamente) exigia demonstrar técnica e criatividade em um ambiente dominado por homens, incluindo movimentos considerados “não-femininos”, como giros invertidos ou freezes apoiados na cabeça. A execução desses movimentos funcionava como forma de produção discursiva, pois indicava capacidade de atuar nos mesmos espaços de visibilidade que os dançarinos masculinos.

Um bom exemplo do desafio que as mulheres enfrentavam nessas lutas pode ser encontrado na cena do breakdance:

“Um dos mais famosos crews de break dancers, sediado em Nova Iorque - o Rock Steady Crew - pode contar nas suas fileiras com a talentosa Daisy Castro (aka Baby Love) que se afastou, contudo, pouco a pouco da ribalta por pressões vindas irremediavelmente dos dançarinos masculinos e da

própria família. Torna-se explícito o desencorajamento e a não validação da presença dos corpos de mulheres na prática de movimentos, que naquela época eram descritos como não-femininos, como a pivotação do corpo com a cabeça assente no chão” (Contador & Ferreira, 1997, p. 46).

Essa passagem mostra que o corpo da mulher funcionava como território de disputa: cada movimento realizado era interpretado e avaliado pelo coletivo, e a presença de mulheres estava sujeita a restrições sociais e culturais. Ao manter-se na prática, mesmo diante dessas pressões, a mulher produzia sentidos sobre capacidade, legitimidade e participação, tornando visível sua atuação dentro do breakdance.

Além da técnica, a escolha do espaço e a participação em eventos coletivos, como block parties e battles, reforçaram essa construção discursiva. Ao ocupar o círculo de dança, a mulher se tornava observável e passível de avaliação, e suas ações (sequência de passos, movimentos no chão, interação com outros dançarinos) articulavam repertórios de sentido sobre presença e atuação no hip-hop.

A experiência da mulher no breakdance pode mostrar como o corpo se torna um meio de enunciação e negociação de espaço dentro do hip-hop. As escolhas de movimentos, a participação em battles e a interação com o coletivo mostram que a mulher produz repertórios de sentido sobre presença, capacidade e legitimidade, mesmo diante de normas que restringem sua atuação. Esses processos corporais precedem e dialogam com práticas visuais, como o graffiti, em que a mulher desloca a atuação do corpo para o espaço urbano, utilizando letras, cores e formas para inscrever sua presença e comunicar experiências. Assim, o graffiti surge como continuidade e expansão da produção discursiva da mulher, oferecendo novas possibilidades de visibilidade, autoria e diálogo com o coletivo dentro do movimento hip-hop.

2.2.4 O Graffiti: Narrativas Visuais das Mulheres no Hip-Hop

O graffiti surgiu na década de 1970 como um dos elementos centrais do movimento hip-hop, funcionando como uma prática de expressão urbana em contextos de desigualdade social (Contador & Ferreira, 1997). Taki 183 é reconhecido como um dos primeiros grafiteiros, destacando-se por criar tags e estilos próprios, marcando o espaço urbano com seu nome e sua identidade visual. Essa prática evidencia que o graffiti não é apenas estética, mas uma forma de inscrever mensagens no espaço público, sendo lido por outros sujeitos como uma forma de presença e de voz urbana.

No contexto da mulher no graffiti, Sandra Fabara, conhecida como Lady Pink, destaca-se como pioneira. Para ocupar um espaço majoritariamente masculino, ela precisou

desenvolver formas visuais que a tornassem reconhecível e respeitada no meio. Suas assinaturas (tags) combinavam letras alongadas e curvas específicas, diferenciando-se de estilos masculinos que dominavam o cenário. Cada assinatura funcionava como um sinal de autoria reconhecível, mostrando que a mulher podia ocupar e dominar o espaço urbano, tornando-se visível e reconhecível como autora de obras de arte.

Além das letras, Lady Pink utilizava cores contrastantes e composições complexas. A escolha de cores vibrantes não era meramente estética: permitia que suas obras se destacassem visualmente em meio a outros grafites, garantindo que o público percebesse sua intervenção. As formas e curvas das letras comunicavam força e assertividade, sinalizando que a mulher podia atuar com a mesma ousadia que os homens, em um ambiente que inicialmente a marginalizava.

A seleção dos locais de intervenção também é significativa. Lady Pink pintava tanto em muros de grandes avenidas quanto em paredes de block parties, eventos coletivos que reuniam DJs, b-boys, b-girls e MCs. Ao escolher espaços de grande circulação ou de visibilidade dentro do movimento hip-hop, ela inscrevia sua presença no território urbano de maneira estratégica, negociando atenção e reconhecimento do público e de outros artistas. Cada espaço ocupado transformava-se em uma extensão de seu discurso, dialogando com a experiência das mulheres que viviam nas mesmas comunidades e que compartilhavam dessas narrativas de resistência.

Outro aspecto essencial é a interação com outros artistas e com o público. As intervenções de Lady Pink provocavam reações: outros grafiteiros respeitavam seu estilo ou replicavam elementos de suas composições. Esses encontros não eram apenas sociais, mas formavam um espaço de negociação de visibilidade, em que a mulher afirmava sua voz e sua capacidade de atuação no cenário urbano. O graffiti, portanto, funcionava como um meio de produção de sentidos sobre a mulher, articulando autoria, visibilidade e presença em contextos tradicionalmente excludentes.

Dessa forma, a prática de Lady Pink mostra que a atuação da mulher no graffiti vai além da estética. Cada escolha de letra, cor, forma e espaço ocupado constitui um modo concreto de produção de sentidos, permitindo à mulher construir repertórios discursivos específicos dentro do movimento hip-hop. Essa prática demonstra como a mulher pode se afirmar como sujeito de enunciação, dialogar com o coletivo e transformar o espaço urbano em território de expressão e reconhecimento social.

2.2.5 O Conhecimento: Construção de Saberes e Subjetividades de mulheres

O quinto elemento do hip-hop, tradicionalmente referido como consciência ou conhecimento, ocupa neste trabalho uma centralidade analítica particular. Mais do que um elo entre os demais componentes da cultura, o conhecimento se configura como princípio que os atravessa, permitindo a formulação de uma prática social ancorada na crítica e na ação. De acordo com Castro (2014, p. 15), trata-se de um “processo de produção e transmissão de conhecimento acerca da realidade social”, cujo efeito principal é a formação de uma consciência situada, enraizada nas experiências juvenis das periferias urbanas. Essa perspectiva rompe com leituras que reduzem o hip-hop ao entretenimento, ressaltando-o como espaço de enfrentamento e de elaboração coletiva e crítica do mundo social.

Nesse campo, a atuação das mulheres mostra como o quinto elemento se torna espaço de disputa e de criação. Ao se apropriarem do conhecimento, elas não apenas se inserem no movimento, mas redefinem seu alcance e suas formas de expressão. A consciência que elaboram é moldada pelas intersecções entre gênero, raça, classe e território, de modo que o quinto elemento deixa de ser neutro e passa a carregar marcas de suas trajetórias. Como observa Santos (2011), para as jovens mulheres do Distrito Federal, o conhecimento é o principal recurso na luta contra o machismo e o racismo que atravessam tanto a sociedade quanto o próprio hip-hop.

Essas mulheres produzem e compartilham saberes, sobretudo, em espaços não institucionalizados como o rap, o grafite, as rodas de conversa e os coletivos culturais, que funcionam como territórios pedagógicos, onde a experiência é validada como fonte legítima de aprendizado. Nesses contextos, a arte atua como mediação entre vivência e crítica, produzindo uma pedagogia não formal, mas politizada, fundada na escuta e no pertencimento coletivo. Castro (2014, p. 143) afirma que a arte no hip-hop “instrui, amplia a compreensão da realidade e intervém no cotidiano”. Quando apropriada pelas mulheres, essa potência tende a se transformar em prática educativa autônoma, voltada a romper o silenciamento histórico e inscreve narrativas próprias no interior do movimento.

O quinto elemento, assim, não pode ser visto como suplemento teórico dos demais componentes. Para as mulheres, ele é lugar de formulação de saberes insurgentes, elaborados a partir de suas histórias, experiências e modos de resistência. Trata-se de uma consciência que emerge da vivência concreta e que reinscreve perspectivas críticas no interior da cultura hip-hop. O conhecimento, portanto, pode ser compreendido não apenas como consciência

crítica, mas também como criação coletiva, no qual as mulheres, sobretudo negras e periféricas, disputam sentidos e ampliam os horizontes do que se entende por rap e por cultura popular.

Ao revisitar os cinco elementos do hip-hop, é possível observar que cada um deles contribui, em maior ou menor grau, para a forma como as mulheres se inscrevem no movimento. O DJ e o MC abrem disputas em torno da autoria e da voz, frequentemente limitadas pelo machismo que permeia a cena. O break e o grafite podem ser compreendidos como práticas que, ao mobilizar corpo e visualidade, permitem a construção de identidades e narrativas próprias. O conhecimento, por sua vez, atravessa todos esses componentes e, como destacam Santos (2011) e Castro (2014), tende a se afirmar como recurso estratégico frente às desigualdades de gênero e raça. Dessa maneira, mais do que um inventário cultural, os elementos podem ser compreendidos como condições de enunciação que tornam possível a presença e a atuação das mulheres no hip-hop. É nesse ponto que o rap ganha centralidade, por constituir-se como o espaço em que a palavra, elevada a materialidade discursiva, possibilita examinar como as artistas formulam críticas sociais e projetam modos de existência até então invisibilizados na cena brasileira.

3 MULHERES NO RAP BRASILEIRO: RAÇA, GÊNERO E CLASSE

Este capítulo analisa a presença e a atuação das mulheres no rap brasileiro a partir de uma abordagem interseccional entre raça, gênero e classe que articula fundamentação teórica e evidências empíricas. O recorte empírico centra-se na análise de letras, videoclipes, entrevistas e performances de artistas pioneiras e contemporâneas (entre elas Sharylaine, Dina Di, Luana Hansen, Kmila CDD e Negra Li), assim como em coletivos e iniciativas organizativas surgidas nas periferias. Partindo dessa base, investiga-se de que maneira as produções musicais e práticas performativas dessas mulheres constituem saberes situados, afirmam identidades e operam como estratégias de resistência frente à invisibilidade e à racialização estrutural.

3.1 Interseccionalidade: raça, gênero e classe no rap

A interseccionalidade é assumida neste estudo como ferramenta de análise e estratégia política. No plano conceitual, permite observar como raça, gênero e classe se articulam na produção de desigualdades sociais. No plano das práticas, orienta formas de enfrentamento, possibilitando compreender de que modo mulheres no rap transformam experiências de exclusão em produções culturais e em espaços de atuação coletiva. A partir desse referencial, este capítulo analisa letras, trajetórias e performances como práticas sociais que disputam significados e afirmam modos de existência alternativos. A noção de performance adotada aqui refere-se à expressão das identidades, papéis e relações de poder presentes nos textos das canções, entendidos como enunciados situados, e não à performance corporal ou sonora, que não é objeto desta análise. Por tanto, podemos definir a interseccionalidade como:

Uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (Crenshaw, 2002, p.177).

Nosso interesse na interseccionalidade transcende os conceitos teóricos, pois buscamos compreender como ela pode aprofundar a análise do rap, especialmente nas interações entre gênero, raça e classe. No capítulo *Cruzando o Atlântico em Memória da Interseccionalidade*, de Akotirene (2019), a complexidade desse olhar interseccional é examinada, com ênfase no desenvolvimento contínuo dos sistemas de escravidão e nas raízes profundas da colonização. Esses sistemas não apenas persistem até os dias atuais, mas também se renovam constantemente, utilizando estratégias contemporâneas de opressão.

A princípio, é importante voltar à raiz da colonialidade, ou seja, o colonialismo que, grosso modo, foi o movimento de ordem política, onde os países colonizados são subjugados ao norte global, composto, principalmente, por países europeus. Mesmo depois da queda das administrações das colônias, o colonialismo, como traz Quijano em “Epistemologias do Sul”, continua sobre a forma de colonialidade de ser, de poder e de saber. Por isso, ainda se perpetua as construções, amarras, opressões impostas pelo modelo colonial que consiste em um padrão de modernidade eurocentrada que tem, como principal efeito, a racialização mundial, dividindo o mundo entre Norte e Sul. Nesse enquadre, o Norte atuaria enquanto produtor da razão e do conhecimento, ao passo que o Sul é seu objeto de estudo, o que configura uma hierarquia epistemológica onde as epistemologias do Norte anulariam, invisibilizariam e silenciariam outras epistemologias fora do eixo eurocêntrico.

a estrutura da colonialidade do ser, a categoria de gênero, compreendida tanto como construção social de gênero-sexualidade quanto como dispositivo discursivo, continua a ser perpetuada por diferentes mecanismos, muitas vezes de forma estrutural e sub-reptícia. Para Lugones (2008, tradução nossa), a compreensão crítica da diferença de gênero em termos raciais é essencial, pois o dimorfismo biológico, a heterossexualidade e o patriarcado refletem modos racializados pelos quais o projeto colonial organizou de maneira assimétrica as relações sociais na modernidade colonial. Conforme a autora, “se apenas o capitalismo global eurocêntrico reconheceu a diferença sexual entre homens e mulheres brancos e burgueses, não é verdade então que a divisão sexual se baseia na biologia” (Lugones, 2008, p. 85). Tal perspectiva aponta para a ideia de que, embora diferenças biológicas e sociais existam, a construção discursiva do gênero está intimamente vinculada às formas de reconhecimento social de gênero-sexualidade, articulando dimensões históricas, políticas e raciais que antecedem interpretações puramente biológicas.

Em uma sociedade binária resultante do domínio colonial, projeta-se o reconhecimento de duas categorias de indivíduos: o colonizador e o colonizado, ambos presumidos como machos. O processo de colonização é descrito pela remoção da

masculinidade dos colonizados, uma noção implantada apesar de nem todos os colonizados serem exclusivamente machos, uma vez que no período da escravização, tanto homens quanto mulheres negras enfrentam sofrimentos, semelhantes e distintos (Oyeronke 2021, p. 312).

No sistema escravista, as pessoas eram tratadas como propriedades. Davis (2020) observa que as mulheres eram vistas, tal como os homens, como unidades de trabalho lucrativas. Para os proprietários de escravizados, as mulheres poderiam ser desprovidas de gênero, sendo descritas como “trabalhadoras em tempo integral para seus proprietários, e apenas ocasionalmente esposas, mães e donas de casa” (Davis, 2020, p.24) além de servirem, em certas leituras, como reprodutoras. . A ideologia burguesa da feminilidade do século XIX, que destacava o papel das mulheres como mães protetoras e parceiras carinhosas, fez com que as mulheres negras fossem percebidas quase como anomalias.

A categorização do sexo feminino em “mulheres” foi uma das primeiras realizações do estado colonial, resultando em um duplo processo de inferiorização patriarcal e subordinação de gênero para as mulheres negras. Essas mulheres foram excluídas dos processos políticos e das esferas de poder e autoridade. Portanto, nessa leitura, o gênero é uma construção que estabelece uma relação hierárquica entre duas categorias e está imbricado nas instituições. Entende-se gênero como “uma instituição que estabelece padrões de expectativas para os indivíduos (com base em seu tipo de corpo), organiza os processos sociais da vida cotidiana e está incorporada nas principais organizações sociais da sociedade, como economia, ideologia, família e política” (J. Lorber, p. 1 apud Oyeronke, 2021, p. 129).

Quando tratamos da reprodução dessa dupla opressão na atualidade, abordamos o racismo estrutural, o racismo institucional, o preconceito de cor e a construção de estereótipos que afetam os corpos não brancos.

Discutir o patriarcado envolve também denunciar a heteronormatividade, a violência de gênero e a homofobia. Nesse sentido, efetivar diálogos, críticas e promover intervenções a partir de um olhar interseccional são atitudes decoloniais. Por conta disso, em nossa pesquisa, adotamos uma abordagem que permite uma análise mais profunda das relações entre gênero, raça e classe. Segundo Akotirene:

A interseccionalidade nos permite partir da avenida estruturada pelo racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, em seus múltiplos trânsitos, para revelar quais são as pessoas realmente acidentadas pela matriz de opressões. A interseccionalidade dispensa individualmente quaisquer reivindicações identitárias ausentes da coletivamente constituída, por melhores que sejam as intenções de quem

deseja se filiar à marca fenotípica da negritude, neste caso, as estruturas não atravessam tais identidades fora da categoria de Outros (Akotirene, 2019, p.29).

A interseccionalidade nos permite partir da avenida estruturada pelo racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, em seus múltiplos trânsitos, para revelar quais são as pessoas realmente acidentadas pela matriz de opressões. A interseccionalidade dispensa individualmente quaisquer reivindicações identitárias ausentes da coletivamente constituída, por melhores que sejam as intenções de quem deseja se filiar à marca fenotípica da negritude; neste caso, as estruturas não atravessam tais identidades fora da categoria de Outros (Akotirene, 2019, p. 29). Desse modo, as mulheres pesquisadas, inscritas na intersecção entre raça, gênero e classe, são reiteradamente posicionadas pelas estruturas coloniais como sujeitos Outros dessa matriz de inteligibilidade, o que evidencia a necessidade de compreender suas práticas discursivas como formas de enfrentamento e deslocamento desses enquadramentos.

Nesse contexto, os rap-canções interpretados por mulheres no Brasil configuram-se como um mecanismo interseccional que contribui para o dismantelamento de discursos que subjagam os corpos negros de mulheres em sua diversidade. As artistas pesquisadas, ao produzirem letras, posicionam-se como sujeitos que enfrentam estruturas coloniais e raciais que nos classificam enquanto Outros dentro da matriz de inteligibilidade da modernidade colonial. Ao ocupar esse espaço discursivo, elas articulam identidades e constroem sentidos, deslocando normas hegemônicas e produzindo efeitos de poder simbólico e social. O gênero mencionado aqui refere-se à categoria de gênero sexual, vinculada às relações de poder entre corpos e identidades. O rap-canção emerge, assim, como instrumento de empoderamento, não apenas para as intérpretes, mas também para mulheres que recebem, compartilham e reinterpretam essas letras, fortalecendo comunidades negras, periféricas e mulheres críticas às estruturas de privilégio racial e de gênero sexual.

3. 2 O feminismo negro e a mulher no rap no Brasil

A estrutura social brasileira, marcada historicamente pelo racismo, coloca os homens brancos cisgêneros no topo da pirâmide social, enquanto os homens negros ocupam um espaço inferior, frequentemente disputando as mesmas oportunidades que as mulheres brancas. No fundo dessa pirâmide estão as mulheres negras, que enfrentam uma dupla marginalização resultante da interseção entre raça e gênero. Djamila Ribeiro, em *Quem Tem*

Medo do Feminismo Negro (2018), ressalta que, apesar das negações sobre o racismo, a realidade permanece contundente:

Em 2013, negros ganharam 54,7% do salário de brancos, segundo pesquisa do IBGE. Não muda o fato de que o assassinato de jovens negros no Brasil é 2,5 vezes maior que o de jovens brancos, segundo o Mapa da Violência de 2012. Ou de a maioria da população negra ser pobre por conta do legado da escravidão. De as mulheres negras ainda serem a maioria das empregadas domésticas e estarem na base da pirâmide social (Ribeiro, 2018, p. 39).

Os dados mais recentes corroboram essas desigualdades. Segundo Lourenço (2023, p. 83), em 2021, negros representavam 54,9% da força de trabalho, mas recebiam uma média de R\$ 1.907, em comparação aos R\$ 3.310 recebidos pelos brancos. A precarização do trabalho reflete essa disparidade: 84% dos trabalhadores resgatados em condições análogas à escravidão eram autodeclarados pretos ou pardos. A concentração de riqueza também revela uma desigualdade alarmante (Idem, p. 83): os 10% mais ricos detêm 80% do patrimônio nacional, enquanto os 50% mais pobres, predominantemente negros, possuem apenas 0,4% da riqueza total. Para as mulheres negras, a situação é ainda mais crítica, com uma remuneração média de R\$1.617, comparada aos R\$3.471 recebidos pelas mulheres brancas.

Santos (2020) argumenta que a intersecção de raça, gênero e classe impõe uma carga desproporcional sobre as mulheres negras, exacerbando a exclusão e a discriminação que enfrentam. As mulheres brancas, por exemplo, são frequentemente vistas como frágeis e delicadas, enquanto as mulheres negras, que frequentemente ocupam as camadas mais baixas da estrutura social, são historicamente associadas à força e resistência. Essa associação se deve, em grande parte, às severas adversidades que enfrentam devido à combinação da discriminação racial, das expectativas de gênero e das condições de classe social, que as relegam a situações de extrema vulnerabilidade e opressão.

Neste contexto, o rap surge como um instrumento essencial na luta das mulheres que ocupam o espaço do rap no Brasil. De acordo com Santos (2020), por meio das letras do rap-canção produzidas por mulheres e de sua práxis, é possível perceber elementos do pensamento feminista negro. Este pensamento não se limita a disseminar conhecimento; ele também fomenta o debate, propõe soluções e busca formas de dismantelar as estruturas opressivas que perpetuam a desigualdade.

O feminismo negro é uma vertente do movimento feminista que adota uma abordagem interseccional, analisando a luta pelos direitos das mulheres sob a lente da raça, gênero e classe social. As mulheres negras, forçadas a combater simultaneamente a opressão de gênero e a injustiça racial, destacam que "raça é a forma como a classe é experienciada" (Akotirene,

2019, p.30, apud Davis), uma vez que a cor da pele está intimamente associada ao lugar ou não-lugar¹⁰ social e à classe que as pessoas ocupam.

Historicamente, a luta das mulheres negras está profundamente conectada às batalhas contra a escravização. Durante esse período, as mulheres negras eram despojadas de sua identidade de gênero e tratadas como propriedade, sujeitas a abusos sexuais e forçadas a gerar novos escravos para o lucro dos proprietários. Embora tanto homens quanto mulheres escravizados enfrentassem a desumanização e a opressão, as mulheres vivenciavam uma violência de gênero específica, marcada pela exploração sexual e reprodutiva. Enquanto as mulheres brancas eram associadas à fragilidade e à necessidade de proteção, as mulheres negras eram forçadas ao trabalho extremo e aos abusos, sendo simultaneamente sujeitas a abusos sexuais e a uma objetificação adicional (Davis, 2016).

Essa realidade cruel foi abordada de forma contundente por Sojourner Truth em seu famoso discurso "Não sou eu uma mulher?", proferido em 1851, na Convenção Nacional pelos Direitos das Mulheres nos Estados Unidos. Truth, que havia sido escravizada por 40 anos, questionou a exclusão das mulheres negras tanto do sufrágio quanto das concepções dominantes de feminilidade.

Arei a terra, plantei, enchi os celeiros, e nenhum homem podia se igualar a mim!
Não sou eu uma mulher? Eu podia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem
– quando eu conseguia comida – e aguentava o chicote da mesma forma! Não sou eu
uma mulher? Dei à luz treze crianças e vi a maioria ser vendida como escrava e,
quando chorei em meu sofrimento de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! Não
sou eu uma mulher? (Anthony et al, 115-7, apud Davis, 2016, p. 72)

Ainda que situado no contexto norte-americano, o discurso de Truth ajuda a compreender como a exclusão das mulheres negras foi estruturada como parte do projeto colonial moderno. No Brasil, as letras e performances de rappers retomam esse legado ao denunciar a marginalização social, o racismo e o sexismo, transformando o rap em um espaço de enunciação crítica e de produção de memória coletiva.

O discurso de Truth não apenas confrontou a opressão dos senhores de escravos, mas também criticou as mulheres brancas que lutavam por seus direitos sem reconhecer ou abordar as realidades específicas enfrentadas pelas mulheres negras. As negras escravizadas

¹⁰ A expressão “não-lugar” é caracterizada a partir do processo de exclusão e apagamento da população negra na história do Brasil (Bonilha, 2012, p.12)

eram retratadas como serventes do lar, enquanto as mulheres brancas, a partir da era pré-industrial, passaram a ser vistas pelas indústrias como mão de obra.

Enquanto as militantes brancas estavam empenhadas na conquista da autonomia corporal, da independência financeira e na discussão de temas como gravidez, aborto e, mais recentemente, o amor lésbico, as mulheres negras priorizavam a preservação de suas famílias, a defesa dos direitos reprodutivos, o enfrentamento da mortalidade infantil, a luta contra a violência e a superação da pobreza. O feminismo branco nunca estabeleceu um vínculo de solidariedade com as mulheres negras vítimas da escravização. Em 1831, a luta abolicionista teve adesão das mulheres brancas, que comparavam a vida conjugal a um sistema de escravidão, conforme aponta Davis (2016, p. 51):

As mulheres brancas do Norte – tanto as donas de casa de classe média quanto as jovens operárias – frequentemente evocavam a metáfora da escravidão quando tentavam expressar suas respectivas opressões. Aquelas de melhor situação econômica começaram a denunciar o caráter insatisfatório de sua vida doméstica, definindo o casamento como uma forma de escravidão. Para as trabalhadoras, a opressão econômica sofrida no emprego tinha uma forte semelhança com a escravidão.

De acordo com Rodrigues e Prado (2010), a luta negra no Brasil tem suas raízes no período colonial, destacando-se a bravura de mulheres como Luiza Mahin, Zeferina, Maria Felipa, Dandara e tantas outras. Entretanto, foi apenas a partir de meados do século XIX que as movimentações da classe oprimida começaram a se intensificar, institucionalizar e massificar. Esse fenômeno ocorreu em paralelo à gradual perda de legitimidade do sistema escravocrata e ao alinhamento do país com a nova formação hegemônica ocidental estabelecida pela Revolução Francesa, criando condições propícias para o surgimento de novos antagonismos sociais.

No entanto, foi ao longo do século XX, especialmente após as duas guerras mundiais e durante a Guerra Fria, que as transformações sociais abriram novos espaços para a reivindicação de direitos. Durante a Segunda Guerra, por exemplo, as mulheres passaram a ocupar postos de trabalho anteriormente destinados aos homens, criando uma nova percepção sobre sua presença no espaço público (Gonçalves, 2004). Esse deslocamento das mulheres da esfera doméstica para a produtiva influenciou diretamente os movimentos feministas ocidentais do pós-guerra.

Nos anos 1960, as revoluções culturais e os movimentos pelos direitos civis, principalmente nos Estados Unidos, fomentaram o surgimento de um feminismo mais plural, no qual mulheres negras começaram a denunciar tanto o racismo estrutural quanto a exclusão dentro do próprio movimento feminista. Para Gonçalves (2004, p. 545), “as mulheres negras tiveram que enfrentar a dupla militância: denunciar o racismo dentro do feminismo e o machismo dentro dos movimentos negros”.

No Brasil, esse acúmulo histórico resultou na intensificação das lutas por direitos civis e sociais a partir dos anos 1970, quando emergem com mais força o movimento feminista e o movimento negro. O ano de 1978 marca a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), que denunciou publicamente o mito da democracia racial e articulou ações em defesa da população negra (MNU, 2022). Paralelamente, organizações como o Centro da Mulher Brasileira foram fundamentais para a estruturação de um feminismo de base, atento às especificidades das mulheres em contextos de opressão múltipla (Gonçalves, 2004).

Nessa luta, as mulheres negras desempenharam um papel essencial ao “enegrecer” a agenda do movimento feminista e “sexualizar” a do movimento negro. Essa ação levou a uma diversificação das concepções e práticas políticas, que não apenas afirmaram novos sujeitos políticos, mas também exigiram o reconhecimento das diferenças e desigualdades entre esses sujeitos (Rodrigues e Prado, 2010, p. 449 apud Carneiro, 2003).

No contexto da construção do movimento feminista negro no Brasil, é crucial reconhecer que a maioria das mulheres negras, inicialmente, esteve inserida em instituições vinculadas aos movimentos negros. No entanto, essas instâncias, muitas vezes, priorizavam a luta racial ou de classe em detrimento das questões de gênero, o que resultava no silenciamento sistemático das demandas específicas dessas mulheres. Como aponta Assis (2019, p. 28), a dificuldade em dialogar sobre gênero e a persistência do racismo nas relações com mulheres brancas contribuíram para que muitas dessas ativistas migrassem para organizações autônomas de mulheres negras.

Essa migração não foi apenas uma escolha estratégica, mas o resultado direto de uma exclusão reiterada, motivada tanto pela subordinação do gênero a outras pautas consideradas “prioritárias”, quanto pela desqualificação da abordagem interseccional como ferramenta analítica legítima. Como mostra Patrícia Hill Collins (2019), a desvalorização acadêmica da experiência vivida das mulheres negras, frequentemente rotuladas como “menos objetivas”, revela o quanto o conhecimento produzido a partir da vivência e da prática social ainda encontra barreiras epistemológicas. Nesse sentido, a criação de espaços próprios pelas

mulheres negras pode ser entendida como uma resposta crítica e criativa à marginalização dentro dos próprios movimentos de resistência.

A interseção entre o movimento negro e a atuação das mulheres no rap brasileiro exemplifica a continuidade e a expansão dessas lutas. As mulheres negras têm utilizado o rap como uma ferramenta poderosa para expressar suas experiências e reivindicações sociais. Por meio do rap-canção, elas reafirmam e constroem suas identidades, contribuindo significativamente para a visibilidade e fortalecimento das questões relacionadas à luta do povo negro no Brasil. Dessa forma, a atuação das mulheres na produção do rap-canção não apenas reforça a luta pela igualdade e reconhecimento social, mas também amplifica a voz das mulheres negras e de classe popular, trabalhadoras em uma esfera cultural de grande impacto.

O rap-canção “Raízes” da rapper Negra Li, uma das vozes mais representativas do rap feito por mulheres, destaca a força e a beleza da identidade negra. A música fala sobre a resiliência, a herança cultural e o empoderamento da comunidade negra. Em vez de reforçar estereótipos negativos, a letra celebra a dignidade e a importância dos negros na sociedade. Com referências culturais e históricas, o rap-canção desconstrói narrativas opressivas e afirma o valor e a força da identidade negra. A mensagem procura ser uma celebração poderosa e inabalável da identidade negra, desafiando tentativas de opressão ou silenciamento e reafirmando sua relevância e poder:

...Temos a cor da noite, filhos do açoite tipo Usain Bolt, ninguém pode alcançar. E nada nos cala já foi a Senzala, já tentaram bala, ninguém vai nos parar. Filhos de Luanda vindos de wakanda hoje os pretos manda, cê vai ter que escutar. Por mais heroína com mais melanina tipo Jovelina pretas são pérola. Eu venci o preconceito e fiz de um jeito que vários se inspiram em mim. Com muita resistência virei referência pra outros que vem de onde eu vim. Da Brasilândia pro Brasil inteiro Hoje sirvo de modelo É preciso respeitar. Minha pele meu apelo...

No contexto do rap, é possível observar a análise de Santos (2020) sobre o processo de autoconhecimento das mulheres negras, que remonta à década de 1920. A autora argumenta que, tanto na poesia quanto na performance musical, mulheres negras da classe trabalhadora utilizaram suas produções como forma de afirmar suas existências e contestar os sistemas opressores. Essa perspectiva encontra eco em Patricia Hill Collins (2000, p. 97), que evidencia como expressões culturais, como a música e a poesia, atuam como meios significativos de resistência e de reconstrução identitária. Nesse sentido, a análise de Santos (2020, p. 21) revela a continuidade desse fenômeno no rap contemporâneo, em que o

reconhecimento de si é também um gesto de denúncia social, construído na relação com o outro e com as estruturas que se pretende transformar.

É possível observar que, paralelamente à atuação de Mano Brown, a rapper Sharylaine também trabalhava incansavelmente para difundir o rap no Brasil. Sharylaine é amplamente reconhecida como uma das pioneiras do rap-canção produzido por mulheres no Brasil. Segundo Lima (2005, p. 18), ela foi à primeira mulher a se destacar no cenário do rap nacional, sendo uma das primeiras a utilizar latas como instrumento para criar ritmos, um método que envolve bater com as mãos em latas para produzir sons. Ela fez parte da primeira geração de rappers no Brasil, ao lado de figuras icônicas como Mano Brown, Racionais MC's, Thaíde e Rappin' Hood. Segundo a rapper:

Eu comecei a desenvolver o ritmo do rap batendo... Às vezes, para escrever uma letra que está na minha mente, eu fico batendo o ritmo para moldar a letra e a melodia. “Em São Bento, os meninos usavam latões de lixo para criar som” . Essa abordagem evidencia sua conexão com as raízes do rap e sua contribuição para a evolução do gênero no Brasil (Lima, 2005, p. 18).

A ausência recorrente dos nomes de mulheres na primeira geração do hip hop e do rap no Brasil pode ser entendida como uma estratégia de apagamento sistemático de suas contribuições. Este fenômeno pode ser analisado à luz de fatores socioculturais que perpetuam a invisibilidade das mulheres. A dinâmica de poder característica de uma sociedade cisheteropatriarcal frequentemente resulta na minimização ou ocultação do papel das mulheres em diversos contextos históricos e culturais.

A invisibilidade das mulheres no rap e no hip-hop está interligada à tendência de marginalização das suas contribuições dentro das narrativas predominantes. Este processo de apagamento serve para consolidar a ideia de que a mulher serve a papéis secundários, reforçando uma estrutura social que prioriza e perpetua a dominação masculina. Em entrevista para a dissertação de Giongo (2020), a rapper Sharylaine fala do seu maior desafio: a invisibilidade:

Eu considero que a grande dificuldade é ser invisível. Durante muito tempo, mesmo sendo uma personagem, além de ser MC, ser uma hip hopper, durante muito tempo eu fui ignorada mesmo. Eu não era considerada, eu não era respeitada como uma referência. As dificuldades foram que em um tempo que alguns tinham gravação, e eu não tinha, depois alguns tinham disco solo, e eu não tinha, então sempre

acontecia um impedimento para que eu estivesse no mesmo patamar, né. E o de sempre né, eventos majoritariamente masculinos, então você pega o flyer, e só tem homem e aí você escuta que não tem mulher, por isso não tem mulher no flyer. Por isso que eu acho que o bicho mesmo é a invisibilidade (Giongo, 2020, p.89).

A memória coletiva e histórica é moldada e selecionada conforme os interesses dos grupos que ocupam posições de poder, sendo, portanto, um campo de disputa simbólica. Nesse contexto, o apagamento das contribuições das mulheres negras no rap não ocorre de maneira aleatória, mas se inscreve como resultado direto das hegemonias sociais que historicamente controlam a produção e a difusão do saber. Como observa Le Goff (1994 apud Santos et al., 2023, p. 160), "a memória biológica é capaz de conservar e reproduzir algumas informações vivenciadas em determinado espaço temporal, sendo o esquecimento o processo natural para que sejam rememoradas outras". Tal formulação permite compreender que os processos de seleção do que é lembrado ou esquecido também operam ideologicamente, sobretudo quando atravessados por relações raciais, de classe e de gênero. Ou seja, a memória não é apenas biológica ou individual, mas profundamente social e politicamente orientada, funcionando como mecanismo de reprodução de desigualdades estruturais. Assim, a construção histórica do hip-hop e do rap no Brasil tem refletido majoritariamente a perspectiva de grupos hegemônicos, frequentemente em detrimento da valorização das contribuições das mulheres, especialmente das mulheres negras, cuja presença e protagonismo têm sido sistematicamente subalternizados.

O apagamento da presença e participação ativa das mulheres é, em grande parte, resultado de uma sociedade cisheteropatriarcal, machista e racista. Conforme argumenta Carla Akotirene (2019), tal sociedade é caracterizada por estruturas de poder e normas sociais dominadas por homens cisgêneros e heterossexuais, perpetuando a opressão de mulheres, pessoas LGBTQIA + e indivíduos racializados (pessoas não-brancas). Isso exige uma análise mais aprofundada e interseccional da situação das mulheres no rap, considerando as múltiplas camadas de opressão que enfrentam.

3.3 Rap e empoderamento: uma perspectiva decolonial¹¹

O rap é formador de opinião, as letras do rap-canção expressam e imprimem a vivência dos grupos subalternos. As rappers retratam suas mazelas enquanto mulheres, mulheres negras, periféricas e trabalhadoras, interrompendo as ordens da branquitude e questionando o local que ocupam na estratificação social, também desmistificam a imagem do sujeito negro como coitado e que apenas sofre, quando na verdade os corpos não brancos foram lesados, é como dizer que os negros foram escravos, quando foram escravizados, colocados no local de forma obrigada. O rap produzido por mulheres é um potencial de empoderamento de outras mulheres, pois não atua pelo individual mas sim abarca o coletivo, mas antes é importante apreender o que de fato é empoderamento.

Segundo Joice Berth (2019), a expressão “empoderamento” surge do fenômeno do neologismo, que ocorre quando o sujeito pretende declarar algo, porém não encontra o vocábulo preciso. Por conta disso, verifica-se a adaptação ou criação de um novo elemento com suporte de uma palavra existente e conhecida, a qual produz um significado próximo daquele pretendido pelo falante. O termo “empoderamento” é importado, forjado do inglês “empowerment”, onde grifamos o radical “power” (“poder”), que surge como instrumento de luta social.

O empoderamento é um conceito e uma ferramenta crucial nas lutas sociais, especialmente no contexto das resistências protagonizadas por mulheres negras. No entanto, como alerta Berth (2019), o termo tem sido frequentemente esvaziado de seu potencial político, sendo apropriado pelas indústrias culturais, como as da moda, da música, da publicidade e do entretenimento, que o ressignificam de maneira superficial para promover uma ideia ilusória de liberdade e autonomia a partir do consumo. Essa apropriação resulta na fetichização da luta, descolando-a de suas bases estruturais e sociais. Conforme observa a autora, “o empoderamento esvaziado de sua dimensão política vira uma mercadoria a serviço da indústria cultural, da estética e do mercado” (Berth, 2019, p. 17).

¹¹ A atitude decolonial, conforme definido por Maldonado-Torres (2019), está diretamente ligada ao processo de desconstrução das estruturas coloniais que ainda moldam o conhecimento, as relações de poder e as identidades, especialmente as identidades de grupos historicamente marginalizados, como mulheres negras. Quando aplicamos esse conceito ao rap, vemos como essa prática cultural se torna um espaço de resistência e de empoderamento. No rap, especialmente no rap de mulheres negras, a decolonialidade se manifesta como uma prática de contestação das normas impostas pelo patriarcado, pelo racismo e pela violência estrutural. (Maldonado-Torres, 2019). <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.psrevprogramapsgradarquiturbanfauusp.2021.176627> acesso em: 23 de dezembro de 2024

Exemplos disso incluem o uso de batom vermelho ou o uso do cabelo black, que, apesar de frequentemente associados ao empoderamento, ainda são alvo de julgamento e rejeição por não se adequarem ao padrão estético hegemônico de matriz eurocêntrica. Essa tensão evidencia como a autonomia aparente pode ser moldada por estruturas de poder simbólico e racial. Berth argumenta que o verdadeiro conceito de empoderamento está intrinsecamente ligado à emancipação social de grupos oprimidos pelo poder colonizador, segundo a autora:

O termo empoderamento se refere a uma gama de atividades, da assertividade individual até a resistência, protesto e mobilização coletivas, que questionam as bases das relações de poder. No caso de indivíduos e grupos cujo acesso aos recursos e poder são determinados por classe, casta, etnicidade e gênero, o empoderamento começa quando eles não apenas reconhecem as forças sistêmicas que os oprimem, como também atuam no sentido de mudar as relações de poder existentes. Portanto, o empoderamento é um processo dirigido para a transformação da natureza e direção das forças sistêmicas que marginalizam as mulheres e outros setores excluídos em determinados contextos (Berth, 2019, p. 19 apud Sardenberg, 2018).

O empoderamento é estimulado pelas letras das músicas, mas a resposta interna das mulheres que ouvem o rap-canção é que vai levar sua prática e pensamento para a emancipação. Para isso, é importante pensar nas estruturas de poder, considerando um poder mais horizontal e não vertical, no sentido que subentende uma hierarquia.

Para esta perspectiva, retomamos a teoria de poder de Hannah Arendt (2001), a qual parte do princípio de que o poder está na convivência dos grupos constituintes da sociedade, ou seja, está na ação dos indivíduos de forma conjunta. Para a filósofa, o poder é constitutivo e não contemplativo, logo, não é algo abstrato e unicamente individual. Trata-se da habilidade humana de agir em comum acordo. “O poder jamais é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e existe apenas enquanto o grupo se mantiver unido” (ARLINDO, 2001, apud Berth, 2019).

Foucault (1979) destaca que o poder não se concentra apenas nas instituições, ou seja, não apenas gerido sob seus aspectos de soberania ou para fins de opressão. O teórico fortalece a ideia de que as relações de poder ultrapassam o nível estatal e perpassam todas as esferas da sociedade, o que não significa que o estado deve ser alheio ao poder, mas que ele não pode ser centralizado e sim acessível, pois é constitutivo de todo o tecido social. Foucault sugere que o

poder é organizado como uma rede da qual os sujeitos participam como sujeito que não apenas consente, pois, ao mesmo tempo, atua como elemento de sua articulação. (apud Ferreirinha; Raitz, 2010)

O processo de empoderamento é fundamentado, nessas perspectivas, em quatro dimensões distintas, conforme conceituado pela professora feminista norte-americana Nelly Stromquist (2002). A primeira dimensão é a cognitiva, que se refere à perspectiva da realidade e do contexto em que estamos inseridas. A segunda é a psicológica, relacionada ao fortalecimento da autoestima. A terceira dimensão é a política, que envolve a consciência das desigualdades de poder e a capacidade de se organizar e mobilizar de maneira crítica. Por fim, a quarta dimensão é a econômica, que diz respeito à capacidade de gerar renda de forma independente, não só no aspecto individual, mas também dentro de práticas coletivas que fortalecem a autonomia e a solidariedade entre os membros de um grupo, combatendo a lógica individualista e competitiva que caracteriza o neoliberalismo (Stromquist, 2002, apud Berth, 2019, p. 32).

A dimensão política do empoderamento é expressa na consciência das desigualdades de poder e na capacidade de organização e mobilização. No contexto do hip hop, as mulheres têm utilizado a mobilização como uma forma de resistência política contra a invisibilização histórica do movimento. Segundo Araújo (2016, 62), "a mobilização das mulheres dentro do hip hop surge como um ato político contra a invisibilização sofrida desde a gênese do movimento". A mobilização e a organização coletiva das mulheres no hip-hop não apenas desafiam as estruturas de poder dominadas pelos homens, mas também criam novos espaços e narrativas culturais dentro do próprio movimento.

Gilroy (2012 apud Araujo, 2016, p. 62) observa que "olhar para o fazer político das mulheres no hip-hop é perceber o funcionamento da cultura como uma estrutura em aberto, onde o conflito e o questionamento de sua própria ordem são elementos constitutivos". Este processo de questionamento e reconfiguração permite que as mulheres articulem e reivindiquem seu espaço dentro da cultura hip-hop.

A criação de coletivos como o Minas da Rima, fundado em 2000 por Sharylaine e Lady Rap, é um exemplo claro dessa mobilização política. Este grupo pioneiro influenciou o surgimento de vários outros coletivos voltados para a organização e fortalecimento das mulheres na cultura hip-hop. A Frente Nacional de Mulheres no Hip-Hop (FNMH), surgida em 2010, exemplifica a articulação das mulheres em um nível mais amplo, reunindo veteranas e novas integrantes para promover a coesão e a visibilidade do movimento feminino dentro do hip-hop (Araujo, 2016).

Diante do exposto, é necessário nos apressarmos em dizer que na presente pesquisa o empoderamento é um conceito essencialmente político que objetiva questionar as relações de poder. É um conceito que atua nos grupos excluídos como um fortalecimento das lutas, buscando desvincular esses grupos da vulnerabilidade. A experiência do empoderamento, nesse sentido, volta-se para a reflexão dos processos sociopolíticos e culturais que envolvem não apenas o indivíduo, mas sobretudo o coletivo com objetivo de alcançar a emancipação.

3.4 Tem mulher no Rap

Este tópico aprofunda a análise da participação das mulheres pioneiras no rap brasileiro, destacando aquelas que, apesar da visibilidade limitada nas grandes mídias, exerceram influência significativa na consolidação do movimento. Conforme Luana Rabetti (2022), muitas dessas artistas desempenharam papéis centrais não apenas por meio de suas músicas, mas também na organização e fortalecimento da cultura hip-hop no país.

Entre as pioneiras, Sharylaine, que integrou coletâneas como *Rap do Brasil* (1991) e *Rappers e Irmãos* (1991), contribuiu para apresentar o grupo RZO ao público, enquanto Sweet Lee, com a música *Comandando Multidões* (1991), também se destacou. Rose MC, na coletânea *Elas por Elas* (1992), reafirmou a presença das mulheres em um espaço majoritariamente masculino, oferecendo visibilidade às mulheres no gênero musical.

Essas trajetórias indicam que, além do talento musical, essas artistas se envolveram ativamente em práticas de resistência frente às limitações impostas a mulheres no contexto do hip-hop. Ao longo deste capítulo, serão apresentadas também rappers contemporâneas que ocupam espaços de maior visibilidade e participação na cena.

Na década de 1990, diversas mulheres iniciaram carreiras em diferentes estados, ampliando o alcance do hip-hop nacional. De acordo com Rabetti (2022), embora enfrentassem barreiras relacionadas à exposição midiática, essas artistas desempenharam papel importante na consolidação do movimento. Entre elas, destacam-se Edd Wheeler, com o grupo *Damas do Rap* (RJ), Vera Veronika (DF), Iza Negratcha (SE), MC Cida (AM), Luciana Miss Black (MG) e Malu Viana, integrante do grupo *Flor do Gueto* (RS), falecida em 2021.

O grupo Visão de Rua também teve impacto relevante, com o lançamento da música “Confidências de uma Presidiária” em 1995 e do álbum *Herança de um Vício* em 1998, sendo premiado no Hutúz nos anos 2000 e 2001 (Rabetti, 2022). Dina Di, vocalista do grupo, é reconhecida por cinco álbuns lançados e por sua contribuição ao rap feminino, sendo mencionada no documentário *Perifeminas I – Nossa História* (2013) e homenageada em 2022

com um Doodle do Google, recurso digital que modifica temporariamente a página inicial do buscador para celebrar pessoas, eventos ou datas relevantes.

A cena contemporânea evidencia a diversidade de vozes que articulam temas como autoestima, liberdade sexual, identidade de gênero e racial, como observado em artistas como Ebony, Tasha & Tracie, MC Luanna, Monna Brutal, Drik Barbosa e Brisa Flow, esta última combinando rap com cantos ancestrais, jazz e neo-soul. Katú Mirim, por sua vez, retoma narrativas indígenas em suas letras, problematizando gênero, identidade e colonização.

A presença de mulheres no rap reflete um processo contínuo de ocupação e negociação de espaços historicamente apropriados por homens. Nos últimos 40 anos, embora tenham enfrentado desafios de visibilidade, artistas negras contemporâneas vêm consolidando trajetórias que abordam empoderamento, pertencimento e experiências periféricas. A escassa exposição de muitas dessas artistas evidencia, de forma observável, as condições estruturais que ainda influenciam a cena.

Entre as rappers contemporâneas de destaque, Duquesa merece atenção por seu sucesso crescente e pela forma como aborda autoestima, autoamor, empoderamento e pertencimento identitário negro em suas letras. Sua produção oferece um ponto de diálogo com gerações anteriores, articulando práticas de resistência cultural e expressão estética que conectam experiências pessoais e coletivas.

Para que essas vozes contemporâneas pudessem emergir, mulheres pioneiras precisaram ocupar posições centrais na construção de espaços de expressão e organização *na cena hip-hop e rap*. Trajetórias de Sharylaine, Dina Di, Luana Hansen, Kmillla CDD e Negra Li ilustram diferentes caminhos de engajamento e visibilidade, contribuindo para a constituição do rap brasileiro como um espaço de mobilização cultural e social para mulheres negras e periféricas.

Figura 1 – Colagem com Sharylaine, Dina Di, Luana Hansen, Kmillia CDD e Negra Li, pioneiras do rap no Brasil.



Fonte: Colagem elaborada pela autora. Imagens disponíveis em: Google Imagens, acesso em: 02 maio 2025.

Sharylaine, mulher negra nascida em São Paulo, iniciou sua trajetória no hip-hop em 1986 como integrante do grupo de breakdance Nação Zulu, reunido na Estação São Bento espaço emblemático de sociabilidade da juventude hip-hop paulistana. Ainda na década de 1980, migrou para o rap, destacando-se entre as primeiras mulheres a produzir e compor canções utilizando a técnica de “bater a lata”, na qual objetos comuns, como latas, marcam o ritmo das faixas.

Com a fundação do grupo *Rap Girls*, ao lado de City Lee, Sharylaine consolidou sua presença na cena musical. De acordo com Lima (2005), Sharylaine foi a primeira mulher a gravar uma faixa solo de rap em vinil no Brasil, com a canção *Nossos Dias* (1990), inserida em um contexto de limitações técnicas, econômicas e estruturais, potencializadas pelas barreiras enfrentadas por mulheres no hip-hop. Conforme Travae (2012), *Nossos Dias* e *Saudade* foram incluídas em três coletâneas distintas (1989, 1993 e 1997), evidenciando a relevância de sua produção para a consolidação do gênero no país.

Sua atuação extrapolou a música, envolvendo-se em iniciativas como o Instituto da Mulher Negra – Geledés e os coletivos *Femini Rappers* e *Minas da Rima*, demonstrando engajamento com formação política, educação popular e enfrentamento às desigualdades de gênero, de classe e raça. Em entrevista à Agência Brasil (2023), relatou que, em 1986, subir ao palco usando minissaia e cantando sobre política representou um gesto de transgressão e visibilidade. Desde então, mantém atividade musical e participação institucional no Conselho de Participação Social da Presidência da República, atuando em prol da cultura hip-hop.

As letras de Sharylaine articulam críticas sociais e afirmação de subjetividades historicamente marginalizadas. Em *Nossos Dias*, é possível identificar denúncias ao discurso

misógino que busca limitar a presença de mulheres no rap: “Disseram então, que eu não podia cantar / Que para outros grupos era treze de azar / Não ligue, meu bem, que isto é prosa / E se tudo se renova, Sharylaine está a toda prova”. A faixa remete à memória afetiva dos bailes dos anos 1980, enquanto espaços de sociabilidade e afirmação da juventude negra nas periferias, fortalecendo a presença e a voz de mulheres no cenário do rap e desafiando normas sociais e de gênero que historicamente as marginalizaram.

Dina Di, nome artístico de Viviane Lopes Matias, nasceu em 1976 na cidade de Campinas (SP), em um contexto de forte vulnerabilidade social. Sua trajetória no rap brasileiro é marcada por experiências concretas de abandono institucional, violência doméstica e exclusão, que atravessaram sua vida desde a infância. Dina Di perdeu o pai ainda na adolescência e a mãe foi assassinada. Entre passagens por instituições de acolhimento e o sistema carcerário, encontrou na música um espaço de ressignificação de sua trajetória e de elaboração crítica da realidade vivida por muitas mulheres nas periferias urbanas.

A obra de Dina Di está fortemente vinculada à denúncia das desigualdades sociais e ao incentivo à superação de trajetórias marcadas pela exclusão. Rocha e Sposato (2023, p. 4) argumentam que muitas mulheres em situação de criminalidade enfrentam não apenas o abandono familiar, mas também a omissão do Estado, que falha em garantir acesso à saúde, segurança, educação e moradia. Tais fatores moldaram a experiência da rapper, que utilizou o rap como instrumento de conscientização e transformação social.

Em 1994, Dina Di integrou o grupo Visão de Rua, ao lado de Tum e DJ Guto. A canção *Confidências de uma Presidiária*, lançada em 1995, tornou-se referência ao relatar o cotidiano de mulheres encarceradas e as violências vividas nas prisões. Em 1996, a artista lançou o single *Periferia é o Alvo* e, no início dos anos 2000, seu primeiro álbum solo, *Herança*. O título do disco sintetiza a noção de legado transmitido pelas mulheres da periferia: não apenas herança de sofrimento, mas também de resistência.

Embora Dina Di fosse branca, sua trajetória se entrelaça com as de muitas mulheres negras periféricas. Ela mesma relatou a necessidade de "masculinizar" sua postura para sobreviver em um ambiente predominantemente masculino e machista, como o do rap (Rozário, 2020). Essa adaptação sinaliza os mecanismos de exclusão simbólica e de performatividade exigidos para a legitimação da presença das mulheres nesse espaço.

A morte de Dina Di, aos 34 anos, em decorrência de uma infecção hospitalar após o parto de sua segunda filha, evidencia a negligência com a saúde das mulheres periféricas. Sua ausência deixou uma lacuna no rap nacional, mas seu legado permanece vivo na memória coletiva de artistas e ouvintes. A plataforma Raplogia, voltada à crítica cultural e aos estudos

sobre o hip-hop, reúne homenagens que reconhecem sua importância histórica. Para Negra Jaque, rapper e ativista, Dina Di representou a possibilidade de as mulheres ocuparem um espaço que tradicionalmente lhes era negado, tanto nos palcos quanto no imaginário social (Rozário, 2020).

A luta por reconhecimento e visibilidade das mulheres no rap brasileiro, evidenciada pelas trajetórias de Sharylaine e Dina Di, também encontra expressão singular na obra e ativismo de Luana Hansen. Mulher negra, lésbica, DJ, MC e produtora musical, Luana consolidou-se como uma das principais vozes do rap nacional voltado à denúncia das múltiplas formas de opressão que atravessam as mulheres, sobretudo negras e LGBTQIAPN+.

Sua trajetória artística está intrinsecamente relacionada à resistência e à construção de uma identidade política a partir da arte. Em entrevista à revista *AzMina* (SILVA, 2023), a artista afirmou que utiliza a música como ferramenta de sobrevivência e enfrentamento ao machismo, ao racismo e à lesbofobia. Essa dimensão política é característica central de sua produção musical, que transita entre o rap, o soul e outros ritmos, sempre com a palavra como arma de denúncia e transformação.

Ainda de acordo com Silva (2023), Luana Hansen foi premiada com o Hutúz, um dos maiores reconhecimentos do hip-hop brasileiro, na categoria de melhor single feminino, em 2005. A premiação, realizada em parceria com o grupo A-TAL, marcou sua ascensão no cenário musical e simbolizou o início de uma atuação mais incisiva em prol da visibilidade das mulheres na cultura hip-hop.

Assim como Dina Di (Rabetti, 2022; *Perifeminas I – Nossa História*, 2013), Luana relatou, em diversas entrevistas e registros acadêmicos, ter enfrentado a imposição de um comportamento masculinizado como condição para ser aceita no meio do rap, dominado por uma lógica patriarcal que invisibiliza e oprime as mulheres. Essa exigência de performatividade de gênero representa um mecanismo de exclusão simbólica, conforme analisa Sanches (2017), que reconhece na obra de Hansen uma crítica ao silenciamento e ao controle dos corpos dissidentes.

As letras de Luana abordam temas como a legalização do aborto, a violência policial, o genocídio da juventude negra, o racismo institucional, a homofobia e a transfobia. Sua voz denuncia as contradições de uma sociedade que marginaliza as mulheres, mas consome sua estética e seu trabalho artístico de maneira superficial. Nesse sentido, sua atuação extrapola os limites da música, articulando-se com movimentos sociais, coletivos feministas e espaços de formação política.

A trajetória de Luana Hansen contribui de forma incontornável para ampliar o entendimento da participação das mulheres no rap como um movimento de ruptura, que desafia hierarquias estabelecidas e propõe outras formas de existência e resistência. Como nas experiências de Sharylaine e Dina Di, sua história evidencia que o rap não é apenas um espaço de criação estética no sentido de produção artística, mas um território de disputa por reconhecimento, pertencimento e transformação social, no qual as práticas culturais desempenham um papel político e social significativo.

Na sequência dessa construção coletiva das mulheres no rap brasileiro, emerge a trajetória de Kmila CDD, nome artístico de Kamila Barbosa, cuja atuação amplia as fronteiras da representatividade de mulheres no gênero. Mulher negra, cria da Cidade de Deus, comunidade localizada na zona oeste do Rio de Janeiro, Kmila articula em sua obra musical e ativismo um discurso que denuncia as desigualdades estruturais ao mesmo tempo em que afirma as potências culturais dos territórios periféricos.

Sua inserção no rap se dá ainda na adolescência, com apoio direto de seu irmão, o rapper MV Bill, figura central do hip-hop nacional. Sua estreia se deu aos 13 anos, em um evento realizado na própria comunidade, e, posteriormente, em 1999, com a participação na faixa “Pare de Babar”, no álbum *Traficando Informação*. Essa presença precoce já sinalizava o compromisso da artista em ocupar espaços historicamente negados às mulheres no gênero musical, especialmente às que vêm das periferias (Chagas, 2022).

Ao contrário da imagem estigmatizada frequentemente atribuída à Cidade de Deus, Kmila se esforça por apresentar outra narrativa sobre o território: uma narrativa de resistência, criatividade e solidariedade. Em entrevistas e composições, destaca projetos culturais existentes na comunidade, como oficinas de balé e práticas esportivas, que disputam sentidos com a violência amplamente noticiada pela grande mídia (Chagas, 2022). Nesse sentido, sua obra reafirma o papel da cultura como instrumento de transformação e afirmação de uma identidade periférica orgulhosa de suas origens.

A consolidação de sua carreira veio com o lançamento de seu primeiro EP solo, *Preta Cabulosa*, em 2017. O título, ao mesmo tempo provocador e afirmativo, explicita sua intenção de romper com estereótipos e denunciar as violências cotidianas enfrentadas pelas mulheres negras. Entre os temas abordados estão a maternidade, a violência sexual e o direito à existência digna. Tais temáticas, embora presentes nas vivências de muitas mulheres, são frequentemente invisibilizadas nas narrativas hegemônicas da cultura hip-hop. A força de suas letras e a autenticidade de sua voz foram reconhecidas por um público amplo, evidenciando a potência de sua atuação como mulher e artista.

Além disso, Kmila se destaca pela sua atuação contínua em parceria com MV Bill, compondo e participando de faixas em todos os álbuns do irmão. Essa colaboração musical reflete não apenas o vínculo familiar, mas também uma estratégia de fortalecimento coletivo no cenário do rap. A faixa “Briga de Casal (Estilo Vagabundo 5)”, lançada recentemente e produzida por Papatinho, é exemplo dessa maturidade artística, reafirmando a versatilidade de Kmila e sua capacidade de dialogar com diferentes públicos.

Sua trajetória simboliza uma das muitas faces da presença das mulheres no rap nacional: aquela que, a partir da vivência na periferia, transforma dor em arte e opressão em denúncia. A exemplo de Sharylaine, Dina Di e Luana Hansen, Kmila CDD contribui para redefinir os contornos de um gênero musical marcado historicamente pela hegemonia masculina, provando que o rap brasileiro também é território de mulheres.

Outra figura essencial na consolidação do protagonismo das mulheres no rap nacional é Negra Li, nome artístico de Liliane de Carvalho. Mulher negra, cantora, compositora, atriz e rapper, Negra Li nasceu em São Paulo e iniciou sua trajetória artística ainda na juventude, impulsionada pelo incentivo materno à educação e à arte. Seu ingresso na cena do rap ocorreu por meio do grupo RZO (Rapaziada da Zona Oeste), no qual integrou um dos primeiros coletivos a dar visibilidade à presença de mulheres no gênero musical. Desde então, Negra Li construiu uma carreira sólida e versátil, transitando entre o rap, o soul, o R&B e a MPB, sem jamais romper com os fundamentos da cultura hip hop (Carta Capital, 2023).

Negra Li diferencia-se por aliar excelência em técnica vocal com uma produção lírica voltada à valorização da mulher negra e à celebração das ancestralidades afro-brasileiras. Em suas canções, elementos de resistência, autoestima e crítica social convivem com narrativas que abordam amor, afeto e identidade, conferindo complexidade à representação de mulheres na música. Em 2023, comemorando 25 anos de carreira, reafirmou seu papel como referência para novas gerações de mulheres que buscam ocupar o espaço do rap com autenticidade e autonomia (Carta Capital, 2023).

Assim como Sharylaine, Dina Di, Luana Hansen e Kmila CDD, Negra Li utiliza sua obra como instrumento político, educativo e cultural. A presença dessas artistas no cenário musical evidencia que a mulher pode ocupar espaços no rap e no hip-hop, contribuindo para a luta das mulheres e para a mobilização social. As narrativas presentes em suas produções articulam interseções entre categorias sociais, especialmente raça e gênero, assim como gênero e classe social. Essas interseccionalidades são identificadas ao longo da análise, em diferentes combinações, e aparecem com maior ênfase na cenografia enunciativa, onde se

revela como as posições sociais diversas influenciam a construção de sentidos nas letras de rap-canção.

4 METODOLOGIA

Neste capítulo, apresentamos o percurso metodológico que orienta esta pesquisa, cujo objetivo principal é analisar a construção discursiva da mulher nas cenas de enunciação presentes no rap-canção de artistas pioneiras do rap brasileiro, tais como Sharylaine, Dina Di, Luana Hansen, Kamilla CDD e Negra Li. A metodologia está organizada em três etapas principais: inicialmente, apresentamos o método de investigação e o tipo de pesquisa adotados, definindo o enfoque geral do estudo; em seguida, descrevemos o universo da análise, incluindo o contexto e o referencial teórico que fundamentam o trabalho; por fim, detalhamos os procedimentos específicos para a coleta e análise dos dados.

Cenas da enunciação e subjetividades femininas no rap-canção

A análise das cenas de enunciação no rap-canção permite compreender como a linguagem se articula à experiência social de mulheres negras e periféricas, transformando o ato de enunciar em um processo de subjetivação. A Análise do Discurso de base enunciativa, conforme proposta por Dominique Maingueneau, oferece um quadro teórico que permite observar o discurso não apenas como texto, mas como prática social situada, cujas condições de produção determinam as formas de visibilidade e de pertencimento dos sujeitos.

Nessa perspectiva, a enunciação é entendida como instância em que o sujeito se constitui. O dizer não traduz uma identidade prévia, mas a produz nas relações que a linguagem estabelece entre o locutor, o coenunciador e o mundo ético em que o discurso se inscreve. A cena de enunciação é, portanto, o espaço simbólico no qual se atualizam as possibilidades de ser e de dizer. No caso do rap-canção, esse espaço é atravessado por marcas de gênero, raça e classe, que configuram as posições enunciativas das artistas e delimitam os modos pelos quais a voz feminina negra se torna audível no campo musical e social.

Segundo Maingueneau (2001), toda enunciação se organiza em torno de três dimensões interdependentes: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. A cena englobante define o tipo de discurso e suas condições de legitimidade; a cena genérica delimita o gênero discursivo e suas regularidades formais e sociais; e a cenografia realiza a enunciação em um tempo e espaço simbólicos, dando corpo à voz. Essa estrutura teórica possibilita analisar o rap-canção não como um objeto estético isolado, mas como prática discursiva que articula linguagem, performance e ideologia, produzindo sujeitos em situações concretas de enunciação.

O conceito de cena englobante oferece o primeiro eixo de observação. Trata-se de um conjunto relativamente estável de práticas discursivas associadas a instituições e

valores que orientam e legitimam determinadas formas de dizer. No campo musical brasileiro, essa cena é historicamente dominada por discursos de natureza erudita ou nacional-popular, associados à música de elite e à canção popular institucionalizada. O rap feminino negro e periférico se inscreve nessa cena de modo tensionado, ocupando um lugar de fronteira entre o artístico e o político. A voz dessas mulheres se legitima não pela consagração estética, mas pela experiência social compartilhada e pela autoridade de quem fala desde a margem.

Essa reconfiguração da cena englobante pode ser lida à luz das formulações de Costa (2001, 2007a), para quem a canção é uma prática literomusical de natureza intersemiótica, que articula linguagens verbal e musical em uma única materialidade comunicativa. O autor descreve o discurso literomusical como um sistema de significação que mobiliza dimensões verbais, sonoras, visuais e corporais, exigindo uma competência múltipla tanto do produtor quanto do intérprete. Essa abordagem amplia a compreensão da cena englobante do rap, pois evidencia que o discurso literomusical é também um espaço de inscrição de sujeitos e de experiências. O rap, ao valorizar o ritmo e a palavra, transforma a canção em um instrumento de intervenção social, em que a performance vocal se converte em prática política.

A partir dessa base, é possível compreender o rap feminino negro e periférico como forma de resistência simbólica que desestabiliza as hierarquias tradicionais da música popular. Reis (2020, p. 7) observa que os tipos de discurso funcionam como dispositivos que legitimam ou desautorizam falas, estabelecendo fronteiras entre o que pode ou não ser dito. O rap feminino rompe essas fronteiras ao instituir um regime de enunciação que desloca o eixo da legitimidade cultural para a vivência cotidiana, transformando experiências de violência, exclusão e pobreza em matéria discursiva. Maingueneau (2015 apud Araújo, 2016, p. 50) reforça que o locutor, ao se situar em uma cena englobante, compromete-se com os valores e os contratos comunicativos que a definem. No caso do rap, essa adesão é crítica: as artistas tensionam os contratos existentes e instauram novos modos de relação entre discurso, corpo e território.

A cena genérica, por sua vez, oferece o plano de análise das convenções discursivas que organizam o rap-canção como gênero. Maingueneau (2006, p. 251) define o gênero como o nível em que o discurso se ancora em formas estabilizadas de enunciação, determinando o estatuto dos participantes, o suporte, o uso da língua e a finalidade comunicativa. Brandão (2009) enfatiza que essas regularidades são inseparáveis das relações sociais que as produzem. Assim, compreender o rap-canção como gênero implica reconhecer

que suas formas rítmicas, lexicais e temáticas são indissociáveis das condições de vida que lhes dão origem.

O rap feminino negro e periférico opera uma dupla inscrição no gênero: de um lado, adere às convenções da cultura hip-hop: o ritmo marcado, a fala rimada, o engajamento político; de outro, desloca essas convenções ao introduzir a experiência do feminino e do negro como eixo de enunciação. O discurso torna-se, simultaneamente, denúncia e afirmação. A finalidade da canção extrapola o entretenimento: ela é instrumento de visibilidade e de construção coletiva de sentido. O estatuto da enunciadora decorre de sua inserção em um espaço de marginalidade social e discursiva, onde a credibilidade se apoia na coerência entre vivência e enunciação, não em capital simbólico institucional.

O uso linguístico reforça esse processo. O emprego do “pretuguês” (Gonzalez, 2020) e de outras variantes não hegemônicas introduz na cena genérica marcas identitárias que desestabilizam a norma e afirmam pertencimento racial. A linguagem deixa de ser mero veículo de expressão e passa a constituir um campo de resistência. O gesto de falar fora do padrão é também um gesto de existir fora das formas prescritas de reconhecimento. A performance vocal e o ritmo se tornam mecanismos de inscrição simbólica, nos quais o sujeito se reconhece e é reconhecido.

A cenografia constitui o plano da realização concreta da enunciação, em que se configuram espaço, tempo e voz. É nela que a subjetividade feminina negra e periférica se torna visível como forma discursiva. O espaço da casa, da rua e do palco se alterna em uma topografia simbólica que traduz o movimento da mulher da invisibilidade para a presença pública. A cronografia, marcada pela urgência e pela repetição, expressa a necessidade de permanência do dizer: cada canção é um ato de reinscrição de si no mundo. A cenografia é, assim, o lugar em que o corpo e a linguagem se fundem, e onde o sujeito se constitui performativamente.

O ethos discursivo, conceito fundamental em Maingueneau (2008), integra e atravessa todas essas dimensões. Ele designa a imagem de si que o locutor constrói no ato de enunciar, articulando corpo, voz e posição social. O ethos não é um atributo moral, mas uma instância discursiva que confere credibilidade e presença ao sujeito. No rap feminino negro e periférico, o ethos se configura como ethos de resistência, sustentado na coerência entre a experiência narrada e o modo de enunciar. A voz adquire autoridade simbólica porque traduz a vivência de exclusão e inscreve o corpo racializado e feminino como corpo legítimo de fala.

Esse ethos é também comunitário. A voz que fala o faz em nome de muitas, e sua legitimidade advém da partilha. A interpelação direta ao coenunciador, característica do

gênero, estabelece uma relação de reciprocidade: o sujeito se constrói ao convocar o outro a se reconhecer no discurso. O ethos se realiza, portanto, como prática de visibilidade coletiva, na qual o dizer é também gesto de inclusão. A articulação entre as cenas da enunciação e o ethos discursivo permite compreender o rap-canção como dispositivo de subjetivação. As rappers analisadas não apenas relatam experiências de violência, desigualdade ou resistência; elas produzem, no ato de enunciar, modos de existência possíveis. O discurso literomusical funciona, assim, como tecnologia simbólica pela qual o sujeito feminino negro e periférico se reinscreve no espaço social, deslocando as fronteiras do dizível.

Nesse ponto, torna-se pertinente retomar a discussão sobre a subjetividade, uma vez que ela constitui o núcleo processual em que o sujeito se forma e se reconhece como efeito de discurso. Por subjetividades, compreende-se o conjunto de efeitos que se produzem nas relações entre o sujeito e o outro, em um processo contínuo de transformação. Conforme Mansano (2009), a subjetividade não é uma instância interior ou fixa, mas algo que se constitui no encontro entre sujeitos e no compartilhamento social de experiências. Ela se forma e se atualiza nas práticas coletivas, nos modos de dizer e nas interações simbólicas que atravessam o cotidiano. Assim como o discurso, a subjetividade está sempre em movimento, sendo constantemente (re)produzida nas esferas sociais e nas tramas de sentido que ligam o individual ao coletivo.

A construção da subjetividade da mulher negra está ancorada na experiência de ser um sujeito atravessado por marcadores sociais historicamente associados à violência. Ser negra, no contexto brasileiro, implica sofrer as interferências simultâneas do sexismo e do racismo. Como observam Costa e Rosa (2021), as subjetividades das mulheres negras brasileiras são permeadas por experiências de violência racial e de gênero. Ao deslocarem-se das normas de subjetividade branca e eurocentrada, essas mulheres produzem novas formas de enunciação e de existência. Sua presença discursiva ultrapassa a resistência: constitui um gesto político de centralidade e de criação de novos paradigmas de humanidade.

No contexto das produções discursivas negras, femininas e periféricas, a linguagem assume papel central na reconfiguração de identidades e posições de sujeito. Ao articular discurso e memória, essas enunciações constituem espaço de resistência frente ao silenciamento e à marginalização. Gonzales (1984) propõe compreender a memória como um “não-saber que conhece”, um processo de resignificação de histórias não oficialmente registradas. Essa concepção aproxima-se da perspectiva de Audre Lorde (1984), para quem transformar o silêncio em linguagem e ação constitui passagem da invisibilidade à enunciação.

4.1 O método de abordagem e o tipo de pesquisa

Adotamos uma abordagem qualitativa de cunho interpretativista para investigar e interpretar os contextos sociais, culturais e discursivos presentes nas letras analisadas. Conforme Ribeiro et al. (2022, p. 4), “a pesquisa qualitativa de cunho interpretativista surge como uma forma de investigação a partir do final do século XIX, oriunda da Ideologia Alemã, com Kant sendo um de seus principais teóricos ao refletir sobre a natureza essencialmente espiritual no mundo social”.

Essa abordagem permite múltiplas interpretações dos fenômenos sociais, diferenciando-se das pesquisas positivistas, que se concentram em relações causais. Ribeiro et al. (2022) explicam que o interpretativismo visa compreender a constituição dos sentidos da vida cotidiana a partir da perspectiva dos próprios participantes. Assim, os sentidos atribuídos ao que chamamos “realidade” são compreendidos como construções produzidas nas interações sociais por meio da linguagem.

Quanto à sua finalidade, esta pesquisa possui caráter exploratório, no sentido de proporcionar maior familiaridade com o problema em questão (Gil, 1991 apud Silva, 2021, p. 21). Trata-se fundamentalmente de uma investigação qualitativa e interpretativista, que busca compreender, à luz da Análise do Discurso de base enunciativa e dos estudos sobre interseccionalidade, como as mulheres se constroem discursivamente nas cenas de enunciação das músicas de rap-canção de artistas pioneiras. Além disso, realizou-se um levantamento bibliográfico para suporte teórico e analítico.

4.2 Universo para compor a pesquisa

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o texto musical, com o objetivo de analisar o discurso presente nos rap-canções interpretados por mulheres pioneiras do rap brasileiro. A questão que orienta a investigação é: como as mulheres se constroem discursivamente nas cenas de enunciação presentes nos rap-canções interpretados por Sharylaine, Dina Di, Kmilla CDD, Luana Hansen e Negra Li? Para responder a essa pergunta, adotamos como referencial a Análise do Discurso de base enunciativa, conforme proposta por Dominique Maingueneau (1998, 2001, 2008, 2014, 2018), com foco na cena de enunciação, compreendida como um

espaço discursivo atravessado por condições de produção, dispositivos enunciativos e determinantes históricos e ideológicos.

A constituição do corpus obedeceu a critérios de relevância histórica, temática e social, operacionalizados da seguinte forma: (i) relevância histórica: seleção de artistas cuja atuação foi reconhecida como pioneira ou decisiva para a inserção de mulheres no rap nacional, com base em registros discográficos, participação em marcos do movimento hip-hop e referências em literatura acadêmica e jornalística; (ii) relevância temática: escolha de canções que abordam questões como feminicídio, encarceramento, violência doméstica, empoderamento e resistência, identificadas por meio de escutas prévias sistemáticas e cotejo com as letras disponíveis em plataformas digitais; (iii) relevância social: priorização de produções com circulação e impacto em territórios periféricos e no debate público, aferidos por visualizações, citações em mídia e entrevistas das artistas. A validação da seleção ocorreu pela triangulação entre escutas, consulta a entrevistas, registros audiovisuais e verificação da acessibilidade pública das obras.

As músicas selecionadas articulam temporalidades e temáticas distintas. *Brasileiras* (Sharylaine) apresenta um testemunho contundente sobre feminicídio e violência de gênero; *Irmã de Cela* (Dina Di) tematiza a experiência de mulheres no sistema prisional, conferindo visibilidade a um segmento historicamente silenciado; *Lei Maria da Penha* (Luana Hansen) dialoga com marcos legais de proteção às mulheres, problematizando a persistência da violência de gênero; *A Faca* (Kamilla CDD), em parceria com DJ Caíque e MV Bill, representa a experiência do abuso e da vitimização no sistema de justiça; e *Black Money* (Negra Li) tensiona dinâmicas econômicas e identitárias, valorizando o empreendedorismo negro como estratégia de resistência e afirmação.

A seguir, apresenta-se o Quadro 1 – Corpus selecionado para a pesquisa, que reúne informações sobre cada canção, incluindo título, compositoras, intérpretes, suporte de lançamento, ano e link de acesso. Esse quadro sistematiza a constituição do corpus e contribui para a objetividade metodológica, permitindo a reprodutibilidade da pesquisa.

Quadro 1 – corpus selecionado para a pesquisa.

Título	Compositoras	Intérpretes	Álbum/Single	Ano de lançamento	Link de acesso

Brasileiras	Sharylaine	Sharylaine	<i>Sharylaine no Estúdio Showlivre (Ao Vivo)</i>	2018	Disponível em: https://music.youtube.com/watch?v=j3QbQsRydaY&si=vwshaCmLtAu6TVyN . Acesso em: 28 abr. 2025.
Irmã de Cela	Dina Di	Visão de Rua	<i>Periferia é o Alvo</i>	1994	Disponível em: https://youtu.be/2DBgPnyCDT8?si=erAeZrNq-BbanpAd . Acesso em: 28 abr. 2025.
Lei Maria da Penha	Luana Hansen	Luana Hansen	<i>Single</i>	2015	Disponível em: https://youtu.be/PPSRJhM35BU?si=9kr6_zasO5Ta-HCl . Acesso em: 28 abr. 2025.
A Faca	DJ Caíque, Kamilla CDD, MV Bill	Kamilla CDD	<i>Preta Cabulosa</i>	2016	Disponível em: https://youtu.be/_NCsjBjfruo?si=IYO-qLCXqrxfgE8a . Acesso em: 28 abr. 2025.
Black Money	Negra Li	Negra Li	<i>Single (prévia do álbum previsto para 2025)</i>	2024	Disponível em: https://youtu.be/8USzGCr0E9w?si=PL1j8bwD6ILCpHHC . Acesso em: 28 abr. 2025.

Fonte: Elaborado pela autora, 2025

Delineado o corpus e seus critérios de constituição, passa-se à explicitação dos procedimentos de análise de dados, que detalham as etapas metodológicas adotadas para o exame das canções. Nesta subseção, são apresentados os métodos de escuta e transcrição, os instrumentos utilizados para a identificação enunciativa, bem como as estratégias que orientaram a análise das cenas de enunciação e a interpretação crítica dos discursos.

4.3 Procedimentos de análise de dados

O percurso analítico adotado nesta pesquisa desenvolveu-se em quatro etapas articuladas, em conformidade com o quadro teórico de Maingueneau (1998, 2001, 2008, 2014) e com a perspectiva interseccional (Akotirene, 2019; Hill Collins, 2019; Davis, 2016). Cada etapa foi concebida para assegurar visibilidade metodológica, objetividade no processo e consistência interpretativa.

O primeiro momento correspondeu à delimitação analítica do corpus. As letras das canções foram obtidas a partir de registros disponíveis em plataformas digitais de música e vídeo, assegurando a acessibilidade pública e a fidelidade ao material circulante. Após a coleta, procedeu-se à escuta atenta das versões fonográficas, confrontando a materialidade escrita com a realização sonora para observar entonações, pausas, ênfases e repetições. Essa operação dupla, leitura e escuta foi essencial para compreender como o discurso se projeta entre a letra e a voz, respeitando a condição literomusical do rap-canção.

Em seguida, concentrou-se a análise na identificação enunciativa, voltada a examinar o posicionamento discursivo das artistas em cada obra. Por meio da observação de vocativos, pronomes, escolhas verbais e formas de interpelação, buscou-se determinar se o enunciador corresponde à própria rapper, a uma persona discursiva construída ou a uma voz coletiva. De modo complementar, investigou-se a configuração do coenunciador, isto é, o público interpelado, considerando marcas linguísticas que o designam no singular, no plural, no feminino ou em comunidades específicas, como mulheres, periferia ou população negra. Esse processo foi reforçado pelo diálogo com entrevistas, registros midiáticos e elementos da trajetória política e cultural das artistas, que oferecem subsídios para compreender a cena enunciativa em sua historicidade.

O terceiro momento consistiu na análise das cenas de enunciação, articulada em três dimensões. A cena englobante permitiu situar o rap-canção como prática discursiva literomusical, de natureza híbrida, vinculada ao universo do hip-hop. A cena genérica possibilitou caracterizar os tipos de discurso mobilizados políticos, testemunhais, memorialísticos, jurídicos e situar o lugar social de fala assumido pelas rappers. Já a cenografia foi examinada por meio de marcas linguísticas (vocativos, pronomes, verbos no imperativo), recursos formais (repetição, paralelismo, variação lexical), estratégias semânticas (metáforas, ambiguidades, ironias) e figurações identitárias que projetam imagens de mulher como sobrevivente, irmã, guerreira ou liderança comunitária. Também foram observados contrastes enunciativos (“eu × nós”, “periferia × sistema”, “vida × morte”), que estruturam o campo de tensão e resistência das letras.

Por fim, procedeu-se à interpretação crítica, etapa em que os efeitos de sentido foram analisados à luz da perspectiva interseccional, articulando as dimensões de gênero, raça e classe. Ambiguidades, repetições e jogos poéticos não foram tratados como desvios, mas como estratégias discursivas de enfrentamento que potencializam a força política e estética das enunciações.

Para sistematizar esse percurso, elaborou-se o Quadro 2 – Etapas e procedimentos da análise discursiva das canções, no qual se sintetizam os objetivos, os procedimentos e os materiais de apoio utilizados em cada etapa. Esse quadro não apenas organiza o método, mas também contribui para a inteligibilidade da pesquisa, explicitando os caminhos adotados na análise.

Quadro 2 – Etapas e procedimentos da análise discursiva das canções

Etapas	Objetivo	Procedimento	Material de Apoio
1. Delimitação analítica do corpus	Selecionar canções representativas da presença de mulheres no rap brasileiro	Aplicação de critérios de relevância histórica, temática e social para escolha das canções de cinco artistas pioneiras	Letras das músicas (transcritas), gravações em vídeo e áudio, entrevistas e informações biográficas
2. Identificação enunciativa	Reconhecer o posicionamento discursivo da artista em cada canção	Determinar se o enunciador corresponde à própria artista, a uma pessoa discursiva ou a uma voz coletiva. Identificar o coenunciador (público interpelado)	Letras e dados contextuais (entrevistas, mídia, atuação política das artistas)
3. Análise das cenas de enunciação	Examinar as três dimensões da cena discursiva em cada canção	<ul style="list-style-type: none"> - Cena englobante: situar o gênero rap-canção como prática artístico-discursiva híbrida - Cena genérica: caracterizar o tipo de discurso e o lugar social da fala - Cenografia: analisar a performance identitária projetada na enunciação 	Referencial teórico de Maingueneau (1998, 2001, 2008, 2014) e autores complementares (Costa, 2001, 2007)
4. Interpretação crítica dos discursos	Compreender como os discursos articulam resistência e identidade	Interpretar os sentidos produzidos nas letras em relação às dimensões de gênero, raça e classe sob perspectiva interseccional e decolonial	Referencial teórico de Akotirene (2019), Hill Collins (2019), Davis (2016), entre outras referências interseccionais

Fonte: Elaborado pela autora, 2025

Cabe assinalar, ainda, os limites do estudo. Esta investigação concentrou-se na letra transcrita em articulação com a escuta da gravação. Embora se reconheça que o rap se

constitui também pela dimensão sonora especialmente pela construção de bases instrumentais, samples e variações rítmicas que configuram subgêneros e estilos de enunciação, tais aspectos não foram explorados de maneira sistemática neste trabalho. O reconhecimento dessa ausência reforça o recorte adotado, que trata o rap-canção prioritariamente como prática discursiva literomusical, sem esgotar outras dimensões possíveis de análise.

Essa delimitação metodológica prepara o terreno para o capítulo seguinte, dedicado à análise das cenas de enunciação nas canções do corpus, em que se examinam os modos como as artistas constroem discursivamente a presença da mulher no rap brasileiro.

5 ANÁLISE DAS CENAS DA ENUNCIÇÃO

Este capítulo apresenta a análise das cenas de enunciação nos rap-canções de artistas pioneiras do rap brasileiro, com o objetivo de examinar a construção discursiva da mulheres textos musicais. A investigação se baseia na teoria da Análise do Discurso de base enunciativa, conforme proposta por Dominique Maingueneau, e considera as três dimensões articuladas da cena de enunciação: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia.

A análise inicia-se pela descrição do quadro cênico, a partir das categorias de cena englobante e cena genérica, que se complementam e se repetem em todas as canções do corpus. Nesta etapa, observamos como essas duas cenas se manifestam nas letras, identificando os traços que delimitam o tipo de discurso e o gênero discursivo mobilizado pelas artistas. De acordo com Maingueneau (2014, p. 67), a cena genérica e a cena englobante estão interligadas, de modo que cada uma se define em relação à outra, e apenas a articulação entre ambas possibilita a produção e a compreensão do discurso.

A compreensão dessas duas cenas é fundamental para delinear o espaço discursivo em que as artistas se inscrevem e para reconhecer os modos de legitimação e pertencimento que estruturam o rap-canção enquanto prática discursiva. Após essa delimitação inicial, avançaremos para a análise específica da cenografia em cada uma das canções selecionadas.

5.1 Cena Englobante

A obra de Nelson B. da Costa (2001) oferece uma base teórica importante para compreender o caráter semiótico da canção e fundamentar a inserção do rap-canção na cena englobante do discurso literomusical. Para o autor, a canção configura-se como um gênero híbrido, de natureza intersemiótica, pois articula duas linguagens distintas: a verbal e a musical, sendo esta última composta por ritmo e melodia. Essa articulação exige uma abordagem integrada, que não confunda a canção com outros gêneros, e demanda uma tripla competência dos sujeitos envolvidos verbal, musical e literomusical. O processo interpretativo refere-se à capacidade de reconhecer e relacionar essas dimensões simultaneamente, compreendendo como as palavras, os elementos sonoros e suas interações constroem sentidos específicos, permitindo uma interpretação que leve em conta a totalidade do enunciado literomusical.

Costa (2007a) refina essa definição ao caracterizar a canção como uma peça verbo-

melódica breve, destinada à veiculação vocal. No que diz respeito ao rap, o autor observa que seus padrões tradicionais de entoação são frequentemente preteridos em prol da valorização da letra e do ritmo. Assim, o rap-canção pode ser compreendido como um gênero que combina ou substitui a fala cantada pela fala rimada e ritmada, aproximando-se de uma tradição oral marcada e afastando-se do formalismo erudito comum à canção popular tradicional.

Em sua tese de doutorado, Costa (2001, p. 126) trata o discurso literomusical como uma prática intersemiótica que não se restringe aos aspectos semânticos da linguagem verbal, mas que também contempla as produções semióticas não verbais, enfatizando as relações interdiscursivas entre diferentes práticas semióticas. O autor destaca vários planos que constituem a prática discursiva da canção, entre eles a relação entre linguagem verbal e musical, a evocação de movimentos coreográficos pela melodia, a representação pictórica na letra e o registro escrito acompanhado por elementos visuais, como ilustrações ou design gráfico.

Além disso, Costa (2001) argumenta que o ser humano articula múltiplas competências semióticas simultaneamente, configurando gestos comunicativos complexos que abrangem criação, interpretação e performance dentro do discurso literomusical. No caso do rap-canção, essa prática discursiva mobiliza, de forma intersemiótica, as linguagens verbal, musical e performativa, frequentemente associadas a temáticas sociais prementes, inserindo-se, assim, em uma cena discursiva caracterizada pela crítica social e pela expressão de identidades periféricas.

A noção de cena englobante, conforme desenvolvida por Maingueneau (2006), oferece um quadro útil para situar esse tipo de discurso. Ela se refere a um conjunto relativamente estável de práticas discursivas vinculadas a instituições, valores e formas de vida que legitimam determinadas formas de enunciação e orientam as posições do sujeito enunciador. Segundo Maingueneau (2015 apud Araújo, 2021, p. 50), ao situar-se em uma cena englobante, o enunciador se compromete com os valores e contratos comunicativos específicos daquele campo discursivo.

Nesse sentido, Reis (2020, p. 7) reforça que o tipo de discurso é resultado das práticas simbólicas historicamente instituídas, funcionando como dispositivos que tanto legitimam quanto desautorizam enunciações, criando formas de pertencimento e exclusão social. Assim, a cena englobante pode ser entendida como um mecanismo de poder simbólico que regula os modos possíveis de enunciação dentro de um campo discursivo.

Quando aplicada ao corpus desta pesquisa, essa perspectiva revela que o rap-canção

produzido por mulheres, negras, periféricas e brasileiras se inscreve em uma cena englobante que difere daquela que estrutura a Música Popular Brasileira (MPB) enquanto discurso literomusical instituído. Para Costa (2009, p. 125), o discurso literomusical é um produto simbólico que integra letra, música, performance e posicionamento social, construindo sentidos reconhecíveis pela interação entre texto e som. Vila Nova (2012, p. 32) reforça essa concepção, ao definir o discurso literomusical como uma instância enunciativa que articula elementos verbais, sonoros, rítmicos e melódicos, exigindo do enunciador e do receptor uma competência específica para sua produção e recepção.

Partindo dessa fundamentação, pode-se afirmar que o rap-canção desloca os vetores tradicionais de legitimação da canção popular pautados na estética nacional-popular e nos valores da beleza para um campo discursivo contra-hegemônico, marcado por experiências de violência, resistência e afirmação identitária. Dessa forma, a cena englobante do rap-canção se estrutura a partir de uma configuração social e simbólica distinta, enraizada na cultura hip-hop e nas periferias urbanas, reinscrevendo a relação entre linguagem e música em regimes de sentido racializados e insurgentes, pondo em causa o domínio dos mecanismos hegemônicos da canção tradicional.

Por fim, Maingueneau (2006, p. 251) ressalta que o conceito de cena englobante é insuficiente quando considerado isoladamente, pois não oferece precisão quanto ao tipo de atividade verbal sem a articulação com a cena genérica. No caso do rap-canção, essa articulação permite identificar uma prática discursiva marcada pelo pertencimento comunitário, pelo *ethos* de resistência e por um modo singular de performar linguagem, música e corpo.

5.2 Cena Genérica

A cena genérica, conforme propõe Maingueneau (2006, p. 251), é o nível pelo qual uma obra se enuncia a partir de um gênero do discurso, isto é, ela se ancora em formas relativamente estabilizadas de produção discursiva que delimitam modos de dizer, possibilidades de circulação e de escuta. Nesse sentido, os gêneros do discurso não devem ser compreendidos apenas como estruturas formais, mas como instâncias que articulam papéis sociais, contratos de enunciação e condições materiais de produção. Como lembra Brandão (2004), os gêneros são marcados por sua inserção em esferas da atividade humana e por relações sociais e históricas que regulam suas formas e conteúdos.

Essa concepção permite compreender o rap-canção como uma cena genérica que opera

dentro de uma forma discursiva instituída ainda que com margens de transgressão cujas regularidades enunciativas podem ser descritas com base nos parâmetros propostos por Maingueneau (2006, p. 233–239), como finalidade, estatuto dos parceiros da enunciação, circunstância, suporte, plano textual e uso da língua. Esses parâmetros, longe de serem receitas, funcionam como operadores para identificar traços discursivos fundamentais nos gêneros.

No caso do rap-canção, observamos uma finalidade discursiva que extrapola o entretenimento: há uma orientação explícita para a denúncia, o protesto, a elaboração da memória coletiva e o empoderamento de sujeitos subalternizados. As artistas analisadas mobilizam esse gênero para inscrever vivências marcadas por assimetrias de raça, gênero, classe e território, o que demonstra que o rap-canção não apenas pertence a uma cena genérica, mas ressignifica essa cena a partir das condições sociais de suas enunciadoras.

Quanto ao estatuto dos parceiros da enunciação, a rapper ocupa uma posição discursiva de autoridade que não advém de uma legitimidade institucional, mas de saberes construídos na experiência. Ao se dirigir a ouvintes que partilham dessas realidades ou que devem se implicar nelas, o rap-canção instaura um contrato enunciativo específico, baseado na empatia, na denúncia compartilhada e na convocação à ação.

A circunstância da enunciação é plural: embora a oralidade performática seja central, o rap-canção se inscreve em diferentes mídias: shows, clipes, plataformas digitais o que permite sua reinscrição e recirculação em diversos tempos e espaços. Essa multiplicidade fortalece sua potência como gênero discursivo resistente e móvel. O suporte é predominantemente sonoro: a voz amplificada, a batida rítmica e o uso de tecnologias de gravação e edição são elementos constitutivos do gênero. Já o plano textual revela-se híbrido, combinando narratividade, argumentação, lirismo e performance. O rap-canção se estrutura frequentemente em versos de dezesseis compassos, com pontes, refrões e introduções que organizam tanto o ritmo quanto o conteúdo temático.

O uso da língua no rap-canção também evidencia sua inscrição genérica: variantes linguísticas não hegemônicas, como o chamado “pretuguês” (Gonzalez, 2020), são mobilizadas para produzir efeitos de sentido e afirmar identidades racializadas e periféricas. Ao romper com a norma-padrão, esse uso estilizado da linguagem tenciona convenções sociais e linguísticas, inscrevendo-se como uma forma de resistência discursiva.

Portanto, ao analisarmos o rap-canção a partir da cena genérica, é possível reconhecer nele uma forma discursiva relativamente estabilizada, mas aberta à reinvenção, que articula práticas linguísticas, musicais e sociais. As rappers analisadas não apenas se inserem em um

gênero já existente, mas o ativam como espaço de enunciação crítica, configurando o rap-canção como um gênero que incorpora o conflito, a memória e a reexistência.

5.3 Cenografia

Ao longo da análise veremos a construção da cena genérica, a partir da interpretação da cenografia performada com signos linguísticos que apontam para sujeito enunciador, sujeito coenunciador interpelado pelo discurso produzindo no rap-cação, num quadro espaço-temporal, na construção discursiva da mulher.

5.3.1 Brasileiras- composição Sharylaine

O rap-canção Brasileiras, integrante do álbum Sharylaine no Estúdio Showlivre (Ao Vivo) (2018), articula uma enunciação que denuncia a violência de gênero, convoca a resistência e projeta um ethos de porta-voz coletiva. Assinada, produzida e performada por Sharylaine, a obra mobiliza signos linguísticos que instauram uma Cenografia Dialogal de Protesto e constrói discursivamente a mulher como sujeito coletivo, politizado e insurgente. A canção se inscreve no campo literomusical do rap como um gesto de enunciação situado, que transforma experiências historicamente silenciadas em discurso público.

Desde o início, identifica-se a formulação de uma denúncia direta, marcada pela interpelação à coenunciadora, no verso em que a rapper afirma que “bastam 15 segundos para acontecer / Neste imenso Brasil a vítima pode ser você”. O uso do pronome “você” instaura uma relação de proximidade com a interlocutora, convocando-a para dentro da cena discursiva e situando a violência de gênero como ameaça concreta e cotidiana. Em seguida, quando enuncia “Aquela que nunca vi, ou que é igual a mim / Que conheço e desconheço, enfim”, a rapper reafirma a construção de uma comunidade discursiva composta por mulheres unidas por experiências compartilhadas de vulnerabilidade e resistência. Os verbos “conheço” e “desconheço” produzem uma subjetividade que se reconhece no outro justamente porque a violência atravessa suas trajetórias de forma estrutural.

Essa entrada já anuncia o gesto enunciativo central da canção: nomear a violência, explicitar sua recorrência, confrontar estruturas sociais e convocar outras mulheres a resistirem. A obra inscreve-se, portanto, em uma tradição de rap produzido por mulheres que utilizam a palavra ritmada como ferramenta de denúncia, conscientização e ação coletiva.

A cena englobante posiciona Brasileiras no campo do rap literomusical como uma prática estética e política simultânea. Diferentemente da canção popular institucionalizada marcada por legitimação midiática e por pactos comunicativos que historicamente excluíram mulheres negras o rap de Sharylaine funda sua legitimidade na experiência vivida e na inscrição do corpo que enuncia.

O enunciado tensiona, assim, os limites do campo musical ao apresentar a voz feminina negra como porta-voz coletiva. A frase “Homens exercem a força, exercem o poder” expõe a naturalização das assimetrias de gênero em sexualidade e evidencia que a violência não é um desvio, mas um mecanismo sistemático de controle dos corpos e vidas das mulheres. O verbo “exercem”, repetido, aponta para a regularidade e institucionalização dessa prática, ligando-a a uma estrutura social que legitima a dominação masculina.

Nesse sentido, Sharylaine ocupa uma posição enunciativa de contestação dentro do campo literomusical, produzindo um discurso ancorado na autoridade da experiência e no compromisso ético-político com a denúncia. Sua voz habita o limiar entre arte e política, instaurando uma enunciação que pertence ao rap, mas ultrapassa o entretenimento para intervir na esfera pública.

A cena genérica do rap-canção emerge de marcas formais como a oralidade, o ritmo marcado, a interpelação direta e a utilização de variantes linguísticas que inscrevem a identidade da enunciadora na língua. Esses elementos constroem um contrato de comunicação típico do rap: direto, combativo, dialogal.

A convocação explícita à ação é realizada por verbos no imperativo, como nos versos em que a enunciadora orienta: “Busque caminhos para sair da margem / Tornar-se plural, não é, nunca foi uma viagem / Não pode morrer, tem que resistir / Ocupar os espaços, aqui, aí, ali / Conserve a força e energia que há dentro de ti / Encontre o seu melhor, para se permitir.” O imperativo projeta uma relação entre pares e configura um discurso pedagógico e comunitário que integra a tradição histórica do rap feminino, em que a experiência vivida se converte em direcionamento político às coenunciadoras.

A cena genérica também inclui momentos em que o enunciado se dirige a outro público: a sociedade em geral. Versos como “A sociedade fecha os olhos, pois ninguém quer ver / O silêncio é um cúmplice artificial / Despertar na população plena consciência / Exigir efetivas providências e acesso” deslocam a interlocução de um diálogo entre mulheres para um chamado à responsabilidade coletiva. Essa alternância de coenunciadores ora as mulheres, ora a sociedade, configura a amplitude do projeto discursivo da rapper: denunciar, conscientizar e demandar intervenções efetivas do Estado e da população.

A cenografia da canção projeta um espaço simbólico que atravessa o território brasileiro como cenário da violência de gênero. O título *Brasileiras* já situa a enunciação em um espaço nacional, mas a espacialidade construída extrapola a geografia: trata-se de um espaço social atravessado por disputas por poder, reconhecimento e sobrevivência.

A rapper explicita essa espacialidade ao descrever diferentes formas de violência: “E não falo apenas do estupro, ou da física / Pois aparecem muitas outras, na estatística / Espancamento, ofensa, tortura psicológica / Impedir de sair, ir e vir, não tem lógica.” Aqui, a cenografia se torna cotidiana: violência na casa, na rua, nos relacionamentos, nas instituições é um espaço vivido que se materializa no corpo das mulheres.

Essa topografia dialoga diretamente com dados recentes, como os apresentados pelo Relatório Anual Socioeconômico da Mulher – Raseam 2025, que apontam a violência psicológica como a violação mais registrada na Central Ligue 180 (32,6%), seguida da violência física (29,7%) e de números alarmantes de violência sexual (591.495 estupros de mulheres entre 2015 e 2024). A cenografia, portanto, não apenas ambienta o enunciado: ela confirma o caráter estrutural da violência e reforça a pertinência da denúncia.

A canção também constrói uma cronografia marcada pela urgência. Isso se evidencia no verso “*Brasileiras sempre contribuem para o progresso*”, em que o advérbio “sempre” indica continuidade histórica. A contribuição feminina é evocada como processo permanente, em diálogo com marcos históricos que Duarte (2019) destaca: a luta pelo acesso à alfabetização no século XIX, a ampliação da educação formal, o movimento sufragista na década de 1920 e a efervescência política e cultural dos anos 1970. Assim, a cenografia de *Brasileiras* articula espaço e tempo para projetar a permanência da violência e a continuidade da resistência das mulheres.

O ethos que emerge do enunciado é o de uma mulher negra que fala de dentro da experiência e para outras mulheres que compartilham histórias semelhantes. Ao afirmar que a violência pode atingir “você”, “aquela que nunca vi”, mas que é “igual a mim”, a enunciadora projeta um ethos de reconhecimento horizontal que se ancora na identificação coletiva.

Esse ethos combina:

- A. Ethos de testemunha: fala de algo vivido e cotidiano;
- B. Ethos de resistência: convoca à ação e recusa a naturalização da violência;
- C. Ethos comunitário: a voz que fala é também parte do “nós” que sofre e luta.

A legitimidade do discurso não se apoia em instituições, mas na experiência partilhada e na posição histórica das mulheres negras no Brasil. A rapper se apresenta como porta-voz

engajada, alinhada às mulheres que resistem e comprometida com a denúncia pública das violências.

Brasileiras configura uma enunciação político-estética que transforma a experiência da violência de gênero em ação discursiva. A canção articula denúncia, memória, resistência e conscientização, construindo a mulher como sujeito coletivo que reconhece sua vulnerabilidade, mas também sua potência para romper com as estruturas que a violentam.

A cenografia dialogal de protesto, marcada por interpelação direta, uso do imperativo e responsabilização da sociedade, posiciona a enunciação como prática discursiva insurgente. O discurso articula gênero, raça e território como marcadores interseccionados da violência, revelando que a experiência das mulheres brasileiras é atravessada por desigualdades estruturais que exigem resposta coletiva.

Ao transformar a palavra ritmada em gesto político, Sharylaine reinscreve mulheres negras no centro da enunciação. Brasileiras não apenas denuncia a violência: ela convoca, orienta, educa, historiza e reafirma o protagonismo das mulheres na construção do país. A análise mostra, assim, que a obra produz modos de existência e resistência, convertendo o cotidiano da violência em prática discursiva de afirmação e luta.

5.3.2 Minha irmã de cela composição de Dina Di

O rap-canção *Irmã de Cela*, interpretado pelo grupo *Visão de Rua*, apresenta uma enunciação marcada pela experiência prisional e pela constituição de um ethos testemunhal que articula denúncia, memória e solidariedade. A letra encena a fala de uma mulher encarcerada que se dirige a outra mulher submetida às condições degradantes do sistema penitenciário. Essa interlocução configura uma relação de alerta e sororidade, na qual a enunciadora mobiliza sua experiência de privação de liberdade para orientar, advertir e fortalecer a coenunciadora. A narrativa alterna movimentos de confissão, crítica social, lembrança e despedida, instaurando uma cenografia que aproxima o rap do relato memorialístico. Trata-se, portanto, de um enunciado que produz efeitos de presença ao reinscrever o corpo da mulher encarcerada como sujeito discursivo e político.

A canção inicia-se com a formulação “eu vou invadir sua mente”, que projeta um gesto de enunciação assertivo e marcado por uma relação assimétrica: a enunciadora se apresenta como alguém que conhece profundamente a realidade do cárcere, enquanto a coenunciadora é descrita como “confusa, fraca e inconsciente”. Essa apresentação instala um pacto comunicativo específico: a mulher que fala é aquela que já atravessou e continua

atravessando as violências da prisão, enquanto a interlocutora ocupa o lugar de quem está vulnerável à mesma trajetória.

Logo no início, a rapper apresenta o sistema penitenciário brasileiro como “pobre e digno de pena”, denunciando a precariedade estrutural das instituições responsáveis pela custódia e pela reintegração social. Essa caracterização rompe com discursos punitivistas sustentados no senso comum como a ideia de que “bandido bom é bandido morto” e desloca o foco para a crítica do Estado e das estruturas sociais que produzem criminalização seletiva. A “impunidade” que aparece quando a enunciadora afirma ter sido “jogada na cela do medo e da impunidade” não se refere ao descumprimento da lei por parte das detentas, mas à impunidade das instituições que naturalizam a violência contra mulheres pobres e periféricas. Assim, a canção formula um discurso complexo, que aponta para o caráter estrutural da punição e para os múltiplos atravessamentos de gênero, classe e território.

A cena englobante situa Irmã de Cela no campo literomusical do rap como prática de denúncia de violações de direitos e como dispositivo de articulação de memória coletiva. Ao mobilizar a experiência de uma mulher encarcerada, o enunciado reinscreve sujeitos historicamente silenciados pela cultura e pelo sistema penal. A formulação “considerada culpada no ato, dada a sentença” mostra o modo como a mulher periférica ingressa no sistema prisional já atravessada por uma memória discursiva que a criminaliza e que associa sua identidade à falência social, memória que aparece de maneira contundente na expressão “uma identidade fudida”.

O discurso é construído em diálogo com práticas institucionais de controle e exclusão que, segundo Cury e Menegaz (2017), rompem vínculos sociais, solapam a autodeterminação e submetem as mulheres presas a punições que ultrapassam a privação da liberdade. A cena englobante evidencia que a prisão não é apenas espaço físico, mas um dispositivo discursivo que produz sujeição, violência e desumanização. A inserção da mulher nessa estrutura é marcada pela seletividade penal e pela ausência de políticas que considerem suas especificidades, como discute Rampin (2011), o que reforça o caráter patriarcal do sistema prisional brasileiro. Assim, a cena englobante de Irmã de Cela articula o rap ao campo da denúncia social e insere a voz feminina encarcerada como sujeito de direito e de discurso.

A cena genérica do rap-canção se manifesta na combinação de oralidade, ritmo narrativo, interpelação direta e alternância entre relato e advertência. A fórmula inicial, “eu vou invadir sua mente”, já delimita esse contrato de fala: a enunciadora assume o papel de narradora-experiente, enquanto a coenunciadora ocupa a posição de aprendiz, alguém que precisa ser alertada para sobreviver no cárcere. A estrutura injuntiva, ainda que menos

marcada que em Brasileiras, está presente na forma como a enunciadora comenta, explica e aconselha.

Os versos “esse é um fato ocorrido, esclarecido, é flagrante / considerada culpada no ato, dada a sentença” funcionam como relato e acusação simultâneos. O gênero discursivo rap-canção favorece essa dupla operação: narrar e denunciar. Ao recuperar a trajetória da “irmã de cela”, incluindo os “seis anos / por tráfico de entorpecentes” e o fato de que ela “não teme pela sua vida, não, família ou parentes”, o enunciado organiza uma narrativa sequenciada, típica do rap-canção que narra, mas com forte ancoragem testemunhal.

A linguagem utilizada incorpora traços da oralidade urbana, como “cara na cela com reincidente”, “pilantragem”, “bicho solto”, elemento constitutivo do gênero discursivo que reforça a vinculação do enunciado à experiência das periferias. Ao mesmo tempo, essa escolha estilística produz efeitos de autenticidade e aproxima o discurso do público ao qual se dirige. A cena genérica, portanto, estrutura-se como narrativa de advertência, relato de vida e crítica social, articulando o funcionamento típico do rap-canção a uma experiência situada de encarceramento feminino.

A cenografia de Irmã de Cela assume papel central, pois é por meio dela que se constitui a experiência sensível do cárcere. A letra projeta uma espacialidade marcada pela precariedade, violência e desumanização. A “cela do medo e da impunidade” simboliza um lugar de confinamento físico e simbólico, onde o Estado falha em garantir direitos básicos. A metáfora da “tatuagem marcada à base de ferro quente” intensifica essa cenografia ao inscrever no corpo da enunciadora a marca indelével da prisão, evocando inclusive a memória da escravização e da violência histórica contra corpos racializados e subalternizados.

O espaço se expande quando a protagonista descreve “a ilha de cobra”, imagem que reforça o sentimento de ameaça constante, bem como o pátio do “banho de sol”, representado como “lotado de extrema loucura”. Esses lugares configuram uma topografia de sobrevivência, onde o cotidiano é atravessado por violência e instabilidade emocional, “meus nervos que estão gravemente abalados”.

A cenografia também incorpora elementos temporais: os “seis anos” de reclusão, a repetição das rotinas, o desgaste emocional e a expectativa incerta da “condicional por um fio”. Esse tempo marcado pela suspensão da vida reforça a sensação de aprisionamento não apenas físico, mas subjetivo.

Os vínculos afetivos emergem como parte dessa cenografia. A “irmã de cela” torna-se figura fundamental, responsável por amenizar a solidão e possibilitar laços de solidariedade no interior da prisão. Essa relação transforma a cela, antes “fria e vazia”, em um espaço de

alguma resistência, revelando o papel das relações humanas na preservação da dignidade em ambientes de extrema opressão.

O ethos que se projeta em *Irmã de Cela* é o de uma sobrevivente que fala com autoridade conferida pela própria experiência. A enunciativa assume a posição de testemunha crítica, alguém que conhece profundamente a realidade prisional e que utiliza esse conhecimento para orientar e advertir a coenunciadora. Esse ethos combina lucidez e vulnerabilidade: a narradora reconhece seus erros “esse é o preço que eu pago por um passado mal vivido”, mas também denuncia as condições degradantes às quais foi submetida.

O ethos também é marcado pela dor familiar “só dei desgosto aos meus pais” e pela consciência da solidão que recai sobre as mulheres presas, como mostra Varela (2017) ao apontar que visitas são mais raras para mulheres do que para homens. Esse atravessamento ético reforça a dimensão interseccional da enunciação: gênero, classe e território estruturam a experiência da mulher encarcerada e configuram sua posição de fala.

Ao mesmo tempo, o ethos se articula à gratidão e ao reconhecimento dos laços femininos: “há uma mulher dependente do crime... a quem devo fé e gratidão... minha irmã de cela”. A solidariedade se apresenta como força que resiste ao processo de desumanização promovido pelas instituições penais. *Irmã de Cela* constrói discursivamente a mulher encarcerada como sujeito que vivencia múltiplas camadas de violência institucional, psicológica, física, simbólica, mas que também produz resistência por meio da memória, da solidariedade e da denúncia. A canção articula relato pessoal e crítica estrutural, mostrando que o sistema prisional brasileiro, atravessado por patriarcado, punitivismo e abandono estatal, opera pela exclusão das mulheres pobres e periféricas.

A cenografia memorialística organiza o enunciado como testemunho, permitindo que a experiência individual seja convertida em denúncia coletiva. A partir de uma perspectiva interseccional, observa-se que gênero, classe e território moldam tanto a produção da violência quanto as possibilidades de sobrevivência das mulheres presas.

O ethos que emerge é o de uma porta-voz insurgente, cuja legitimidade decorre da vivência direta da opressão e da capacidade de transformar sofrimento em discurso. Assim, *Irmã de Cela* se inscreve no rap-canção como prática discursiva que revela injustiças estruturais e reivindica dignidade, memória e reconhecimento.

5.3.3 Lei Maria da Penha composição de Luana Hansen

O rap-canção “Lei Maria da Penha”, de Luana Hansen, apresenta um discurso que se organiza em torno da visibilização da violência de gênero e da reivindicação da voz feminina como instrumento de denúncia e transformação. A enunciação mobiliza o léxico jurídico e o discurso cotidiano para construir um espaço discursivo em que a mulher negra periférica se torna sujeito de fala e de direito.

Na cena englobante, o rap se inscreve no campo literomusical como forma de enunciação política. A canção se distingue do discurso musical institucionalizado ao transformar o ritmo e a palavra em mecanismos de conscientização. O contrato comunicativo que legitima o discurso não é o da tradição estética, mas o da experiência partilhada. A artista fala a partir de um território simbólico que combina o universo da lei com o da periferia, tensionando as fronteiras entre o jurídico e o cotidiano. Esse movimento reconfigura o campo da canção popular e insere a voz feminina negra em uma cena de enunciação marcada pela resistência e pela pedagogia social.

A cena genérica evidencia o funcionamento discursivo do rap-canção enquanto gênero. O ritmo marcado e a oralidade estruturam a enunciação em torno da interpelação direta ao ouvinte. O trecho “Mulher, se apanha, denuncia / Vai na delegacia e não silencia” mostra o uso do imperativo como recurso discursivo que cria uma relação de proximidade entre enunciadora e coenunciadora. O discurso assume função orientadora, deslocando-se do relato para o gesto de convocação. Esse modo de dizer constitui um contrato de solidariedade que se apoia em um ethos de credibilidade derivado da experiência social e não da posição institucional.

A cenografia da canção organiza-se em torno da alternância entre o espaço doméstico e o espaço público. O lar é representado como lugar de confinamento e violência, enquanto a rua e a delegacia simbolizam a transição para a visibilidade e para o exercício da cidadania. No verso “Não foi amor, foi agressão / Agora é lei, tem punição”, o deslocamento espacial é acompanhado de um deslocamento simbólico: a passagem do silêncio à fala, do privado ao público. A cronografia é marcada pela urgência, o tempo do agora, no qual a enunciação se realiza como resposta imediata à opressão.

O ethos discursivo emerge como elemento articulador dessas dimensões. A imagem de si construída pela enunciadora combina autoridade e solidariedade. A voz projeta um ethos de resistência, sustentado na coerência entre experiência vivida e forma de dizer. A credibilidade deriva da materialidade corporal da voz e da inscrição do corpo feminino negro

como corpo legítimo de fala. Essa presença discursiva se consolida na repetição de estruturas imperativas e na entonação assertiva, que conferem ao discurso o caráter de manifesto coletivo.

A enunciação da canção transforma o relato da violência em prática de subjetivação. Ao apropriar-se do discurso jurídico e reinscrevê-lo em linguagem popular, a artista desloca o locus da autoridade e redefine quem pode falar a lei. O ato de dizer “é lei” não apenas cita o dispositivo legal, mas o reinscreve no corpo e na voz da mulher que sofreu e sobreviveu. O discurso jurídico, assim, é reapropriado e ressignificado como linguagem de empoderamento.

A cena de enunciação de “Lei Maria da Penha” revela, portanto, a articulação entre corpo, voz e memória social na constituição do sujeito. A canção não se limita a representar a mulher vítima de violência, mas produz discursivamente uma posição de sujeito que fala, age e convoca. O ethos que sustenta essa voz é o da mulher negra periférica que assume sua própria legitimidade ao narrar e ao instruir. O processo discursivo observado confirma que o rap-canção funciona como prática de inscrição simbólica. A linguagem, ao materializar-se na voz e no ritmo, produz modos de existência que atravessam o social e o estético. A subjetividade feminina negra emerge, assim, como resultado de um trabalho de linguagem que transforma o sofrimento em discurso e o discurso em presença. Em “Lei Maria da Penha”, a palavra cantada é também gesto político: ela institui o direito de dizer e reinscreve, na materialidade sonora do rap, o lugar de quem fala e de quem resiste.

O enunciador realiza uma crítica ao sistema de apoio institucional. “Delegacia da Mulher, que é bem despreparada” aponta a falha nas políticas públicas de acolhimento e proteção das vítimas de violência. A música denuncia a falta de preparo das autoridades, refletindo um problema estrutural no combate à violência doméstica. A letra também menciona o impacto emocional da revitimização, como ao narrar que, ao denunciar, a mulher se sente novamente violada pela memória de seu sofrimento: “Sente-se violentada pela memória.” Isso ilustra o sofrimento contínuo e a sensação de impotência que muitas mulheres experienciam ao buscar justiça, especialmente em sistemas judiciais e policiais que muitas vezes não oferecem o suporte adequado., onde lê-se na canção:

Corre atrás, vai na delegacia / Faz boletim e toda correria / E outra vez ao narrar a sua história /

Sente-se violentada pela memória / A situação que é 100% delicada / Delegacia da Mulher, que é bem despreparada / O descaso e o desapego / Faz a gente se apegar no

desespero / Violação dos meus direitos, negligência e omissão / Fazendo parecer que a luta
seguirá em vão / E o agressor livre e
impune / Segue sua rotina como sempre de costume.

A lei Maria da penha é introduzida próximo ao refrão da música, a enunciadora provoca um diálogo com a coenunciadora: "E é preciso que a justiça seja plena / Que prenda o agressor com a Lei Maria da Penha / Lute, grite, denuncie / Pelo fim da violência, contra a mulher" ao mesmo tempo, faz um apelo coletivo para que toda a sociedade se engaje no combate à violência doméstica, deixando claro que é uma luta conjunta que exige a participação ativa de todos.

Apresenta uma transformação perturbadora no comportamento do parceiro, que vai de uma figura idealizada, romântica e acolhedora, para alguém abusivo, controlador e violento. Essa mudança abrupta revela o padrão de abuso psicológico e físico que muitas mulheres experienciam em relacionamentos abusivos, onde o agressor inicialmente se apresenta de forma sedutora e protetora, apenas para, com o tempo, assumir um comportamento opressor. A letra aborda de forma direta e crítica a manipulação emocional e a violação dos direitos da mulher, destacando a insegurança, o controle e a violência que surgem dentro desse contexto, quando enuncia:

Presente, romântico, supriu minha solidão / De uma hora pra outra, o herói virou vilão
/ Ciumento e manipulador / De todas as minhas ideias ele se apropriou / Lesão corporal,
violência sexual / Até

O rap-canção "Lei Maria da Penha", de Luana Hansen, apresenta um discurso que se organiza em torno da visibilização da violência de gênero e da reivindicação da voz feminina como instrumento de denúncia e transformação. A enunciação mobiliza o léxico jurídico e o discurso cotidiano para construir um espaço discursivo em que a mulher negra periférica se torna sujeito de fala e de direito.

Na cena englobante, o rap se inscreve no campo literomusical como forma de enunciação política. A canção se distingue do discurso musical institucionalizado ao transformar o ritmo e a palavra em mecanismos de conscientização. O contrato comunicativo que legitima o discurso não é o da tradição estética, mas o da experiência partilhada. A artista fala a partir de um território simbólico que combina o universo da lei com o da periferia, tensionando as fronteiras entre o jurídico e o cotidiano. Esse movimento reconfigura o campo da canção popular e insere a voz feminina negra em uma cena de enunciação marcada pela resistência e pela pedagogia social.

A cena genérica evidencia o funcionamento discursivo do rap-canção enquanto gênero. O ritmo marcado e a oralidade estruturam a enunciação em torno da interpelação direta ao ouvinte. O trecho “Mulher, se apanha, denuncia / Vai na delegacia e não silencia” mostra o uso do imperativo como recurso discursivo que cria uma relação de proximidade entre enunciadora e coenunciadora. O discurso assume função orientadora, deslocando-se do relato para o gesto de convocação. Esse modo de dizer constitui um contrato de solidariedade que se apoia em um ethos de credibilidade derivado da experiência social e não da posição institucional.

A cenografia da canção organiza-se em torno da alternância entre o espaço doméstico e o espaço público. O lar é representado como lugar de confinamento e violência, enquanto a rua e a delegacia simbolizam a transição para a visibilidade e para o exercício da cidadania. No verso “Não foi amor, foi agressão / Agora é lei, tem punição”, o deslocamento espacial é acompanhado de um deslocamento simbólico: a passagem do silêncio à fala, do privado ao público. A cronografia é marcada pela urgência, o tempo do agora, no qual a enunciação se realiza como resposta imediata à opressão.

O ethos discursivo emerge como elemento articulador dessas dimensões. A imagem de si construída pela enunciadora combina autoridade e solidariedade. A voz projeta um ethos de resistência, sustentado na coerência entre experiência vivida e forma de dizer. A credibilidade deriva da materialidade corporal da voz e da inscrição do corpo feminino negro como corpo legítimo de fala. Essa presença discursiva se consolida na repetição de estruturas imperativas e na entonação assertiva, que conferem ao discurso o caráter de manifesto coletivo.

A enunciação da canção transforma o relato da violência em prática de subjetivação. Ao apropriar-se do discurso jurídico e reinscrevê-lo em linguagem popular, a artista desloca o locus da autoridade e redefine quem pode falar a lei. O ato de dizer “é lei” não apenas cita o dispositivo legal, mas o reinscreve no corpo e na voz da mulher que sofreu e sobreviveu. O discurso jurídico, assim, é reapropriado e ressignificado como linguagem de empoderamento.

A cena de enunciação de “Lei Maria da Penha” revela, portanto, a articulação entre corpo, voz e memória social na constituição do sujeito. A canção não se limita a representar a mulher vítima de violência, mas produz discursivamente uma posição de sujeito que fala, age e convoca. O ethos que sustenta essa voz é o da mulher negra periférica que assume sua própria legitimidade ao narrar e ao instruir. O processo discursivo observado confirma que o rap-canção funciona como prática de inscrição simbólica. A linguagem, ao

materializar-se na voz e no ritmo, produz modos de existência que atravessam o social e o estético. A subjetividade feminina negra emerge, assim, como resultado de um trabalho de linguagem que transforma o sofrimento em discurso e o discurso em presença. Em “Lei Maria da Penha”, a palavra cantada é também gesto político: ela institui o direito de dizer e reinscreve, na materialidade sonora do rap, o lugar de quem fala e de quem resiste.

5.3.3 A faca composição de DJ Caique, Kmila CDD e MV Bill

O rap-canção A Faca, de DJ Caique, Kmila CDD e MV Bill, instaura uma enunciação marcada pela violência extrema e pela resistência da mulher periférica. A letra encena a trajetória de uma trabalhadora que, ao atravessar sozinha as ruas na madrugada, torna-se alvo de agressão e estupro, desencadeando um processo de autodefesa que culmina na inversão contingente da violência. A obra mobiliza uma cenografia narrativa construída por meio de verbos de ação, espacialização precisa e sequências temporais encadeadas, configurando um discurso que articula vulnerabilidade e força. O enunciado se estrutura pela exposição da violência sexual como parte do cotidiano de mulheres trabalhadoras, denunciando também a ausência de proteção institucional e social. Ao mesmo tempo, afirma a agência e a resistência da mulher que enfrenta, reage e sobrevive.

A canção se abre com a formulação “Estava eu passando na madrugada com a minha marmitta / Pronta mais uma batalha difícil da minha vida”, que inscreve a voz enunciativa no cotidiano da classe trabalhadora. A presença da “marmitta” funciona como signo sociológico que identifica a personagem como mulher de baixa renda, inserida em rotinas exaustivas e deslocamentos noturnos. Ao mesmo tempo, o adjetivo “pronta” apresenta um ethos de resistência: mesmo diante das dificuldades, ela se apresenta disposta a enfrentar mais um dia, mais uma batalha.

A narrativa se organiza pela descrição minuciosa de uma violência sexual, antecipada pelo medo cotidiano que acompanha mulheres que andam sozinhas por espaços urbanos escuros e pouco movimentados. O verso “Filho da puta me levou pro escuro, na covardia me bateu e me jogou contra o muro” explicita o ataque físico e a lógica de dominação masculina. A sequência, “de tanto gritar, eu já tava ficando roca / e ele cheio de ódio rasgando a minha roupa, coisa loca” traduz a brutalidade do ato e a privação de direitos básicos à integridade corporal e psicológica.

A enunciação articula denúncia, desespero e revolta. Ao expressar “Desejo profundamente que ele morra”, a personagem recusa a passividade atribuída às vítimas e

verbaliza o desejo de justiça diante da impunidade estrutural. Quando afirma “Mas não tô sozinha, a guerra é só minha”, expressa outra dimensão recorrente da violência de gênero: a mulher, ainda que reconheça outras vítimas, enfrenta sozinha as consequências imediatas da agressão, aponta o abandono estatal e comunitário.

A cena englobante situa A Faca no campo literomusical do rap-canção como enunciado de denúncia da violência sexual que atravessa a vida de mulheres periféricas. Ao narrar sua trajetória em primeira pessoa, a personagem se legitima como sujeito de discurso a partir da experiência vivida. A violência representada: estupro, espancamento, ameaça com faca não é apresentada como caso isolado, mas como realidade estrutural do patriarcado, o que é reforçado pela intertextualidade com dados nacionais, como os da PNS e do SINAN, que estimam cerca de 822 mil casos de estupro por ano no Brasil (Ferreira et al., 2023).

A cena englobante apresenta ainda uma crítica direta aos mecanismos de proteção inexistentes. Quando afirma “Mão na minha boca, faca na cintura / socorro não tinha”, mostra a omissão do Estado e a ausência de políticas públicas eficazes. A violência emerge como prática social legitimada pela impunidade e pelo descaso institucional.

Nesse sentido, o rap-canção incorpora seu caráter de prática discursiva periférica, que, conforme Costa (2007), legitima-se menos por instituições hegemônicas e mais pelos vínculos com a experiência concreta e com a comunidade que representa. A mulher trabalhadora, racialmente marcada pelo território, torna-se porta-voz de um problema estrutural, não individual.

A cena genérica do rap-canção se manifesta na estrutura narrativa centrada em ações encadeadas, no uso de oralidade e na contundência do relato. O gênero discursivo rap-canção funciona aqui como plataforma de acusação pública: a violência é narrada sem eufemismos, com forte presença de verbos de ação (“rasgando”, “me agrediu”, “cravei”, “rasgando na facada”), o que confere ritmo e intensidade à experiência narrada.

Versos como “Só o agressor passando a mão na minha calcinha / ocorrência que me deixou impotente” demonstram a utilização de linguagem direta, cotidiana, sem suavização, própria do gênero discursivo que busca produzir impacto e conscientização. A escolha lexical (“porco”, “fedorento”, “mal encarado”) reforça o julgamento moral e político da conduta do agressor, estruturando um discurso que desnaturaliza a violência sexual.

A cena genérica apresenta também um elemento característico do rap-canção: a conversão da voz individual em denúncia coletiva. Ao relatar sua própria agressão, a enunciadora convoca implicitamente outras mulheres como possíveis coenunciadoras, trabalhadoras que caminham sozinhas, que vivem o medo, que sabem o risco.

Assim, o rap-canção, enquanto gênero discursivo, funciona como dispositivo discursivo que integra narrativa, denúncia, acusação e resistência, articulando forma e conteúdo na construção de sentidos sociais.

A cenografia de *A Faca* organiza-se por meio da articulação entre topografia e cronografia. A topografia emerge nos espaços descritos: a rua escura, o local ermo “frequentado por pouca gente”, o muro, o chão, a faca. Esses espaços não são neutros; constituem cenários de risco para mulheres, criando uma espacialidade de perigo constante.

A cronografia acompanha a progressão da violência e da reação. A música se inicia com a mulher caminhando “na madrugada”, em um tempo que, socialmente, é sinônimo de perigo para mulheres trabalhadoras. A temporalidade da agressão é marcada pela sucessão acelerada dos atos: “me levou pro escuro”, “rasgou a minha roupa”, “arrancou meu sutiã” que constroem uma sensação de aprisionamento e impotência.

Contudo, a cronografia se transforma quando a mulher reage: “Dei uma rasteira, empurrei, ele caiu / Uma força descomunal na hora me surgiu, sangue subiu”. A emergência dessa força funciona como ruptura temporal e simbólica, marcando a passagem da vulnerabilidade para o enfrentamento. A faca, “a mesma faca que aponta pra mim”, torna-se signo central dessa reconfiguração, pois, ao ser empunhada pela vítima, transforma-se em instrumento de sobrevivência. O uso da faca opera como assinatura simbólica da cenografia: aquilo que ameaça passa a proteger, invertendo momentaneamente a lógica de dominação.

O ethos projetado é o de uma mulher trabalhadora, periférica e vulnerável, mas também resistente, combativa e capaz de enfrentar o agressor. A enunciativa se apresenta com autenticidade e força, assumindo ao mesmo tempo a dor (“a ocorrência que me deixou impotente”) e a coragem (“uma força descomunal na hora me surgiu”).

Esse ethos se marca pela raiva e pela recusa à submissão. Versos como “Desejo profundamente que ele morra” manifestam uma subjetividade que não aceita a posição de vítima passiva. A fala emerge de um corpo que sofreu violência, mas que não se reduz a ela, um corpo que luta, responde e sobrevive.

A presença de elementos cotidianos: a marmita, o trabalho, o trajeto reforça um ethos de mulher comum, cuja experiência é compartilhada por muitas outras em condições semelhantes. Essa identificação coletiva potencializa o impacto político do enunciado, pois desloca a violência sexual do âmbito individual para o estrutural.

O rap-canção *A Faca* constrói discursivamente a mulher como sujeito afetado por desigualdades de gênero e classe, mas também como agente ativa de resistência. A narrativa

denuncia a vulnerabilidade das trabalhadoras que circulam em espaços públicos e escuros e explicita a brutalidade da violência sexual como prática social recorrente no Brasil.

A cenografia narrativa, estruturada pela sucessão de ações e pela progressão temporal, coloca a violência em um cenário realista que dialoga com a experiência de grande parte das mulheres brasileiras. A inversão simbólica que ocorre quando a faca muda de função, de utensílio doméstico a arma de defesa, representa a ruptura com o destino imposto e a emergência de uma força que redefine momentaneamente a posição da personagem.

A partir de uma perspectiva interseccional, observa-se que gênero e classe moldam profundamente a experiência da enunciativa: trata-se de uma mulher trabalhadora que sofre violência por estar ali, naquele horário, naquele território, naquele corpo. O ethos que emerge é o de uma combatente resiliente, cuja fala legitima-se pela vivência direta da opressão.

Assim, A Faca se inscreve no rap-canção como enunciado de denúncia e resistência, convertendo a narrativa de terror em prática discursiva de enfrentamento e afirmação da autonomia feminina.

5.3.5 Black Money- composição de Douglas Moda, Fabio Brazza, Ian Leme Zapi, Negra Li e Torres

O rap-canção Black Money, interpretado por Negra Li, inscreve-se em uma enunciação afirmativa que articula resistência, ancestralidade e empoderamento econômico da população negra. A rapper mobiliza discursos vinculados ao movimento de empreendedorismo afrocentrado, cujo objetivo é fortalecer a circulação de recursos dentro da comunidade negra e promover autonomia financeira, como discutido por Santos (2019 apud Zenella; Magalhães, 2023). A letra convoca uma interlocução coletiva, dirigida especialmente às mulheres negras, instaurando uma cenografia dialogal e mobilizadora que conjuga afirmação identitária, crítica política e valorização da estética afrodescendente.

No início do enunciado, a artista marca explicitamente sua posição discursiva ao afirmar que “Negra Li, vim pra botar as pretas no topo”, construção que projeta um ethos de liderança e de tomada de ação. O verbo “vim” faz emergir a figura de uma enunciativa que se desloca de um lugar de silêncio para um lugar de protagonismo, enquanto a expressão “botar as pretas no topo” delimita a coenunciadora a quem o discurso se dirige: mulheres negras interpeladas a ocupar posições de destaque social e simbólico.

A seguir, a rapper desenvolve um gesto de ressignificação da estética negra ao proclamar que “minha beleza é deusa grega, Afrodite? não / É deusa negra e que o padrão

Afro dite”. A recusa explícita do ideal eurocêntrico (“Afrodite? não”) e o jogo de linguagem (“Afro dite”) produzem um deslocamento semântico que recentraliza a beleza negra como parâmetro positivo, subvertendo padrões estéticos hegemônicos. O verso “eu sou preta, não morena” reforça essa autodeclaração identitária, rompendo com o uso do termo “morena” como eufemismo que historicamente sexualiza, apaga ou suaviza a identidade racial negra. O contraste “não sou Gisele, sou Naomi” introduz, no plano interdiscursivo, o embate entre o padrão de beleza branca e referências negras internacionalmente reconhecidas, ampliando o escopo da crítica estética. Quando declara que “tem que carregar o pente / já que eu ando com o cabelo armado”, a enunciativa opera com uma polissemia que associa o pente ao cuidado com o cabelo crespo e a expressão “armado” a um signo de resistência política, convertendo a linguagem cotidiana em instrumento de afirmação racial.

Essa discussão encontra eco no questionamento apresentado por Queiroz (2019, p. 217), segundo o qual a sociedade, ao impor padrões de beleza racistas, produz sentimentos de inadequação entre pessoas negras, sobretudo mulheres. Nesse sentido, a fala de Negra Li projeta uma resposta política ao estigma, ao reivindicar a negritude como fonte legítima de autoestima e de pertencimento.

A dimensão histórica e política da enunciação se intensifica quando a rapper articula memória ancestral e resistência ao racismo. No trecho em que afirma “Michelle Obama, nos deram fome, fizemos fama”, a artista estabelece uma linhagem de mulheres negras que transformam privação em potência, enquanto, ao dizer “eu vim da lama, sou diamante, Luiz Gama”, mobiliza a figura do abolicionista como referência ético-política para situar-se em uma genealogia de luta. A passagem “de Níger me chamavam de nigger / hoje eu sou a negra líder, negra livre” revela um movimento de torção discursiva no qual a nomeação violenta se transforma em afirmação identitária, reposicionando o sujeito enunciativo como protagonista. O uso estratégico do inglês em “take it easy / analise” reforça a crítica ao colonizador e evidencia a dimensão transnacional das disputas raciais, dialogando com formas contemporâneas de resistência cultural.

A letra ancora-se também em referências simbólicas à luta pelos direitos civis, como na formulação “Tipo Rosa Parks em Montgomery / Tô no primeiro banco, esse lugar é meu, não me levanto, sorry”. Aqui, a cronografia articula passado e presente ao associar a cena histórica de Rosa Parks ao gesto atual de ocupar espaços de poder. Ao declarar “esse lugar é meu”, a enunciativa transforma o espaço físico do “primeiro banco” em metáfora de protagonismo social, evidenciando um percurso contínuo de enfrentamento às estruturas de opressão.

A canção também revisita sentidos historicamente produzidos sobre a negritude. Quando Negra Li declara “tô escurecendo as coisas só pra te explicar”, realiza um gesto de ressignificação do verbo “escurecer”, que tradicionalmente recebe cargas negativas associadas à ideia de perigo ou maldade. O deslocamento semântico reivindica um lugar positivo para a escuridão como signo de saber, potência e transmissão identitária. A sentença seguinte : “trono sempre foi nosso, aqui é o meu lugar” reforça o direito histórico ao protagonismo negro, inscrevendo o discurso em uma memória coletiva de resistência e reivindicação de espaço. Essa operação dialoga com Silva (2021), que demonstra como expressões como “magia negra” foram historicamente mobilizadas para demonizar práticas culturais afro-brasileiras, processo que a cantora subverte ao reinscrever a negritude como lugar de dignidade e vigor simbólico.

A cena englobante situa Black Money no campo literomusical do rap como dispositivo de resistência política e afirmação identitária. O enunciado opera no interior de uma formação discursiva que articula memória afro-diaspórica, crítica social e valorização estética, reposicionando a figura da mulher negra como agente de transformação. Ao inscrever referências a Rosa Parks, Michelle Obama e Luiz Gama, a canção mobiliza um repertório histórico que fortalece o vínculo entre subjetividade e atuação política, compondo um discurso ancorado em lutas coletivas.

A cena genérica manifesta-se por meio da dialogicidade característica do rap-canção: interpelação direta (“vim pra botar as pretas no topo”), narrativização de experiências, alternância entre denúncia e convocação e uso de recursos retóricos como paralelismos e jogos linguísticos. O gênero organiza a enunciação como prática de resistência cotidiana, sustentada por um contrato comunicativo que presume uma coenunciadora racializada e participe das lutas evocadas.

A cenografia, por sua vez, estrutura-se como espaço discursivo de diálogo e mobilização, articulado por elementos topográficos e cronográficos que conectam passado, presente e futuro da luta negra. A topografia aparece na reivindicação de espaços de poder, como no verso “esse lugar é meu”, enquanto a cronografia ganha relevo no encadeamento entre a resistência de Rosa Parks e a atuação contemporânea de mulheres negras no Brasil. Essa dinâmica produz uma cenografia ascendente, na qual a enunciativa se desloca progressivamente para uma posição de liderança, convidando a coenunciadora a ocupar o mesmo lugar.

O ethos projetado é o de uma mulher negra ativista, consciente de sua ancestralidade e de sua posição política, cuja legitimidade enunciativa decorre tanto da experiência pessoal

quanto da inscrição em uma memória coletiva de resistência. Ao afirmar “não sou negativista, eu sou negra ativista”, Negra Li sintetiza essa posição ética, recusando leituras estigmatizantes e reivindicando uma identidade atravessada por ação política e orgulho racial.

Assim, Black Money constrói discursivamente a mulher negra como sujeito de centralidade, autoestima e protagonismo social. A análise evidencia que raça e gênero se articulam para configurar uma posição de fala marcada pela resistência, pela valorização estética e pelo engajamento político. A canção afirma a negritude como lugar de dignidade e potência, reinscrevendo mulheres negras no topo da hierarquia simbólica de onde historicamente foram excluídas.

6 SÍNTESE

A análise das cenas de enunciação no rap-canção permite compreender como a linguagem se articula à experiência social de mulheres negras e periféricas, transformando o ato de enunciar em um processo de subjetivação. A Análise do Discurso de base enunciativa, conforme proposta por Dominique Maingueneau, oferece um quadro teórico que permite observar o discurso não apenas como texto, mas como prática social situada, cujas condições de produção determinam as formas de visibilidade e de pertencimento dos sujeitos.

Nessa perspectiva, a enunciação é entendida como instância em que o sujeito se constitui. O dizer não traduz uma identidade prévia, mas a produz nas relações que a linguagem estabelece entre o locutor, o coenunciador e o mundo ético em que o discurso se inscreve. A cena de enunciação é, portanto, o espaço simbólico no qual se atualizam as possibilidades de ser e de dizer. No caso do rap-canção, esse espaço é atravessado por marcas de gênero, raça e classe, que configuram as posições enunciativas das artistas e delimitam os modos pelos quais a voz feminina negra se torna audível no campo musical e social.

Segundo Maingueneau (2001), toda enunciação se organiza em torno de três dimensões interdependentes: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. A cena englobante define o tipo de discurso e suas condições de legitimidade; a cena genérica delimita o gênero discursivo e suas regularidades formais e sociais; e a cenografia realiza a enunciação em um tempo e espaço simbólicos, dando corpo à voz. Essa estrutura teórica possibilita analisar o rap-canção não como um objeto estético isolado, mas como prática discursiva que articula linguagem, performance e ideologia, produzindo sujeitos em situações concretas de enunciação.

O conceito de cena englobante oferece o primeiro eixo de observação. Trata-se de um conjunto relativamente estável de práticas discursivas associadas a instituições e valores que orientam e legitimam determinadas formas de dizer. No campo musical brasileiro, essa cena é historicamente dominada por discursos de natureza erudita ou nacional-popular, associados à música de elite e à canção popular institucionalizada. O rap feminino negro e periférico se inscreve nessa cena de modo tensionado, ocupando um lugar de fronteira entre o artístico e o político. A voz dessas mulheres se legitima não pela consagração estética, mas pela experiência social compartilhada e pela autoridade de quem fala desde a margem.

Essa reconfiguração da cena englobante pode ser lida à luz das formulações de Costa (2001, 2007a), para quem a canção é uma prática literomusical de natureza

intersemiótica, que articula linguagens verbal e musical em uma única materialidade comunicativa. O autor descreve o discurso literomusical como um sistema de significação que mobiliza dimensões verbais, sonoras, visuais e corporais, exigindo uma competência múltipla tanto do produtor quanto do intérprete. Essa abordagem amplia a compreensão da cena englobante do rap, pois evidencia que o discurso literomusical é também um espaço de inscrição de sujeitos e de experiências. O rap, ao valorizar o ritmo e a palavra, transforma a canção em um instrumento de intervenção social, em que a performance vocal se converte em prática política.

A partir dessa base, é possível compreender o rap feminino negro e periférico como forma de resistência simbólica que desestabiliza as hierarquias tradicionais da música popular. Reis (2020, p. 7) observa que os tipos de discurso funcionam como dispositivos que legitimam ou desautorizam falas, estabelecendo fronteiras entre o que pode ou não ser dito. O rap feminino rompe essas fronteiras ao instituir um regime de enunciação que desloca o eixo da legitimidade cultural para a vivência cotidiana, transformando experiências de violência, exclusão e pobreza em matéria discursiva. Maingueneau (2015 apud Araújo, 2016, p. 50) reforça que o locutor, ao se situar em uma cena englobante, compromete-se com os valores e os contratos comunicativos que a definem. No caso do rap, essa adesão é crítica: as artistas tensionam os contratos existentes e instauram novos modos de relação entre discurso, corpo e território.

A cena genérica, por sua vez, oferece o plano de análise das convenções discursivas que organizam o rap-canção como gênero. Maingueneau (2006, p. 251) define o gênero como o nível em que o discurso se ancora em formas estabilizadas de enunciação, determinando o estatuto dos participantes, o suporte, o uso da língua e a finalidade comunicativa. Brandão (2009) enfatiza que essas regularidades são inseparáveis das relações sociais que as produzem. Assim, compreender o rap-canção como gênero implica reconhecer que suas formas rítmicas, lexicais e temáticas são indissociáveis das condições de vida que lhes dão origem.

O rap feminino negro e periférico opera uma dupla inscrição no gênero: de um lado, adere às convenções da cultura hip-hop: o ritmo marcado, a fala rimada, o engajamento político; de outro, desloca essas convenções ao introduzir a experiência do feminino e do negro como eixo de enunciação. O discurso torna-se, simultaneamente, denúncia e afirmação. A finalidade da canção extrapola o entretenimento: ela é instrumento de visibilidade e de construção coletiva de sentido. O estatuto da enunciadora decorre de sua inserção em um

espaço de marginalidade social e discursiva, onde a credibilidade se apoia na coerência entre vivência e enunciação, não em capital simbólico institucional.

O uso linguístico reforça esse processo. O emprego do “pretuguês” (Gonzalez, 2020) e de outras variantes não hegemônicas introduz na cena genérica marcas identitárias que desestabilizam a norma e afirmam pertencimento racial. A linguagem deixa de ser mero veículo de expressão e passa a constituir um campo de resistência. O gesto de falar fora do padrão é também um gesto de existir fora das formas prescritas de reconhecimento. A performance vocal e o ritmo se tornam mecanismos de inscrição simbólica, nos quais o sujeito se reconhece e é reconhecido.

A cenografia constitui o plano da realização concreta da enunciação, em que se configuram espaço, tempo e voz. É nela que a subjetividade feminina negra e periférica se torna visível como forma discursiva. O espaço da casa, da rua e do palco se alterna em uma topografia simbólica que traduz o movimento da mulher da invisibilidade para a presença pública. A cronografia, marcada pela urgência e pela repetição, expressa a necessidade de permanência do dizer: cada canção é um ato de reinscrição de si no mundo. A cenografia é, assim, o lugar em que o corpo e a linguagem se fundem, e onde o sujeito se constitui performativamente.

O ethos discursivo, conceito fundamental em Maingueneau (2008), integra e atravessa todas essas dimensões. Ele designa a imagem de si que o locutor constrói no ato de enunciar, articulando corpo, voz e posição social. O ethos não é um atributo moral, mas uma instância discursiva que confere credibilidade e presença ao sujeito. No rap feminino negro e periférico, o ethos se configura como ethos de resistência, sustentado na coerência entre a experiência narrada e o modo de enunciar. A voz adquire autoridade simbólica porque traduz a vivência de exclusão e inscreve o corpo racializado e feminino como corpo legítimo de fala.

Esse ethos é também comunitário. A voz que fala o faz em nome de muitas, e sua legitimidade advém da partilha. A interpelação direta ao coenunciador, característica do gênero, estabelece uma relação de reciprocidade: o sujeito se constrói ao convocar o outro a se reconhecer no discurso. O ethos se realiza, portanto, como prática de visibilidade coletiva, na qual o dizer é também gesto de inclusão. A articulação entre as cenas da enunciação e o ethos discursivo permite compreender o rap-canção como dispositivo de subjetivação. As rappers analisadas não apenas relatam experiências de violência, desigualdade ou resistência; elas produzem, no ato de enunciar, modos de existência possíveis. O discurso literomusical funciona, assim, como tecnologia simbólica pela qual o sujeito feminino negro e periférico se reinscreve no espaço social, deslocando as fronteiras do dizível.

Nesse ponto, torna-se pertinente retomar a discussão sobre a subjetividade, uma vez que ela constitui o núcleo processual em que o sujeito se forma e se reconhece como efeito de discurso. Por subjetividades, compreende-se o conjunto de efeitos que se produzem nas relações entre o sujeito e o outro, em um processo contínuo de transformação. Conforme Mansano (2009), a subjetividade não é uma instância interior ou fixa, mas algo que se constitui no encontro entre sujeitos e no compartilhamento social de experiências. Ela se forma e se atualiza nas práticas coletivas, nos modos de dizer e nas interações simbólicas que atravessam o cotidiano. Assim como o discurso, a subjetividade está sempre em movimento, sendo constantemente (re)produzida nas esferas sociais e nas tramas de sentido que ligam o individual ao coletivo.

A construção da subjetividade da mulher negra está ancorada na experiência de ser um sujeito atravessado por marcadores sociais historicamente associados à violência. Ser negra, no contexto brasileiro, implica sofrer as interferências simultâneas do sexismo e do racismo. Como observam Costa e Rosa (2021), as subjetividades das mulheres negras brasileiras são permeadas por experiências de violência racial e de gênero. Ao deslocarem-se das normas de subjetividade branca e eurocentrada, essas mulheres produzem novas formas de enunciação e de existência. Sua presença discursiva ultrapassa a resistência: constitui um gesto político de centralidade e de criação de novos paradigmas de humanidade.

No contexto das produções discursivas negras, femininas e periféricas, a linguagem assume papel central na reconfiguração de identidades e posições de sujeito. Ao articular discurso e memória, essas enunciações constituem espaço de resistência frente ao silenciamento e à marginalização. Gonzales (1984) propõe compreender a memória como um “não-saber que conhece”, um processo de ressignificação de histórias não oficialmente registradas. Essa concepção aproxima-se da perspectiva de Audre Lorde (1984), para quem transformar o silêncio em linguagem e ação constitui passagem da invisibilidade à enunciação.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões desenvolvidas ao longo desta dissertação buscaram compreender o que ecoa no rap-canção das pioneiras do rap no Brasil ao analisar como Sharylaine, Dina Di, Luana Hansen, Kamilla CDD e Negra Li constroem discursivamente a figura da mulher em suas obras literomusicais. A partir das categorias de cena da enunciação propostas por Maingueneau, articuladas à perspectiva interseccional de Akotirene, Hill Collins e Bilge, foi possível examinar como essas artistas instauram posições de sujeito marcadas por cruzamentos entre gênero, raça e classe, ativando modos específicos de dizer e de se inscrever no espaço público da palavra.

Mais do que identificar temas recorrentes no rap de mulheres, a investigação se concentrou em como as enunciadoras configuram cenas discursivas que produzem subjetividades negras e periféricas. Cada rap-canção analisado não apenas narra uma experiência, mas organiza condições de enunciação que permitem à enunciadora falar a partir de um lugar social historicamente deslegitimado. Assim, o foco da pesquisa foi compreender os modos de subjetivação que emergem da articulação entre experiência vivida, cena genérica do rap, cenografias específicas e agenciamentos interseccionais.

Os resultados mostraram que, nas canções selecionadas, o eu que fala constrói sua legitimidade discursiva pela inscrição em vivências de violência, resistência, solidariedade e enfrentamento. Em Sharylaine, o enunciado “Aquela que nunca vi, ou que é igual a mim” projeta uma subjetividade que se reconhece e se reconstrói na relação com outras mulheres, especialmente negras e periféricas. Em Dina Di, a enunciação testemunhal coloca em cena uma mulher encarcerada que organiza sua memória como denúncia e como forma de sobrevivência. Em Luana Hansen, o discurso emerge do embate direto contra o controle emocional, físico e psicológico exercido pela violência de gênero. Em Kamilla CDD, a narrativa da violência sexual desloca o lugar da vítima para o de agente que recusa a passividade e reorganiza sua existência pela resistência. Em Negra Li, a formulação “Com todos os problemas que uma negra vive, eu também já tive” reafirma o vínculo entre experiência individual e historicidade coletiva.

Em conjunto, essas análises indicam que o rap-canção funciona como um espaço discursivo no qual mulheres negras e periféricas reelaboram modos de existir, afetados por múltiplas camadas de opressão. As cenas englobantes evidenciam os campos sociais e ideológicos nos quais essas vozes se inscrevem; as cenas genéricas mostram como o rap-canção produz pactos enunciativos que combinam narrativa, denúncia e interpelação; e as

cenografias revelam os lugares simbólicos e materiais por onde circulam a dor, a fratura, mas também a potência e a ação. O atravessamento entre essas três instâncias permite observar como essas artistas organizam sentidos que reconfiguram a presença da mulher negra e periférica na esfera pública.

A partir dessa perspectiva, o rap-canção das pioneiras não aparece apenas como veículo de denúncia, mas como procedimento de produção de subjetividade. As enunciadoras atualizam experiências, convocam interlocutoras, reelaboram memórias, e instauram um ethos de resistência que opera não como retórica abstrata, mas como gesto de inscrição de sua existência. Raça, gênero e classe, portanto, não figuram como temas, mas como condições de possibilidade para a emergência da voz que enuncia, estruturando tanto a produção quanto a recepção dos discursos analisados.

Entre as limitações deste estudo, destacam-se o recorte do corpus com apenas uma canção por artista e o foco exclusivo na cena da enunciação, deixando de lado dimensões importantes como performance, sonoridade, circulação e recepção, que podem enriquecer análises futuras. Além disso, embora a abordagem interseccional tenha sido fundamental para compreender as posições de sujeito, sua articulação com epistemologias feministas negras pode ser expandida em pesquisas subsequentes.

Para estudos futuros, propõe-se a ampliação do corpus a partir da inclusão de rappers contemporâneas e de diferentes territórios, o que possibilitará observar continuidades, deslocamentos e reinvenções nas formas de enunciação das mulheres no rap. Também se vislumbra a possibilidade de aprofundar o diálogo entre o rap-canção e autoras feministas negras, como Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, Audre Lorde, bell hooks e Sueli Carneiro. Essa aproximação não se configura como comparação entre discursos, mas como movimento de escuta mútua, capaz de revelar como diferentes práticas de linguagem no discurso literomusical e teórico-política constroem saberes situados, produzem memória, fortalecem estratégias de resistência e constroem horizontes de reparação e bem viver para mulheres negras.

Conclui-se, portanto, que o rap-canção das pioneiras constitui um espaço de enunciação em que subjetividades femininas negras e periféricas são discursivamente produzidas, atualizando experiências, denunciando violências estruturais e elaborando formas coletivas de resistência. Ao articular a Análise do Discurso de orientação enunciativa com a perspectiva interseccional, foi possível compreender como essas produções literomusicais transformam vivências em discurso, organizam sentidos compartilhados e instauram modos de existência que enfrentam a marginalização histórica de mulheres negras no Brasil. Esses

discursos, ao ecoarem, não apenas narram, mas reconfiguram possibilidades de vida, reafirmando o rap-canção como prática estético-política fundamental para a produção de saberes, memórias e subjetividades insurgentes.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla.** *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 113 p. (Feminismos plurais / coordenação de Djamila Ribeiro). Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1154/o/Interseccionalidade_\(Feminismos_Plurais\)_-Carla_Akotirene.pdf?1599239359](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1154/o/Interseccionalidade_(Feminismos_Plurais)_-Carla_Akotirene.pdf?1599239359). Acesso em: 20 jun. 2014.
- ARAÚJO, Ayni Estevão de.** *Entre manas e manos: uma etnografia com o movimento de mulheres do hip hop e a Casa do Hip Hop Sanca*. 2016. 134 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/8012>. Acesso em: 6 set. 2024.
- ASSIS, Dayane N. Conceição de.** *Interseccionalidades*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019. 57 p. Il. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30892>. Acesso em: 13 fev. 2024.
- ADICHIE, C. N.** *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BENVENISTE, Émile.** A teoria da enunciação. In: _____. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Éditions Gallimard, 1974. p. 1–15.
- BERTH, Joice.** *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 184 p. (Feminismos plurais / coordenação de Djamila Ribeiro). Disponível em: <https://www2.unifap.br/neab/files/2021/01/Empoderamento-Feminismos-Plurais-Joice-Berth.pdf>. Acesso em: 7 maio 2022.
- BLAY, Evandro Alterman.** Violência contra a mulher e políticas públicas. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 89–90, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142003000300006>. Acesso em: 9 jun. 2025.
- BRANDÃO, Cláudia.** A análise do discurso de linha francesa. In: _____. *O discurso como prática social*. São Paulo: Edusp, 2019. p. 45–55.
- CASTRO, Priscila Rodrigues de.** *O quinto elemento: consciência e consciência de classe na perspectiva dos hoppers mineiros*. 2014. 196 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2356> Acesso em: 9 ago. 2024.
- COSTA, Karen Cristine Barbosa.** *Ritmo e poesia: um projeto ético-existencial: uma interpretação fenomenológica*. 2009. 202 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009. Disponível em:

<https://tede2.pucgoias.edu.br/bitstream/tede/2027/1/Karen%20Cristine%20Barbosa%20Costa.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2014.

CONCEIÇÃO, Karen Silva Santos. *RAP de mulheres e violência patriarcal: sentidos e memória em contradição*. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

Disponível em: <https://tede.unioeste.br/handle/tede/6351>.

CONCEIÇÃO, L. M. da. *RAP de mulheres e violência patriarcal: sentidos e memória em contradição*. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022.

COSTA, Nelson B. da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. 2001. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

COSTA, Nelson B. da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, A.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007a. p. 309–328.

Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/77796246/as-letras-e-a-letras-o-genero-cancao-na-midia-literaria>. Acesso em: 9 jun. 2025.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução de Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

CURY, Jessica Santiago; MENEGAZ, Mariana Lima. *Mulher e o cárcere: uma história de violência, invisibilidade e desigualdade social*. 2017. 9 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) – Universidade Estadual de São Paulo, Florianópolis, 2017.

Disponível em: https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499469506_ARQUIVO_ArtigoFazendoGenero-enviar.pdf. Acesso em: 18 set. 2014.

DESBRAVANDO O CONHECIMENTO. *Negros na Guerra do Vietnã*. [0:58]. 2022. Corte de documentário postado no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/ZTY-40xr8NE?si=6PEWQc16NR9u1wHD>. Acesso em: 14 jun. 2024.

FERNANDES, João. Análise do discurso de linha francesa. In: BRANDÃO, Cláudia (Org.). *O discurso como prática social*. São Paulo: Edusp, 2019. p. 45–55.

- FERREIRA, H.; CERQUEIRA, D.; COELHO, D.** TD 2880 – Elucidando a prevalência de estupro no Brasil a partir de diferentes bases de dados. *Texto para Discussão*, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA, Brasília, 18 maio 2023. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/12438>. Acesso em: 9 jun. 2025.
- FOUCAULT, Michel.** Formação discursiva. In: _____. *A arqueologia do conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2008. p. 43–50.
- FOUCAULT, Michel.** *A arqueologia do saber*. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GOFFMAN, Erving.** *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday, 1959.
- GONZÁLEZ, Lélia.** Por um feminismo afro-latino-americano : ensaios, intervenções e diálogos. Flávia Rios; Márcia Lima (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020, 361p.
- _____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Revista Ciências Sociais Hoje. ANPOCS. São Paulo. 1984.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo.** *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. 1998. 271 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.1998.170032>. Acesso em: 5 jun. 2024.
- GANK.** Lady Pink: A história inspiradora da rainha do graffiti! Medium, 31 jul. 2023. Disponível em: <https://medium.com/@gank./lady-pink-a-hist%C3%B3ria-inspiradora-da-rainha-do-graffiti-1ea13c703b7c>. Acesso em: 14 set. 2025.
- JAKOBSON, Roman.** Essais de linguistique générale. In: _____. *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions Gallimard, 1963. p. 1–15.
- KARNAL, Leandro et al.** *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007. 269 p. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7489427/mod_resource/content/1/HISTORIA_DOS_ESTADOS_UNIDOS%5B1%5D.pdf. Acesso em: 20 jul. 2024.
- LIMA, Maria Semião de.** *Rap de batom: família e gênero no universo do rap*. 2005. 124 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Campinas, 2005. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/366506>. Acesso em: 20 set. 2023.
- LIMA, P. R. S.; SANTOS, E. F. dos; TERRA, G. de M.; SOUZA, E. D. de.** Entre o apagamento da memória e a reescrita da história: a desinformação acerca da escravidão no

Brasil. *Revista Conhecimento em Ação*, v. 8, n. 1, p. 153–170, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.47681/rca.v8i1.59349>. Acesso em: 13 ago. 2024.

LOURENÇO, Cristiane. Uma sociedade desigual: reflexões a respeito de racismo e indicadores sociais no Brasil. *Serviço Social & Sociedade*, v. 146, n. 1, p. 75–96, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ssoc/a/mqwfdScR8phfpRJ4tJW68Rz>. Acesso em: 6 maio 2024.

LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. *Tabula Rasa*, v. 9, p. 72–102, 2008. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892008000200006. Acesso em: 8 maio 2024.

MAINGUENEAU, Dominique. Cenas da enunciação. In: BRANDÃO, Cláudia (Org.). *O discurso como prática social*. São Paulo: Edusp, 2018. p. 45–55.

MAINGUENEAU, Dominique. Cenas enunciativas. In: _____. *O universo do discurso*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 118–123.

MAINGUENEAU, Dominique. Cenografia. In: _____. *O universo do discurso*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 123–128.

MAINGUENEAU, Dominique. Cena englobante. In: _____. *O universo do discurso*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2014. p. 118–123.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise do discurso: elementos para uma teoria*. Tradução de Maria Luiza Tucci Carneiro. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. Disponível para consulta: <https://www.editoracontexto.com.br/analise-do-discurso-elementos-para-uma-teoria>. Acesso em: 9 jun. 2025.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Maria Luiza Tucci Carneiro. São Paulo: Contexto, 2018.

Disponível para consulta: <https://www.editoracontexto.com.br/discurso-literario>. Acesso em: 9 jun. 2025.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana. Raquel; SALGADO, Luciana. (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11 – 29.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. *Revista de Psicologia da UNESP*, v. 8, n. 2, 2009.

MARINHO, Iara Fernanda. *Análise do discurso francesa: conceitos fundamentais*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna (Orgs.). *Introdução à linguística II: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2003. Cap. 4.

CONTADOR, Antonio; FERREIRA, Emanuel. *Ritmo e poesia: os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997. 131 p.
Disponível em: https://www.academia.edu/21291964/Ritmo_e_poesia_Os_caminhos_do_rap. Acesso em: 2 set. 2024.

O SONHO nas rimas: a nova geração do rap feminino. Outras Palavras, 2023. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/o-sonho-nas-rimas-a-nova-geracao-do-rap-feminino/>. Acesso em: 5 set. 2024.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 6. ed. Campinas: Pontes, 1999.

OYWÙMI, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 324 p.
Disponível em: https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2022/05/Oyewumi_Oyeronke_A_Invencao_das_Mulheres.pdf. Acesso em: 12 jun. 2024.

RABETTI, Luana. *Cultura hip hop: resistência e filosofia das ruas – os anos 1990*. SESC SP, 2022.
Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/cultura-hip-hop-resistencia-e-filosofia-das-ruas-os-anos-1990/>. Acesso em: 5 set. 2024.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
Disponível em: <https://professor.pucgoias.edu.br/sitedocente/admin/arquivosUpload/4069/material/Quem%20Tem%20Medo%20do%20Feminismo%20Negro%20-%20Djamila%20Ribeiro.pdf>. Acesso em: 6 maio 2024.

ROCHA, Janaina et al. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001. 163 p.
Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/hip-hop-a-periferia-grita/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

ROCHA, Nara Karoline de Oliveira; SPOSATO, Karina Batista. *Mulheres no cárcere: vulnerabilidade e política criminal desigual*. 2023. 15 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2013.

Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/anais/congresso-internacional-de-ciencias-criminais/assets/edicoes/2020/arquivos/232.pdf>. Acesso em: 18 set. 2024.

RODRIGUES, Cristiano Santos; PRADO, Marco Aurélio Máximo. Movimento de mulheres negras: trajetória política, práticas mobilizatórias e articulações com o Estado brasileiro. *Psicologia & Sociedade*, v. 22, n. 3, p. 445–456, dez. 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-71822010000300005>. Acesso em: 9 jun. 2025.

ROZÁRIO, Mayara. 10 anos sem Dina Di: pioneirismo no rap e a continuação de um legado. 2020. Disponível em: <https://raplogia.com.br/10-anos-sem-dina-di/>. Acesso em: 18 set. 2024.

SANCHES, Sarah Ryanne Sukerman. Narrativas de resistência de mulheres negras nas canções de rap. In: *Anais do V Enlaçando Saberes: saberes populares e universidade: encontros e desencontros*, Campina Grande: Realize Editora, 2017. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/31524>. Acesso em: 23 fev. 2025.

SANTAGADA, Sérgio. A situação do Brasil nos anos 80. *Indicadores Econômicos FEE*, Porto Alegre, v. 17, n. 4, p. 121–143, 1990. Disponível em: <https://revistas.planejamento.rs.gov.br/index.php/indicadores/article/view/179>. Acesso em: 12 ago. 2024.

SANTOS, Eduardo Gomor dos. Rap e pensamento feminista negro no Brasil. *Esferas*, n. 18, p. 17, 23 nov. 2020. Universidade Católica de Brasília. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/11923>. Acesso em: 14 jun. 2024.

SANTOS, Keila Meireles dos. As minas do movimento hip hop do Distrito Federal: a apropriação do conhecimento como o quinto elemento. 2011. Monografia (Graduação em Biblioteconomia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/10465>. Acesso em: 14 set. 2025.

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. 3. ed. rev. e atual. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001.

TELLA, Marco Aurélio Paz. *Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia*. 2000. 237 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade

Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.
Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_SP-1_b3d7ab05347417983b0561bc009e92fe. Acesso em: 13 fev. 2024.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 4. ed. São Paulo: Vozes, 1998.

WARE, Vron (Org.). *Branquitude: identidade branca e multiculturalismo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2004, p 392.

GONÇALVES, Andréa Lisly. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Revista Estudos Feministas*, v. 12, n. 2, p. 541–552, jul./dez. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/QVNKzsbHFngG9MbWCFFPPCv/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

SANTOS, Jurema Machado dos. Movimento de mulheres negras: trajetória política e desafios contemporâneos. *Psicologia & Sociedade*, v. 26, n. 1, p. 44–52, jan./mar. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/GYt9tjpSqnHgy6tV7JF8D6c/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

MNU – MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO. História e legado. *Politize!*, 2022. Disponível em: <https://www.politize.com.br/movimento-negro-unificado/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

DIAS, Luciana de Oliveira. *Coletivo Rosa Parks: estudos e pesquisas sobre raça, etnia, gênero, sexualidade e interseccionalidades*. Coord. Universidade Federal de Goiás. Goiânia: UFG, 2016. p. 2.

ZANELLA, Nathalia; MAGALHÃES, Yana. Empreendedorismo negro e Black Money. *Revista Americana de Empreendedorismo e Inovação – RAEI (Paranaguá)*, v. 5, n. 3, p. 35–35, 8 jun. 2024. Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/raei/article/view/8347>. Acesso em: 15 fev. 2025.

QUEIROZ, Rafaela Cristina de Souza. Os efeitos do racismo na autoestima da mulher negra. *Cadernos de Gênero e Tecnologia*, Curitiba, v. 12, n. 40, p. 213–229, 12 jul. 2019. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt/article/view/9475>. Acesso em: 15 fev. 2025.

REIS, Natália Castro. Beira rio, beira vida: análise enunciativa de um romance piauiense. *Revista Cogite*, v. 2, n. 1, 2020, p. 1–12. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/ancogite/article/view/11683>. Acesso em: 28 maio 2025.

RODRIGUES, Marília Giselda. Gêneros de discurso e a constituição da cena enunciativa. *Veredas On-line*, Juiz de Fora (MG), v. 8, n. 2, p. 304–316, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/veredas/article/view/31570>. Acesso em: 10 jun. 2025.

ANEXO A

LETRAS DAS CANÇÕES ANALISADAS

1. Brasileiras

Bastam 15 segundos, para acontecer
Neste imenso Brasil a vítima, pode ser você
Homens exercem a força, exercem o poder
A sociedade fecha os olhos, pois ninguém quer ver
Legitimando só porque acontece a todo momento
Vamos continuar, lutando pelo direito
Afinal em briga de marido e mulher, sabe como é
Ninguém mete a colher, assim eu não aguento
O silêncio é um cúmplice artificial
Não considere a violência natural
E não falo apenas do estupro, ou da física
Pois aparecem muitas outras, na estatística
Espancamento, ofensa, tortura psicológica
Impedir de sair, ir e vir, não tem lógica
Morreram muitas, outras ficaram inválidas

A lei que punia se resumia em cestas-básicas
É preciso investir, na não violência
Despertar na população, plena consciência
Exigir efetivas, providências e acesso
Brasileiras sempre contribuem para o progresso

Brasileiras sempre contribuem para o progresso
Brasileiras sempre contribuem para o progresso

Aquela que nunca vi, ou que é igual a mim
Que conheço e desconheço, enfim
Busque caminhos para sair da margem

Tornar-se plural, não é, nunca foi uma viagem
Não pode morrer, tem que resistir
Ocupar os espaços, aqui, aí, ali
Conserve a força e energia que há dentro de ti
Encontre o seu melhor, para se permitir
Mulher, renasça de novo pra vida
Arranque do corpo e da alma, toda a ferida
Crie novos conceitos de ser feliz
Escute atentamente o que a sua razão diz
O mundo te espera de braços abertos
Olhos atentos, o destino sempre é incerto
Pra descobertas que nunca pensou, nem se ligou
Talvez seja hora, se ainda não amou
Você, já não precisa mais ouvir conselhos
Sabe o que quer de cór, se olha no espelho
Tem seu objetivo como foco principal
Correr atrás do ideal é fundamental

Brasileiras sempre contribuem para o progresso
Brasileiras sempre contribuem para o progresso
Brasileiras sempre contribuem para o progresso
Brasileiras sempre contribuem para o progresso

SHARYLAINE. Brasileiras. São Paulo: Showlivre, 2018. Vídeo (3 min 58 s). Disponível em:
<https://music.youtube.com/watch?v=j3QbQsRydaY&si=vwshaCmLtAu6TVyN>. Acesso em:
28 abr. 2025.

2. Irmã de Cela

Eu vou invadir sua mente
Que nessa altura está confusa fraca e inconsciente
Irmã de cela
Baseada na realidade do nosso sistema carcerário
Podre e digno de pena

Esse é um fato ocorrido esclarecido é flagrante
Considerada culpada no ato dada a sentença
Seu desengano seis anos
Por trafico de entorpecentes
Não teme pela sua vida não família ou parentes
Independente na idade pelas idéias de vida
Um sonho de liberdade uma identidade fudida
Que cai em cana cara na cela com reincidente
A desvantagem ela sente na pele o fato é recente
Uma aliada internada no inicio foi sua sorte
Hoje na ilha de cobra vive convive com a morte
Mais uma realidade que na real só revela
Mais uma história sem glória e sem paz

Irmã de cela
Esse é o preço que eu pago por um passado mal vivido
Cheio de armas e drogas mortes e amores confundi
Eu sei que nada valeu e nesses anos de engano
Só dei desgosto aos meus pais decepção aos meus manos
Me diga o pai que é feliz quando tem a infelicidade
De ter a filha meu sendo algemada por policiais
Jogada na cela do medo e da impunidade
Da penitenciária e talvez de lá não sai
Nunca mais

Paz diante da desvantagem

Vejo no espelho o desgosto as marcas da pilantragem
É inevitável esquecer é o que se lembra pra sempre
Uma tatuagem marcada a base de ferro quente
Estou cara a cara com cobra criada e pra não ser devorada
Vou dar uma de bicho solto a treta vai ser pesada
Eu já nem sei mais como lidar com esta situação
A condicional por um fil minha mente está, perturbada
A uma mulher dependente do crime já experiente
A quem devo fé e gratidão
Por tantas e tantas vezes na prisão
Por consideração por mim fez tão pouco por ela
Minha aliada minha irmã de cela

Em uma cela vazia e fria revela parte de seus dias
Minha irmã de cela (2x)

Eu digo a realidade mas você não se define
Se a sua mente é confusa você é uma intrusa no crime
Que rouba os próprios amigos se envolve em tretas e drogas
Matou sua mãe de desgosto se entregou as bebidas
Enquanto você fracassa e assina o seu passaporte
Pra uma viagem sem volta embarca sentido a morte
É a pedra que te corrói é o pó que te faz perder a noção
Seu sono é profundo aqui fora só vai despertar na prisão
No banho de sol acerto de conta de mina drogada
Que sente na pele a rotina ficou de lado
O pátio lotado de extrema loucura e um baseado
Acalma minha mente

Meus nervos que estão gravemente abalados
O crime é pesado eu já to ciente
O meu sofrimento é interno
E desse inferno eu sou sobrevivente
Na realidade após muitos anos de dor e agonia

Não vou negar meu que um dia
 Na cela o clima já foi diferente
 A uma mulher dependente do crime já experiente
 A quem devo fé e gratidão
 Por tantas e tantas vezes na prisão
 Por consideração por mim fez tão pouco por ela
 Minha aliada minha irmã de cela
 Em uma cela vazia e fria revela parte de seus dias
 Minha irmã de cela (4x)

DINA DI. Irmã de Cela. São Paulo: Periferia é o Alvo, 1994. Vídeo (3 min 48 s). Disponível em: <https://youtu.be/2DBgPnyCDT8?si=erAeZrNq-BbanpAd>. Acesso em: 28 abr. 2025.

3. Lei Maria da Penha

Mais de um terço de todas as Mulheres do Mundo são vítimas de agressões físicas ou sexuais.

E Ela cresce, amadurece muitas das mulheres infelizmente a conhecem.
 Fragilizada, ameaçada, dentro da sua casa sendo silenciada.

Sai pra trabalha, tenta estudar.
 Procura um novo jeito simples pra se levantar
 Deixou pra trás as marcas da opressão

Seguir o seu sonhos sua vocação
 Nova Vida, Novos Planos.
 E o agressor que permanece te ligando,
 Na tentativa de tirar a sua Paz,
 Usufrui da violência e muito mais.
 Corre atrás, vai na delegacia,
 Faz boletim e toda correria.
 E outra vez ao narra a sua história,
 Sente-se violentada pela memória.

A situação que é 100% delicada
Delegacia da Mulher, que é bem despreparada.

O descaso e o desapego
Faz a gente se apegar no desespero.
Violação dos meus direitos negligência e omissão
Fazendo parece que a luta seguirá em vão
E o agressor livre e impune
Segue sua rotina como sempre de costume
Entre Calúnias, lágrimas e dor.
Ficaram Cicatrizes que nunca se apagou
E é preciso que a justiça seja Plena
Que prenda o agressor com a Lei Maria da Penha.

Lute , grite , Denuncie
Pelo fim da violência , contra a mulher
Lute , grite , Denuncie
Pelo fim da violência , contra a mulher
Presente , Romântico , supriu minha solidão
de uma hora pra outra , o herói virou vilão
Ciumento e Manipulador
de todas as minhas ideias ele se apropriou
Lesão Corporal , Violência Sexual
Até quando tudo isso pra vc será normal
Estupro, Feminicídio e Misoginia.
Violência Doméstica que acontece todo dia
Maus Tratos, Humilhação e Exploração.

Impedindo, que a mulher tenha uma profissão.
A Cada 2 minutos 5 mulheres são agredidas
E você aí de boa, vai seguindo sua vida.
O número de mortes voltou a aumentar
Prisioneiras, Torturadas em todo Lugar.

+ 4 mil mulheres mortas por ano
 Existe ainda machista que fica questionando
 Suavizando ou fatos, culpam a vítima.
 Fazem pouco caso de uma causa que é legítima
 Medidas protetivas, Sentença Condenatórias.
 Chegou a nossa hora de mudar a nossa história
 Espero de verdade que não fique ofendido
 Se bater em mulher, você será punido.
 Levante-se mulher, pra que a justiça seja plena.
 Que prenda o agressor, na Lei Maria da Penha.

Lute , grite , Denuncie
 Pelo fim da violência , contra a mulher
 Lute , grite , Denuncie
 Pelo fim da violência , contra a mulher
 Lute , grite , Denuncie
 Pelo fim da violência , contra a mulher
 Lute , grite , Denuncie
 Pelo fim da violência , contra a mulher

HANSEN, Luana. Lei Maria da Penha. São Paulo: Independente, 2015. Vídeo (4 min 35 s).
 Disponível em: https://youtu.be/PPSRJhM35BU?si=9kr6_zasO5Ta-HCl. Acesso em: 28 abr. 2025.

4. A Faca

Estava eu passando na madrugada com a minha marmita
 Pronta mais uma batalha difícil da minha vida
 Filho da puta me levou pro escuro

Na covardia me bateu e me jogou contra o muro
 De tanto gritar, eu já tava ficando roca
 E ele cheio de ódio rasgando a minha roupa, coisa loca

Aquela mão suja no meu corpo
Já não tinha mais força pra lutar com aquele porco
Mal encarado, asqueroso e fedorento
Me agrediu e ignorou meus sentimentos

Mão na minha boca, faca na cintura
Socorro não tinha

Só o agressor passando a mão na minha calcinha
Ocorrência que me deixou impotente (anham)
Num lugar frequentado por pouca gente
Minha barriga tá ferida com a faca que ele usa
Arrancou meu sutiã e rasgou a minha blusa (porra)
Desejo profundamente que ele morra
Torcendo pra aparecer quem me socorra
Mas não Tô sozinha, a guerra é só minha
O crime tá rolando usando faca de cozinha

Eu tenho raiva mas a lagrima não cai
Continuo lutando, empurrando e ele não sai (sai)
Sem alternativa, sem ninguém pra me ajudar
Tô disposta a resistir, ele vai ter que me matar
Não me entrego, tô cheia de ódio por dentro, não nego
Qualquer parada eu vou morrer lutando
A faca me inspetando e ele se esfregando, delirando

Se aproveitando da situação
Eu tava em desvantagem mas busquei a reação
Dei uma rasteira, empurrei, ele caiu
Uma força descomunal na hora me surgiu, sangue subiu

Peguei a faca dele, dei um chute nele, dei um soco nele
Cravei no peito dele, jorrando sangue dele

Furando sem sentir nada
 Eu tava no automático rasgando na facada
 Quero ver se meter comigo agora (vai)
 Fechei a roupa do jeito que deu
 Peguei a bolsa olhei pra frente, comecei a correr
 Sem olhar pra trás, deixei a faca cravada
 No peito do filho da puta e sangrando até morrer

A mesma faca que aponta pra mim
 Se tiver na minha mão eu decreto o seu fim
 Eu sujo as minhas mãos, sem sentir dor
 Eu não sou criminosa mas odeio estuprador

A mesma faca que aponta pra mim
 Se tiver na minha mão eu decreto o seu fim
 Eu sujo as minhas mãos, sem sentir dor
 Eu não sou criminosa mas odeio estuprador

KAMILLA CDD. A Faca. Rio de Janeiro: Preta Cabulosa, 2016. Vídeo (4 min 51 s).
 Disponível em: https://youtu.be/_NCsjBjfruo?si=IYO-qLCXqrxfgE8a. Acesso em: 28 abr. 2025.

5. Black Money

Minha beleza é deusa grega, Afrodite, não
 É deusa negra e que o padrão Afro dite
 Como já diz o ditado

Tem que carregar o pente já que eu ando com o cabelo armado
 A deusa da beleza é Vênus, só se for Williams
 Ou Serena, eu sou preta, não morena
 Olha a minha pele, não sou Gisele, sou Naomi
 Michele Obama, nos deram fome, fizemos fama

Pus música nos fone, a esperança dos falante
Eu vim da lama, sou diamante, Luiz Gama
Raiz africana da Guiné, de Niger, me chamavam de nigger

Hoje sou a negra líder, negra livre

Com todos problemas que uma negra vive, eu também já tive
Mas não negativize, não sou negativista, eu sou negra ativista
Então avise, que se o papo tem que ser pesado, não alise
Se é pra chegar então no sapato take it easy
Analise, esse é o nosso troco
Negra Li, vim pra botar as pretas no topo

Essa é a magia negra
Então acredite, seja

Vai escurecendo as coisas só pra te explicar

Isso é magia negra
Então acredite, veja

Trono sempre foi nosso, aqui é o meu lugar

[Refrão]

Minha beleza, deusa afro, Nefertiti
Acredite, veja, me chame de princesa e não de bitch
Não tô vendendo feat, sai da minha reta
Mulher preta já nasce com a coluna ereta
Eu sou um cheque em branco quando tô com o microfone

Não é um assalto a banco, eu vim buscar meu black money

Tipo Rosa Parks em Montgomery

Tô no primeiro banco, esse lugar é meu, não me levanto, sorry
Olha como é que eu tô, fazendo o meu rap
Vou usando o intelecto, mano, eu te infecto
Tô com tanta joia, apitou o detector
Se não me vejo, não compro
Black money é o futuro
Tipo um preto pelo outro, Ubuntu

Essa é a magia negra
Então acredite, seja

Tô escurecendo as coisas só pra te explicar

Isso é magia negra
Então acredite, veja

Trono sempre foi nosso, aqui é o meu lugar

Essa é a magia negra
Então acredite, seja

Tô escurecendo as coisas só pra te explicar

[Refrão]

NEGRA LI. Black Money. São Paulo: Independente, 2024. Vídeo (3 min 33 s). Disponível em: <https://youtu.be/8USzGCr0E9w?si=PL1j8bwD6ILCpHHC>. Acesso em: 28 abr. 2025.