

# A LÍRICA SUBALTERNA LATINO-AMERICANA: A DECOLONIZAÇÃO FEMINISTA EM KRUDXS CUBENSI

THE LATIN AMERICAN SUBALTERN POETIC: FEMINIST DECOLONIZATION IN KRUDXS CUBENSI

## RESUMO

A presente pesquisa apresenta uma análise sobre a letra da canção “Mi cuerpo es mío” (2014), da dupla de *raperas* latino-americana feminista Krudxs Cubensi, objetivando o estudo de artistas latino-americanas e sua produção poética e musicada, por conter reflexões sobre denúncia social e promover questionamentos acerca da emancipação e decolonização da mulher, sob a ótica dos feminismos decoloniais latino-americanos. As seguintes questões incitadoras compõem esta pesquisa: “Como se caracterizam as subalternações das artistas das canções selecionadas neste *corpus* em seus contextos sociais, culturais e históricos?”; “Em que passo as canções apresentam a retomada de voz dessas mulheres em seus contextos?”; e, “Como os movimentos feministas são apresentados nessas canções contemporâneas latino-americanas?”. Assim, busca-se compreender o contexto sociocultural dessas artistas como sujeitas latino-americanas; realizam-se os levantamentos dos conteúdos temáticos e dos recursos estilísticos da linguagem poética e artística explorados pelas cantoras em suas canções; e, relacionam-se os conteúdos temáticos aos formais, observando a crítica expressa nas canções e sua relação com a questão das sujeitas subalternas latino-americanas, por meio dos estudos feministas. O trabalho caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa, de cunho bibliográfico. Para que se conheçam os contextos de tais mulheres artistas e, ainda, os conteúdos poéticos da canção, compreendidos como *lirica subalterna latino-americana*, recorre-se às teorias decoloniais feministas: Anzaldúa (2019b), Bairros (2020), Berth (2019), Biroli (2014b), Carneiro (2019b), Gonzalez (2020), Hollanda (2020), Louro (2019), Lorde (2019c, 2019d), Lugones (2020), Preciado (2019b), entre outras. A partir das constatações alcançadas, compreende-se que, ao ocuparem seus espaços e vozes, tais sujeitas artistas revelam um acentuado caráter crítico feminista em relação às problemáticas sociais atuais latino-americanas, no sentido de emanciparem-se de modelos coloniais, patriarcais e machistas, oportunizando demais emancipações a outras mulheres.

---

### Lidiane Cossetin Alves

Doutoranda em Letras; Mestre em Letras - Linguagem e Sociedade; e Graduada em Letras-Português/Espanhol pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE. É membro dos grupos de pesquisas “Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens” (UNIOESTE/2019) e “Crítica feminista e Autoria feminina: cultura, memória e identidade” (UFGD/2021). Seus estudos voltam-se às Literaturas, Artes, Culturas e Sociedades Latino-americanas, tal como suas Línguas, Linguagens e Expressividades. E-mail: lidicossetin@yahoo.com.br. ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0678-1533>.

### Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

Graduada em Letras Português/Espanhol, com Mestrado e Doutorado em Letras pela UNESP/Assis. Professora do curso de Licenciatura em Letras-Espanhol da UEL - Universidade Estadual de Londrina. É professora do Programa em Pós-Graduação em Letras-Linguagem e Sociedade, da UNIOESTE - Universidade Estadual do Oeste do Paraná em nível de Mestrado e Doutorado. E-mail: adrifiuza@yahoo.com.br. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8667-4756>.

**Palavras-chave:** Canção latino-americana. Lírica subalterna latino-americana. Decolonização. Feminismo(s) Decolonial(is). Krudxs Cubensi.

## ABSTRACT

This research presents an analysis of the lyrical poetics of the song “Mi cuerpo es mío” (2014), by the Latin American feminist *raperas* duo Krudxs Cubensi, and aims to study Latin American artists and their poetic and musical production, by their reflections on social denunciation and for promoting questions about the emancipation and decolonization of women, from the perspective of Latin American decolonial feminisms. The following questions prompt this research: “How are the subaltern conditions of the musical artists selected in this corpus characterized in their social, cultural and historical contexts?”; “How these songs present the resumption of women’s voice in their contexts?”; and, “How the feminist movements are presented in these contemporary Latin American songs?”. Therefore, the intention is to understand the sociocultural context of these artists as Latin American subjects; how the thematic contents and stylistic resources of the poetic and artistic language are raised by the singers in their songs; and relate the thematic contents to the formal ones, observing the criticism expressed in the songs and its relation with the issue of Latin American subaltern subjects, based on feminist theories. The study was carried out as a qualitative bibliographic research. To understand the poetic content of the songs as a Latin American subalternity, as well as the contexts of these women artists, decolonial feminist theorists were consulted: Anzaldúa (2019b), Bairros (2020), Berth (2019), Biroli (2014b), Carneiro (2019b), Gonzalez (2020), Hollanda (2020), Louro (2019), Lorde (2019c, 2019d), Lugones (2020), Preciado (2019b) and others. Based on the discussion promoted, it was understood that, by occupying their spaces and voices as women, these artists reveal a great feminist critical character about current Latin American social problems, emancipating themselves from colonial, patriarchal and sexist models, and promoting the emancipation of other women.

**Keywords:** Latin American song. Latin American Subaltern Poetics. Decolonization. Decolonial Feminism(s). Krudxs Cubensi.

## Introdução

Compreender as subalternações de mulheres latino-americanas por um viés feminista e decolonial é, tal como aponta Palermo (2020), uma opção sobre como compreender e interpretar o mundo em que vivemos. De mesmo modo, compreender a poética de canções de mulheres amplamente subalternizadas e marginalizadas é atualizar a lírica contemporânea relativamente aos sujeitos que as compõem e sobre as temáticas que discutem em seu interior: assim se dão as *líricas subalternas latino-americanas*, evidenciando emancipações de tais sujeitos e sujeitas, retomando seus locais de existência e resistência e reivindicando uma vida digna por meio das poéticas das canções.

Spivak (2010) já discutia que os sujeitos subalternos não possuem o direito de fala, não são ouvidos, a não ser que retomem suas próprias vozes e seus próprios espaços em meio a uma sociedade opressora, mesmo que à força. Logo, ao passo em que inúmeras correntes da música contemporânea latino-americana retomam suas vozes e espaços, emancipam-se e, ainda mais, influenciam emancipações de seus coletivos. Sendo assim, a expressividade da mulher encontra-se em consonância com a inevitável e irrefreável busca pela fuga da subalternidade socialmente determinada em contextos mundiais e, particularmente, latino-americanos. Portanto, aproximamo-nos do campo das expressividades artísticas e poéticas apresentadas nas canções contemporâneas de latino-americanas, no sentido de destacar quais são as maneiras com que se apresentam as insurgências de mulheres (e) feministas.

Portanto, o presente trabalho aborda uma das possibilidades de estudo da lírica subalterna latino-americana presente na canção “Mi cuerpo es mío” (PODEROSXS, 2014), de Krudxs Cubensi, considerando a trajetória de inúmeras subalternidades vivenciadas pelas artistas *raperas* Odaymar Cuesta e Oli Prendes. Assim, é necessário evidenciar que o estudo da vida das artistas e suas próprias reflexões sobre suas experiências são elementos intrínsecos às poéticas que desenvolvem e, destarte, evidenciam as duas seções que compõem o presente estudo: *Afrolatinoamericana y caribeña* – uma breve discussão tratando das vivências das *raperas* – e, “¿Cuerpos de quiénes? ¿Decisiones de quiénes? ¿Derechos de quiénes?”: *Mi cuerpo es mío e as imposições sobre a mulher* – que aborda a análise da canção sob um viés da Crítica Literária Decolonial e Feminista; por fim, apresentam-se as *Considerações finais* sobre os conteúdos debatidos ao longo do presente trabalho.

## Afrolatinoamericana y caribeña

Desde o início da década de 1990, Odaymara Cuesta e Olivia Prendes são integrantes de grupos artísticos de Cuba voltados ao teatro, passando por apresentações performáticas, musicais, teatrais, educativas e experimentais: atuam em espaços públicos, abertos e fechados, realizam palestras e debates em universidades e apresentam seus shows em variados tipos de estabelecimentos, alcançando um público diverso. Assim, em 1996, a carreira artística da dupla Krudas Cubensi é iniciada em diferentes níveis de Artivismos<sup>1</sup>, com um amplo estudo e qualificação de ambas as partes. Apresentam seus movimentos ativistas, então: “Nosotras fuimos la revolución feminista cuir dentro de la revolución afrocéntrica, hip hop, dentro de la revolución cubana.” (PRENDES, 2014). Além disso, Odaymara Cuesta (2014) acrescenta:

Yo creo que nuestra música refleja quién somos, una música autobiográfica, una música que describen los sucesos que pasan en nuestra vida a cada día, es una música de resistencia, de lucha,

<sup>1</sup> As artistas consideram a Arte intrínseca ao Ativismo, em relação recíproca. Assim, denominam suas atuações como Artivismos.

de poner las personas juntas, es una música de sanar, es la medicina para la gente y para nosotras mismas. Somos personas que venimos a la vida con un propósito, venimos a luchar y hacer de ese mundo un mundo mejor, un mundo más habitable, un mundo más positivo, un mundo con más color: eso es lo que estamos haciendo y no como una utopía, [...], no, es real. Y yo siento la transformación desde mí (CUESTA, 2014).

Ademais, além de artistas, poetisas, cantoras, compositoras, ativistas ambientais, veganas, feministas de gênero não binário, são defensoras da liberdade de expressão corporal e sexual em todas as sociedades, críticas da arte afro-latino-americana e precursoras da discussão *queer* – ou, *cuir* – em canções da América-Latina. Em seu *site*<sup>2</sup>, apresentam que é “por isso que as Krudxs estão aqui neste planeta, para deixar uma marca, para melhorar o seu meio ambiente, para contribuir para o desenvolvimento da humanidade, para denunciar as injustiças e propor caminhos mais equitativos para que todos possamos conviver graciosamente e em harmonia com todos” (KRUDXS CUBENSI, 2021). Ademais,

Las suyas, son canciones donde la vivencia de ser mujeres que “gustan de papayas”, la libertad física y de pensamiento, el amor, la emigración, etc., se mezclan con unas ganas irremediables de hacer gozar y bailar. Hace mucho que Las Krudas dejaron atrás quejas, lamentos y rivalidades; aquella fue una etapa necesaria en un movimiento cubano de rap donde las mujeres eran (son) invisibilizadas y la misoginia hacía ola (hace aún, por cierto). Ahora estas raperas, globales y cubanas a la vez, encontraron y construyen un camino positivo hacia el disfrute de sus propias existencias y de las nuestras (ALVAREZ, 2013).

Ainda, as artistas enfatizam que a primeira de suas influências culturais é o Hip-Hop cubano, pois foi assim que se compreenderam como *Raperas*: “fue una fascinación. Nos dimos cuenta que pertenecíamos allí. Queríamos ser parte de esa cultura [...] cuando hablamos de nuestras influencias, el primer lugar es del Hip Hop Cubano” (CANO, 2014a). Nesse sentido, discutem não apenas seu encantamento com a cultura do Hip Hop, como também dialogam sobre a ausência de mulheres nesse local cultural já periférico, denunciando a desigualdade de gêneros e, ainda, exigindo esse espaço para si. Em entrevista, contam que

---

<sup>2</sup> Em dezembro de 2020, o *site* oficial das artistas foi retirado da internet; em 2021 houve a publicação de um novo *site*, com informações atualizadas sobre a dupla. Outrossim, os nomes utilizados são vastos: ora chamadas Las Krudas, ora denominadas Krudxs Cubensi ou Krudas Cubensi, sendo Olivix ou Olivia e Odaymar ou Odaymara em redes sociais e em publicidades, também apelidadas de Pasa Kruda (Odaymara) e Pelusa Kruda (Olivia), são inúmeros os nomes artísticos que utilizam no decorrer da carreira. Até o ano de 2020, as artistas chamavam-se Odaymara e Olivia; depois de 2021, passaram a apresentar seus nomes como Odaymar e Oli; assim, conforme as fontes deste trabalho forem apresentadas, obedecemos ao modo com que se reconheciam naquele momento.

[Pasa:] Aquí la Cultura Hip Hop es cada vez más opresiva. Las mujeres están luchando fuertemente, pero igual son madres y “Hay que comer y buscar balas (dinero)”. [...]. **Pelusa:** hacer cualquier movimiento es difícil. No tenemos espacios privados para tocar música y mucho menos Rap. Hay que someterse a un nivel de burocracia asfixiante (CANO, 2014b).

Tal como o problema sexista, misógino e machista prevalece na cultura do Hip-Hop e, então, no Rap, as questões linguísticas também passaram a ser problematizadas; desde a utilização pronominal neutralizada quanto à construção histórica dos vocábulos foram discutidos por Krudas Cubensi, que utilizam termos “herstory” (inglês) e “herstoria” (spanglish) à *history*; ou “mujerista” à *feminista*, já que

[Pasa:] Tratábamos de impregnarles que no por internalizado o estandarizado que esté un vocablo o actitudes, significa que son buenas, y empezamos con el Rap a pelear con orgullo de ser ‘mujeres’ y reclamar espacio. [...]. Empezamos con ‘Vanguardia Mujerista’. De reconocernos y decir en vez de ‘his-toria’ – en inglés, la historia de él – ‘Vamos a hacer la historia de ella’ que es ‘her-story’. **Pelusa:** Vocablo que conocimos por Debby Jones [...], quien nos mostró que sí existe esta herstoria desde nuestras mujeres caribeñas y de las llamadas tercermundistas, que no han sido asumidas por esa historia de hombres. [...]. En los ‘90s [...] inventamos el término mujerista. (Después) instintivamente usamos vocales neutras. En Cuba inventamos cosas que en el mundo otras mujeres estaban haciendo [...]. **Pasa:** [...] estamos en un proceso ‘mujeriste’ [...]: todas, ‘todes’, podamos empoderarnos desde el lenguaje mismo. **Pelusa:** [...] Y preferimos este ‘mujerismo’, porque nunca nos sentimos muy identificadas con el ‘feminismo’, apegado a esa Institución que en algún momento nos niega por populares, marginales y lésbicas (CANO, 2014b, grifo nosso).

Assim, tratam das questões linguísticas, não só de mulheres no Hip-Hop, mas de pessoas de gênero não binário e intersexo – tanto no que versa a cultura Hip-Hop quanto sobre a delimitação de “quem pode estar e fazer feminismo”: denunciam, portanto, problemáticas relativas à inclusão e manutenção da permanência de pessoas não heteronormativas nem mesmo em um movimento político, ideológico e cultural que se propõe ser o movimento feminista como um todo, ou universal:

**Pasa:** Donde haya machismo, homofobia, sexismo o unipolaridad del poder, va a haber detractores, porque nuestro trabajo es lo contrario. [...]. Nuestra primera actuación fue: ‘Buuuhhh’ lloramos mucho. Y nos pusimos más en serio. Cada mirada de incompreensión nos hizo más fuerte. **Pelusa:** Con detracciones y auto odio también entra curiosidad e identificación con lo que hacemos. Mucha(o)s

de ella(o)s han sentido la necesidad de liberarse, y aún cuando eso transgreda sus límites y cánones sociales, todavía hay un espacio para el respeto y el amor. Ven en nosotras las heroínas que lo lograron con toda la energía, fuerza y alegría de vivir que tenemos. También somos responsables de que nuestras comunidades y familias cada vez respeten más nuestro arte y mientras más enfoquemos nuestra obra, amor y misión a la educación de quienes más lo necesiten, más hacemos el trabajo correcto (CANO, 2014b).

Ainda mais, ao se reconhecerem como cubanas, ou como “Cubensi” – as chamaram de “raperas cubensi” em suas apresentações fora de Cuba –, salientam que “Krudas” surgiu a partir de seus estudos e inserções no Crudiveganismo, muito relevantes em suas práticas artísticas e ativistas. Além disso, colocaram-se contrárias ao sistema capitalista e imperialista que, infelizmente, também está intimamente relacionado com todas as produções artísticas. Com o amadurecimento da consciência política dentre os grupos que participavam, Odaymar e Oli desenvolveram a prática política de não inserção aos monopólios da música e da arte, conquistando os subsídios necessários para a autogestão de seu discos e outras artes:

[Pasa:] Me enorgullece que nuestra música sea suficientemente conocida. Subsistimos haciendo discos. [...]. **Pelusa:** Además somos artistas gráficas y diseñadoras de moda [...], necesitamos intercambios justos y buscamos colectivos que hacen sus propios vestuarios, producción bonita, anticapitalista, antiimperialista, pro-autonomía y autosustentable. Es difícil trocar comida por arte y siempre ropusemos el intercambio individual entre autónoma(o)s (CANO, 2014b).

Pasa Kruda relata que, em determinada reunião sobre a ampliação dos trabalhos artísticos da comunidade LGBTQI+, ainda em 1993, com uma representante dos direitos sexuais cubanos, a resposta da responsável pela seleção das obras restringiu-se a justificar: “[...] ‘el pueblo cubano no está listo para eso que ustedes están diciendo’. Y le dijimos: ‘¡Cómo no! si somos parte del pueblo.’ Y dijo: ‘En Cuba hay mucha homofobia y lesbofobia y el pueblo no...’, o sea, se puso como pueblo y nos dijo que ‘No.’” (CANO, 2014a). Desde então, continuaram realizando seus trabalhos artísticos, salientando suas obras como “independentes” e “clandestinas”: independentes por não aliarem-se aos grandes centros de produtoras e gravadoras musicais; clandestinas por não serem contempladas em suas totalidades pelo chamado feminismo universalizante, por não gozarem de espaço na cultura Hip-Hop e, ainda, por não conseguirem espaços em Cuba para seus Artivismos e expressividades cançãoeiras porque a comunidade era – e, talvez, ainda seja – extremamente contrária aos seus modos de vida, sexualidade, performatividades e não enquadramento em sistemas heteronormativos. Sobre isso, ao discutirem a cultura do Hip-Hop, sinalizam que o movimento também reflete uma “sociedade machista, homofóbica, heteronormativa em que vivemos. Felizmente, somos

cada vez mais vozes que estão incomodando dentro e fora da cultura. Denunciando, trabalhando e construindo um novo e diverso hip-hop. Mas ainda necessitamos mais, mais e mais” (NETO; FREIRE, 2013).

Nessa difícil perspectiva e com intercâmbios culturais com grupos LGBTQIA+ nos Estados Unidos, na Alemanha e Inglaterra, Pasa e Pelusa Kruda decidiram mudar de residência e, desde 2006, vivem nos Estados Unidos, tendo lançado boa parte de suas canções e discos nos EUA. Ainda, Odaymara e Olivia compreendem-se como emigrantes e em constante diáspora; assinalam, contudo, que nem tudo o que vivem é estreitamente negativo, pelo contrário:

**Pasa y Pelusa:** Desde que salimos hemos tenido todo tipo de experiencias y peripecias propias de un(a) emigrante, y sobre todo si sales de un Socialismo para enfrentarte a un mundo totalmente capitalizado y ¡deshumanizaaado! Todavía estamos en shock – en buen sentido – de ver el alcance de nuestra obra. Al mismo tiempo entender, qué es ser emigrantes cubanas en el mundo. Estamos en Austin, Estados Unidos [...]. Nos encantó esa comunidad [...] que nos abrió sus puertas y un arcoíris de posibilidades, donde nos sentimos plenamente nosotras. [...] Ha sido traspolar lo aprendido en Cuba; cómo sostenernos de reciclaje; de luchar por aquí y por allá; la entereza y perseverancia, la capacidad de ‘no consumo’; y busco ropa de segunda mano y siembro un huerto para comer plantas de mi jardín. Siempre arriba de la conciencia. Me ha gustado ver una Red de personas que están luchando contra ese Sistema también – qué está súper duro, fuerte y súper ahogativo, pero que al mismo tiempo nos da la posibilidad de ser quienes somos – en todos los eventos a que hemos sido invitadas y los shows que hemos dado desde que salimos de Cuba: en Puerto Rico, Brasil, Colombia, El Salvador, Guatemala, México, Canadá y casi todas las ciudades de Estados Unidos (CANO, 2014c).

Ainda, Las Krudas asseguram que a troca de conhecimento e vivências são extremamente importantes para difundir os modos possíveis de emancipação de todas as mulheres dos sistemas heteronormativos, binários, hegemônicos e patriarcais, participando de palestras, congressos, rodas de conversas e produções críticas feministas:

**Pasa y Pelusa:** Participamos en los eventos feministas o feministas-lésbicos o Queer para un mejoramiento de nuestros mundos – como se vive hoy – enseñando y aprendiendo. Existe una red de feministas-lésbicas-autónomas con intereses comunes de empoderarnos, de capacitar a otras compañeras en que sí se puede construir mundos propios desde nuestras autonomías y rebeldías – aún cuando el mundo no haya sido construido para nosotras, según dicen muchos. Hemos hecho Conciertos y recibido e impartido

Talleres, Conferencias y Paneles, donde se presentan mujeres heterosexuales con práctica feminista, líderes de sus familias y comunidades que pueden hacer toda una revolución dentro de sus propios contextos, pero también personal Queer, lesbianas, gays, bisexuales, intersexuales y transgéneros. Las poblaciones LGBTI o Queer no somos minoría como dicen las poblaciones heterosexuales [...]. Nosotras tratamos de intermediar entre algunos extremos institucionales y autónomos. Desde el feminismo y grupos libertarios autónomos hay quienes no aceptan el apego a instituciones patriarcales. [...]. Dentro de los movimientos hay toda esa separación entre población corporativa, institucional, gubernamental y estas que todavía resistimos desde la autonomía y economía de asamblea y de círculos (CANO, 2014c).

Ademais, mesmo que vivam em outro país, Krudxs mantêm suas críticas e opiniões sobre o país natal, asseverando que, “No campo social, veem com entusiasmo o fato de a educação e a medicina serem gratuitas. Em relação à política, dizem que o ‘anti-imperialismo’ é uma posição correta da ilha” (NETO; FREIRE, 2013). Afirmam, portanto, que não estão enraizadas em um único país ou território, mas “A gente mora entre Estados Unidos, México, Cuba e onde nos chamarem”, tal como destacam que, dentre as coisas positivas que encontram em Cuba, “o amor e a consideração pela cultura e natureza cubanas são claramente perceptíveis na fala das poetisas” (NETO; FREIRE, 2013). Outrossim, quando assinalam sobre o orgulho por serem cubanas, Krudxs mantêm seus propósitos, por mais que surjam entraves em suas trajetórias.

Ainda, na atualidade – enfaticamente entre 2020 e 2022, durante os períodos pandêmicos – assumiram mais compromissos com as Universidades e Estudos Feministas Cuir, asseveraram suas vivências com o crudiveganismo e ativismos com todxs xs pessoas não binárias, agêneros, transsexuais, transgêneros e antipatriarcais. Denominam-se Krudxs Cubensi: Odaymar Cuesta e Oli Prendes (KRUDXS CUBENSI, 2021).

## **“¿Cuerpos de quiénes? ¿Decisiones de quiénes? ¿Derechos de quiénes?” : Mi cuerpo es mío e as imposições sobre a mulher**

“*Mi cuerpo es mío*” é uma canção da dupla Krudxs Cubensi, pertencente ao disco Poderosxs, de 2014. A canção foi composta e interpretada por Odaymar Cuesta e Oli Prendes. Logo, a presente seção busca compreender as linhas e entrelinhas expressas na canção, asseveradas ao longo das performances musicais das *raperas*, que modificam o conteúdo formal, temático e poético da canção.

Uma só voz pergunta “whose bodies?”. Já de maneira expressiva, várias vozes respondem que “our bodies”. Novamente, a voz solo indaga “whose rights?” e, tão logo

várias outras vozes respondem “our rights”. Somente depois destes quatro versos é quando o *beat* inicia na canção.

Whose bodies?  
Our bodies!  
Whose rights?  
Our rights!<sup>3</sup>

A primeira voz poética que inquirere é solo e não explicita **quem** faz a interrogação, apenas **sobre quem** a pergunta é feita. Isto é, não sabemos quem fala, apenas sabemos que é um único sujeito que solicita informações: utiliza-se o pronome interrogativo *whose* que, em português, equivale à interrogação que denota posse: “**de quem**” são os corpos e os direitos. Portanto, percebemos que não é à toa que se dispõe o início de “Mi cuerpo es mío”, partindo da compreensão de que são realizadas perguntas sobre posses e direitos acerca de corpos.

Nas duas interrogações realizadas nos versos iniciais, destacamos a significativa explicitação de que, ao não sabermos quem pergunta, mas entendermos que é uma única voz inquisidora, voltamo-nos às compreensões socio-historicamente estabelecidas sobre a discussão levantada – posse e direito referentes ao corpo. Ora, se não sabemos como se estabelecem as noções de pertencimento e de direitos sobre os corpos, sejam eles quais forem, dificilmente questionamos tais normativas sociais, culturais ou legais.

Ademais, por mais que desconheçamos o inquisidor, conhecemos que são várias vozes que respondem, não apenas por ouvirmos o coro na introdução da canção, mas também pela utilização do adjetivo possessivo *our*, que no português pode corresponder aos pronomes possessivos **nossa, nosso, nossas e nossos**. Partindo dessa informação, compreendemos que as vozes que respondem sobre a posse dos corpos e direitos fazem parte de uma coletividade, a qual demarca presença e intenção de colocar-se perante os constructos socio-historicamente fundados.

Assim, sabemos que a coletividade reivindica seus corpos e seus direitos, ainda que sejam implícitas as normativas socio-históricas e socioculturais dos corpos não se apresentem pela voz inquisidora. De mais a mais, ao iniciar-se o *beat*, também se modifica o idioma: as vozes cantam em espanhol, ainda debatendo os mesmos assuntos desde a introdução da canção:

¿Cuerpos de quienes?  
¡De nosotras!  
¿Derechos de quienes?  
¡De nosotras!  
¿Decisiones de quienes?  
¡De nosotras!<sup>4</sup>

3 Tradução nossa: “Corpos de quem? / Nossos corpos! / Direitos de quem? / Nossos direitos!”.

4 Tradução nossa: “Corpos de quem? / Nossos (corpos)! / Direitos de quem? / Nossos (direitos)! / Decisões de quem? / Nossas (decisões)!”.

Com as vozes poéticas entoadas em língua espanhola, conseguimos destacar novas informações referentes à lírica da canção. Como nos versos em inglês, na língua latino-americana os questionamentos sobre os direitos e posses da corporeidade continuam; porém agora identificamos duas novas informações na lírica cantada: as vozes que respondem às indagações informam que os corpos são femininos e, ao fundo, respondem conjuntamente que são corpos de pessoas não binárias, ou seja, são pessoas que não se definem a partir da binariedade feminino-masculino: é neste momento do texto poético cantado em que pessoas cuir são incluídas às vozes que fazem coro sobre as (re)existências de sujeitos não dominantes. Essa questão perpassa toda a canção, vezes explícita, vezes implicitamente: nesse trecho citado, a questão cuir é implícita dentre as vozes subalternas que reivindicam corpos, direitos e posses. Assim, compreende-se na lírica cantada: “¿Cuerpo de quiénes? / ¡De nosotras (nosotres)! / ¿Derechos de quiénes? / ¡De nosotras (nosotres)! / ¿Decisiones de quiénes? / ¡De nosotras (nosotres)!”.

Nesse trecho demarca-se um feminismo que inclui pessoas não binárias. Isso se dá pela utilização do “e” no pronome pessoal “nosotras” tendo seu equivalente em língua portuguesa como o pronome pessoal “nós”. Tanto na língua inglesa quanto na portuguesa, o pronome “nós/we” não demarca o gênero feminino, mas engloba o feminino no masculino – podendo apagar o feminino ao suprimi-lo pela universalização do masculino; no espanhol, há separação binária do gênero pronominal – nosotras, nosotros; a questão destacada pela eu-poética plural com a demarcação do “e” no pronome nosotras/os insere a discussão da existência de pessoas que não se reconhecem nem no feminino nem no masculino, ou não se restringem a esses dois gêneros, sendo fluidos ou não binários.

Desse modo, ao se disporem a tratar de pessoas não binárias com a utilização do demarcador “e” no reconhecimento de existências para além da heteronormatividade, as eu-poéticas da canção apresentam o que Preciado (2019b) teoriza como ação política da multidão queer, uma vez que:

Da noção posta ao serviço de uma política de reprodução da vida sexual, o gênero se torna o indício de uma multidão. O gênero não é o efeito de um sistema fechado de poder nem uma ideia que recai sobre a matéria passiva, mas o nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias sexuais. [...]. O corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação prostética dos gêneros. A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... as minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se queer (PRECIADO, 2019b, p. 424).

Posto que a multidão cuir apresenta-se em sua anormalidade como resistência, Preciado (2019b) salienta que tal reconhecimento nas diferenças, ou criação dentre as minorias, é resultado do que denomina como “desterritorialização da heterossexualidade”; trata-se, portanto, de um movimento de resistência e de re-estruturalização social, pois “afeta tanto o espaço urbano (é preciso, então, falar de desterritorialização do espaço majoritário e não do gueto) quanto o espaço corporal. Esse processo de ‘desterritorialização’ do corpo obriga a resistir aos processos de tornar-se ‘normal’” (PRECIADO, 2019b, p. 424).

Desse modo, destacamos o teor de “multidões” da canção “Mi cuerpo es mío”: não se trata apenas de feminismo, mas de um feminismo interseccional, também feminismo cuir, de transfeminismo, de pautas comuns às minorias. Assim, abrange a discussão da coletividade expressa pelas várias eu-poéticas. Outra demarcação importante quanto à resistência da eu-poética da canção está na entonação da coletividade que responde às perguntas sobre de quem é a posse, o direito e as decisões: enfaticamente, de maneira assertiva, contestam que “esse corpo é nosso”. Graficamente, na letra da canção, tal assertividade se dá pela pontuação, em seu uso exclamativo.

Podemos atribuir a condição de refrão aos trechos supracitados analisados. Liricamente, tal repetição é compreendida como ênfase textual, adquirindo teor anafórico no sentido de destacar e salientar a importância do verso repetido. Seguidamente, compreende-se o trecho lírico, que é falado – não é cantado –, com a mesma ênfase assertiva das contestações que respondem em coletividade: *Krudas Cubensi one more time representing womyn and queer people choices* – K.R.U.D.A.S.<sup>5</sup>

Novamente, a eu-poética retoma o uso da língua inglesa. Como em outras situações, o uso das línguas inglesa e espanhola tratam de questões significativas para a obra poética. Nessa situação, é importante salientar que, ao utilizar a língua inglesa em uma canção que demarca a questão latino-americana – seguidamente discutida –, levanta-se o debate do local geográfico do qual surgem as vozes que cantam: os limítrofes cubanos e estadunidenses. De acordo com Hollanda (2020, p. 21-2), há modos de utilização das línguas que podem ser caracterizados como ativismo, como posicionamento político, num sentido de desestabilização da língua dominante, de fragmentação e, por fim, de intersecção da arte, da língua e da crítica decolonial.

Além disso, o trecho apresenta: “Krudas Cubensi mais uma vez representando as mulheres e as escolhas das pessoas cuir”. Aqui, enfatizamos o uso da palavra inglesa *womyn* e, não *woman*: ao empregar o neologismo *womyn*, que designa apenas mulheres cisgênero, conota-se a exclusão das mulheres não cisgênero. Ainda, é necessário que seja analisado o verso como um todo, que demarca “as escolhas das pessoas cuir”: igualmente ao caso em que se apaga o feminino pelo universalizante masculino no uso pronominal – anteriormente discutido –, não bastaria que fosse dito que *Krudas Cubensi* estariam representando apenas as mulheres, mas também as escolhas das pessoas cuir que, justamente, não estão contempladas no grupo *womyn*. Sendo assim, estabelece-se o debate acerca da exclusão de mulheres transgênero, não binárias e de

<sup>5</sup> Tradução nossa: “Krudas Cubensi mais uma vez representando as mulheres e as escolhas das pessoas cuir / K.R.U.D.A.S.”

gêneros fluidos: é uma denúncia sobre as pessoas cuir quando mulheres se denominam *womyn*. Assim, na poética da canção, é utilizado o recurso da ambiguidade que, nesse sentido, denuncia exclusões.

Em outras palavras, caso fosse utilizado o termo *woman*, salientaríamos o uso universalizante sobre a representatividade de todas as mulheres, mas não estaria evidente que dentre essas se encontram as mulheres cisgênero, transgênero, não binárias e de gênero fluido. Partiríamos do princípio de que se fala de mulheres cisgênero e, por omissão, não contemplaríamos todas as formas de existências das mulheres. Somando a isso, aponta-se que, até mesmo, estão representadas as mulheres que excluem outras mulheres: as *womyn*.

Compreendendo que a poética trata de todas as mulheres e pessoas cuir, enfatizando o feminismo cuir e o transfeminismo, encontramos um debate sobre a sociedade ocidental contemporânea a respeito da posse dos corpos: a sacralização religiosa sobre o domínio do corpo de mulheres que se reproduzem e seus conteúdos doutrinadores que fundam as legislações. Ao som dos *beats* que englobam

*Saquen sus rosarios de nuestros ovarios  
Saquen su doctrina de nuestra vagina<sup>6</sup>*

O assunto, explicitamente relacionado com a pauta religiosa, trata de duas questões essenciais sobre o corpo da mulher, já discutidas por inúmeras feministas e vertentes: a primeira diz respeito ao poder sobre a natalidade, e a segunda aborda a liberdade sexual da mulher. Os dois assuntos estão relacionados e se complementam. Igualmente, a influência das religiosidades recai sobre ambos os tópicos e, indiscutivelmente, nossas concepções de liberdade são pautadas no sistema político-econômico neoliberal e estão ainda mais arraigadas às decisões sobre os corpos das mulheres.

Ao retomarmos Preciado (2019b), evidenciamos o mecanismo de domínio dos corpos, gêneros e sexos pelo que aborda como sexopolítica, sendo um mecanismo ao qual as minorias devemos nos opor e re-existir em multidões. Sobre isso, aponta que

A sexopolítica é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo (os órgãos chamados 'sexuais', as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) entra no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias as normalizações das identidades sexuais um agente de controle da vida. [Trata-se da evolução] de uma forma de poder que decidia e ritualizava a morte para uma nova forma de poder que calcula tecnicamente a vida em termos de população, de saúde ou de interesse nacional. [...]. **O sexo (os órgãos sexuais, a capacidade de reprodução, os papéis sexuais para as disciplinas modernas) é correlato ao capital.** A

<sup>6</sup> Tradução nossa: "Tirem seus rosários de nossos ovários / Tirem suas doutrinas de nossas vaginas".

sexopolítica não pode ser reduzida à regulação das condições de reprodução da vida nem aos processos biológicos que se ‘referem à população’. O corpo *straight* é o produto de uma divisão do trabalho da carne, segundo a qual cada órgão é definido por sua função. [...]. Capitalismo sexual e sexo do capitalismo. O sexo do vivente revela ser uma questão central da política e da governabilidade (PRECIADO, 2019b, p. 421-2, grifos nossos).

Assim como o sexo é correlato ao capital, sendo a biopolítica do sexo definida a partir da manutenção das normalidades para perpetuação da raça humana não desviante da moral, o capital é correlato ao sistema de crença religioso cristão, que assegura o domínio dos corpos pelo estabelecimento de leis e regras que a política e a economia por si só não alcançam.

Por sua vez, a influência da religiosidade cristã é base para o pensamento uno e conservador do neoliberalismo, enfaticamente ao quesito de dominação do outro, muito maleável aos interesses de manutenção do capital e do domínio do sujeito subalterno: enquanto mecanismo de dominação, o discurso cristão é útil; assim que passa a ser empecilho para a prevalência neoliberal, o discurso cristão é descartado. Se, em sistemas político-econômicos anteriores ao que conhecemos como capitalismo, a religiosidade comandava a população subalterna do norte global, junto do poder estatal, regrado-a e submetendo-a, a partir da colonização latino-americana adquirimos também essa característica fundante em nossas próprias crenças híbridadas. Sobre isso, María Lugones (2020) aponta que

O poder capitalista, eurocêntrico e global, está organizado, precisamente, sobre dois eixos: a colonialidade do poder e a modernidade. Esses eixos ordenam a disputa pelo controle de todas as áreas da vida de tal maneira que o significado e as formas da dominação em cada uma são inteiramente atravessadas pela [outra,] e definem a esfera sexo/gênero. [...]. [Além disso,] as mulheres colonizadas, não brancas, foram subordinadas e destituídas de poder (LUGONES, 2020, p. 55-6).

Destarte, a autora indica que, além do capitalismo e da colonialidade do poder, ainda existe a condição subalterna da mulher colonizada, que é velada e perpetuada por séculos em diferentes formas econômicas e políticas. De mesmo modo, ressaltamos que o interesse de manutenção da não escolha da mulher sobre abrigar, gerir e cuidar de outro corpo é interesse também da manutenção da subalternidade que lhe é incutida: nesse caso, a fundamentação parte da religiosidade no que tange ao argumento de que toda vida é divina ou sagrada e, portanto, não caberia à mulher decidir sobre a vida que gera em seu corpo; aos sistemas neoliberais, caberia garantir-lhe o direito de escolha individual, o que não acontece, porque recairia ao Estado o papel de garantir subsídios contraceptivos e o acesso ao aborto. Em determinadas localidades, tais subsídios são acessíveis a mulheres que possuem condições de pagá-los, sendo a saída

que o estado neoliberal encontrou de “garantir o direito de escolha” e atender aos interesses empresariais quanto à venda e ao lucro de tais serviços. A falha encontrada nessa situação está relacionada à falta de acesso pela via monetária: aquelas que não podem pagar, não consomem e, portanto, não integram o discurso de que a escolha é individual, já que a desigualdade social é determinante.

Sobre isso, ressaltamos que o discurso religioso cristão fundamenta a legislação que criminaliza o aborto – nesse caso, o sistema político-econômico é conivente porque o capitalismo ainda não exigiu a demanda comercial do aborto. No entanto, a demanda farmacológica quanto aos contraceptivos é grande e, sendo assim, o argumento religioso da divinização da vida é manipulado para que o mercado e o lucro sejam atendidos – nesse caso, a permissividade aos contraceptivos se dá pelo impedimento da concepção da vida, isto é, a vida é impedia de acontecer.

O problema maior de todo o debate recai sobre a mulher subalterna buscar o aborto clandestino, que coloca em risco a vida de mulheres pobres, não brancas, trabalhadoras. Nesse caso, há criminalização do aborto para impedir que vidas sejam tiradas, mas desconsidera-se a vida da mulher pobre que recorre à clandestinidade. Assim, nos discursos e argumentos, o conservadorismo prevalece quanto à sacralização da vida que ainda não existe – desconsiderando a vida da mulher – e, ainda, atende ao mercado e ao sistema capitalista. Em nenhum dos casos a mulher é priorizada nos argumentos: a política de saúde pública quanto ao corpo da mulher não é alcançada e o interesse individual do discurso neoliberal não é realmente considerado.

De acordo com Biroli (2014b), a discussão sobre o corpo feminino ainda corresponde aos constructos socio-históricos, atualmente neoliberais e, laicos apenas enquanto convém. Para a autora,

O debate sobre o aborto coloca em pauta questões fundamentais para a democracia e a cidadania. Ainda que esteja dentro dos limites da tradição liberal, a *propriedade de si mesmo* é a base indispensável para o acesso à cidadania e a criminalização do aborto gera grave assimetria, impondo às mulheres limitações no manejo do próprio corpo com as quais os homens não sofrem. A tematização do direito ao corpo envolve a exigência de que a *propriedade de si*, nos termos definidos pelo próprio liberalismo, seja extensiva a todos os indivíduos. Assim, para as mulheres, a manutenção ou a interrupção de uma gravidez tem impacto distinto daquele que tem para os homens porque afeta diretamente sua integridade física (BIROLI, 2014b, p. 127).

Se pensarmos o poder sobre a natalidade, maternidade, gravidez e, portanto, o aborto sob o prisma da liberação da vida sexual da mulher, tratamos de interesses individuais e coletivos. Individual porque se trata de uma escolha própria da mulher e coletivo porque deve ser amparado pelas discussões legais e de saúde pública. Para que cheguemos a isso, o sistema político-econômico também deve ser cambiado. Desse modo, encontramos a problemática do discurso cristão que está presente nas

culturas latino-americanas e fundamenta os ideais que regem a legislação dos países (des)colonizados; e temos a maleabilidade com que os conceitos conservadores são tomados nos países dominados pela lógica neoliberal: ambos devem ser superados para que alcancemos as noções de políticas públicas que atendam às necessidades contraceptivas. Nesse sentido, retoma-se

*Saquen sus rosarios de nuestros ovarios  
Saquen su doctrina de nuestra vagina  
Ni amo, ni estado, ni partido, ni marido*<sup>7</sup>

Notamos que o verso “Nem amo, nem estado, nem partido, nem marido” arremata a conclusão dos dois versos anteriores quanto às discussões levantadas. Discorre-se sobre as noções de domínio do próprio corpo desde o início da canção, assegurando que as decisões não são de outras pessoas além das que detêm o próprio corpo. Assim, as eu-poéticas da canção não aceitam um amo, porque não são escravas; nem estado, pois ele não considera as mulheres como possuidoras de si; tampouco partido, já que a emancipação está marcada como anarquista; e ainda menos marido, dado que eles designam social, cultural e historicamente a dominação e submissão das mulheres e seus corpos.

Nesse trecho da canção, as rimas estão dispostas internamente e de acordo com a melodia, combinando os substantivos “rosarios” e “ovarios” num mesmo verso e “doctrina” e “vagina” no verso seguinte; se formos acompanhar a letra da canção com a performance musical, compreendemos que a velocidade da melodia enfatiza as palavras-chave dos versos, realçando a contraposição das ideias – religioso/sagrado vs. corpo: as contradições são apresentadas quando se destaca maior lentidão das palavras-chave dos versos. Se apontarmos visualmente, a disposição das contradições também é separada, incluso reforçadas pelo verbo em imperativo “saquen”, ainda salientando em ambos os versos que os ovários e as vaginas são “nuestras/os”:

**Quadro 1** – Demonstração visual

	Sagrado		Corpo
Saquen sus	ro-SA-rios	de nuestros	o-VA-rios
Saquen su	doc-TRI-na	de nuestra	va-GI-na

**Fonte:** elaborado pelas autoras com base em *Mi cuerpo es mío* (PODEROSXS, 2014).

Assim sendo, quando ressaltamos “saquen”, o verbo no imperativo que age sobre os detentores dos “rosarios” e das “doctrinas”, a sujeita que fala dá a ordem de

<sup>7</sup> Tradução nossa: “Tirem seus rosários de nossos ovários / Tirem suas doutrinas de nossas vaginas / Nem amo, nem estado, nem marido, nem partido”.

retirada de poder decisório sobre “nuestras/os” “vaginas” e “ovarios”, já que negam os estados, partidos e maridos, usando destacadamente a negativa “ni”. Sobre isso, é pertinente que seja salientada a

[...] maternidade como a experiência central na identidade das mulheres. [...]. A ênfase num aspecto biológico como parte integral da identidade feminina reforça noções patriarcais do que é tradicional ou naturalmente feminino apenas atribuindo essas características um valor superior àquelas geralmente associadas ao homem (BAIRROS, 2020, p. 209).

Em sequência, a canção continua o debate sobre a tomada de poder das mulheres relativo a seus corpos, trazendo o sarcasmo em forma de ironia, principalmente quando performado, cantado:

*Que tú lo sabe' hacer  
So' no te desesperes  
Que en este juego siempre ganamos las mujeres*<sup>8</sup>

Nesse trecho, justamente pela utilização da ironia, podemos compreender não apenas a denúncia em relação ao domínio patriarcal sobre as mulheres, como também sua tomada de poder, a tentativa emancipatória das eu-poéticas. Para Berth (2019), quando o processo de empoderamento para a emancipação ocorre de maneira coletiva, trata-se o empoderamento como

[...] um fator resultante da junção de indivíduos que se reconstroem e descontroem em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade, tendo como resposta as transformações sociais que serão desfrutadas por todos e todas. Em outras palavras, se o empoderamento, no seu sentido mais genuíno, visa a estrada para a contraposição fortalecida ao sistema dominante, a movimentação de indivíduos rumo ao empoderamento é bem-vinda, desde que não se desconecte de sua razão coletiva de ser. [...] a consciência crítica é a condição indissociável do empoderamento (BERTH, 2019, p. 54).

Sendo assim, quando as eu-poéticas avisam ao interlocutor, entoando o sarcasmo e a ironia, que “não te desesperes” porque neste “jogo as mulheres sempre ganham”, as sugestões de anúncio que fazem retomam a emancipação pelo empoderamento coletivo e crítico, tal como aborda Berth (2019). A canção segue com repetições dos

---

<sup>8</sup> Tradução nossa: “Que você sabe o que fazer / Só não te desesperes / Que neste jogo sempre ganhamos as mulheres”.

versos e anaforismos salientando a ironia ao informar aos homens a perda de poder sobre as mulheres:

*Que tú lo sabe' hacer  
So' no te desesperes  
Que mi crudeza es la que la gente quiere<sup>9</sup>*

Com rimas falsas – muito usadas em canções a fim de alcançar uma harmonia entre a melodia e a lírica da canção – perceptíveis apenas na performatização quando cantada, escuta-se “Que tú lo sabe' hacer(es) / So' no te desesperes”. Ademais, quando informam que a “minha cru(d)eza é o que as pessoas querem”, referem-se tanto à crueza da mulher que se desprende das rédeas e valores patriarcais heteronormativos quanto da crueza referente ao crudiveganismo valorizado como artivismo, no caso da canção, e, ainda, pode referir-se à própria dupla de *raperas* Krudas, uma forma de autocitação muito comum em raps e outros gêneros subalternos, como ocorre no samba e no funk brasileiros desde seus surgimentos.

Ademais, a canção segue em ritmo acelerado suprimindo sílabas, tal como específico do rap – que, quando entoado rapidamente, com o maior número de palavras em um menor período de tempo, é louvável – e, ainda, não possui rimas:

*Que las femina no somos solo pa' vernos bonitas  
Pa' seguirte la corre  
No, calladita, no<sup>10</sup>*

Quando afirma que as mulheres não estão bonitas apenas para que as vejam, nos versos acima, as eu-poéticas destacam mais uma barreira que os Feminismos lutam para ultrapassar: a concepção de beleza. É fato que, de acordo com a sociedade em que nos encontramos, a forma de compreender o belo é alterada, tal como o passar do tempo também modifica o que é ou não bonito. Assim, a problemática do “belo”, além da Estética, da Filosofia, é essencial nos quesitos históricos e sociais para a definição da beleza física do corpo das mulheres na contemporaneidade.

Sabemos que, em algum momento da história humana, as mulheres bem-quistas eram aquelas que dispunham de quadris largos e seios avantajados, uma vez que representavam positivas chances de sobrevivência e saúde dos filhos – convertidas as necessidades sociais sobre o corpo da mulher, transmuta-se a beleza também. Outrora, quanto mais apertado o espartilho na cintura da mulher, diminuindo-a e sufocando-a, mais prestigiado era seu corpo – abandonados os espartilhos, novas e diferentes exigências recaem sobre os corpos de mulheres. Além disso, o cabelo longo

<sup>9</sup> Tradução nossa: “Que você sabe o que fazer / Só não te desesperes / Que minha cru(d)eza é a que as pessoas querem”.

<sup>10</sup> Tradução nossa: “Que você sabe o que fazer / Só não te desesperes / Que minha cru(d)eza é a que as pessoas querem / Que as femina não somos só pra nos vermos bonitas / Pra te seguir na correria / Não, caladinha, não”.

ou curto, as pernas grossas ou finas, a postura das costas ou a maneira com que o olhar baixo representava a submissão delas para eles: todas qualidades e especificidades que sempre correspondem às expectativas criadas na sociedade e no tempo em que vivemos. Sobre isso, Louro (2019) afirma que é

[...] no âmbito da cultura e da história que se definem as identidades sociais (todas elas e não apenas as identidades sexuais e de gênero, mas também as identidades de raça, de nacionalidade, de classe, etc.). Essas múltiplas e distintas identidades constituem os sujeitos, na medida em que são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais (LOURO, 2019, p. 13).

Destarte, beleza é uma construção social e histórica, tal como são nossas identidades, que se complementam. Assim, as exigências sobre o que um corpo deve ter – ou não – são dadas de tempos em tempos, estabelecidas hierarquicamente, e vendidas como exemplo a ser seguido. Em uma concepção da binariedade heteronormativa dos corpos, gêneros e sexualidades, destacamos o corpo do homem cisgênero sobre o corpo da mulher cisgênero.

Contudo o entendimento sobre determinação de estereótipos dentre os corpos, binariamente, não se restringe apenas à escolha do homem em lugar superior ao corpo da mulher; existem compreensões para além disso que discutiremos seguidamente. Portanto, o corpo do homem também tem regras sociais a seguir e, indiscutivelmente, não é permitido que alcance qualquer gesto da feminilidade, tal como o corpo da mulher deve exalar o que é dado como feminino, mesmo que seja antinatural, e não pode ser confundido com o que é restrito ao homem. Ao homem cabe a virilidade, cabe representar e performar como um macho alfa que decide, que impõe vontades. À mulher cabe a feminilidade, a sensibilidade, o carisma, deve representar e performar como a fêmea indefesa que é salva, que é resgatada, é passiva e aceita as verdades impostas. Fugir desses limítrofes corporais, comportamentais e performativos é desafiar a sociedade; é um insulto não estar enquadrado nesses lindeiros, porque são delimitados

Assim sendo, tais noções sobre como os corpos devem comportar-se ditam a beleza. Essa compreensão é heteronormativa, corresponde aos ensinamentos cristãos e europeus, é excludente, opressora, colonial. Ademais, economicamente, os “corpos perfeitos” são produtos muito explorados pelo mercado capitalista. Louro (2019) aponta que nós

[...] investimos muito nos corpos. De acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os construímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos. As imposições de saúde, de vigor, de vitalidade, juventude, beleza, força são distintamente significadas, nas mais variadas culturas e são também, nas distintas culturas,

diferentemente atribuídas aos corpos de homens ou de mulheres. Através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades e, conseqüentemente, de diferenciação. Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendermos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam (LOURO, 2019, p. 17).

Existe, ainda, a necessidade de localizar nossos corpos contemporaneamente. Se, historicamente, binariamente e heteronormativamente nossos corpos foram estabelecidos dentre homem-viril e mulher-frágil, como nos compreendemos nos últimos anos? Há de se destacar que existe uma vastidão de possibilidades de corpos, de performances, de sexualidades, de orientações, de religiosidades, de modos de vida. Nem todos estão enquadrados em expectativas arcaicas de vivermos nossos corpos e, muitas vezes, fogem à regra. Certamente não nos compreendemos somente como homem-viril ou mulher-frágil. Vimos que, desde as primeiras discussões feministas, já tentávamos nos desvencilhar desses estereótipos.

Ainda, há o entendimento de que o corpo é o limite para a identidade, de que “o corpo é inequívoco, evidente por si; em consequência, esperamos que o corpo dite a identidade, sem ambigüidades nem inconstância” (LOURO, 2019, p. 16), mas essa imaginação sobre os corpos, imutáveis corpos, é errônea e, de acordo com Louro (2019), é um equívoco, justamente pelo fato de estarmos em sociedades e culturas, tempos históricos e construções econômicas e políticas que nos modificam a todo momento. Portanto, quando feministas afirmam que “nossos corpos não existem apenas para que nos vejam bonitas” – “*Que las femina no somos solo pa’ vernos bonitas*” –, é o que elas mesmas compreendem como delicadeza em seu corpo, é a decisão da mulher sobre o que ela considera como belo que está sendo reivindicada.

Nesse ponto da canção, podemos afirmar que, independentemente de atender aos estereótipos e especificidades dos “corpos bonitos”, ou “corpos perfeitos”, nós, as feministas, as *mujeristas*, as eu-poéticas reivindicam(os) novamente os corpos com a finalidade de exercê-los em suas infinitas possibilidades, que nem sempre convêm ao gosto heteronormativo, cisgênero, branco, cristão. Afinal, “Os corpos não são, pois, tão evidentes como usualmente pensamos. Nem as identidades são decorrência direta das ‘evidências’ dos corpos” (LOURO, 2019, p. 17). Nesse ínterim, salientar que o corpo da mulher não está adequado ao gosto masculino, significa um movimento de desvinculação do “poder que transforma a mulher em objeto sexual do homem como a experiência capaz de unificar todas as mulheres” (BAIRROS, 2020, p. 209).

Em sequência, evidenciamos que a reivindicação realizada nesse ponto da canção pelas eu-poéticas alerta sobre uma das normativas relativas ao comportamento socialmente aceito da mulher-frágil: o silêncio. Na canção, compreendemos “não, caladinha, não”. Esse verso nos comprova a reivindicação do corpo da mulher: sem repetir os versos, mas asseverando-os, as eu-poéticas abordam sobre suas próprias

decisões, sobre suas próprias definições de belezas, porque não aceitam estar caladas, não aceitam o silêncio como servidão, não aceitam o recato. Elas próprias definem suas vozes, apresentam suas insurgências. É por tal motivo que as eu-poéticas afirmam:

*Aquí estamos las Krudas con el micro en mano, representando a las primas  
Oye, tú  
En esta vida tenemos gran importancia  
Nuestro lugar defenderemos con elegancia  
Más que ustedes conocemos la discriminación  
Somos clase humilde, somos color  
Además somos mujeres, necesitamos amor  
Conocemos el sudor, disfrutamos nuestro olor  
¡Tenemos tan buen sabor!<sup>11</sup>*

Ainda no mesmo ritmo rápido, mas já empregando rimas: importancia/elegancia são as rimas externas que se complementam seguidamente nos versos, já color/amor/sudor/olor/sabor são rimas externas e, apenas sudor encontra-se internamente. Nesse ponto da canção, destacamos as eu-poéticas que se dirigem ao (possível) interlocutor – que oprime e que deseja impor normativas sobre os corpos das mulheres – e, de mesmo modo que fizeram anteriormente ao informá-lo e adverti-lo, agora apresentam suas próprias categorizações sobre quem são e como se compreendem, exigindo “Oye, tú”, isto é, “Me escute!”, tendo “grande importância”, defendendo seus “lugares com elegância”, são “de classe humilde”, “de cor”, são “mulheres” que, além de conhecerem o “suor”, o trabalho e o esforço, precisam de “amor” e conhecem seus próprios e “bons sabores”.

Ao utilizar do verbo “ouvir” no modo imperativo – “Oye” –, as eu-poéticas impõem limites, descrevem-se e circunscrevem-se em diferentes características e modos de viver (e agir) que ultrapassam os estereótipos binários de homens e mulheres discutidos anteriormente. Antes, afirmaram que não buscam a beleza para que agradem aos demais, tal como não se deixam calar, transcendem não apenas as definições heteronormativas, cristãs e europeias de fragilidade-silêncio-subserviência encerrados no corpo da mulher por séculos; mas, sim, evidenciam que estão inseridas e constituídas por diversas situações, espaços, necessidades, etc., que vão além desses discutidos.

Louro (2019) nos apresenta que é uma construção histórica, cultural e social o modo de nos compreendermos em identidades – sejam de gênero ou de sexualidade, sejam étnicas, dentre tantas outras possibilidades de nos reconhecermos. A situação de reconhecimento, então, é reflexo da busca pelo pertencimento a algum grupo em

---

<sup>11</sup> Tradução nossa: “Aqui estamos as Krudas com o microfone na mão, representando as primas / Escute, você / Nesta vida temos grande importância / Nosso lugar defendemos com elegância / Mais que vocês, conhecemos a discriminação / Somos classe humilde, somos cor / Ademais, somos mulheres, precisamos amor / Conhecemos o suor, disfrutamos nosso odor / Temos tão bom sabor!”.

determinado tempo histórico ou localidade geográfica e cultural, afinal somos seres sociais e coletivos – e, ainda, resguardamos nossas individualidades.

Alocados contemporaneamente e em localidades latino-americanas, nossos estereótipos de “ser homem” e de “ser mulher” – binariamente discutidos – englobam mais fatores além dos já citados, uma vez que nossa história é construída em bases escravocratas e facínoras para com os africanos e indígenas da América Latina. Sobre esse assunto, Sueli Carneiro (2019b) evidencia que a fragilidade feminina não cabe a todas as sujeitas, visto que

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte do contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. [...]. Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores do engenho tarados. [...]. Hoje empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de mulatas tipo exportação (CARNEIRO, 2019b, p. 314).

De tal modo, o estereótipo de mulher-frágil faz referência a mulheres às quais foram permitidas ser frágeis: brancas e burguesas. Às mulheres sequestradas da África e trazidas à América Latina para exercer trabalhos escravos sexuais e braçais – desde o primeiro momento em que aqui estiveram, até o último suspiro de suas vidas –, não coube tal estereótipo de fragilidade. Tampouco às ameríndias latino-americanas foi permitida fragilidade durante o assassinato das populações que faziam parte, do saque interminável de suas terras, ou nos inúmeros estupros que sofreram. Aos seus descendentes, das inúmeras etnias e culturas originárias dos povos africanos e latino-americanos, ainda não é consentida a fragilidade.

Esse foi o ponto de colisão entre o feminismo branco hegemônico para que mulheres negras se organizassem a fim de construir reivindicações pertinentes a mulheres não brancas: as mulheres de cor, afro-latino-americanas, reivindicam ainda hoje suas emancipações específicas. Assim, a autora e filósofa Lélia Gonzalez (2020) nos faz retomar importantes casos acerca das diferentes vertentes de lutas sociais e reivindicatórias, assinalando que

[...] para nós, amefricanas do Brasil e de outros países da região – assim como para as ameríndias –, a conscientização da opressão ocorre antes de qualquer coisa, pela racial. Exploração de classe e discriminação racial constituem os elementos básicos da luta comum de homens e mulheres pertencentes a uma etnia subordinada. A experiência histórica da escravização negra, por exemplo, foi terrível e sofridamente vivida por homens e mulheres, fossem crianças, adultos ou velhos. E foi dentro da comunidade escravizada

que se desenvolveram formas político-culturais de resistência que hoje nos permitem continuar uma luta plurissecular de libertação. A mesma reflexão é válida para as comunidades indígenas. [...]. Nossos companheiros de movimentos reproduzem as práticas sexistas do patriarcado dominante e tratam de excluir-nos dos espaços de decisão do movimento. E é justamente por essa razão que buscamos os MM [Movimento de Mulheres], a teoria e a prática feministas, acreditando aí encontrar uma solidariedade tão importante como a racial: a irmandade. Mas o que efetivamente encontramos são as práticas de exclusão e dominação racistas (GONZALEZ, 2020, p. 47-8).

Destarte, a partir do que Lélia Gonzalez (2020) apresenta, não é necessário que apenas sejam discutidas as subordinações de classe, ou somente as raciais, nem sequer unicamente questões feministas: todas elas são complementares e devem ser discutidas em conjunto, para que nenhuma (ou nenhum) sujeita(o) seja deixada para trás em prol da emancipação dos demais. É nesse contexto que se enquadra a discussão das eu-poéticas da canção quando afirmam: que “nessa vida temos grande importância, o nosso lugar defendemos com elegância, conhecemos a discriminação mais que vocês: **somos de classe humilde, somos cor, [...] conhecemos o suor**”. Por tal razão, retomamos Audre Lorde ao enfatizar que “não existe hierarquia de opressão” (LORDE, 2019c, p. 235-6). Ademais, a canção continua, retornando a união dos idiomas espanhol e inglês, tratando em *spanglish* sobre a criação de si mesmas, principalmente no verso que afirmam criar – e destacamos que quem cria a poética da canção são “elas”, nosotras “criadoras”:

*No somos mick-ie, ni chic-ie, ni rich-ie.  
Criadoras diferentes pa' tu psyche*<sup>12</sup>

Nesse trecho, apresentam-se como nem ricas, sofisticadas ou conservadoras, utilizando-se de rimas internas e falsas – mick-ie / chic-ie / rich-ie – tal como rimas externas e falsas com a utilização da palavra inglesa *psyche*: nesse caso, a rima se dá pela sonoridade das palavras, junto com o *beat* empregado na performance. Assim, a combinação de rimas se faz em *spanglish*, e não apenas pela mescla do espanhol latino-americano com o inglês, visto que, nesses versos, a pronúncia das palavras do inglês estão de acordo com a fonética do espanhol caribenho<sup>13</sup>. Ainda, ao explicitar outras críticas feministas, Hollanda (2020) destaca que o movimento de utilização da linguagem que não se enquadra em uma ou outra língua, unida às relações de proximidades de fronteiras e dominações de uma população sobre outra, essa utilização da língua(gem) pode ser considerada “estupenda desestabilização da linguagem que se

<sup>12</sup> Tradução nossa: “Não somos *mickie*, nem chiques, nem ricas / Criadoras diferentes pra sua psique”.

<sup>13</sup> Neste caso, a pronúncia não é [mɪk], mas [miki], e o mesmo equivale para [ʃɪk] e [rɪtʃ], sendo pronunciadas [tiki] e [řiki].

quer fragmentada, múltipla, situacional” (HOLLANDA, 2020, p. 22). Ademais, logo ao salientarem que são “criadoras diferentes”, os versos que seguem localizam o sentido do adjetivo “diferente” das eu-poéticas que criam arte em canções:

*Afrolatinoamericana y caribeña  
Orgullo de mi gente y de mi cuerpo dueña*<sup>14</sup>

Nesse ponto da canção, a performance e o *beat* diminuem a velocidade, o que oportuniza maior realce da discussão: “somos afro-latino-americanas e caribenhas, com orgulho de nosso povo e dona dos nossos corpos”. Consequente a tal temática na canção, salientamos que se denominar sendo africana, latino-americana, caribenha é tão necessário quanto complementar o uso da terminologia mulher: é necessário evidenciar as pessoas que foram subalternizadas ao longo de nossas histórias, pois contemporaneamente existem maneiras transfiguradas e atualizadas para salvaguardar a manutenção dessas subordinações.

Sendo assim, quando Lugones (2020) aponta a consubstancialidade das opressões, vai ao encontro de Lorde (2019c) que salienta a inexistência da hierarquia de opressões: as opressões e seus nomes devem ser citados e debatidos, para que existam resistências capazes de modificar os cenários hediondos aos quais as camadas confortáveis da sociedade acostumaram-se a manter. Assim, nenhuma opressão deve passar à frente de outra, sendo mais ou menos importante: tal como aponta a canção – que segue – somos “hermanas”. Seguindo a canção, neste ponto evidenciando um refrão em coro, as eu-poéticas enfatizam:

*My body is mine  
Mi cuerpo es mío*<sup>15</sup>

Assim, tendo os seus corpos em seus próprios domínios, as eu-poéticas, mulheres, mulheres negras, mulheres ameríndias, mulheres trans, pessoas não binárias, trabalhadoras e tantas outras denominações que se fazem importantes reivindicam seus corpos e suas escolhas. Destarte, ao colocarem-se como afro-latino-americanas e caribenhas com direito aos seus corpos, a continuidade da canção ressalta a coletividade das lutas de mulheres com o passar dos séculos que culminam na atualidade:

*Desde inmemorables épocas tuvimos grandes hazañas  
Mujeres de letra, de arte, de mañas  
Negras heroínas, blancas, chinas, todas chamanas, indias hermanas  
Luchando por un mejor mañana  
Pa' que tengas comida en tu mesa, sol y tu cama*

<sup>14</sup> Tradução nossa: “Afro-latino-americana e caribenha / orgulho de minha gente e do meu corpo dona”.

<sup>15</sup> Tradução nossa: “Meu corpo é meu / Meu corpo é meu”.

*Aquí estamos las cubanas haciendo lo que se nos dé la gana ¿cómo es?*

*Ya tu sabe' que es 2014*

*Pa' que lleven, pa' que gocen*<sup>16</sup>

Novamente, as eu-poéticas evidenciam a infinidade de mulheres afro-latino-americanas e caribenhas que são negras, brancas, chinesas, índias. É por tal motivação que anteriormente foi enfatizado “o orgulho de minha gente”, pois nós somos “irmãs lutando por uma manhã melhor”. Nesse sentido, salientamos o texto de Lélia Gonzalez (2020) escrito em 1988, *Por um feminismo afro-latino-americano*, que anunciava já naquela década o surgimento de uma nova vertente do Feminismo: o Feminismo Afro-Latino-Americano, que apontava a discussão “de uma nova forma de olhar feminista, luminoso e iluminado por ser inclusivo, aberto à participação de mulheres étnica e culturalmente diferentes. [...]. Mais do que nunca meu feminismo saiu se sentindo fortalecido” (GONZALEZ, 2020, p. 49-50).

Outrossim, ao apontar que “nós, afro-latino-americanas e caribenhas, temos grandes feitos desde tempos imemoriáveis”, as eu-poéticas evidenciam outro ponto relativo à crítica decolonial presente na canção: o extermínio do achamento de Abya Yala. Nessa perspectiva, Sueli Carneiro (2019b) disserta que

[...] na América Latina, a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas e a miscigenação daí resultante está na origem de todas as construções de nossa identidade [...], estruturando o decantado mito da democracia racial latino-americana, que no Brasil [e em toda a América Latina] chegou até as últimas consequências (CARNEIRO, 2019b, p. 313).

Tal memória não deve ser esquecida, ou deixada de lado. Por mais que rememore o sofrimento, é indispensável que sejam revisitadas tais memórias para que consigamos valorizar as “grandes façanhas” das mulheres afro-latino-americanas. Gloria Anzaldúa (2019b), ao conceitualizar *la conciencia de la mestiza*, evidencia a intensidade da resistência das mulheres chicanas que passaram pelas chacinas e esgotamentos da colonização, refazendo-se e reconstruindo-se durante séculos, e trazemos como equivalente a todas as localidades afro-latino-americanas. A autora sinaliza, em linguagem excepcionalmente poética, a relação das *mestizas* com a terra, no sentido de curarem-se mutuamente, tal como aponta a canção *Mi cuerpo es mío*: trata-se de “Crescimento, morte, deterioração, nascimento. O solo é preparado infinitas vezes, fecundando o arado. Uma constante mudança de formas, *renacimientos de la tierra madre*. Essa terra foi mexicana uma vez / foi indígena sempre / e é. / E será novamente” (ANZALDÚA, 2019b, p. 337-8).

<sup>16</sup> Tradução nossa: “Desde imemoriáveis épocas tivemos grande façanhas / Mulheres de letras, de arte, de manhas / Negras heroínas, brancas, chinesas, todas xamãs, índias irmãs / Lutando por uma melhor manhã / Pra que tenhas comida em tua mesa, sol e tua cama / Aqui estamos, as cubanas, fazendo o que nos dá vontade, como é? / Já sabes que desde 2014 / Pra que levem, pra que aproveites”.

Por fim, a canção retoma seus versos de refrão, que reivindica as decisões e corpos de mulheres afro-latino-americanas e caribenhas, com o mesmo orgulho com que Anzaldúa (2019b) apresenta sobre o cultivo da (r)existência de la *mestiza*:

*Afrolatinoamericana y caribeña*  
*Orgullo de mi gente y de mi cuerpo dueña*  
*My body is mine*  
*Mi cuerpo es mío*<sup>17</sup>

Portanto, com as vozes da dupla Krudxs Cubensi performando as eu-poéticas coletivas, a canção debate, adverte, sinaliza e reivindica a liberdade e emancipação do corpo das mulheres dos constructos patriarcais, utilizando de gêneros também subalternados na música contemporânea, empregando *beats* que misturam a música eletrônica, rememoram a cumbia e lembram o candombe ou os tambores afro-americanos; ainda, evidenciando não apenas o orgulho de ser mulher, mas também de ser as inúmeras sujeitas múltiplas que somos.

## Considerações finais

Ao longo deste trabalho, consideramos o debate entre as vivências das *raperas* de Krudxs Cubensi, Oli Prendes e Odaymar Cuesta, para finalmente discutirmos a análise da canção “*Mi cuerpo es mío*”, do álbum Poderosxs, lançado em 2014. Assim, evidenciamos a lírica subalterna da canção, constituída pela poeticidade e pela *herstory* da dupla caribenha em seus ativismos e compromissos que assumiram. Ademais, discutimos a possibilidade emancipadora das poéticas contemporâneas, que discutem, (re)significam e (re)adequam as discussões sobre as relações sociais. Essa carga que possui o conteúdo poético é imensamente relevante e deve ser considerada em diferentes âmbitos dos estudos das humanidades contemporâneas.

Evidenciamos, portanto, os emaranhamentos das trajetórias de duas *raperas* feministas: Odaymar Cuesta e Oli Prendes, mulherxs activistxs, cuir, não binárixs, crudiveganxs, autogestionadxs e anarquistxs. Todxs exemplos de suxs resistências particulares e coletivas, lutando por suxs sobrevivências e as sobrevivências de outras mulheres e sujeitos das chamadas comunidades minoritárias. Logo, ao debatermos sobre as possíveis compreensões do texto poético de *Mi cuerpo es mío*, ouvimos as cubanas exigindo seus corpos, decisões e direitos. Assim, as vozes de Odaymar e Oli somam-se à da eu-poética da canção, numa cadência de rap que mescla o espanhol, o inglês e o *spanglish*: ao perguntarem sobre o pertencimento de seus corpos, respondem irreverentes que são de *nosotras/nosotres*. Destarte, acerca da lírica subalterna feminista latino-americana, concluímos que as eu-poéticas da canção aqui

<sup>17</sup> Tradução nossa: “Afro-latino-americana e caribenha / orgulho de minha gente e do meu corpo dona / Meu corpo é meu / Meu corpo é meu”.

analisada compõem uma voz plural e multifacetada das mulheres latino-americanas feministas, não apenas denunciando as questões de gênero, raça e classe, mas buscando a emancipação de todas as mulheres das amarras patriarcais construídas ao longo da (pós-)colonialidade.

## Referências

ALVAREZ, S. Las Krudas siguen siendo Cuba. In: [Blog] *Havana Times*. Havana, 7 fev. 2013. Disponível em: <https://havanatimesenespanol.org/cultura-cubana/las-krudas-siguen-siendo-cuba/>. Acesso em: 30 ago. 2021.

ANZALDÚA, G. La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019b. p. 323-339.

BAIROS, L. Nossos feminismos revisitados. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 206-214.

BERTH, J. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

BIROLI, F. O debate sobre o aborto. In: BIROLI, F. MIGUEL, L. F. (Orgs.). *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014b. p. 123-130.

CANO, R. “Krudas Cubensi” en La Habana-2014 (I). In: [Blog] *Havana Times*. Havana, 9 nov. 2014a. Disponível em: <https://havanatimesenespanol.org/cultura-cubana/krudas-cubensi-en-la-habana-2014-i/>. Acesso em: 30 ago. 2021.

CANO, R. “Krudas Cubensi” en La Habana-2014 (Parte II). In: [Blog] *Havana Times*. Havana, 18 nov. 2014b. Disponível em: <https://havanatimesenespanol.org/cultura-cubana/krudas-cubensi-en-la-habana-2014-parte-ii/>. Acesso em: 30 ago. 2021.

CANO, R. “Krudas Cubensi” en La Habana-2014 (Parte III). In: [Blog] *Havana Times*. Havana, 29 nov. 2014c. Disponível em: <https://havanatimesenespanol.org/cultura-cubana/krudas-cubensi-en-la-habana-2014-parte-iii/>. Acesso em: 30 ago. 2021.

CARNEIRO, S. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019b. p. 313-321.

CUESTA, O. Somos Krudas. Temporada 6, Episódio 3. In: *Arts in context*. [Documentário-vídeo]. Produção de AustinPBS, Austin: The Kodosky Foundation, 2014. Digital, 27 min.

color. som. Disponível em: <https://watch.opb.org/video/arts-context-somos-kurdas/>. Acesso em: 4 set. 2021.

GONZALEZ, L. Por um feminismo afro-latino-americano. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 38-51.

HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

KRUDXS CUBENSI. *Krudxs Cubensi (international recognized as Krudxs Cubensi) Cuba/ USA*. [Site Oficial]. Austin: Krudxs Cubensi, 2021. Disponível em: <https://krudascubensi.com/bio-press-krudas-cubensi/>. Acesso em: 30 ago. 2021.

LORDE, A. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019c. p. 235-236.

LOURO, G. L. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LUGONES, M. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 52-83.

MI cuerpo es mio. Composto e interpretado por Odaymara Cuesta e Olivia Prendes. In: PODEROSXS. United States: Krudas Cubensi, 2014. 1 disco (45 min). Digital.

NETO, J. F.; FREIRE, S. Las Krudas Cubensi: A revolução feminista e autônoma no hip hop cubano. In: [Site] *Portal Geledés*, 28 set. 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/las-krudas-cubensi-a-revolucao-feminista-e-autonoma-no-hip-hop-cubano/>. Acesso em: 30 ago. 2021.

PALERMO, Z. Zulma Palermo: a opção decolonial como um lugar-outro de pensamento. *Epistemologias do Sul*, [S.l.], v. 3, n. 2, 2019, p. 46-59. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2466>. Acesso em: 17 jun. 2022.

PRECIADO, P. B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019b. p. 421-430.

PRENDES, O. Somos Krudas. Temporada 6, Episódio 3. In: *Arts in context*. [Documentário-vídeo]. Produção de AustinPBS, Austin: The Kodosky Foundation, 2014. Digital, 27 min. color. som. Disponível em: <https://watch.opb.org/video/arts-context-somos-kurdas/>. Acesso em: 4 set. 2021.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 17/06/2022.

Aceito em 13/06/2023.