

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

O NÃO-LUGAR DAS IDENTIDADES FEMININAS NO RAP NACIONAL

Mariana Machado Lisboa

Niterói – RJ

2022

Mariana Machado Lisboa

O NÃO-LUGAR DAS IDENTIDADES FEMININAS NO RAP NACIONAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Produção Cultural, como exigência para a obtenção do título de Bacharel em Produção Cultural.

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Rôssi Alves Gonçalves

Niterói – RJ

2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

L769n Lisboa, Mariana Machado
O não-lugar das identidades femininas no rap nacional /
Mariana Machado Lisboa. - 2022.
49 f. : il.

Orientador: Rôssi Alves Gonçalves.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)-Universidade
Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social,
Niterói, 2022.

1. Rap (Música). 2. Identidade de gênero. 3. Patriarcado.
4. Produção intelectual. I. Gonçalves, Rôssi Alves,
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DA GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL - GGR

ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato:	Matrícula:
Mariana Machado Lisboa	
Título do Trabalho:	
"O não-lugar das identidades femininas no rap nacional"	
Orientador(a):	
Róssi A GONÇALVES	
Categoria:	Data da Apresentação:
monografia	14/12/2022

BANCA EXAMINADORA	
1º Membro (Presidente):	Róssi ALVES GONÇALVES
2º Membro:	Marina Bay Frydberg
3º Membro:	Aline Pereira

AVALIAÇÃO:	
Análise / Comentário	A banca destacou a relevância do tema e sugeriu que a aluna dê sequência a pesquisa.
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora):	10,0 (dez)
ASSINATURAS:	
<u>Róssi Alves Gonçalves</u> 1º Membro (Presidente)	<u>Marina Bay Frydberg</u> 2º Membro
	<u>Aline Pereira</u> 3º Membro

Dedico este trabalho à cultura que junta disciplina e liberdade, ancestralidade e juventude, contestação e respeito. Obrigada, hip hop, grande amor da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense por ter me ensinado, na teoria e na prática, a importância de pensarmos o estudo da cultura enquanto uma forma de transformar a sociedade diariamente. Agradeço sobretudo aos professores; foram eles que, dentro da sala de aula, não só me abriram um caminho de possibilidades através do conhecimento, como também defenderam que eu pudesse trilhá-lo sem sucumbir às adversidades sociais e políticas. Em especial, agradeço profundamente à minha orientadora Rôssi Alves, que aceitou me guiar nesta pesquisa, sempre ensinando, apoiando e acreditando.

Grande parte da força que precisei para debater um tema tão coletivo quanto pessoal, veio das pessoas que amo. Agradeço à minha mãe, Fátima, que dedica sua vida para me proteger, me alegrar e me ver crescer em todas as áreas; meu dever é recompensar seu esforço. Agradeço também eternamente às minhas amigas Amandy, Mellany, Marcella e Ana Luisa – pela escuta nos momentos de desespero, pela ajuda com opiniões e pela comemoração nos acertos.

Para finalizar, gostaria de agradecer especialmente aos meus padrinhos: meu irmão Gabriel e minha madrinha Ana Maria. Gabriel foi o responsável por me apresentar ao rap e me dar as ferramentas para ser capaz de defender o que acredito. Por destino, coincidência ou sorte, nós compartilhamos não só o sangue, mas a tinta que escreve rimas e dias melhores. Ana Maria, por sua vez, foi minha grande incentivadora, principalmente na escrita e na música, apoiando tudo o que eu quisesse criar. Todos os meus resultados têm as sementes da minha madrinha, e sigo completando objetivos sabendo que ela se orgulharia de cada passo dado. Mariana é uma junção de Ana Maria, e Ana Maria é meu motivo de ainda acreditar na arte e na liberdade.

RESUMO

LISBOA, Mariana. **O não-lugar das identidades femininas no rap nacional**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2022. (Monografia de Graduação.)

O objetivo desta pesquisa é mostrar como acontece a subvalorização das identidades femininas no rap nacional, coletando provas e investigando os motivos que levam o público, o mercado e os demais artistas a provocar o quadro ou compactuar com sua permanência. Além de entender quais os sinais de apagamento e boicote que as artistas enfrentam, procurou-se apontar os desdobramentos da problemática mesmo quando as MCs atingem a ascensão. Neste caso, os estudos e depoimentos pretendem retratar a complexidade da questão, bem como a necessidade de sua disputa.

Palavras-chave: rap nacional, identidades femininas, não-lugar, patriarcado, subvalorização.

ABSTRACT

LISBOA, Mariana. **O não-lugar das identidades femininas no rap nacional**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2022. (Monografia de Graduação.)

The goal of this research is to show how the undervaluation of female identities in national rap happens, collecting evidence and investigating the reasons that lead the public, the market and other artists to provoke the situation or to agree with its permanence. In addition to understanding the signs of erasure and boycott that the artists face, an attempt was made to point out the consequences of the problem even when MCs reach the top. In this case, the studies and testimonies intend to portray the complexity of the issue, as well as the need for its dispute.

Key-words: national rap, female identities, non-place, patriarchy, undervaluation.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Comentário ofensivo sobre as MCs
- Figura 2 – Comentário ofensivo sobre Cris SNJ (participação da música)
- Figura 3 – Comentário ofensivo sobre Clara Lima (participação da música)
- Figura 4 – Comentário sobre a lírica de Mano Brown
- Figura 5 – Comentário sobre a complexidade de “Finado Neguin”
- Figura 6 – Comentário sobre a importância de Racionais MC’s
- Figura 7 – Comentário deturpando a militância das MCs
- Figura 8 – Comentários de repulsa ao tema da música
- Figura 9 – Comentário elogiando Febem
- Figura 10 – Comentário sobre a habilidade lírica de Febem
- Figura 11 – Comentário valorizando Febem
- Figura 12 – Comentário ironizando Monna Brutal
- Figura 13 – Comentário criticando “Bicha Papão pt.2”
- Figura 14 – Comentário de aversão à “Bicha Papão pt.2”
- Figura 15 – Comentário enaltecendo Sabotage
- Figura 16 – Comentário elogiando “Mun Rá”
- Figura 17 – Comentário ressaltando a importância de Sabotage
- Figura 18 – Tweet de Lucas Zetre
- Figura 19 – Tweet de @OPaiDaAylla
- Figura 20 – Tweet de @daniiplima
- Figura 21 – Tweet de @debsol
- Figura 22 – Tweet de @LilAnnAkaBigFat
- Figura 23 – Tweet 1 de Sara Donato
- Figura 24 – Tweet 2 de Sara Donato
- Figura 25 – Tweet de @badgrazolla
- Figura 26 – Tweet de @irmaodasophia_
- Figura 27 – Tweet de N.I.N.A

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. A SUBVALORIZAÇÃO, SUA ORIGEM E IMPLICAÇÕES	14
2. O QUE É E ONDE FICA O NÃO-LUGAR.....	31
3. NOVAS CONFIGURAÇÕES: O CASO TASHA & TRACIE	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS	49

INTRODUÇÃO

Em um sábado de 1973, especificamente no dia 11 de agosto, aconteceu o evento que marcou para sempre a história do mundo e da música negra: a primeira festa de *hip hop*. A “*Back to School Jam*”, organizada pelo DJ jamaicano Kool Herc com sua irmã Cindy Campbell, foi realizada no distrito nova-iorquino do Bronx e reuniu o que se entende hoje como os quatro principais elementos da cultura hip hop: o *DJ (disc jockey)*, que utilizava os toca-discos retirando suas agulhas para alterar e “quebrar” manualmente as músicas; o *MC (master of ceremonies)*, que cantava versos rimados para interagir e animar o público; o *Breaking*, onde seus dançarinos (*B-boys* e *B-girls*) executavam passos de dança acrobáticos, complexos e variados (seja para competir com outros dançarinos ou não); e, por fim, o *Graffiti* – tipo de arte visual urbana que consistia em “bombardear” com tinta spray os muros, sinalizando nomes de grupos, vulgos, símbolos e desenhos variados.

Embora muitos utilizem a *Back to School Jam* como o marco responsável pela criação dessa nova cultura, existe a argumentação de que a festa teria sido um acontecimento isolado que não contribuiria, necessariamente, para o nascimento do hip hop enquanto um movimento sólido e transformador. Segundo essa outra vertente, o hip hop tem sua verdadeira origem no momento em que o DJ Afrika Bambaataa leva cada um dos quatro elementos para a escola pública onde estudou, no Bronx, já assimilando a potência educadora que aquilo teria para a juventude periférica. Isso porque, para além dos principais e tradicionais *Graffiti*, *Breaking*, *Deejaying* (DJ) e *Emceeing* (MC), havia um quinto – e, na verdade, primeiro – elemento “mãe” de todos: o conhecimento. Sob esse entendimento, o hip hop nasce em 12 de novembro de 1974, com a fundação da *Universal Zulu Nation*, uma organização cujo fundador foi Bambaataa.

Com o lema “*Peace, love, unity and having fun*” (em tradução livre, “Paz, amor, união e diversão”), o movimento hip hop surgiu com a ambição de ser um contraponto à realidade violenta que o Bronx enfrentava, sobretudo pelas mazelas oriundas da colonização e do capitalismo – a pobreza, o racismo, a criminalidade e a formação das gangues. Percebeu-se que o cotidiano sangrento e doloroso daqueles jovens conseguia ser amenizado – ou melhor, transformado – quando os mesmos se juntavam através da música, da dança, da moda, das artes visuais e, de um modo geral, do conhecimento e lazer gerado por aquelas reuniões. O hip hop nasceu então, essencialmente, também como contracultura, já que o desejo de mudar a

realidade através de sua expressão era uma forma de contestar, subverter a ordem vigente, fazer política e se manter vivo.

Conforme ia se firmando enquanto um movimento cada vez mais expressivo e atraente sobretudo para comunidades negras, latinoamericanas e caribenhas, o hip hop chegou ao Brasil na década de 1980, quando a juventude começou a ter acesso a informações estrangeiras sobre o assunto. Em solo brasileiro, o marco mais conhecido de sua disseminação foi a estação de metrô São Bento, na cidade de São Paulo, palco das primeiras manifestações artísticas e políticas dessa espécie. A partir da germinação no Brasil – um solo fértil para o surgimento de uma cultura movida pelas periferias –, uma das expressões artísticas do hip hop que ganhou mais notoriedade, principalmente ao longo da década seguinte, foi o *rap*.

O nome “rap” é um acrônimo para o termo “*Rhythm and Poetry*” (em tradução livre, “ritmo e poesia”), gênero musical que representa a sonoridade do hip hop. Sua característica mais marcante é o modo como os versos são cantados, de forma mais falada e menos melódica do que nos demais estilos, podendo variar a cadência (mais rápida ou mais devagar), a entonação e o esquema de rimas. Os cantores de rap são comumente denominados *rappers*, ou ainda, MCs – sendo essa última denominação algo mais distinto e simbólico na cultura hip hop, por representar não só o fazedor de rap como também um pilar de sua cultura, responsável por entreter públicos e levar conhecimento. Nesta pesquisa, será utilizado o termo MC a fim de englobar tudo o que essa figura representa, desde suas complexidades artísticas até as peculiaridades que os acompanham no Brasil, especificamente quando se trata de identidades femininas – as rimadoras mulheres cisgênero, mulheres transexuais, pessoas transfemininas e travestis.

O cerne desta monografia nasceu ao pesquisar a trajetória do rap nacional, desde seus pioneiros até os dias de hoje, entre a “velha escola” de rimadores e a nova. Olhando quantitativa e, de acordo com o grande público, qualitativamente, é possível identificar artistas de maior sucesso, álbuns mais populares, faixas mais vendidas e grupos de maior impacto no país. Não por coincidência, a pesquisa aponta que a maior parte dos trabalhos considerados relevantes e conceituados são de MCs e grupos compostos por homens. Majoritariamente héteros, e todos cisgêneros (pessoas que estão em conformidade com o gênero designado ao nascer), esses homens possuem quase todo o prestígio e reconhecimento do rap nacional, fazendo parecer que não existem outras narrativas. De que forma entram as identidades femininas, ou melhor, por que elas não têm recebido seus louros proporcionalmente? As mesmas pesquisas – que hoje em dia podem ser iniciadas observando

as redes sociais e plataformas de *streaming* – sugerem que o grande público do rap nacional, bem como seus artistas de maior sucesso, não levam tanto em consideração a profundidade artística de mulheres cis, mulheres trans, travestis e pessoas transfemininas, colocando seus trabalhos em subcategorias e suas existências em um não-lugar.

A escolha do tema nasceu da necessidade de escancarar um problema que, apesar de muito recorrente e comentado por nós – identidades femininas do rap nacional –, perdura sem sinais significativos de mudança. Ter ciência de que artistas femininas e suas obras são, de certa maneira, sabotadas no rap nacional, é urgente não só para mobilizar as demais pessoas para a causa, mas também para gerar uma reflexão mais intensa sobre como funciona a sociedade. O recorte escolhido (Brasil, rap, identidades femininas) é um ponto de partida crucial que possibilita entender o funcionamento de toda uma estrutura: racista/colonizadora (uma vez que o rap é um gênero musical de origem negra, e isso implica determinados comportamentos, mazelas e compreensões de mundo específicas), patriarcal (porque estamos falando de narrativas femininas sendo oprimidas, e isso é consequência direta do patriarcado que vigora nesta sociedade) e capitalista (porque estamos falando de um gênero musical, o que implica pensar sobre o *modus operandi* da indústria musical e suas ideologias/determinações para o rap).

Embora o rap e o hip hop como um todo se baseiem em culturas pautadas na oralidade – já que seus pioneiros são afroamericanos e carregam a ancestralidade de África para a expressão (como os *griôs*, contadores de histórias, responsáveis por transmitir a sabedoria ancestral aos seus mais novos) –, existe uma importância em registrar bibliograficamente uma pesquisa como esta, principalmente por envolver o recorte de gênero. Ainda que o rap nacional, sobretudo o feito pelas MCs mulheres (cis e trans), transfemininas e travestis, não necessite de um respaldo acadêmico para validar sua problemática, poderá encontrar neste trabalho algumas vias de amenização, identificação e luta.

Para reconhecer a problemática da subvalorização dos trabalhos femininos no rap nacional, o método escolhido foi tensionar a realidade imposta a partir de informações observadas na Internet. É com esse embasamento que as pessoas que têm ou terão contato com o universo do rap brasileiro poderão perceber qual peso tem sido dado a narrativas femininas, estando hábeis para intervir (caso veja esse apagamento sendo reproduzido na sua frente) ou fomentar seus trabalhos, valorizando-os. Além disso, o grande público do rap poderá assumir um *mea-culpa* e tomar as mesmas medidas para reverter o quadro.

1. A SUBVALORIZAÇÃO, SUA ORIGEM E IMPLICAÇÕES

O foco desta pesquisa é investigar, no rap nacional, a subvalorização dos trabalhos feitos por mulheres (cis e trans), pessoas transfemininas e travestis, que provoca um boicote qualitativo e numérico sobre suas criações e personas. Sem desmerecer a potência transformadora do hip hop e do rap – até porque inúmeras são as suas testemunhas –, é fácil perceber que são perfis majoritariamente masculinos que se encontra ao assistir as videoanálises, dissecações de músicas, resenhas críticas e festivais. O que acontece, para que as rimadoras não se saiam capazes de cativar o interesse do público e mercado da mesma forma que um trabalho masculino aparentemente o faz?

Em seu artigo *Discriminação do gênero feminino, denúncia e resistência das cantoras do rap brasileiro*, a Dr.^a Sandra Mara Pereira dos Santos (2017, P. 98) afirma:

O constrangimento vivido pelas cantoras que desejam participar do rap se dá de modo mais eficaz fora dos veículos de comunicação e, portanto, elas são discriminadas de modo explícito mais na esfera do cotidiano ou nos bastidores do que nos discursos do rap que circulam para além desse gênero musical.

Contudo, este trabalho busca analisar justamente o que se passa nos veículos de comunicação (no caso, as redes sociais), coletando opiniões do público consumidor de rap nacional, por observar que esse ambiente é onde mais se concentra (e se dissemina) de forma primeira a discriminação ao feminino no rap, das letras das MCs às suas personas. Através de comentários ofensivos e falta de engajamento, é possível decifrar qual imaginário o público carrega sobre as MCs, e entender que é esse pensamento que sabota suas carreiras antes mesmo das demais exclusões dentro do meio (as mais explícitas, como as físicas). Isso porque é a ideologia que origina e serve de respaldo para as mesmas. Considerar a rima e a imagem das MCs como menores, fracas, ausentes, sem talento ou sem inteligência parte de uma construção racial, patriarcal e capitalista que o rap nacional acaba paradoxalmente reproduzindo.

Apesar do rap e da cultura hip hop como um todo ter origem negra, ironicamente passou a reproduzir com suas figuras femininas (sobretudo não-brancas também) ideais de inferiorização que até hoje são usados contra os mesmos. Veja: se cientistas como o

estadunidense George Morton, no século 19, afirmavam que pessoas de África eram inferiores a partir da medição de seus crânios – e isso foi amplamente usado como “justificativa” para escravização desses povos (as teorias racistas) –, por que os descendentes homens de África (homens negros do hip hop), até hoje marginalizados por esses ideais, conseguem reproduzir a discriminação e rechaçar pessoas de seu próprio meio – as figuras femininas no rap?

A resposta está no entendimento do patriarcado, que consiste em “um sistema de poder e privilégios que garante superioridade e soberania ao homem nas relações sociais, destinando à mulher, por sua vez, um lugar de submissão e inferioridade” (GOMES, 2019, P.1). Na presente pesquisa é ampliado o grupo social de mulheres, substituindo-o pelo termo “identidade feminina”; o propósito é englobar outras identidades para além das mulheres cisgênero (aquelas em conformidade com o gênero designado ao nascer – sejam héteros, bissexuais ou lésbicas), incluindo então mulheres transexuais (que, ao nascer, foram designadas como “homens”, mas não se sentem pertencentes a esse gênero e o universo estipulado para tal; consideram-se mulheres), pessoas não-binárias transfemininas (que não se identificam inteiramente com o gênero masculino nem com o feminino, rejeitando o sistema binário de gênero que as obriga a escolher um lado; contudo, estão mais próximas dos signos femininos, por isso o termo) e travestis (podendo compreender mulheres trans, pessoas transfemininas ou, apenas, travestis; uma identidade feminina, de pronomes femininos).

O motivo dessa inclusão é simples mas primordial: essas pessoas não poderiam ficar de fora de uma pesquisa sobre identidades femininas no rap brasileiro, primeiramente porque todas elas também são submetidas ao mesmo sistema patriarcal, então estudar sua participação no cenário sociocultural do rap aprofunda e aprimora este estudo e suas conclusões. A outra razão é ainda mais importante: como o ato de pesquisar é também construir conhecimento e registrar narrativas, deixar esses grupos sociais de fora é uma forma de reforçar a hegemonia e o silenciamento. Pessoas transexuais e travestis são ainda mais invisibilizadas e boicotadas, mesmo entregando obras quantitativa e qualitativamente equivalentes, e não é justo que isso seja tratado como causa menor ou menos urgente; muito pelo contrário. Porém, surge a indagação: por que homens do rap nacional resolveriam reproduzir uma estrutura patriarcal, desvalorizando as rimadoras, dentro de um movimento que visa liberdade e contestação?

Entra então o paradoxo da cultura hip hop: ao mesmo tempo que é uma contracultura (nasceu com caráter intrinsecamente contestador, já que até festejando representa uma luta e uma quebra do que o sistema espera dessa classe – guerra e morte), ainda é um reflexo e um

espelho da sociedade em si, versando e escancarando seus males mais profundos; por isso, muitas vezes, os reproduz. A zona de conforto que o homem cisgênero do rap nacional encontra – seja como público ou como MC, produtor, DJ, empresário, entre outros – é a brecha que o faz querer preservar essa noção de superioridade; neste estudo, é abordada a noção de superioridade artística dos MCs mas, em uma instância maior, o que ocorre é um grau de maior e menor humanização.

Além da zona de conforto, o rap também passa a ser um espaço onde os MCs homens reafirmam sua virilidade. De acordo com Marques (2014, P. 282):

O universo da cultura hip-hop, sobretudo do rap, é predominantemente masculinizado. A postura machista classificada na sociologia como ethos viril e guerreiro vai ao encontro do que é visto nas batalhas de “rimas”: MCs se atacando verbalmente na tentativa de acuar o espírito do adversário. A palavra “guerreiro”, muitas vezes usada como forma de saudação entre os adeptos da cultura hip-hop, denota bem essa realidade social.

Essa ideia de que apenas homens cis são seres hábeis e potentes tem provocado, automaticamente, uma espécie de boicote estrutural ao trabalho artístico das identidades femininas. Além delas já surgirem na cena do rap nacional em um degrau bem anterior aos demais (com uma bagagem de dupla ou tripla jornada, violências e fuga do “socialmente esperado” – dado o estigma “masculino e agressivo” do gênero rap), mulheres cis e pessoas trans/travestis ganham mais uma carga de rótulos e dificuldades para ascender. Embora existam rimadoras consideradas sagradas para o público (principalmente feminino) do rap nacional, são artistas que travaram e ainda travam batalhas desproporcionalmente árduas ao longo de suas carreiras, a exemplo de Dina Di.

Viviane Lopes Matias, conhecida por seu nome artístico Dina Di, é o exemplo mais emblemático de uma MC brasileira de grande importância e genialidade que, por muitas vezes, é esquecida quando se conta a história do rap nacional. Natural de Campinas, Dina Di faleceu em 2010 por complicações durante o parto de sua segunda filha, sendo vítima de negligência da saúde pública obstétrica. Além de suas letras, Di deixou seu legado com depoimentos sobre a condição das mulheres no rap:

O rap foi o diferencial na minha vida. Mas como é que um movimento contra a opressão faz essa discriminação contra a mulher? Para eles a mulher continua sendo dona de casa. Quando os dois cantam e a menina engravida, é ela quem pára. O cara segue seu rumo. [...] Quando comecei nos palcos, os manos gritavam que tinham um tanque de roupa para lavar, mandavam rimar no fogão. [...] As meninas ainda têm muito medo de retaliação. Várias desistiram porque tiveram filhos sem apoio. Eu, não. Dou um jeito.

Em 2022, pessoas parecidas com Dina Di ainda lidam com os mesmos ônus. Essas rimadoras têm menos visualizações, menos engajamento, menos parcerias, menos contratantes querendo seus shows ou respeitando-as como profissionais, mais críticas e mais ataques cibernéticos. A seguir, uma pesquisa que pode apontar qual imaginário o público do rap nacional tem sobre as MCs, para que as mesmas cheguem a este grau de subvalorização. Os dados indicarão a disparidade existente na recepção dos trabalhos femininos, quando comparada a dos homens.

O primeiro tópico que inicia o objetivo de comprovar esta tese é a comparação crítica do engajamento (números em redes sociais) recebido por artistas homens e artistas mulheres cis/trans, transfemininas e travestis. Foram selecionadas 3 MCs femininas e 3 MCs masculinos, para verificar a quantidade de seguidores de cada um no Instagram, em seus perfis oficiais, bem como o número de inscritos em seus canais do YouTube. É importante frisar que a escolha desses artistas não teve como base o tempo de carreira de cada um, a idade ou o local de origem, mas sim sua equivalência lírica e a similaridade entre os temas retratados nas músicas – as desigualdades sociais, raciais, a periferia e tudo que cerca seu universo. Já a escolha das redes sociais foi motivada pelo fato de o Instagram e o YouTube serem duas das maiores ferramentas disponíveis atualmente para propagar o trabalho de artistas de rap no Brasil, onde a Internet é o “carro-chefe” da divulgação de qualquer álbum, EP, single, clipe ou prévia.

Sendo a obra dos artistas selecionados liricamente equivalentes – e, mais a frente, será demonstrado isso – os primeiros MCs escolhidos para essa análise são Tati Botelho e Mano Brown. Ambos são paulistas, e utilizam sua poesia para expressão de sua origem e ativismo, com letras incisivas sobre o crime, a periferia e a realidade como um todo; contudo, somente um deles recebe o reconhecimento devido. Até o dia 10 de outubro de 2022, Tati Botelho¹ possuía 9,8 mil seguidores em seu perfil oficial do Instagram, e não tinha um canal oficial no

¹ <https://www.instagram.com/tatibotelho1989/>

YouTube. Já Mano Brown², até a mesma data de pesquisa, possuía 5,9 milhões de seguidores no Instagram, e 3,2 milhões de inscritos no canal de YouTube do seu grupo (Racionais MC's).

O mesmo acontece ao comparar outros MCs de trabalhos similares. A artista Sara Donato³, de São Carlos (SP), possuía 5,5 mil seguidores em seu Instagram e 15,9 mil inscritos no canal de YouTube de seu duo (Rap Plus Size), até 10 de outubro de 2022. Já os números do paulistano Febem⁴ – MC que traz temáticas parecidas com as de Sara, como a marginalização que assola famílias não-brancas e pobres – marcavam 187 mil seguidores no Instagram e 74,6 mil inscritos no YouTube. A disparidade se repete ao compararmos a afiada Monna Brutal com o célebre (e finado) Sabotage: Monna⁵, uma rimadora conhecida por *flows* (ritmo e entonação que se canta o verso; cadência) extraordinários e por colocar o dedo na ferida colonial brasileira, com todo seu talento, somava 36,2 mil seguidores no Instagram e apenas 13 mil inscritos no YouTube, até 10 de outubro. Sabotage⁶, MC infelizmente já falecido e considerado por muitos como o maior símbolo do rap nacional, possuía 845 mil seguidores na sua conta oficial póstuma do Instagram e 704 mil inscritos no YouTube, na mesma data.

É importante frisar que os números de engajamentos não podem ser um indicador da relevância de um artista, tampouco podem medir seu talento. Mas é importante que se observe essas disparidades já que, por estarem inseridos em um cenário sociopolítico onde a Internet impulsiona carreiras, os baixos números podem apontar que certos trabalhos são menos consumidos, certas narrativas são deixadas de lado e certos grupos são subvalorizados.

O segundo tópico que embasa a teoria de que figuras femininas recebem menor engajamento e importância em seus trabalhos, é a observação das videoanálises, premiações e “*reacts*” (vídeos onde um *youtuber* grava suas próprias reações ao ouvir uma obra) de rap nacional. Como primeiro exemplo temos o canal “Quadro em Branco”⁷, conhecido e prestigiado por comentar sobre filmes, livros, séries e músicas, frequentemente analisando e relacionando com rap nacional. Dos 32 vídeos do Quadro em Branco (até novembro de 2021) cujo tema principal era uma obra ou artista de rap do Brasil, só 4 destrinchavam trabalhos de mulheres.

O mesmo acontece na realização das premiações de rap no Brasil. O portal RAP TV, mídia independente que faz entrevistas e conteúdos sobre hip hop no YouTube, organiza o

² <https://www.instagram.com/manobrown/>; <https://www.youtube.com/c/RacionaisTV>

³ <https://www.instagram.com/saradonato016/>; <https://www.youtube.com/c/RAPPlusSize>

⁴ <https://www.instagram.com/febem/>; <https://www.youtube.com/c/Febemog>

⁵ <https://www.instagram.com/monnabrutal/>; <https://www.youtube.com/c/MonnaBrutal>

⁶ <https://www.instagram.com/sabotageoficial/>; <https://www.youtube.com/c/sabotagerap>

⁷ <https://www.youtube.com/c/QuadroemBranco>

“Prêmio Nacional RAP TV”⁸ que, no ano de 2021, premiou artistas e mídias de 16 categorias. Entre “Melhor MC”, “Melhor álbum”, “Beatmaker Destaque” e outros, artistas femininas só apareceram na listagem duas vezes: a dupla Tasha & Tracie ganhou “Melhor EP” e “Melhor MC feminino”. Vale ressaltar que a criação de categorias femininas para que mulheres não concorram com homens divide opiniões: algumas rimadoras acreditam que isso equilibra a competição, ao criar uma espécie de cota. Mas, quem discorda desse termo, o faz por acreditar que essa segregação não seria necessária se os jurados avaliassem o trabalho de figuras femininas e masculinas como equivalentes. Isso será melhor destrinchado no segundo capítulo da pesquisa.

Agora, o exemplo utilizará como base vídeos de reação/análise de músicas de rap. Dos 876 vídeos disponíveis da *playlist* “Reação/Análise”⁹ do canal FALATUZETRÊ, no YouTube, Guilherme Treeze (apresentador do canal) reagiu e analisou apenas 59 que possuem autoria ou participação feminina (o vídeo mais recente foi postado em 30 de dezembro de 2020). Dessas 59, 22 são faixas pertencentes a mulheres, enquanto 37 são faixas onde elas fizeram uma participação em meio a um grupo masculino.

Dando prosseguimento aos dados que explicitam o que o público pensa sobre as MCs mulheres (cis e trans, pessoas transfemininas e travestis), o exemplo a seguir inclui também a visão do mercado musical. Uma vez que o mercado e o público possuem uma relação de interdependência e retroalimentação – porque o primeiro consegue ditar os próximos artistas que o segundo vai consumir, assim como o segundo consegue clamar quais artistas quer ver em alta –, um jeito de entender o viés transmitido por ambos é a análise de *line-ups* de festivais (cartazes/listas virtuais que divulgam quais artistas se apresentarão em um evento). Mesmo que o gênero rap no Brasil não seja responsável por liderar muitos festivais, em 2019 foi criado o Rep Festival¹⁰, observando o crescimento significativo no número de ouvintes desse gênero em todo o mundo. Contudo, dos 51 artistas e grupos selecionados para o evento Rep Festival de 2022 (segundo o cartaz de divulgação do segundo dia, postado em 25 de outubro de 2021), apenas 9 são mulheres (ou grupos femininos), e somente 3 contam com mulheres e/ou pessoas trans em seus grupos mistos.

Isso consegue denunciar as seguintes hipóteses: o mercado não tem interesse em escalar para seus festivais artistas que não sejam homens cisgêneros (por acreditar que

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=CXwxBohsrU>;
https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2021/12/06/2724_conheca-os-vencedores-do-premio-nacional-rap-tv-2021.html

⁹ <https://www.youtube.com/playlist?list=PLpGLdzeYNrFZvCdQpXdghAQMapfv5tPJn>

¹⁰ <https://portalrapmais.com/cupom-de-desconto-rep-festival-2022/>

mulheres e pessoas trans tenham “menos procura” e não ofereçam o mesmo retorno financeiro), ou o público, primeiramente, é quem não tem interesse em consumir artistas que não sejam homens (e, por isso, não reivindica as participações femininas nos line-ups). Além do caso dos festivais, onde se analisa os cartazes e a demanda pelos artistas, as pesquisas apontam que esse desnível também ocorre na quantidade de visualização das músicas, nas plataformas de *streaming*. Vale ressaltar que o *streaming* de música é um modo de distribuição digital, pago ou gratuito, onde artistas colocam seu trabalho para consumo do público como uma espécie de biblioteca online.

Em 2021, o produtor de rap nacional DJ Caique produziu um álbum apenas com rimadoras mulheres e pessoas trans, chamado “Força Motriz”¹¹, após trabalhos consecutivos com maioria masculina. O disco possui 12 faixas que, no total, somam 46.033 visualizações/*plays* na plataforma de streaming Spotify (da data de lançamento até o dia 3 de janeiro de 2022). Isso é equivalente a uma média de 3.836 plays por faixa.

Para realizar uma comparação entre a aceitação do público diante dos trabalhos de autoria masculina e feminina, foram coletados dados de outro álbum do DJ Caique: “Coligações Expressivas 3”¹², de 2015. Utilizando o mesmo esquema de convidar MCs para rimar, Caique selecionou 60 pessoas/grupos, sendo 56 MCs ou grupos formados por homens, e 4 artistas mulheres. O disco possui 44 faixas, e soma 2.560.251 plays no Spotify (até 3 de janeiro de 2022). Isso significa que cada faixa possui uma média de 58.187 plays, um número significativamente maior do que o encontrado no disco “Força Motriz”. Além disso, “Força Motriz” no YouTube (o vídeo com o disco completo) possui 2.696 visualizações, enquanto apenas o *teaser* (vídeo de prévia) de “Coligações Expressivas 3” conta com 9.633 acessos (até 3 de janeiro de 2022). Considerando as devidas datas e proporções cronológicas, essas diferenças numéricas ainda saltam à vista.

Agora, a penúltima pesquisa realizada acerca deste tema visou coletar comentários em páginas e grupos de rap nacional no Facebook, rede social escolhida por abrigar um grande número de ouvintes sem restrições de idade – dos mais jovens à “velha escola”. A busca por opiniões do público sobre obras de mulheres (cis e trans, pessoas transfemininas e travestis) não foi eficaz, pois não havia uma quantidade significativa de publicações sobre as mesmas (até novembro de 2021). A pesquisa aconteceu nas páginas ODB, Rap24h, RND, Rap Mais, Falando de Rap, RAPlândia, e também nos grupos ODB e Rap Nacional Divulgações.

¹¹ <https://open.spotify.com/album/7dPKgbdjL1qEG7twFuoZ16?si=8GiZp4IXQwei3kzxGE4wYQ>

¹² <https://open.spotify.com/album/6M7dOaUtjhlx0eOr31OLDe?si=7JwWzOzbTQen5F0HHP5Buw>

O último método utilizado para comprovar a presente tese é a apresentação de 6 versos de artistas femininas e masculinos (3 de cada), para que se observe como cada lírica mostrada é estrutural, teórica e racionalmente equivalente à outra, quando comparadas em dupla. Após isso, serão apresentados comentários do público sobre cada uma, a fim de analisar a discrepância entre a recepção das mesmas. O primeiro exemplo traz o verso de Tati Botelho em “Mente Criminosa”¹³, do DJ Caique com participação de Clara Lima e Cris SNJ, e um trecho de “Finado Neguin”¹⁴, dos Racionais MC’s, escrita por Mano Brown.

- Mente Criminosa (2017), versos destacados:

“Na contenção de campana
No toque do *walkie-talkie*
De pochete recheada, droga, dinheiro, revólver
Comércio ilícito aumenta, melhora a renda
Guerra na fronteira do Brasil com o Paraguai
Produto original dividido, triplico a venda
Tráfico de armas na Bolívia e no Uruguai
Desacerto é sem conversa, resumo das ideias
Visão ampla, epopeia dessa minha odisséia
O preço que se paga, pra sustentar o vício
A vida que se leva. Quem se leva desde o início?
O bagulho tá sincero, toque de recolher
Fechamento de rua, embrulha pra firma render”

- Finado Neguin (2014), versos destacados:

“Seis preto na esquina, objetivo só
Notas verde azul piscina, careta é bem melhor
Vinte mil papelote, ó, a 20 cada um
Pra quatro molecote a 400 mil bruto
Eu sei como fazer um plano estratégico, sei
Traz pelo cais, vai, num contêiner da Bélgica veio
Dez pras noventa, cem pentes de cinquenta
3-K-G cano curto tem, 900 por minuto, quem? Quero ver quem

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=H-2CiNKmViY>; <https://genius.com/Dj-caique-mente-criminosa-lyrics>

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=wxvc1SE8VtM>;

<https://genius.com/Racionais-mcs-cores-and-valores-finado-neguin-lyrics>

Agora, comentários no vídeo de “Finado Neguin”:

Figura 4 – Comentário sobre a lírica de Mano Brown



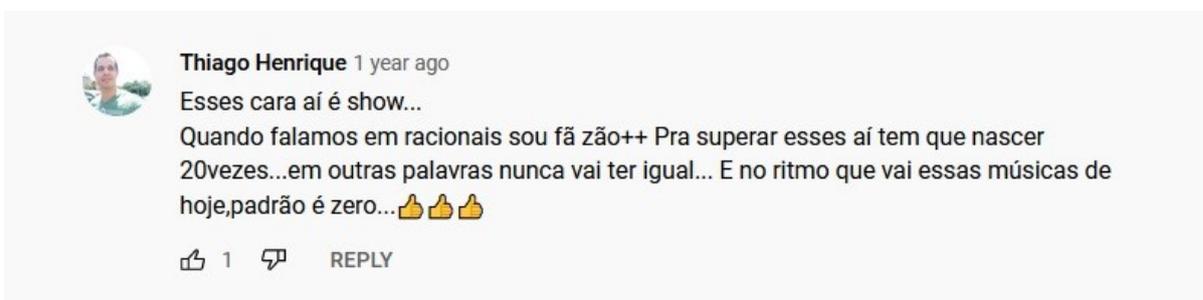
Fonte: YouTube (acesso: 14 de janeiro de 2022)

Figura 5 – Comentário sobre a complexidade de “Finado Neguin”



Fonte: YouTube (acesso: 14 de janeiro de 2022)

Figura 6 – Comentário sobre a importância de Racionais MC's



Fonte: YouTube (acesso: 14 de janeiro de 2022)

O segundo exemplo traz um trecho de “Homenagem de Março”¹⁵, destacando o verso de Sara Donato, e um trecho de “Me Paga”¹⁶, de Febem.

- Homenagem de Março (2018), versos destacados:

“Nem se mete organizar tributo a Dina Di
Se cê nem conhece Sharylaine
Em março chama as mina pra sua festa
E no resto ano todo boicota elas nos line
Rap pra pra mim não tem preço
Mas sou eu que define quanto vale meu show
Paga o que cê me deve, paga o que cê me deve, bro
Consumação não paga conta, jhow, yo
E eu pago conta o ano todo
Divulgação eu faço pela internet, não lotando balada pra boy
De branco oportunista já basta o Zuckerberg
Esses moleque no rap com rima sem nexo
Se acha muito incompreendido
Sem talento, sem postura, esse flow Dolabela
Cês tão falido, iludido. Vim discordar do seu post
E de toda essa sua hipocrisia maquiada
Mina no seu som só se no refrão ou motivo de piada”

- Me Paga (2021), versos destacados:

“Embicou ontem na viela e pediu selfie
Disse: moleque, cê é ref
Na festa que eu promovo e as mina que pede pra eu tocar
Mas queria memo perguntar se aqui que tá vendendo a braba
Normal pra nós, boyzão, foda-se, me paga
Temos uma proposta, okay, o orçamento é baixo, okay
Mas pensa no futuro, okay, evolua conosco, okay
Que no próximo job você vai sair na capa
Aham, legal, mas então (fala), foda-se, me paga
Que tem hora marcada pra dar uma disfarçada
Mó paz lá da quebrada, sextou, é Marconada
Talvez uma sarrada, aqui é tudo ou nada
Falar de mim é fácil, quero ver viver a vida

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=GCQwnTQyQfA;>

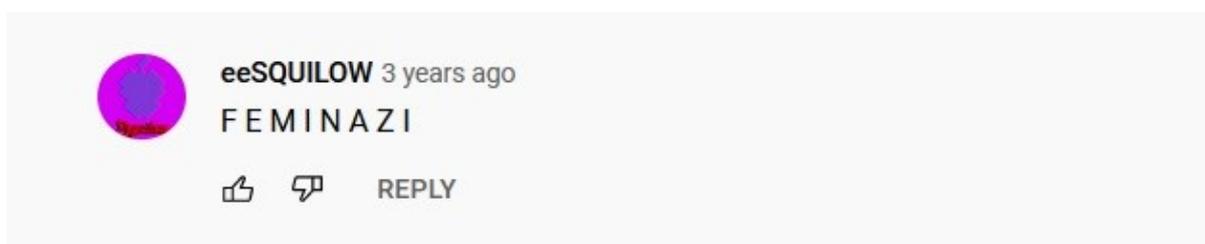
<https://genius.com/Rap-plus-size-homenagem-de-marco-lyrics>

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=TOEAAqpHYwI;> <https://genius.com/Febem-me-paga-lyrics>

De quem ficou sem banho pra um hipster regar planta
Bebendo vinho, quebrando taça e a quebrada sem água
Ninguém ouve isso aqui se primeiro rimasse Djonga
E até que cê me cancela, a meta é foda-se, me paga”

Alguns dos comentários no vídeo de “Homenagem de Março”:

Figura 7 – Comentário deturpando a militância das MCs



Fonte: YouTube (acesso: 14 de janeiro de 2022)

Figura 8 – Comentários de repulsa ao tema da música



Fonte: YouTube (acesso: 14 de janeiro de 2022)

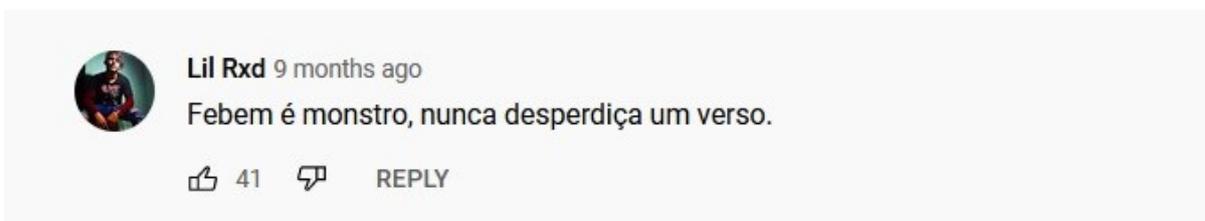
Agora, comentários no vídeo de “Me Paga”:

Figura 9 – Comentário elogiando Febem



Fonte: YouTube (acesso: 14 de janeiro de 2022)

Figura 10 – Comentário sobre a habilidade lírica de Febem



Fonte: YouTube (acesso: 14 de janeiro de 2022)

Figura 11 – Comentário valorizando Febem



Fonte: YouTube (acesso: 14 de janeiro de 2022)

O terceiro exemplo é: um trecho de “Bicha Papão pt.2”¹⁷, de Monna Brutal, e um trecho de “Mun Rá”¹⁸, de Sabotage.

- Bicha Papão pt.2 (2021), versos destacados:

“Filha da batalha, sou cria do Jova, vulgo Monna bruta
Nascida na luta! Cresci lapidando a conduta
De forma que pudesse me blindar do que viria pra tentar
Me arremessar nessa sepultura aberta pela escassez dos dias de hoje
Onde segurança confunde a pipoca com uma 12
Eu não fodo com esses coxas! Bitch, meu corre não é close
Me sinto vitoriosa pois quem vê corre, não vê close
De um futuro, onde portas estarão arreganhadas
Pra que passemos com glória e cuidemos de nossas dores
O boy fica puto a cada passagem de luto
A cada enquadro eu acho que minha liberdade deixa rastro
Pra equivocado com aroma de açoite
Me mantenho em disciplina na pista. Rude Gyal, Bicha Papão na rima
Ainda sou real rap querida, em qualquer lugar eu sou a mesma fita
Qualquer métrica minha te fritar, mas cura pra quem também tem a ferida
E sente na pele o que é estar no gueto com cop te fazendo de mira”

- Mun Rá (2002), versos destacados:

“Se liga na fita, Nanato, os otários estão maquinados no morro
Falaram que pode atirar, na sequência se pá vão prestarem socorro
Mas abre olho, o cara é piolho, é sempre um mano dos nossos
O inimigo meu tem Astra, barca, Blazer, também tem moto
Sul, Canão, meu bairro, pinotei, não deixei rastro
Comentaram, sim, forjaram que eu vi, doze parangas no bafo,
No bairro, eu pego meu filho, na fé vinha vindo, na fé vou seguir
Deus que me livre da mira dos tiras
Mas, nego, eu não fico, não brinco, nem mosco
Nego, só vejo os destroços, do pobre que acorda com ódio

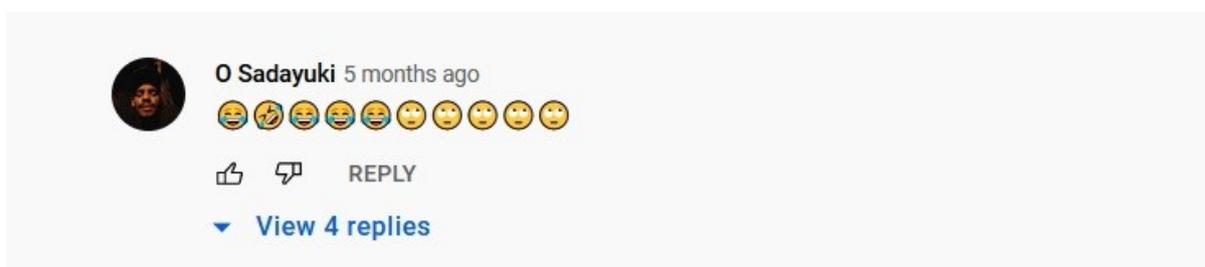
¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Bbv3USVDZ0o>; <https://genius.com/Monna-brutal-bicha-papao-pt-2-lyrics>

¹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=K4xlIT_lyiM; <https://genius.com/Sabotage-mun-ra-lyrics>

O anjo do céu não pode ser réu, quem vem das ruas não joga fácil
Tipo invasor, tenebroso, fogo contra fogo. Lúcio Flávio, louco, um corvo
Sou maloqueiro, sou, e lá vou eu, jow
É um, dois pra pegar, então, polícia, sai do pé
Pra meu alívio, eu quero um beck
Mais uma vez, o enxame quem provoca é o zica”

Alguns dos comentários no vídeo de “Bicha Papão pt.2”:

Figura 12 – Comentário ironizando Monna Brutal



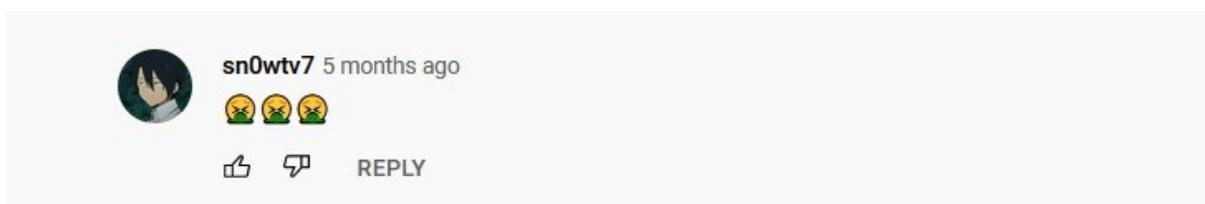
Fonte: YouTube (acesso: 14 de janeiro de 2022)

Figura 13 – Comentário criticando “Bicha Papão pt.2”



Fonte: YouTube (acesso: 14 de janeiro de 2022)

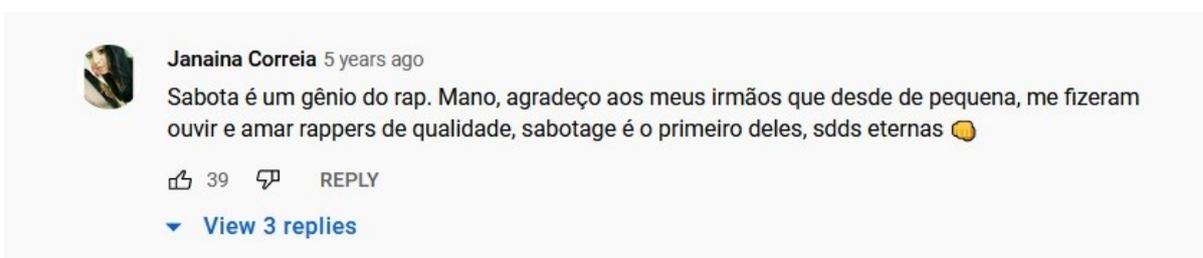
Figura 14 – Comentário de aversão à “Bicha Papão pt.2”



Fonte: YouTube (acesso: 14 de janeiro de 2022)

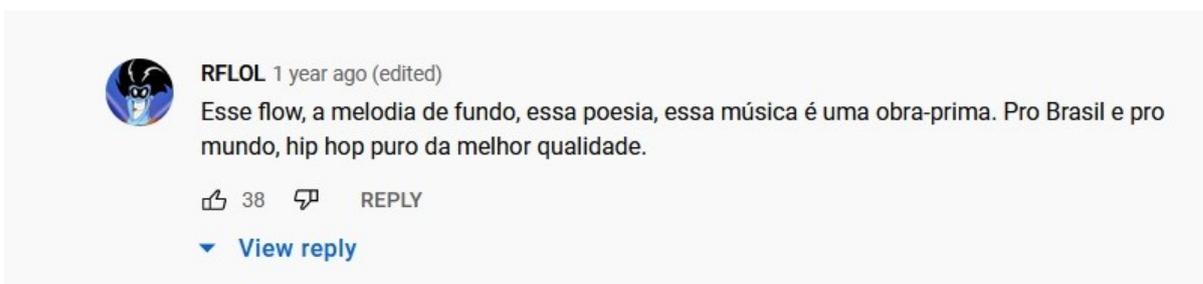
Agora, comentários no vídeo de “Mun Rá”:

Figura 15 – Comentário enaltecendo Sabotage



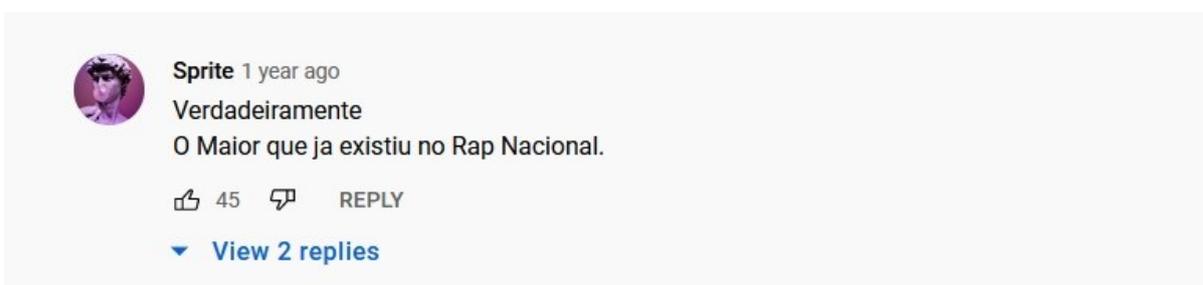
Fonte: YouTube (acesso: 14 de janeiro de 2022)

Figura 16 – Comentário elogiando “Mun Rá”



Fonte: YouTube (acesso: 14 de janeiro de 2022)

Figura 17 – Comentário ressaltando a importância de Sabotage



Fonte: YouTube (acesso: 14 de janeiro de 2022)

A indagação que norteia esses apontamentos é: por que grande parte do público do rap nacional – a juventude, sobretudo masculina, que é ativa nas redes sociais – afirma valorizar a qualidade de rima de um MC se, na prática, artistas femininas que realizam um trabalho de igual (ou maior) qualidade e esforço são vistas de forma menos inteligente (recebem menos prestígio, menos engajamento e mais comentários sexistas e misóginos)? Por que esse público cis-masculino muitas vezes não se atém àquele conteúdo e tampouco se deixa influenciar pelas obras das identidades femininas?

2. O QUE É E ONDE FICA O NÃO-LUGAR

A fim de tentar sanar a maior dúvida – e indignação – sobre o motivo pelo qual as MCs femininas ainda são subvalorizadas e silenciadas, é preciso primeiro explicar os termos que dão título à presente pesquisa: os conceitos de não-lugar e identidade. Para o antropólogo e etnólogo francês Marc Augé (1994), o não-lugar é um espaço de passagem, intercambiável, sem identidade ou significado suficiente para ser considerado de fato um “lugar”; isso faz com que os indivíduos que por ele passam continuem em um anonimato, invisíveis. Embora Augé tenha construído o conceito de não-lugar sob um olhar antropológico, retratando os espaços urbanos na pós-modernidade, a ideia de não-pertencimento que esses não-lugares traduzem se adequa perfeitamente à realidade das rimadoras brasileiras, já que as mesmas frequentemente se encontram invisibilizadas em seu próprio espaço cultural.

Essa invisibilização feminina (que pode ser identificada por meio de boicotes como o baixo engajamento do público e comentários misóginos/transfóbicos nas redes sociais) é também um não-lugar por ser um contraponto ao lugar de “conforto” que os MCs homens ocupam no rap nacional. Desde suas primeiras aparições em solo brasileiro, o gênero rap foi vagarosamente alcançando espaço, popularidade e um grau de respeito dentro da música nacional – bem como um novo mercado para a indústria fonográfica e uma potência política para as periferias. Essas mudanças, ao longo das décadas, trouxeram reconhecimento aos seus artistas mais conhecidos, consagrando-os como figuras relevantes e promovendo alguns ao status de ícone e referência da cultura hip hop. Surpreendentemente, mesmo os MCs que não atingiam esse grau de destaque desfrutavam do privilégio: do *underground* (“abaixo do chão”, vertente que possui menos popularidade e carrega tradição anti-comercial na música) ao *mainstream* (“corrente principal”, vertente de maior popularidade e maior apelo comercial), criou-se uma importância predestinada a cada rimador, respaldada pela tradição patriarcal onde o homem é o dono das narrativas e merecedor de seus louros.

Sem depender da qualidade artística, do tempo de carreira, do esforço colocado na produção ou do lugar de origem dos artistas, o verdadeiro espaço do rap nacional tem sido, na maioria das vezes, reservado para homens. Enquanto esses o ocupam, algumas poucas figuras femininas conseguem “furar a bolha” – como é o caso das MCs gêmeas paulistanas Tasha & Tracie, cuja ascensão será comentada no capítulo seguinte –, mas a maioria acaba morando no “quase”, no invisível e no secundário. Por ser um quadro recorrente, cada nova demonstração de apagamento feminino do rap nas redes sociais gera angústia, revolta e, sobretudo, muito

debate. A seguir, um depoimento¹⁹ feito no Twitter pelo fotógrafo e diretor Lucas Zetre, cuja intenção foi (aparentemente) enaltecer a importância de Tasha & Tracie; no entanto, o fez silenciando boa parte do movimento hip hop:

Figura 18 – Tweet de Lucas Zetre



Fonte: Twitter (acesso: 19 de outubro de 2022)

O modo como Lucas Zetre afirma que “nenhuma mulher no rap conseguiu” representar o hip hop (em moda, posicionamento, qualidade artística) como fazem Tasha & Tracie, diagnostica sua falta de conhecimento sobre a história feminina no rap, assim como a falta de pudor ao generalizar erroneamente as demais MCs e valorá-las como sem relevância para a cultura. Para combater esse discurso, muitas pessoas do meio decidiram responder o *tweet*, expressando seu descontentamento e esclarecendo o assunto. Foi o caso do depoimento²⁰ de Nerie Bento, assessora de imprensa e produtora executiva:

Então, @lucaszetre acho d'hora você enaltecer as artistas você admira, mas é inaceitável você e qualquer outra pessoa apagar mais de 30 anos de história do Rap Nacional. Eu poderia simplesmente não ligar para o que você disse, mas você tem muitos seguidores. E se você não tem este compromisso com a cultura que se diz atuar, eu tenho. [...] Antes, a fama se fazia na rua. E na rua meu parceiro, cê tava lá pra afirmar que não teve NENHUMA mulher antes? Em mais de 30 anos de Rap? Conhecimento é um dos elementos do nossa cultura e ele é importante justamente para que saibamos a nossa história. [...] E vocês que tão lendo isso aqui. A postura deste mano não é nova. Isso sempre aconteceu no rap. Homens rivalizam mulheres.

¹⁹ <https://twitter.com/lucaszetre/status/1570204844882907142>

²⁰ <https://twitter.com/neriebento/status/1570240417312174080>

De tempos em tempos eles elege uma ou duas mulheres para se destacarem em detrimento de outras. É assim na gringa também. E usam deste discurso de defesa e elogio como máscara. Mas a real é que é só machismo mesmo. Só desejo que, principalmente, as minas do rap não caiam nestas armadilhas. As minas, cis, trans, travestis tão fazendo coisas lindas no Br todo. Gostar mais de uma do que outra é natural. Apagar a história de quem veio antes, NÃO! E vale lembrar, se hoje apagam uma história de centenas de mulheres, pode pá, vão apagar a de vocês também. Afinal, o mercado sempre tá pronto pra lançar um novo nome.

O relato de Nerie Bento reforça a importância de reivindicar a participação das identidades femininas no rap, para isso, cabe explicar o conceito de identidade enquanto um fenômeno sociocultural que ultrapassa o “querer ser visto” e indica uma necessidade da expressão humana. Para o sociólogo austríaco Michael Pollak, em “Memória e Identidade Social” (1992, P. 5), a identidade representa “a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros”. Tratando-se de uma construção que não pode ser feita apenas individualmente – destacando a participação do *outro* neste processo –, surge a possibilidade de disputa e negociação para que sua identidade exista e seja reconhecida. Sobre isso, Pollak completa:

Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, [...] são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos.

Com isso, toda reivindicação por parte das identidades femininas no rap nacional é natural, legítima, e tem como finalidade não só melhorar a qualidade de vida das MCs (através de prestígio, respeito, maior aceitação e cachês dignos, por exemplo), mas também registrar seu legado na memória do hip hop. A noção de memória comentada por Pollak também é valiosa para entender a questão já que, como defendeu o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990), memória se constitui enquanto um fenômeno coletivo, construído a várias

mãos e passível de transformações constantes. Tal característica pode parecer uma faca de dois gumes, pois a própria mutabilidade faz com que pessoas e grupos consigam alterar (intencionalmente ou não) uma história, reconstruindo a seu modo, destacando seus próprios fatos e figuras marcantes e/ou apagando o que não possui muita relevância nas suas lembranças – o que pode resultar em uma série de apagamentos. Sem vilanizá-lo individualmente, o que Lucas Zetre faz em seu depoimento é recontar a história do rap nacional a partir da própria lembrança, onde “não tiveram figuras femininas relevantes”. De fato, se Zetre cresceu tendo como ídolos apenas homens – por diversas razões sociais da época, homens esses que também não reverenciavam mulheres –, não teve sua memória marcada por alguma rimadora. Sobre isso, Pollak (1992, P. 2) disserta:

Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada.

Como indicou Nerie Bento, Zetre não é o primeiro e tampouco será o último a apagar a participação das MCs na história do rap; isso porque, por tabela, ele presenciou e continua presenciando outros artistas homens escreverem a mesma narrativa, reforçando um imaginário embasado pelo machismo. Mas explicar os porquês não os exime da responsabilidade. Entender sobre lugar e não-lugar, identidade e memória, auxilia as mentes que compõem o rap nacional – seja o público, o mercado, os produtores ou os artistas – a reconhecer com mais facilidade seu *modus operandi* machista, encontrar as raízes e identificar os frutos ruins; e, então, eliminá-los.

Outro tópico que se relaciona com as questões acerca de não-lugar, identidade e memória, é o uso do termo “rap feminino”. Ao listar a bibliografia preliminar no início deste

trabalho, observou-se que muitos artigos relacionados ao tema apresentavam o termo “rap feminino” para indicar a música do gênero rap feita por mulheres, criando uma classificação nova para especificar, diferenciar ou analisar separadamente a categoria. Para fins de pesquisa acadêmica, utilizar o termo para procurar material tem sido válido e de suma importância, contudo, sua existência por si só gera debate até os dias de hoje: a quem interessa criar uma categoria chamada “rap feminino”? Funciona como uma espécie de rótulo ou “cota”? Por que não se nomeia o rap feito por homens como “rap masculino”?

Esta última pergunta é facilmente entendida e solucionada no livro “A dominação masculina”, de Pierre Bourdieu, onde o sociólogo francês (2012, p. 18) explica que a construção da sociedade (no campo das ações, das percepções e dos pensamentos) foi feita a partir de uma visão androcêntrica, onde o ponto de vista de um homem é o centro de tudo, o correto. Como uma narrativa única, o androcentrismo coloca aquilo que é masculino como um marco zero do conhecimento, algo neutro e padrão para todos – exemplificando, temos a língua portuguesa que determina que palavras de gêneros diferentes precisam ter seu plural na forma masculina. Seguindo a lógica de que o “normal” é este, é socialmente esperado que a música rap seja feita e representada por MCs homens, o que, por sua vez, coloca as rimadoras em uma categoria secundária. Isso consegue fazer com que boa parte do público não estranhe, por exemplo, um *line-up* com apenas 12 mulheres e/ou pessoas trans (em carreira solo ou dentro de grupos) entre 51 artistas no total – o caso do Rep Festival de 2022.

Sob essa perspectiva, o objetivo da criação do termo “rap feminino” foi destacar, no sentido segregador da palavra, o trabalho feito por agentes do rap nacional que não são homens. Considerando um MC, um ouvinte de rap ou outro membro do hip hop que (por questões inconscientes ou não de misoginia) estava habituado a escutar apenas canções de artistas cis-masculinos, quando este tem acesso às vozes e narrativas femininas muitas vezes não está hábil a absorver ou aceitar aquela arte de “igual para igual”, e então julga como inferior. A fim de manter distância daquele “outro tipo” de rap cuja temática não lhe agrada – provavelmente por conta do discurso apresentado, que expõe as mazelas provocadas pelo machismo e coloca o “dedo na ferida” do conforto dos homens –, ele coloca todos esses trabalhos em uma espécie de rótulo já rechaçado. Assim, conforme as MCs vão lançando mais canções e álbuns, uma parte do público, do mercado e dos artistas já assume que não vai gostar (e então já evita consumir e fomentar), e/ou classifica aquela expressão artística como desnecessária, exagerada, “vitimista”, “*mimimi*” ou “*lacração*”.

Já entre as MCs, o uso e o significado de “rap feminino” divide opiniões. Seguindo o mesmo argumento apresentado acima, muitas artistas creem que classificar suas obras como rap feminino é aceitar colocá-las em uma caixa feita por quem subestima seu fazer artístico e diminui sua existência, sucumbindo à opinião hegemônica de que estas estão mesmo em um “sub-lugar” (ou não-lugar). Reconhecendo que não existe um “rap masculino”, criar esta categoria para mulheres – e vale ressaltar que a mesma é ocupada quase exclusivamente por mulheres cisgênero, ainda deixando de fora as pessoas trans – pode reforçar o machismo deste cenário musical. Para exemplificar melhor essa divisão por gênero, pode-se retomar o caso do Prêmio Nacional RAP TV 2021, que premiou trabalhos, artistas, produtores e outras mídias de rap de acordo com uma votação, feita por um júri culturalmente qualificado no hip hop.

As categorias da premiação foram: Melhor álbum, Melhor EP, Melhor música, Melhor *feat* com dois MCs, Melhor *feat* com três ou mais MCs, Melhor clipe, Melhor capa, Revelação, Beatmaker destaque, Mídia destaque, Podcast destaque, Melhor MC masculino, Melhor MC feminino, Aposta RAP TV, Música mais *streamada* e *Hit* do ano. Entre 16 prêmios entregues²¹, dois não foram para mãos de homens; a dupla Tasha & Tracie ganhou “Melhor MC feminino” e “Melhor EP” com “Diretoria”. É importante frisar que este dado não é conclusivo, pois a cantora Gloria Groove ganhou “Melhor clipe” por “A Queda” mas há controvérsias sobre o gênero com o qual Gloria se identifica (se homem cisgênero gay ou pessoa trans não-binária). De qualquer modo, se Gloria for incluída, ainda serão apenas 3 prêmios entre os 16.

A criação de categorias como “Melhor MC feminino” e “Melhor MC masculino” é justificada como uma forma de reparação para que as rimadoras tenham um espaço garantido em meio aos constantes apagamentos nas demais premiações; o raciocínio também é que, se a categoria não estivesse ali para firmar a participação e competência feminina, o prêmio de melhor MC para ambos os gêneros provavelmente iria para outro homem. Mas existiria certeza ou mesmo motivo para que o prêmio fosse, necessariamente, para outro homem, senão a avaliação insuficiente ou parcial da qualidade artística dos envolvidos? Se os concorrentes fossem julgados por critérios mais justos, como uma lírica equivalente e uma cadência mais original, ou se considerassem a diferença de investimento nas produções de homens e mulheres (fazendo com que homens tenham resultados aparentemente “mais profissionais” aos olhos do público devido ao montante disponível para investir), ainda sairiam tão poucas figuras femininas como vencedoras? Separar os MCs por gênero, nesse caso, não parece ter

²¹ <https://portalrapmais.com/premio-nacional-rap-tv-2021-confira-a-lista-completa-de-vencedores/>

sido efetivo, uma vez que Melhor álbum, Melhor música, Melhor *feat* com dois MCs, Melhor *feat* com três ou mais MCs, Melhor capa, Revelação, Beatmaker destaque, Mídia destaque, Podcast destaque, Aposta RAP TV, Música mais *streamada* e *Hit* do ano continuaram a reforçar o quanto o hip hop ainda reproduz o patriarcado.

A seguir, algumas declarações sobre o “rap feminino”, coletadas na rede social Twitter:

Figura 19 – Tweet de @OPaiDaAylla



Fonte: Twitter²² (acesso: 1 de novembro de 2022)

Figura 20 – Tweet de @daniiplima



Fonte: Twitter²³ (acesso: 1 de novembro de 2022)

²² <https://twitter.com/OPaiDaAylla/status/501854076490227712>

²³ <https://twitter.com/daniiplima/status/935806434926874624>

Figura 21 – Tweet de @debsol



Fonte: Twitter²⁴ (acesso: 1 de novembro de 2022)

Figura 22 – Tweet de @LilAnnAkaBigFat



Fonte: Twitter²⁵ (acesso: 1 de novembro de 2022)

Os *tweets* acima apontam como o próprio público também questiona a necessidade de se nomear o rap de figuras femininas como “rap feminino”; entretanto, não se pode ignorar que existiu e ainda existe um outro argumento para observar a importância que o conceito carrega. O termo divide opiniões porque sua utilização teve sim um impacto positivo em dar nome – e, assim, dar maior visibilidade – a um grupo artístico posto à margem, fincando a bandeira das suas pautas e do brilhantismo com o qual uma rimadora pode contribuir no hip hop. Afirmar que a voz feminina está presente, rejeitando de forma uníssona as opressões, cria um movimento de representatividade que desafia o *status quo* e consegue alterar as configurações impostas, criando caminhos mais nítidos e possíveis para a juventude feminina trilhar. Então, pode sim ter funcionado como uma espécie de cota, já que foi a partir dessa

²⁴ <https://twitter.com/debsoi/status/883413325438214144>

²⁵ <https://twitter.com/LilAnnAkaBigFat/status/1453396570540490765>

representatividade que grandes MCs puderam ser projetadas para a mídia, como relata a artista Sara Donato:

Figura 23 – Tweet 1 de Sara Donato



Fonte: Twitter²⁶ (acesso: 1 de novembro de 2022)

Figura 24 – Tweet 2 de Sara Donato



Fonte: Twitter²⁷ (acesso: 1 de novembro de 2022)

²⁶ <https://twitter.com/saradonato016/status/1344341043379134465>

²⁷ <https://twitter.com/saradonato016/status/1266222798256603137>

3. NOVAS CONFIGURAÇÕES: O CASO TASHA & TRACIE

Conforme concluiu Sara Donato, as coisas mudam e o rap nacional se atualiza, pondo em xeque até mesmo o que se entende como apagamento feminino. No início desta pesquisa, coletando dados para comprovar esse quadro, vieram à tona muitos nomes de cantoras e *mestras de cerimônia* que sofrem com a invisibilização, em diferentes graus e modos; no entanto, duas artistas gêmeas paulistanas, que pareciam se enquadrar no mesmo caso que as demais, demonstraram ser um ponto fora da curva conforme suas carreiras se desenvolviam. Para entender como a ideia de não-lugar pode perdurar mesmo com novas configurações de visibilidade, mercado e ascensão, é valioso explorar a trajetória artística de Tasha e Tracie Okereke até o momento.

Oriunda do Jardim Peri, Zona Norte da cidade de São Paulo, Tasha & Tracie é uma dupla artística composta por Tasha Okereke e Tracie Okereke, gêmeas univitelinas de origem nigeriana/Igbo atuantes na cultura hip hop, sobretudo como MCs. Antes de ingressarem na música, Tasha & Tracie possuíam um coletivo chamado *MPIF* (Mulher Preta Independente de Favela), se intitulavam *It favelas* (termo criado pelas mesmas para designar uma pessoa que é referência de moda na periferia) e escreviam sobre diversos assuntos sociorraciais em seu blog *Expensive \$hit*, para se comunicar com suas iguais – pessoas negras, de periferia, interessadas em explorar a riqueza da própria origem. Como a internet é um recurso que muitas e muitos de seu meio não têm pleno acesso – como as próprias gêmeas em uma parte de suas vidas –, o trabalho de Tasha & Tracie não pôde se limitar ao mundo cibernético; atuavam por exemplo como DJs e fomentavam ações e eventos de moda para difundir a importância da favela assumir sua estética própria. Construindo um legado de irreverência e originalidade, tinham (e ainda têm) como forte característica a customização das próprias peças com desenhos, cortes e pinturas, seja para projetos ou para uso diário, a fim de imprimir a identidade de cada uma em seus visuais.

Quando ingressaram na carreira musical, o conteúdo lírico e estético das gêmeas passou a ser uma síntese de tudo o que já defendiam. Para além de uma letra de denúncia, começaram a usar suas rimas como forma de valorização da autoestima das pessoas pretas e de favela, utilizando um tom assertivo e igualmente debochado. O trabalho de estreia foi um single chamado “*Cachorra Kamikaze*”²⁸, seguido de um EP intitulado “*ROUFF*”²⁹, que

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Tx4eCvAxszM>

²⁹ <https://www.youtube.com/playlist?list=PL-N4uVV3yVYycBz1SffuQ8NX3QNzv5jJH>

explora a pluralidade das sonoridades negras. “ROUFF” é um EP (“*extended play*”, um “disco curto”) lançado de forma independente em 20 de outubro de 2019, com cinco faixas, originalmente do gênero musical rap mas com influências de *house*, *R&B* e a cultura jamaicana do *Sound System*. Esse disco – feito em parceria com a cantora e produtora musical Ashira – foi o início da projeção da dupla para a cena do rap nacional, chamando a atenção não só de outros MCs e selos (gravadoras) como também do público, sobretudo feminino.

Na época em que a ideia deste tema de TCC surgiu, no primeiro semestre de 2021, Tasha & Tracie já alcançavam uma popularidade (como no *single* intitulado “TANG”³⁰, com o cantor Kyan, que atingiu um milhão de visualizações em maio de 2021), mas ainda sem despontar de forma solo para além da marquise do “rap feminino”; seus trabalhos anteriores ainda pertenciam ao underground e, para exemplificar, será utilizado o *single* “Poco”³¹. Lançado em 3 de julho de 2020, “Poco” é uma canção produzida durante o período de confinamento (devido à pandemia do coronavírus), com videoclipe feito pela dupla utilizando celular, cenografia e figurino próprios. Enquanto o mundo – sobretudo o Brasil – vivenciava uma crise sanitária junto a problemas de ordem política e econômica, “Poco” veio comentar as mazelas sociorraciais aos quais a população negra e a periferia como um todo estão expostas há séculos (como herança da escravização), e reforçar que a miséria e o sofrimento desse povo é um projeto que precisa ser notado e revertido. A seguir, um trecho da música escrito por Tracie:

“Jogaram negros e bebês num mar de sangue
É por isso que existe tsunami
Almas não têm fim, elas tão aqui
Terremotos e furacões são povos massacrados, sim
Deu a luz essa nação tipo Abuk do Sudão
Evolução retrógrada tanto que volta a ser poeira ou pólvora entre as galáxias
Big Bang Bang é um grande tiroteio
Retorno constante dos que tão indo, multiplicando e não morrendo
Cravo minha espada no seu livro que clareia o preto
Além e muito a frente, tipo pirâmide
É, eu entendo, prefere acreditar que foi *alien* do que um preto

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=atvsFfDBEXc>

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=atvsFfDBEXc>; <https://genius.com/Tasha-and-tracie-poco-lyrics>

Tira autoestima
Não me amo se não me vejo
Criminaliza e suga existência ao mesmo tempo
Empatia só pra vender seu “marketê”
Fala pra mim, por mim não fala
Cês deixa claro que nós é público-alvo
Alvo de bala, alvo de bala, alvo de bala”

“Poco” teve repercussão positiva com relação à criatividade e conteúdo lírico das irmãs, porém, quantitativamente, não foi tão expressiva: a música foi mencionada 116 vezes³² no Twitter (até 13 de novembro de 2022), foi assunto de 5 matérias/textos publicados em portais e blogs, e possui 260.982 visualizações e 438 comentários em seu clipe oficial (até a mesma data), disponibilizado no YouTube. No Twitter, parte das menções versam sobre o quão rica é a letra de “Poco”, comparado com o quão subestimada a canção aparenta ser: menos *streams*, menos divulgação, menos citações, menos cantada nos shows da dupla. Dois depoimentos sobre:

Figura 25 – Tweet de @badgrazolla



Fonte: Twitter³³ (acesso: 14 de novembro de 2022)

³² https://twitter.com/search?q=poco%20tasha%20tracie&src=typed_query&f=live

³³ <https://twitter.com/badgrazolla/status/1529484999711502339>

Figura 26 – Tweet de @irmaodasophia_



Fonte: Twitter³⁴ (acesso: 14 de novembro de 2022)

Analisando isoladamente os números de engajamento, não se pode perceber com clareza a subvalorização do trabalho artístico das irmãs – quando este diz respeito a um discurso social e racialmente incisivo –, a menos que seja comparado a outras obras que ganharam mais destaque utilizando uma temática diferente. Para realizar essa comparação, a canção escolhida foi “Amarrou”³⁵, com participação do artista Veigh. “Amarrou” pertence ao segundo EP de Tasha & Tracie intitulado “Diretoria”, lançado em 19 de agosto de 2021, que traz sete faixas com assunto ligeiramente distinto dos trabalhos anteriores: enquanto “ROUFF” e “Poco” defendem um “hackeamento” do sistema sociopolítico vigente (que marginaliza pessoas negras e de favela) retomando o orgulho à própria cultura, “Amarrou” e “Diretoria” como um todo empregam uma linguagem descontraída, sexual e ainda mais impositiva. As MCs escolheram versar sobre sua liberdade, suas estéticas, seus corpos e suas conquistas enquanto artistas femininas, pretas e periféricas. A seguir, trecho de “Amarrou” escrito por Tasha:

“Yeah, hoe
Só quer saber do meu flow
Vou sentando na cadência, ele perde o fôlego
Só quer sentir meu gosto
Sabe qual é o modo
Desafio o seu ego quando sou eu que comando

³⁴ https://twitter.com/irmaodasophia_/status/1524154571135803392

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=FkdZ22RC1II> ; <https://genius.com/Tasha-and-tracie-amarrou-lyrics>

Botadão e foda-se
Quebra, vem, buss it
Não aguenta a cockiness
Vai na fé, várias dublê'
Mandraka da Norte
Bonita igual um malote
Eles não aguenta
I'm so bossy
Negrito, cede seu colo só pra eu sentar um poquito
Rebolei pra ele de quatro, ele sempre pensa nisso
Preta chave da favela
Ela me odeia mesmo assim inspiro ela”

Em entrevista à Rapgol Magazine³⁶, Tracie explica o motivo pelo qual a dupla optou por um viés diferente das obras anteriores: “Tudo acaba sendo político quando é uma pessoa marginalizada fazendo, mas a diferença é que estamos sobrecarregadas com tudo que tem acontecido no mundo e por isso a gente se propôs a colocar nosso momento numa proposta mais divertida”. De qualquer modo, a “nova cara” de Tasha & Tracie mostra versatilidade e não entra em conflito com a identidade que carregam e pretendem mostrar à sociedade; é coerente porque ainda é uma forma de projeção artística que valoriza culturalmente seus iguais. Contudo, serão agora analisados os novos frutos que estão sendo colhidos a partir dessa outra fórmula de se fazer rap.

Mesmo tendo sido lançada mais de um ano depois e dentro do EP “Diretoria”, a canção “Amarrou” foi mencionada 162 vezes³⁷ no Twitter (até 14 de novembro de 2022), seu álbum foi assunto de 16 matérias/resenhas/críticas (críticas essas que destacavam a música) e o áudio da faixa, mesmo sem clipe e comentários desativados, possui 1.057.811 visualizações no YouTube (até a mesma data). Os dados apontam, inevitavelmente, que houve um salto numérico a partir do momento em que a dupla remodelou sua arte, sendo notada por uma gama maior de ouvintes e pelo mercado como um todo; isso porque existem temáticas e estéticas onde as indústrias (como a fonográfica, audiovisual e de bens de consumo não duráveis – cosméticos/roupas/moda) conseguem identificar uma fonte de lucro,

³⁶ <https://rapgol.com.br/tracie-tasha-entrevista-rapgolmagazine/>

³⁷ https://twitter.com/search?q=amarrou%20tasha%20tracie&src=typed_query&f=live

transformando uma representação cultural em um produto replicável. Tal quadro se relaciona com a questão da retroalimentação entre mercado e público citada anteriormente, já que ao mesmo tempo em que o mercado promove mais aqueles conteúdos para populariza-lo, o público também clama pela presença de Tasha & Tracie em festivais, compartilha mais seus trabalhos e consome produtos que estão associados à estética delas, como mostra o verso de Tracie em “Amarrou”:

“D-D-D-Drip de negona
Nasci com a boca que elas compra
Cacho de colombiana
Unha de brasileira
Aquilo que em você não brilha
E na bolsa tem várias de cem
Peitinho, bumbum pequeno, mas mexe-mexe bem”

Agora, é preciso entender como o mercado não só consegue transformar uma arte sobre liberdade, autoestima e sexo em produto, como também consegue manter a sociedade interessada naquele material. Para isso, retoma-se o entendimento desta sociedade enquanto um espaço patriarcal e sexista que hipersexualiza mulheres (neste caso, cisgênero, pois nesse cenário não permitem que pessoas trans ascendam) e que aceita o destaque feminino apenas se este for “sexualmente lucrativo” para homens. Isso pode explicar o motivo pelo qual o rap nacional não enxergue nas rimadoras a qualidade lírica, não as promova ao status de “lenda”, não reconheça a profundidade dos temas abordados, não as trate dignamente. Para exemplificar uma consequência disso, o depoimento³⁸ da artista carioca N.I.N.A:

³⁸ <https://twitter.com/ninadoporte/status/1531296887717888008>

Figura 27 – Tweet de N.I.N.A



Fonte: Twitter (acesso: 14 de novembro de 2022)

O ocorrido do qual N.I.N.A se queixa é frequente no rap nacional: o assédio e a falta de profissionalismo que as artistas têm que enfrentar, já que não são enxergadas como dignas de respeito, seja com seu trabalho ou sua pessoa. A partir disso, é possível visualizar uma conexão direta entre os tipos de MCs/obras que são mais consumidas e o tratamento que essas pessoas recebem, fruto também da hipersexualização. Enquanto mulheres, sobretudo não-brancas, expressam sua sexualidade através da arte, a sociedade de modo geral encontra naquilo um aval para hipersexualizá-las, vendo-as como um objeto (sexual; a objetificação de corpos femininos, principalmente negros) pronto para comercialização e consumo em benefício masculino. Sabendo das causas que levam uma sociedade a ser “objetificadora” dessa forma – pensando sobre patriarcado, sexismo e machismo – existe um método que o sistema capitalista utiliza para a manutenção dessa prática nas redes sociais: o aumento do engajamento no Instagram quando seus usuários postam fotos de corpo, com pouca roupa ou seminudez.

A forma como o algoritmo do Instagram opera foi analisada pela organização alemã Algorithm Watch com a European Data Journalism Network, e dissecada em uma matéria³⁹ no jornal El País. De acordo com o estudo, “as postagens contendo imagens de mulheres em roupas íntimas ou de biquíni tinham uma probabilidade 54% maior de aparecer no *feed* de notícias dos voluntários” e, embora a empresa responsável pelo Instagram (o Facebook, atual Meta) não assuma o teor proposital, os dados indicam que há um sistema algorítmico projetado para valorizar a nudez e a sexualização. Ainda sobre isso, a matéria acrescenta:

39

<https://brasil.elpais.com/tecnologia/2020-09-27/mais-pele-a-mostra-mais-visibilidade-e-assim-que-o-instagram-prioriza-a-nudez.html>

A questão vai além de mostrar ou não o corpo e como fazê-lo. A questão é se a rede social, pela forma como seu algoritmo foi estabelecido, recompensa quem o faz e inclusive pune quem não o faz. Por quê? Para o sociólogo Ignasi Puig Rodas, presidente do Comitê de Pesquisa em Sociologia das Sexualidades da Federação Espanhola de Sociologia, pode-se explicar a partir desta premissa: o sexo vende.

Dado o exemplo de como a hipersexualização pode ser agravada, é preciso ressaltar que este é um tópico delicado e de muitas camadas; por isso, não é possível condenar as figuras femininas que optam por criar conteúdos neste padrão. Primeiro porque a sexualização pode dizer respeito à liberdade individual artística ou a um processo no qual as mulheres se submetem para que se sintam vistas e validadas (sem esquecer a problemática acerca disso). Segundo, porque a artista do gênero musical rap no Brasil encontra muitos percalços para fazer da sua arte um sustento, logo, faz sentido que procure meios mais rentáveis de construir sua obra e sua identidade visual/musical – mesmo que para isso precise obedecer em parte aos desejos do mercado. Porém, nada disso anula a necessidade de se discutir onde entra o “cifrão” no hip hop, muito pelo contrário; faz da questão uma pauta urgente.

É necessário, coletivamente, que se entenda de que forma o capitalismo se relaciona com uma cultura como o hip hop, onde figuras femininas são invisibilizadas a menos que uma pequena parcela tenha outro viés e “fure a bolha” como Tasha & Tracie. Não se pode permitir que o capital que viabiliza projetos e produções de rap imponha sua ideologia em um terreno feminino, não-branco, periférico e coletivo, cerceando uma expressão inerentemente política e contestadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entender a formação do rap nacional no que diz respeito ao que acontece com as MCs mulheres cisgênero, transexuais e travestis, é expor as desigualdades e a urgência de trabalharmos para revertê-las. As diferenças quantitativas – como as visualizações e os números de seguidores – e qualitativas – como a opinião do público nos comentários – comprovam, na prática, que as artistas femininas são historicamente colocadas em uma categoria secundária.

Tal diagnóstico revela também problemas mais profundos: de ordem patriarcal (o androcentrismo que vigora na sociedade proporciona a valorização do masculino e a rejeição do feminino), racial (o rap é o fruto musical de uma cultura negra, por isso tem suas particularidades e dificuldades extras, sobretudo para MCs não-brancas) e capitalista (a indústria cultural consegue aplicar suas determinações no rap para que seja mais rentável a ela). Esta última questão possui mais nuances, pois a exploração mercadológica em cima do gênero rap frequentemente se apresenta não como um problema, mas um método absoluto de ascensão, independência e liberdade; por isso, vale lembrar que esse tronco neoliberal possui raízes colonizadoras. Aqui, cabe retornar a Augé (1998, p. 7), quando afirma que “todos nós temos a impressão de estarmos sendo colonizados, mas sem que saibamos ao certo por quem”.

Toda vez que a realidade do rap nacional apresenta aspectos injustos, é preciso retornar aos fundamentos do hip hop: a cultura fundada em uma escola pública, na periferia, entre comunidades negras, latinoamericanas e caribenhas, com o fortalecimento do coletivo. Um movimento que abrange todas e todos que queiram se manifestar contra as mazelas, praticando a resistência de celebrar, contestar e ficar vivo. Um *hip hopper* não aceitaria que suas MCs fossem subjugadas – por isso nossa ambição em investigar, pesquisar, produzir conhecimento, resgatar e registrar as narrativas.

O não-lugar feminino, aliado aos conceitos de identidade e memória, passa a ser então um lugar de disputa, para garantir caminhos dignos para as atuais e futuras artistas, sem esquecer os nomes que pavimentaram a estrada. Que tenhamos mais prestígio e tratamento igualitário, sem depender da nossa imagem ou do conteúdo das músicas. Às identidades femininas, mais respeito e reconhecimento; somos o motor das mudanças e os pilares do lar do hip hop.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Mateus. 11 de agosto de 1973: 48 anos atrás nascia o Hip Hop no Bronx. **RAP DAB**, 2021. Disponível em:
<<https://www.rapdab.com.br/2021/08/11/11-de-agosto-1973-nascimento-do-hip-hop/>>.
Acesso em: 13 de set. de 2021.

AUGE, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

DORNELAS, Luana. Como foi o surgimento da cultura hip-hop no Brasil. **Red Bull**, 2021. Disponível em:
<<https://www.redbull.com/br-pt/music/O-surgimento-da-cultura-hip-hop-no-Brasil>>. Acesso em: 13 de set. de 2021.

GOMES, Livia Daiane. A ORIGEM DO PATRIARCADO: DA VENERAÇÃO À OPRESSÃO DA MULHER. **16º Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais**: Tema: “40 anos da “Virada” do Serviço Social”, Brasília (DF, Brasil), 2019. Disponível em:
<https://broseguini.bonino.com.br/ojs/index.php/CBAS/article/view/164/161>. Acesso em: 19 de set. de 2021.

GOMES, Luiz Flávio. Racismo “científico”: (origens das teses racistas na modernidade). **Série Para não ser “idiótes”**, [s. l.], 23 set. 2015. Disponível em:
<https://professorlfg.jusbrasil.com.br/artigos/254945905/racismo-cientifico-origens-das-teses-racistas-na-modernidade>. Acesso em: 19 de set. de 2021.

HALBWACHS, Maurice. “A memória coletiva”. IN: *Editora Vértice*, 2, 1990/1.

LOURENÇO, Mariane Lemos. **Cultura, arte e política: o movimento hip hop e a constituição dos narradores urbanos**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em:
https://www.researchgate.net/profile/Mariane-Lourenco/publication/327634575_Cultura_arte_politica_e_o_movimento_hip_hop/links/6107ebdc0c2bfa282a174ea4/Cultura-arte-politica-e-o-movimento-hip-hop.pdf. Acesso em: 11 set. 2022.

MARQUES, Gustavo Souza. **O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música nos duelos de MCs**. 2013. 137 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em:
<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-9EAGPX/1/gustavoalt__1__1_.pdf>. Acesso em: 15 de set. de 2021.

MEDEIROS, João Victor. **Paz, União, Amor e Diversão: a língua nativa que mudou o Hip Hop para sempre**. **Monkey Buzz**, 2020. Disponível em:
<<https://monkeybuzz.com.br/materias/paz-uniao-amor-e-diversao-a-lingua-nativa-que-mudou-o-hip-hop-para-sempre/>>. Acesso em: 13 de set. de 2021.

Os 10 anos de luto por Dina Di!. **Portal Rap Di Mina**, 2020. Disponível em:
<<https://medium.com/rapdimina/os-10-anos-de-luto-por-dina-di-6fae2231b78c>>. Acesso em: 22 de set. de 2021.

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. IN: *Revista Estudos Históricos*, 10, 1992/1.

Relembrando Dina Di, a rapper revolucionária que se foi em março de 2010. **Senso Crítico Movimento Hip Hop**, 2012. Disponível em:
<<http://sensocriticohiphop.blogspot.com/2012/01/relembrando-dina-di-rapper.html>>. Acesso em: 22 de set. de 2021.

Santos, Sandra Mara Pereira dos. Discriminação do gênero feminino, denúncia e resistência das cantoras do rap brasileiro. RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 16, n. 48, p. 97-XX, dezembro de 2017 ISSN 1676-8965. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/SandraMaraArt.pdf>. Acesso em: 13 de set. de 2021.

Transcendemos explica: principais dúvidas sobre a questão trans. **Transcendemos**, 2021. Disponível em: <<https://transcendemos.com.br/transcendemosexplica/trans/>>. Acesso em: 14 de set. de 2022.