

“Se o Hip Hop fosse uma pessoa ele diria exatamente o que eu vou dizer agora”¹:

discursos de cantoras negras de Rap de São Paulo/SP

“If Hip Hop was an electronic person exactly what i'm going to say now”²: speeches

of black singers of Rap from São Paulo/SP

Flávia Nascimento Giongo²

Sônia Maria dos Santos Marques³

Resumo

O problema do trabalho é verificar quais as relações de poder e saber são colocadas em movimento a partir dos discursos contidos em três músicas de cantoras negras de *rap* de São Paulo/SP, produzidas entre os anos de 2010 a 2018. As canções analisadas são a Livre no Mundo, de Sharylaine, Flor de Mulher, de Luana Hansen, e Falsa Abolição, de Preta Rara/Tarja Preta. Para desenvolvimento do texto, utilizamos a teoria de análise do discurso de Michel Foucault (fase arqueogenológica), em somatória aos Estudos Culturais em sua vertente pós-estruturalista, por meio dos conceitos desenvolvidos por Foucault (1996a e b, 1977, 1995, 2008, 2010 e 1999), Gregolin (2001 e 2006), Hall (2003), Louro (1997) e Silva (2000). Para colocar os discursos em movimento, recorreremos à análise bibliográfica e à utilização de entrevistas semiestruturadas realizadas com as artistas Sharylaine e Luana Hansen. Com a composição da análise, percebemos que o *rap* se consolida enquanto um meio, um campo discursivo, para as cantoras, enquanto mulheres negras, ecoem seus discursos de resistência, nos quais questionam padrões e regimes de verdade estéticos, políticos e identitários, e revelam rupturas que recaem e atravessam a ordem dos discursos vigentes.

Palavras-chave: Discurso. Rap. Gênero. Diáspora.

Abstract

¹ Essa é a frase utilizada pela cantora Sharylaine no início da música Livre no Mundo, durante a gravação de sua apresentação ao vivo no Estúdio Showlivre, no ano de 2018, e optamos por utiliza-la porque se coaduna muito a ideia desta última sessão, que é analisar os discursos enunciados pelas artistas nas canções de *rap*. Link do clipe da música: <<https://www.youtube.com/watch?v=AiZKsbJLwlk>>. Acesso em 01 de maio de 2019.

² Graduada em Direito pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, em Francisco Beltrão/PR, com conclusão do curso no ano de 2017. Atualmente cursa Mestrado na área de Educação, na linha de pesquisa de cultura, processos educativos e formação de professores, pelo Programa de Pós Graduação Stricto Sensu, da UNIOESTE - Francisco Beltrão/PR, bem como cursa a Especialização - Pós graduação, Lato Sensu, de direitos das crianças e adolescentes, pela mesma Universidade. É assessora do Ministério Público do Estado do Paraná, na 28ª Seção Judiciária - Comarca de Francisco Beltrão/PR. Possui experiência em pesquisas sobre direito e cultura, direito e literatura, gênero, samba e hip hop.

³ Possui graduação em História pela Universidade Federal de Santa Maria (1987), Mestrado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2000) e Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008). Atualmente é professora Associada no Curso de Pedagogia da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Francisco Beltrão. Docente do Curso de Mestrado em Educação, Campus de Francisco Beltrão, linha de pesquisa: Cultura, Processos Educativos e Formação de Professores. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em História da Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: educação, história, identidade, comunidades quilombola, memória e ensino de história, gênero e violência doméstica.

The problem with this work is to verify which relations of power and knowledge are set in motion based on the speeches contained in three songs by black rap singers from São Paulo / SP, produced between the years 2010 to 2018. The songs analyzed are *Livre no Mundo*, by Sharylaine, *Flor de Mulher*, by Luana Hansen, and *Falsa Abolição*, by Preta Rara / Tarja Preta. To develop the text, it uses Michel Foucault's discourse analysis theory (archegenealogical phase), in addition to Cultural Studies in its post-structuralist strand, through the concepts developed by Foucault (1996a and b, 1977, 1995, 2008, 2010 and 1999), Gregolin (2001 and 2006), Hall (2003), Louro (1997) and Silva (2000). To put the speeches in motion, we resorted to bibliographic analysis and the use of semi-structured discovery carried out with artists Sharylaine and Luana Hansen. With the composition of the analysis, we realize that music and rap are consolidated as a medium, a discursive field, for singers, as black women, echo their resistance discourses, in which they question aesthetic, political and identity standards and regimes of truth, and reveal ruptures that fall and cross the order of current discourses.

Keywords: Speech. Rap music. Genre. Diaspora.

Introdução

Este trabalho é um recorte de algumas considerações da dissertação produzida no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação. A indagação que permeia a construção do texto, proposta aqui como problema, é a análise de quais as relações de poder e saber são colocadas em movimento a partir dos discursos contidos em três músicas de cantoras negras de *rap* de São Paulo/SP, produzidas entre os anos de 2010 a 2018.

Para desenvolvimento do texto, utilizamos a teoria de análise do discurso de Michel Foucault (fase arquegenealógica), em somatória aos Estudos Culturais em sua vertente pós-estruturalista. Por meio da metodologia, pensamos a música enquanto campo discursivo, por onde circulam, nas letras, diversos enunciados, estruturados a partir de formações discursivas ligadas aos conceitos de gênero e diáspora. Com a análise de temas regulares nas canções, torna-se possível identificar relações de poder e saber por entre os enunciados.

Com isso, como alguns relatos sobre a questão do ser mulher negra, são recorrentes em canções de *rap* compostas por mulheres (e apresentam regularidade discursiva dentro da dispersão do discurso), bem como considerando o potencial poético e reflexivo do *rap*, enquanto elemento musical *do hip hop*, selecionamos para estudo três canções de mulheres negras de São Paulo/PR. Tais músicas são *Livre no Mundo*, de Sharylaine, *Flor de Mulher*, de Luana Hansen, e *Falsa Abolição*, de Preta Rara/Tarja Preta, pois suas letras abordam práticas de resistência.

Para além dos estudos bibliográficos e teóricos, incluiremos trechos das entrevistas concedidas pelas artistas Sharylaine e Luana Hansen, nos anos de 2018 e 2019. Por conseguinte, com o funcionamento do discurso e identificação das formações discursivas de alguns enunciados, discutimos no tópico seguinte sobre temáticas como cidade, identidade, racismo e violência contra a mulher. Finalizada a apresentação introdutória, passamos ao estudo.

1. Metodologia

As escolhas teórico-metodológicas deste artigo centram-se na análise do discurso de matriz francesa, com ênfase na teoria de Michel Foucault, desenvolvida na fase arquegenalógica, em conjunto aos Estudos Culturais, em sua vertente pós-estruturalista. Para além da pesquisa bibliográfica sobre o histórico do movimento *hip hop* e sobre o *rap*, também empregamos as entrevistas realizadas com as cantoras Sharylaine e Luana Hansen. As entrevistas se deram por meio físico e digital (via *Skype*), entre os anos de 2018 e 2019, e se consolidaram nos moldes das entrevistas semiestruturadas, sendo que as artistas formalmente autorizaram a divulgação do conteúdo.

Com o olhar dado pelas orientações metodológicas, destacamos que o exame neste artigo se volta para a busca de regularidades discursivas presentes nas canções e sobre as relações de poder-saber, mas também serão somados outros níveis de articulações entre os sujeitos, os modos de subjetivação e objetivação, e as posições do sujeito discursivo. Ressaltamos que os discursos, para Foucault (2008), são histórias enunciadas que se unem e complementam, e estabelecem séries discursivas, sendo que nesse processo o sujeito ocupa um *status*, e é atingido por inúmeros enunciados. Os emaranhados de séries discursivas instauram conjuntos de significados que criam regimes de verdades, os quais, por sua vez, compõem o domínio simbólico e dão sentido as coisas (FOUCAULT, 2008).

Desse modo, se um discurso faz sentido em uma sociedade é porque ele pertence a uma série discursiva, formada por enunciados, unidos uns aos outros. Com essa base metodológica, transpomos à observação das séries enunciativas.

2. “Na batida do rap eu vou dizendo o que se sucede”⁴: análise teórica e resultados

As músicas estudadas no artigo se incluem no estilo musical do *rap*. O *rap* é o elemento musical pertencente ao movimento sociocultural do *hip hop*, que se consolida historicamente sobre quatro bases: a) o *rap*, que é a música, que engloba o *DJ* (que realiza os *samples* com aparelhos eletrônicos) e o *MC* (que canta os versos); b) o *breakdance*, que é o estilo de dança; c) o grafite, que caracteriza as artes gráficas/plásticas de elaboração de desenhos em muros ou locais públicos; d) o elemento politizador, consistente na ideia dos outros elementos estarem vinculados à um debate e uma mensagem política/filosófica.

O movimento sociocultural do *hip hop* emergiu na década de 1970 nos Estados Unidos, devido a diversos movimentos históricos, sociais e culturais que ocorriam naqueles anos nos bairros do Bronx e do Brooklyn. No Brasil, a difusão do *hip hop* se deu no fim da década de 1980, ligado aos bailes de rua e ao primeiro movimento da Estação São Bento, em São Paulo/SP. Desde essas primeiras manifestações já havia participação feminina, como é o caso de Sharylaine, que afirmou em entrevista que conheceu o *hip hop* em um baile de rua, e depois passou a participar do movimento da Estação São Bento e a cantar *rap*. Sharylaine, junto de *City Lee*, formou o primeiro grupo feminino de *rap* chamado de *Rap Girls* e gravou uma música no ano de 1989, na Coletânea *Black Vol. 1*, organizado pela Zimbabwe. De acordo com as pesquisas a que tivemos acesso, foi a primeira mulher a gravar uma música solo de *rap* em disco de vinil no Brasil, com a canção *Nossos Dias* (1990).

Mesmo com a participação feminina em todos os elementos da cultura, desde as primeiras manifestações do Brasil, existiram processos para invisibilidade dessas mulheres. Tais invisibilidades foram definidas a partir das relações desiguais de poder entre homens e mulheres no campo da cultura *hip hop* e do *rap*. Esse processo pode ser observado na própria identificação dos elementos estéticos do *rap* em suas primeiras manifestações, muito mais ligados ao masculino, a exemplo de vestuário, forma agir e falar. Outras práticas se vinculam à meios de rotulagem de identidades fixas para

⁴ O título é inspirado na música do grupo RZO e denomina o que vamos tratar no artigo, exatamente porque realizaremos uma abordagem da história do ritmo musical e iniciaremos a análise sobre o discurso, então, junto com as batidas, as rimas e os movimentos históricos e discursivos do *rap*, vamos desvendando o que se sucede com nossa pesquisa.

determinados grupos de mulheres, que eram representadas em canções nas figuras da mãe, abandonada pelo homem, defendida pelos filhos, possuidora de um amor “incondicional”⁵, a interesseira ou traidora, ligada à sua sexualidade⁶, a mulher negra batalhadora e forte⁷.

Destaca-se até mesmo práticas de apagamento da história das mulheres, em que as produções sobre o *rap* minoraram a importância das primeiras integrantes da cultura. Há ainda a secundarização da participação feminina em festivais ou eventos musicais, bem como em gravações. Muitas vezes a participação feminina foi colocada como complementar, com presenças de cantoras em apresentação para fazer a segunda voz, para cantar o refrão ou um pequeno trecho da música. Tal questão foi citada pela cantora Sharylaine na entrevista. Ao ser indagada sobre as dificuldades que enfrentou em sua carreira, a *rapper* assim enunciou:

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 (Sharylaine, 2018).

Por outro, apesar de tais práticas invisibilidade, tanto na pesquisa – em determinados recortes e períodos históricos – quanto na mídia e nas produções musicais, as mulheres sempre participaram da cultura *hip hop*. No recorte cronológico aqui definido, as invisibilidades foram questionadas, e as mulheres praticaram atos de resistência a essa construção de lugares a partir de forças desiguais de poder. Citamos aqui momentos de irrupções históricas para o fortalecimento feminino na cultura na cidade de São Paulo/SP, como quando nos anos de 1990, houve a aproximação das mulheres com o Instituto GELEDÉS e a formulação da Revista *Podocrê*, e criação do movimento *Femini Rappers*. No ano 2000, ocorreu a criação do coletivo Minas da Rima.

⁵ Citamos como exemplo os termos enunciados nas canções: *Desculpa Mãe – Fação Central*, Artigo 157, *Fórmula Mágica da Paz e Negro Drama – Racionais*.

⁶ Já enunciados com esse teor são encontradas nas músicas: *Estilo Cachorro e Mulheres Vulgares – Racionais MCS*, *Lôra Burra – Gabriel Pensador*, *Estilo Vagabundo – MV Bill*.

⁷ Nas canções se extraem enunciados com esse teor são *Face da Morte – A Vingança*, *Mina de Fé – MV Bill*.

Em 2010 houve a formação da Frente Nacional de Mulheres no *Hip Hop*, que nas palavras de Sharylaine:

A Frente Nacional ela fez um trabalho magnífico. Eu comecei com essa história de pensar a mulher no cenário na década de 90, onde nós criamos o *Feminy Rappers*, com a *Lady Rap* e a *MC Regina*. No final de 90, para o início de 2000, nós criamos o Minas da Rima, coletivo de mulheres da cultura *hip hop* e a partir dali foram sendo criados vários tipos e modelos de coletivos e grupos de mulheres pelo Brasil inteiro, porque a gente alcançou, eu creio que em uns dez estados. E em 2010 nós fundamos a Frente Nacional do *Hip Hop* que agregou esses coletivos todos, e aí a gente começou um trabalho de fortalecimento das mulheres na cultura, de uma forma bem abrangente para que aquelas que estavam, ou queriam voltar para atuar, ou que estavam chegando conseguissem continuar na cultura, produzindo e etc. Então discussões dos novos Fóruns nós fomos levantando dificuldades e como corresponder a essas inquietudes e necessidades para poder se fortalecer dentro da cultura (Sharylaine, 2018).

Por esse motivo, que o ano de 2010 foi o marco temporal para escolha das músicas, em razão da sua relevância histórica para as mulheres do *hip hop* em São Paulo/SP. Sobre o *locus* da pesquisa, delineamos que São Paulo/SP é o palco para as vivências das cantoras entrevistadas. Essas mulheres, transitam e suas músicas ecoam em diversos pontos da metrópole. As entrevistadas nos contaram que já moraram em diferentes localidades, migrando pela cidade. Luana Hansen disse que se considera nômade, e apesar de gostar de Pirituba, bairro em que teve o primeiro contato com o *rap* e que atualmente reside, ela não pode aludir que é estabelecida naquela região, pois sua vida é fluída e não quer se fixar a um território delimitado. Sharylaine, além de narrar sobre um vínculo com a capital paulista, enfatiza que percorre por diversos espaços e canta sobre esse deslocamento na canção *Livre no Mundo*, que é nossa primeira série enunciativa (SE.1):

SE.1 Abro o diálogo, com os meios todos/ O mais forte instrumento, de comunicação/Atravesso oceanos, habito em continentes/ Em várias línguas a mensagem sempre me transporta/ Para me tornar nobre, pertencer a uma raça/ Sofri influências ancestrais e da diáspora/ Não fui colonizada como meus “patricios”/ Carrego várias referências e me orgulho disso/ Vivo em Portugal, Brasil, África, neste contexto/ Eu que visualizo e elaboro o texto/ Movimento a mente, o pensamento da sociedade/ Resgato origens, doo meu corpo aos descendentes/ Me viro na diversidade, social intervenção/ Elevo minha identidade e Nacionalização/ A mim cabe a ingestão, preservação e resistência/ Nasci pluralizada em meio a muita treta/ Onde moro, os povos tem sua ciência/ Que não está dentro da academia de letras (Música: *Livre no Mundo*, Sharylaine, 2012)

A partir dessa série enunciativa podemos ativar variadas relações de poder e saber. A dinâmica e movimento são constantes na letra, sendo que essa ideia de passagem,

integra o significante, o enunciado sobre diáspora, vinculado à imagem de trânsito, tanto porque, tal conceito é ligado aos movimentos migratórios, em que os povos da África foram forçadamente retirados de seus países e que após isso, desenvolveram manifestações culturais complexas, e que de algum modo reproduzem a história dessas populações. Para Hall (2003), na “situação da diáspora as identidades tornam-se múltiplas”.

Assim também, o conceito de diáspora, abrange o maior número de práticas culturais e identitárias de pessoas negras, incluindo o *rap*, sendo que Angela Maria de Souza (2006), aborda que a produção de *rap* é “glocal”, pois mesmo tratando-se de uma produção musical local, ela está ligada a dimensões mais amplas, globais, inclusive pela proximidade ao movimento negro, as relações étnico-raciais, e às culturas da população negras dispersas pelo mundo por meio da diáspora.

Essa ideia de “glocal” é ativada na série enunciativa, com a citação dos países Brasil e Portugal e sobre a África, entrecruzando as referências sobre culturas integrantes do processo colonização do país. Ressaltamos também as relações de poder relacionadas ao urbano de São Paulo/SP, pois é nesse espaço que os sujeitos são interpelados a significar a partir dos discursos que classificam, nomeiam, delimitam. Para Orlandi (2001):

O sujeito está sempre atravessado pelo espaço simbólico da cidade como lugar de quantidade e do comum. O jogo argumentativo do *rap* se constrói justamente sobre isso. No jogo contraditório entre lugar-comum (esquemas gerais, de ordem lógica) e lugar específico (relativo a um gênero particular, um assunto determinado) que passa a funcionar como reservatório de argumentos já feitos (os preconceitos) o *rap* denuncia o jogo, as tensões dobradas e cria a possibilidade da distância, do lugar falho, do equívoco. Ele traz à tona, mesmo sem saber, a equivocidade do — comum, a complexidade, a complexidade do — público, a não-transparência da construção da opinião, sua historicidade (ORLANDI, 2001, p. 22).

O sujeito, com isso, se subjetiva em conjunto e em meio ao processo de materialidade do espaço urbano, integrado por diversos elementos sonoros e estéticos que compõe a tessitura urbana. As ruas são os espaços de sociabilização, festividades e desenvolvimento dos elementos do *hip hop*, os rádios os intermediários das músicas e dos discursos se dispersarem e os muros os locais de excelência para a manifestação do elemento visual da cultura que é o grafite.

Sobre a questão do urbano, também na série enunciativa SE.1, há a correspondência às relações de poder e saber, principalmente no trecho “Onde moro, os povos tem sua ciência/ Que não está dentro da academia de letras”, evidenciando a relevância do conhecimento empírico das pessoas das regiões da cidade denominadas pela Sociologia Urbana como periféricas e ainda acionando o enunciado sobre exclusão de tais pessoas do ensino formal.

Ainda sobre a série enunciativa SE11, percebemos que a cantora aborda a questão das relações étnico-culturais, de forma indireta, ao cantar que: “*Para me tornar nobre, pertencer a uma raça/ Sofri influências ancestrais e da diáspora/ Não fui colonizada como meus ‘patrícios’/ Carrego várias referências e me orgulho disso*”. Por mais que o rap, naquele momento histórico, fosse comumente associado com a voz de jovens negros, as mulheres eram submetidas a uma dupla forma de opressão, a de ser mulher e ser negra. No trecho assinalado da série SE1 percebemos que a artista destaca que carrega referência múltiplas que a constituem, evidenciando a complexidade de sua construção identitária.

Esse efeito é entendido quando observamos também que as subjetividades dos sujeitos que vivenciam o rap não produzem apenas no urbano, porém, na cidade ocorreram classificações dos sujeitos, de acordo com as relações econômicas, sociais, de gênero, raça e outros, e por meio de tal classificação, esses sujeitos passam a significar para dados discursos. A subjetividade é um efeito do discurso, o qual é formado pelas relações de poder e saber. Para Foucault:

Esta forma de poder aplica-se a vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra sujeito: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso a sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a. (FOUCAULT, 1995, p. 235)

A cidade classifica a mulher, o negro, o rico, o periférico, a pessoa em situação de rua. As paredes da cidade significam, junto com os seus desenhos e grafites. É no espaço das vivências nas cidades, nos locais por transitam e por onde desenvolvem suas artes que as artistas exteriorizam seus discursos, que apresentam sua identidade. O debate sobre identidade não se afasta da concepção de que é por meio dos discursos que os sujeitos se subjetivam.

A identidade, com isso, é vinculada também aos discursos. Inclusive, entende-se que a identidade é imposta a partir de uma diferença, que pode ser simbólica, social, discursiva. Para Silva (2000), a identidade existe em estreita dependência com a diferença. Foucault se aproxima a esse entendimento ao estudar sobre o processo histórico de definição do outro. Por meio de um saber, a exemplo do saber o médico, e do poder conferido a tal prática do dispositivo do saber, definiram-se, ao longo da história, com base nos discursos, os grupos de pessoas que seriam observadas como diferentes, etiquetando-as enquanto loucas, erráticas, depravadas, histéricas. A identidade do não louco tornou-se a correta, tal efeito adquirindo *status* de verdade.

Inclusive na SE1 a artista realiza a diferenciação de que “não fui colonizada como meus patrícios” e “onde moro, os povos tem sua ciência/ Que não está dentro da academia de letras”. Nesses trechos, ela evidencia questões específicas de sua construção identitária enquanto mulher negra de uma região periférica (assim denominado pela Sociologia Urbana), que se posiciona em um contexto globalizado. Ao se diferenciar, a artista manifesta ali aspectos de sua identidade, se subjetiva por meio do discurso, e fala sobre si.

Corroborando com essa leitura da letra da canção, percebemos que ocorre um processo de subjetivação pelo próprio pertencimento ao movimento, à cultura *hip hop*, sendo que esses elementos integram as identidades dos sujeitos. Não perdemos de vista que as práticas discursivas constituem o sujeito. Assim, como as práticas de subjetivação se alteram, o sujeito constituído por esses discursos é inacabado, se faz e refaz, por ser descontínuo. Destacamos que ao mesmo tempo que as subjetivações constituem o sujeito, dentro das práticas possíveis em uma sociedade de privilégios, a identidade pode também aprisiona e rotula.

Reflexionados alguns pontos sobre a identidade, delineamos que na série enunciativa SE.2, há a referência sobre o processo de subjetivação e identitário da mulher que ocupa o *status* de enunciativa, bem como conecta à outras relações de poder inscritas a partir dos movimentos de diáspora:

SE2.2 Tô cansada do embranquecimento do Brasil/ Preconceito racismo como nunca se viu/ Meninas negras não brincam com bonecas pretas/ Foi a Barbie que carreguei até a minha adolescência/ Porque não posso andar no estilo da minha raiz/ Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz/ Na novela sou empregada, da globo sou escrava/ Não me dão oportunidade aqui pra nada/ Sou revolucionária, negra consciente (Música: Falsa abolição, Preta Rara/Tarja-Preta, 2014)

Nessa série enunciativa o debate sobre raça/etnia/diáspora⁸ se amplifica mais nas relações de poder associadas ao preconceito e ao racismo. Sob a ótica de Foucault, o racismo é proveniente do biopoder do Estado. O conceito de biopoder é referente a formação, na sociedade moderna, de um emaranhado de saberes, poderes e práticas destinados a controlarem e atuarem sobre os corpos e os sujeitos. Nas palavras do filósofo:

O que permitiu a inscrição do racismo nos mecanismos do Estado foi, conjuntamente, a emergência do biopoder. Este é o momento em que o racismo é introduzido como mecanismo fundamental do poder e segundo as modalidades exercidas pelos Estados modernos (FOUCAULT, 1996, p. 205).

No Brasil, ocorreram diversos processos históricos e de saberes que tinham por finalidade instituir a eugenia e embranquecimento da população, para fins de buscarem ideais republicanos de branquitude e civilização nos moldes europeus, com caráter racista. O projeto biopolítico de construção da nação brasileira entre os séculos XIX e XX voltou-se para ideias de embranquecimento da população, e exclusão das práticas culturais e sociais da população negra.

Nesse sentido, o racismo se consolidou como prática política, tanto que no início da década de 1920, múltiplos discursos fundados em um determinado saber científico da época, ligado ao positivismo, às teorias monogenistas, poligenistas e pelo darwinismo social, objetivavam homogeneidade racial, com o embranquecimento da população. O racismo fez parte da construção do discurso de formação do Estado brasileiro, sobressaindo a prática de racismo estatal, que reverbera até o momento atual.

Esses movimentos da história do Brasil se encontram à análise de Foucault (1996b), que vincula a ideia de racismo ao biopoder, a classificação de um grupo/raça como superior, ou correto, etiquetando os outros sujeitos como erráticos, inferiores, degenerados. Os enunciados escolhidos para averiguação neste trabalho refletem um racismo que vai além das práticas legitimadas pelo Estado, eis que dispostos nas práticas sociais, discursivas, éticas e estéticas.

Salientamos que além das práticas estatais, o racismo e a busca pelo embranquecimento da população refletiram-se também nas questões estéticas, e por sinais

⁸ Esses são os conceitos utilizados para referir-se aos estudos sobre a população negra e as práticas do racismo em diversas abordagens.

inscritos nos corpos dos sujeitos. Esse debate reage na série enunciativa SE.2: “Foi a Barbie que carreguei até a minha adolescência/ Porque não posso andar no estilo da minha raiz/ Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz”.

Há um saber que possibilita a compreensão do enunciado SE.2 e de seus sentidos, que são as experiências vividas por uma menina negra, enquanto criança. Para o sujeito do enunciado, essa memória aciona outras condições de produção e práticas de poder e saber: práticas de racismo e de machismo. Nessa série, os enunciados sobre a questão do embranquecimento como prática estética, pois a retratação do debate sobre as bonecas se dá, dentre outras coisas, à propagação das vendas de bonecas Barbie Brasil, desde a década de 1990. Essas bonecas seguiam um padrão, enquanto jovens, loiras, de olhos azuis e com corpos magros.

Enunciar o fato de ausência de bonecas pretas na vida das crianças, se liga às relações de poder/saber da época que a música foi produzida, em que há uma reflexão sobre os padrões dos brinquedos destinados para meninas. Nesse panorama, a condição da boneca branca e loira era compreendida como uma verdade, e tal enunciado já estava imerso no cotidiano das crianças. Somado a isso, ao evocar o enunciado sobre a história, a raiz da personalidade do sujeito, e sobre as vivências passadas na infância e adolescência com a ausência de bonecas pretas, embora o verso não apresente uma explicação ideológica para isso, ele rememora acontecimentos históricos da vida de uma mulher negra, que ocupa o *status* e posição de sujeito do enunciado. Trata-se de um sujeito que canta o que vivenciou, o que produz um efeito de “acontecência”, sobre a história da vida memorial, proveniente dos relatos e experiência do sujeito (ZANUTTO, 2010, p. 124).

Assim, como a produção de discursos ocorre por regras de controle, se deve incluir na observação o lugar de que o sujeito está falando e o que isso implica. Os discursos presentes na SE2 são compostos e enunciados por mulheres, que não só apresentam as lutas, mas por aquilo que se luta. E o que se luta é para que esses enunciados e práticas que consolidaram o racismo, principalmente aquele transversal ao gênero, sejam apresentados e pautados em discussões em diversos âmbitos institucionais e discursivos, para superações, como forma de resistência aos poderes, e construção de novas narrativas para as mulheres negras.

Além disso, pelas discussões até aqui encetadas, os corpos das mulheres, e especificamente das mulheres negras, são locais de lutas e transposição de poderes e saberes. Nesse direcionamento, o poder está sobre o corpo, porque sobre ele pesam as

obrigações, as limitações e as proibições. Aproximamos, nesse ponto, os debates às conceituações de Foucault na obra *Vigiar e Punir* (2010), na qual há a reflexão sobre as técnicas de controle de corpo, que envolvem relações e práticas de poder e dominação, para a fabricação de corpos submissos, dóceis e disciplinados, que se enquadrem nas necessidades e exigências das instituições de poder.

A separação e inscrição nos corpos gera possibilidades de resistência, porque o poder só se exercer sobre os sujeitos livres, de modo que observar os exercícios de liberdade e as práticas de resistências fazem aparecer às relações de poder que estão em jogo e onde estão atuando. O poder se materializa em todas as relações e o sujeito o exerce sobre outros.

No que se refere à apropriação social dos discursos, a sociedade dispõe de vários meios, dentre os quais a ciência e educação, para divulgar os discursos já aceitos como verdadeiros. Além de garantir o acesso a eles, bem como o modo de sua apreensão, essas instituições podem, também, funcionar no sentido oposto, ou seja, coibir os discursos que não estão em consonância com as regras prescritas pelas sociedades. Portanto, os sujeitos não são livres para fundar qualquer conceito, pois só podem ser formulados os conceitos autorizados pelo sistema de relações que regula as práticas discursivas (ZANUTTO, 2010).

Quanto à discussão existente na série enunciativa SE2, sobre a mulher negra, ressaltamos que o racismo e o machismo retratam práticas que vinculam relações de poder e saber, que instituem o diferente, então assim considerado como os negros e as mulheres, para, a partir do entendimento da superioridade da identidade do homem branco, excluí-los. Ligar essas práticas às relações de poder facilita o entendimento dos motivos pelos quais essas exclusões são corriqueiras, e possibilita entender o modo como essas relações desiguais de poder se enraizaram na sociedade, e agem, até atualmente, sobre os discursos e comportamentos dos sujeitos. O poder, nesse sentido, classifica os sujeitos, designa individualidades e identidade, e impõe uma rede de verdade.

Nos enunciados há discursos de resistência, pois como ensina Foucault, “onde há poder, há sempre resistência, sendo um co-extensivo ao outro” (FOUCAULT, 1999, p. 337). A resistência se faz presente, e configura-se como o grito do descontentamento, anunciando o exercício da liberdade. Ademais, destacamos os seguintes trechos das séries enunciativas analisadas:

SE.2 Foi a Barbie que carreguei até a minha adolescência/ Porque não posso andar no estilo da minha raiz/ Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz/ Na novela sou empregada, da Globo sou escrava/ Não me dão oportunidade aqui pra nada/ Sou revolucionária, negra consciente.

SE.1 Não fui colonizada como meus “patrícios”/ Carrego várias referências e me orgulho disso/ Vivo em Portugal, Brasil, África, neste contexto/ Eu que visualizo e elaboro o texto.

Dessas séries de enunciados, para além da fixação da imagem das práticas de resistências, percebemos uma relação de continuidade e descontinuidade entre o passado (memória discursiva sobre a história das cantoras) e o presente (prática de resistência dos sujeitos contemporâneos). Ao enfatizarem a proximidade com as histórias de vida, as enunciantoras interpelam o ouvinte a realizar um esforço de memória para rememorar as histórias, como um modelo de inscrição do saber histórico.

Assim também, como o passado não é linear e inerte, cabe ao sujeito do presente reinterpretá-lo. Com isso, embora não seja feito um relato pormenorizado sobre a vidas tais mulheres, os enunciados evocam a memórias discursivas. Para Gregolin (2001), o comentário executa um retorno a textos que mantêm a memória de uma cultura, a partir da referência da retomada de um discurso, inscrito na memória discursiva “possibilita os movimentos de retornar, as repetições e deslocamentos” (GREGOLIN, 2001b, 68-09). Para a autora, remontar os arquivos e reproduzir os enunciados, nas redes de memória, demonstra as formas com que os sujeitos interpretam como a sociedade se representa.

O funcionamento da memória inscrita nas séries enunciativas se move para a lembrança da história das mulheres, levando a materialização da continuidade da resistência por parte das mulheres negras.

Somado a isso, destacamos que as identidades são históricas. Desse modo, com essa ativação por meio dos discursos, os sujeitos das canções buscam nos seus antecedentes históricos elementos que reafirmem aquelas identidades. Para Michel Foucault, também há deslocamentos nas práticas de resistência, que permitem transitoriedades e reagrupamentos, nos moldes que:

[...] não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual, toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta [...] em suma, toda estratégia de confronto sonha em tornar-se relação de poder, e toda relação de poder inclina-se, tanto ao seguir sua própria linha de desenvolvimento quanto ao se deparar com resistências frontais, a tornar-se estratégia vencedora (FOUCAULT, 1995, p. 248).

Portanto, as resistências são mesmo as práticas dos sujeitos nas relações com o corpo, as regras e os regimes de verdade. Nos enunciados a que nos deparamos acima, se pode dizer que os sujeitos, enquanto ocupantes do *status* de cantoras de *rap*, narram diversas práticas de resistência, e dentre elas, as práticas cotidianas.

Para além disso, as cantoras narraram os processos de mudança que passaram após a integração no movimento *hip hop* e no *rap*. A entrevista Luana Hansen compartilhou que integrar o movimento *hip hop*, compor *rap*, e todas as oportunidades provocadas a partir disso, operaram mudanças significativas em sua vida, tanto porque não possuía perspectivas anteriormente. Contudo, delineamos que ao ser indagada sobre seu entendimento sobre a significação de ser mulher no *rap*, Luana Hansen acrescentou:

“[...] O *rap* me explicou que eu podia ser alguma coisa [...] mas ao mesmo tempo que ele me mostrou que eu poderia ser alguma coisa, ele me lembrou que era mulher, e o *rap* é muito machista, e toda hora ficava me colocando em lugar de segundo, e aí me aparece uma outra coisa que eu descobri, que é o feminismo” (Luana Hansen, 2018)

No campo discursivo do *rap*, se operam diversas práticas de subjetivação e objetivação das mulheres enquanto pertencentes ao movimento. Essas práticas de subjetivação compõem suas identidades, com fundamento nos discursos de saber e poder vigentes. Na fala de Luana Hansen fica evidente, que naquele período histórico de integração dela na cultura, entre o final dos anos de 1990 e início dos anos de 2000, houve a contemporização de um espaço discursivo, entretanto, pelas relações de poder desiguais entre gêneros, ela passou por situações de oposição por ser mulher negra na cultura. O contato com saberes ligados ao feminismo, e seu processo de reconhecimento enquanto mulher negra, racionalizaram para ela, no campo filosófico, as práticas já operacionalizadas de resistências em suas vivências.

De forma geral, levamos o conceito de gênero como a construção discursiva sobre as condições sociais do que é ser mulher e do que é ser homem, que adquirem *status* de verdades nos diferentes momentos históricos. As relações sobre gêneros são múltiplas, porque embora a sociedade tenha se modulado perante relações desiguais de poderes entre homens e mulheres, sempre existiram resistências de mulheres, que questionaram as construções de verdades dadas e os lugares de gênero.

Ao longo de suas obras, Foucault não chegou a perscrutar sobre os gêneros ou mulheres, contudo, suas obras embasaram pesquisas ulteriores, em que pelas relações de

poder-saber e das regras discursivas, se operaram desconstruções sobre o conceito gênero. Na obra “Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão” (FOUCAULT, 1977), há a figura da mãe de Rivière, como uma mulher transgressora, que agia de forma diferente às regras impostas ao ser mulher de sua época (1835), tanto que ela controlava o marido e tinha suas economias, em um contexto histórico em que à mulher eram destinados trabalhos domésticos e menos direitos decisórios que o do homem. A mãe de Rivière representa mulheres que transgrediram às operações de dominação e submissão, de modo que embora a construção de gênero se opere em moldes hierarquizados, houve dissonâncias, resistências, o que demarca, ainda diferentes posições de sujeitos para essas mulheres, tornando, portanto, o diálogo sobre gênero e sobre ser mulher um debate heterogêneo.

Desse modo, gênero é uma construção histórica, cultural e social. Gênero é uma categoria de análise que visa a [re]construção histórica e social dos “sexos”, sobre como historicamente se definiram as características sobre o que é ser mulher e sobre o que é ser homem, e como essas características adquiriram *status* de verdade, para fins de evidenciar o caráter social dessas diferenças e se afastar de concepções meramente biológicas. Para Louro (1997), o corpo é significado pela cultura e sofre alterações com a passagem do tempo, sendo utilizado como campo voltado para reforçar e/ou questionar identidades impostas.

É importante destacar, dentro dessa discussão, que mesmo no *rap*, não há uma unicidade sobre o que é ser mulher, de modo que para além dos enunciados extraídos das músicas analisadas, existem diversas outras posições dos sujeitos femininos que irrompem no estilo musical escolhido, inclusive no *locus* da cidade de São Paulo/SP. Nem mesmo as cantoras que entrevistamos, pois as identidades são múltiplas, e as cantoras, em suas posições sujeito, são atravessadas por enunciados distintos, de diferentes locais institucionais, políticos e sociais, e que perpassam por regras e construções de forças dadas pelos poderes e saberes.

No mais, situamos que nosso debate sobre mulher negra é fundamentado na identificação de discursos e posições de sujeitos diferentes para essas mulheres, ligadas às relações de poder. O elemento principal, com isso, é a interseccionalidade⁹, que se

⁹ Em linha simples, Crenshaw definiu interseccionalidade como: “A interseccionalidade é uma conceitualização 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

refere à transversalização de identidades e dos espaços de interstícios, em que sujeitos sofrem opressões e sobre eles se exercem poderes provenientes de diferentes formas de identitárias, pois uma mulher negra responde tanto pela identidade de gênero, quanto à identidade racial. Nesse sentido, Bairros (1995) descreve que:

Raça, gênero, classe social, orientação sexual, reconfiguram-se mutuamente formando [...] um mosaico que só pode ser entendido em sua multidimensionalidade. [...] Considero essa formulação particularmente importante não apenas pelo que ela nos ajuda a entender diferentes feminismos, mas pelo que ela permite pensar em termos dos movimentos negro e de mulheres negras no Brasil. Este seria fruto da necessidade de dar expressão a diferentes formas da experiência de ser negro (vivida através do gênero) e de ser mulher (vivida através da raça) o que torna supérfluas discussões a respeito de qual seria a prioridade do movimento de mulheres negras: luta contra o sexismo ou contra o racismo? - já que as duas dimensões não podem ser separadas. Do ponto de vista da reflexão e da ação políticas uma não existe sem a outra. (BAIROS, 1995, p. 461)

As cantoras aqui entrevistadas são as vozes que localizamos, que por suas músicas falam das resistências das mulheres negras, sendo que na terceira série discursiva SE.3 há a enunciação:

SE1.2 Mulher, no topo da estatística, 32 Anos, uma pobre vítima/ Vivendo num sistema machista e patriarcal/ Onde se espancar uma mulher é natural/ A dona do lar, a dupla jornada/ Sempre oprimida, desvalorizada/ Até quando eu vou passar despercebida?/ A cada 5 minutos uma mulher é agredida/ E você, pensa que isso é um absurdo/ A cada hora 2 mulher sofrem abuso [...] Desapropriada da opção do querer/ Agredida em sua própria residência/ Julgada sempre pela aparência/ Numa situação histórica e permanente/ A sociedade que se faz indiferente/ Questão cultural, força corporal/ Visão moral, pressão mental/ Levanta sua voz e me diz qualé que é/É embaçado ou não é... Ser mulher! (Música: Flor de Mulher, Luana Hansen, 2015)

Essa música foi composta e gravada no ano de 2015. Diversos discursos que entrecruzaram esse momento histórico, como a exemplo a divulgação do Relatório do Senado Federal sobre os dados de violência doméstica e familiar, no aniversário de 09 (anos) da Lei 11.343/2006 (Lei Maria da Penha), a questão dos amplos debates sobre feminismo, direitos das mulheres e sobre violência contra a mulher, que fazem aparecer nessa série enunciativa pontos de embate sobre temáticas como construção histórica da sociedade patriarcal, a invisibilidade do trabalho doméstico, as motivações para a mulher não abandonar a situação de risco e a violência intrafamiliar.

de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras.” (CRENSHAW, 2002, p. 177)

Durante as entrevistas, a artista Luana Hansen apresentou-se como mulher negra, lésbica e feminista, e descreveu, quando indagada sobre o processo de composição das canções, que em determinada situação participou de um festival que premiaria canções que abordassem a temática da legislação de proteção à mulher em situação de violência, momento em que compôs a música Lei Maria da Penha, no ano de 2016, e como parte do processo leu a legislação e diversos outros materiais que abrangiam as disposições legais de proteção à mulher.

No caso da série enunciativa SE.2 a cantora, enquanto sujeito ocupante de um espaço próprio, apresenta um discurso como sendo uma terceira pessoa, externa às situações de violência narradas, na qual não há um sujeito vítima definido. Tal lugar é múltiplo, amplo e extenso, composto por mulheres diversas, que nos termos do primeiro enunciado da série, são as que sofrem violência a cada 5 minutos. Contudo, em outros trechos da série, o sujeito que enuncia se aproxima do local da pessoa que sofre a violência, ao fazer os dois questionamentos expressos nas frases “até quando eu vou passar despercebida?” e “levanta a voz e me diz, qual é que é, é embaçado ou não é ser mulher”¹⁰?. Desse efeito enunciativo, podemos perceber que há uma confusão entre sujeito da canção e da situação, gerando um efeito de transposição dos lugares.

Nas canções, os sujeitos se postam como pertencentes a uma posição de protagonistas de suas próprias vidas e vivências, entretanto, em enunciados ressaltam posições de vítimas, enquanto mulheres que sofrem abusos e violências em situações amorosas e domésticas. O discurso não é enunciado por sujeitos únicos, que buscam pela fala a unificação das subjetividades, ao contrário, os diversos lugares e posições que o sujeito pode perpassar ressaltam a descontinuidade dos planos de onde falam:

[...] o discurso, assim concebido, não é manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que diz: é, ao contrário, um conjunto em que se podem determinar a dispersão do sujeito e sua descontinuidade consigo mesmo (FOUCAULT, 2008, p. 70)

Além disso, por essa série enunciativa percebemos formações discursivas que envolvem, em um primeiro momento, a disponibilização de dados na canção sobre os casos de violência doméstica, em razão de que após a promulgação da Lei Maria da Penha, foram operacionalizadas diversas pesquisas sobre os dados de violência contra a

¹⁰ Embaçado é uma terminologia/gíria que designa situações complicadas, nebulosas, de dificuldades não especificadas a serem enfrentadas.

mulher no país, sendo que no ano de 2015, foi publicado o Relatório Intersetorial elaborado pelo Senado Federal, com os números totais de cada Estado que integram a Federação. A própria credibilidade dada aos discursos provenientes de tais pesquisas é um efeito de poder, conferido aos órgãos estatais e/ou privados que assumem tal função e produzem significados sobre estatísticas, porquanto obtêm esse saber específico.

Há também o discurso formado a partir das práticas históricas sobre violência doméstica contra a mulher, sobre a formação do conceito tradicional de família, vinculado ao poder patriarcal, e ao sistema denominado como machista. A modelagem da família citada no discurso é decorrente das práticas patriarcais, que representam esse modelo de superioridade do homem, do patriarca, sobre as mulheres da família e os integrantes mais jovens. No caso, o modelo patriarcal foi definido politicamente como um arquivo, que adquiriu *status* de verdade em um dado momento histórico, com práticas de superioridade do homem dentro do sistema político e familiar.

O modelo hegemônico de família, nesse contexto, é o que envolve um relacionamento heterossexual, entre homem e mulher cisgênero, e filhos, com uma hierarquização e poderes desproporcionais ao homem, que ordena e decide questões econômicas. A mulher adquire funções, lidas como naturais, de organização da casa e educação dos filhos. O modelo hegemônico e patriarcal de família reverbera em diversos contextos familiares vigentes e organizados no momento histórico da música.

Contudo, esse modelo é questionado, existindo diversos arranjos plurais de famílias, atualmente unidas e vinculadas pela ideia de afetividade, e não mais por questões contratuais do casamento, ou biológicas. E o movimento prevalente, para além dos pontos de resistências e transgressões não organizados, de contestação a um modelo estratificado de família, no âmbito das sociedades pós-modernas, emergiu das revoluções culturais instauradas a partir da década de 1970, por diversos fatores somados, dentre eles o fortalecimento do movimento feminista, que intensificou as contestações aos padrões vigentes e enunciados colocados como verdadeiros, de um padrão natural de organização familiar.

Entretanto, na ampla e diversa sociedade, conforme o discurso da canção, ainda reverberam enunciados sobre um padrão natural e correto de família, sendo os arranjos diferentes da relação entre homem e mulher – em que se operam exercícios de poder desproporcionais pelo homem, que se exercem inclusive pela violência –, são os erráticos e diferentes.

O discurso da canção se instaura, como pelo olhar de mulheres de múltiplos lugares, em um direcionamento contrário e de resistência à naturalização da violência, enquanto situação histórica, opondo nos trechos “questão cultural, força corporal” e “visão moral, pressão mental” às diversas causas que dão seguimento a esse tipo de prática de violência, e que instauram diferentes poderes ao homem, nesse discurso lido como o agressor, ao enfatizar que o debate sobre violência transita por pontos culturais, biológicos, psicológicos e morais. Como nenhum discurso é desatado do período em que enunciado, tem-se que a temática da violência doméstica objetiva o posicionamento da artista, enquanto mulher, atenta às realidades de outras mulheres, e enquanto subvenção na identidade de mulher feminista.

Portanto, como queremos compreender os enunciados, e as relações que permitam que determinadas coisas possam ser ditas, em um momento histórico e contexto social específico, verificamos que tais enunciados servem como um alerta para os ouvintes sobre todas as relações de poder, de racismo e gênero, que permeiam esses discursos.

Conclusão

Neste artigo objetivamos identificar algumas das relações de poder e saber que se materializam e objetivam nos discursos das canções de *rap* enunciadas por algumas cantoras do estilo musical que residem e transitam pela cidade de São Paulo/SP.

A realização das entrevistas com as cantoras Sharylaine e Luana Hansen foi de maior importância para a composição do artigo, porque as histórias e saberes dessas mulheres que legitimaram o trabalho. Nos pontos possíveis trouxemos as narrativas para dar vida à escrita, e por isso no tópico da abordagem histórica sobre a participação feminina, enfatizamos as falas e as experiências das entrevistadas, sem excluir que o movimento *hip hop* e o *rap* foram construídos e moldados por diversas mulheres.

Não ambicionamos verificar todas as formações discursivas e relações de poder e saber que entrecruzavam nas séries enunciativas, pois a totalidade é inatingível em meio à complexidade da sociedade e à própria dispersão dos discursos. Dedicamo-nos a tentar demonstrar como, a partir das práticas de resistências cantadas nas músicas, é possível identificar onde se localizam as relações de poder e saber e como elas objetivam os sujeitos por meio das práticas discursivas.

Por intermédio da arqueogenealogia dos discursos e dos conceitos de identidades, pensamos as práticas de resistência das mulheres negras. O *rap* não “dá voz” às cantoras,

ele se consolida enquanto um meio, um campo discursivo, para que elas, mulheres negras, ecoem seus discursos de resistência, nos quais questionam padrões e regimes de verdade estéticos, políticos e identitários, e revelam rupturas que recaem e atravessam a ordem dos discursos vigentes.

Com as músicas do *rap*, pudemos reflexionar sobre práticas da subjetivação no urbano, de identidade, gênero, violências e práticas de diáspora e racismo, na racionalidade histórica entre 2010 e 2018. As músicas e seus enunciados, reavivam nas canções práticas de resistência que marcam, afetam e constituem os sujeitos.

Referências

BAIROS, Luiza. Mulher negra: o reforço da subordinação. In: LOVELL, Peggy. (Org.). **Desigualdade racial no Brasil contemporâneo**. Belo Horizonte: UFMG/CEDEPLAR, 1991. p. 139-145.

CRENSHAW, Kimberle. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Hubert L; DREYFUS; Paul (org.). **Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 1995. p. 231-239.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996a.

FOUCAULT, Michel. **Genealogia del racismo**. La Plata: Altamira, 1996b.

FOUCAULT, Michel. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petropolis: Vozes, 2010.

GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. Análise do discurso: os sentidos e suas movências. In: CRUVINEL, M. F. e KHALIL, M. G. (orgs.) **Análise do discurso: entornos do sentido**. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2001, p. 09-36.

GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria?. In: GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise; BARONAS, Roberto (org.). **Análise do Discurso**: as materialidades do sentido. São Carlos: Claraluz, 2006. p. 19-34.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. São Paulo: Vozes, 1997.

ORLANDI, Euni Puccinelli. Tralhas e troços: o flagrante urbano. In: ORLANDI, Euni Puccinelli (org.). **Cidade Atravessada**: os sentidos públicos do espaço urbano. Os sentidos públicos do espaço urbano. Campinas: Pontes, 2001. p. 09-24.

SILVA, Tadeu Thomaz da. **Identidade e Diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUZA, Angela Maria de. **A caminhada é longa... e o chão tá liso**: o movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa. São Leopoldo: Trajetos Editorial, 2006.

ZANUTTO, Flávia. **Discurso, resistência e identidade**: o rock brasileiro dos anos 1980. 2010. 370 f. Tese (Doutorado) - Curso de Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2010.