

RAP DE GAÚCHA: PERFORMANCE E RESISTÊNCIA DE MCS NAS CENAS RAP DA REGIÃO METROPOLITANA DE PORTO-ALEGRE¹

GAUCHA'S RAP: PERFORMANCE AND RESISTANCE OF MCS IN RAP SCENES IN PORTO ALEGRE METROPOLITAN REGION

Dulce Mazer*

RESUMO:

O artigo analisa os modos como as rapeiras gaúchas protagonizam ações de resistência e reinvenção de rituais nas cenas rap. Resulta de uma pesquisa etnográfica realizada entre 2014 e 2017 que investigou o consumo de rap pelos membros da cultura hip-hop na região metropolitana da capital do Rio Grande do Sul. O texto mostra como a performance das jovens colabora para subverter lógicas de produção, modos de circular e consumir rap, (re)territorializando espaços urbanos e pautando demandas femininas através de processos comunicativos. Aborda os construtos de performance, performatividade de gênero e resistência para refletir sobre a realidade observada.

PALAVRAS-CHAVE:

Comunicação, rap, mulheres.

ABSTRACT:

The article analyzes the ways in which *gaúchas* rappers perform acts of resistance and reinvention of rituals in rap scenes. It results from an ethnographic research carried out between 2014 and 2017 that unquired the rap consumption between the hip-hop culture members in the metropolitan region of the capital of Rio Grande do Sul. The text points out how the performance of young women collaborates to subvert production logics, ways of rap consumption, (re) territorializing urban spaces and guiding female demands through communicative processes. It addresses performance constructs, gender performativity and resistance to reflect on the observed reality.

KEYWORDS:

Communication, rap, women.

* Jornalista e Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Jornalista. Pesquisadora no Grupo de pesquisa Espaço, Fronteira, Informação e Tecnologia (GREFIT/UFRGS) e no Grupo de estudos de Imagem, Sonoridades e Tecnologia (GEIST/UFSC). mazerdulce@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Parte-se do princípio que toda mulher que participa de uma cultura como o hip-hop realiza ações baseadas em resistência. Isso ocorre principalmente em razão de dois fatores. O primeiro é que o hip-hop apresenta um caráter de permanente busca por representatividade e transformação social. No contexto de seu surgimento nos Estados Unidos, seus membros reivindicavam uma série de direitos sociais e o cumprimento de direitos civis e humanos básicos, como ao trabalho e à moradia e o respeito e a igualdade para com os imigrantes, os negros e as mulheres. Em suas reverberações globalizadas, seja em Porto Alegre, em Maputo, na Cidade do México ou em qualquer outro grande centro urbano, o hip-hop segue sendo um sistema cultural de expressão de demandas de seus agentes. Por meio do protesto, da verdade escancarada e da raiva ritmada, as/os *hip-hoppers* dão a conhecer ou dão-se conta de sua condição e de outros contextos sociais, em um movimento contínuo.

De maior potência, o segundo fator para a posição resistente de mulheres no hip-hop é a insistente sublimação da atuação feminina na história cultural, que mais recentemente começa a ser contada.

Subsistem, no entanto, muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, “esqueceu” as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento. (PERROT, 2005, p. 9)

A relegação do protagonismo feminino na história cultural do Ocidente e as demandas por representatividade e transformação social expressas através do rap resultam de uma dinâmica na qual os homens operam papéis principais. É justamente por esses dois fatores estarem em uma dada ordem de prioridades na cultura hip-hop - e na cultura em geral - que as mulheres envolvidas com o rap se voltam agora para sua própria invisibilidade nas cenas musicais, incorporando ritos ou estabelecendo os próprios rituais, a fim de transformar essa realidade.

Ritos e rituais são um conjunto de atos que portam uma dimensão simbólica e uma caracterização espaço-temporal específica, utilizando-se de objetos e outros recursos, como a linguagem e comportamentos, a fim de dar um sentido a algo entendido como

bem comum (SEGALEN, 2002). É por meio da forma, da experiência e da força de repetição que eles, esboçando uma linguagem, possibilitam o compartilhamento de sentidos. Sendo o hip-hop uma (sub)cultura que extrapola, portanto, a noção de agrupamento em torno de um gênero musical, tal realidade ritualística é observada em meio a jovens que vêm reconfigurando as cenas rap porto-alegrenses a partir da criação de coletivos como o *Junção das Minas*, o *crew Rap4Love* e o *Slam das Minas RS*.

O artigo apresenta resultados de uma pesquisa qualitativa realizada entre 2014 e 2017 com participação de 200 membros da cultura hip-hop, homens e mulheres jovens ou que se identificam com o modo de vida juvenil, na região metropolitana de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. O estudo buscou analisar práticas socioculturais para o consumo e a produção de rap por meio da articulação de métodos etnográficos (ANGROSINO, 2009; GUBER, 2001), como a etnografia de rua (ECKERT; ROCHA, 2003), a etnografia na internet (BOYD, 2008; HINE, 2000) e a cartografia das cenas musicais (MAZER, 2017). A partir dos resultados, o texto objetiva discutir a performance de mulheres nas cenas rap, por meio de conceitos como a performatividade de gênero, a ritualidade e a resistência. Fortalecendo o protagonismo feminino na produção de rap a partir do consumo cultural e midiático do gênero musical, de suas performances como MCs, DJs, *rappers* e produtoras culturais, elas indicam caminhos para o hip-hop e novos modos de construir as cenas musicais.

As mulheres colaboradoras da pesquisa têm menos de 30 anos, são brancas e negras, vivem em zonas periféricas da região metropolitana, mas circulam pelas cenas musicais e pela cidade.

O protagonismo e a resistência são identificados em conjunto e até mesmo nas ações individuais das MCs, ou em sua atuação em *crews* compostos majoritariamente por homens, sendo esse arranjo mais raro que os demais. Em geral, uma “banca” é formada por várias duplas, grupos ou *crews*. Formações grupais mais amplas sugerem maior força de atuação nas cenas musicais regionais. No entanto, a participação de mulheres em grupos grandes ou liderados por homens é reduzida, segundo o estudo que embasa a discussão proposta aqui. A experiência estética e cultural do hip-hop é central no cotidiano das entrevistadas; as cenas rap despontam como campos de disputa por diversidade. A performance das mulheres nesse contexto é um elemento de transformação social.

O *ethos* estudado é marcado por duas perspectivas. A primeira é feminista, ancorada pelos estudos de gênero, com incorporação da perspectiva interseccional, na qual se adequam “ferramentas analíticas para apreender a articulação de múltiplas diferenças e desigualdades” (PISCITELLI, 2008, p. 266), apontando os gêneros como representações normativas que produzem efeitos nas relações sociais. A análise apresentada é ainda atravessada pela abordagem sociocultural do consumo (CANCLINI, 1991). O estudo considera ainda: a) o grupo como juvenil, sendo a juventude uma categoria não etária, mas que viabiliza práticas socioculturais, ritos, linguagem e discursos específicos (URTEAGA, 2011); e b) o consumo musical como um processo para acessar os diferentes gêneros e produtos musicais e que, por isso, ocorre por etapas, sendo possível usar produtos e meios musicais e apropriar-se dos sentidos gerados; uma forma de expressão cultural que serve para gerar e adquirir conhecimentos por meio da música (MAZER, 2017).

Apesar de pouca habilidade com instrumentos musicais ou técnicas vocais, as/os fãs de rap desenvolvem a música de uma forma natural e mergulham na produção por meio do consumo expandido, em um processo contínuo de aprendizado (Ibidem), envolvendo práticas de produção e consumo musical a partir do uso de plataformas midiáticas, em uma tendência cultural conhecida como *Do it yourself* (DIY), ou faça você mesmo (GUERRA, 2017; LEADBEATER; OAKLEY, 1999).

A estrutura textual busca respeitar o lugar de fala das entrevistadas, já que o propósito da mediação entre pesquisadora e pesquisadas foi dar a conhecer o que ocorre no interior da cultura hip-hop no espaço-tempo estudado, no qual as interlocutoras são protagonistas de sua própria luta.

O RAP COMO ELEMENTO DE RESISTÊNCIA

Há quem afirme que o rap é um produto cultural machista. Se “Mulheres vulgares” representasse o conjunto produzido por Racionais MCs nas últimas décadas, a questão seria ainda mais evidente, e o grupo mais influente do rap brasileiro talvez fosse banido das playlists das garotas. Mas as jovens entrevistadas reconhecem que a rima representa o que pensam e vivem os *rappers*, e ambiguidade é parte da realidade cotidiana enfrentada por eles e por elas. Por um lado, os versos abordam a opressão vivida pelos jovens diariamente. Por outro, reproduzem condições de violência como a misoginia

e a homofobia entre os próprios *hip-hoppers*. O tema é espinhoso. Letras violentas, sobretudo de *rappers* como Eminem, Dr. Dre e Snoop Dogg, falam de feminicídio, estupro e pedofilia. Mas as rimas em inglês não as incomodam tanto quanto as gravadas em “bom português”. Elas evitam ouvir Shawlin, Costa Gold e até “Trepadeira”, de Emicida: “Essa nega é trepadeira [...] Os manos me falavam que essa mina dava mais do que chuchu. [...] arrasa, biscate! Merece era uma surra, de espada de São Jorge. Eu vou botar seu nome na macumba, viu?” - Emicida, com Wilson das Neves, em composição de Leandro Roque de Oliveira e Felipe Vassão (OLIVEIRA; VASSÃO, 2013). Para as MCs, é melhor não escutar - “Na minha casa não entra” (V.A., 2017, informação verbal) -, e muitas outras são adicionadas às listas de músicas proibidas.

O consumo do rap nesse contexto vai sendo incorporado de acordo com práticas, ritos, conflitos e situações diversas em hibridações globais, nacionais e locais. A realidade violenta ainda faz parte das letras, pois integra o cotidiano das juventudes de periferias urbanas, mas hoje o rap representa uma variedade de temas e expectativas que nem sempre são revelados pela cobertura midiática ou jornalística, nem mesmo aquela especializada em música. O rap por si não pode ser machista. Nem o hip-hop pode ser considerado um meio misógino, embora ambos sejam marcados pelo patriarcado e pela violência. O machismo abunda nas letras, em composições que agora passam a ser rejeitadas pelas garotas.

O rap põe em circulação marcadores identitários que, por meio de articulações do gênero musical, de afetividades e de distinções, afirmam uma vinculação social (BOURDIEU, 2008). Para Contador e Ferreira (1997), os elementos fundamentais da cultura hip-hop foram se desenvolvendo para contestação social. De tal forma, o *DJing*, o *MCing* (ações do disk jôquei e do mestre de cerimônias, incluindo o *freestyle* e o *beatbox*), o *breakdance* e o grafite são igualmente performances e ritos. Hoje o rap é incorporado como o resultado do trabalho de MCs, sendo o quinto elemento. Mas, se nas últimas décadas os versos foram dedicados ao empoderamento periférico, da cultura negra e de rua, agora as mulheres estão levando a questão da representatividade a um nível mais pessoal e profundo na cultura hip-hop.

Entre os vários discursos possíveis dos raps, há rimas que demandam representatividade identitária, o que decorre de enfrentamentos, sobretudo da necessidade de

reconhecimento da ação cultural de alguns grupos sociais perante outros. No que tange ao consumo de rap na região metropolitana de Porto Alegre, há tensões entre violência e estilo de vida juvenil, entre precariedade laboral/de renda e práticas culturais/de lazer, entre centro e zonas periféricas, sobre as marcas de autenticidade do rap na periferia, sobre modos de produção e consumo de rap por mulheres, entre outras articulações (MAZER, 2017).

Reflexões exploratórias sobre feminismo em performances e letras feitas por mulheres revelam um contexto de opressão e demandas por participação social. Por isso as rapeiras, como se autodenominam, vêm desenvolvendo projetos e parcerias, almejando maior integração entre as mulheres do rap e, conseqüentemente, na cultura hip-hop. Ademais, como não podem retirar de circulação os raps com conteúdo misógino, violento e homofóbico, elas criam suas próprias mensagens, fazem “rap de gaúcha”², de mulher. Elas combatem o machismo com suas rimas.

De modo recorrente, elas retomam o discurso e nomenclaturas de seus eventos culturais indicando que se trata de “rap de mulher”, ou “rap feminino”. No entanto, podem também identificar-se como *rappers*, apontando que elas são *apenas* mulheres que fazem rap, ou ainda reforçarem seus locais de fala, dizendo que são *rappers* negras, “pretas de quebrada”, gaúchas, que são “dos pampas”, “guerreiras”. Para além da transformação da linguagem, merecem destaque as ações e os novos sentidos atribuídos ao que é fazer rap nas cenas da capital.

Dito isso, compreende-se a importância de se refletir não apenas quanto à presença/ausência de mulheres em (sub)culturas majoritariamente masculinas, mas também quanto aos “modos complementares pelos quais as garotas interagem entre si e com as outras a fim de formar uma cultura distinta própria” (MCROBBIE; GARBER, 2006, p. 186, trad. nossa). A reflexão recai sobre o modo como as performances de rapeiras se destacam na cultura hip-hop, sobretudo porque o rap fortalece seus processos de resistência.

O rap é tomado como elemento de resistência, uma vez que “resistir” é a prática crítica das experiências nas relações de poder sob a “estética da existência” (FOUCAULT, 2012), abrindo espaços criativos de liberdade e vivência. Na cultura hip-hop na zona estudada, os ritos são organizados em um contexto de periferia, discriminação étnico-racial, machismo, homofobia e desigualdade social (MAZER, 2017). Tais marcadores,

porém, correspondem a uma prática articulatória, oferecendo possibilidades aos sujeitos. “Os marcadores de identidade, como gênero, classe ou etnicidade não aparecem apenas como formas de categorização exclusivamente limitantes. Eles oferecem, simultaneamente, recursos que possibilitam a ação”, segundo Pisiciteli (2008, p. 268).

As MCs criam meios alternativos de circular nas cenas musicais, (re)territorializando espaços urbanos, organizando ações comunicativas em rede, instituindo novas temáticas na cultura hip-hop, integrando-se e diferenciando-se em sociedade, a partir dos usos e apropriações que fazem do rap por meio das tecnologias de comunicação e da criação de novas práticas culturais. O desejo de representatividade se manifesta por meio de ações culturais individuais e coletivas, performances artísticas, letras de rap, produções audiovisuais etc.

Além disso, a partir do estudo, os marcadores sociais em interseccionalidade levam à compreensão do hip-hop como uma subcultura que se articula ao conceito de cenas musicais rap, sendo ambos construtos apropriados para o estudo das tensões e práticas descritas. Embora o conceito de cena musical venha em substituição ao de subculturas na discussão das sociabilidades musicais, pois reforça análises pelo viés de classe, assumir os dois termos em articulação pode ser um modo de incluir os estudos das práticas musicais em algo mais abrangente, na esteira dos estudos culturais que trabalham com relatos estéticos no espaço urbano (STRAW, 2006), sem descartar as tradicionais categorias de observação social. Afinal, a classe ainda é uma categoria essencial para os estudos de consumo musical e tem uma importante função delimitadora no campo estudado. O rap é manifestação musical de uma cultura que se origina num contexto histórico de violência, marginalidade, opressão, racismo e pobreza, como dito. Contudo, apesar da incidência desses marcadores, a dimensão cultural do consumo de rap não se limita a eles.

RESISTÊNCIA E RITUAIS

A resistência feminina é manifestada não apenas pelos rituais que permeiam a cultura hip-hop, mas também por atos que rompem com a ritualidade estabelecida, ou que instauram novos ritos a partir da ruptura simbólica com o estado de coisas. A despeito do apagamento das mulheres como protagonistas nas culturas juvenis (MCROBBIE; GARBER, 2006), elas têm alcançado, aos poucos, reconhecimento e visibilidade como

agentes da sociedade em âmbitos culturais que até pouco tempo eram majoritariamente masculinos.

Sendo uma forma de ritualizar a resistência, os agrupamentos femininos de rap vêm ganhando força nos últimos anos com propostas apropriadas da cultura hip-hop e da indústria musical, mas incluindo ações inovadoras no contexto de circulação das *rappers*. Um ponto de partida para os eventos que marcam o protagonismo feminino é o *Junção das Mina*, encontro organizado por jovens mulheres em Porto Alegre em 2015, reunindo artistas e grupos femininos de rap, *reggae soul* e *hardcore* (MOIZES, 2016). No mesmo ano, as MCs da dupla *Visão Feminina*, de Caxias do Sul-RS, e outras rapeiras, como Vanessa GirLove e Negra Jaque, produziram a primeira coletânea de *rap feminino* do Rio Grande do Sul, o *Junção das Gurias - Vol. 1* (JUNÇÃO DAS GURIAS, 2015). O disco, com treze faixas, organiza parte da trajetória dessas mulheres no rap no estado e marca o surgimento de uma rede de MCs na luta por espaço e valorização de seu trabalho. O projeto autônomo tinha o objetivo de promover e divulgar de maneira colaborativa o hip-hop feminino do sul do país. Inicialmente participaram onze MCs, artistas individuais e integrantes de grupos do sul: Grazy Liz (MC representante do rap gospel), Letícia Stuczynski, Negra Jaque (MC e ativista do movimento negro), Visão Feminina (Mariana Campos e Vanessa Moojen), Hard Queens Crew (Vanessa GirLove e DJ Dezza), Predominas (Lisy de Souza e Sara Rohde), Lienne Marley e Dany Alves (MOIZES, 2016).

Segundo Moizes (Ibidem), com a coletânea, as MCs perceberam que outras mulheres atuavam na região, mas faltavam oportunidades para que elas conquistassem visibilidade. Além disso, para aquelas que ainda não tinham músicas gravadas, o *Junção das Gurias - Vol. 1* (JUNÇÃO DAS GURIAS, 2015) serviu como um registro para divulgação do trabalho. A partir daquele agrupamento, mulheres de diferentes contextos sociais e vertentes do rap manifestaram, além do desejo de gravar suas rimas, a necessidade de empoderamento e visibilidade que as conectou.

Até então, suas ações eram periféricas na cena musical, apesar da forte presença feminina em número de público e frequência na participação de eventos de hip-hop na zona metropolitana da capital gaúcha. Dessa forma, suas demandas essencialmente marcam a necessidade de participação em uma cultura que é majoritariamente masculina em termos de performance dos artistas, mas não do público. Tal demanda é anterior até

mesmo à necessidade de discutir pautas mais específicas de suas realidades. De fato, segundo as jovens, muitos homens movimentam as cenas rap e os eventos, e elas não se sentem envolvidas. Por tal razão, elas se agrupam para participar dos eventos já instituídos, ou para desenvolver outras atividades, ainda que possam inicialmente reunir um público reduzido.

Tendo participado de batalhas de rima, de grupos liderados por homens, dominado técnicas de produção, de edição em estúdios, realizado gravações de videocliques, as jovens ainda percebiam a ausência de ações dirigidas a elas ou que as incluíssem de modo amplo e consciente, de forma que resolveram tomar e transformar os meios de produção musical. A cultura hip-hop continua sendo voltada aos homens, produzida por homens, para os homens:

[...] ela não mudou, porque posturas de antes ainda existem hoje, principalmente quanto a questões de gênero, questões de classe, questões de cor. [...] O que mudou foi a forma que eu trabalho frente isso dentro do rap [...]. Agora, em questão de comunicação, de produção, a gente deu um salto. Eu não digo que está democratizado, mas hoje a gente tem um acesso maior aos modos de produção do rap, à gravadora, e você consegue ter um estúdio em casa, fazer o teu beat. (D.A., 2017, informação verbal)

Por isso mesmo é que elas começaram a criar outras atividades e ritos que tivessem uma relação maior com as identidades feminina e feminista. Além de conhecerem os modos de produção autônomo por meio do consumo cultural e midiático de rap e do DIY (MAZER, 2017), as jovens passaram a negociar, entre elas mesmas, distintas maneiras de elaborar peças e etapas da pré e da produção musical, incluindo *beats*, faixas musicais, singles, discos inteiros, atuação em grupos e bancas exclusivos de mulheres, mixagem, videocliques, lançamentos públicos, divulgação nas redes sociais etc. Entre elas, os preços, exigências e prazos de execução são distintos daqueles experienciados com os homens. A lógica comercial é ignorada, ou aliviada, a fim de dar oportunidades para que as “minas” cresçam nas cenas rap, o que vem sendo transformado a partir da apropriação de equipamentos e modos de produção, bem como da cultura DIY, na qual elas relatam ter acesso a técnicas e informações, bem como a estúdios, computadores, microfones, câmeras etc.:

Até a gente ter acesso a coisas que antes quem tinha eram outros e não nós, e aí isso então fica para as minas [...] a gente acordou que a gente não cobra. Então a gente não cobra. A gente não cobra \$150, a gente não cobra nada. (D.A., 2017, informação verbal)

Como parte das ações de desenvolvimento, gravadoras e produtoras culturais independentes investem nas mulheres como uma maneira não apenas de se inserir nesse mercado, mas de transformá-lo. A criação de programas, selos, produtoras audiovisuais, sites e blogues, bancas e união de *crews* ou grupos de mulheres também mostrando novas formas de circular nas cenas, sinalizam que a transformação perpassa a performance artística e a performatividade do gênero feminino.

A ocupação, ainda que marginal, do espaço para rimas *freestyle* nas batalhas com discursos que avançam no questionamento da centralidade masculina, é um desses ritos apropriados e ressignificados. Uma batalha de sangue é uma disputa de rimas na qual o/a *rapper* vencedor/a deve destruir o/a oponente através de versos cantados, o que geralmente ocorre a partir da desvalorização física, intelectual e sexual. Então, partindo da lógica de agregação que elas demandam (o que, para a pesquisadora, seria um viés feminista), participar exclusiva e pontualmente desses eventos não lhes parecia próprio. Elas percebiam que, embora algumas tivessem coragem de duelar contra os homens, suas rimas eram contextualmente diferentes, baseadas nas realidades femininas, em condições históricas e sociais distintas das deles. Além disso, a técnica e a linguagem ainda poderiam ser aprimoradas: “O *freestyle* tem técnica. A gente queria que essas meninas estivessem preparadas e que elas soubessem que, mesmo que fosse [duelar] com outra mana, que elas tivessem esse domínio da técnica” (D.A., 2017, informação verbal). O domínio da técnica acabou levando as jovens à transformação do ritual das batalhas.

Enquanto assistiam aos eventos já consolidados, como a Batalha do Mercado, as jovens começaram a se questionar sobre a habilidade de estar ali improvisando rimas e sobre a própria condição de reprodução cultural sob a qual se colocavam enquanto faziam o mesmo tipo de disputa promovida pelos homens:

Nem todas nós temos o carão de ir enfrentar os manos em uma batalha. As minas têm vergonha. Elas se sentem constrangidas. Então pensamos em criar uma batalha de conhecimento para as minas. [...] uma roda de *freestyle* pra elas irem treinando o *flow*, a métrica, fazer essa análise de contexto de realidade, o que a gente na verdade já fazia antes, né?! (D.A., 2017, informação verbal).

Em vez de duelar a partir dos marcadores de diferença, resultando em desigualdades, as “minas” passaram a realizar eventos onde fosse possível passar as mensagens que

desejavam em outro formato. Igualmente, a criação de batalhas exclusivamente femininas, como a Batalha das Monstras (no mesmo espaço em que é realizada a tradicional Batalha do Mercado), aponta uma tomada (compartilhamento) de território que estabelece as próprias regras de socialização.

Em novembro de 2016, o Centro Histórico foi palco da 60ª batalha, a primeira edição com participação exclusiva de mulheres, marcando a ocupação feminina de um *locus* majoritariamente masculino. É importante salientar que a Batalha do Mercado é organizada desde 2011 em Porto Alegre por uma mulher, Aretha Ramos, uma das maiores representantes da cultura hip-hop na região que, apesar de não ser MC atualmente, participou de um *crew* no passado, fez parte do coletivo RAP LongaVida e hoje é uma das pessoas mais respeitadas nas cenas rap, sendo convidada a julgar batalhas e atuando em vários projetos relacionados ao hip-hop na região. A Batalha do Mercado é a maior competição de freestyle, reunindo o maior público em frente ao mercado público da cidade.

Outra questão fundamental é a invisibilidade simbólica de gays, lésbicas, bissexuais, *queers* e transexuais na cultura hip-hop regional e o desaparecimento temático da própria sexualidade, segundo os *hip-hoppers*. Ao contrário do que ocorre em outros gêneros musicais populares, como no funk, as demandas expressas nos versos de mulheres (e de homens) quase não tocam na questão da sexualidade. O formato das batalhas de sangue, cujas disputas resultam em rimas violentas, mas que representam a realidade dos e das jovens, também coloca em cheque uma tradição em representar a juventude de modo normativo, mas que poderia ser repensada a partir do próprio ativismo cultural, segundo uma entrevistada:

Eu acho que é uma coisa que tem que ser muito trabalhada. É aí que entra a cultura hip hop: com oficinas, com palestras, não só batalhas. Pra que todo mundo saiba que o rap abraça tudo, todo tipo social, toda questão. Ele tá ali na sociedade, tem que abraçar a realidade, então isso é uma curiosidade que eu tenho também forte, eu nunca vi [lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e *queers* (LGBTQs) na cenas rap da capital] e eu tenho certeza que [...] tem, mas é uma coisa que eu acho que as batalhas não abraçam muito. Eles [*rappers*] usam como rima ofender um homossexual, então nunca vão se assumir numa batalha. Uma pessoa tem que ter muita coragem pra fazer isso. [...] A batalha acontece num momento e com o público presente e ninguém vai parar uma batalha e dar uma aula, uma palestra, então dali tem que surgir outros movimentos. E as mulheres, o bacana é que elas tão tendo mais [visibilidade]; como tá muito na mídia também isso, da representatividade feminina, elas querem ter algum protagonismo e tão se descobrindo através dessa vontade. É isso que eu

tenho identificado [...] acho que esse empoderamento que tá acontecendo é isso, as pessoas já chegam ali só admirando e tentando se encontrar, é isso que eu tenho notado nas meninas. (A.R., 2017, informação verbal)

As músicas, os clipes, os *shows* e os compartilhamentos de posts e *playlists* nas redes sociais são produtos de uma aliança a moldes feministas que pretendem, cada vez mais, abrir espaços para as mulheres no rap. Além de videocliques, participação em batalhas de rima e apresentações ao vivo, as jovens vêm organizando e participando de eventos como saraus de poesia e *slams* (*poetry slam*), eventos para a divulgação de *freestyle* (improvisação) e outras formas de rima que vêm popularizando a poesia falada. Em todos há performance, mas o *slam* é competitivo, enquanto o sarau é mais expositivo. Criado nos anos 1980 em Chicago (EUA), os *slams* têm um caráter de competição, parecido com o das batalhas, mas cujo ambiente é mais livre. Aos poucos, as participações se tornam mais inclusivas e os temas mais abrangentes, com a autorrepresentação de minorias, como mulheres, negros, lésbicas e gays e moradores das periferias em geral, o que vem reunindo jovens mulheres em torno da atividade cultural em todo o país. A iniciativa no campo estudado resultou no Slam das minas RS, inspirado nos encontros de mulheres realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo:

Então a gente viu também que estava rolando os *slams* em São Paulo. A gente viu que estava formando uma rede de resistência, todas aquelas informações que vem pelas redes sociais. Então que tal a gente se juntar também para um *slam* aqui? Para as mina terem também essa coisa do campeonato né? Porque o *freestyle* já é uma forma de competição, mas você não bota as manas de frente. Então a nossa intenção era fazer as manas se duelar, mas como se fosse treinar, tipo uma esgrima, que ninguém se machuca. Isso a partir da poesia, porque ela antecede a rima, antecede o *flow*, a métrica, a melodia. Tu declama, solta a voz, e fica mais fácil pra você cantar, pra você rimar, escrever. Então decidimos fazer *slam* das minas. (D.A., 2017, informação verbal)

Se por um lado, como apontaram McRobbie e Garber (2006), nas subculturas, as meninas podem ser vistas negociando um espaço diferente, oferecendo um tipo diferente de resistência ao que, pelo menos em parte, pode ser visto como sua subordinação sexual, por outro, elas também buscam resistir a partir da articulação de novos ritos, refletidos a partir dos feminismos. Por um lado, elas aprendem técnicas que ainda não dominam, reivindicando espaços. Por outro, criam formas distintas de expressão que subvertem os tradicionais rituais de disputa, de julgamento pelo gosto, de escuta e produção musical.

Quanto à circulação das jovens pelas cenas, apesar de prenúncios contrários, a aproximação delas com o rap e a cultura hip-hop aconteceu devido à vida nas ruas, para o lazer e atividades sociais, como um forte elemento identitário que expressa um cotidiano marcado pelo livre movimento pela cidade. Assim, o aporte local é fundamental ao rap que circula na região. As informantes costumavam frequentar lugares usados para andar de skate, *roller* etc., que são majoritariamente masculinos e acabaram por ter um papel secundário, inicialmente. Nesses espaços, receberam orientações de como circular e performatizar na cena, sobre gosto musical, lazer etc. Elas também afirmam que receberam as primeiras noções de cidadania e política, de organização social e de modos de conduzir demandas de políticas públicas, apoios à cultura, entre outras formas de funcionamento da esfera político-econômica. Com o tempo elas perceberam que suas demandas se distanciavam daquelas expressas por quem as introduzia nas cenas: “sempre teve uma terceira pessoa para nos politizar. Foram homens né?! [risos] Mas aí, a gente viu que tinha um baita de um espaço ali, a gente também tomou protagonismos” (D.A., 2017, informação verbal).

Apesar de não assumirem o termo “feminismo” nem nas rimas, nem nas entrevistas, o discurso feminista regional é manifestado nas performances, nos raps e na necessidade de formarem parcerias entre si, na recusa em ouvir letras machistas. Outra prática feminista observada é a procura por ouvir *rappers* mulheres. Apesar de terem começado a escutar rap com grupos masculinos, as artistas Dina Di, Tássia Reis, Flora Matos, Cris SNJ e Negra Li figuram igualmente no primeiro contato das jovens com o rap. Enquanto essas *rappers* - reconhecidas no cenário nacional - revelam nas rimas ou videoclipes seu contexto social, bem como sua (difícil) inserção no mercado da música, acabam por demonstrar que chegar ao cenário nacional do rap, dominando as técnicas de produção e superando dificuldades, é um caminho possível. Os temas cantados por elas são apropriados localmente e reverberados nas cenas rap porto-alegrenses. Ao escolherem conscientemente ouvir MCs nacionais que representem seus ideais, com agendas feministas, as jovens da região elaboram as próprias rimas com base no que desejam representar. Elas refletem quanto à pauta nacional em relação a uma agenda local, que pouco a pouco revela temas como o controle do corpo da mulher negra, da luta diária contra o machismo, da liberdade de ser como quiser. As cenas rap na capital têm forte influência global e nacional, mas igualmente são penetradas pelo regionalismo gaúcho.

A autodenominação é entendida como representatividade, de forma que o verbo representar é sistematicamente retomado para definir a participação das jovens. Embora suas composições as representem, elas expressam, por vezes, demandas gerais da coletividade feminina, e é possível notar certa hegemonização do que é ser mulher: “Cuida dos filhos, da família, trabalha o dia inteiro, do jeito que dá, tá ganhando o seu dinheiro. Faxineira, prostituta ou empresária, não desiste nunca, tá sempre na batalha” (VISÃO FEMININA, 2015). As rimas, porém, distinguem a presença da mulher no rap gaúcho, retomando expressões particularmente usadas nos pampas que remetem à luta e ao trabalho diário, como “peleia”³, “guerreiro/a”, “gaudério/a”⁴, “bagual”⁵ e outras gírias mais contemporâneas e da capital, como “bah”⁶, “tri”⁷ e “a fu”⁸. Apesar de haver uma identificação com a cultura dos pampas, o protagonismo feminino e a negritude não são reconhecidos pelo tradicionalismo gaúcho. Esse é um conflito que vem sendo exposto e aponta como a cultura gaúcha foi construída sobre mitos que excluem os negros e as mulheres, um âmbito das tensões na cultura hip-hop da região metropolitana que seguramente deve ser profundamente explorado.

A PERFORMANCE E A PERFORMATIVIDADE DO GÊNERO FEMININO NAS CENAS RAP

A cultura, por meio da repetição de atos e signos, reforça a construção dos corpos, da masculinidade e da feminilidade, sendo o gênero composto de atos intencionais e performativos para a construção dramática na produção de significados (BUTLER, 2010). A performatividade problematiza a identidade em transformação, o que nega o caráter biológico normativo organizador dos gêneros, de forma que o gênero é performativo, elemento constituinte da identidade por meio das ações. Dito isso, o gênero designa também o próprio aparato de produção mediante o qual os sexos são estabelecidos (Ibidem).

Assim, a performatividade de gênero corresponde a atos e comportamentos constituídos em um conjunto de normas, definindo os gêneros e, a partir destes, as relações sociais. Performatizar o gênero é colocar em marcha a construção social do gênero, pela linguagem e por outras construções simbólicas. Se a performatividade expõe os mecanismos de produção da identidade de gênero, seu encontro com a performance artística e ritualística (FRITH, 1996) das *rappers* reforça a necessária retomada do olhar para as práticas de mulheres em torno da música e exponencia sua ação de resistência.

A música pode despertar sociabilidade e autodefinição, identificação com significados reproduzidos, com performances executadas, com as demais pessoas que a escutam (Idem, 1987). Ela colabora para conectar o indivíduo a uma identidade cultural (HALL, 2001). Em complemento, a performance é ancorada na identidade, uma experiência de corporificação das musicalidades em ambientes em que há sociabilidade e práticas coletivas (AUSLANDER, 2011; FRITH, 1996). Composta por uma atitude, as situações performáticas são demonstradas por meio de ritos pautados pela música (FRITH, 1996). Registradas em produtos audiovisuais, as performances em circulação complementam características identitárias nas cenas musicais que fortalecem o desenvolvimento de identidades centradas em lugares e em particularidades estilísticas (BENNET; PETERSON, 2004). Assim também as performances são “como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (TAYLOR, 2013, p. 27). De modo que a performatividade do gênero nas cenas rap se distingue da performance musical feminina.

[...] a performance como um ato delimitado se distingue da performatividade na medida em que a última se constitui da reiteração de normas que precedem, constroem e excedem aquele que performa, e nesse sentido não pode ser tomada como a fabricação da “vontade” ou “escolha” daquele; mais além, o que é “performativo” esconde, se não rejeita, o que permanece opaco, inconsciente, imperformável. A redução de performatividade à performance seria um erro. (BUTLER, 1993, p. 24)

Por isso, as mulheres membros da cultura hip-hop vem realizando novos ritos, organizando suas performances entre as quais performatizam o gênero feminino e suas distintas demandas, mas igualmente negociam sentidos sobre o que é ser mulher entre elas, entre os homens e em um processo de autoconstrução.

Para que sejam ouvidas, para que executem suas performances artísticas, no entanto, por vezes de maneira agressiva ou defensiva, as mulheres devem protestar, disputar espaço e atenção do público e operar alternativas econômicas, compondo e divulgando seus raps. Mas, em relação à performatividade do gênero feminino em situações de resistência nas cenas rap, o mais importante a destacar é que as respostas defensivas e agressivas dos grupos de mulheres são, segundo McRobbie e Garber (2006), estruturadas como uma reação a situações em que as definições masculinas são dominantes.

Vale destacar que os estudos de cenas musicais têm dedicado atenção às performances do artista nem sempre considerando o público em suas teorizações. Além disso, tais pesquisas se desenvolvem a partir do construto normatizador dos gêneros. Aqui, no entanto, busca-se considerar que o público interage com os *hip-hoppers* que estão no palco, ou no centro de uma roda de rima/poesia e, como parte da dinâmica, também transmite energia e respostas aos artistas. Sendo o foco na performance das mulheres no rap, convém, então, compreender o modo como elas operam em redes de transformação.

A partir da centralidade das masculinidades, a diferença entre homens e mulheres é estruturalmente marcada, principalmente nas culturas marginalizadas, de forma que as mulheres desempenham papéis secundários. Porém, as demandas de mulheres se distinguem, assim como os feminismos. Estes, por sua vez, têm paradigmas ou ideologias predominantes em determinados momentos históricos (SAFFIOTI, 1986), o que resulta em reivindicações parecidas. Com a segunda onda do movimento feminista, o privilégio das mulheres brancas, heterossexuais, de classe média em relação a outras foi escancarado e passou a ser questionado. Isso porque, em uma escala de desigualdades, a dominação masculina branca exercida sobre a mulher branca e sobre o homem negro teria um peso ainda maior sobre a mulher negra. Mas o desenvolvimento de ações que incentivam a participação das mulheres no rap aponta para transformações nas cenas da grande Porto Alegre, que as contextualizam em demandas semelhantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As jovens do *ethos* estudado afirmam representar o rap gaúcho. Embora a questão da representação do rap do sul seja ainda marginal nos raps das gurias, o olhar interseccional sobre as cenas na capital mostra a necessidade de se refletir futuramente sobre outras formas de ser uma MC na cidade, sobre a representatividade das mulheres negras na cultura gaúcha, nas cenas rap da região metropolitana de Porto Alegre e sobre o gauchismo e o tradicionalismo na cultura hip-hop. Igualmente, a formação universal e generalizante do que é ser mulher praticante do rap ainda aparece superficialmente nas questões relacionadas à cultura hip-hop, enquanto as ações e rimas das MCs relatam a necessidade de aprofundamento. É um imbricamento que pode, inclusive, revelar nuances identitárias nas formas de ser uma mulher pertencente à cultura hip-hop, em

constante diálogo com a cultura regional e o tradicionalismo gaúcho, como se pretende levar a cabo em uma próxima reflexão.

As jovens vêm reformulando suas identidades com base no princípio da interseccionalidade, de modo que passam a impor-se em coletivos femininos e feministas, ainda que não assumam diretamente essa nomenclatura política. A discussão buscou refletir sobre gênero e diversidades nas culturas urbanas, uma vez que deixa à vista configurações dessa ordem no espaço da cidade. Porém, ainda que práticas de resistência sejam identificadas entre as jovens - especialmente em seus raps que por vezes apresentam temas seculares relacionados à opressão da mulher, como a violência -, as entrevistadas não se reconhecem como feministas em suas falas.

Pautas observadas na vivência das jovens e nas rimas que circulam nas cenas rap não estão claramente situadas em suas falas. A partir das rimas cantadas por elas e da observação etnográfica da cena musical, conclui-se que discutir o machismo é por vezes mais urgente entre as mulheres, uma vez que os conflitos sobre raça, violência e desigualdades estão na pauta do hip-hop desde seu nascimento. Talvez por isso a questão do feminino esteja tão presente nas práticas e rituais do hip-hop que esbarra nos limites socioeconômicos. E, por conviverem nessas condições junto aos homens, por vezes oprimidas por seus pares, a demanda por reconhecimento como *rappers* é mais evidente em suas falas.

Além disso, questionamentos da heteronormatividade e pautas sobre sexualidade quase não são levantadas no rap da região, nem mesmo entre as gurias. Temáticas de pertencimento social marcam a autoconstrução feminina das raperas em um contexto que ainda não questiona amplamente marcadores de diferença, mas que se justifica em razão de que as transformações sociais não são homogêneas, o que não reduz as tensões na cena. Ao colocar em foco as práticas culturais das jovens raperas na região, observou-se que a performance *raper* colabora para que elas circulem na cena musical, (re)territorializando espaços urbanos e instituindo novas temáticas e ritualidades em campos de disputa por diversidade.

A performance das mulheres nesse contexto opera como elemento de transformação social. O rearranjo tem papel fundamental na circulação e ocupação de espaços urbanos, sobretudo os públicos. Vale ressaltar que a rua não é historicamente o local de *pertencimento* das mulheres, limitadas por séculos ao ambiente privado, à esfera da intimidade.

Embora seja assim, as jovens em questão se aproximaram do hip-hop e da produção de rap a partir da circulação por espaços urbanos majoritariamente masculinos que envolviam práticas de *freestyle*, de escuta de rap, de práticas de skate, de grafite etc.

A reconfiguração de práticas de produção e escuta musical, assim como os usos dos lugares urbanos, das tecnologias de produção, divulgação etc., apontam não apenas para a apropriação cultural de ritos e atividades que eram quase exclusivamente masculinos, mas para a criação de outros, no sentido mais amplo de apropriação, no qual se pode pensar que o consumo cultural é atuação para novas formas de produção e consumo. As jovens criam projetos e se articulam, oferecendo às companheiras distintas possibilidades de adquirir competências culturais, buscando o fortalecimento das experiências nas cenas musicais.

As articulações entre as *hip-hoppers* conferem aos espaços, práticas e agentes, outros discursos, propósitos e modos de execução. Para elas, fica evidente a necessidade de se organizarem, destacando experiências individuais e coletivas em processos comunicacionais de desenvolvimento, propondo “formas e modos sociais, culturais e individuais de coconstruir um mundo compartilhado de experiências; de ver, ouvir, interagir e compreender como construímos - consciente e inconscientemente - nossos contextos sociais [...]” (VIZER, 2005, p. 2, trad. nossa). A pesquisa revelou manifestações que reforçam a proposta organizativa de rapeiras como um âmbito de resistência e reinvenção de rituais.

REFERÊNCIAS

- ANGROSINO, Michael. *Etnografia e observação participante*. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. 2. ed. Londres: Routledge, 2011.
- BAGUAL. In: SCHLEE, Aldyr G. *Glossário*. Porto Alegre: CELPCYRO, [20--?]. Disponível em: <<https://bit.ly/2rr8nZ7>>. Acesso: 1º ago. 2017.
- BAH. In: DICIONÁRIO informal. São Paulo: Dicionário inFormal, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2ruw6HQ>>. Acesso: 1º ago. 2017.
- BENNET, Andy; PETERSON, Richard. *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. 2. ed. São Paulo: Edusp. Porto Alegre: Zouk, 2008.

BOYD, Danah. How can qualitative internet researchers define the boundaries of their projects: a response to Christine Hine. In: MARKHAM, Annette; BAYM, Nancy (Eds.). **Internet inquiry: conversations about method**. Los Angeles: Sage, 2008. p. 26-32.

BUTLER, Judith. Critically queer. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, Durham, v. 1, n. 1, p. 17-32, 1993. Disponível em: <<https://bit.ly/2lh2yYT>>. Acesso em: 7 maio 2018.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CANCLINI, Néstor García. El consumo sirve para pensar. **Diálogos de la comunicación**, Lima, n. 30, 1991. Disponível em: <<https://bit.ly/2wknCIZ>>. Acesso em: 7 maio 2018.

CONTADOR, António Concorde; FERREIRA, Emanuel Lemos. **Ritmo e poesia: os caminhos do rap**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 1-22, 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/2llsmmo>>. Acesso em: 7 maio 2018.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: MOTTA, Manoel Barros (Org.). **Ditos e escritos: ética, sexualidade, política**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. v. 5. p. 288-294.

FRITH, Simon. Towards an aesthetic of popular music. In: LEPPERT Richard; MCCLARY, Susan (Eds.). **Music and society: the politics of composition, performance and reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p. 133-149

_____. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1996.

GAUDÉRIO. In: DICIONÁRIO informal. São Paulo: Dicionário inFormal, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2wtGBBg>>. Acesso: 1º ago. 2017.

GIRLOVE, Vanessa. Rap de gaúcha. Intérprete: Hard Queens Crew. In: JUNÇÃO DAS GURIAS. **Junção das gurias**. Porto Alegre: Soundcloud, 2015. v. 1. Disponível em: <<https://bit.ly/2K0IxmA>>. Acesso: 7 maio 2018.

GUBER, Rosana. **La etnografía: método, campo y reflexividad**. Bogotá: Norma, 2001.

GUERRA, Paula. 'Just Can't Go To Sleep': D.I.Y. cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Sciences*, Bristol, v. 16, n. 3, p. 283-303, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2FS3TzY>>. Acesso em: 7 maio 2018.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6. ed. São Paulo: Editora DP&A, 2001.

HINE, Christine. *Virtual ethnography*. London: Sage, 2000.

JUNÇÃO DAS GURIAS. *Junção das gurias*. Porto Alegre: Soundcloud, 2015. v. 1. Disponível em: <<https://bit.ly/2K0lxmA>>. Acesso: 15 ago. 2017.

LEADBEATER, Charles; OAKLEY, Kate. *The independents: Britain's new cultural entrepreneurs*. London: Demos, 1999.

MAZER, Dulce. *Racionalidades do consumo musical: práticas culturais juvenis na cena rap porto-alegrense*. 2017. Tese. (Doutorado em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

MCROBBIE, Angela; GARBER, Jenny. Girls and subcultures. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (Eds.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. 2. ed. London: Routledge, 2006. p. 209-222.

MOIZES, Paula Schwambach. "**Meu rap é rap, mas eu sou mulher**": estudo da experiência coletiva de consumo e produção musical em uma rede de rapeiras no sul do Brasil. 2016. Trabalho de conclusão de graduação (Graduação em Comunicação Social: Jornalismo) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

OLIVEIRA, Leandro Roque; VASSÃO, Felipe. Trepadeira. Intérprete: Emicida; Wilson das Neves. In: EMICIDA. *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013. 1 CD.

PELEIA. In: SCHLEE, Aldyr G. *Glossário*. Porto Alegre: CELPCYRO, [20--?]. Disponível em: <<https://bit.ly/2rr8nZ7>>. Acesso: 1º ago. 2017.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 263-274, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2rrKwZt>>. Acesso em: 7 maio 2018.

SAFFIOTI, Heleieth B. Feminismos e seus frutos no Brasil. In: SADER, Emir (Org.), CARDOSO, Hamilton; SAFFIOTI, Heleieth et al. *Movimentos sociais na transição democrática*. São Paulo: Cortez, 1986.

SEGALEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities. **E-Compós**, Brasília, v. 6, p. 1-16, 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2FRTBQl>>. Acesso em: 7 maio 2018.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

TRI. In: **DICIONÁRIO informal**. São Paulo: Dicionário inFormal, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2I41W9O>>. Acesso: 1º ago. 2017.

URTEAGA, Maritza. **La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporâneos**. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.

VISÃO FEMININA. Eu sou mulher. In: **JUNÇÃO DAS GURIAS. Junção das gurias**. Porto Alegre: Soundcloud, 2015. v. 1. Disponível em: <<https://bit.ly/2K0lxmA>>. Acesso: 7 maio 2018.

VIZER, Eduardo A. Aportes a una teoría social de la comunicación. **Intexto**, Porto Alegre, v. 1, n. 12, p. 1-14, 2005.

NOTAS

- 1 Para Marielle Franco.
- 2 “Rap de Gaúcha” é uma letra de Vanessa GirLove (GIRLOVE, 2015), disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=FRPU34XnV3w> (2017).
- 3 “Briga, combate” (PELEIA, [20--?]).
- 4 “Gaúcho de nascença, criado em galpão”, na estância (GAUDÉRIO, 2013).
- 5 “Potro ainda não domado [...] Diz-se de quem é pouco sociável, rude, de trato difícil” (BAGUAL, [20--?]).
- 6 Expressão de espanto ou admiração, diminutivo de barbaridade (BAH, 2008).
- 7 Indica intensidade. “Substitui a palavra ‘muito’, mas pode significar também legal” (TRI, 2008).
- 8 “A fudê”. Muito. Intenso. Remete ao esforço do trabalho. (definição da pesquisadora)

Artigo recebido em: 20 de março de 2018.

Artigo aceito em: 13 de abril de 2018.