

“A FLOR DESOBEDEIENTE NO JARDIM DOS MACHISTAS”: LUANA HANSEN E A POTÊNCIA TRANSFORMADORA DO RAP PRODUZIDO POR MULHERES

Sarah Ryanne Sukerman Sanches

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB); LES – Laboratório de estudos e pesquisas em Lesbianidade, Gênero, Raça e Sexualidade

Resumo

As reflexões do presente trabalho objetivam a defesa do rap, através do resgate histórico desde sua origem nas comunidades periféricas negras americanas no final do século XX, enquanto um dos gêneros musicais de maior potência de denúncia e enfrentamento aos discursos e práticas hegemônicas, bem como veículo de construção e fortalecimento de identidades de resistência e projeto, em um contexto onde a maior parte dos gêneros musicais, inclusive o próprio rap, foram apropriados pela indústria cultural, e, portanto, esvaziados politicamente. O hip hop tem sido marcado por duas identidades, étnico racial e de classe, contudo, por ser uma cena dominada pelos homens, tem sido espaço também de opressão e discriminação no que tange à outros grupos subalternizados, como as mulheres. Nesse sentido, é que o rap é aqui pensado também como uma potência transformadora das relações sociais de poder que alcançam as mulheres, como a misoginia e a lesbofobia. Para tal defesa, utiliza-se como exemplo, a trajetória pessoal e política, bem como o rap da MC Luana Hansen, mulher, negra e lésbica, onde as categorias de sexo, raça e sexualidade, marcadores sociais da diferença, são apresentadas de forma crítica, política e revolucionária.

Palavras-chave: hip hop; feminismo; lésbicas.

Introdução

O movimento hip hop surge durante os anos de 1970 nos Estados Unidos, mais especificamente nos subúrbios de Nova York - em bairros como o Bronx, Brooklyn e Queens - onde a maioria da população era negra e latina. O rap, contudo, tem sua origem na Jamaica em meados dos anos de 1960 quando os sistemas de som foram introduzidos nos bailes jamaicanos, onde mestres de cerimônia (MC's) interviam ao longo dos bailes, junto ao som dos aparelhos, falando sobre temas como a violência, drogas, questões políticas e sexo. As intervenções realizadas pelos MC's nas festas de rua se tornaram cada vez mais ritmadas até assumir a forma que hoje conhecemos do rap, como um proseado melódico. Embora o rap, abreviatura para os termos *rhythm* e *poetry*, seja apenas um elemento do hip hop, às vezes o termo hip hop é utilizado de forma metonímica como sinônimo de rap.

Foi também no Bronx, no Queens e em outras periferias norte-americanas que o rap foi introduzido à outros elementos já presentes nas festas de ruas como o *Djing* - o ato de manipular sons e criar batidas rítmicas em repetições contínuas com aparelhos de som - e o *breakdance* - estilo de dança de rua que surge como forma de batalha entre as guangues dos guetos norte-

americanos na disputa pelas ruas -, dois outros elementos que somados ao grafite – estilo de arte urbana - compõe o hip hop (VALDERRAMAS; HANGER, 2007), além de elementos estéticos, como vestimentas e cortes de cabelo, o que faz do hip hop mais do que um gênero musical, um movimento estético-musical (WELLER, 2005) ou um estilo cultural.

No Brasil, o hip hop estoura em São Paulo a partir de 1980, expandindo-se depois para outras capitais e cidades, primeiro com o *break* e sem a característica de contestação social e depois, nos anos de 1990, com o rap e demais elementos (MARTINS, LIMA e BARROS, 2015) já carregando sentido político e se tornando àquela altura o movimento cultural e político mais importante para a juventude negra e periférica, devido à parte do que caracteriza o hip hop, desde sua origem nos EUA, como veículo de informação de questões raciais, sociais e políticas (TRIUNFO, 2000 apud VALDERRAMAS; HUNGER, 2007). O fato de ter emergido e se fazer importante em duas grandes cidades – Nova York nos Estados Unidos e São Paulo no Brasil – aponta como o movimento hip hop e o rap estão intimamente ligados às características e processos pertinentes às grandes cidades (JANOTTI JR., 2003) e, conseqüentemente, às suas configurações geográficas, políticas, econômicas e sociais, tais como processos de remodelação dos centros urbanos, edificações de conjuntos habitacionais nas periferias (WELLER, 2005), desemprego crescente, perda de vínculos sociais em decorrência de desalojamentos (ROSE, 1997), desigualdades sociais e raciais visivelmente demarcadas e pauperização. Outros autores (ROSE, 1997; FILHO, 2004; CONTADOR e FERREIRA, 1997) localizam os processos que originam o hip hop como muito anteriores à industrialização e modernização dos centros urbanos, compreendendo-o como consequência do resultado do processo de escravidão que resultou na diáspora africana, remontando sua origem aos *griots*, que eram servos dos reis e nobres africanos e que tinham como responsabilidade a transmissão da história dos seus patronos através da música e das artes (FILHO, 2004 apud MARTINS, 2015), apontando que os desdobramentos da resistência cultural dos e das africanas escravizadas durante o regime escravagista resultou na africanização da cultura metropolitana mundial (MARTINS, LIMA e BARROS, 2015)

“Esta figura mítica é notada em toda a produção cultural que tem por base a oralidade – a palavra – em especial, quando esta se conjuga com o ritmo: do jazz ao soul, do reggae à música popular brasileira, passando pelo blues, funk, R&B, e naturalmente o rap.”

(CONTADOR e FERREIRA, 1997 apud MARTINS, 2015)

O que aponta para outra característica do *rap* de denúncia: a valorização da ancestralidade. É comum encontrar em letras de *rap* ou nas intervenções realizados pelas e pelos MC's citações à rappers mais antigos que as antecederam, influenciaram e marcaram a história do rap, assim como figuras icônicas do movimento negro e/ou das lutas raciais no Brasil e internacionalmente, bem como divindades africanas. Desse modo, o hip hop tem sido historicamente marcado por duas identidades: étnico racial e de classe (MOASSAB, 2012), sendo estas dimensões centrais do movimento.

O hip hop é um movimento marcadamente masculino, e apesar da crescente participação de mulheres desde a década de 1980, estas tem sido invisibilizadas ou encerradas na exploração de seus corpos e imagens em detrimento de serem vistas como sujeitas políticas que fazem do *rap* instrumento de luta. Ser mulher na cena hip hop tem exigido diferentes medidas de enfrentamento e uma disputa constante por espaço e legitimidade.

Compreendendo o hip hop enquanto movimento político e artístico que possibilita a construção de identidades através da afirmação destas, bem como da construção de referências positivas e da denúncia das estruturas que as subalternizam e tendo interesse pelas identidades de resistências e de projeto, definidas por Manuel Castells (2003) como aquelas construídas pelos atores sociais que foram subalternizados pela lógica dominante e aquelas que, mediante processos de resistências, são redefinidas pelos atores sociais subalternizados construindo novas posições na sociedade para estes, é que o *rap* de Luana Hansen, mulher, negra e lésbica, é escolhido como exemplo do gênero enquanto potência transformada para mulheres.

Assim, objetiva-se no presente texto, de caráter ensaístico, a defesa do rap, desde sua origem nas comunidades negras americanas do final do século XX, enquanto um dos gêneros musicais com maior potência de denúncia e desafio dos discursos e práticas hegemônicas em um contexto onde a maior parte dos gêneros, inclusive o próprio rap, foram apropriados pela indústria cultural e, portanto, esvaziados politicamente.

Metodologia

Utilizando como ferramenta de análise a interseccionalidade, como proposta por Kimberlé Crenshaw (1989), objetiva-se apontar como as categorias, que são também marcadores sociais da diferença, sexo, raça e sexualidade aparecem no rap de Luana Hansen, mas também como estas categorias encontram-se articuladas e existem de forma relacional e contextual nas vivências desta

sujeita e como estas levam à produção e transformação das relações de poder. Para isso, traz-se análises das músicas Negras em Marcha, Ventre Livre de Fato, Flor de Mulher e Les Queens.

Resultado e Discussões

O rap tem sido um movimento dominado pelos homens, embora desde a década de 1980 mulheres tenham começado a conquistar espaços nos galpões, ruas e rádios. A presença e participação de mulheres que fazem do rap militância contra a misoginia e outras formas de discriminação contra as mulheres, reivindica outra identidade para o movimento, ou ao menos, para parte dele: a feminista.

Nos Estados Unidos, bandas como Salt-n-Pepa, e mulheres como Mc Lyte e Queen Latifah, ganhadora do Grammy em 1995 com o rap U.N.I.T.Y. onde denunciava a violência masculina e a objetificação da sexualidade da mulher negra, foram aquelas que deram visibilidade à presença feminina no hip hop, alcançando os circuitos *mainstream*, e abriram espaço para aquelas que vieram depois delas, como Lauryn Hill, Missy Elliot, India Arie, Erykah Badu e outras. No Brasil, Sharylaine e Dina Di surgem no final dos anos de 1980 e início de 1990 em São Paulo. Sharylaine é a primeira *rapper* brasileira, a primeira mulher a fazer registro fonográfico do *rap* e a primeira a formar um grupo de rap exclusivamente de mulheres, o Rap Girls. Criou e consolidou o Fórum Nacional de Mulheres do Hip Hop. Tendo o movimento negro como seu espaço de formação política desde jovem, se define como ativista cultural, social e política, denunciando há três décadas, através das suas rimas, o racismo e a misoginia socialmente instituídas e também a resistência à participação de mulheres na cena hip hop.

É importante destacar que além de Sharylaine, outras mulheres negras compõem lugares de importância e destaque na história do hip hop nacional, não só nos circuitos *underground*, como em veículos e premiações *mainstream*, como o Video Music Brasil da MTV de 2002, onde a *rapper* Negra Gizza concorreu com o videoclipe *Prostituta*, onde denunciava a realidade cruel da prostituição. Outros nomes como Thulla Mello, que migrou depois do rap para o Soul, Lady Rap, MC Regina, Lady Chris, Negra Li, Mc Lunna, Roberta Estrela D'Alva, Tássia Reis, Yzalú, Karol Conka, Rúbia RPW, Amanda Negra Sim, Preta Rara e Luana Hansen marcam a cena do hip hop no Brasil.

Luana Michele Hansen de Barros, mais conhecida como Luana Hansen, nasceu no centro de São Paulo, filha mais velha entre seis irmãs e irmãos de uma mãe nordestina, pernambucana, sem

pai nem no registro. Assumiu-se lésbica para a família aos 14 anos, embora somente anos depois tenha transformado sua lesbianidade em bandeira política. A princípio queria ser jogadora de futebol, treinou durante alguns anos e chegou a disputar torneios fora do Brasil, contudo o consumo e, posteriormente, o tráfico de drogas a afastaram do esporte, ambos consequência da violência estrutural que acomete jovens negras e negros que vivem na periferia, através da desigualdade social e do racismo estrutural, bem como da ausência de políticas públicas que deem conta preventivamente, inclusive, dessas questões. Assim como para tantas outras e outros, foi sua trajetória no movimento hip hop que a afastou do tráfico e da dependência química. Começou no rap no início dos anos 2000, a princípio cantando com parte dos rapazes que compunham a RZO (Rapaziada da Zona Oeste), formando um grupo à parte chamado A Força. Logo depois, se tornou parte de um grupo exclusivamente de mulheres A-TAL, que fazia referência ao primeiro nome das componentes, Tina, Angélica e Luana. Com o A-TAL foi premiada no prêmio Hutúz em 2005 como melhor grupo feminino de rap, chegou a estampar página de jornal, a atuar no clipe de MV Bill, trabalhar como DJ em evento da *CocaCola* e no camarote de artistas do circuito *mainstream*, como Cláudia Leite, além de aparecer no filme *Antônia* em 2006.

A proposta inicial para a sua participação no grupo idealizado pela *rapper* Tina, mulher heterossexual e evangélica, é de que Luana não poderia se comportar como uma mulher lésbica, era preciso que, além de se feminilizar, ela simulasse também discursos heterossexuais. Uma proposta que não era somente estratégica no sentido de alcançar o mercado e circuitos *mainstream* com aquilo que é hegemonicamente visto como vendável e socialmente aceitável - mulheres encerradas em um lugar sexual -, mas que era em sua essência lesbofóbico, já que havia a preocupação de que as demais componentes, ambas heterossexuais, pudessem ser também pensadas enquanto lésbicas a partir da afirmação da lesbianidade de Luana Hansen.

A lesbofobia foi vivenciada também nos estúdios de gravação, quando a *rapper* ao compor rimas românticas utilizava-se do gênero feminino para se referenciar à sujeita para qual compunha, e estas composições eram barradas com o pressuposto de que estas deveriam ser do gênero masculino, tornando o homem a figura para a qual o afeto e o desejo deveriam ser destinados.

Quando o grupo se desfez, Luana Hansen passou um tempo trabalhando em bares *gays*, supermercados e outras atividades remuneradas, até ser convidada para uma parceria com o Samba de Rainha, depois rodou o Brasil cantando com Rodriguinho, da banda Os Travessos, até que compôs a música “Ventre Livre de Fato” para o movimento Católicas pelo Direito de Decidir, que

fala sobre a realidade do aborto no Brasil e decidiu em 2012 montar seu próprio estúdio em casa, tornando-se autônoma e conseguindo escapar dos padrões para os quais as gravadoras tentavam empurrá-la por ser uma mulher. Feito 100% de materiais recicláveis, o ESAPAS – Estúdio de sons alternativos para aterrorizar o sistema - é responsável não só pelas gravações independentes da própria Luana, mas também pelos lançamentos de nomes como Lunna Rabetti, Mc Linn da Quebrada e Shanawara. Além das gravações em estúdio e da distribuição gratuita do seu rap no *Soundcloud*, plataforma online de publicação de áudios, Luana Hansen se apresenta em eventos feministas e lésbicos, marchas, protestos, ocupações e demais espaços políticos muito mais que em eventos de *rap*, apontando como mulheres que ousam fazer do rap instrumento político, principalmente na luta feminista, não são bem vindas nem nos circuitos *underground* do hip hop.

No presente trabalho, decidiu-se o uso da categoria sexo em detrimento da categoria gênero, ao falar do marcador social que diferencia homens e mulheres, como defendido por Denise Thompson (2001) ao apontar que sexo é uma construção social que apresenta-se como natural, e que o uso de outra categoria, a saber, o gênero, para definir a construção social em torno do “sexo” implicaria afirmar que o sexo não é, por si só, uma diferença construída socialmente, além de abrir brechas para a interpretação da opressão sexual contra mulheres como algo “flexível”, “fictício”, “fanstástico”, “ilusório”, já que deslocando gênero, aquilo que seria construído socialmente, do sexo apaga-se também a atuação do Patriarcado e a materialidade das violências que acometem o sexo feminino, a despeito de como essas sujeitas se localizam e se posicionem socialmente.

“[...] a preocupação do feminismo com a justiça envolve antes de mais nada a justiça para as mulheres, incluindo mulheres localizadas dentro das hierarquias dominantes de raça e classe, mas primeiramente mulheres enquanto mulheres designadas para o papel subordinado na hierarquia de dominação do sexo”
(THOMPSON, 2001)

Ainda de acordo com Thompson (2001) separar sexo de gênero não só confunde a questão da qual se trata a supremacia masculina, mas se trata de uma afirmação idealista, de uma distinção que só existe no campo das ideias, mas não nas reais relações de poder. Crítica sustentada por outras autoras, como Nicole-Claude Mathieu (2003 apud ABREU, 2011) que afirma que o conceito de gênero resulta no interesse pelos aspectos simbólicos, discursivos e paródicos em detrimento da realidade material histórica das opressões sofridas pelas mulheres. A socióloga e teórica feminista Heleieth Saffioti (2004) é mais uma a apontar os perigos do uso do conceito de gênero, afirmando que este possui uma “*dose apreciável de ideologia*” e estende sua crítica ao uso da concepção foucaultiana de poder, que pressupõe que este está dissolvido na sociedade, e as implicações que ambos os conceitos acarretam para um projeto de transformação social, que deve ser a prioridade do

feminismo enquanto produção teórica. Saffioti (2004), contudo, como se preocupa com o sistema de exploração sexista, para além do marcador social, sugere a manutenção do uso do conceito patriarcado em detrimento de gênero, ao afirmar que se o gênero é um conceito vasto, amplo, múltiplo, a sua ambiguidade de interpretações deveria ser entendida como ferramenta patriarcal para maquiagem aquilo que ao feminismo interessa: o patriarcado e o sistema de exploração-dominância masculina.

“Gênero é um conceito por demais palatável, porque é excessivamente geral, a-histórico, apolítico e pretensamente neutro. Exatamente em função de sua generalidade excessiva, apresenta grande grau de extensão, mas baixo nível de compreensão. O patriarcado[...], ao contrário, como vem explícito em seu nome, só se aplica a uma fase histórica, não tendo a pretensão da generalidade nem da neutralidade, e deixando propositadamente explícito o vetor da dominação exploração. [...] Trata-se, pois, da falocracia, do androcentrismo, da primazia masculina. É, por conseguinte, um conceito de ordem política. E poderia ser de outra ordem se o objetivo das feministas consiste em transformar a sociedade, eliminando as desigualdades, as injustiças, as iniquidades, e instaurando a igualdade? [...]. Tratar esta realidade em termos exclusivamente do conceito de gênero distrai a atenção do poder do patriarca, em especial como homem/marido, "neutralizando" a exploração/dominação masculina”

(SAFFIOTI, 1997 apud SAFFIOTI, 2004)

No que se refere à sexualidade, aqui interessa a lesbianidade, e esta é pensada não somente enquanto uma orientação sexual que disputa sua legitimidade em um sistema heteropatriarcal, mas também em sua dimensão política mais profunda, aquela que contesta a naturalidade da heterossexualidade e existe enquanto ruptura com a dominação masculina sobre os corpos, sexos e psiques de mulheres. Como definido por Cheryl Clarke:

“Ser lésbica em uma cultura tão supremacista-machista, capitalista, misógina, racista, homofóbica e imperialista é um ato de resistência – uma resistência que deve ser acolhida através do mundo por todas as forças progressistas [...] A lesbiana – essa mulher que “tomou uma mulher como amante” – logrou resistir ao imperialismo do amo nessa esfera de sua vida. A lesbiana descolonizou o seu corpo. Ela rechaçou uma vida de servidão que é implícita nas relações heterossexistas/heterossexuais e aceitou o potencial da mutualidade de uma relação lésbica”.

(CLARKE, 1981)

Em *Ventre Livre de Fato*, Luana aponta para os prejuízos da criminalização do aborto, deslocando-o do campo do discurso religioso e moral para o de saúde pública, ao denominar de “chacina” a morte de milhares de mulheres por ano no Brasil, sendo estas majoritariamente negras e pobres, interseccionando sexo, raça e classe. Ao afirmar que “revolução de fato” só acontece quando mulheres tiverem seus “ventres livres”, Luana localiza parte da opressão contra mulheres na exploração e controle da capacidade reprodutiva do sexo feminino, sendo esta opressão incidida

sobre os corpos de mulheres negras e pobres de forma mais violenta, já que estas não podem recorrer, por exemplo, à clínicas, recorrendo à métodos clandestinos para o aborto.

*“Morre negra, morre jovem, morre gente da favela
Morre o povo que é carente e que não passa na novela
28 De setembro não é só mais um
É dia de luta não é um dia comum
Direito imediato, revolução de fato
Protesto na batida, ventre livre de fato
Lutar pela legalização do aborto, é lutar pela saúde da mulher”.*

(Luana Hansen e Drika Ferreira)

Em Negras em Marcha, bem como em Flor de Mulher, Luana não só aponta as diferentes formas de opressão e violências às quais mulheres, principalmente negras e pobres, estão submetidas, como traz signos e símbolos de potência para as mulheres, não só denunciando o racismo e a misoginia, e os lugares de vulnerabilidades trazidos pela pobreza, mas trazendo ressignificações e exemplos de mulheres que as antecederam ocuparam lugares de ruptura e resistência, apontando como mulheres, apesar de vitimadas, podem ter agência sobre suas vidas e romper com os lugares aos quais são empurradas, e tantas vezes encerradas, pela dominação patriarcal, o racismo e a pobreza. Reconhecendo não só o que essas mulheres significam como exemplo para outras mulheres, mas como suas existências e resistências constroem as possibilidades das mulheres que hoje as sucedem.

*“Eu sou Tereza de Benguela, Eu Sou.
Carolina de Jesus, Eu Sou.
Minha resistência aqui não para
Eu sou filha de Dandara
Sou Chiquinha Gonzaga, Eu Sou.
Sou Luiza Mahin, Eu Sou.
Estou disposta a dar um basta
Eu sou filha de Anastácia”*

(Luana Hansen)

Chimamanda Adichie, feminista nigeriana, discorre sobre as problemáticas de uma história única, sendo estas hegemonicamente construídas por aqueles que detém poder estrutural e que vem

historicamente ocupando o lugar de produtores legítimos de conhecimento. Trazendo o discurso de Chimamanda que abre perspectiva para a compreensão da diferença através do olhar homogeneizador do ocidente sobre as e os africanos, construindo assim estigmas, estereótipos e discriminação (ALVES e ALVES, 2011), para a questão das mulheres, pode-se apontar que quando mulheres existem nas narrativas masculinas, sob o olhar homogeneizador dos homens, são apresentadas hegemonicamente a partir de lugares de beleza, submissão, delicadeza, fragilidade, sexualmente subalternas e limitadas, seja isso expresso pela monogamia heterossexual romantizada ou pelo acesso livre de homens aos seus corpos, além de signos de sofrimento, resiliência, condescendência e passividade. Partindo do pressuposto de que não basta denunciar o que violenta, desumaniza e retira o poder de agência de sujeitas marginalizadas, apontar simplesmente o que as narrativas dos homens já afirmam sobre mulheres, ainda que sob outra perspectiva, a da crítica e da denúncia, mas que é preciso também construir outros referenciais e associar o sexo feminino à signos de força, agência, coragem, criando outras histórias e narrativas para mulheres, é que se pode localizar essa potência transformadora no *rap* de Luana, que mais que denunciar, constrói também referenciais positivos.

*“Destruindo e criando
Saltando barreiras
Valente imperatriz, revolucionária
A pioneira, nunca retardatária!
(...)”*

*No grito e no ferro
Que nunca se entrega
Quebrando o tabu
Destruindo as regras
Autêntica, polêmica, combatente
Coloca a mulher sempre a frente*

*Decidida, sabe sempre o que quer
Estrategista, de uma mente brilhante
Forte, corajosa, cativante
Guerreira, campeã, atrevida
Na luta diária pra ser reconhecida
A dona do seu corpo, imponente
De ampla visão, independente
A trabalhadora, a chefe de família
A produtora, a feminista.
(...)”*

*Sim eu sou mulher, estou pronta pra lutar
Sim eu sou mulher, vou sempre avançar
Sim eu sou mulher, ninguém vai me parar”*

(Luana Hansen)

Em Les Queens, nome que é dado inclusive à um grupo a parte do qual participa com outra lésbica e um homem trans, bem como em outras músicas, Luana problematiza a lesbofobia e reivindica a lesbianidade como política - campo de luta e enfrentamento em uma sociedade misógina e heterossexista. Resgata símbolos históricos da luta e da existência lésbica, como o machado de Labrys, bem como a mutualidade e a força encontrada em relações lésbicas, entende que todo afeto entre mulheres é revolucionário e se recusa à heterossexualização das suas rimas e existência. Fala abertamente sobre sua lesbianidade e faz da sua posição política na cena do hip hop espaço de acolhimento e fortalecimento de outras mulheres lésbicas, trazendo-as para a cena e produzindo-as.

“Les Queen

*Meu machado de Labrys vai ficar na memória
fazendo você entender um pouco da nossa história*

Da Ilha de Lesbos, a poetisa Safo

(...)

*Criada para lutar contra a lesbofobia
Hoje são muitas, na correria, guerreiras
intolerantes à qualquer tipo de racismo
Se for pra brigar, aí deixa que eu brigo”*

(Luana Hansen)

O rap de Luana Hansen é, portanto, totalmente político, feminista, antirracista e lésbico, denuncia a violência masculina contra a mulher, a hipocrisia em torno das políticas e discursos contra a legalização do aborto, a violência policial, o genocídio da população negra, o racismo, a lesbofobia, homofobia e a discriminação contra pessoas transexuais e travestis. Fez outra versão do rap Baile de Favela de MC João junto com militantes das Brigadas Populares para chamar a população à luta contra o golpe político que estava em curso em 2016 com o impeachment da então presidente Dilma Roussef, apontou a misoginia encontrada nas rimas de nomes consagrados na cena hip hop, como Emicida e Racionais MC's, compôs a música hino da Marcha de Mulheres Negras e mesmo quando faz rima sobre amor, *“é amor entre duas mulheres, e isso já é político”*. Ganhou o Concurso de Músicas sobre a Lei Maria da Penha, promovido pelo Congresso Nacional e o Banco Mundial, com a música “Lei Maria da Penha”, composta por ela e sua ex companheira, Drika Ferreira, que é também *rapper*, percussionista e foi assessora e backing vocal de Luana. Em 2016, foi a única brasileira a ser selecionada para participar do Somos Muchas Más, primeiro festival de rap feminista na América Latina que promove o trabalho de mulheres que usam o rap para fazer política contra a misoginia, sexismo, racismo e demais violências perpetradas contra mulheres. Este

ano, foi homenageada com a medalha Theodosina Ribeiro, que é uma premiação em reconhecimento às mulheres, principalmente mulheres negras, que atuam em torno de empoderar, impactar e influenciar de forma positiva a vida de grupos socialmente vulneráveis.

Considerações Finais

O rap de denúncia mantém-se nos circuitos *underground* do hip hop, desde sua origem, enquanto expressão e arma políticas, não somente através das letras e dos espaços de sociabilidade construídos para sua difusão e compartilhamento, mas também por estar associado à diferentes trajetórias políticas das e dos *rappers*, que escapam, muitas vezes, à música e se expandem para outros campos de atuação política, como movimentos sociais, organizações não governamentais e etc. A trajetória pessoal e política de Luana Hansen apontam para as problemáticas encontradas na cena hip hop quando se trata da inserção de mulheres, seja pela invisibilidade destas enquanto sujeitas políticas, seja pelo lugar misógino para o qual estas são empurradas e encerradas, um lugar de hiperssexualização. Além de que as *rappers*, *grafiteiras*, Djs e b-girls, nome dado às dançarinas de break, só são protagonistas em espaços e eventos que tenham um recorte voltado para as mulheres, como o Encontro Feminino de Hip Hop, mas em espaços mistos, ou seja, em espaços com homens e mulheres, estas estão majoritariamente como coadjuvantes, quando não completamente invisíveis. Luana Hansen encontrou na sua autonomia enquanto artista diferentes estratégias de divulgação do seu trabalho, como a sua distribuição gratuita em plataforma online, bem como a venda dos seus álbuns junto à participação em eventos de caráter político, principalmente feministas e lésbicos uma forma de alcançar o público para o qual as suas rimas estão destinadas: mulheres negras e lésbicas. É no rap que Luana Hansen faz a sua militância e fortalece não só a sua própria identidade enquanto mulher, negra e lésbica, mas a de outras mulheres que ocupam também os mesmos lugares de vulnerabilidade que ela, trazendo outras mulheres tanto para as trincheiras da luta feminista e lésbica, como para a cena do hip hop.

Referências

ALVES, I. A. ; ALVES, T. A. **O perigo da história única**: diálogos com Chimamanda Adichie. Trabalho apresentado no I Ciclo de Eventos Linguísticos, Literários e Culturais, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Jequié, 2011.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

CINCO VEZES LUANA [Documentário]. Direção: Ana Carolina Marques, Gabriela Stocco. Produção: Helena Baras, Inma Benedito, Larissa Teixeira, Laura Jotace. São Paulo – SP, 2005. 24 min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=THEgWyMOIQs>>

FELIX, J. B. J. **Hip-hop: cultura e política no contexto paulistano**. Tese (Doutorado em antropologia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005

JANOTTI JR, J. S. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista EcoPós**, v. 6, n. 2., p; 31-46, 2003

CRENSHAW, K. W. (1989), **Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics**. University of Chicago Legal Forum, pp. 139-167

MARTINS, R; LIMA, R. W.; BARROS, M. Cultura de rua e políticas juvenis periféricas: Teorias da Comunicação. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, v. 22, . 1, p. 59-80, jan/mar. 2015

MOASSAB, A. **Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop**. São Paulo: Educ, 2011.

SAFFIOTI, H. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SILVA, J.C. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. 1998. 285f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

THOMPSON, Denise. *Defining Feminism*. In: **Radical Feminism Today**. Great Britain: SAGE Publications, 2001.

VALDERRAMAS, C. G. M.; HUNGER, D. Origens Históricas do Street Dance. **Revista Digital Buenos Aires**, ano 11, n 104, jan 2007.

WELLER, W. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. **Rev. Estudos Feministas**, v. 12, n. 1, p. 107-126, jan/abr 2005