

Artes de performance na música rap senegalesa produzida por mulheres

RESUMO

Carolina Goetten de Lima
carolinagoetten@gmail.com
Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.

Este artigo investiga a arte de performance na produção feminina do rap senegalês, analisando as poéticas de Sister LB, Toussa, Mina La Voilée e a dupla Defma Madef. A proposta de um estudo centrado em múltiplas formas estéticas permite evidenciar temas recorrentes e associá-los a contextos da performance, videoclipes, arte e cultura de matizes africanas, bem como gênero interseccional, em especial o pensamento “amefricano” de Lélia Gonzalez. A metodologia alia a análise documental e estética à pesquisa de campo realizada em Dacar, incluindo a tradução de letras do wolof, um dos 20 idiomas nativos do Senegal e língua mais falada no país. A análise evidencia, além dos elementos musicais e textuais, as confluências e perspectivas plurais do trabalho das artistas, tais como visualidade, cinema, dança, arte de rua, teatro e performance. O estudo permite reconhecer tais expressões multiformes como referências de pesquisas interdisciplinares para o campo das artes a partir da prática do rap feminino senegalês.

PALAVRAS-CHAVE: Rap feminino senegalês. Performance. Feminismo americano. Videoclipes.

INTRODUÇÃO

O presente artigo se preocupa em investigar a arte de performance na produção feminina da música rap senegalesa. Destacam-se as figuras das rappers Sister LB, Toussa, Mina La Voilée e a dupla Defma Madef. Videoclipes são as esculturas e pinturas do presente estudo. É discutida uma seleção de obras musicais, cuja análise permeia visualidade, música, poesia, dança, dentre outras fusões multiartes que incidem na obra performática (FISCHER-LICHTE, 2020). Por fim, a análise das obras é referenciada por questões do feminismo interseccional, também denominado decolonial ou amefricano¹ (GONZALEZ, 2020).

Forma a análise principal do estudo o conjunto de recorrências temáticas nas obras estudadas. Para o corpus empírico selecionado neste artigo, consideram-se quatro músicas de rap feminino senegalês. Três delas se intitulam Ji Gën, palavra do wolof² para “mulher”. As rappers Sister LB, Toussa e a dupla Defma Madef assinam as canções. Por fim, o texto incorpora a análise associativa da letra e videoclipe *Girl Power*, da artista Mina La Voilée. O poema presta homenagem a algumas das rappers senegalesas acompanhadas no estudo, por isso, a obra é referência na etapa de síntese do trabalho.

O trabalho de campo viabilizou a oportunidade de acesso ao conteúdo das letras das canções de rappers senegalesas, escritas em wolof, em tradução para o inglês, pela profissional Yacine Fall. A partir deste trabalho, foi possível acessar o texto de 16 letras de rappers femininas de Dacar das seguintes artistas: OMG, Mina La Voilée, Mamy Victory, Defa, Sister LB e Toussa. Algo se perde nesta tradução, por exemplo, as rimas originais. No entanto, a semântica preservada é suficiente para os propósitos analíticos deste estudo.

Além da análise estética, o estudo apoia-se em pesquisa documental, na qual se reconhece as trajetórias das artistas, suas histórias familiares, conquistas e desafios. A esta metodologia soma-se a pesquisa de campo de dois meses no Senegal, no período do doutorado em Estética e História da Arte na Universidade de São Paulo, com apoio da FAPESP e recursos do Projeto Temático Link’ArtÁfricas (2022/05923-9). O trabalho de campo propiciou ampliar referências estéticas e teóricas reconhecidas em rap africano e forneceu subsídios para observação das artes de performance no continente. Houve a oportunidade de entrevistar as rappers Toussa, Mina La Voilée e Sister LB, bem como prestigiar um concerto ao vivo de Sister LB e da dupla Defma Madef.

A experiência prévia com a performatividade senegalesa fundamenta a hipótese de que o rap feminino opera sob lógicas de autoria e consciência próprias do estilo musical. O engajamento social do rap propicia estudar o evento da transição democrática e questões não resolvidas da democracia. O rap senegalês foi definido por Abdoulaye Niang (2018) como forma musical engajada e comprometida com as questões sociais. Portanto, possui, dentre suas principais motivações, uma preocupação ativista.

Estudos associados sobre música rap e perspectiva de gênero decoloniais aderem a um tom crítico ao rap, devido à sua majoritária presença masculina

(NAVARRO, 2018; CLARK, 2018). Segundo Navarro (2018, p. 6), ao homem rapper recai a responsabilidade de “proteger as mulheres, incluindo os danos que elas podem infligir a si mesmas”, responsabilidade que, em última instância, é atribuída a todos os homens da sociedade. Além disso, valoriza a presença de mulheres no rap, que transformam na

[...] arena na qual elas podem potencialmente impor seu valor aos seus pares masculinos e se emancipar dos papéis de gênero pré-concebidos. Se o seu envolvimento na cultura for inicialmente considerado inaceitável por famílias, amigos e vizinhos, alcançar o sucesso no hip hop ajuda as mulheres a obter uma nova forma de legitimidade, provando que as mulheres podem ter sucesso em uma arena dominada por homens (NAVARRO, 2018, p. 8).

Niang (2020) aponta para a tendência ao múltiplo no rap senegalês, considerando, ao mesmo tempo, tanto expressões estéticas quanto culturais. Busca-se aqui o estudo do rap a fim de reconhecer expressões de performatividade como referências para o campo das artes a partir da prática do rap feminino. Desenham-se aproximações entre a performance hip hop e as questões de gênero, no que se refere à participação feminina e suas manifestações artísticas. Essas análises evidenciam como as artistas se expressam para reivindicar espaços de poder e representatividade no hip hop e destacam dimensões significativas de performances sobre gênero.

JI GËN DE SISTER LB

Sister LB é uma artista senegalesa focada no hip-hop e na justiça social, conhecida por sua atuação no cenário musical. Utiliza música para abordar questões sociais, engajando-se na defesa dos direitos das mulheres e jovens. Em entrevista de campo, ela afirma que preza pela parceria com a comunidade de rappers senegalesas.

No videoclipe *Ji Gën*, da rapper Sister LB (2019), uma cadeira doméstica é a primeira imagem do filme. O assento é simples e sem detalhes, numa composição minimalista. A própria artista surge em cena e se senta na mobília. A seguir, em todas as cenas nas quais a cadeira aparece, Sister LB está sentada, evocando sentidos de repouso ou de rigidez.



Figura 1: videoclipe de Ji Gën (SISTER LB, 2019).

No vídeo, há cenas de dança, que ampliam a dimensão bidimensional da imagem videoprojetada para uma dinâmica do corpo, ou seja, tridimensional. Machado (2001, p. 159) menciona exemplos "fulminantes" de obras musicais que dialogam com espaços arquitetônicos, tais como templos, abóbadas, salões, reverberando-se um ao outro, como um eco mútuo. O autor ressalta que não é possível traduzir a música em imagem, por serem artes distintas. Contudo, defende que a

[...] música incorpora elementos das artes visuais ou se confunde com elas. Nosso objetivo bem mais modesto é verificar que uma certa dimensão "plástica" está sempre presente na música de qualquer tempo e se existe alguma razão que justifique a abordagem cinematográfica ou televisual da música ela está justamente na explicitação desses aspectos visuais que são muitas vezes negligenciados na prática musical rotineira, quando não inteiramente eliminados no registro fonográfico, na difusão radiofônica ou na abordagem musicológica tradicional. (MACHADO, 2001, p 158).



Figura 2: Videoclipe de *Ji Gën* (SISTER LB, 2019).

Em outras cenas, Sister LB aparece cantando, enquanto uma mulher lhe faz companhia. Elas se posicionam frente a diversos cenários de padrões estampados. A Figura 2, acima, mostra personagens femininas que performam uma dança de roda com os olhos vendados e vestidas de branco. Estas imagens de conteúdo/movimento contrastam com as de rigidez/minimalismo na cadeira e agem numa coreografia. Esses contornos paralelos de ritmo e harmonia propiciam contato com pensamentos de gênero interseccional. Em Vergés (2020) surgem temas de coletividade e apoio mútuo. Esses temas diferem, ainda, da análise de perspectivas ocidentais, centradas decisivamente na oposição entre gêneros (OYĚWÙMÍ, 2021). Aqui, o corpo não está em oposição a nenhuma categoria. Ele apenas surge, por si mesmo, como um ser vivo que quer dançar.

Paradoxalmente, no pensamento europeu, apesar do fato de que a sociedade era vista como habitada por corpos, apenas as mulheres eram percebidas como corporificadas; os homens não tinham corpos – eram mentes caminhantes. Duas categorias sociais que emanaram dessa construção foram o “homem da razão” (o pensador) e a “mulher do corpo”, e elas foram construídas de maneira opositiva (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 50).

Sister LB propaga um sucesso que é alcançado pouco a pouco, mesmo que, a princípio, pareça difícil ou pequeno. Ela interroga o sonho existencial humano a partir de uma dimensão minimalista, com poucos detalhes, preferindo recuperar simbologias abrangentes com significados mais diretos. Machado (2001, p. 239) fala em “tendência inexorável do cinema contemporâneo em direção aos espaços pequenos e internos” como modo de operação típico dessa arte.

Ambos os momentos em que o corpo surge, tanto na dança, quanto na cadeira, dialogam um com o outro, assim como o videoclipe é ponto de encontro entre o visual e o musical. O som e a imagem se fundem (MACHADO, 2007), se não totalmente, ao menos democraticamente. Abaixo, a letra de Ji Gën, de Sister LB, ilustra a evocação de temas domésticos/internos em contraste com outras experiências possíveis: termos como "ninho/voo" e "brindar" se complementam nessa dinâmica de movimento que surge no repouso, e vice-versa.

Mulher, mãe, mulher
Mulheres precisam lutar para mostrar do que são capazes
Mulher, você é quem deve guiar o mundo, liderar pessoas
Mulher, ao repudiá-la, você sai perdendo

Sua tranquilidade e calma
São motivos para comemorar
Mulher, você é a melhor!
Mas não basta ver seu filho ter sucesso e cuidar de si mesma
Isso é o que a faz sofrer
Fica em casa, não pode se divorciar
Sempre na correria
Paciente nas dificuldades
Para edificar sua casa celebrando com guitarra e bateria
Hoje, eu a louvo
Sempre faz tudo, pouco a pouco
Tenha fé
Como pássaro ao fazer seu ninho

Leve o tempo que for, você vai voar
Você não se contenta com menos
Você não ousa fazer nada de mau
Fuja! vá atrás da sua coroa
A alegria transbordará desse sofrimento
Sua hora vai chegar, sua hora de brindar
Você viveu numa casa de palha
Para receber o cimento

Mulher, você é melhor!
É você que as pessoas elogiam (SISTER LB, 2018).

A rapper Sister LB menciona termos ligados à conquista, tais como “luta” e “liderança”, mas também cita respeito, em iniciativas internas e externas, respectivamente. Sister LB não assume a responsabilidade sozinha, nem a exige exclusivamente do outro: ao seu redor, há personagens envolvidos no videoclipe. Em entrevista de campo, afirmou que trabalhar com o rap a faz feliz,

porque ama seu trabalho ainda é paga para isso. Essa postura ambivalente, proativa e reativa, em Sister LB, remete ao pensamento de Lélia Gonzalez (2020), para quem existe uma “superexploração” da mulher negra. Ela afirma que sempre espera mais dessas mulheres. Segundo Gonzalez,

Aquele papo do “exige-se boa aparência”, dos anúncios de empregos, a gente pode traduzir por: “negra não serve”. Secretária, recepcionista de grandes empresas, balconista de boutique elegante, comissária de bordo etc. e tal são profissões que exigem contato com o tal do público “exigente” (*leia-se*: racista). Afinal de contas, para a cabeça desse “público”, a trabalhadora negra tem que ficar “no seu lugar”: ocultada, invisível, “na cozinha”. Como considera que a negra é incapaz, inferior, não pode aceitar que ela exerça profissões “mais elevadas”, “mais dignas” (ou seja: profissões para as quais só as mulheres brancas são capazes). E estamos falando de profissões consideradas “femininas” por esse mesmo “público” (o que também revela seu machismo) (GONZALEZ, 2020, p, 200).

A filmagem exhibe Sister LB vestindo um kufi sobre a cabeça, o chapéu masculino que alguns homens muçulmanos utilizam (SANDHOFF, 2017). As mulheres islâmicas em geral utilizam o véu, o hijab, ou ainda o moussor (turbante). Este turbante é um acessório elegante e amplo, feito de palha ou tecido, e é muito popular em eventos formais, como casamentos e celebrações. O moussor faz parte da indumentária senegalesa e é frequentemente combinado com trajes como o boubou (BENGA, 2020).

Nesse gesto aparentemente simples de sentar-se na cadeira com um chapéu tipicamente masculino, diversos conceitos se mesclam dentro daquela realidade específica, desde o passado até o futuro, desde tradições até novas possibilidades. Segundo Oyewùmí (2021), um dos propósitos de um feminismo interseccional é justamente o de sustentar a esperança em “novas tradições” (OYEWÙMÍ, 2021).

Outras visualidades disponíveis são estampas com padrões étnicos locais. Há uma mulher ao lado da artista em todas as cenas em que ela canta com o kufi. Enquanto isso, a melodia de Ji Gen explora alturas elevadas. O vídeo é continuidade da obra, para o sentido da visão, no qual circulam movimentos corporais e imagens ópticas que acessam distintas gamas de possibilidades que até então permaneciam na audição. Segundo Fischer-Lichte, a arte de performance faz da obra de arte um lugar de passagem a um “novo estado de coisas” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 40). A performance se distingue por despertar diferentes sentidos no espectador.

A letra da música faz referência à casa, que surge na imagem de uma cadeira caseira. Na poética, as mulheres são evocadas no ambiente doméstico, não como papel rígido, mas como demonstração de força e poder, pois o chapéu e a cadeira em mínimos elementos remetem à coroa e trono. Esta dinâmica de alusão mútua entre música e imagem foi discutida por Machado (2001) como uma “narrativa elíptica”.

O kufi refere-se de maneira orgânica a um espaço masculino, que, no vídeo, é recebido num espaço feminino, algo que ressoa com os sentidos

estudados da presença feminina em rap no Senegal. Segundo Clark (2018), as mulheres do hip hop são importantes personagens dos feminismos africanos.

Existem várias vertentes de feminismos africanos e da diáspora que poderiam ser usadas, em parte, para analisar a música de artistas femininas de hip hop na África. Essas vertentes incluem feminismo africano, feminismo negro, feminismo do hip hop, maternalismo, mulherismo, feminismo transformador e feminismo do terceiro mundo. Esses feminismos estão vinculados às necessidades das mulheres africanas e da diáspora de distinguir suas lutas das feministas ocidentais. O feminismo do hip hop surgiu quando estudiosas feministas da diáspora sentiram que o feminismo negro conflitava com sua relação com a sexualidade feminina negra. Nos Estados Unidos, surgiu como uma forma de confrontar a misoginia no hip hop e desafiar as explorações mais amplas de mulheres negras. (CLARK, 2018, p. 385).

O estudo prossegue, na próxima seção, a partir da análise da canção *Ji Gën* de Defma Madef.

JU GËN DE DEFMA MADEF

Rap feminino senegalês e performance aqui se estudam, em conjunto, em *Ji Gën*, faixa do disco *Ok Maliko*, de Defma Madef (2023). *Oh Maliko* é apinhado de referências aos tambores tradicionais senegaleses. A profusão de ritmos em destaque nas canções remete à performance como mescla de diferentes artes, em Fischer-Lichte (2019). Os rappers senegaleses incorporam influências estrangeiras, mas dão preferência aos ritmos locais (NIANG, 2020).

A canção *Ji Gën*, de Defma Madef, ainda não possui um videoclipe musical. Embora a performance nesta pesquisa necessariamente envolva o campo visual, a poesia também tem o seu valor estético na opinião de Suassuna (2013). A principal semelhança da poesia com a visualidade é o fato de que a metáfora se realiza numa imagem, ainda que mental (SUASSUNA, 2013), remetendo à visão como um sentido/sensação. Finalmente, o despertar da sensação é o limiar da obra performática segundo Fischer-Lichte (2019).

Defma Madef é, na verdade, uma dupla musical das cantoras de rap senegalesas Mamy Victory e Defa. É raro encontrar uma entrevista de Defma Madef em que elas não expressem a intenção de valorizar raízes culturais pertencentes ao mosaico cultural senegalês em suas criações. Tais atitudes se referem a uma continuidade historiográfica, segundo Niang (2020).

Nascida Faye Ndeye Penda, mas conhecida artisticamente como Mamy Victory, esta rapper senegalesa emergiu como uma das presenças femininas dominantes na cena hip hop de Senegal. Ela nasceu em Dacar, onde começou a entender o valor das tradições musicais senegalesas e compor a partir delas (GRUNT, 2022). Com o tempo, percebeu que o rap era também um encontro com suas raízes, um argumento que ela menciona frequentemente em entrevistas. Por exemplo, em entrevista à Pan African Music (2025), ela afirma: “Precisamos ter sucesso na exportação da música senegalesa. Precisamos dar

o pontapé inicial com esta nova geração, e seremos os pioneiros”. O seu visual de cabeça raspada acompanha um timbre doce, mas potente.

N’deye Fatou Baye, conhecida pelo nome artístico Defa, nasceu em Dacar, onde surgiu o grupo Defma Madef. Diferentemente de muitos de seus contemporâneos que permaneceram estritamente no âmbito estrilo do estilo rap, a carreira solo de Defa propiciou uma gama mais ampla de gêneros ao incorporar elementos de R&B, mbalax e pop. Ela foi backing vocal do grupo de rap senegalês Daara J, um dos mais famosos do país. Em entrevistas, Defa menciona seu interesse em ir além do mbalax e explorar diversos estilos que perpassam Senegal (PANAFRICANMUSIC, 2025).

Ji Gën é uma das cinco canções do EP Oh Maliko, disco que explora a diversidade de tambores senegaleses em sua estrutura rítmica principal. Abaixo, um trecho da letra da canção propicia discutir a hipótese de se tanger uma questão de gênero no rap feminino senegalês. Esta hipótese considera a crítica feminina ao rap no Senegal como majoritariamente masculino, em Navarro (2018): ela diz que ao trabalhar em campo no país, a maioria dos rappers que conheceu eram homens. Além disso, conta que as figuras transgressoras senegalesas, conhecidas como "les scandaleuses", são consideradas menos preocupantes quando são homens (NAVARRO, 2018, p. 5).

Cantemos juntas! Cantemos juntas!
Cante junto! Cantemos, mulheres!
Não faça uma mulher chorar!
Eu sei que elas podem governar o mundo
Nós temos mente e alma, fomos feitas para isso

Para cada dez mulheres que cavam
Há dez homens enterrados
E isso é só a poeira
Mas apoiar uns aos outros é possível
Não deseje ao próximo
O que você não quer que aconteça com você (DEF, 2023).

A metalinguagem do verbo "cantar" uma canção, flexionado no imperativo feminino de "nós", surge como recurso de enunciação performática, pois rappers são "vistas" cantando estas músicas em seus espetáculos. Em paralelo, mencionam o evento na fala da canção. Em obra artística, a fala pode exercer elemento performático, segundo Fischer-Lichte (2019). Adicionalmente, a flexão no plural evoca a união feminina que se referencia em Vergés (2020).

O texto lança mão de vocabulário próprio da política e da dinâmica social, em palavras tais como "juntos" e "governar". A flexão, na primeira pessoa do plural, incide em formar uma ideia de grupo, na qual se incluem tanto o interlocutor quanto o receptor. A linguagem não esclarece quem são essas pessoas no plural: podem variar, ora somente entre as mulheres, ora também junto aos homens. A afirmação é ambígua e, portanto, tão poética quanto possível, a depender do contexto. Enquanto o feminismo ocidental tende a uma prática mais segmentária e descritiva da diferença, o feminismo

interseccional apresenta uma ideia de corpo com mais autonomia, segundo Oyěwùmí (2021).

A apresentação ao vivo de Defma Madef, que ocorre sempre em dupla, também remete a uma dinâmica de igualdade. A oportunidade de reconhecê-las ao vivo foi a ocasião para presenciar o equilíbrio e a sintonia entre ambas no palco. O evento Do Re Mi Fem aconteceu durante a pesquisa de campo no Senegal e propiciou o contato com a apresentação ao vivo de rappers do estudo. Defma Madef se revezam para cantar, dividem os holofotes e respeitam o tempo de fala uma da outra. Quando uma delas canta, a outra sempre parece atenta à colega, observando-a, ou concentrada para cantar na sua vez. Na visão de Françoise Vergès (2020), a união é um conteúdo do feminismo interseccional. Ela aparece nos versos de Defma Madef em que o ditado “não faça aos outros o que não quer que façam com você” é cantado em wolof. Vergès cita

[...] a militante indígena australiana Lilla Watson: “Se vocês vieram para me ajudar, estão perdendo seu tempo. Mas se vieram porque a libertação de vocês está ligada à minha, então trabalhemos juntas”. (VERGÈS, 2020, p. 37).

As palavras do vocabulário político, citadas na letra, propiciam a discussão sobre um evento antidemocrático ocorrido em Senegal em fevereiro de 2024. No dia seguinte à chegada da pesquisadora em Dacar, em 3/2/2024, o adiamento das eleições presidenciais para o mês de novembro ocorreu, enquanto o mandato se encerraria em abril (NEXO, 2024)³. No período, as artistas Defa e Mamy Victory fizeram posicionamentos por meio de suas redes sociais. Ambas arquivaram todas as suas publicações em seus perfis do Instagram, exceto uma única imagem, na qual manifestavam seu apoio às manifestações populares contra as medidas antidemocráticas. Ainda compartilharam diariamente cenas de atos de violência policial na aba "stories" da plataforma. De acordo com o Instagram, o Stories é uma ferramenta para “compartilhar momentos diários e ficar mais perto das pessoas e interesses importantes, na qual se publicam fotos e vídeos que desaparecem depois de 24 horas” (INSTAGRAM, 2025).

Manifestações populares ocorreram em defesa da democracia, até a realização do pleito em 24 de março de 2024, que elegeu Bassirou Diomaie Faye (DIALLO, 2024). Segundo Oyěwùmí (2021, p. 31), um dos propósitos de um feminismo interseccional é justamente o de sustentar a esperança em "novas tradições".

Não é exagerado afirmar que, nos Estudos Africanos, uma avaliação cuidadosa da genealogia de conceitos e formulação teórica deva ser parte integrante da pesquisa. Em última análise, sobre os esforços de pesquisa, defendo uma interpretação cultural e dependente do contexto da realidade social. O contexto inclui a identidade social de quem pesquisa, a localização espacial e temporal da pesquisa e os debates na literatura acadêmica. Há, obviamente, a questão fundamental da relação entre pesquisa e realidade social, uma questão importante, dada a tendência política da pesquisa –

particularmente em estudos sobre mulheres. (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 33).

A parceria de Defa e Mamy Victory, na dupla Defma Madef, aponta para a factualidade destas novas tradições, na fala de Oyěwùmí (2021), por meio da aliança entre mulheres, em prol de conquistar um aprofundamento dos estudos sobre o rap e gênero interseccional em diversos lugares do mundo.

JI GĚN DE TOUSSA

A rapper Toussa é autora da terceira faixa musical chamada *Ji GĚn* a ser analisada. A canção é parte do EP "*Experience*" (2021), que contém outras cinco músicas: *Xale* (Criança), *Djam* (paz), *Djom* (dignidade), *Doylu* (satisfação) e *Ybnb* (despertar para a ação). Estes são valores culturais de grande importância para a artista, segundo depoimento obtido em entrevista de campo. Abaixo, está transcrita a tradução da sua letra de *Ji GĚn*.

A casa está limpa porque ela limpou
Prepare o jantar e depois vá dormir
Quem não tem fogão a gás ainda vai buscar o carvão
Desperdício é prejudicial
Sim, use menos sal, ficou salgado demais
Sim, a casa dos fundos está suja
Sim, sempre dizendo sim, dizendo sim, sem pensar no que quer
Faz muito tempo que eu trabalho, não há de ser assim para sempre
A mão que dá é a mão que manda
Quem paga a comida e a bebida também pode escravizar
Ser homem é "direito", ser mulher também
O que você pensa a respeito disso?

Por que eu não posso construir algo e compartilhar com você?
Você paga a conta de luz, eu pago a da água, não há problema
A vida é assim
Preciso de mãos livres para aplaudir (TOUSSA, 2021).

Esse trecho da canção *Ji GĚn* (TOUSSA, 2019) é um relato da rotina no trabalho doméstico. A frase "a mão que dá é a mão que manda" remete às funções do lar como escravização, aproximando-se neocolonialismo cultural discutido por Gonzalez (2020). Para a autora, nos territórios explorados, "há que considerar que a maioria da população, praticamente, não alcançou a situação de força de trabalho relacionada ao capitalismo industrial competitivo" (GONZALEZ, 2020, p. 27).

Toussa não produziu um videoclipe para a música *Ji GĚn*. Contudo, há temas recorrentes considerados como etapas de uma ampla obra performática e de uma produção volumosa de vídeos. Em *Djom* ("trabalho", em *wolof*), por exemplo, Toussa faz diversos serviços, dentro e fora de casa. No vídeo-

documentário *Mane*, Toussa também aborda trabalho feminino e afirma expressamente, em entrevista de campo, que este é um direito com o qual ela se preocupa. A palavra “escravização”, na letra da música, remete a dimensão ambígua: é um termo usual para se referir ao trabalho doméstico não remunerado, ao mesmo tempo em que se articula às discussões sobre colonialismo. No caso destas últimas, Gonzalez (2020, p. 27) aponta privilégio racial como “um dos pontos-chave dessa posição, uma vez que ele evidencia como, em todos os níveis, o grupo branco foi o beneficiário da exploração dos grupos raciais”.

As obras estudadas da artista Toussa perpassam diversos tipos de trabalhos, por meio de metáforas poéticas. Por exemplo, numa cena do videoclipe de *Djom*, ela limpa peixe. Embora essa atividade pertença, também, ao ambiente doméstico, na cena em questão, ela o faz numa feira, ou seja, envolve-se com um trabalho remunerado. Outras fronteiras se tensionam quando ela também exerce um ofício intelectual no mesmo videoclipe de *Djom*. A análise das obras de Toussa propicia o tema da igualdade entre todos os trabalhos e o direito democrático de acessá-los. Gonzalez (2020) discute as diferentes posições profissionais:

Claro está que, enquanto o capitalista branco se beneficia diretamente da exploração ou superexploração do negro, a maioria dos brancos recebe seus dividendos do racismo, a partir de sua vantagem competitiva no preenchimento das posições que, na estrutura de classes, implicam as recompensas materiais e simbólicas mais desejadas (GONZALEZ, 2020, p. 29).

Toussa compõe, em *Ji Gën*, versos que remetem ao direito das mulheres à própria renda. Inclusive a palavra “direito” aparece na canção de forma ambígua, afirmando que não há nada de errado em ser mulher e que todos os seres humanos são dignos do programa constitucional: “Ser homem é “direito”, ser mulher também”. Contudo, o tom é mais democrático do que belicoso: “Preciso ter as mãos livres para aplaudir”, remetendo ao diálogo do feminismo decolonial segundo Oyěwùmí (2021).

Na segunda estrofe, Toussa alude ao trabalho remunerado: “Você paga a luz, eu pago a água, não há problema algum”. As entrevistas de campo com Sister LB, Toussa e Mina La Voilée reuniram afirmações recorrentes de que as artistas estudadas se preocupam com o direito das mulheres senegalesas à vida profissional e fonte de renda.

A letra prossegue a citar temas que sustentam a hipótese de um feminismo, de fato, enquanto marco nesta obra de Toussa. Contudo, evocam um marco que possui o seu próprio estilo de representação.

Onde estamos umas para as outras?
Elas por elas: mulheres são a mudança
Quem se atreverá a encostar um dedo em você?
A violência doméstica ronda por aí
É tão raro ouvir que uma mãe abandonou sua casa
Em quase todos os lares, o pai é quem desaparece
[...]
Sem medo de nada, você é corajosa e batalhadora

Nem o campeão pode ser mais forte
Ninguém sabe o que você passa
Nem o campeão pode ser mais forte
Sinto muito por aqueles que te detestam

Acontece que Adji Coumba é uma mulher guerreira
Ndatté Yalla é fantástica
Muito tempo de luta, mesmo antes de crescermos o suficiente para
colaborar
Ser parte dos tomadores de decisão é a única coisa que pode nos
ajudar a ter sucesso na luta (TOUSSA, 2021).

No trecho acima, um dos versos destaca a importância de todas e todos se tornarem igualmente "tomadores de decisões". Essa versão feminina do poder, que não enfoca em somente acusar o masculino, aproxima-se da perspectiva decolonial de gênero descrita por Oyèwùmí (2021). No texto original em *wolof*, a artista elabora uma sequência de rimas que perfazem o acabamento poético e estético da canção. As rimas podem ser etapas da performance, ao se levar em consideração um dos significados performáticos estabelecido por Fischer-Lichte, em que várias artes se misturam, de tantas formas quanto possível (2019). Além disso, elas dão forma artística à fala performática descrita pela autora (FISCHER-LICHTE, 2019). É aqui conveniente retornar também ao argumento de Suassuna (2013) de que a forma poética é imagética. Há exemplos de poemas disponíveis na literatura que investem parte da sua estética na forma textual, em busca de despertar novas possibilidades dos sentidos, tais como "imagens que rimam".

A frase "Elas por elas" indica a quem ela dedica o final da música. Toussa menciona uma degrau acima no campo dos direitos, em novas direções - mulheres tornando-se parte dos "tomadores de decisão". Ela explicou sua forma de participação cívica em entrevista de campo: está mais preocupada com a atividade social do que com a política institucional. Segundo Gonzalez (2020), o envolvimento cidadão nas decisões pode acontecer de várias maneiras, não necessariamente ocupando um cargo ou partido político. Os movimentos sociais podem ser alternativas para contribuições. Um dos caminhos descritos por Gonzalez (2020) é a organização da mulher negra. Este tema será observado, em Senegal, a seguir. A oportunidade surge a partir da análise da letra de *Girl Power*, de Mina La Voilée.

As três letras com o título *Ji Gën*, palavra do *wolof* que significa "mulher", propiciam discussões disponíveis em textos sobre feminismo decolonial. As canções são das artistas Defma Madef (Defa e Mamy Victory), Sister LB e Toussa. A recorrência de temas em comum e a repetição do título nos três trabalhos mencionados sugere acordo com reflexão de Lélia Gonzalez (2020). A autora reflete sobre a importância da organização entre as mulheres de territórios "amefricanos" (africanos e latino-americanos), e de sua atuação orquestrada e coletiva.

As três letras *Ji Gën* reunidas em campo possuem semelhanças, além do nome em comum. Há recorrência de palavras com sentidos similares, tais como "juntas", "elas por elas", "umas para as outras", "luta", "liderança". Sugere,

portanto, uma preocupação de gênero enquanto parte das performances observadas. A seguir, serão discutidas as esferas práticas na organização do rap feminino em Senegal, com base na letra de música *Girl Power*, de Mina La Voilée.

ANÁLISE DA LETRA DE *GIRL POWER*, DE MINA LA VOILÉE

Mina La Voilée é uma rapper senegalesa que nasceu e cresceu em Dacar, capital do Senegal. Foi nesse contexto que, ainda adolescente, começou a se aproximar do hip hop, inspirada por grupos locais de rap engajado. Participou de um coletivo de rap no Ensino Médio, sendo a única mulher do grupo, quando começou a escrever suas próprias músicas com o apoio da mãe. Seu nome artístico se traduz como “Mina, a do véu”.

A letra da canção *Girl Power* é de autoria da rapper Mina La Voilée (2021). O texto poético da composição propicia um primeiro contato com a prática da organização feminina em Senegal, em prol de interesses em comum. O trecho a seguir é uma estrofe da canção:

Poder feminino, vejo vitória em Mamy
Toussa trabalha pelo seu dinheiro
OMG, a dama chefe, a batida lírica celebra
Deja nunca descansa, Ina nunca para de atacar
Poder feminino, sempre demonstrando fé
Dieyna, mulher de classe, mostre sua atitude (LA VOILÉE, 2021)

Em seus versos, Mina La Voilée evoca Mamy Victory e Toussa. Elas são homenageadas com adjetivos que destacam suas principais qualidades de modo específico e individual. Outros trechos da letra enaltecem coletividade, união de forças, empatia e solidariedade. O recurso de mencioná-las dá identidade ao conteúdo: a visualidade da letra se torna menos abstrata e mais real por meio dos rostos que ela identifica. As características minimalistas podem facilitar a identificação pelo contraste. Este estilo de fusão hiperintrincada entre música e imagem remete aos conceitos de “cultura visual hiperhíbrida” e de “composição intrincadíssima” que se menciona no estudo de Santaella (2007, p. 34) sobre criações virtuais.

No videoclipe de *Girl Power* (“poder feminino”), Mina usa dois *hijabs* diferentes. Um deles é liso, na cor preta, o outro é estampado. Uma colega DJ compartilha a cena com ela, operando uma mesa de som (Figura 3). Nesse contexto, o *hijab* parece exercer uma segunda função: o de afirmar o gênero feminino de Mina, numa situação que é duplamente ocupada por homens, ou seja, um show ao vivo, com participação de um DJ. O *hijab* é utilizado somente por mulheres em Senegal. A presença desse acessório, da parte de Mina La Voilée (2024), ao aproveitar o símbolo disponível em seu *hijab*, tende a ativar a instância da sua performance, nesse diálogo entre gêneros, o qual está implícito também sob o título da música.



Figura 3: videoclipe de *Girl Power* (MINA LA VOILÉE, 2020).

No videoclipe de *Girl Power* não há mais do que uma única transição de cenas, que ocorre ao redor do *hijab*. A cena que alterna a imagem com a DJ mostra Mina cantando sozinha com véu de outra cor. A pesquisa sobre Mina demonstrou que ela se posiciona contra as diversas formas de violência contra a mulher em depoimentos públicos (BBC, 2019). Em entrevista de campo, ela diz que se considera "privilegiada por ser uma mulher senegalesa e contar com o apoio do marido em sua carreira profissional". Ela e o marido são parceiros de trabalho: além de produzirem juntos, o casal é proprietário de um estúdio musical particular, realidade que foge ao padrão da maioria das mulheres no Senegal, segundo a artista.

No videoclipe, a DJ também protagoniza, sozinha, alguns momentos, ao som do ritmo da música. Ao seu lado, Mina vai e volta como a artista principal. Esse videoclipe é intimista e as artistas parecem atuar como guardiãs da musicalidade. Mina assume sua posição sendo uma mulher, uma posição que o *hijab* reforça duplamente. Todo o circuito performático da obra acontece em torno de duas mulheres, que são a fonte da música que este videoclipe repercute. Elas não deixam de responsabilizar-se pela música, sendo e afirmando-se mulheres africanas e senegalesas. Se Mina La Voilée sustenta um vídeo sobre poder feminino com a sua presença, com seu *hijab* e com uma DJ, a sua performance tende ao espetacular no minimalismo. Essa obra se aproxima da performance segundo Igweonu e Okagbue (2013, p. 11), a qual parece não perder "o sentido de sua africanidade em suas diversas interações".

A poética de Mina La Voilée valoriza suas companheiras e se refere às colegas enquanto aliadas, não concorrentes. Por esse conteúdo autorreferencial, propicia a discussão de práticas internas de grupo no Senegal. Embora cada uma das artistas se dedique à sua carreira individualmente, elas demonstram interesse e/ou participam de atividades juntas. Niang (2013) analisa essa atitude coletiva no Senegal. Segundo o autor,

[...] as reuniões entre os membros do grupo não são simplesmente oportunidades para reavivar o vínculo social; elas também são os locais de criação e reformatação dos modelos do grupo que ali se desenvolvem práticas cuja solenidade evoca o poder da liturgia. Elas são

a oportunidade de revigorar a mobilização em torno dos objetivos da resistência do grupo apesar de possíveis fatores de desmobilização (como a vulnerabilidade das consequências financeiras neste caso) que prejudicariam esta ambição de representação dos “vulneráveis” (NIANG, 2013, p. 584).

A citação de *rappers* femininas de Senegal preenche quase toda a letra de Mina La Voilée. São mencionadas 27 mulheres artistas e personalidades senegalesas em *Girl Power*. Esta atitude remete ao pensamento de Vergés (2020), para quem as lutas das mulheres em territórios interseccionais se fazem não somente via luta e enfrentamento, mas via amizade e amor. O paralelo considera a estratégia coletiva num contexto de maioria masculina e de preconceito contra mulheres rappers.

Nessa letra, a apresentação de uma perspectiva de gênero se faz via homenagem. A presença das mulheres no rap senegalês se expressa em sua forma coletiva. A união de dezenas de performances, numa mesma e ampla performatividade, é capaz de atender a alguns dos critérios de performance de Fischer Lichte (2019), tais como autoconsciência e fusão de diversas artes.

Fatou Kandé fez um ensaio fotográfico e saiu uma foto do seu cérebro.

Sista Ja, uma mulher no meio da selva.

Vivi está cada vez mais louca.

Moussou Kenkendo é feminina como D Freezy (LA VOILÉE, 2021).

A menção a mulheres senegalesas de outros campos artísticos/intelectuais amplia a dimensão da música e remete à obra performativa permeável a diversas artes (FISCHER-LICHTE, 2019). Fatou Bintou Kandé Senghor é diretora de cinema, escritora e fotógrafa senegalesa. Ela também cita Wasso Tounkara, presidente do *Genji Hip Hop*, coletivo que articula a rede de rappers femininas no país. A amplitude desta união é considerada em estudos de feminismo interseccional. Chimamanda Ngozi Adichie (2017, p. 13) não ignora que existe desigualdade entre homens e mulheres: “aquela ideia absurda de que ‘os homens são assim’, o que significa que os padrões para eles são mais baixos”. Mesmo assim, em *Sejamos Todos Feministas* (2015), a autora adere a um tom amigável e apto a dialogar sobre o tema com diversos públicos.

No videoclipe de *Girl Power*, Mina e a DJ dividem o palco, evocando a potência que existe na troca e na partilha. Lembra-nos o pensamento de Fischer-Lichte (2019), para quem a essência da obra performática é sobretudo a mescla entre artes, que aqui ocorre entre obras de diferentes artistas.

Os versos que mencionam artistas em *Girl Power* trazem descrições do trabalho de cada uma, de modo específico. Sobre Toussa, ela homenageia sua capacidade de trabalho, descrito anteriormente como o tema de algumas das suas peças musicais. Da fotógrafa Fatou Kandé, ela destaca uma “sessão de fotos” cuja imagem principal é a “do seu cérebro” (LA VOILÉE, 2021).

Girl Power aborda a força feminina em obras de arte. Mina La Voilée afirma que também participa de encontros, porque acredita na prática comunitária

das rappers femininas (LA VOILÉE, 2024). Propicia também a discussão sobre o evento *Do Re Mi Fem*, prestigiado durante a pesquisa de campo. A atividade aconteceu no dia 8 de março de 2024 e levou mulheres da música senegalesa à mesa de debates para contar suas jornadas e discutir dificuldades e conquistas. Dentre elas, esteve presente a rapper Sister LB, que este estudo acompanha e entrevistou. A participação das artistas em eventos de debates, tais como o *Do Re Mi Fem*, remetem à fala. Um dos critérios para obras de espectro performático surgem via fala, em Fischer-Lichte (2019).

Em entrevista de campo, Mina La Voilée menciona a vulnerabilidade financeira em rap feminino senegalês (VOILÉE, 2024). Ela afirma que uma pauta ativista cara às artistas do rap senegalês é o direito da mulher senegalesa a uma carreira profissional. Ela também afirma que cantar rap é uma escolha que envolve fortalecer a luta de outras mulheres, inclusive o tabu de que uma mulher islâmica não possa ou não deva fazer rap. Lélia Gonzalez (2020) revela a luta de mulheres africanas e latinoamericanas que reivindicam seu direito a escolher uma carreira, se quiserem. A autora cita o exemplo da sociedade brasileira, onde esses direitos são desigualmente distribuídos entre gêneros, classes e orientação sexual distintos: “Por essas e outras é que a mulher negra permanece como setor mais explorado e oprimido (...), uma vez que sofre uma tríplice discriminação (social, racial e sexual)” (GONZALEZ, 2020, p. 199).

A estética do rap feminino foi discutida neste artigo com base em seu fazer de afinidade performática. Em obras de rap podem ser localizadas questões ligadas a processos de formação de contornos de sua visualidade associada à corporeidade, movimento e engajamento social e político nas territorialidades femininas em constante embates e busca de espaços de expressão e de existência.

Dentre as experiências mais marcantes, elaboram e/ou transportam reflexões sobre cenas de distintos modos de vida e formas de expressão de vozes de mulheres a partir de seus cotidianos e embates mais próximos. Daí emergem expressões com exigências de deslocar preconceitos sobre o lugar das mulheres no rap (NAVARRO, 2018), tanto existência e geopolítico quanto lugar artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo reuniu análise de obras artísticas, estudos bibliográficos e resultados de pesquisa de campo em Dacar. Para conhecer a ação performática das rappers estudadas, empregou-se um olhar que considera a artisticidade em seu conjunto. Para além da discussão estética, os diálogos que elas propiciam se referem ao campo da transculturalidade, gênero, ou a própria poesia inerente ao sujeito artístico das rappers.

Este estudo desenvolveu-se em meio a círculos de atividades e discussões propiciadas pela bolsa de doutorado diretamente vinculada ao Projeto Temático LinkArt'Áfricas-FAPESP (processo 2022/05923-9). As atividades do grupo favoreceram tanto a assimilação de conceitos como adensamento de questões epistemológicas relativas ao estudo no campo artes em contextos

africanos. Estes momentos inspiraram ideias, favoreceram e viabilizaram o estudo de campo e discussão e sistematização dos dados. A partir de conexões realizadas em grupo no Link'ArtÁfricas, foi possível ampliar os horizontes teóricos e éticos além de encontrar caminhos para a continuidade da pesquisa.

O estudo propiciou observar detalhes na composição das artistas, tanto no acabamento quanto no teor estético dos trabalhos. Estes trabalhos se apresentam de maneira calculada, como se fossem uma orquestra visual. O resultado é uma obra associável a pontos de vista interdisciplinares e multiformes. A performance não somente tolera acréscimos, como também cresce neles. Esses acréscimos, por sua vez, povoam os temas e conteúdos pertinentes à criação estética e realizam continuamente o trabalho artístico.

Performance arts in Senegalese rap music produced by women

ABSTRACT

This article investigates performance art in female Senegalese rap production, analyzing the poetics of Sister LB, Toussa, Mina La Voilée, and the duo Defma Madef. The proposal of a study centered on multiple aesthetic forms makes it possible to highlight recurring themes and associate them with contexts of performance, music videos, art, and culture with African influences, as well as intersectional gender perspectives—especially the “Amefrican” thought of Lélia Gonzalez. The methodology combines documentary and aesthetic analysis with field research conducted in Dakar, including the translation of lyrics from Wolof, one of the 20 native languages of Senegal and the most widely spoken language in the country. The analysis reveals, in addition to musical and textual elements, the convergences and plural perspectives in the artists’ work, such as visibility, cinema, dance, street art, theater, and performance. The study makes it possible to recognize these multiform expressions as references for interdisciplinary research in the arts, based on the practice of Senegalese female rap.

KEYWORDS: Senegalese female rap. Performance. Amefrican feminism. Music videos.

NOTAS

1 - “Amefricano” é termo informal, criado pela autora Lélia Gonzalez (2020), definição popular e alternativa dos feminismos latino-americanos e africanos em seu conjunto.

2 - Senegal é um país multilíngue: mais de 30 idiomas são falados no país, com o francês como idioma oficial e o *wolof* como a língua mais falada.

3 - Manifestações populares no país ocorreram em defesa da democracia, até a realização do pleito em 24 de março de 2024, quando a pesquisadora ainda estava em campo. A população elegeu presidente o candidato Bassirou Diomaie Faye (DIALLO, 2024).

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Para educar crianças feministas. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Sejam todos feministas. Editora Schwarcz: São Paulo, 2015.

BENGA, Ndiouga. Dakar e seus ritmos: uma história social da música. [Informações de edição conforme sua pesquisa, ex: Dacar: Éditions de l'IFAN, 2020].

CLARK, Msia Kibona. Hip Hop in Africa: Prophets of the City and Peacemakers in Resistance. Athens: Ohio University Press, 2018.

DEFMA MADEF. Ji Gën. In: Ok Maliko [EP]. Dacar: [Selo Fonográfico], 2023. 1 faixa sonora.

DIALLO, Siradio. Democracia, política e mobilizações sociais no Senegal: a disputa Presidencial. Unilab: São Francisco do Conde, 2024

FISCHER-LICHTE, Erika. Estética do Performativo. Tradução de Fátima Saadi. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano: ensaios, intervenções e diálogos. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

IGWEONU, Kene; OKAGBUE, Osy (org.). Performative Inter-Actions in African Theatre 3: Making Space, Rethinking Drama and Theatre in Africa. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

LA VOILÉE, Mina. Girl Power. Dacar: [Selo/Produção], 2021. 1 videoclipe (3 min). Disponível em: YouTube. Acesso em: 20 mar. 2026.

MACHADO, Arlindo. A televisão levada a sério. São Paulo: Senac, 2001

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e Pós-cinemas. SP: Papyrus, 2007

NAVARRO, Cecile. Urban Women Week: Promoting Women on the Senegalese Rap Scene. In: Journal of the International Association for the Study of Popular Music, Vol. 8 No. 1, 2018.

NIANG, Abdoulaye. Constructions et expressions transculturelles du rap Galsen : analyse à partir des cas de Keur Gui Crew et Fou Malade. In: Ethnographiques.org, Numero 40, Dezembro de 2020.

NIANG, Abdoulaye. Rap en Afrique. In: La Découverte, 2018.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. A invenção das mulheres: uma perspectiva africana sobre os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SANTAELLA, Lucia. Linguagens líquidas na era da mobilidade. São Paulo: Paulus, 2007.

SANDHOFF, Michelle. Service in a Time of Suspicion: Experiences of Muslims in the American Military. Iowa City: University of Iowa Press, 2017. [Referência para o uso do kufi].

SISTER LB. Ji Gën. Dacar: [Produção], 2019. 1 videoclipe (4 min). Disponível em: YouTube. Acesso em: 20 mar. 2026.

SUASSUNA, Ariano. Iniciação à Estética. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

TOUSSA. Ji Gën. In: Experience [EP]. Dacar: [Selo], 2021. 1 faixa sonora.

VERGÈS, Françoise. Um feminismo decolonial. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

Recebido: 23 mar. 2026.

Aprovado: 7 abr. 2026.

DOI: 10.3895/rde.v17n28.20341

Como citar: LIMA, C.G. Artes de performance na música rap senegalesa produzida por mulheres. R. Dito Efeito, Curitiba, v. 17, n. 28, 86-107, jan./jun. 2026. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/de>>.
Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

