
A MUSICALIDADE NEGRA NA SÉRIE ANTÔNIA¹

Lúcia Loner Coutinho²

Resumo

Este artigo versa sobre a música na série *Antônia*, apresentada na rede Globo e centrada em um grupo de *rap* formado por mulheres negras. Apesar do *rap* ter lugar de destaque na série, outras formas musicais são abordadas dando uma dimensão da riqueza cultural do Atlântico Negro. Aqui analisaremos as músicas cantadas pelas protagonistas na série e sua reflexão na questão feminina no *hip hop* e na música de origem afro-descendente em geral. Recorreremos, para tanto a autores como Hall (2008), Gilroy (2001, 2007) e Kellner (2001).

Palavras-chave

Música negra, Mulheres na música, Comunicação audiovisual

Abstract

This article its about music in the television series *Antônia*, showcased by Globo network and centered around a *rap* group formed by women. Although *rap* has a special position in the show, other musical forms are presented giving the dimension of Black Atlantic's cultural richness. In this paper we will analyze some songs sang by the protagonists and its reflection on female issues on *hip hop* and general African-descendant musicality. For that much we will use authors such as Hall (2008), Gilroy (2001, 2007) and Kellner (2001).

Keywords

Black music, Women in music, Audiovisual communication

A série *Antônia* aborda diversos elementos pertinentes a cultura negra contemporânea no Brasil. Um traço que é apresentado com especial destaque é a música e a musicalidade características da negritude no espaço do Atlântico Negro³. Neste artigo pretendemos analisar a representação da musicalidade nesta série, centrada especificamente no universo *hip hop*, porém com espaço para outras formas musicais. Pela série tratar de um enredo com um forte envolvimento com o universo feminino, e pela relação entre gênero e raça⁴/etnia abordaremos a questão da mulher dentro da cultura *hip hop* e da música *rap*. Para tanto recorreremos a autores como Hall (2008), Gilroy (2001, 2007) e Kellner (2001) sobre a cultura negra e sua relação com a música, e sobre a representação cultural, e também autores como Hobson e Bartlow sobre a mulher na música *rap*.

Desta forma, iremos primeiramente situar algumas questões sobre a música,

em especial a música negra e o surgimento e desenvolvimento de algumas questões dentro do *rap*, em especial a questões de gênero e o feminino dentro da cultura *hip hop*. Posteriormente, iremos abordar algumas das principais músicas cantadas pelas protagonistas na série, relacionando-as ao contexto cultural e social apresentado, e como elas representam um sentimento de identificação.

A MÚSICA NO ATLÂNTICO NEGRO

Assumimos a posição colocada por teóricos do Atlântico Negro, como Gilroy (2001) e Hall (2008), de que não se pode apontar, de fato, uma coesão entre as culturas negras. A diversidade populacional tri-continental que se formou com a diáspora negra, agregada as diferenças de idiomas e culturas entre as nações e os povos afro-descendentes sugerem que não exista uma forte união a qual uma visão essencialista da cultura de origem afro sugeriria. Gilroy (2007, p.127)

afirma que “a ideia de uma identidade fundamentalmente compartilhada torna-se uma plataforma para a fantasia de uma divisão absoluta e eterna”. Este apelo a uma congregação através do traço étnico comum pode ser visto como uma forma de superar as incertezas da sociedade pós-moderna e, especialmente se tratando de uma minoria social, prejudicada pelo preconceito através da história, uma maneira de firmar uma posição contra as adversidades. No entanto, ambos Hall e Gilroy afirmam que, embora não exista uma única cultura negra, e sim diversas, podemos apontar algumas características que podem ser percebidas em diversos espaços como componentes das culturas e identidades de ascendência afro, de uma forma geral.

Para Stuart Hall (2008c) existem três aspectos predominantes da cultura popular negra que refletem tradições de representação na cultura da diáspora, estilo, corpo e música. Segregados da cultura dominante e despossuídos de qualquer capital cultural, além de si mesmos, para os afro-descendentes estes elementos foram, muitas vezes, os únicos espaços que restaram para a apropriação da cultura negra. Sobre a questão da musicalidade, que tematiza este trabalho, Hall (2008, p.324) completa colocando “percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico [...] o povo da diáspora negra tem encontrado a forma profunda de sua vida cultural na música.” Não é preciso ir além mar para reconhecer tal característica apontada pelo autor, no Brasil são incontáveis os ritmos e formas musicais que tem relação, seja pela criação ou prática, com a etnia negra.

Desde o jongo cantado pelos escravos, passando pelo samba, choro e axé *music*, a música brasileira mostra suas maiores características em sua relação com as raízes africanas. Para muitos jovens negros, no entanto, os produtos culturais genuinamente afro-brasileiros não apontam uma expressão cultural contemporânea, mas

estão sim revestidos por uma aura de tradição (Sansone, 2003). Com a globalização cultural e aumento significativo da influência da mídia nos modelos e comportamentos da sociedade, símbolos, que um dia foram representações locais de identidade, transformaram-se em marcas globais. Os jovens brasileiros têm adotado como forma de expressar sua identidade étnica representações transnacionais importadas dos mais importantes centros culturais do Atlântico Negro, principalmente de seu eixo anglo falante, EUA, Reino Unido e Jamaica.

O crescimento da cultura *hip hop*, com o *rap* são exemplos desta força que a cultura negra internacional tem exercido sobre os jovens brasileiros de diversas etnias principalmente das periferias. A seguir, vejamos um pouco do histórico e evolução do *rap*, dentro de questões que se mostram importantes para nosso trabalho.

● RAP: HERDEIRO DA CULTURA NEGRA

O *rap* nasceu no bairro do Bronx em Nova York em meados dos anos 70, na época o jamaicano Clive Campbell (radicado nos EUA ainda na adolescência), conhecido como DJ Kool Herc, trouxe o som instrumental dos álbuns de *reggae* incorporando-os a experimentações nas mesas de som. Em cima deste ritmo os poemas do *rap* começaram a ser cantados sobre a melodia eletrônica. O estilo começou a ser imitado e expandido, transformando-se, especialmente a partir dos anos noventa, em fenômeno de alcance mundial.

Embora o movimento *hip hop*, do qual o *rap* faz parte, e o próprio *rap* não possam ser generalizados, devido a diferenças entre diversas correntes, o rap em seu surgimento ficou conhecido por seus temas de engajamento social. Como se espalhou primeiramente entre os “guetos negros” norte-americanos, ganhou popularidade como música de protesto, e anti-racista, um desabafo de jovens das periferias em favor da identidade negra. A

música, no entanto, ganhou notoriedade e deixou de ser ouvida apenas entre os jovens negros e marginalizados, passando a fazer sucesso entre jovens de todo aquele país, posteriormente o estilo musical ganhou popularidade e seguidores em diversos locais no mundo.

Esta popularização não veio sem um preço, entretanto. No final dos anos oitenta, começou a se desenvolver um subgênero do *rap*, o “*gangsta rap*” (*gangsta* aqui, aparece como uma corruptela de gângster). Utilizando-se da preexistência de um imaginário difundido pela mídia, de um suposto envolvimento entre o *rap* e seus representantes e gangues criminosas, o *gangsta rap* substitui o teor engajado do *rap* político por letras com forte conteúdo de violência, sexualidade e misoginia. O crescimento do *gangsta rap* se deu com a explosão do *hip hop* como produto da indústria *pop* nos anos noventa, a ascensão do estilo *gangsta* veio exatamente com a sua popularização na classe média branca daquele país (Riley, 2005; Caldwell, 2008). Existem várias possíveis respostas ao por que de o estilo *gangsta* ter se sobressaído a partir do momento em que o *rap* passou a ter apelo às populações de fora das comunidades às quais as letras das músicas buscam retratar, Caldwell propõe que no caso do *rap* político:

O consumidor constrói uma solidariedade com o artista de *rap* e sua comunidade política afro-americana através do sentimento compartilhado de sua capacidade de superar a opressão e as ‘forças dominantes’ e por fim controlar e melhorar as circunstâncias adversas.

[...] No caso do *gangsta rap*, o ‘sentimento compartilhado’ entre artista e consumidor é de que o *rapper* e sua comunidade *gangsta* afro-americana são personagens fortes, resistentes e legais. Eu colocaria, no entanto, que este sentimento compartilhado vai além da avaliação positiva dos afro-americanos. Parece que a combinação de pronomes na primeira pessoa do singular com julgamentos

positivos de normalidade, capacidade e persistência encoraja o consumidor a assumir para si tais preposições, não importando sua raça (Caldwell, 2008, p. 24).

O autor ainda vai mais além, sugerindo que para os jovens brancos de classe média, seria mais digerível o consumo de uma música que reforce auto-estima e poder dos negros (e por fim, de si mesmos) do que aquela que fale das mazelas sociais e aponte as diferenças entre o lado privilegiado e o lado desprivilegiado da sociedade. Contudo, vale afirmar que não são apenas os jovens brancos que consomem o *gangsta rap*, e nem que exista uma preferência pelo *rap* político entre os negros. O *rap* ainda é identificado como uma forma musical negra (afinal esta é sua origem), embora, existam consumidores e produtores de quaisquer estilos, em diversas etnias. Na realidade, podemos discutir que existem grupos e músicas de *rap* que não podem ser afiliadas nem ao *rap* político nem ao *gangsta rap*.

Em sua avaliação sobre a cultura *hip hop*, Douglas Kellner argumenta que “a melhor maneira de considerar o *rap* em si é vê-lo como um fórum cultural, em que os negros urbanos podem expressar experiências, preocupações e visões políticas” (2001, p. 230). Kellner vê o *rap* como expoente da longa tradição dos negros norte-americanos de usar a música como instrumento de resistência. A música *rap* preenche a necessidade da cultura negra em encontrar sua própria voz, e é a melhor forma contemporânea de exemplificar a necessidade de auto-expressão dos afro-descendentes de acordo com Campbell e Kean (1997). Os autores citam Cornel West que vê a música *rap* como uma forma única de expressão, pois combina duas tradições de grande importância na forma de comunicação Afro-Americana, a música e a figura do pregador negro.

Uma das críticas mais contundentes

ao *rap*, e ponto que nos interessa especialmente, por referir-se as relações entre gêneros e à posição da mulher negra dentro da cultura étnica, é quanto ao sexismo que muitos grupos e cantores de *rap* deixam transparecer em suas músicas. Misoginia, agressão e violência contra a mulher, ou a simples objetificação do sexo feminino são comuns nas canções e videoclipes de *rap* e *hip hop* implícita ou explicitamente, e apesar de já terem gerado recriminação, hoje a coisificação da mulher disseminada na cultura hip hop massiva é considerado lugar comum, as críticas e discussões têm ficado, em geral, encerradas em fóruns restritos.

No ensaio *The exploitation of women in hip hop culture* (A exploração das mulheres na cultura *hip hop*)⁵ expõe-se brevemente como esta cultura tem, em geral representado as mulheres:

Muito da música e muitos videoclipes, especificamente, transmitem, promovem e perpetuam imagens negativas das mulheres negras. Todas as mulheres, ainda mais as mulheres negras em particular são vistas na cultura *hip hop* popular como objetos sexuais. Quase todos os videoclipes de *hip hop* que vão ao ar regularmente hoje, mostram muitas mulheres dançando (normalmente cercadas por um ou dois homens) trajando não muito mais que biquínis, com as câmeras focando detalhes de seus corpos. Estas imagens são mostradas junto a letras de conteúdo explícito que comumente contém xingamentos que sugerem que mulheres valem o mesmo que dinheiro, se tanto. Mulheres são descritas como servindo apenas para o sexo por *rappers* que descrevem levar uma vida de cafetão. Em muitas canções populares de *rap* homens glorificam a vida de cafetões, se referem a todas as mulheres como imaginam um cafetão se referiria uma prostituta, e promovem violência contra as mulheres ‘desobedientes’ (<http://www.mysistahs.org/features/hiphop.htm>, s/p).

Kellner (2001) faz uma crítica diagnóstica concluindo que o uso de

expressões pejorativas e a diminuição da mulher na música demonstram o sexismo existente dentro (mas não exclusivamente) da comunidade negra. Uma questão preocupante é o quanto deste sexismo tem sido aceito socialmente, uma vez que a música *rap* é hoje o gênero musical mais popular nos EUA, e um dos mais populares no mundo, e a depreciação das mulheres como elemento frequente nas letras é socialmente aceito por grande parte da cultura *hip hop* e da sociedade em geral.

Paul Gilroy critica a normatização e apologia às “piadas grosseiras e de ódio às mulheres” (2001, p.178) bem como a hipersexualidade masculina a que elas frequentemente remetem, ambos mitos tomados como tradição vernácula da cultura afro-descendente, enquanto coloca que na realidade esta tradição possui reflexões próprias sobre responsabilidades políticas e sociais que deveriam pautar o trabalho e ação do artista negro. Qualificar e comparar estas tradições negras como simples paródias e brincadeiras subversivas seria diminuir a verdadeira face desta cultura, composta por artistas com muito mais qualidade e criatividade. O autor mostra preocupação com respeito à falsa prerrogativa que relacionam essas ações – de misoginia e hipersexualidade – como uma forma de identidade negra totalizante. Para ele o *rap* ofensivo é apenas um dos efeitos de um viés cultural construído sobre convencionalismos racialistas:

Uma masculinidade ampliada e exagerada tem se tornado a peça central de fanfarronice de uma cultura de compensação, que timidamente afaga a miséria dos destituídos e subordinados. Essa masculinidade e sua contraparte feminina relacionam-se símbolos especiais da diferença que a raça faz. Ambos são vividos e naturalizados nos padrões distintos de vida familiar aos quais supostamente recorre a reprodução das identidades raciais. Essas identidades de gênero passam a exemplificar diferenças

culturais imutáveis que aparentemente brotam da diferença étnica absoluta. Questioná-las e questionar sua constituição da subjetividade racial é imediatamente ficar sem gênero e colocar-se de fora do grupo de parentesco racial (Gilroy, 2001, pp.179-180).

Hall chama esta imagem de hipersexualização étnica⁶ de “fantasias de masculinidades negras”, e a reprodução desta mitologia, por parte especialmente dos homens heterossexuais negros, é reforçada à custa daqueles indivíduos cujo gênero ou sexualidade se contrapõe a esta visão dominante de masculinidade (Hall, 2008c).

Para Gilroy (2007) a acentuação de uma faceta de hiperssexualidade tornou-se mais visível com a gradual diminuição do engajamento cultural dos afro-descendentes na luta pela liberdade, especialmente nos países desenvolvidos. Este espaço deixado pela tradicional luta por libertação foi preenchido por uma “biopolítica racializada”. Esta expressão faz referência a fetichização que o corpo negro tem assumido na cultura midiática e popular moderna, e que se mostra presente em parte na produção cultural negra da atualidade. Esta característica apresenta marcas, como a colocação da heterossexualidade como norma na comunidade racial, e coloca o gênero como elemento central da cultura popular negra. Neste sentido a sexualidade pode ser apontada como uma alternativa a liberdade, e exercer alguma forma de poder sexual, como uma substituição do poder social.

No Brasil o hip hop surgiu no começo da década de 1980 através do *break dancing* com os *b-boys*, como ficaram conhecidos os dançarinos de rua. Não houve um local exato do surgimento do *hip hop* no Brasil, mas foi em São Paulo que esta cultura mais se desenvolveu, um dos canais responsáveis pela popularização do rap na capital paulista foram os bailes *Black*.

Na década seguinte o *rap* começou a tomar espaço nas rádios brasileiras. Apesar do *rap* feito no Brasil não ter um status de *mainstream* como o *rap* norte americano, foi durante os anos 90 que se firmaram alguns dos principais artistas brasileiros do gênero como Thaíde, DJ Hum, Racionais MCs, Pavilhão 9, Planet Hemp e Gabriel, O Pensador.

Apesar das mulheres estarem abrindo seu espaço no *hip hop* nacional, ainda são poucas artistas que tem visibilidade, como é o caso de Negra Li uma das protagonistas de Antônia. Para Novaes (2002) um dos motivos do *rap* estar mais relacionado ao universo masculino do que ao feminino está no espaço físico que é destinado a cultura *hip hop*, em sua relação como sendo uma “cultura da rua”. A rua, devido ao perigo que pode representar às mulheres, seria espaço dos homens, o mundo da mulher seria outro. As mulheres que conquistam esse espaço dentro do *hip hop* são merecidamente consideradas por todos no “movimento” como guerreiras.

A MÚSICA EM ANTÔNIA

A série Antônia é a continuação televisiva do filme homônimo (com direção de Tata Amaral), e foi apresentada na Rede Globo em 2006 e 2007 conta a trajetória de quatro amigas, negras e moradoras da periferia paulistana, desde a infância elas compartilham o sonho de tornarem-se cantoras. E assim formam um grupo de *rap/hip hop* chamado Antônia. Integradas a uma cultura que, como elas, foi criada na periferia elas enfrentam os problemas do dia a dia, alguns comuns a qualquer mulher, outros relacionados a cor de suas peles ou ainda a sua posição como moradoras da periferia.

O percurso delas é narrado em duas temporadas desde o momento em que voltam a se unir, após dois anos separadas, a gravação do primeiro CD, as dificuldades de marcar shows, a primeira e precária turnê

pelo interior do estado, até sua ascensão e sucesso no cenário da música nacional, mostrando o rumo de suas vidas após o término do grupo. A ordem temporal da história não é demarcada com clareza, sabemos que se passaram dois anos desde o final do filme até o início da série e no final sabemos que se passou um ano da separação do grupo, porém entre os episódios pode-se ter apenas uma ideia aproximada de quanto tempo se passou.

Com produção de Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck e Fernando Meirelles (o último, apenas na primeira temporada), a série utiliza-se de alguns elementos para mostrar uma história de superação das dificuldades. Entre eles estão o forte senso de identidade e auto-afirmação, mostrado através de seu estilo, orgulho e do *hip hop*, e também a luta pela realização de um sonho, buscado através da música. No programa, o grupo *Antônia* representa o sonho de cada uma destas mulheres, e ser Antônia, para elas é lutar pelos seus desejos, ter orgulho e lembrar de suas raízes, é a valorização de si, de sua amizade, de suas vidas.

A música é uma característica que permeia toda a produção de *Antônia*, ao *rap* foi dado destaque, mas a série não utiliza somente este gênero musical, mas se vale, quando necessário, de elementos de diversas formas da música negra, brasileira e estrangeira. Outro indicativo da importância da música para a produção do seriado é a escolha do elenco, as quatro protagonistas são também cantoras de *rap* com algum renome no cenário nacional e trouxeram sua experiência para as personagens. Foram as próprias atrizes que compuseram as músicas que o grupo fictício canta. No elenco também estão outros músicos que tinham pouca ou nenhuma experiência em atuação, como o *rapper* Thaíde (interpretando Diamante), um dos precursores do movimento *hip hop* brasileiro. A cantora de *soul* e *funk music* Sandra de Sá (Maria), e o sambista Tobias da Vai Vai interpretam os pais da

personagem principal, Preta. Outros nomes do *hip hop* como MC Macário (Hermano) e MC Maionezi (JP) também fazem parte do elenco. A diretora da película *Antônia* e idealizadora da série, Tata Amaral explica as razões pela escolha de não-atores para compor o elenco como um desejo de imprimir “uma verdade e urgência” de pessoas que vivem histórias muito parecidas com as das personagens. Segundo a diretora, “*Antônia* foi realizado por atores de sua própria história”.

No elenco principal, além das quatro protagonistas Quelynah (Mayah), Cindy Mendes (Lena), Negra Li (Preta) e Leilah Moreno (Barbarah), estão também Thaíde, como o empresário do grupo Marcelo Diamante, e Nathalye Cris que interpreta Emília, filha de Preta.

Na abertura da série, as personagens cantam a música tema *Antônia Brilha*, porém na maioria dos episódios é feita uma mistura entre esta canção e músicas de outros compositores. Canções que, geralmente, tematizam o episódio. O samba é o estilo escolhido para a realização deste mix musical com canções como *Trem das Onze* de Adoniran Barbosa, *Samba da Benção* de Vinícius de Moraes, *Volta por Cima* de composição de Paulo Vanzolini e *Eu Sou Favela* de Bezerra da Silva. Tal fato demonstra que, apesar de existirem hoje diversos gêneros musicais importados e adaptados à cultura brasileira, gêneros que vêm devidamente acompanhados de seus aparatos estilísticos (Sansone, 2003), a força do samba na cultura afro-brasileira ainda é bastante relevante. Embora para muitos jovens o samba esteja associado a uma forma desatualizada de cultura afro, e a procura por novos estilos se relacione ao desejo de buscar por uma forma cultural negra mais contemporânea, a série relaciona o samba como parte do universo fundador da grande tradição musical brasileira e negra, que deu origem e influencia a formação musical das cantoras do *Antônia*, e portanto

é bastante valorizada.

Utilizaremos aqui trechos das canções mais recorrentes e importantes da série, e as relacionaremos, quando pertinente, a episódios que as tematizem para podermos analisar de que forma a música e a musicalidade negra em um expoente feminino são apresentadas e suas correlações com um contexto apresentado.

A primeira música que utilizaremos pra ilustrar a série é exatamente *Antônia Brilha* canção tema da série, que traz a “maneira de ser”, e o significado do que é “ser Antônia”. Traz a auto-expressão de sua identidade como grupo, com cada uma das cantoras/personagens trazendo a importância desta coletividade⁸.

Ei, mulher! O grito, a força!
União, perseverança!
Lutar! Crescer! Saber viver!
Fé! Compaixão e amor no coração!
[...]
Orgulho é batalhar pra viver
Cantar é minha arma pra vencer
Nada pode parar!
Ninguém vai me calar!
Personalidade, honestidade! Sim, são
qualidades
De uma mulher que é Antônia de verdade
Quebrar correntes! Plantar sementes!
Representar gente da gente!

Esta música traz a mulher como símbolo de força, exalta o poder do feminino, e traz as qualidades que a mulher Antônia carrega. Como podemos ver no trecho acima, a luta é a principal força motora para uma mulher que é Antônia. E, neste sentido, ser Antônia é exatamente isso, batalhar pelos seus objetivos, manter a personalidade e a dignidade. A vida na periferia, pelo olhar das *rappers* é vista como uma constante batalha e, para seguir em frente e melhorar sua condição, a mulher deve ser uma guerreira (Matsunaga, 2006).

Oh, Antônia brilha
Antônia sou eu

Antônia é você.
Oh, Antônia brilha
E qualquer uma
Antônia pode ser

O trecho acima, o refrão da música, expande a todas as mulheres esta identidade de “batalhadora” e “guerreira”, fazendo consonância com uma mensagem positiva que perpassa a série em diversos momentos, de que qualquer pessoa pode alcançar os seus desejos. Embora elas coloquem que a música é sua “arma pra vencer”, deixa-se claro que todos, principalmente as mulheres, podem construir e alcançar seus ideais, quaisquer que estes sejam. Sendo as mulheres negras um grupo desprovido por vezes triplamente de poder social, por aliar não somente as decorrências do sexismo e do racismo, mas também muito frequentemente da classe social desprivilegiada (Carneiro, 2002), a canção propõe a tomada de suas vidas e destinos em suas próprias mãos, conscientizando-se do poder de sua força de vontade e espírito de luta. Esta música também conclama a uma união entre as mulheres, tanto no grupo, como uma forma de alicerce a conquista dos objetivos.

O primeiro episódio da série, *De Volta Para Casa* tem como pano de fundo a identidade e o reencontro das protagonistas, duas músicas tematizam os acontecimentos. Na primeira parte do episódio é *Trem das Onze*, de Adoniran Barbosa, a qual não apenas faz parte do *mix* de músicas da abertura, como é a canção cantada por Mayah, Lena e Preta como forma de desculparem-se com Barbarah por terem-na decepcionado em seu primeiro dia de liberdade após dois anos na prisão. A outra música é *Flow*, de autoria das atrizes e cantada pelas personagens de *Antônia*, e é o principal tema musical do episódio e um dos mais recorrentes na série. O *rap* é conhecido por suas músicas que cantam sobre a realidade, *Flow* fala sobre projetos e realidade, fala sobre a comunidade, e sobre

o tema de luta. Como no trecho abaixo:

Liberdade, Igualdade: minha necessidade
Estou de volta, Brasilândia; minha verdade
Ganhar a rua
Minha luta continua
Faço minha correria
se der tempo corro pela sua
Entre grades e concretos, numa grande
confusão
Mas em Sampa, na malandragem, resolva
a situação
Várias minas e um sonho, quer desafiar?
Demorô, somos quatro

A luta do cotidiano é, segundo Matsunaga (2006), um dos mais comuns temas entre as *rappers* mulheres. A figura da mulher da periferia e da mulher negra como guerreira é comum não somente no *hip hop*, mas na cultura da periferia em geral. Em outras partes da canção aparece também a afirmação da força da mulher, e de si mesmas, como forças para mudar uma situação.

Pra cada ação, uma reação
O poder da palavra tá na nossa mão
Bem alto, ressalto
Mulher, liderando a situação

No Brasil, assim como nos EUA, o espaço para a mulher no *rap* é limitado. A não existência de uma hipersexualização na temática do *rap* brasileiro não facilita o caminho das *rappers* mulheres. Embora isso não seja admitido, há um machismo velado no universo *hip hop*. Com o crescimento do pensamento feminista entre algumas mulheres do *hip hop*, estas lutam para marcar seu território, mas encontram dificuldades uma vez que o “movimento” *hip hop* é estruturado a partir de uma ordem sexista e patriarcal (Matsunaga, 2006). Esta declaração de protagonismo das mulheres no trecho de música acima vê reflexões, portanto, tanto no socialmente quanto dentro do contexto musical da cultura *hip hop*.

Entre os diversos motivos para a

importante condição que a musicalidade tomou para a população negra, Gilroy cita que “esta cultura musical fornece uma grande dose de coragem necessária para prosseguir vivendo no presente” (2001, p.94). Dentro de uma comunidade que sofreu e ainda sofre por vezes, com o terror racial a música tornou-se não somente uma forma de expressão, mas uma maneira de empoderar-se e passar adiante uma força interior.

No episódio *Pobres e Famosas*, da segunda temporada da série, uma nova música é apresentada. Como este capítulo tem como tema os contrastes entre o glamour da vida artística, combinado a falta de dinheiro, e o valor do dinheiro e da fama, a canção que o conjunto Antônia canta reflete estas questões⁹. Sobre a valorização do trabalho e o dinheiro, a canção de certa forma expõe dois pontos de vista, duas realidades. Primeiramente, a necessidade do dinheiro para a vida e sua importância para o reconhecimento do trabalho, como nos trechos abaixo:

Não me peça pra dar o que só tenho pra vender
Se o sonho é cantar, realidade é sobreviver
[...]
Multiplicar, aplicar numeração
Dignidade e reconhecimento vêm com remuneração

Em outro trecho, no entanto, estes dois lados que o dinheiro traz, tanto o conforto material, como o possível afastamento da realidade, são colocados em confronto, para enfim, chegar-se à conclusão de que o dinheiro não é o mais importante.

Quero garantir meu ganha pão
Mas dinheiro na mão pode ser ilusão
Ou solução
[...]
Sei o meu valor, sei quem eu sou
Dignidade não se compra com dinheiro
Sei aonde estou, sei pra onde vou
O dom, não se compra com dinheiro

A mensagem de valorização da amizade, e a conquista do respeito próprio e dignidade fazem parte da temática geral do seriado. Acompanha de certa forma, uma contradição existente na cultura midiática, onde apesar do incentivo ao consumo, a mensagem pré-concebida é a da importância dos valores humanos. Dentro do contexto em que *Antônia* é construído, a procura e a urgência do reconhecimento, não apenas nominal, mas principalmente monetário, é vista com normalidade. O grupo é o meio para a concretização dos projetos das quatro protagonistas, tais projetos não se localizam apenas no âmbito profissional, mas pessoal. Ademais, a projeção de poder “levar uma vida melhor” é um dos principais incentivos para as cantoras. Preta sempre deixa claro que sua motivação primordial é cuidar do futuro de Emília, tanto que quando elas começam a ser melhor remuneradas, sua primeira decisão é colocar a filha em uma escola particular, e logo que possível, ela aluga um apartamento em um lugar com uma estrutura melhor a da favela.

A última canção que mencionaremos é também uma das mais recorrentes e significativas da trama, *Nada Pode me Parar* em que cada uma das cantoras faz em uma estrofe uma apresentação, afirmando sua identidade e individualidade¹⁰. Na declamação de Preta, transcrita abaixo, ela deixa claro sua “posição não-feminista”, apesar de apoiar-se num repertório de ideias com visão feminista. Hobson e Bartlow (2008) falam sobre mulheres na música (não apenas no *hip hop*) que embora não se considerem feministas, escrevem letras contra a subjugação feminina. As personagens de *Antônia*, e suas músicas passam uma mensagem de empoderamento feminino, não são, no entanto letras de protesto feminista.

Essa sou eu, sim
Mulher, sim
Com muito orgulho, sim

Guerreira, eu não nasci pra servir
Confira, de fibra,
Preta leal e voz ativa
Nem feminista, nem pessimista
Sou satisfeita.

Podemos ver esta rejeição ao feminismo sob duas perspectivas, primeiramente refletindo conforme Bartlow e Hobson (2008), que embora não haja tal identificação com o feminismo, a realidade é que em suas canções o *Antônia* promove uma imagem positiva da mulher, dando ênfase a independência e capacidade feminina. No próprio trecho acima, nos primeiros versos o orgulho e distinção dado a mulher são mostrados, assim como a afirmação da mulher dentro do ambiente masculinista do *rap*. Por outro lado, devemos pensar na série *Antônia* como um produto midiático dentro de um meio dominante, portanto a rejeição do feminismo pode acompanhar a função que tem exercido o pensamento pós-feminista comum na cultura da mídia, que utiliza o *backlash*, uma resposta conservadora as conquistas feministas, como forma de manter o controle do status quo entre homens e mulheres (McRobbie, 2006). Com esta ambiguidade consegue-se manter dois objetivos distintos, primeiramente satisfazer a parcela do público que procura por alguma mudança nas representações. E ainda manter tais mudanças/diferenças nas representações reguladas dentro de um modelo que não apresente tanto risco ao estabelecimento atual do status quo social.

A temática de superar os contratempos do caminho é comum nas músicas e na série, isto se reflete especialmente nesta canção, frequentemente revisitada pelas personagens em momentos de dificuldade.

Não vou desistir
Ninguém vai me impedir
Eu tenho força pra lutar
Nada pode me parar...

Conforme citamos anteriormente,

nesta música é feita uma introdução de cada cantora. Mayah se descreve como “teimosa, determinada, destemida e espiritualizada”. Preta é uma “guerreira leal”. Barbarah destaca também sua “força e coragem”, e fala de sua origem miscigenada. Já Lena faz um desafio aqueles que tentam diminuí-la. Estas características descritas na música, e a força de vontade na luta pelos sonhos/ideais são em grande parte desenvolvidas no decorrer da série e dão o tom para muitos dos acontecimentos que entremeiam a história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Antônia* a musicalidade é explorada sobre diversas nuances e com uma análise mais detalhada de outros aspectos pertinentes a série, seu texto e contexto, complementaríamos nossa pesquisa. No entanto podemos ver, a partir do exposto acima que a música *rap* apresentada pelas protagonistas da série, está em convergência com a colocação de Gilroy (2001, p.93) que fala do “compromisso consistente da música negra com a idéia de um futuro melhor”, falando sobre esperança e entrando em confluência com um ideal de luta e libertação que também já foram característicos da cultura no Atlântico Negro.

Apesar da identificação “masculinista” da cultura *hip hop*, as mulheres buscam se fazer presentes e encontram seu espaço no movimento e na música. Algumas artistas no princípio simplesmente usavam suas músicas para responder ao machismo dos rappers homens, mas evoluíram de forma a construir suas próprias perspectivas nas questões raciais, sexuais, e de classe, colocam Hobson e Bartlow (2008).

As músicas cantadas pelo grupo mostram orgulho e afirmação de identidade, tanto como mulheres, como cidadãs negras, tendo reflexos de aspectos da música cantadas pelas mulheres no *rap*. As mulheres de *Antônia*, assim como suas intérpretes, todas igualmente cantoras, transpõe para as telas um pouco do cotidiano e de suas experiências como artistas negras, dentro do

universo multicultural da música brasileira. As influências dessa multiculturalidade e hibridismo de estilos dentro do grupo racial não são deixadas de lado, com o frequente recesso deste repertório cultural dentro da série. A música se transforma na mais visível forma de adaptação da cultura negra dentro da série, mostrando desde a forte ligação histórica negra com a melodia até diferentes ritmos e estilos mesclados. Em contraposição a uma acusação de americanização da cultura afro-brasileira, uma vez que a série representa o universo *hip hop*, trazido daquele país em detrimento a muitas outras formas originárias do Brasil, *Antônia* preza também a música “genuinamente” brasileira, mostrando que a adoção de um estilo musical não necessariamente significa a recusa às raízes brasileiras da música negra.

NOTAS

1. Artigo retirado da dissertação *Antônia sou eu, Antônia é você: Identidade de mulheres negras na televisão brasileira*, defendido no PPGCom da PUCRS em março de 2010, sob orientação da Prof. Dra. Ana Carolina Escosteguy
2. Mestre em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do sul
3. Termo de Paul Gilroy, em seu livro *O Atlântico Negro* (2001), correspondente às Américas, África e Europa continentes onde foram e ainda são forjadas os modelos de identidade negra.
4. Tendo em vista nosso aporte teórico, utilizaremos em nosso trabalho o termo “raça” de forma cultural e não como separação biológica.
5. O ensaio pode ser lido no endereço: <http://www.mysistahs.org/features/hiphop.htm>, s/p.
6. A hipersexualização da etnia negra é uma característica que tem se mostrado presente em muitos

formatos da cultura popular e midiática dos países do Atlântico Negro, podendo ser encontrado não apenas na música mas também em outros meios, tais como televisão ou cinema. Esse mito da hiperssexualidade tem hoje presença marcante na cultura e imaginário das sociedades ocidentais, fomentado não somente na mídia, mas nos espaços do cotidiano também.

7. <http://antoniaofilme.globo.com/>

8. Nesta música, como é comum no rap, cada verso é cantado por um membro do grupo, enquanto o refrão é cantado em conjunto.

9. Esta música foi lançada junto à segunda temporada, sendo utilizada em vários episódios, no entanto não fez parte da trilha sonora lançada junto com o filme, portanto o título da canção é desconhecido.

10. Tal forma de expressão, e declaração é bastante comum no rap feminino, que possui um conteúdo mais pessoal (Matsunaga, 2006).

REFERÊNCIAS

CALDWELL, David. Affiliating with rap music: political rap or gangsta rap? *Novitas-Royal*, 2008, Vol. 2 n. 1, pp.13-27. Disponível em: <http://www.novitasroyal.org/caldwell.pdf> Acessado em: 11 set. 2009.

CAMPBELL, Neil; KEAN, Alasdair . **American cultural studies: an introduction to American culture**. London: Routledge, 1997.

COUTINHO, Lúcia Loner. **Antônia sou eu, Antônia é você: identidade de mulheres negras na televisão brasileira**. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2010.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. **Entre Campos: Nações, culturas e o fascínio da raça**. São Paulo: Annablume, 2007.

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2008c, pp. 317-330.

HOBSON, Janell; BARTLOW, R. Dianne. **Representin': Women, Hip-Hop, and Popular Music. Meridians: feminism, race, transnationalism** 2008, vol. 8, no. 1, pp. 1–14. Disponível em: <http://iupressonline.iupress.org/pageview/9jo3r/cb8tj/8> Acessado em: 10 set. 2009.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru. EDUSC, 2001.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. **Mulheres no hip hop: Identidades e representações**. Campinas (Mestrado em Educação) Unicamp, 2006.

MCROBBIE, Angela. Pós-feminismo e cultura popular: Bridget Jones e o novo regime de gênero. Tradução: Márcia Rejane Messa, do original: Post-feminism and popular culture: Bridget Jones and the new gender regime. In: CURRAN, James; MORLEY, David. **Media and Cultural Theory**. London/New York: Routledge, 2006. Disponível em: http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/mcrobbie_posfeminismo.pdf. Acessado em: 12 out. 2009.

MY SISTAHs – **A project from advocates for youth. The exploitation of women in hip hop culture**. Disponível em: <http://www.mysistahs.org/features/hiphop.htm>. Acessado em: 07 set. 2009.

RILEY, Alexander. **The Rebirth of Tragedy out of the Spirit of Hip Hop**. *Journal of Youth Studies*. v.8, n.3, Set. 2005. pp.297-311. Disponível em: <http://www.facstaff.bucknell.edu/atriley/Riley%5B1%5D.%20rebirth%20of%20tragedy.pdf> Acessado em: 10 set. 2009.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade**. Salvador, EDUFBA, 2003.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Antônia – O Filme. AMARAL, Tata. Brasil: 2007, 90 min.

Antônia – A Série. Prod. (1ª temp.) Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlink, Fernando Meirelles; Prod. (2ª temp.) Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlink. Brasil: 2006-2008. TV Globo.