

# Cantovivências pretas:

estética e reconhecimento em *Amina* de Tasha e Tracie

Laan Mendes de Barros<sup>1</sup> e Ana Laura dos Santos Cardoso<sup>2</sup>

## Resumo

O artigo tem por objetivo evidenciar o rap enquanto gênero musical originário das ruas e de bairros periféricos, característico pela forte atuação social e como um mecanismo possível para o reconhecimento e a identificação por parte das mulheres pretas e periféricas. Isso acontecerá a partir da utilização e análise da música *Amina* da dupla Tasha e Tracie e da compreensão do estilo de música rap como uma experiência estética que pode promover a “partilha do sensível” e uma comunicação composta por “estesia”, conceitos advindos da Teoria da Estética da Recepção. Para isso, utilizou-se como referenciais teóricos Evaristo (2020) a partir da utilização do conceito de Escrivência, Martín-Barbero (2009), renomado no campo dos estudos comunicacionais latino-americanos e a Teoria das Mediações, Teperman (2015) autor e estudioso do gênero musical rap e, por fim, Barros (2017), para as análises realizadas no âmbito da comunicação e experiência estética. Em relação aos aportes teórico-metodológicos, adotou-se a combinação entre a Análise do Discurso francesa, para a realização de uma leitura da canção *Amina* (2025), o paradigma das mediações, proposto por Martín-Barbero e bem presente nos estudos culturais latino-americanos, e as articulações entre comunicação e experiência estética, com suas bases no âmbito da hermenêutica.

## Palavras-chave

Rap; Reconhecimento; Experiência estética; Comunicação; Cultura negra.

<sup>1</sup>Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), pós-doutorado pela Université Stendhal Grenoble 3. Docente da Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - FAAC-UNESP. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. E-mail: laan.mb@uol.com.br.

<sup>2</sup>Mestranda em Comunicação na UNESP, campus de Bauru, faz parte da Linha de Pesquisa II - Produção de Sentido na Comunicação Midiática. Pertence ao grupo de pesquisa MIDIAisthesis e é bolsista CAPES. E-mail: ana-laura.cardoso@unesp.br.

# Black Cantovivências:

Aesthetics and Recognition in *Amina* by Tasha and Tracie

Laan Mendes de Barros<sup>1</sup> and Ana Laura dos Santos Cardoso<sup>2</sup>

## Abstract

This article aims to highlight the rap as a musical genre that originated in the streets and peripheral neighborhoods, characterized by its strong social engagement and by its potential as a mechanism for recognition and identification among Black and marginalized women. This will be carried out through the use and analysis of the song *Amina* by the duo Tasha and Tracie and the understanding of the rap musical style as an aesthetic experience, which can promote the “distribution of the sensible” and a communication composed of “Aisthesis” – concepts derived from the Reception Aesthetics Theory. To this end, we use as theoretical frameworks Evaristo (2020) based on the author's concept of *Escrevivência*; Martín-Barbero (2009), renowned in the field of Latin American communication studies and the mediation theory; Teperman (2015), author and researcher on the rap musical genre; and finally, Barros (2017), for the analyses conducted within the scope of communication and aesthetic experience. Regarding the theoretical-methodological framework, a combination was adopted of French Discourse Analysis for the interpretation of the song *Amina* (2025), the paradigm of mediations proposed by Martín-Barbero – widely present in Latin American cultural studies – and the articulations between communication and aesthetic experience, grounded in hermeneutics.

## Keywords

Rap; Recognition; Aesthetic experience; Communication; Black culture.

<sup>1</sup>Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), pós-doutorado pela Université Stendhal Grenoble 3. Docente da Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - FAAC-UNESP. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. E-mail: laan.mb@uol.com.br.

<sup>2</sup>Mestranda em Comunicação na UNESP, campus de Bauru, faz parte da Linha de Pesquisa II - Produção de Sentido na Comunicação Midiática. Pertence ao grupo de pesquisa MIDIAisthesis e é bolsista CAPES. E-mail: ana-laura.cardoso@unesp.br.

Este estudo se sustenta na articulação, nem sempre utilizada, entre a Análise do Discurso, denominada como AD francesa, o paradigma das mediações, proposto por Martín-Barbero e bem difundido na América Latina, e a fenomenologia da experiência estética, pautada no âmbito da hermenêutica. Os tensionamentos teórico-metodológicos aqui trazidos buscam valorizar o contexto para além do texto, a produção de sentido como algo existente não só no plano da *poiesis*, da criação das narrativas, mas também no plano da recepção, da *aisthesis*, que sempre envolve uma experiência estética e estésica, marcada por afetos e afetações, assim como por mediações culturais da comunicação e da cultura. Buscamos, assim, observar os discursos em uma perspectiva histórico-social, para além dos continentes sintático-semânticos, no plano semântico-pragmático.

Martín-Barbero é conhecido por realizar deslocamentos e rupturas acerca dos estudos comunicacionais latino-americanos. Sua paradigmática Teoria das Mediações implica em considerar o processo de comunicação como algo que não ocorre de forma linear, direcionado a receptores passivos. A partir das proposições do autor espanhol-colombiano, que refletem influências dos Estudos Culturais britânicos e da Estética da Recepção da Escola de Konstanz, há a necessidade de se observar e considerar o contexto no qual atores comunicacionais (emissores e receptores) se encontram. É preciso considerar os fatores culturais, sua identidade e perspectiva de alteridade, uma vez que a forma como esses indivíduos e grupos sociais enxergam e entendem o mundo, seus costumes e o que acreditam, por exemplo, acabam por proporcionar modulações quanto à prática e o entendimento da comunicação.

É a partir desses apontamentos iniciais que pretendemos direcionar a apresentação do presente artigo.

Por volta dos anos de 1970, uma nova forma de se fazer música surge no mundo: o estilo musical rap. Logo, desde aquele momento, torna-se ainda mais clara a ideia e o sentido da existência da música evidenciada por Teperman, (2015, p. 01): “a música está no mundo para transformá-lo, e não apenas servir de trilha sonora”.

O fato é que desde o aparecimento do gênero, divergências e um pré-conceito quanto à sua compreensão e enquadramento como música são estabelecidos, uma vez que parte-se da ideia hegemônica pertencente ao cânone musical eurocêntrico no que se refere à definição de música e de estética em geral. O juízo de valor estético acaba por ser definido por consensos hegemônicos, determinados por segmentos sociais que detêm o capital e o poder. A matriz e os parâmetros do que pode e deve ser contemplado como “belo”, acaba por ser definido pelos colonizadores, a partir do “devido” domínio das técnicas, controladas e difundidas pela cultura eurocêntrica.

Assim, ao adotarmos aqui uma articulação entre a Análise do Discurso e as mediações propostas por Martín-Barbero, precisamos considerar não somente

os consensos, mas também os dissensos estéticos, que se articulam com questões políticas e disputas por hegemonia. Assim, encaramos o gênero musical aqui discutido em tensionamentos entre texto e contexto, para além daquilo que histórica e hegemonicamente foi entendido como música. Por conseguinte, nossa análise do rap busca valorar não “apenas” as letras das canções e sua forma recitativa, mas também as formas e elementos poético-musicais que apontam para fatores sociais, históricos e culturais. Assim, pretendemos observar novas formas de significação e existência para aqueles que vivem e fazem parte da sua potencialidade crítica social, excedendo apenas aspectos musicais.

À vista disso, o gênero rap é visto a partir de seu aparecimento de uma forma assustadora, não apenas pelo fato de ser construído estética e tecnicamente diferente do que já existia, mas também, por estar no mundo e ser capaz de modificá-lo, através de um discurso social agressivo e que corresponde a uma ruptura cultural. Uma manifestação estética e política que critica as condições e vivências daqueles que se encontram às margens da sociedade – nos “espaços opacos da polis”, como define Santos (1994) – subalternizados de forma sócio-histórica, desde os primórdios da vida em sociedade brasileira, consequências do crime da escravidão e da diáspora africana.

Assim, levando em conta os excertos ditos acima, compreende-se o rap como um movimento e estilo advindo das ruas; é preto e periférico, marcado socialmente por sua denúncia e críticas sociais. É um estilo musical que evidencia a existência negra, possibilitando sua voz, resistência e empoderamento para esses indivíduos. Dessa maneira, a música rap questiona e possibilita uma desestruturação nas bases sistêmicas racistas e segregacionistas da sociedade, influenciando diretamente em um despertar negro quanto às relações de poder e domínio branco e as influências desses aspectos diante da tentativa de (re)existência negra. Queremos encarar o rap como “práticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)viver”, como formula Walsh (2017) ao nos propor “pedagogias decoloniais”.

## O encontro afrodiaspórico a partir do rap

Pensar em mecanismos decoloniais tem se tornado cada vez mais frequente na atualidade. Fatores como um maior acesso às informações e as lutas e práticas ativistas de movimentos sociais pautados na busca por uma reexistência negra, causam influência na continuidade de tal pensamento.

Considerando esses apontamentos, o conceito de afrodiaspórico atua de forma contrária à noção de colonialidade que moldou toda a humanidade, construiu e afirmou a superioridade branca, a falta de cultura, o primitivismo e estabeleceu o mito da homogeneidade em relação à população negra. A definição do termo afrodiaspórico faz referência ao momento em que populações negras da África

reconstruíram a cultura e suas identidades mesmo em meio à sua dispersão forçada para inúmeras regiões e territórios do mundo. Sendo assim, refere-se à cultura, formas de se expressar e a existência negra que se reencontrou ao longo dos anos ao que era originário e ancestral e resistiu em suas identidades e pertencimento.

Logo o conceito representa uma consequência provinda do tráfico transatlântico de escravizados. Evidencia-se que a definição de afrodiaspórico está relacionada diretamente à influência negra na construção das múltiplas manifestações culturais. Essas manifestações, apesar de serem compostas pelas experiências culturais dos locais onde a população negra foi homogeneizada, dispersa e inserida ao longo dos anos do crime da escravidão, compartilham principalmente de raízes, costumes e da numerosa e diversa ancestralidade africana.

Podendo ser denominado como “*rhythm and poetry*”, ritmo e poesia, o gênero musical rap pode ser entendido e visto como um meio para a confluência de um encontro afrodiaspórico. Segundo Teperman (2015):

Como sigla, o termo reúne um aspecto comumente associado às manifestações musicais africanas – o ritmo – a outra, que tem grande legitimidade nos circuitos culturais “hegemônicos” – a poesia (Teperman, 2015, p. 16).

Em relação a questões geográficas que estão inseridas no aparecimento e na disseminação do gênero musical rap, pode-se citar duas possíveis ondas de imigração que culminaram na confluência entre a cultura negra ao longo da sua história e influenciaram no desenvolvimento de diversos estilos musicais, como o soul, jazz, blues, funk, bem como o rap.

Assim, inicialmente, tem-se como a primeira interferência imigratória o crime de escravidão, que foi o responsável, durante séculos, pelo fluxo de africanos para a América para a sustentação do regime escravista, incorporando a retirada desses indivíduos negros de suas próprias localidades e culturas para sua inserção em um ambiente onde seu modo de vida seria baseado e justificado por meio da posição de subalternização e marginalização em relação à presença colonial branca.

De forma secundária, cita-se o contexto pós-Segunda Guerra Mundial, momento no qual indivíduos de origem caribenha, com ênfase nos jamaicanos, migraram para os Estados Unidos, local onde está localizada a cidade de Nova York, mais especificamente o Bronx, bairro berço do movimento hip hop e do gênero musical rap, na tentativa de alcançar melhores condições de vida.

De acordo com Loureiro (2016):

[...] dos negros africanos trazidos como escravos para o trabalho nas Américas e a dos latinos de países da América Central, que, após a Segunda Guerra, emigraram para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida. Se os primeiros e seus descendentes contribuíram decisivamente para o surgimento de gêneros como blues, jazz, rock, soul, funk, além do próprio rap, os últimos – especialmente os jamaicanos – levaram ao Bronx o costume das festas de rua movidas a equipamentos de som e microfones acoplados à caminhões e carros (Loureiro, 2016, p. 236).

Dessa forma, o encontro afrodiaspórico em relação ao gênero musical rap, se assimila quando é considerada a aproximação da existência negra, tida como heterogênea e plural quanto aos inúmeros costumes, formas de se expressar e manifestações culturais anteriormente ao surgimento do rap. O encontro ocorre porque a África originária e, posteriormente, a população negra advinda dessa mesma localidade e que segue para outras regiões do planeta – como o Bronx, território onde se concentrou o desenvolvimento e a disseminação do rap para o mundo – “favoreceu” a influência dos costumes, formas de expressão e manifestações artísticas e culturais originárias de todas as populações e regiões que compõem a África. A potencialidade desse encontro indica que mesmo a população negra sendo subalternizada historicamente e marginalizada, sua confluência ao longo dos anos entre os seus, permitiu certa influência e relação com o surgimento do rap. Sendo assim, a interferência negra no aparecimento e consolidação desse gênero é incontestável.

Assim, mesmo após a diáspora africana, existe um senso de comunidade, além de uma convergência desse povo, sua cultura e sua voz, devido àquilo que essa população viveu e vive historicamente. Dessa forma, é possível transformar o cenário, a fala e a escuta de toda a população negra, por meio desses encontros de identidades e da cena musical do rap nacional e internacional, com ritmo e poesia.

## Do Bronx para o território nacional

A origem do gênero musical rap vem do movimento artístico e social denominado hip hop. Para que seja possível uma compreensão mais precisa quanto a esse estilo da música e suas principais características, torna-se imprescindível adentrar nos primeiros indícios e contextos sociais, históricos e econômicos que favorecem a eclosão e consolidação do hip hop – e posteriormente do rap – como esse agrupamento cultural, artístico e social conhecido até os dias atuais.

Nas décadas de 60 e 70, a região do Bronx se encontrava em um contexto e cenário críticos devido a problemas econômicos e sociais, como a segregação racial. Além disso, a região do Bronx era cada vez mais ocupada pelos imigrantes, entendidos como populações subalternas, que sofriam com a descentralização e distanciamento do governo, pontos que resultaram na defasagem em relação à vivência em uma localidade sem a realização governamental dos serviços básicos e no



não cumprimento das necessidades dessa região. Tais fatores passaram a favorecer o aumento da violência e da criminalidade, bem como a atuação das gangues.

Como aponta Teperman, (2015):

No início dos anos de 1970, a região vivia uma situação de degradação e abandono. Com pouca oferta de espaços de esporte, lazer e cultura, os jovens do Bronx estavam expostos à violência urbana crescente e às guerras brutais entre gangues. O bairro era predominantemente negro, e o país ainda trazia abertas as feridas dos violentos conflitos raciais da década de 1960. Em poucas palavras, o Bronx era uma espécie de barril de pólvora (Teperman, 2015, p. 17).

De acordo com Mano Brown (Tasha [...], 2025) no podcast Mano a Mano, especificamente no episódio sobre o encontro de gerações entre o rap, onde as convidadas são as gêmeas Tasha e Tracie e Sharylaine, rappers pertencentes à “nova escola” e à “velha escola” do gênero musical, respectivamente, no minuto 38:02, o apresentador afirma que, antes de existir o hip hop, foi necessário existir um tratado de paz entre as gangues. Nesse contexto, no Bronx, “era proibido você ser artista, ninguém dançava, ninguém cantava, ninguém atuava, todo mundo lutava para sobreviver”. (Tasha [...], 2025, 38 min 02 seg).

Segundo o cantor e apresentador, foi necessário existir um acordo de paz entre as gangues Black Spades, à qual Afrika Bambaataa pertencia, e Ghetto Brothers.

Teve a primeira festa, porque não podia ter festa, nessa festa apareceu esses primeiros caras que viriam a dar origem a grandes nomes do movimento hip hop, como Afrika Bambaataa (Tasha [...], 2025, 38 min 49 seg).

É por meio de um contexto de divergências, violência e inúmeras condições contestáveis na qual as populações marginalizadas do Bronx viviam e de uma festa entre gangues que visava a uma comemoração da paz e a possibilidade de se transitar pelos bairros da região do Bronx, é que surge o movimento que viria a ser nomeado como hip hop. Responsável por agregar cinco pilares dentro de sua forma de manifestação, o gênero musical rap era conhecido como o “quinto elemento”, proporcionando letras que caminham justamente para evidenciar a realidade principalmente negra do Bronx, bem como as mortes, o racismo, a precariedade e o descaso governamental.

Ao evidenciar de forma secundária, como já foi feito no início do artigo, uma aproximação com as indicações feitas por Martín-Barbero quanto à Teoria das Medições e visualizando o autor como um precursor dos estudos sobre a comunicação com uma visada mais próxima e que considera a realidade e as especificidades do território latino-americano, pode-se estabelecer certo parâmetro com o surgimento e estabelecimento do gênero musical rap no território nacional. Assim, para Martín-Barbero (2009, p. 15), o relevante de seus estudos diz respeito à consideração e o pensamento sobre a “força social, cultural e política da vida cotidiana, da

comunicação entre vizinhos, entre amigos do mesmo time de futebol e também entre os governantes e os governados”.

É fato que as influências estadunidenses para a emergência do estilo musical rap no país são imprescindíveis, bem como a atuação e sucesso do grupo Public Enemy, por exemplo. Entretanto, vinculando a eclosão do gênero em território nacional, torna-se possível o desenvolvimento de um parâmetro com o que Martín-Barbero aponta, identificando que a consideração do contexto, das características, especificidades, problemáticas sociais e práticas culturais próprias do Brasil, alimentaram a consolidação do rap no país.

De fato, se por aqui o rap sofreu influência do rap estadunidense, este não deixou de ser experimentado em conexão com a particularidade do contexto social, cultural e artístico em que respiravam os jovens das periferias brasileiras (Silva, 2019, p. 23).

Teperman (2015, p. 30) deixa notório que:

O rap é uma das manifestações musicais mais significativas do Atlântico negro, sendo ouvido e produzido atualmente no mundo todo. Os processos de transmissão, invenção ou reinvenção dessas manifestações culturais revelam tanto o “fundo comum de experiências” quanto os contornos particulares que adquirem localmente (Teperman, 2015, p. 30).

Sendo assim, no Brasil observa-se que o gênero musical rap sofre uma espécie de aderência. Quanto ao que advém das origens estadunidenses, entretanto, desenvolve sua própria sistêmica de fundamentação e práticas.

Inicialmente, foi nos bailes *black* advindos de influências do cânone central, isto é, das tendências musicais e artísticas que chegavam de fora para o Brasil, com ênfase nas localidades brasileiras que correspondiam ao eixo Rio-São Paulo, que o movimento artístico hip-hop, e posteriormente o rap passam a ser inseridos no contexto de entretenimento das festas periféricas do país nas décadas de 70, 80 e 90. Músicas como o funk, samba-rock e soul eram os gêneros que correspondiam ao início das festas *black* no Brasil.

Em um contexto de ditadura no país, os bailes *black* representavam um mecanismo para a diversão e lazer diante da censura e limitações desse tipo de governo. Devido à frequência das festas e a aderência do movimento hip-hop no Brasil, observa-se que suas formas de apresentação e representação artísticas passam a ganhar força, bem como o estilo de dança denominado como *break*.

Pode-se dizer que as práticas de tal movimento, como o *break*, que vinha se popularizando, por exemplo, concentravam-se em certas localidades da cidade de São Paulo, fatores que favoreciam o contato entre inúmeros jovens vindos das mais diversas áreas da cidade de São Paulo e possíveis trocas de experiências de vida, sociais e culturais entre esses indivíduos.



A estação São Bento do metrô correspondia ao polo cultural (Teperman, 2015, p. 35) de encontro e “prática” do hip-hop. É nesse cenário que o movimento passa a ganhar ainda mais força, tornando-se possível o fomento de gravações, criação de duplas e grupos além do aparecimento de nomes que viriam a se tornar referência dentro do estilo até os dias atuais. Por exemplo, é nesse contexto que surgem os primeiros agrupamentos dos membros do Racionais MC’s, principal grupo de rap do Brasil, tendo em 1988 o ano de sua formação.

Sendo assim, sobre o ponto de concentração do rap, evidencia-se baseando nos apontamentos feitos por Teperman que “a estação São Bento passou a sediar encontros de MC’s e discussões sobre a história e a realidade atual dos negros e o papel do rap na denúncia dessas condições (Teperman, 2015, p. 39).

Característicos pelo uso da função fática da linguagem, isto é, aquela que busca o estabelecimento de uma comunicação entre emissor e receptor, os Racionais MC’s representam o início do rap do país, correspondendo à primeira geração do gênero, marcada pela forte crítica social e análise da vivência preta e periférica, suas realidades e a vida nas periferias brasileiras, realizando tais apontamentos de uma maneira mais agressiva, incisiva e radical.

## Cantovivências pretas: a vivência das mulheres negras por meio do gênero musical rap

Loureiro (2016, p. 25) considera que “é importante notar que a difusão do rap, para além das fronteiras dos Estados Unidos, também se refere à propagação entre subalternos de algo que cativa, diz respeito e faz sentido”.

Observa-se que a consolidação e o estabelecimento do rap como um gênero musical advém não somente devido a um sucesso e popularização do gênero ao longo dos anos, mas também pelo fato de caminhar em um sentido onde sua disseminação e aceitação ocorre, na maior parte das vezes, devido ao seu caráter de reconhecimento por parte das pessoas e grupos sociais nele envolvidas. Esse estilo musical é capaz de proporcionar emancipação e afirmação de identidade, uma vez que o gênero expressa a realidade daqueles que são marginalizados e oprimidos historicamente na sociedade. O rap é um som de preto, de favelado, no sentido mais íntimo, sensível e real dessas palavras, contrariando as concepções de existência estereotipadas, desumanizadoras e preconceituosas acerca da realidade negra e periférica.

Em relação a essa afirmação sobre aderência da música rap por parte da população negra e periférica, a qual as letras e objetivos do gênero são com ênfase direcionados, observa-se certa aproximação com o conceito de Escrevivência, proposto por Conceição Evaristo (2020), principalmente ao se estabelecer um parâmetro e direcionamento em relação e existência das mulheres pretas e periféricas dentro do rap.

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (Evaristo, 2020, p. 30).

No momento em que Conceição Evaristo (2020) expressa em palavras que se em anos anteriores nem o direito à voz as mulheres escravizadas tinham, atualmente a letra e a escrita também passam a ser um direito dessas pessoas. Assim, ao evidenciar que as mulheres se apropriaram dessas formas de expressão artísticas e intelectuais, a autora também deixa perceptível que tais ações advêm da força daquelas que vieram antes, onde torna-se possível notar que a oralidade dessas ancestrais, ainda hoje, caminham de mãos dadas com as exposições por meio da escrita, das sensibilidades, existência e voz de mulheres negras, como a atuação de Conceição Evaristo.

É a partir dessa linha decolonial de pensamento, que se estabelece uma relação com a atuação das rappers brasileiras, com ênfase, neste estudo em questão, para aquelas que compõem a “nova geração” ou “nova escola” do rap, figuras que vêm exercendo cada vez com mais certeza e pujança os afetos e afetações vivenciadas pela população feminina negra e periférica.

A presença das mulheres dentro do gênero musical rap em seus primórdios existiu, entretanto, a predominância entre os nomes e produções sempre foi masculina. Sendo assim, analisando o contexto de desenvolvimento do rap no país, “não há dúvida de que tendências misóginas e homofóbicas marcaram parte significativa dos produtores de rap, como atestam os estudiosos do gênero (Teperman, 2015, p. 105).

Mesmo inseridas nesse contexto de desqualificação e falta de espaço, as figuras femininas do rap ainda continuavam ali, produzindo e desenvolvendo as bases e o direito ao lugar das próximas gerações de rappers que ainda viriam. Dessa forma, evidenciavam o papel de influência das mulheres do rap que vieram antes, em seus primórdios, no sucesso e ascensão da cena musical do rap feminino em nossa contemporaneidade.

A rapper Sharylaine representa um dos nomes de referência do rap feminino nesse princípio do gênero no país, formando até mesmo uma dupla, a Rap Girls, composta por ela e Sweet Lee. Os anos foram passando e o gênero se consolidando no cenário brasileiro. Já no ano de 2010, de acordo com Teperman (2015, p. 1006), houve um boom da presença feminina no rap, surgindo nomes que são referência no estilo até hoje, como Flora Matos e Karol Conká, por exemplo.

De acordo com o que vem sendo evidenciado, Teperman (2015, p. 106) afirma

que:

Se o tema da desigualdade de gênero não se destaca entre os assuntos tratados por essas novas MCs em suas letras, o salto qualitativo que suas produções deram, assumindo tanto batidas pesadas e rimas agressivas quanto vocais sensuais e letras com novas temáticas e sensibilidades, sinaliza que começa a haver mudança no panorama geral de um estilo musical marcado por fortes clivagens de gênero (Teperman, 2015, p. 106).

Sobre a competência técnica e maturidade autoral das rappers brasileira, Teperman pontua:

A competência técnica e a maturidade autoral das artistas dessa nova safra não deixam de ser sinais de emancipação. A presença cada vez maior de mulheres no rap vem contribuindo para o amadurecimento e a sofisticação do gênero, que revê seus limites e fronteiras (Teperman, 2015, p. 108).

Como o fluxo da vida e da própria sociedade, certos aspectos são mutáveis ao longo do tempo. O gênero musical rap está no mundo. Sua capacidade de transformar realidades é intrínseca. Entretanto, considera-se também que é inevitável que o estilo musical não sofra interferências do meio e contexto onde ele esteja inserido. Anos passam, a sociedade muda, a mentalidade das pessoas e suas pautas, denúncias, formas e possibilidades de sentir e os princípios para uma vida em sociedade também. Não considerar essas transformações e suas influências para o decorrer do rap ao longo dos anos torna-se um erro e uma forma de deixar escapar possíveis análises sobre esse gênero musical e as novas gerações de rappers do estilo, bem como atuação das artistas, mulheres pretas e periféricas que serão analisadas no decorrer deste artigo.

Com o intuito de pensar o rap como uma forma de descolonização de existências, torna-se compreensível o estabelecimento de aproximações e alinhamentos com o conceito de “Escrivência” de Conceição Evaristo. Entender o gênero musical rap como uma maneira para cantar vivências, baseando a arte, seja a literatura, ou no caso do gênero, a música, como um meio para apresentar a realidade e a vivência da mulher negra, promovendo através da experiência estética, o compartilhamento do sensível, possibilidades para o reconhecimento de identidades das mulheres negras e seus afetos.

## A experiência estética de reconhecimento na música *Amina* das rappers Tasha e Tracie

A percepção da música neste estudo encontra-se na visualização do rap como um gênero musical, mas também como um movimento social, capaz de proporcionar (re)conhecimento, questões de identidade e uma vivência sensível para quem a música se direciona e para quem a produz – como no caso, a dupla de rappers compostas

pelas irmãs gêmeas Tasha e Tracie.

Sendo as jovens irmãs grandes nomes da nova geração do rap, que se inicia a partir dos anos 2000 até o período atual, Tasha e Tracie representam a voz e vivência de inúmeras crianças, adolescentes e jovens negras periféricas, fatores que culminam para que o reconhecimento de suas próprias identidades e a vivência de sua existência a partir do sensível estejam ali, sendo compartilhadas por meio das músicas das gêmeas.

Neste ano de 2025, as irmãs foram responsáveis pelo lançamento da música *Amina* (2025), hit nas plataformas de *streaming* e viralizando por meio de trends nas redes sociais. Com um histórico de músicas que remetem a aspectos históricos, principalmente aqueles que se referem à cultura negra que foi negada e silenciada de forma sócio-histórica, a música *Amina* não se encontra em um estado diferente.

Amina, uma figura feminina citada na música e videoclipe das gêmeas, foi uma rainha guerreira, da cidade de Zazzau, atualmente a Zaria, localizada na Nigéria. Também como é conhecida a "princesa guerreira", Amina nasceu em 1533, no século XVI, e pertencia à família real do reino de Zazzau. Em um contexto onde mulheres eram tratadas e vistas de forma inferior e submissas aos homens, Amina rompe barreiras sociais e patriarcais, já que desde jovem teve curiosidade em aprender sobre a área militar de seu futuro reino. A figura foi uma liderança feminina no continente africano e a primeira rainha de seu povo, sendo coroada ao reino de Zazzau após seus antecessores, reinando por 34 anos. Além disso, Amina foi responsável por comandar um exército com cerca de 20.000 homens. Com características fortes de uma estrategista militar, a rainha comandou guerras, expandiu territórios para o seu reino, proporcionou rotas comerciais e promoveu avanços no setor econômico e militar de Zazzau.

Quando as gêmeas rappers estabelecem um parâmetro na letra de seu último lançamento com a performance e existência da guerreira e rainha Amina, as artistas passam a proporcionar uma espécie de despertar negro, evidenciando de forma prática o gênero musical rap como uma experiência estética e sensível.

Assim, discursando sobre o rap e relacionando o gênero com os estudos sobre comunicação, percebe-se que é através da Teoria da Estética da Recepção que se torna possível visualizar o gênero musical rap para além de um elemento político, de resistência e identidades, mas também como um meio para se promover a partilha do sensível, o que passa a propiciar a visualização de uma comunicação como uma experiência estética. Sendo assim, a comunicação compreende-se no “partilhar” e “tornar comum”.

O receptor, muito mais que receptáculo, é sujeito da produção de sentidos. Um sujeito que pensa e sente, que não está anestesiado, ou “narcotizado” em sua relação com a mídia. Daí a proposição que aqui se apresenta, a de pensarmos a experiência estética como comunicação sem anestesia (Barros, 2017, p. 160).

Além do que, ainda segundo Barros (2017):

Pensar a comunicação como experiência estética pode nos ajudar a compreender a produção de sentidos como atividade sensível, realizada por sujeitos ativos e criativos, conscientes e críticos. Pode nos ajudar a reconhecer nexos entre comunicação e artes, ambas tão presentes na cultura midiática (Barros, 2017, p. 161).

Ao analisar a música lançada pelas irmãs, percebe-se de forma geral nos trechos que as artistas estão falando delas, comparando-se com a figura, atuação e existência de Amina. Fato que, ao considerar o rap como uma experiência estética, nota-se que aquelas que escutam a letra das gêmeas e conhecem o seu videoclipe são direcionadas para uma espécie de identificação e reconhecimento. Além do mais, como característica do rap da nova geração, e principalmente da cena feminina do rap atual, o empoderamento feminino e a autoafirmação das mulheres negras e periféricas se encontra cada vez mais presente nas músicas, bem como em Amina. A história de uma mulher ancestral negra, contada e “tornando-se comum” para artistas negras e periféricas, e receptoras que vivem e existem por meio do que o rap feminino atual vem comunicando, sendo essas, responsáveis por se reconhecerem e se identificarem, (re)criando seus próprios significados.

Sendo assim, observa-se uma narrativa contemporânea e decolonial sobre a força e o poder das mulheres negras, inserindo-as como Amina, na linha de frente de grandes decisões.

Amina, domino essas ruas igual Zazzau  
Malibu, com suco de abacaxi natural  
Capital, nós emboscando, pra nós é o normal  
Amina, domino essas rua igual Zazzau  
Malibu, com suco de abacaxi natural  
Capital, nós emboscando, pra nós é o normal (ahn)  
Amina (Tasha e Tracie, 2025).

No trecho a seguir, fica perceptível os aspectos femininos do rap atual presentes em *Amina*: o apelo à afirmação sobre a existência da mulher preta, empoderada, com plena consciência disso e capaz de vencer, sabendo que é a melhor. Para a figura de quem foi historicamente marginalizada e inserida em posições de marginalização, ver uma música que foi composta por mulheres que valorizam aquelas que “fizeram o corre” antes, enaltecendo-as e também fornecendo embasamentos e exemplos para a construção e a possibilidade de narrativas semelhantes para as garotas pretas e periféricas que o rap sempre alcança, representa avanço, resistência, reconhecimento e identificação.

Cadela de raça  
Na pior fase ainda sou ameaça  
Na pior fase vocês não me passa  
Um dia na minha pele vocês não aguenta  
Por isso eu compito comigo mesmo  
Se eu quero, já era, eu tomo  
Tudo que é meu tá me esperando  
Cês são distração, eu foco no plano  
Falam na net, choram no banho  
Num guenta dez segundos olho no olho  
Online parece ódio  
Pessoalmente? Foto  
E falam que é fato, eu sou a melhor  
Quem apanha, lembra, quem bate, esquece  
Quem fala o que quer ouve o que merece  
Eu e você vamo virar pó  
Então vou humilhar, eu não vou ter dó  
Não sei parar, não conheço trégua  
Até sem jogar me usam de régua (Tasha e Tracie, 2025).

Composto por um videoclipe atual e moderno, composto por efeitos visuais, o cenário inicial se passa em uma periferia. Desde o início, momento onde as gêmeas aparecem dentro de um carro de luxo, evidencia-se a ostentação, como se fosse uma forma de deixar visível o status e a condição de Tasha e Tracie como mulheres que têm bens, como carros, o que fica evidente também na letra da música, além de portarem joias e relógios, elementos também utilizados para alimentar e comprovar o que está sendo descrito.

Preta chefe só veste Tommy  
No meu pescoço tem diamante  
Corda brilhando, ouro rosê  
Tenho prêmios em casa, na minha estante  
Carro do ano, tenho um Jaguar  
Pra rolê no baile, é Milliduke  
Água de coco, Red e uísque  
Hoje nós brinda Royal Salute  
Blusa é Gueixa ou então é Planet  
Pretinha que porta Adidas Bounce (Tasha e Tracia, 2025).

Tasha e Tracie aparecem em todas as cenas do clipe como mulheres empoderadas e poderosas, que possuem uma mistura de marra e certeza, o que deixa visível a percepção em relação ao fato de que o “corre” delas vem sendo feito. São mulheres negras capazes e os frutos estão vindo.

Ademais, no videoclipe e na letra da música há presente, como na história de Amina também, a independência das mulheres em relação à figura de um homem, ficando claro a questão da inteligência e autonomia das mulheres. Tasha e Tracie mostram que a preocupação de uma MPIF – Mulher Preta Independente de Favela – um coletivo de mulheres criado pelas gêmeas e a preocupação de uma preta chefe, é fazer o seu, e no caso das gêmeas, elas fazem, fizeram e vão fazer história.



Onde eu chego, fico à vontade  
Mano, eu não brigo por caridade  
Igual a mim cê não acha nunca  
Isso digo com tranquilidade  
Pra cada porta, uma janela  
Pra cada final, um recomeço  
Se até Deus age no silêncio, pra que eu vou ficar explanando?  
Atenção cê tá mendigando  
Nota de cem eu sigo empilhando  
Preocupar se ele tá com outra?  
Minha preocupação: Qual carro eu compro?  
(Tasha e Tracie, 2025).

Amina é, assim, um grito à independência, capaz de fazer por meio do rap, sua atuação, princípios, e através da partilha do sensível e do “tornar comum”, com quem mulheres e jovens negras possam se reconhecer, sendo possível a própria visualização dessas como um ser possível, como Tasha e Tracie e outros inúmeros nomes femininos pertencentes à cena musical do rap.

## Considerações Finais

Observa-se que, como a princesa guerreira Amina, Tasha e Tracie representam aspectos silenciados e apagados quando se analisa o imaginário e os estereótipos mencionados acerca das mulheres negras e periféricas.

Assim como Amina, aquela que domina a liderança de Zazzau, pode-se dizer que a mesma figura é a responsável por dominar e liderar sua própria vida, distanciando-se do que uma sociedade patriarcal e que marginaliza mulheres esperava para a sua realidade. Ao alinhar o gênero musical rap com a comunicação e o compreender como uma experiência estética que possibilita a partilha do sensível, o reconhecimento e a (re)construção de identidades, percebe-se que tanto as artistas pertencentes ao gênero quanto as ouvintes do rap conseguem se reconhecer nas letras do gênero e entender ou recriar suas próprias narrativas, distanciando-se de visões e condicionamentos racistas e machistas diante da vida das mulheres pretas e periféricas. O rap é um meio onde é possível o compartilhar de vivências e realidades pretas e periféricas parecidas. No caso da música *Amina*, mulheres pretas e periféricas se reconhecem com a guerreira, sua resistência e força perante o ato apenas de existir em uma sociedade racista e patriarcal a qual vivemos.

Dessa forma, este artigo acredita no caráter do gênero musical rap como uma maneira para decolonizar a existência de mulheres negras, oferecendo a elas voz e espaço para o compartilhamento de suas vivências, sejam elas escritas ou cantadas.

Ao cantar e contar suas próprias vivências, suas *cantovivências pretas*, artistas do rap trazem à luz identidades e realidades que, na maior parte do tempo, são mantidas à margem da sociedade, nos “espaços opacos” da polis. São “vozes que dão voz” (Barros, 2018) a populações subalternizadas. Promovem, assim, “partilha do

sensível”, como denomina Rancière (2009), experiências estéticas, que se desdobram em experiências políticas. Afinal, como nos convida Parret (1997, p. 197), é preciso “socializar o sensível” e “sensibilizar o social”.

Artigo submetido em 20/09/2025 e aceito em 11/11/2025.

## Referências

- BARROS, L. M. Comunicação sem anestesia. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 40, n. 1, p. 159-175, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/1809-5844201719>.
- BARROS, L. M. Vozes que dão voz: mobilização, reconhecimento e alteridade na WEB. In: SILVA, M. R.; MENDONÇA, C. M. C.; CARVALHO, C. A.; MENEZES, J. E. O., COELHO, M. G. P. (org.). **Mobilidade, espacialidades e alteridades**. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 187-199.
- DUARTE, C. L. e NUNES, I. R. (org.). *Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte/Itaú Social, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3Kdw8zY>. Acesso em: 14 ago. 2025.
- LORDE, A. **Irmã outsider**. Ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- LOUREIRO, B. R. C. Arte, cultura e política na história do rap nacional. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 63, p. 235-241, abr. 2016.
- MARTÍN-BARBERO, J. **De los medios a las mediaciones**: comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.
- PARRET, H. **A Estética da Comunicação**: além da pragmática. Campinas: Unicamp, 1997.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo: EXO organizacional/Editora 34, 2009.
- SANTOS, M. **Técnica espaço tempo**: globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SILVA, A. F. **Olhem pra mim**: a voz que vem do gueto. O poder do ativismo no rap. 2019. 57f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3VZDBVW>. Acesso em: 12 set. 2025.
- TASHA & Tracie e Sharylaine: encontro de gerações do rap. Produção: Spotify. [S. l.]: Mano a mano. 17 jul. 2025. **Podcast** (2h 42min). Disponível em: <https://bit.ly/4pyLZcE>. Acesso em: 08 set. 2025.

TASHA & Tracie. *Amina*. Composição de Tasha Okereke. Participação de Retroboy. 1 faixa. São Paulo: EHXIS, 2025. Disponível em: <https://bit.ly/3VZDQAk>. Acesso em: 08 set. 2025.

TEPPERMAN, R. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

WALSH, C. (ed). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Serie Pensamiento Decolonial. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.