



## DOSSIÊ

**Hip-Hop no Brasil: a produção de sentidos e as transformações da cultura**

### Apresentação do dossiê

William de Goes Ribeiro  
Flávio Soares Alves  
Rosenverck Estrela Santos

### A experiência delas no Hip-Hop: uma leitura sobre comunicação e resistência na Batalha do Som

Thífani Postali  
Giovanna Hellen Meira Silva

### As Batalhas de Rimas como ferramenta na Gestão Participativa Urbana: um caso em Campos dos Goytacazes/RJ

Carla Aparecida da Silva Ribeiro  
Aline Couto da Costa  
Simonne Teixeira

### As batalhas de rimas improvisadas do movimento Hip-Hop no Parque Cimba, em Araguaína-TO: práticas de letramento de reexistência da juventude periférica

Leomar Alves de Sousa  
Eliane Cristina Testa

### Slam Xamego: amor como resistência no Hip-Hop do Espírito Santo

João Otávio Almeida  
Lara Brum de Calais

### O Hip-Hop na linha do tiro: Rap noventista e a denúncia estética da necropolítica

Enio Passiani  
Róbson Peres da Rocha

### Racionais Mc's e a liberdade de expressão: um Raio X do Brasil e a exposição da Colonialidade

Lucas dos Anjos  
José Roberto Rodrigues

### (Re)construção do *ethos* e da identidade negra em duas canções do álbum *Ladrão*, de Djonga

Leandro Moura  
Benedicto Roberto Alves Carlos

### Rimas de resistência: ideias políticas no rap de Preta Lu

Antônio Ailton Penha Ribeiro  
Victor de Oliveira Pinto Coelho

ISSN 2237-1508

Niterói / RJ, Ano 15, n. 28, mar. 2025

[www.periodicos.uff.br/pragmatizes](http://www.periodicos.uff.br/pragmatizes)

### "O Nordeste que você não viu": notas sobre Hip-Hop, axé-music e identidades juvenis em meio a antinegritude da Capital Afro

Gabriela Costa  
Gustavo Rossi

### "A gente não quer só dinheiro, a gente quer dinheiro, diversão e arte" - possibilidades de uma economia criativa alternativa a partir das experiências do movimento Hip-Hop em Florianópolis

Alice Hübner Franz  
Eloise Livramento Dellagnelo

### Gritos na margem: a revolta discursiva presente no Hip-Hop e a imaginação política como farol

Renan da Silva Palácios  
Jenniffer Simpson dos Santos

### Entre o biográfico e o coletivo: fabulações em torno do Hip-Hop no Documentário *AmarElo: é tudo pra ontem*

Caio Barbosa  
Rosane Sampaio

## ENTREVISTA / INTERVIEW

### Sobre continuidades e discontinuidades na cultura Hip-Hop: o caso de Moçambique. Entrevista com Simba Sítói, artista de Hip-Hop moçambicano

William de Goes Ribeiro  
Laís Volpe Martins  
Nelson/Simba Sítói

# PragMATIZES

Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura

Ano 15 nº 28 - março/2025

## EDITORES EXECUTIVOS

João Domingues, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil

Luiz Augusto F. Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil

## CONSELHO EDITORIAL

Adair Rocha, Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Adriana Facina, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Ahtziri Molina Roldán, Universidad Veracruzana, México

Alberto Fesser, Socio Director de La Fabrica em Ingenieria Cultural / Director de La Fundación Contemporánea, Espanha

Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Allan Rocha de Souza, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

Ana Enne, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Angel Mestres Vila, Universitat de Barcelona, Espanha

Antônio Albino Canela Rubin, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Carlos Henrique Marcondes, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Christina Vital, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Cristina Amélia Pereira de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Daniel Mato, Universidade Nacional Tres de Febrero, Argentina

Danielle Brasiliense, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Deborah Rebello Lima, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Durval Muniz de Albuquerque Jr., Universidade Estadual da Paraíba, Brasil

Eduardo Paiva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Edwin Juno-Delgado, Université de Bourgogne / ESC Dijon, campus de Paris, França

Eloisa Porto C. Allevato Braem, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Fonseca de Castro, Universidade Federal do Pará, Brasil

Fernando Arias, Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina

Flávia Lages, Universidade Federal Fluminense, Brasil

George Yúdice, Universidae de Miami, Estados Unidos da América

Gizlene Neder, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Guilherme Werlang, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Hugo Achugar, Universidad de la Republica, Uruguai

Idemburgo Pereira Frazão, Unigranrio, Brasil

Isabel Babo, Universidade Lusófona do Porto, Portugal

João Domingues, Universidade Federal Fluminense, Brasil

João Guerreiro, Instituto Federal do Rio de Janeiro, IFRJ, Brasil

José Luís Mariscal Orozco, Universidad de Guadalajara, México

José Márcio Barros, Universidade Estadual de Minas Gerais / PUC Minas, Brasil

Julio Seoane Pinilla, Universidad de Alcalá, Espanha

Lia Calabre, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil

Lilian Fessler Vaz, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lívia de Tommasi, Universidade Federal do ABC, Brasil

Lívia Reis, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luís Edmundo de Souza Moraes, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

Luiz Augusto Fernandes Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Manoel Marcondes Machado Neto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcela A. País Andrade, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Márcia Ferran, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Maria Adelaide Jaramillo Gonzalez, Universidad de Antioquia, Colômbia

Maria Manoel Baptista, Universidade de Aveiro, Portugal

Marialva Barbosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Marildo Nercolini, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Marina Bay Frydberg, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Mário Pragmácio Telles, Faculdades Integradas Hélio Alonso, Brasil

Marisa Schincariol de Mello, Universidade Cândido Mendes, Brasil

Marta Elena Bravo, Universidad Nacional de Colombia – sede Medellín, Colombia

Martín A. Becerra, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

Mónica Bernabé, Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Muniz Sodré, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Orlando Alves dos Santos Jr., Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Pâmella Passos, Instituto Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Patricio Rivas, Universidad de Chile, Chile

Paulo Carrano, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Paulo César Silva de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Paulo Miguez, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Priscilla Oliveira Xavier, Centro Universitário Carioca, Brasil

Renata Rocha, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Ricardo Gomes Lima, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Rossi Alves Gonçalves, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Simonne Teixeira, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Stefano Cristante, Università del Salento, Italia

Tamara Quírico, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Teresa Muñoz Gutiérrez, Universidad de La Habana, Cuba

Tunico Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Valmor Rhoden, Universidade Federal do Pampa, Brasil

Vladimir Sibylla Pires, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Victor Miguel Vich Flórez, Pontificia Universidad Católica del Perú, Peru

Zandra Pedraza Gomez, Universidad de Los Andes, Colômbia

## CONSELHO DE ÉTICA

Luiz Augusto F. Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Marina Bay Frydberg, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Rossi Alves Gonçalves, Universidade Federal Fluminense, Brasil

## REALIZAÇÃO:



## PARCEIROS e INDEXADORES:



PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura.

Ano XV nº 28, (MAR/2025). – Niterói, RJ: [s. N.], 2025. (Universidade Federal Fluminense / Laboratório de Ações Culturais - LABAC e Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades - PPCULT)

Semestral

ISSN 2237-1508 (versão online)

1. Estudos culturais. 2. Planejamento e gestão cultural.  
3. Teorias da Arte e da Cultura. 4. Linguagens e expressões artísticas. I. Título.

CDD 306

Universidade Federal Fluminense - UFF

Instituto de Artes e Comunicação Social - IACS | Laboratório de Ações Culturais - LABAC  
Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades - PPCULT  
Rua Lara Vilela, 126 - São Domingos - Niterói / RJ - Brasil - CEP: 24210-590  
[pragmatizes.ega@id.uff.br](mailto:pragmatizes.ega@id.uff.br)

## Sumário / Summary

---

p. 06 – 10

**COLABORADORES DA EDIÇÃO / ISSUE'S CONTRIBUTORS**

p. 11 – 13

**EDITORIAL / EDITORIAL**

### **DOSSIÊ / DOSSIER**

**Hip-Hop no Brasil: a produção de sentidos e as transformações da cultura**

*Hip-Hop in Brazil: The production of meanings and the transformations of culture*

*Hip-Hop en Brasil: la producción de significados y las transformaciones de la cultura*

p. 14 – 27

**Apresentação do Dossiê 28 “Hip-Hop no Brasil: a produção de sentidos e as transformações da cultura”**

William de Goes Ribeiro, Flávio Soares Alves, Rosenverck Estrela Santos

p. 28 - 47

**A experiência delas no Hip-Hop: uma leitura sobre comunicação e resistência na Batalha do Som**

Thífani Postali, Giovanna Hellen Meira Silva

p. 48 - 72

**As Batalhas de Rimas como ferramenta na Gestão Participativa Urbana: um caso em Campos dos Goytacazes/RJ**

Carla Aparecida da Silva Ribeiro, Aline Couto da Costa, Simonne Teixeira

p. 73 - 96

**As batalhas de rimas improvisadas do movimento Hip-Hop no Parque Cimba, em Araguaína-TO: práticas de letramento de reexistência da juventude periférica**

Leomar Alves de Sousa, Eliane Cristina Testa

p. 97 - 122

**Slam Xamego: amor como resistência no Hip-Hop do Espírito Santo**

João Otávio Vieira Carvalho Almeida, Lara Brum de Calais

p. 123 - 147

**O Hip-Hop na linha do tiro: Rap noventista e a denúncia estética da necropolítica**

Róbson Peres da Rocha, Enio Passiani

p. 148 - 164

**Racionais Mc's e a Liberdade de Expressão: um Raio X do Brasil e a Exposição da Colonialidade**

Lucas Vinicius Ribeiro dos Anjos, José Roberto da Silva Rodrigues

p. 165 - 184

**(Re) construção do *ethos* e da identidade negra em duas canções do álbum *Ladrão*, de Djonga**



Leandro Moura, Benedicto Roberto Alves Carlos

p. 185 - 210

**Rimas de resistência: ideias políticas no rap de Preta Lu**

Antônio Ailton Penha Ribeiro, Victor de Oliveira Pinto Coelho

p. 211 - 233

**"O Nordeste que você não viu": notas sobre Hip-Hop, axé-music e identidades juvenis em meio a antinegritude da Capital Afro**

Gabriela Costa Lima, Gustavo Rossi

p. 234 - 259

**"A gente não quer só dinheiro, a gente quer dinheiro, diversão e arte": possibilidades de uma economia criativa alternativa a partir das experiências do movimento Hip-Hop em Florianópolis**

Alice Hübner Franz; Eloise Livramento Dellagnelo

p. 260 - 281

**Gritos na margem: a revolta discursiva presente no Hip-Hop e a imaginação política como farol**

Renan da Silva Palácios, Jenniffer Simpson dos Santos

p. 282 - 304

**Entre o biográfico e o coletivo: fabulações em torno do Hip-Hop no Documentário "AmarElo: é tudo pra ontem"**

Caio Barbosa, Rosane Sampaio

*ENTREVISTA / INTERVIEW*

p. 305 - 320

**Sobre continuidades e discontinuidades na cultura Hip-Hop: o caso de Moçambique. Entrevista com Simba Sítói, artista de Hip-Hop moçambicano**

William de Goes Ribeiro; Laís Volpe Martins; Nelson/Simba Sítói

## CONTRIBUIDORES DA EDIÇÃO

**Alice Hubner Franz.** Doutora em Administração pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Integrante do Observatório da Realidade Organizacional, SC (UFSC). E-mail: alicefranz1@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8475-2178>.

**Aline Couto da Costa.** Doutora em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense (IFFluminense). E-mail: alinecoutharquitetura@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1533-2142>.

**Antônio Ailton Penha Ribeiro.** Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestre em História pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: antonio.ailton@discente.ufma.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2959-5708>.

**Benedicto Roberto Alves Carlos.** Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: benedictorcarlos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1593-4255>.

**Caio Barbosa.** Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (POSCOM-UFBA). E-mail: caiobn.j@gmail.com. ORCID: [orcid.org/0000-0002-4212-7961](https://orcid.org/0000-0002-4212-7961).

**Carla Aparecida da Silva Ribeiro.** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). E-mail: caarla.ribeiroarq@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9845-7903>.

**Eliane Cristina Testa.** Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Docente na Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT). E-mail: eliane.testa@ufnt.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0863-4297>.

**Eloise Livramento Dellagnelo.** Doutora em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina. Docente do Programa de Pós-graduação em Administração (PPGAdm) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisadora do Observatório da Realidade Organizacional, SC (UFSC). E-mail: eloiselivramento@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7586-0302>.

**Enio Passiani.** Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de Sociologia no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e do Mestrado Profissional em Segurança Cidadã, todos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: eniopassiani@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9937-4413>.

**Flávio Soares Alves.** Doutor em Educação Física e Esporte pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Graduado em Educação Física – Licenciatura Plena pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professor Assistente do Departamento de Educação Física da UNESP, e docente do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Humano e Tecnologias e do Programa de Mestrado Profissional em Educação Física em Rede Nacional. E-mail: flavio.alves@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1698-6535>.

**Gabriela Costa Lima.** Mestranda nos Programas de Pós-Graduação em Antropologia Social e Demografia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: costagabrielaconsultoria@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-1983-5927>.

**Giovanna Hellen Meira Silva.** Graduanda em Tecnologia em Jogos Digitais pela Universidade de Sorocaba (UNISO). Participante do grupo de pesquisas em Comunicação Urbana e Práticas Decoloniais (CNPq- UNISO). E-mail: giovanna.hellenmeira@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8406-8615>.

**Gustavo Rossi.** Professor do Departamento de Antropologia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutor em Antropologia Social pela UNICAMP. Foi pesquisador de pós-doutorado no Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo (USP) e na Universidade de Princeton e na UNICAMP. Foi Professor Visitante no Departamento de Spanish and Portuguese Languages and Cultures da Universidade de Princeton. Coordenador do Bitita (Núcleo de Estudos Carolina Maria de Jesus - IFCH/Unicamp) e membro do APSA (Ateliê de Produção Simbólica e Antropologia - IFCH/Unicamp). E-mail: [lrrossi@unicamp.br](mailto:lrrossi@unicamp.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7096-9966>.

**Jennifer Simpson dos Santos.** Doutora em Sociologia pela Universidade de Coimbra. Professora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGPsi) da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados (FCH/UFGD). E-mail: jennifersantos@ufgd.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9323-0045>.

**João Otávio Almeida.** Graduando em Psicologia pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), integrante do Grupo de Pesquisa Infâmias Resistências (UFES) e integrante do Coletivo Ocupação Psicanalítica - ES.. E-mail: joaootavio64@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0541-7203>.

**José Roberto da Silva Rodrigues.** Mestre e Doutor em Ciências Humanas - Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor Adjunto de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro pelo Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ). Foi um dos fundadores e integrou o Programa de Pós-Graduação de Ensino em Educação Básica (PPGEB). Co-coordena a linha de pesquisa Espaços Educativos, Memórias e Desigualdades e é Vice-Líder do Laboratório de Ensino de História - LEH/CAP-Uerj.

Integrante do Grupo de Estudos sobre Cotidiano, Educação e Culturas - GECEC/PUC-Rio e do Grupo de Pesquisa Patrimônio, Memória e Educação PAMEDUC/UFSC. Principais temas de interesse: Currículo e Prática de Ensino de História, História de África, dos Afrodescendentes e dos Povos Originários, Decolonialidades. Email: zrsrodrigues@yahoo.com.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1941-1996>.

**Laís Volpe Martins.** Mestranda no Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (PPCULT/UFF). Bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do RJ. (Orientador: William Ribeiro). E-mail: [laisvolpemartins@gmail.com](mailto:laisvolpemartins@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9007-4354>.

**Lara Brum de Calais.** Doutora em Psicologia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Professora Adjunta do Departamento de Psicologia e do Programa de Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: [lara.calais@ufes.br](mailto:lara.calais@ufes.br). ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0346-630X>.

**Leandro Moura.** Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Letras: Estudos da Linguagem e Licenciado em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: [leandro\\_slm@hotmail.com](mailto:leandro_slm@hotmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6777-5773>.

**Leomar Alves de Sousa.** Doutor em Linguística e Literatura pela Universidade Federal do Tocantins (UFNT). Professor efetivo da educação básica na rede estadual de ensino do Estado do Tocantins. E-mail: [ramoel05@gmail.com](mailto:ramoel05@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2898-6230>.

**Lucas Vinicius Ribeiro dos Anjos.** Mestrando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGedu/UNIRIO). Bolsista FAPERJ Nota 10 pelo PPGedu/UNIRIO. Especialista em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas e o Mundo do Trabalho pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Licenciado e Bacharelado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas Formação de Professores, Currículo (s), Interculturalidade e Pedagogias Decoloniais (GFPPD). Email: [lucasdosanjos@edu.unirio.br](mailto:lucasdosanjos@edu.unirio.br) ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-7658-424X>.

**Renan da Silva Palácios.** Graduando em Psicologia pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail: [renan.palacioss@gmail.com](mailto:renan.palacioss@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5607-533X>.

**Róbson Peres da Rocha.** Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGS-UFRGS). Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGS-UFRGS). Graduado em Comunicação Social - Habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Passo Fundo (UPF). E-mail: [robperesrocha@gmail.com](mailto:robperesrocha@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3281-2997>.

**Rosane Sampaio.** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (POSCOM-UFBA). Mestre em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (POSCOM-UFBA). E-mail: [sampaioresane042@gmail.com](mailto:sampaioresane042@gmail.com) ORCID: [orcid.org/0009-0000-7792-4891](https://orcid.org/0009-0000-7792-4891).

**Rosenverck Estrela Santos.** Doutor em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Mestre em Educação e Licenciado em História pela UFMA. Atualmente é coordenador da Licenciatura em Estudos Africanos e Afro-brasileiros da UFMA. É Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Gestão de Ensino da Educação Básica (PPGEEB) da UFMA; Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Rede - Mestrado Profissional (PROFHISTÓRIA/UFMA) e Professor do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Afro-brasileiros (PPGAFFRO/UFMA). E-mail: [re.santos@ufma.br](mailto:re.santos@ufma.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7112-2705>.

**Simba Sitói.** Artista de Hip-Hop em Moçambique. E-mail: [simbasitoi@gmail.com](mailto:simbasitoi@gmail.com).

**Simonne Teixeira.** Doutora em Filosofia e Letras (História) pela Universitat Autònoma de Barcelona/Espanha; Pós-doutorado na Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC/Espanha, 2011/2012). Bolsista produtividade CNPq (2007-atual). Professora associada da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). E-mail: [simonne@uenf.br](mailto:simonne@uenf.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2476-8247>.

**Thífani Postali.** Professora Titular no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (UNISO). Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Líder do grupo de pesquisas em Comunicação Urbana e Práticas Decoloniais (CNPq-UNISO) e Diretora Científica da Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação (Folkcom). E-mail: [thifanipostali@gmail.com](mailto:thifanipostali@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0541-7203>.

**Victor de Oliveira Pinto Coelho.** Doutor em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Pós-doutorado pela Universitat de Barcelona. Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). É um dos líderes do grupo de pesquisa CNPq 'Poderes e Instituições, Mundos do Trabalho e Ideias Políticas' (POLIMT/UFMA). E-mail: [coelho.victor@ufma.br](mailto:coelho.victor@ufma.br). ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3739-7748>.

**William de Goes Ribeiro.** Tornou-se B-boy há mais de 30 anos e atualmente é dançarino profissional de Dança Charme, integrante dos Originais do Charme, 1ª Companhia de Dança Charme formada por dançarinos com mais de 40 anos de idade. Mestre e doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atua como docente Adjunto IV em um dos cursos de Pedagogia da Universidade Federal Fluminense (UFF) e na pós-graduação, docente e coordenador, no Programa



de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades/PPCULT/UFF. E-mail:  
[wgribeiro@id.uff.br](mailto:wgribeiro@id.uff.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3940-7492>.

## EDITORIAL

A edição é composta exclusivamente pelo dossiê *Hip-Hop no Brasil: a produção de sentidos e as transformações da cultura*, organizado pelos colegas William de Goes Ribeiro, Flávio Soares Alves e Rosenverck Estrela Santos. Esta opção se deu por decisão editorial, e por duas razões. A primeira se dá porque estamos em processo de transição de editores da Revista. Esta tem sido bastante complexa, na medida em que nos encontramos em momento de intensificação do trabalho corrente de nosso cotidiano docente. A segunda, e principal, é que recebemos um volume extenso de propostas para o dossiê, o que permitiu que tivéssemos uma ótima edição para o semestre.

O dossiê é composto da apresentação produzida pelos organizadores, de doze textos produzidos para o dossiê temático, além de uma entrevista com o artista moçambicano Simba Sítoi, realizada por um dos organizadores do dossiê, William de Goes Ribeiro.

Além dos já citados organizadores, tivemos 25 autoras e autores publicando nesta edição de PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura. Os autores, oriundos ou lotados em instituições, ficaram assim distribuídos: cinco autoras/es do estado do Rio de Janeiro, quatro do estado de São Paulo, além da presença dos estados da Bahia, Espírito Santo, Maranhão, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Tocantins, com dois autoras/es cada um.

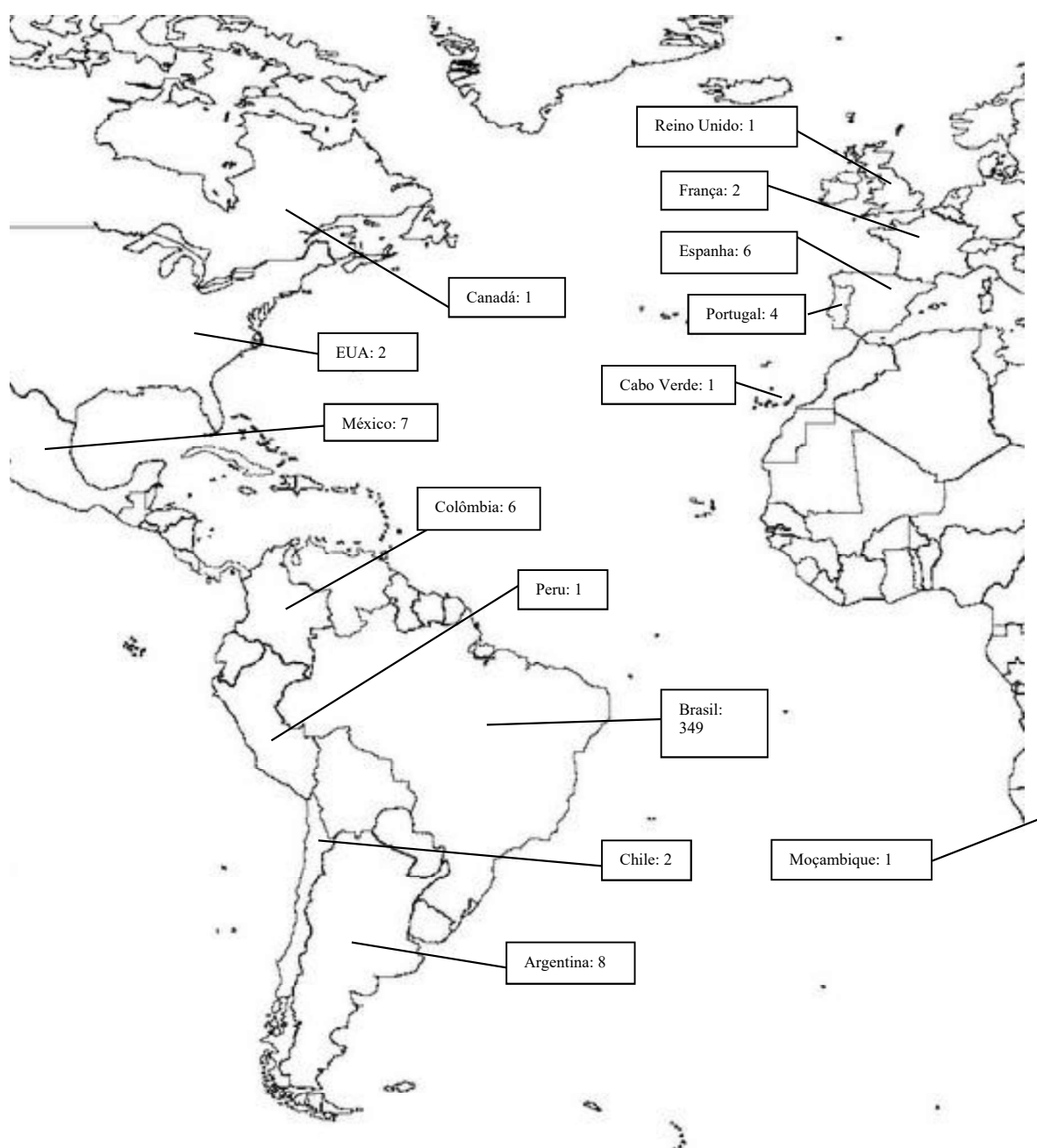
[...]

Os mapas a seguir ilustram a procura por nosso periódico desde sua criação em 2011) e, em seguida à relação dos autores que contribuíram com esta edição, temos a Apresentação do dossiê temático.

João Domingues e Luiz Augusto Rodrigues  
Editores



**Agradecemos aos autores que até o primeiro semestre de 2025 publicaram conosco, representantes dos seguintes países:**





**Agradecemos aos autores que até o primeiro semestre de 2025 publicaram conosco, representantes dos seguintes estados brasileiros:**



## **Apresentação do Dossiê 28**

### **"Hip-Hop no Brasil: a produção de sentidos e as transformações da cultura"**

**William de Goes Ribeiro<sup>1</sup>**

**Flávio Soares Alves<sup>2</sup>**

**Rosenverck Estrela Santos<sup>3</sup>**

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.67366>

Esse dossiê temático se alia ao movimento global de comemoração dos 50 anos do Hip-Hop, marco histórico alcançado em 2023. Trata-se, portanto, de um necessário tributo a essa manifestação que há mais de meio século tem transformado a experiência dos jovens e demais sujeitos, de diferentes gerações, em distintas regiões do país, incluindo cidades, aldeias e outras comunidades, oportunizando uma produção de

sentidos mais significativa para seus adeptos.

A ideia é que, muito mais do que um dossiê, trata-se aqui de uma festa, ou melhor, de um festival de textos que gravitam ao redor das diferentes expressões do Hip-Hop em território nacional, sem esperar encerrar o debate ou produzir qualquer pretensão de totalidade de possibilidades. Assim, enquanto festa, esse dossiê assume uma tripla função:

---

<sup>1</sup> Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Adjunto na Universidade Federal Fluminense (UFF), atuando nos cursos de graduação em Pedagogia e Geografia e no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT/UFF). E-mail: [williamgribeiro@gmail.com](mailto:williamgribeiro@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3940-7492>.

<sup>2</sup> Doutor em Educação Física e Esporte (USP). Professor Assistente do Departamento de Educação Física da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Docente do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Humano e Tecnologias e do Programa de Mestrado Profissional em Educação Física em Rede Nacional. E-mail: [flavio.alves@unesp.br](mailto:flavio.alves@unesp.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1698-6535>.

<sup>3</sup> Doutor em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Docente do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Afro-brasileiros da Universidade Federal do Maranhão (PPGAFRO/ UFMA). E-mail: [re.santos@ufma.br](mailto:re.santos@ufma.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7112-2705>.



1. Oportunizar a aproximação de diferentes autores e pesquisadores brasileiros, que têm em comum a paixão pelo Hip-Hop como área de interesse no campo da produção acadêmico-científico.
2. Celebrar a face produtiva do Hip-Hop, isto é, a face que expõe esse movimento como um potente significante das populações periféricas que encontram no Hip-Hop uma fonte inesgotável de produção de sentidos.
3. Resistir e (re) existir, dentro de um domínio de produção de conhecimentos acadêmico-científicos que ainda reserva pouco espaço para a difusão desta cultura. E isso, por si só, já é uma conquista que merece comemoração e que, em última análise, nos instiga à festa!

E por falar em festa, talvez seja oportuno lembrar que tudo começou com uma! Referimo-nos aqui àquela lendária festa de rua (*Block party*), organizada pelo DJ Kool Herc e por sua

irmã, Cindy Campbell, em 11 de agosto de 1973, no bairro do Bronx, em Nova York. O que poderia ter sido apenas mais uma festa, dentre outras tantas, trouxe um diferencial que mudou a experiência das comunidades periféricas. Em um mesmo evento se viu, pela primeira vez, o encontro de múltiplas linguagens artísticas: o *break*, o rap, a música e o grafite.

Desviando da ideia de origem, ressaltamos que essas diferentes expressões artísticas já existiam enquanto prática social das populações periféricas, no entanto, com essa união oportunizada pelas festas de rua, o que antes eram apenas construtos culturais mais ou menos distintos, ganham uma dimensão atual, marcada pela hibridização que ampliou sobremaneira o campo de produção de sentidos, sobretudo da juventude periférica.

Unindo negros norte-americanos, imigrantes porto-riquenhos, cubanos, jamaicanos e muitos outros moradores das periferias de Nova York, o Hip-Hop não pode ser entendido a partir de essencialismos, mas como parte da produção cultural diaspórica africana que envolve imigração, deslocamentos, territorialização, inspirações, fluxo e

conexões entre diversos territórios do Atlântico Negro (Gilroy, 2012).

Como nos informou Manuel Castells (2006, p.76):

O rap, e não o jazz é o produto dessa nova cultura, que também expressa uma identidade, também está fundada na história negra e na longa tradição norte-americana de racismo e opressão social, no entanto, incorpora novos elementos: a polícia e o sistema penal como instituições centrais, a economia do crime como o chão de fábrica, as escolas como área de conflito, as igrejas como redutos de conciliação, famílias madrecêntricas, ambientes depauperados, organização social baseada em gangues, uso de violência como meio de vida. São esses os novos temas da nova arte e literatura negra nascidos da nova experiência do gueto.

O Hip-Hop transformou-se numa referência de resistência, alternativa de lazer e expressão artística crítica de uma parte considerável da juventude norte-americana e, a partir de filmes, músicas, discos, moda, revistas, foi chegando em outros países e tomando conta da forma de fazer arte, se vestir e se comportar, sobretudo, de dos jovens que viviam em áreas de desigualdade social e racial.

A reunião destes elementos foi tão potente para aquela comunidade que se disseminou para outras, de

modo que, com o tempo, o Hip-Hop foi se tornando uma referência ética, estética, política, cultural e educacional das populações periféricas ao redor de todo o planeta, na medida em que oferecia (e continua oferecendo) um campo de produção de sentidos mais intenso e afirmativo, mobilizado não só a despeito das forças de interdição, que submetem os sujeitos periféricos à lógica do capital, mas também, e principalmente, na expressão singular das forças de criação e resistência, que dão vez e voz ao potencial de ação destes jovens (e outros sujeitos de gerações variadas do movimento), na constituição de seus processos de subjetivação.

Na esteira desta ideia, que coloca o Hip-Hop em um horizonte de alcance que toca dimensões éticas, estéticas e existenciais, não demorou muito para que essa manifestação se esgueirasse para todas as esferas sociais, inclusive a científica. Em pleno ano de 2025, já é possível encontrar o Hip-Hop em diversas áreas de estudos, tais como: Ciências Sociais, Educação, Sociologia, Antropologia, História, dentre outras.

Cabe salientar, no entanto, que já não é recente essa movimentação de

estudos acadêmicos acerca do Hip-Hop no cenário nacional. Os primeiros materiais bibliográficos produzidos no Brasil envolvendo o assunto datam da segunda metade da década de 1980, quando encontramos, por exemplo, a dissertação de mestrado de Hermano Vianna, intitulada "O Baile Funk Carioca", defendida em 1987 no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A referida dissertação deu origem ao livro intitulado "O Mundo Funk Carioca", que teve sua primeira edição publicada em 1988. Embora essa obra não trate exatamente do Hip-Hop, já que explora especificamente o universo dos bailes Funk das periferias do Rio de Janeiro, ela ajudou a aguçar o interesse da comunidade universitária sobre as manifestações da juventude periférica até então invisibilizadas no campo da produção acadêmico-científica brasileira.

Um dos primeiros trabalhos acadêmicos que exploraram mais detidamente o Hip-Hop no contexto nacional, foi a tese de doutorado do historiador Micael Herschmann, intitulada "Invadindo a cena urbana dos anos 1990 – Funk e Hip-Hop", que foi

defendida no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Posteriormente, a referida tese ganhou uma versão em livro, intitulado "O Funk e o Hip-Hop invadem a cena", cuja primeira edição data dos anos 2000. É importante lembrar que esse referido livro foi indicado como finalista do Prêmio Jabuti, em 2001, na categoria Ciências Humanas e Educação, o que revela, no mínimo, a excelência e o pioneirismo da obra na promoção e difusão desta cultura urbana no âmbito da produção de conhecimentos dentro da universidade.

Dentro deste espectro de produções bibliográficas sobre do Hip-Hop no Brasil, não poderíamos deixar de lembrar também da publicação organizada por Elaine Nunes de Andrade, intitulada "Rap e educação, Rap é educação", em 1999, que foi uma referência bastante significativa, haja vista que abriu portas para pensar e destacar o Hip-Hop como um importante signifiante no âmbito educacional, chamando a atenção da comunidade escolar, particularmente dos professores, a respeito da

relevância desta cultura na promoção do trabalho educativo.

Em meio a outras produções sobre o tema produzidas dentro e fora do Brasil, destacamos o livro do pesquisador norte-americano Marc Hill, intitulado "Batidas, rimas e vida escolar" (2014). Tal obra inspirou o debate sobre o que Hill chamou de "Pedagogia Hip-Hop", conceito bastante discutido pela comunidade acadêmica brasileira na reflexão e inserção do Hip-Hop nas escolas. Outra contribuição importante de Hill foi sua visão etnográfica, sobre o Hip-Hop, desenvolvida a partir de uma disciplina escolar intitulada "Literatura Hip-Hop". A proposta salientou questões e dilemas naquele país, ao passo que expôs motivações e experiências, semelhantes e diversas, do que poderíamos chamar de "nossas".

A partir dos diversos trabalhos acadêmicos que surgiram foi possível, por meio das Ciências Humanas, perceber que a cultura Hip-Hop se faz atual no cotidiano de jovens pobres e negros, possibilitando dialogar com suas formas de captar, aprender, conceber e interpretar a realidade, redimensionando valores, projetos, referenciais históricos, símbolos,

identidades diaspóricas. Assim, ocupa espaços urbanos e públicos, enfrentando as perseguições de um contexto político e social ainda com forte presença do autoritarismo da ditadura civil-militar e da presença sempre marcante do racismo. Alguns autores e autoras nos ajudaram a compreender esse fenômeno em fins dos anos 1990 e começo do século XXI.

Silva (1998), por exemplo, percebeu que o Hip-Hop era um referencial dos comportamentos e práticas dos jovens de periferia, buscando valorizar suas identidades, no contexto de cidades violentas, desiguais e cada vez mais hostis aos moradores pobres. Já Andrade (1999), caracterizou a dimensão pedagógica do Hip-Hop na constituição de formas de aprender e de ensinar dos jovens que faziam parte dessa manifestação. Tella (2000), Guasco (2001) e Silva, F. (2006) nos caracterizaram a importância dessa manifestação cultural na construção da identidade negra e de uma interpretação crítica do cotidiano periférico e da história. Cunha Jr (2003) percebeu a constituição de um movimento negro-juvenil. Herschmann (1997), Rose (1997), Martins (2005) e Silva, L. (2006)

entenderam o movimento Hip-Hop como uma manifestação de resistência que se proliferou e dialogou contraditoriamente com a produção cultural em contexto de mundialização. Félix (2005), Herschmann (2000) e Shusterman (2006) corroboraram com a ideia de reciprocidade entre cultura e política na gênese do Hip-Hop e de seu emprego pela juventude negra e pobre como um aspecto da resistência e construção de valores positivos e auto-afirmativos.

Destes levantes bibliográficos supracitados, muitos outros surgiram ao longo das duas primeiras décadas nos anos 2000, e outras tantas obras estão vindo, ou ainda estão por vir, o que mostra o Hip-Hop também como potente significante que circula no universo acadêmico. De certa forma, a apresentação deste dossiê temático afirma essa potência, principalmente porque acolheu contribuições de autores de todo o território nacional, o que já é motivo suficiente para celebrar! Além disso, importa destacar que muitos dos artigos presentes no dossiê são de pesquisadores e pesquisadoras que se formaram, foram ou ainda pertencem ao movimento Hip-Hop, destacando, portanto, o agenciamento

e a produção de conhecimento oriundo dos próprios integrantes do movimento. É um conhecimento produzido de dentro do movimento, a despeito da negociação de sentidos, que em diálogo com outros pesquisadores, as diversas teorias sociais e a universidade, nos enriquecem no entendimento dessa manifestação cultural e política tão importante na contemporaneidade que é o Hip-Hop.

E é neste tom de celebração e produção de saber diaspórico africano, hibridizado como prática de significação e agência, que esse dossiê aqui se principia. Sua concepção foi idealizada por William Goes Ribeiro, cuja trajetória de vida se encontra com o Hip-hop, seja como adepto ou pesquisador. A ideia de um dossiê específico parte do reconhecimento de uma dívida pessoal, mas igualmente do entendimento de que se trata de uma cultura potente que conquista sujeitos de maneira global-local. Os estudos do mencionado pesquisador mobilizam a ideia de que o contexto precisa ser considerado radicalmente, o que também é um mobilizador desta proposta, a qual convoca pesquisadores de diversas partes do país a contribuir.



Na intenção de fazer da organização deste dossiê um trabalho coletivo e colaborativo, que ampliasse o alcance desta iniciativa no âmbito da produção de conhecimentos científico-acadêmicos, os professores Flávio Soares Alves e Rosenverck Estrela Santos foram chamados a integrar o quadro geral de organizadores, completando a tríade que se responsabilizou pela elaboração desta presente obra. Os pontos de intersecção que aproximam esses três organizadores são suas experiências artísticas e pessoais com o Hip-Hop, mas também interesses acadêmicos e interdisciplinaridades que daí reverberam.

O resultado do esforço coletivo e colaborativo se apresenta aqui, neste encarte, que contém 12 artigos especialmente selecionados para compor essa edição. Os vários artigos em nosso dossiê representam uma diversidade importante do Hip-Hop brasileiro que os leitores poderão conhecer. Para além dessa pluralidade, há também caminhos históricos semelhantes, conexões e vínculos parecidos. Na dialética da pluralidade e semelhança, o Hip-Hop nacional traz

contribuições valiosas para a nossa arte, cultura, política e estética.

Dentre essas muitas formas semelhantes de se fazer Hip-Hop no Brasil encontramos as batalhas de rima. A maioria das cidades brasileiras na atualidade conhece essas formas estéticas e políticas de se produzir Hip-Hop. No texto "*A experiência delas no Hip-Hop: uma leitura sobre comunicação e resistência na Batalha do Som*", de Thífani Postali e Giovanna Hellen Meira Silva, podemos conhecer "a batalha do som" no município de Sorocaba-SP e, especialmente, a presença e a participação feminina nessa manifestação. Utilizando a teoria da *folkcomunicação*, as autoras destacam o machismo ainda insistente nas atividades do movimento Hip-Hop, porém, sem perder de vista o agenciamento e protagonismo das mulheres que se constroem enquanto sujeitos de resistência.

Já o artigo "*As Batalhas de Rimas como ferramenta na Gestão Participativa Urbana: um caso em Campos dos Goytacazes/RJ*", de Carla Aparecida da Silva Ribeiro, Aline Couto da Costa e Simonne Teixeira, trata das batalhas de rima de Campos dos Goytacazes-RJ, discutindo processos

de gestão participativa e ocupação urbana da juventude negra e periférica.

Outra batalha de rima que se apresenta em nosso dossiê é a do Parque Cimba, em Araguaína-TO. Leomar Alves de Sousa e Eliane Cristina Testa buscam entender, a partir do texto intitulado "*As batalhas de rimas improvisadas do movimento Hip-Hop no Parque Cimba, em Araguaína-TO: práticas de letramento de reexistência da juventude periférica*", as práticas de letramento e a reexistência da juventude periférica.

Não somente as batalhas de rima tiveram espaço em nossa revista. O *slam* também apareceu com suas rimas potentes e críticas. O artigo de João Otávio Almeida e Lara Brum de Calais, "*Slam Xamego: amor como resistência no Hip-Hop do Espírito Santo*", nos informa que o *slam* é uma das vertentes da cultura Hip-Hop mais praticadas na atualidade e o referido texto nos diz como é que os jovens negros e periféricos utilizando a linguagem do amor, conseguem construir caminhos de resistência estética e política. Essa resistência estética e política é também analisada no texto de Róbson Peres da Rocha e Enio Passiani, intitulado "*O Hip-Hop na*

*linha do tiro: Rap noventista e a denúncia estética da necropolítica*", que, além de analisar a década de 1990 com os índices alarmantes de violência e a inserção profunda do Brasil no modelo neoliberal de economia, nos traz um conhecimento importante sobre a denúncia que o *rap* elabora desse momento histórico e da necropolítica aplicada no Brasil contra a juventude negra e periférica. O *rap*, nesse contexto, constituiu um poderoso veículo de crítica e conscientização sobre diversos temas como periferia, raça, classe, gênero e território.

Nessa denúncia que o *rap* realiza, emergem no cenário musical dezenas, centenas e milhares de artistas sendo porta-vozes dessas críticas e dessas produções de sentido. Dentre esses, mais famosos ou não, no nosso dossiê, destacam-se Racionais MC's (SP), Djonga (MG) e Preta Lú (MA), mostrando como o Hip-Hop se enraizou e se difundiu de Norte a Sul do país. O texto de Lucas dos Anjos e José Roberto Rodrigues, "*Racionais Mc's e a liberdade de expressão: um Raio X do Brasil e a exposição da Colonialidade*", nos brinda com informações e análises acerca do principal grupo de *rap* do Brasil: Racionais Mc's. A partir do

clássico LP *"Raio X do Brasil"* e do debate em torno da colonialidade, os autores, além de caracterizarem os violentos e desiguais anos 1990, nos apresentam os Racionais como o grupo que resistiu e denunciou todo esse contexto, incorporando a periferia, a juventude negra e um discurso político potente do agenciamento negro. O referido álbum, portanto, apresentou um Brasil nada harmônico e pacífico para a juventude negra e periférica com os efeitos ainda marcantes da colonialidade do capitalismo e do racismo.

Já o artigo *"(Re)construção do ethos e da identidade negra em duas canções do álbum Ladrão, de Djonga"* de Leandro Moura e Benedicto Roberto Alves Carlos faz uma análise da obra de um dos mais conhecidos *rappers* do Brasil, o mineiro Djonga e mostra como é que o artista, a partir de suas letras e técnicas argumentativas, desconstrói e constrói novas imagens sobre a população negra, diferente das já tão usuais formas de perceber o negro como "ladrão" e "violento". No texto de Antônio Ailton Penha Ribeiro e Victor de Oliveira Pinto Coelho, *"Rimas de resistência: ideias políticas no rap de Preta Lu"*, a artista em destaque é Preta

Lu, uma *rapper* de São Luís do Maranhão que produziu o EP *"Rainhas Rebeladas"*, articulando denúncias ao racismo, machismo, desigualdades sociais e discutindo a presença da mulher negra na história. Esse texto é interessante, também, por apresentar o *rap* como fonte e documento histórico, para além de seu caráter musical.

Nos múltiplos caminhos do Hip-Hop no Brasil, o texto de Gabriela Costa Lima e Gustavo Rossi, intitulado *"O Nordeste que você não viu": notas sobre Hip-Hop, axé-music e identidades juvenis em meio a antinegitude da Capital Afro*, nos apresenta como o Hip-Hop baiano teve que relacionar-se com o axé-music, em seu momento de hegemonia musical e discursiva. Em tal relação, estão incorporadas análises sobre cultura e identidade juvenis, religiões de matriz africana e estética soteropolitana. Um convite ao entendimento da pluralidade do Hip-Hop em nosso país.

Já o artigo *"A gente não quer só dinheiro, a gente quer dinheiro, diversão e arte" - possibilidades de uma economia criativa alternativa a partir das experiências do movimento Hip-Hop em Florianópolis* de Alice Franz e Eloise Livramento Dellagnelo, nos

apresenta a cultura Hip-Hop de Florianópolis e como ela é importante na constituição de uma economia criativa.

Ainda nas trilhas da pluralidade, o artigo "*Gritos na margem: a revolta discursiva presente no Hip-Hop e a imaginação política como farol*" de Renan da Silva Palácios e Jenniffer Simpson dos Santos aborda o movimento Hip-Hop na cidade de Dourados, Mato Grosso do Sul. No texto, os autores, além de discutirem as categorias de "imaginação política" e "revolta discursiva" trazem a análise de uma linguagem que, também, tem sido muito utilizada como ferramenta de análise e divulgação da cultura Hip-Hop: o documentário.

Nas ondas audiovisuais do documentário, o trabalho "*Entre o biográfico e o coletivo: fabulações em torno do Hip-Hop no Documentário AmarElo: é tudo pra ontem*" dos autores Caio Barbosa e Rosane Sampaio faz uma imersão em diálogo com o rapper Emicida. Buscando articular o coletivo e o biográfico, esse documentário, conforme expressam os autores, fez emergir as matrizes negras da cultura brasileira e do Hip-Hop. O dossiê se encerra com a entrevista intitulada

"Sobre continuidades e descontinuidades na cultura Hip-Hop: o caso de Moçambique", envolvendo William de Goes Ribeiro, Laís Volpe Martins e Nelson/Simba Sitói. O texto expõe uma entrevista remota, transcrita e editada, com Simba Sitói (artista de Hip-Hop em Moçambique), realizada em 20 de junho de 2024. Trata-se de um dos artistas mais influentes daquele país, atuante na cultura Hip-Hop, como rapper e produtor cultural. É idealizador de importantes eventos ligados ao tema, o que inclui o protagonismo do jovem artista no Festival de Hip-Hop Amor A Camisola. O trabalho explicita elementos e questões pertinentes para o estudo, aponta para o curso de continuidades e de descontinuidades de uma cultura globalizada, negociada e ressignificada localmente. Ajuda-nos, portanto, o que justifica a inclusão da entrevista neste dossiê, a reforçar o nosso argumento em torno do processo complexo e dinâmico da referida cultura

Em seu conjunto geral, este dossiê se preocupou em reunir artigos que aproximassem o campo da cultura e da territorialidade dos múltiplos olhares que envolvem o significante Hip-Hop. Assim, cuidando para não fechar o enquadre discursivo em um

único referencial teórico, este dossiê se abriu às diversas propostas, acolhendo a heterogeneidade, que instiga à verificação de um Hip-Hop sempre outro, jamais plenamente objetificado e conhecido. Neste sentido, os textos selecionados deram vazão às abordagens multi/interculturais, cuidando para evidenciar um campo em aberto constituído em torno de leituras de/des/pós/contra coloniais, dentre outras.

Lembrando a obra "Batidas, rimas e vida escolar" (2014), de Marc Hill, já aqui citada, não pretendemos buscar receitas para qualquer área de atuação e estudo, tampouco fórmulas para lidar com "jovens problemas". Diferentemente, os textos aqui apresentados expuseram, cada um a seu modo, a falência de concepções pedagógicas e políticas planejadas de antemão, as quais ignoram o contexto e as relações cotidianas imprevisíveis e imponderáveis.

Assim, reconhecemos o panorama transnacional e transcultural do Hip-Hop, envolvendo territorialidade e desterritorialidades, contendo hibridismo, fluidez, mudanças, misturas e pluralidades na forma de se produzir rap, break e grafite, nas diversas partes

do mundo e do território brasileiro, de Norte a Sul. É, portanto, a forma que aderimos para se entender o Hip-Hop, longe de essencialismo, homogeneidade e certezas inabaláveis. Como diz Rose (2021, p.37): "O rap e a cultura hip-hop são formas culturais, políticas e comerciais e, para muitos jovens, são as principais janelas culturais, sonoras e linguísticas no mundo".

No conjunto geral das reflexões presentes nesse dossiê, com uma tendência de enfoque no rap, é possível notar que os textos oportunizaram a ampliação de um diálogo interdisciplinar com a cultura Hip-Hop em todo território nacional, possibilitando a discussão de alternativas a respeito de demandas sociais específicas, histórica e socialmente situadas, o que permitiu focar nas produções de sentido constituídas e em suas relações com as lutas históricas das populações periféricas, com uma preocupação mais acentuada com as comunidades negras e indígenas no Brasil. Porém, além de admitirmos que não recebemos uma diversificação de textos interdisciplinares ligados aos elementos mais diversos da cultura



Hip-Hop, salientamos que o tema indígena não emergiu nesta proposta. A despeito disso, cumpre salientar que desde os anos 2010 se intensifica um movimento de pesquisas que buscam dar visibilidade à indigenização do rap no Brasil, segundo estudos realizados por um de nós (Ribeiro,2020; Ribeiro,2021).

Na esteira desta ideia mais plural e contextual da cultura, os textos apresentaram pistas potentes para a compreensão das formas como os adeptos do Hip-Hop significam essa cultura, e como essa significação reverbera para seus modos de viver, pensar e produzir conhecimento. Nesta direção, as reflexões suscitadas deram indícios sobre os processos de subjetivação, sobre os sentimentos de pertencimento, as territorialidades e as condições de vida. Destacamos ainda a articulação dessa cultura com os processos de identificação da população negra - e mais recentemente indígena, com o potencial que o Hip-Hop tem demonstrado na composição de leituras críticas da realidade, especialmente, envolvendo processos de subjetivação juvenil.

Em diversas áreas e sob perspectivas as mais distintas, os

textos presentes nesse dossiê também nos convidam a pensar que as produções acadêmicas e a vida cotidiana se hibridizam, mas também se desencontram, instigando-nos, sempre uma vez mais, à escuta, à experiência e, por fim, à escrita, em um sentir-pensar-agir permanentes, que tocam a diferenciação dos sentidos. Isso porque os sentidos não se esgotam em uma única obra, mas se atualizam constantemente a cada novo encontro com o Hip-Hop. Nesta proposta, essa manifestação se reedita permanentemente como força de criação e resistência, a partir de uma população potente e inquieta que ousa reexistir, em meio a conflitos sociais, raciais, de gênero, interseccionais e outros, promovendo uma política, sustentando subjetividades, produzindo sentidos.

No caso do Brasil, a referida cultura, na heterogeneidade e hibridização, permanece viva em uma dinâmica singular, em virtude de ressignificações e de criativas produções, tornando o Hip-Hop cada vez mais "plural" e mobilizado pelo "local". Os estudos de Ricardo Teperman (2015) com o rap no país são um exemplo do exposto. Através do

livro "Se liga no som" explicita um *rap* que é regional, *queer*, feminista, indígena e muito mais. Por sua vez, não é de hoje que o grafite ganha as galerias e ocupa muros em escolas e espaços além das paredes e trens norte-americanos, a dança de rua que há décadas invadiu as academias de ginástica, com o *break* hoje se aproximou do "esporte", prova disso foi sua recente inclusão na última edição das Olimpíadas, realizada em Paris, em 2024.

Em suma, desejamos que esta festa tenha provocado o público leitor desta revista, interpelando-o através do convite para entrar na roda, tecer suas rimas ou mesmo trocar ideias dentro-fora da academia a respeito do Hip-Hop. Agradecemos a cada pesquisador que dedicou suas escritas e nos encaminhou os seus estudos, confiando a nós uma avaliação. O que interessa é a rede que estamos ampliando, as propostas em curso e o destaque para o Hip-Hop enquanto uma potência global que se ressignifica localmente com toda a sua força.

## Referências

ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap, memória e identidade*. In: ANDRADE,

Elaine Nunes (org.). *Rap e educação, Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.

FÉLIX, João Batista de Jesus. *HIP HOP: cultura e política no contexto paulistano*. Tese (Doutorado em Antropologia social) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2005.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2012.

GUASCO, Pedro Paulo M. *Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2001.

HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: HERSCHMANN, Micael. (org.). *Abalando os anos 90: funk e Hip Hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

HILL, Marc Lamont. *Batidas, rimas e vida escolar* – pedagogia hip hop e as políticas de identidade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MARTINS, Rosana. *Hip Hop: o estilo que ninguém segura*. São Paulo: Prima Linea, 2005.

QUEIROZ, Christina. Hip-Hop começa a se consolidar como campo de estudos acadêmicos. *Pesquisa Fapesp*, São Paulo, p. 76-81, dez.

2023. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/hip-hop-comeca-a-se-consolidar-como-campo-de-estudos-academicos/>. Acesso em 03 mar. 2025.

RIBEIRO, William de Goes. Sobre e com a indigenização do Hip Hop no Brasil. *Abatirá - Revista de Ciências Humanas e Linguagens da Universidade do Estado da Bahia* – UNEB. Salvador, v.2, n.4, p. 1- 861, jul/dez, 2021.

RIBEIRO, William de Goes. Xe Rohenoi Eju Orendive: rimas, rappers e hibridização cultural de povos indígenas no Brasil. *#Tear: Revista de Educação, Ciência e Tecnologia*, Canoas, v. 9, n. 2, p. 1-20, 2020. DOI: <https://doi.org/10.35819/tear.v9.n2.a45> 15.

ROSE, Tricia. *Barulho Preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos*. São Paulo: Perspectiva, 2021.

SHUSTERMAN, Richard. Estética rap: violência e arte de ficar na real. In: DARBY, Derrik; SHELBY, Tommie. *Hip Hop e filosofia: da rima à razão*. São Paulo: Madras, 2006.

SILVA, Antonio Leandro da. *Música rap: narrativa dos jovens da periferia de Teresina*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2006.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1998.

SILVA, Luciane Soares da. *O rap – um movimento cultural global?* Goiânia: FCHF/UFG, 2006.

TELLA, Marco Aurélio Paz. *Atitude, Arte, Cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2000.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som. As transformações do rap no Brasil*. São Paulo, Claro Enigma, 2015.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

## A experiência delas no Hip-Hop: uma leitura sobre comunicação e resistência na Batalha do Som

Thífani Postali<sup>1</sup>

Giovanna Hellen Meira Silva<sup>2</sup>

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65548>

**Resumo:** Tendo em vista que a cultura Hip-Hop é uma ferramenta de comunicação e resistência contra as diversas opressões sociais, este trabalho tem como objetivo identificar a presença e a participação das mulheres na Batalha do Som do Santa Bárbara – Batalha de rima localizada na cidade de Sorocaba – SP e os discursos que especificam as experiências das mulheres no movimento. Para tanto, faz uso da teoria da Folkcomunicação para compreender a cultura popular urbana como mecanismo de comunicação e da etnografia da cidade como metodologia para a coleta e interpretação dos dados levantados em pesquisa de campo. Como resultados, o trabalho apresenta que a participação das mulheres ainda é restrita na Batalha do Som. Apesar de se apresentar como um evento respeitoso no que se refere a participação das mulheres, os dados demonstram que, de modo geral, o formato das batalhas inibem a participação feminina por serem, em essência, ambientes hostis. Ainda, as informações coletadas revelam que há pouco envolvimento dos homens quando os assuntos envolvem conteúdos mais profundos, especialmente no que se refere às experiências das mulheres em sociedade. Por outro lado, ainda que pouca, a participação feminina fortalece a entrada de outras mulheres que se reconhecem também como sujeitas da resistência.

**Palavras-chave:** comunicação; resistência; mulheres; Batalha do Som.

### **Their experience in Hip-Hop: an analysis of communication and resistance in the Santa Bárbara's Sound Battle**

**Abstract:** Considering that Hip-Hop culture serves as a tool for communication and resistance against various social oppressions, this study aims to identify the presence and participation of women in the Santa Bárbara's Sound Battle – a rap battle located in Sorocaba, SP – and to analyze the discourses that articulate women's experiences within the movement. To this end, it employs the theory of

---

<sup>1</sup> Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Realiza Estágio de Pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (UNISO). Líder do grupo de pesquisas em Comunicação Urbana e Práticas Decoloniais (CNPq- UNISO) e Diretora Científica da Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação (Folkcom). E-mail: thifanipostali@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0541-7203>.

<sup>2</sup> Graduanda em Tecnologia em Jogos Digitais pela Universidade de Sorocaba (UNISO). Participante do grupo de pesquisas em Comunicação Urbana e Práticas Decoloniais (CNPq- UNISO). E-mail: giovanna.hellenmeira@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8406-8615>.

Recebido em 29/11/2024, aceito para publicação em 20/12/2024.

Folkcommunication to understand urban popular culture as a communication mechanism and utilizes ethnography of the city as a methodology for the collection and interpretation of data gathered through field research. The findings indicate that women's participation in the Sound Battle remains limited. Although it is presented as a respectful event regarding women's involvement, the data demonstrate that, in general, the format of the battles inhibits female participation, as they are, by nature, hostile environments. Furthermore, the collected information reveals minimal male engagement when the topics pertain to deeper issues, particularly in relation to women's experiences in society. Conversely, albeit limited, female participation strengthens the inclusion of other women who also recognize themselves as subjects of resistance.

**Keywords:** communication; resistance; women; Santa Bárbara's Sound Battle.

### **La experiencia de las chicas nel Hip-Hop: una lectura sobre comunicación y resistencia en la Batalla del Sonido de Santa Bárbara**

**Resumen:** Dado que la cultura Hip-Hop es una herramienta de comunicación y resistencia contra diversas opresiones sociales, este trabajo tiene como objetivo identificar la presencia y participación de las mujeres en la Batalla del Sonido de Santa Bárbara – una batalla de rimas ubicada en la ciudad de Sorocaba, SP – y los discursos que especifican las experiencias de las mujeres en el movimiento. Para ello, se utiliza la teoría de la Folkcomunicación para comprender la cultura popular urbana como un mecanismo de comunicación y se emplea la etnografía de la ciudad como metodología para la recolección e interpretación de los datos obtenidos en la investigación de campo. El trabajo presenta que la participación de las mujeres sigue siendo restringida en la Batalla del Sonido. A pesar de que se presenta como un evento respetuoso en cuanto a la participación de las mujeres, los datos demuestran que, en general, el formato de las batallas inhibe la participación femenina, ya que son, en esencia, ambientes hostiles. Además, la información recopilada revela que hay poco involucramiento de los hombres cuando los temas abordan contenidos más profundos, especialmente en lo que se refiere a las experiencias de las mujeres en la sociedad. Por otro lado, aunque limitada, la participación femenina fortalece la entrada de otras mujeres que también se reconocen como sujetas de la resistencia.

**Palabras clave:** comunicación; resistencia; mujeres; Batalla del Sonido de Santa Bárbara.

### **A experiência delas no Hip-Hop: uma leitura sobre comunicação e resistência na Batalha do Som**

#### **Introdução**

Afrika Bambaataa, fundador do Hip-Hop, sugeriu que durante a ascensão desse movimento em Nova York, Estados Unidos, nos anos 1970, os participantes deixassem os conflitos de gangues e a violência recorrente

produzida por esses episódios por intermédio do Hip-Hop e seus quatro elementos: DJ, MC, *break* e grafite (Teperman, 2015). Tendo em vista o uso do Hip-Hop para promover o que Bambaataa chamou de negatividade, ou seja, o uso das práticas artísticas

para promover o contrário da intenção do movimento, Bambaataa criou o quinto elemento que é o "conhecimento". De acordo com Postali (2011), o conhecimento se refere ao uso dos elementos para a promoção da conscientização social e resistência aos problemas enfrentados pelas pessoas periféricas.

Assim, o Hip-Hop tornou-se um movimento cultural mundial que tem como característica a denúncia, através de seus elementos, de temas político-sociais como o caos presente nas periferias, a violência policial, o racismo e o machismo, e também apresenta assuntos como ostentação e dinheiro na busca por uma vida mais digna, com menos desigualdade (Lima, 2019).

Segundo Gomes (2019), com a chegada do Hip-Hop no Brasil, em meados da década de 1980, as batalhas de rima também ganharam popularidade com os movimentos culturais periféricos que formaram a capacidade singular de criar tecnologias sociais, como as próprias batalhas de rima, para preencherem os vazios deixados pela desigualdade social. As batalhas de rima tratam-se do enfrentamento entre jovens por meio de rimas criadas na hora, com tempo e

ritmo determinados. Vence a/o MC que melhor agrada os jurados ou o público. De acordo com Cura (2019) as rodas culturais, denominadas batalhas de rima, ocuparam espaços públicos em busca de sua revitalização, ressignificando esses lugares em prol das artes de rua contempladas no Hip-Hop.

Ao ocuparem espaços públicos urbanos, as Batalhas fazem com que o Hip-Hop se fortaleça como um movimento social onde os coletivos urbanos agem na vida das pessoas, geralmente jovens, sendo um instrumento sociocultural para o desenvolvimento de suas identidades e pensamentos políticos (Gomes, 2019).

Cabe ressaltar que os temas mudam conforme os grupos sociais. Mulheres periféricas, por exemplo, abordam com mais frequência suas experiências sociais, havendo nos conteúdos maior frequência de assuntos relacionados às inúmeras violências que essas mulheres sofrem nos espaços urbanos. Assim, tendo em vista que a cultura Hip-Hop é uma ferramenta de comunicação e resistência contra as diversas opressões sociais, este trabalho tem como objetivo identificar a presença e a



participação das mulheres na Batalha do Som do Santa Bárbara – batalha de rima realizada na cidade de Sorocaba – SP, e os discursos que especificam as experiências das mulheres no movimento. Para tanto, faz uso da teoria da Folkcomunicação (Beltrão, 1980) para compreender a cultura popular urbana como mecanismo de comunicação, e da etnografia na cidade (Magnani, 2002) como metodologia para a coleta e interpretação dos dados levantados em pesquisa de campo. A pesquisa envolveu a presença e participação de três edições da Batalha do Som, ocorridas nos dias 16, 17 e 18 de novembro de 2024. Além da observação do evento e anotações em diário de campo, houve coleta de dados em formato de fotografia e vídeo, e foram aplicadas entrevistas semiestruturadas com quatro mulheres presentes nas edições, com termo de assentimento e uso de imagem assinado por cada participante da pesquisa. Também houve entrevista com um dos organizadores do evento. Por este artigo estar vinculado ao projeto de Pesquisa “As experiências delas na cidade: práticas culturais e comunicações das mulheres periféricas e do Hip-Hop de Sorocaba”, vinculado

ao Centro de Ciências Humanas e Biológicas da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), informa-se que a coleta de dados foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Sorocaba (UNISO), sob parecer 7.078.071, na Reunião do Colegiado CEP– UNISO, no dia 16 de setembro de 2024.

Como resultado, o trabalho apresenta que a participação das mulheres ainda é restrita na Batalha do Som. Apesar de se apresentar como um evento respeitoso no que se refere à participação das mulheres, os dados demonstram que, de modo geral, o formato das batalhas inibe a participação feminina por serem, por essência, ambientes hostis ao público feminino. Ainda, as informações coletadas revelam que há pouco envolvimento dos homens quando os assuntos citam conteúdos mais profundos, especialmente no que se refere às experiências das mulheres em sociedade. Por outro lado, ainda que pouca, a participação feminina incentiva a entrada e fortalece a permanência de outras mulheres que se reconhecem também como sujeitas da resistência.

## **Batalha de rima: a comunicação dos grupos urbanos marginalizados**

Conforme Cura (2019), as batalhas de rima são eventos organizados por jovens periféricos, em que pessoas se enfrentam por meio da rima criada no mesmo momento. Geralmente, as batalhas possuem dois mestres de cerimônias (MC's), cada um alternando entre *rounds* de 30 a 45 segundos, tempo em que apresentam seu improviso sobre uma batida de DJ, ou de um *beatbox*<sup>3</sup> realizado no momento. Por intermédio de um apresentador, o júri e/ou o público decide o vencedor da batalha após o término das apresentações, que podem perdurar mais que os usuais dois rounds, através do barulho produzido pela plateia, ou seja, o som mais alto irá determinar o ganhador.

Há dois tipos de batalha: a batalha de sangue, onde os MC's atacam diretamente seu adversário sendo permitido o chamado esculacho. Esse tipo alcança maior prestígio e visibilidade devido ao seu caráter apelativo. Entretanto, segundo Cura (2019), o MC deve conhecer o público

em que está se apresentando, uma vez que as batalhas de sangue podem conter rimas com teores racistas, xenofóbicos, machistas e LGBTQfóbicos.

Já a batalha de conhecimento surgiu no Brasil com a proposta de MC Marechal, de trocar o esculacho pela reflexão. Nelas, os MC's devem formar suas rimas a partir de um tema previamente escolhido – através de uma imagem, um filme, ou algum outro conteúdo que possibilite a troca de ideais e, através da batalha, promover um debate sobre o assunto proposto, exigindo que a pessoa demonstre seu conhecimento sobre o tema (Alves, 2013).

Segundo Teperman (2015), a batalha do conhecimento está atrelada ao quinto elemento do Hip-Hop, instituído por Afrika Bambaataa como o "conhecimento", que é o contraponto do rap, compreendido apenas como entretenimento e mercadoria. Com o conhecimento, Bambaataa defende a ideia de que um membro do movimento deve ter consciência de sua localização social para que possa, através dos

<sup>3</sup> *beatbox* é um tipo de batida musical orgânica; feita com a boca. Ela serve como base para a

fluência da música, ditando o ritmo do rap (Campos, 2020)

elementos culturais, conscientizar os jovens periféricos e difundir o lema do movimento que é “Paz, amor, união e diversão” (Postali, 2011). A partir desse momento, o Hip-Hop passa a ser compreendido como um movimento cultural cujo objetivo é, além do entretenimento, conscientizar as pessoas que se encontram às margens da sociedade, especialmente pessoas as negras, uma vez que o Hip-Hop é criado e em maioria praticado por pessoas negras que lutam contra o racismo estrutural (Oliveira, 2021). Deste modo, segundo Alves (2013), os pilares do Hip-Hop envolvem a difusão das experiências dos grupos reprimidos culturalmente, a transformação e inclusão dos jovens em coletivos não violentos, a formação e desenvolvimento humano e social, a promoção da autoestima de seus membros e sua valorização.

O Hip-Hop, portanto, aqui é tratado como uma potente ferramenta de comunicação dos grupos urbanos marginalizados (Postali, 2011). Para essa assertiva, apoiamo-nos na teoria da Folkcomunicação, que se debruçou em compreender como a comunicação se dá por meio de comunicadores e canais não dominantes. Sendo uma

teoria genuinamente brasileira e defendida por Luiz Beltrão, a Folkcomunicação se trata do estudo sobre “o conjunto de procedimentos de intercâmbio de informações, ideias, opiniões e atitudes dos públicos marginalizados urbanos e rurais, através de agentes e meios direta ou indiretamente ligados ao folclore” (Beltrão, 1980, p. 24). Para este trabalho, interessam as produções e conteúdos relacionados aos grupos urbanos e culturalmente marginalizados que segundo Beltrão (1980), são os indivíduos excluídos pelas camadas mais altas da sociedade e que integram as classes carentes de assistência social, de acesso facilitado à informação e condições de acesso no geral. Já os culturalmente marginalizados, podem ser urbanos ou rurais, e o que os define é a atitude em questionar e abalar a estrutura social vigente.

Desta forma, o Hip-Hop é uma ferramenta de comunicação – e não só – que questiona e abala as estruturas sociais, por meio de mensagens que desvelam as desigualdades sociais e as violências experienciadas por pessoas marginalizadas, além de apresentar outras formas de viver,

pensar e agir. Assim, as pessoas que produzem e difundem as informações por meio do Hip-Hop, podem ser assimiladas as pessoas líderes-comunicadoras folk, ou comunicadoras de folk, que segundo Beltrão, são “[...] agentes formadores de opinião que, a partir das mensagens possibilitadas pelos meios de comunicação de massa, decodifica-as transformando em outros códigos capazes de serem compreendidos pelo público ao qual pretendem comunicar” (Beltrão, 1980, p. 58).

No Hip-Hop, o público ao qual as pessoas comunicadoras de folk dirigem sua comunicação são os grupos marginalizados que segundo Perlmann (1977), são “os pobres em geral, desempregados, migrantes, membros de outras subculturas, minorias raciais e étnicas e transviados de qualquer espécie”, ou seja, as pessoas que mais são impactadas pelo projeto colonial que segundo Kilomba (2019, p. 47), são atravessadas pelas estruturas de opressão que “[...] não permitem que as suas vozes sejam escutadas, tampouco proporciona um espaço para articulação das mesmas”. A autora ainda lembra que

A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem – e precisam – controlar e, consequentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado (Kilomba, 2019, p. 34).

Nesse cenário, as batalhas de rima são organizadas, principalmente, pelos grupos culturalmente marginalizados que buscam oferecer um espaço para ampliar as vozes das pessoas que vem sendo, historicamente, censuradas. Outro ponto que merece destaque é que por ser uma manifestação que prioriza o discurso de resistência frente a sociedade segregada, os eventos tornaram-se exclusivos em cada lugar e refletem as experiências também localizadas, sejam socialmente e/ou geograficamente (Postali, 2024).

Assim, para compreendermos as mulheres que participam da Batalha do Som, buscamos, antes, informações e dados que refletem as situações enfrentadas pelas mulheres periféricas brasileiras.

### **Mulheres na sociedade e no Hip-Hop**

De acordo com o mapa da Violência Contra as Mulheres (2024), pelo menos 48.289 mulheres foram mortas na última década (2012 – 2022) e de 2021 para 2022, não houve melhora no índice, permanecendo no patamar de 3,5 mortes para cada 100 mil mulheres brasileiras. Quando recortamos as pesquisas para a situação das mulheres negras brasileiras, o mapa da Violência Contra as Mulheres (2024) apresenta situações ainda mais alarmantes. Em 2022 foram registradas 3.806 vítimas de feminicídio no Brasil, sendo 2.526 desses casos de mulheres negras, ou seja, 66,4% (Cerqueira; Bueno, 2024).

Como lembra Ribeiro (2017), é como se as mulheres negras possuíssem o dobro de chance de serem assassinadas quando comparadas às mulheres brancas. A autora ressalta que essa discrepância mostra a falta de um olhar étnico racial daqueles que possuem os meios e a voz para realizarem políticas que impactem a vida das mulheres negras.

É necessário entendermos então que quando essas mulheres estão reivindicando e criando seus lugares em batalhas de rima, também estão lutando pelo direito à própria vida

(Ribeiro, 2017). Por essa arte servir para que pessoas marginalizadas possam contar sobre suas experiências e vivências, ela deve ser um lugar seguro para as mulheres e outros grupos silenciados. Tem-se que o Hip-Hop é um movimento cultural artístico que busca representar e acolher, independente de gênero, pessoas marginalizadas e oprimidas – sobretudo negras (Lima, 2019). Entretanto, ainda há barreiras de preconceitos que atravessam até mesmo essa arte.

Em setembro de 2024, ao pesquisar por “batalha de rima” no periódico da CAPES, em todas as áreas disponíveis no site, mais de 200 resultados foram encontrados, o que evidencia o interesse acadêmico por essa prática social. Entretanto, ao buscarmos por “batalhas de rima” e qualquer outra categoria que possa englobar a representatividade feminina como “mulher (es)”, “feminismo”, “feminista”, houve apenas um resultado. Os recortes sobre as mulheres aparecem mais em pesquisa via ferramenta Google Acadêmico e estão em revistas científicas indexadas. No geral, os trabalhos apresentam a pouca participação das mulheres ou

situações em que as mulheres criam seus próprios espaços para batalhar.

No livro *Rio de Rimas*, de Rossi Alves (2013), ao abordar sobre as batalhas de rima no Rio de Janeiro, é comparável a falta de visibilidade feminina tanto nos artigos acadêmicos pesquisados, quanto nas próprias batalhas de rima. Para a autora, muitas vezes ocorrem rimas machistas e as mulheres ficam restritas à plateia, com raríssimas participações no palco. Alves destaca que, em mais de um ano de pesquisa, viu mulheres rimando em dois ou três encontros, o que revela que a batalha de rima é um espaço a ser conquistado pelas mulheres.

Em “Elas na Batalha: Um Levantamento Sobre o Gênero Musical Rap e a Presença de Mulheres Neste Movimento”, os autores Medeiros e Silva (2018) entrevistaram em 2017 duas *rappers* mulheres, de 20 e 24 anos, residentes em Volta Redonda/RJ – Brasil, que relataram já terem participado de batalhas de rima. Ambas contam que, ao se depararem com as rodas de rima, encontraram apenas *rappers* homens batalhando. Há unanimidade em suas respostas sobre o fato de que o sexismo ocorre no movimento de minorias, mas como

reflexo de uma sociedade preconceituosa – patriarcal.

Já em 2020, Marques e Fonseca (2020) investigaram “Os Territórios das Mulheres Negras no rap por Meio das Batalhas de Rima” em Londrina/PR – Brasil, onde 11 mulheres negras, entre 19 e 25 anos, e de perfis variados, cederam suas entrevistas. Essas mulheres contaram sobre o medo da rejeição que possuem sobre esses espaços, uma vez que as batalhas são predominantemente masculinas e possuem conteúdos machistas. As autoras, através dos relatos coletados, apresentam que, pela falta de mulheres nos encontros, não houve rima por parte delas.

O artigo “Mulheres no Hip-Hop: a Batalha Feminina de Rimas ‘Na Caneta ou no Batom’” de Siqueira (2021), analisa entrevistas realizadas em 2019, com três mulheres do movimento Hip-Hop de São José dos Campos/SP – Brasil. As participantes contam que seus trabalhos são julgados de forma diferente pelos homens, por sentirem que, o tempo todo, precisam mostrar a eles que são merecedoras de ocuparem o mesmo espaço, além do menor retorno monetário. Devido ao preconceito, essas mulheres criaram o



coletivo de batalhas “Na Caneta ou no Batom”, para que outras mulheres pudessem ter um espaço seguro para expressar sua arte.

Postali e Nicoletti (2023), em “*Batalha Beco das Mina: Representatividade no Circuito do Hip-Hop de Sorocaba*”, entrevistaram, em 2022, a fundadora do coletivo. A fundadora conta que, na falta de um espaço seguro e sem o esculacho das batalhas de sangue, decidiu criar o evento para que as mulheres – aqui, majoritariamente negras e LGBTQIAPN+ – pudessem batalhar sem ofensas verbais e que todas as jovens interessadas em rima pudessem se sentir acolhidas.

Assim, ao analisar os resultados dos artigos que abordam a relação das mulheres com as batalhas de rima, é possível notar a semelhança entre as falas das entrevistadas: o medo do julgamento masculino e a falta de espaço, algo que transcende o movimento Hip-Hop, uma vez que espelha o modelo social patriarcal. Siqueira lembra que:

Apesar de ser uma manifestação cultural que possui um caráter revolucionário que denuncia as opressões sofridas pelas populações periféricas, negras

e de classe baixa, os integrantes da cultura ainda reproduzem valores sociais machistas presentes na atual ordem social estabelecida, oprimindo as mulheres que pertencem à cena, inviabilizando-as e não dando as mesmas oportunidades para que elas produzam seus trabalhos. (Siqueira, 2021, p. 14)

As mulheres, ao reivindicarem seu lugar nesse espaço dominado por homens, estão se opondo ao sistema machista. Trata-se de um espaço que privilegia o uso da linguagem para discursar sobre as experiências sociais dos grupos. Como coloca Ribeiro (2017), o uso da linguagem como uma barreira de poder é utilizado por grupos sociais privilegiados para evitar o compartilhamento das experiências das minorias que precisam e querem ser ouvidas. Assim, as rodas de rimas são locais onde as mulheres e outros grupos silenciados podem reivindicar o direito de terem suas vozes ouvidas e ampliadas.

Para conseguirem essa posição, muitas mulheres se apoiam, impondo-se e organizando-se.

## **A experiência delas na Batalha do Som**

Tendo em vista a informação de que a Batalha do Som, uma batalha de rima realizada no bairro de Santa Bárbara localizado na cidade de Sorocaba – SP, Brasil, acolhe mulheres em suas edições, o trabalho buscou responder como essas mulheres participam desse evento e quais são suas visões a respeito da participação das mulheres nos eventos de Hip-Hop, de modo geral. Assim, como metodologia, utilizou da etnografia urbana, a partir de Magnani (2002). A abordagem do autor consiste na observação das dinâmicas sociais, a partir de um olhar denominado “de perto e de dentro”, que permite identificar padrões e práticas cotidianas que escapam de uma visão generalista e fragmentada.

A pesquisa de campo foi realizada em 3 edições da Batalha do Som, sendo nos dias 16, 17 e 18 de novembro, das 19h às 22h. Como técnicas para coleta de dados foram realizadas entrevistas semiestruturadas com as participantes, anotações em diário de campo e registro de imagens no formato de fotografia e audiovisual com termo de assentimento e uso de imagem assinado por cada participante da

pesquisa. Os nomes das pessoas entrevistadas estão ocultados por motivo de sigilo. Para este trabalho, foram entrevistadas 5 pessoas, sendo Açucena (colaboradora na organização do evento), Camélia (MC), Margarida (ex. organizadora de batalha e namorada de um participante), Lírio (acompanha o movimento Hip-Hop e namorada de um participante) e organizadora.

Os encontros da Batalha do Som ocorrem no Jardim Santa Bárbara, no Parque Miguel Gregório de Oliveira. Infelizmente, o parque não está nomeado nos softwares de localização, então, caso alguém queira comparecer ao local, a pesquisa em softwares deve incluir “parque do Jardim Santa Bárbara” – ou o endereço do Supermercado que fica na frente do parque, que se localiza na Rua Doutor Américo Figueiredo, no bairro Júlio de Mesquita Filho.

A Batalha do Som teve início em outubro de 2023 e, em novembro de 2024, houve um evento para a comemoração do aniversário de um ano do encontro. Ela é realizada às segundas-feiras, a partir das 19h, mesmo com a escolha do dia sendo pouco convencional, ainda possui

público o suficiente para realizar as chaves das batalhas. Isso ocorre porque muitos dos participantes trabalham em outros dias da semana e aos finais de semana. Esse é o caso da Margarida, que conta que devido ao seu trabalho, é a única batalha que consegue frequentar, mesmo expressando desejo em poder estar presente mais frequentemente em outras batalhas de Sorocaba. Por outro lado, a localização da Batalha dificulta o acesso de muitos jovens que vivem em outros bairros periféricos da cidade de Sorocaba. Esse é o caso da Açucena, uma jovem estudante e uma das atuais organizadoras e frequentadoras que indicou que o local é mais distante e que o dia da realização torna mais difícil o acesso.

No que se refere ao formato da batalha, são batalhas de sangue, apesar de os organizadores buscarem incluir conteúdos como livros e revistas para que ocorram batalhas do conhecimento. O material fica exposto ao lado da caixa de som, em uma mesa separada, para que as pessoas possam ler, e inclusive, retirar para leitura. A maior parte dos livros possui temática de resistência, incluindo autores e artistas negros. Ao ser

questionada sobre o motivo da mesa, Margarida ressalta que é “Para trazer conhecimento, que as pessoas consigam entender melhor as coisas. É um movimento, né? Você trazer o conhecimento também é um movimento”.

Figura 1 – Mesa com livros



Fonte: Elaboração própria

Em entrevista, um dos organizadores (Organizador A) da Batalha do Som disse que o seu idealizador é uma pessoa “genuína e incrível”, do mesmo modo que as mulheres entrevistadas teceram elogios e apresentaram o acolhimento propiciado por ele.

Sobre as diferenças entre a participação das mulheres na Batalha do Som em relação às outras batalhas

de Sorocaba, Açucena e Margarida relatam que durante um ano de frequência no evento, viram apenas duas mulheres rimando na Batalha do Som, enquanto em outras batalhas como a do Extremo Leste (não mais existente) e a Batalha das Capivaras (realizada na cidade de Votorantim), existe maior presença de mulheres<sup>4</sup>. Por outro lado, ao questionarmos sobre a participação das mulheres nas batalhas de modo geral, as pessoas entrevistadas concordam ao dizer que as mulheres estão mais presentes como público do que como *rappers freestyles*. Organizador A, diz sentir que a participação feminina no Rap (geral) é muito grande e fomentada, mas isso não ocorre nas batalhas de rima da Batalha do Som, sendo elas *"Forte na plateia, 100%. [...] Agora, em questão de participação da batalha, eu coloco hoje como um quatro de dez, muito triste eu falar isso"*. Apesar de as pesquisas mostrarem que a participação das mulheres é pouca, no que se refere ao movimento Hip-Hop de

modo geral, cada experiência será única. O Organizador A, por exemplo, iniciou o seu contato com batalha de rima em uma cidade pequena interiorana, sendo o evento predominantemente feminino.

Com relação a presença das mulheres na batalha do Som – foco deste trabalho – as três mulheres entrevistadas na edição do dia 18 de novembro de 2024 expressaram não ter desconforto ou medo de se deslocarem para o local, mesmo ocorrendo no período noturno.

Sobre a integração de mulheres na batalha, Açucena destaca que as mulheres têm maior acesso quando se relacionam com os homens envolvidos com o evento e que, no início, sentiu desconforto: *"Eu sinto que as mulheres são acolhidas quando os homens já conhecem elas. 'Ah, tem a Maria, namorada de não sei quem'; 'Ah, tem a Joana, que é namorada de não sei quem'. Então, as pessoas acolhiem quem estava próximo deles ali [...]. Para mim foi muito difícil, por causa de*

<sup>4</sup> A presença de mulheres muda de acordo com cada batalha. Entretanto, o estado da questão apresenta que a participação das mulheres, de modo geral, é bastante restrita em todo o Brasil. Uma pesquisa realizada por um(a) dos(as) autores(as) deste trabalho, durante o ano de 2023-2024, sobre outra batalha realizada na...

...mesma cidade, apresentou que a participação das mulheres é mínima. Por motivos de identificação, os dados serão incluídos no caso de este trabalho ser aprovado.

*que eu não tinha ninguém que me conhecia assim [...]. Quando começaram a me conhecer por conta do meu namorado: 'Ah, ela é só namorada de tal pessoa', e aí acabaram me taxando só como isso, sabe? Eu me senti desconfortável em relação a isso, mas acabei me acostumando".*

Essa situação ficou evidenciada quando três das quatro mulheres entrevistadas revelaram serem namoradas de algum participante ou organizador de alguma batalha.

Com relação a participação como MC's nas batalhas, fatores como vergonha, timidez e medo foram trazidos pelas entrevistadas nas edições de 16 e 18 de novembro de 2024. Açucena acredita que a falta de mulheres está relacionada, também, ao pouco acolhimento por parte dos homens: *"[...] é porque às vezes elas começam da mesma forma que eu, começa ali só para assistir e não conhece ninguém dali. Elas têm essa vontade de rimar. Só que, por não terem esse acolhimento acabam desistindo"*. Complementando a fala de Açucena, Margarida traz o medo das mulheres por estarem em um lugar onde a voz predominante é masculina.

Quando perguntadas sobre os fatores pessoais que levariam as mulheres a não participarem com mais frequência das batalhas de sangue, todas as entrevistadas mencionaram que pode estar relacionado às dificuldades que uma mulher enfrenta no seu cotidiano e que frequentar uma batalha de sangue é aumentar a violência já ocorrida no dia-a-dia, no que diz respeito ao silenciamento, esculacho, objetificação do corpo feminino, questionamento sobre a capacidade intelectual, entre outras situações comuns em uma sociedade pautada pelo machismo. Nas palavras de Camélia, *"A gente já vem assim, de uma vida mais complicada, mais sofrida. E você já escuta muita coisa durante seu dia, seu cotidiano é isso"*. Do mesmo modo, Açucena ressalta que quando a mulher vai enfrentar um homem *"eles não têm esse filtro que talvez uma mulher teria"*.

Sobre esse aspecto, as entrevistadas também entram em acordo sobre a não diferença de tratamento dos homens em relação às mulheres durante as batalhas. Para as entrevistadas, eles as enfrentam como enfrentam os seus pares. De acordo com Açucena eles já estão

acostumados com batalhas de agressão, esculacho, não tendo tato para enfrentar as mulheres que já trazem problemas de seu cotidiano. Açucena lembra que esse é um reflexo da própria sociedade.

Com relação ao conteúdo das rimas, três das entrevistadas disseram haver diferenças consideráveis entre os temas com relação aos gêneros. Segundo Margarida, a mulher prefere *“trazer uma ideologia e conhecimento, ao invés de apenas ofender”*. Do mesmo modo, Lírio ressalta que *“Enquanto a mulher quer passar a visão, os homens sempre estão nessa de atacar. Então você não vê uma construção na rima deles do jeito que você vê na rima de uma mulher. Só que o público não entende dessa forma. A gente é mulher, entende o que elas estão querendo passar, a visão que elas querem passar, mas o público em si e os próprios MC’s, acabam não compreendendo muito bem o que está sendo dito ali. E acredito que por mais que tenha o espaço, isso acaba deixando a mulher num lugar que não é tão legal dentro da batalha”*.

Importa esclarecer que os dados coletados apontam que homens também trazem problemas

majoritariamente sofridos por mulheres. Durante uma das batalhas do dia 16 de novembro de 2024, um dos MC’s citou o caso Marielle Franco em sua rima: *“O tiro nunca nos salvou, o tiro matou Marielle”*. Todavia, cabe ressaltar que essa foi a única referência sobre mulher na batalha. Ao ser questionado sobre a presença da mulher nas rimas masculinas, o Organizador A disse que a mulher quase sempre aparece com respeito, se referindo a figura da mãe como *“rainha”*. Cabe ressaltar que essa situação já foi constatada em outra pesquisa realizada por uma das autoras deste trabalho (Postali; Tenório, 2025). Nesse dia, Camélia participou como membro do júri da batalha e um dos apresentadores estava vestindo uma camiseta com a imagem de uma mulher negra com turbante.

Na Batalha do dia 17 de novembro de 2024 houve a participação de uma mulher representante da Batalha das Capivaras. Nessa batalha, não houve constatação de ofensas referentes à figura da mulher.

Para além da participação das mulheres como organizadoras, MC’s e plateia, importa compreender a batalha



como um espaço para conhecimento e reconhecimento de pertencimento a um determinado grupo social, no caso, os grupos urbanos marginalizados, independentemente de gênero. Segundo Açucena, as batalhas, de modo geral, a ajudaram a compreender suas experiências e a se descobrir como mulher negra: *[...] eu sempre fui uma pessoa que foi muito cercada por pessoas brancas, pessoas ricas. Falavam que eu era branca demais, aí tem gente que falava que eu era preta, aí tinha gente que falava que eu era parda. Essas pessoas queriam me rotular. E eu acho muito bom ficar ouvindo durante as batalhas também, ou conversando por fora com os MC's, assim eles contando um pouco da história deles, de onde eles vieram, as coisas que eles passaram. Faz eu me entender melhor ver eles se entendendo. Faz eu aprender a me entender melhor como pessoa*".

De modo geral, as participantes compreendem as batalhas de rima como um local para expressão e "desabafo". Segundo Camélia e Margarida, trata-se de um momento em que a pessoa pode discursar sobre as situações que afetam diretamente as pessoas periféricas, mas também é um

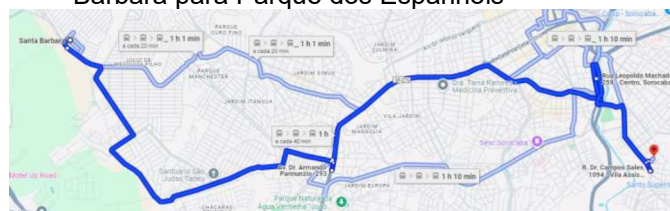
momento de agradecer e expressar outros assuntos. Sobre esse aspecto, Lírio reforça a frase que é comum em todos os elementos do Hip-Hop. A batalha, para ela, é "um movimento que salva vidas".

*"Quem está aqui dentro é quem vivencia a periferia do jeito que ela é. Muitos MC's que estão dentro da batalha veem isso como algo que vai ser profissional, que vai crescer, que vai para outro lugar e ter oportunidade. Então eu acho que batalha é um bote salva vidas para muitas pessoas"*.

Por outro lado, há bastante dificuldade em manter um evento ativo ou até mesmo seus participantes frequentes. Isso ocorre porque as batalhas são organizadas pela própria comunidade em locais, na maioria dos casos, periféricos e sem incentivo de instituições públicas ou privadas. Segundo Camélia, *"A gente acaba perdendo a motivação por ser um movimento um pouco difícil de se trabalhar nele, de estar nele de diversas formas; falta patrocínio, falta ajuda de diversas formas. E aí a gente acaba se dispersando. A gente precisa de comida, precisa de um teto, precisa trabalhar. Então a gente acaba dispersando para outros caminhos"*.

É importante salientar que uma das queixas dos participantes e organizadores de eventos artísticos periféricos de Sorocaba, é o descaso do poder público sobre essas iniciativas, privilegiando eventos destinados a outros públicos e organizados em regiões privilegiadas da cidade. Parte desta pesquisa foi realizada no evento da Semana do Hip-Hop de Sorocaba que é parte da lei municipal 7359/2005 que determina a realização de shows, oficinas, debates e atos públicos pela promoção da inclusão cultural e social. Entretanto, o local destinado ao evento é o Parque dos Espanhóis, localizado em um lugar de difícil acesso às pessoas que participam e acompanham o movimento Hip-Hop. No geral, essas pessoas estão localizadas nas zonas Norte e Oeste de Sorocaba, sendo o Parque dos Espanhóis localizado na Vila Assis, zona Leste. O próprio nome do Parque revela que ali é uma região habitada, especialmente, por descendentes de espanhóis, o que não reflete a realidade da maioria dos participantes do movimento Hip-Hop de Sorocaba.

Figura 2: Trajeto via ônibus Jardim Santa Bárbara para Parque dos Espanhóis



Fonte: Google Maps

O trajeto de bairros como Parque São Bento, Habiteto, Santa Bárbara e Paineiras – para citar alguns que têm forte relação com o movimento Hip-Hop – é longo e custoso. O percurso médio desses bairros para o Parque dos Espanhóis é de 1h por transporte público (ônibus). A locomoção por carro leva 40 minutos e, um Uber custa, em média, 20 reais. Talvez por esses motivos o evento se mostrou esvaziado nos dois dias de atividades no parque.

### Considerações finais

As batalhas de rima são espaços de comunicação e troca de experiência de jovens periféricos que fazem parte do grupo urbano culturalmente marginalizado, pois trazem em suas artes informações e opiniões sobre a vida na urbe. Os (as) organizadores (as) são agentes folkcomunicacionais, pois possibilitam que o encontro aconteça, mesmo com todos os empecilhos encontrados. As

comunicações são produzidas por meio de linguagem popular e em formato e canais em que a audiência se reconhece, o que facilita a compreensão e identificação com o conteúdo, como a participante Açucena, uma jovem de 19 anos, colocou.

No que se refere às experiências das mulheres na Batalha do Som, foi possível observar situações comuns e que refletem dificuldades não restritas ao movimento Hip-Hop: da falta de incentivo à arte urbana e periférica, de modo geral, às dificuldades encontradas pelas mulheres em participar de um movimento que apesar de oferecer espaço para que pessoas periféricas possam se expressar, o evento apresenta uma estrutura que reproduz a dificuldade para as mulheres acessarem determinados espaços.

Dentre os achados, o trabalho se diferencia de outros encontrados no estado da questão ao levantar que para além da dificuldade de se sentirem acolhidas nas batalhas de rima, as mulheres apresentam temas de relevância social e que refletem suas experiências na cidade, temas que não são aceitos pelos homens que

preferem mudar o assunto e partir, muitas vezes, para o esculacho, como apresentou uma das entrevistadas. Essa situação reflete o silenciamento das mulheres sobre as questões que atravessam o seu cotidiano, fazendo da batalha um espelho de suas experiências na cidade.

Ainda que haja a intenção e o desejo dos organizadores de que mais mulheres batalhem, essas situações impedem que mulheres se sintam à vontade para participar de forma ativa e resistiva dos encontros. Talvez esse seja o motivo de se encontrar mais mulheres em evento de *slam*, formato em que as pessoas levam suas poesias prontas e não se enfrentam com a possibilidade do esculacho. Importa ressaltar que estamos pesquisando um *slam* organizado na mesma cidade para detectar as diferenças com relação a batalha de rima.

Entendemos que a Batalha do Som, diferente de outras, tem se esforçado para alinhar-se mais à batalha do conhecimento, ao incluir livros, artes e estímulo ao debate acerca de questões sociais. Por outro lado, a batalha do conhecimento só é possível mediante regras que determinem que algum assunto deve

ser abordado de forma irrefutável, seguindo o ideal de MC Marechal e do 5º elemento do Hip-Hop. Nesse contexto, acreditamos que a inserção de questões que envolvem a experiência das mulheres na sociedade pode contribuir para promover o conhecimento sobre elas e assim tornar o evento mais acolhedor às diversas mulheres e seus contextos.

## Referências

ALVES, Rôssi. *Rio de rimas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

BELTRÃO, Luiz. *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. São Paulo: Cortez, 1980.

CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira (coord.). *Atlas da violência 2024*. Brasília: Ipea; FBSP, 2024. Disponível em:  
<https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/14031>. Acesso em: 25 set. 2024.

CURA, Tayanne Fernandes. *Manas de batalha: feminismo (s) em rodas de ritmo e poesia*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2019. Disponível em:  
[https://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/disserta\\_tcura\\_2019.pdf](https://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/disserta_tcura_2019.pdf). Acesso em: 26 abr. 2024.

GOMES, Amanda Ferreira. Batalhas de MC's de Hip-Hop na cidade de São Paulo: uma compreensão antropológica. *Revista Extraprensa*, São Paulo, v. 12, p. 838-860, 2019. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/153950>. Acesso em: 26 abr. 2024.

KILOMBA, Grada. *Memórias de plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Luísa. Soul do hiphop: a chegada do Rap no Brasil. *Revista convergência crítica*, Rio de Janeiro, v. 15, p. 42-66, 2019. Disponível em:  
<https://periodicos.uff.br/convergenciacritica/article/view/47137>. Acesso em: 26 abr. 2024.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *RBCS*, v.17, n.49, 2002. Disponível em:  
<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/KKxt4zRfvVWbkbgsfQD7ytJ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 set. 2024.

MARQUES, Ana Carolina dos Santos; FONSECA, Ricardo Lopes. Os Territórios das Mulheres Negras no Rap por Meio das Batalhas de Rima. *Caderno de Geografia*, Minas Gerais, v. 30, n. 61, p. 308-322, 2020. Disponível em:  
<https://periodicos.pucminas.br/index.php/geografia/article/view/22347>. Acesso em: 26 abr. 2024.

MEDEIROS, Pâmela; SILVA, Heitor da Luz. Elas na Batalha: Um Levantamento Sobre o Gênero Musical Rap e a Presença de Mulheres Neste Movimento. In: INTERCOM, 23, 2018, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Fumec, 2018. Disponível em:  
[https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/lista\\_area\\_IJ06.htm](https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/lista_area_IJ06.htm). Acesso em: 26 abr. 2024.

OLIVEIRA, Dennis. *Racismo estrutural*. São Paulo: Dandara, 2021.

PERLMANN, Jonice. *O mito da marginalidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

POSTALI, Thífani. *Blues e Hip-Hop: uma perspectiva Folkcomunicação*. Jundiaí: Paco Editorial, 2011.

POSTALI, Thífani. Geografia e comunicação: o Hip-Hop como ferramenta de contra-ordem das forças verticais da cidade. *Élisée*, v.13, n.1, 2024. Disponível em: [//www.revista.ueg.br/index.php/elisee/article/view/15701](http://www.revista.ueg.br/index.php/elisee/article/view/15701). Acesso em: 7 abr. 2025.

POSTALI, Thífani; NICOLETTI, Ana Paula Sallum. Batalha Beco das Mina: Representatividade no Circuito do Hip-Hop de Sorocaba. *Razão e Palavra*, v.27, n.116, 2023. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/376651957\\_Batalha\\_Beco\\_das\\_Mina\\_Representatividade\\_no\\_Circuito\\_do\\_Hip\\_Hop\\_de\\_Sorocaba](https://www.researchgate.net/publication/376651957_Batalha_Beco_das_Mina_Representatividade_no_Circuito_do_Hip_Hop_de_Sorocaba). Acesso em: 25 set. 2024.

POSTALI, Thífani; TENÓRIO, Rebeca. Batalha da Rua 015: um estudo sobre a Comunicação Urbana e representatividade feminina. *Revista Hum@nae*, v. 19. n 1, 2025. Disponível em: <https://revistas.esuda.edu.br/index.php/humanae/article/view/991>. Acesso em: 17 abr. 2025.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SIQUEIRA, Isabela. Mulheres no Hip-Hop: a Batalha Feminina de Rimas "Na Caneta ou no Batom". In: *Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 17., 2021, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UFBA – Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/131831.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2024.

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

## As Batalhas de Rimas como ferramenta na Gestão Participativa Urbana: um caso em Campos dos Goytacazes/RJ

Carla Aparecida da Silva Ribeiro<sup>1</sup>

Aline Couto da Costa<sup>2</sup>

Simonne Teixeira<sup>3</sup>

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65553>

**Resumo:** O Hip-Hop, especificamente as batalhas de rimas, pode ser visto como um movimento cultural e social de resistência e reivindicação de direitos por uma parte menos favorecida da sociedade. No entanto, a cultura urbana frequentemente recebe pouco apoio do Estado e em 2020, com a pandemia da COVID-19, os desafios enfrentados por esses atores foram ainda mais intensificados. Este artigo teve como objetivo compreender, por meio de um estudo de caso, a atuação do coletivo Manifestação Cultural de Rimas (MCR), no período de 2020 a 2021, no contexto da gestão participativa urbana, destacando a importância da preservação dessa manifestação cultural e do espaço que ocupa na cidade. A metodologia adotada incluiu: revisão bibliográfica e documental; estudo de caso; e pesquisas de campo. Ao longo da análise, procurou-se demonstrar como a cultura local e a mobilização de seus agentes podem ser utilizadas para que esses grupos se manifestem e sejam incluídos no processo de gestão participativa urbana, contribuindo para a cidade, seja por meio da apropriação de espaços subutilizados, da arte urbana, entre outros aspectos.

**Palavras-chave:** Hip-Hop; batalhas de rimas; gestão participativa urbana.

### Rap Battles as a tool in Urban Participatory Management: a case in Campos dos Goytacazes/RJ

**Abstract:** Hip-Hop, specifically rhyme battles, can be seen as a cultural and social movement of resistance and demand for rights by a less favored part of society. However, urban culture often receives

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). E-mail: [caarla.ribeiroarq@gmail.com](mailto:caarla.ribeiroarq@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9845-7903>.

<sup>2</sup> Doutora em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense (IFFluminense). E-mail: [alinecoutoarquitetura@gmail.com](mailto:alinecoutoarquitetura@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1533-2142>.

<sup>3</sup> Doutora em Filosofia e Letras (História) pela Universitat Autònoma de Barcelona/Espanha; Pós-doutorado na Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC/Espanha, 2011/2012). Bolsista produtividade CNPq (2007-atual). Docente da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). E-mail: [simonne@uenf.br](mailto:simonne@uenf.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2476-8247>.

Recebido em 30/11/2024, aceito para publicação em 22/12/2024.



little support from the State and in 2020, with the COVID-19 pandemic, the challenges faced by these actors were even more intensified. This article aimed to understand, through a case study, the performance of the collective Manifestação Cultural de Rimas (MCR), in the period from 2020 to 2021, in the context of urban participatory management, highlighting the importance of preserving this cultural manifestation and of the space it occupies in the city. The methodology adopted included: bibliographic and documentary review; case study; and field research. Throughout the analysis, we sought to demonstrate how local culture and the mobilization of its agents can be used so that these groups can manifest themselves and be included in the urban participatory management process, contributing to the city, whether through the appropriation of spaces underutilized, urban art, among other aspects.

**Keywords:** Hip-Hop; rap battles; urban participatory management.

### **Batallas de Rimas como herramienta en la Gestión Participativa Urbana: un caso en Campos dos Goytacazes/RJ**

**Resumen:** El Hip-Hop, especialmente las batallas de rimas, puede verse como un movimiento cultural y social de resistencia y reivindicación de derechos por parte de una parte menos favorecida de la sociedad. Sin embargo, la cultura urbana a menudo recibe poco apoyo del Estado y en 2020, con la pandemia de COVID-19, los desafíos que enfrentan estos actores se intensificaron aún más. Este artículo tuvo como objetivo comprender, a través de un estudio de caso, la actuación del colectivo Manifestação Cultural de Rimas (MCR), en el período de 2020 a 2021, en el contexto de la gestión urbana participativa, destacando la importancia de preservar esta manifestación cultural y del espacio que ocupa en la ciudad. La metodología adoptada incluyó: revisión bibliográfica y documental; estudio de caso; e investigación de campo. A lo largo del análisis, buscamos demostrar cómo la cultura local y la movilización de sus agentes pueden ser utilizadas para que estos grupos puedan manifestarse y ser incluidos en el proceso de gestión participativa urbana, contribuyendo a la ciudad, ya sea a través de la apropiación de espacios subutilizados, arte urbano, entre otros aspectos.

**Palabras clave:** Hip-Hop; batallas de rimas; gestión participativa urbana.

### **As Batalhas de Rimas como ferramenta na Gestão Participativa Urbana: um caso em Campos dos Goytacazes/RJ**

#### **Introdução**

O Hip-Hop, nas palavras de Tricia Rose (2021), é uma “forma cultural” que emergiu nos EUA urbanos pós-industrial ainda na década de 1960, resultado da reorganização urbana, recessão econômica e crise fiscal do estado, no declínio dos direitos civis dos negros, que geraram

circunstâncias desesperadoras para os jovens urbanos. De acordo com a autora, o Hip-Hop possibilitou não só a sobrevivência de pessoas e instituições abandonadas, mas serviu também como fonte de prazer a esses sujeitos.

Afrika Bambaataa<sup>4</sup>, membro dos *Black Spades*, gangue de rua nova-iorquino, procurou desviar a raiva e o entusiasmo dos jovens do Sul do Bronx das guerras entre gangues, orientando-os para a cultura (Lipsitz, 1994). O movimento é constituído, desta forma, pelas quatro vertentes culturais que estavam em ascensão entre os jovens, e que foram reunidos por Bambaataa: o *Rap*<sup>5</sup>, o *Break*<sup>6</sup>, o *Graffiti*<sup>7</sup> e o *DJ*<sup>8</sup>.

Nesse contexto, o Hip-Hop, em suas origens e em algumas de suas expressões atuais, surgiu como uma reação ao modelo de segregação socioeconômica, cultural e espacial hegemônico, em tom de resistência às condições de vida que as pessoas à margem da sociedade viviam como forma alternativa de produzir o espaço urbano e de adquirir uma identidade coletiva através da cultura (Rose, 2021; Lipsitz, 1994).

Podendo ser caracterizado como um movimento cultural e social

que promovia, em determinados contextos, a resistência e a valorização da juventude negra e periférica, o movimento buscava expressar as experiências de exclusão social, econômica, educacional e racial vividas por esses indivíduos, com o objetivo de desafiar as estruturas que os segregavam e afastá-los da violência de seus entornos, promovendo ainda a apropriação de espaços urbanos subutilizados e/ou abandonados, possibilitando a requalificação de áreas urbanas.

Rose (2021) pontua que a produção da cultura negra contemporânea explora em muitas de suas manifestações a herança da escravidão. Exemplo disso é o *rap*, onde se destacam as vozes das comunidades marginalizadas, sendo constituído por narrativas rimadas, acompanhadas por uma música altamente rítmica e com elementos eletrônicos (Rose, 2021).

<sup>4</sup> Afrika Bambaataa é considerado por muitos autores como um dos principais responsáveis pelo programa ideológico que serve de base à cultura Hip-Hop devido a criação da organização *Zulu Nation* (Fradique, 2003), contudo, outros nomes importantes podem ser destacados como: Kool-Herc, Grand Master Flash, entre outros (Rose, 2021; Lipsitz, 1994; Herschmann, 2000; Teperman, 2015).

<sup>5</sup> Gênero musical urbano com versos por vezes improvisados, rimas simples, repleto de gírias e ditados populares.

<sup>6</sup> Dança urbana com movimentos acrobáticos.

<sup>7</sup> Representações com aerossol de tinta, nas paredes, muros, monumentos de uma cidade.

<sup>8</sup> *Disc Jockey* - artista ou profissional que seleciona e reproduz as mais diferentes composições musicais, previamente gravadas.

Desde suas origens, o *rap* possui uma dimensão política que se tornou símbolo do movimento, expressando descontentamento e resistência em comunidades racializadas em situações de pobreza e segregação urbana. As letras dos *rappers* frequentemente narravam histórias cotidianas de forma rimada, abordando temas que podiam variar entre política, questões sociais e sexuais (Rose, 2021). Essas narrativas eram apresentadas em contextos de improvisação, onde a habilidade verbal era avaliada por meio de confrontos simbólicos, dando origem assim às batalhas de rimas, enfoque desta investigação.

Apesar de ter se iniciado como um fenômeno local, na escala dos bairros, a cultura se expandiu, provida pela mídia e pelas indústrias culturais, como a indústria discográfica, televisiva e cinematográfica. Atualmente, o Hip-Hop e o *rap* são considerados fenômenos globais, que dão origem a uma multiplicidade de formatos expressivos e subgêneros musicais.

No que se refere à vertente das Batalhas de Rimas, sua evolução de acordo com Santos (2023), pode ter sido impulsionada principalmente por

duas questões intrínsecas: a disputa territorial, envolvendo violência e discursos de resistência; e o pacto de paz, que faz parte das premissas filosóficas do movimento Hip-Hop. A prática de duelar com base em habilidades líricas, em vez de físicas, foi fundamental para o crescimento, expansão (Santos, 2023) e adoção dessa vertente pela cultura Hip-Hop.

O município de Campos dos Goytacazes, localizado na região Norte do Estado do Rio de Janeiro, com uma população de 483.540 (quatrocentos e oitenta e três mil quinhentos e quarenta) habitantes (IBGE, 2022) e uma área de 4.032 km<sup>2</sup>, conta, em tempos mais recentes, com a Quadra Hugo Oliveira Saldanha, situada abaixo do viaduto da Ponte Leonel Brizola, como o principal palco da cultura Hip-Hop, sendo um dos ocupantes o coletivo de batalhas de rimas intitulado Manifestação Cultural de Rimas (MCR). A ponte está localizada na região central do município, entre o Centro Histórico e dois dos bairros mais elitizados da região. Não há registros precisos dos primeiros indícios do Hip-Hop na cidade; contudo, de acordo com Gonçalves (2019), em 2004,

começaram as ocupações no Centro do município.

As batalhas de rimas, segundo discursos de seus manifestantes (Ribeiro, 2019), possibilita aos jovens, que em grande maioria estão em vulnerabilidade social, espaço para gerar e consumir cultura, reivindicar direitos, denunciar as mazelas de suas realidades, além de ser um refúgio da violência, territorialismo do tráfico e da negligência do Estado. Contudo, os membros do coletivo MCR discursam em seus encontros culturais sobre a dificuldade em manter o movimento devido à indiferença e à falta de investimento do poder público com o espaço e com a cultura urbana.

Mattoso (2010) aborda que grande parte da juventude brasileira é acometida pelo agravamento das condições sociais, principalmente aqueles que residem nos centros urbanos. De acordo com ele, a pobreza é um fato urbano, onde a "reprodução da pobreza é mediada pela reprodução do modo urbano das condições de vida, através da dinâmica do mercado de trabalho e da natureza do sistema de proteção social" (Mattoso, 2010, p.76). A problemática enfrentada por esses atores sociais se acentuou ainda mais

no ano de 2020, quando foi declarada a pandemia da COVID-19 pela OMS. No contexto cultural, a pandemia paralisou as ações e atividades, colocando os fazedores culturais com sua sobrevivência comprometida (Peixe, 2021).

De acordo com a Lei no. 10.257, de 10 de julho de 2001, que institui o Estatuto da Cidade, "Aqueles que estão engajados na transformação da cidade rumo à superação de uma ordem urbanística excludente, patrimonialista e predatória podem ter no Estatuto da Cidade um instrumento importante" (Brasil, 2001, p. 23). Junto a isso, pode-se destacar as gestões participativas, que, de acordo com Gohn (2001), tratam-se de canais de participação que visam a interlocução entre a população e o poder público, que surgem nas cidades como instrumento de democratização dos processos de gestão e administração entre estes atores ou setores da sociedade, para que, assim, o Estado possa garantir a pluralidade e a diversidade que a formam.

Contudo, em muitos casos, a gestão participativa não passa de uma pseudoparticipação (Tenório; Rozenberg, 1997), não atendendo as

necessidades de toda a população, principalmente daqueles que mais necessitam e têm menos voz. Unem-se a isso administrações e políticas reduzidas à dimensão eleitoral, que, segundo Fernandes (2010), geram acordos e decisões que abandonam a complexidade da vida urbana.

Serpa (2010) traz a ideia da cidade como fenômeno cultural, que poderia ser traduzida e sintetizada através da ideia de centralidade. Para o autor, pensar a cidade como centralidade traz a possibilidade de pensá-la como “possibilidade de encontro, de aproximação, de simultaneidade, de reunião, de intercâmbio e de relações. Então, a cidade como fenômeno cultural é, sobretudo, uma cidade que centraliza as criações humanas” (Serpa, 2010, p.29).

Neste sentido, este artigo tem como objetivo compreender, por meio de um estudo de caso, a atuação do coletivo Manifestação Cultural de Rimas (MCR), no período de 2020 a 2021, no contexto da gestão participativa urbana, destacando a importância da preservação dessa manifestação cultural e do espaço que ocupa na cidade. Com o intuito de

alcançar tal objetivo, a pesquisa, fruto da dissertação de uma das autoras deste trabalho, adotou uma abordagem qualitativa.

Além da fundamentação teórica, realizada através de uma ampla revisão bibliográfica e documental, foi realizado um estudo de caso associado a uma pesquisa de campo. Essa etapa teve como foco a caracterização dos espaços utilizados pelos agentes formadores do movimento em Campos dos Goytacazes, com ênfase na Ponte Leonel Brizola. A pesquisa de campo adotou uma abordagem na qual a pesquisadora estabeleceu contato direto com os manifestantes e com o espaço estudado, utilizando coleta de registros dos participantes da manifestação quando estas ocorriam; visitas da pesquisadora a Ponte Leonel Brizola em diferentes dias e horários com gravações periódicas e registros fotográficos; entrevistas não estruturadas com os organizadores e participantes da manifestação; rodas de conversa com a organização do coletivo; e entrevista com membros responsáveis pela elaboração do Plano de Cultura municipal.

Cabe ressaltar que, devido ao contexto da pandemia da COVID-19, os

procedimentos metodológicos precisaram ser adaptados conforme as orientações da Organização Mundial da Saúde (OMS) e da Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS) (2020). Dessa forma, nos casos em que o contato virtual não foi possível, as entrevistas presenciais ocorreram em locais abertos e arejados, com distância mínima de 1 metro entre a pesquisadora e os entrevistados, com o uso obrigatório de máscaras e higienização frequente das mãos com álcool em gel 70%. As entrevistas foram devidamente autorizadas pelo Comitê de Ética, garantindo os protocolos de segurança e integridade dos participantes.

Os dados coletados foram documentados por meio de imagens, registros escritos e transcrições das entrevistas, permitindo uma análise comparativa das mudanças no espaço estudado e do impacto da ausência das manifestações durante a pandemia. Esses dados contribuíram para a compreensão da relação entre o coletivo MCR, o espaço urbano e a gestão participativa da cidade.

## Breve contextualização histórica do Hip-Hop em Campos dos Goytacazes

O surgimento da cultura Hip-Hop em Campos dos Goytacazes não possui um marco exato e consensual entre os membros do movimento, conforme apontado na bibliografia consultada e nas entrevistas realizadas para esta pesquisa. Contudo, cabe abordar aqui um breve delineamento acerca da cultura na cidade, a fim de compreender os desdobramentos no contexto da investigação.

Em entrevista para Ribeiro (2021), o *rapper* e Mestre em Políticas Sociais, Paulo Roberto Gonçalves, afirmou que, com base em suas pesquisas e vivências, os primeiros sinais da cultura Hip-Hop na região central surgiram com o *graffiti*, por volta de 2004. Por sua vez, Victor Almeida (2021), conhecido artisticamente como Lebron Victor, fundador da Nação Basquete de Rua (NBR) e participante do movimento Hip-Hop por meio do basquete, além de empresário e ex-Diretor de Projetos da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico e Turismo, comentou à uma das autoras deste texto, para sua pesquisa de dissertação, que, embora



não tenha vivenciado o início do movimento na cidade, participou de uma nova fase da cultura no início dos anos 2000, quando os elementos se integraram em ocupações no centro da cidade.

Almeida (2021) também relatou que, por volta de 2002, realizavam-se batalhas de rima nos bairros de Ururaí e Custodópolis, localizados na periferia de Campos dos Goytacazes. Segundo o entrevistado, a roda de Ururaí era a mais representativa e conhecida, contudo, ambas já aconteciam há algum tempo, embora ele não tenha conseguido especificar uma data exata. No entanto, ressalta-se a ausência de registros ou documentos que confirmem esses eventos e suas respectivas datas.

Reforçando a escassez de pesquisas, bibliografias e dados históricos sobre a cultura Hip-Hop em Campos dos Goytacazes, em agosto de 2021, o coletivo de *graffiti* da cidade, conhecido como Lamparones, lançou no *YouTube* o documentário *Linha do Tempo do Graffiti em Campos dos Goytacazes*, dividido em duas partes.

Conforme relata Anna Franchesca Santos (2021), arte-educadora, produtora cultural e integrante do coletivo, que também foi entrevistada para a pesquisa, a ideia do documentário surgiu quando ela percebeu, durante suas pesquisas de especialização e pós-graduação, que a história, da qual ela faz parte, estava sendo registrada em trabalhos acadêmicos com diversos erros.

De acordo com Anderson Santos, mais conhecido por seu nome artístico Andinho Ide (Linha, 2021), ele foi o pioneiro do *graffiti* em Campos dos Goytacazes, iniciando essa prática em 1998 por meio do xarpi<sup>9</sup>. Em 2000, ao receber um serviço na gráfica onde trabalhava, que trazia como plano de fundo um mural grafitado, decidiu aprofundar-se na arte, iniciando suas pesquisas. Segundo o artista, ele adquiriu algumas latas de tinta e começou a reproduzir as imagens nas ruas. Com o tempo, amigos e outros praticantes do xarpi passaram a se reunir com ele, fortalecendo a cena local (Linha, 2021).

---

<sup>9</sup> Codinome do pichador, criado em uma estética própria, com letras estilizadas e sobrepostas (Diógenes, 2014).

Em 2004, os amigos Andinho Ide, Fabi e Endi 317 fundaram o Progressivo Art Crew. No mesmo ano, organizaram o primeiro encontro de *graffiti* em Campos dos Goytacazes, que ocorreu no Condomínio Chácara da Lapa, no bairro da Lapa, onde grafitaram uma parede do local. Esse evento atraiu novos curiosos pelo movimento, ampliando a adesão à prática do *graffiti* na cidade.

No documentário, os artistas relatam as dificuldades enfrentadas nesse período, como a ilegalidade do xarpi, a falta de recursos e materiais, incluindo tintas, e o limitado reconhecimento da arte urbana. Diante desses obstáculos, eles eram obrigados a grafitar em locais pouco visados do município. No entanto, a *crew*<sup>10</sup> começou a ganhar força e, em 2005, recebeu reconhecimento do Serviço Social do Comércio (SESC), que passou a apoiar suas iniciativas educacionais, culturais e esportivas. Além disso, os grafiteiros conquistaram espaço nas universidades e ampliaram sua atuação por meio de mutirões em comunidades e oficinas realizadas em escolas.

No que diz respeito ao viaduto da Ponte Leonel Brizola, o grafiteiro Jhony Misterbod destaca:

A primeira vez que a gente tentou pintar o viaduto, foi em 2007, inclusive tem esse *graffiti* até hoje lá. Foi um domingo, um dia com os alunos, apareceu a guarda, tentou apreender o nosso material. Apreendeu o meu caderno de desenho, apreendeu tudo, mas a gente tinha conseguido uma autorização pra tá pintando e conseguiu recuperar né, esse material. Inclusive, os próprios guardas que apreenderam a gente, pediu pra tirar foto do *graffiti* com a gente. Então isso também foi uma coisa muito marcante também, acredito que na história de Campos. Mas depois a gente parou de pintar ali no viaduto né, voltando só em 2014, a pintar de novo no viaduto, e a voltar a ter de novo a mesma repressão. Mas aí a gente conseguiu um contato direto com a Secretaria de Cultura, e conseguiu uma autorização. Hoje até o *graffiti* em Campos, através do viaduto, existe uma autorização, assim, é, existe uma liberação pra tá fazendo a arte em Campos (Linha, 2021, s.p.).

Embora o Hip-Hop seja tradicionalmente composto pelos quatro elementos principais, o skate e o basquete podem ser considerados movimentos significativos incorporados

<sup>10</sup> Em português: gangue ou grupo.

à cultura devido ao seu forte caráter urbano. Essas práticas, frequentemente realizadas nas ruas das periferias, acompanharam o surgimento do movimento. Almeida (2021) relata que sua ligação com o basquete começou aos 11 anos, ainda na escola. No entanto, foi a partir de 2005 que passou a praticar o esporte nas ruas, inspirado em filmes norte-americanos, como *Space Jam*.

O empresário destaca o primeiro Fórum de Cultura Hip-Hop no Norte e Noroeste Fluminense, realizado em 2006 no CIEP Maestro Villa Lobos, em Guarus, como marco inicial do basquete em Campos dos Goytacazes. Almeida (2021) comenta que foi convidado a participar do evento Hip-Hop Inter Rio e, após desentendimentos que levaram à extinção do Fórum, decidiu fundar a NBR em 2006 para retomar os ideais do projeto, com foco na integração do Hip-Hop e inclusão de jovens periféricos. Em 2009, a NBR se formalizou como ONG e iniciou diversos projetos sociais em parceria com o SESC, beneficiando comunidades carentes. Também em

2009, realizaram o evento Open Run, reunindo diversas manifestações culturais e esportivas, como basquete, *rappers*, *b.boys*, *DJs*, grafiteiros, capoeira, *wheeling*<sup>11</sup> e *BMX*<sup>12</sup>.

As rodas de *rap* da cidade, segundo entrevistas concedidas por Gonçalves (2019) a Ribeiro (2019), foram influenciadas pelas batalhas de MC do Rio de Janeiro. Pequenos grupos periféricos se organizaram e começaram a ocupar a Praça São Salvador, um local que já contava com a presença de praticantes de skate e BMX, conforme o relato do *rapper* e pesquisador. A praça, devido a diversos fatores como o fácil acesso por transporte público e uma grande área aberta com piso liso e resistente de granito, que facilitava a prática de break, skate e BMX, tornou-se o lugar ideal para esses encontros, atraindo também os adeptos do rap.

Segundo Gonçalves (2019) *apud* Ribeiro (2019), a ocupação da Praça São Salvador começou a gerar atritos com o poder público. A praça, que havia sido reformada em 2005, tornou-se um espaço de disputa

<sup>11</sup> Acrobacias com motos.

<sup>12</sup> Esporte praticado com bicicleta, com inúmeras manobras, conhecido também como *Bike Freestyle*.

política, religiosa, urbana, cultural e comercial. Os praticantes da cultura urbana, então, iniciaram manifestações de resistência para preservar o uso do local para seus encontros. No entanto, a guarda municipal, em uma das ações de represália, formou um cordão para retirar os manifestantes da praça.

Ao ser questionado sobre os eventos e as repressões ocorridas na Praça São Salvador, Almeida (2021) ressalta que, além das batalhas de rima e da prática do skate, havia um uso intenso de maconha e depredações no espaço, o que gerou conflitos com a polícia, que passou a intervir. Contudo, pode-se destacar um trecho da entrevista do skatista e grafiteiro Misterbod a Gonçalves (2019):

[...] proibiram a gente de andar de skate na praça São Salvador tava tendo muito atrito com a guarda então a gente andava vinha a guarda, a gente parava voltava no outro dia e andava de novo e fomos insistentes nisso. [...] Aí falavam para a gente ir para a rodoviária, mas estava tendo muito roubo. Aí falavam para a gente ir para o Jardim São Benedito, andar de Skate no Jardim São Benedito, porém a galera do basquete, várias vezes rolou treta, quase rolou briga. Porque o mesmo espaço que a galera joga basquete não dava para se andar de skate

(Misterbod, 2019 *apud* Gonçalves, 2019, p.55)

Percebe-se neste sentido que, além do conflito com a guarda e/ou a polícia municipal, também havia um conflito territorial interno entre as diferentes linguagens da cultura Hip-Hop. Gonçalves (2019), dando continuidade ao relato de Misterbod, acrescenta que os skatistas da época se organizaram para dialogar com o poder público e reivindicar a criação de novos espaços para a prática do esporte, devido à degradação das pistas existentes na cidade.

[...] fizemos uma manifestação pedindo uma pista de skate Plaza, uma pista Plaza ao estilo pista de rua, tipo uma praça né para skate que já tinha na rodoviária com padrões de campeonatos de skate no estilo formato street, então a gente estava fazendo este apelo na época, o Romeu Lins era secretário de esportes radicais na fundação, esse apelo era diretamente com ele primeiro [...] através disso tudo teve uma reunião, com o Romeu Lins lá com o Magno que era presidente da fundação e esportes, então teve uma reunião, chamou a gente, chamou a galera do basquete também, nós nem sabíamos porque a galera do basquete estava lá, naquele momento, não entendi [...] Aí com isso no dia da reunião falaram que fariam uma quadra de basquete de rua, na qual a

gente também poderia andar de skate. E foi isso que aconteceu e nós também não ficamos satisfeitos com isso porque isso foi um cala boca, tá ligado, não foi o que a gente pediu, foi um cala boca para a gente parar de encher o saco deles (Misterbod, 2019 apud Gonçalves, 2019, p.55)

De acordo com Ribeiro (2019), em 2004, a "Ponte de Rosinha" começou a ser construída após a proposta de Rosângela Barros Assed Matheus de Oliveira Garotinho, conhecida como Rosinha Garotinho, então Governadora do Estado do Rio. O objetivo da obra era estabelecer uma ligação viária entre as Avenidas Hélio Póvoa, no centro, e Tancredo Neves, em Guarus. O Diário Oficial publicou a liberação de recursos no valor de 42 milhões de reais, provenientes do Conselho Superior do Fundo Estadual de Conservação Ambiental e Desenvolvimento Urbano (FECAM).

Após oito meses de paralisação das obras, a ponte foi inaugurada em 2007 com o nome de Ponte Rosinha Garotinho. Contudo, por ordem do Ministério Público, em cumprimento à Lei 6.454 de 1977, que proíbe a adoção de nomes de pessoas vivas para obras públicas, a ponte foi renomeada para

Ponte Leonel Brizola, em homenagem ao ex-governador do estado do Rio.

Almeida (2021) relata que foi convidado por secretários da gestão da época, que tinham o objetivo de criar um projeto inspirado no Viaduto Negrão de Lima, também conhecido como Viaduto de Madureira, onde acontece o Baile Charme. O viaduto, reconhecido como um centro de concentração popular, foi crucial para a difusão da cultura negra no estado, com o Hip-Hop como um de seus principais protagonistas. Os eventos acontecem todos os sábados e o viaduto é considerado patrimônio imaterial da cidade.

Segundo Almeida (2021), após reuniões com os gestores, foi desenvolvido o projeto da quadra, que foi inaugurada em 2011 com o nome de Quadra de Esportes Hugo Oliveira Saldanha (Imagem 1). O espaço foi concebido como um ponto de referência, no entanto, ele observa:

E aí quando inaugura a gente se frustra, em algumas questões, com a gestão da fundação, e a gente até discutiu muito isso com eles, porque as medidas da tabela eram horríveis, a quadra ela não foi concebida da forma que ela deveria ser ocupada, então, de imediato ela se vazia. A galera do basquete não culpa, se a

galera do basquete jogou ali, a galera assim, que eu digo, que movimenta o basquete, se jogou umas 10 vezes foi muito. (Almeida, 2021, s.p.)

Figura 1 - Quadra de Esportes Hugo Oliveira Saldanha



Fonte: Facebook NBR, 2021

Ainda segundo Almeida (2021), a ocupação do espaço pela prática de skate começou a acontecer, com a presença de algumas pessoas que não estavam realmente envolvidas com o movimento de basquete de rua, mas que aproveitavam o local para jogar. Retomando o relato de Misterbod dado a Gonçalves (2019), o skatista confirma essa ocupação e acrescenta que o espaço contava com *Wi-Fi* e tomadas, o que facilitou a realização de outras atividades no local.

Além da disputa territorial entre o skate e o basquete, durante as entrevistas realizadas, percebeu-se

também certa animosidade entre os grupos de skatistas e os dançarinos de *break*. O dançarino Jonas<sup>13</sup> comenta que o *break* começou a ocupar o espaço com ensaios da dança de rua, chegando a ficar com a chave que trancava a quadra. No entanto, segundo ele, o processo de trancar a quadra não durou muito tempo, devido a atritos com os skatistas, que brigavam pelo uso do espaço.

O skatista Fábio<sup>14</sup> comenta que a ocupação do espaço para o skate começou junto com o basquete e que, "teve uma época que trancavam e essa chave ficava na nossa mão também, só que não durou muito, a gente abriu buraco ali e entrava. É um espaço público, não tem como privar a gente de usar" (Fábio, 2021, s.p.). Segundo ele, o primeiro evento realizado na quadra foi organizado pelo grupo de skatistas, com patrocínio da loja Fluir, especializada em artigos esportivos urbanos na época.

Além da disputa pelo espaço, a quadra enfrentou um processo de abandono e falta de manutenção por parte do poder público, o que resultou

<sup>13</sup> Nome fictício para guardar o anonimato do entrevistado.

<sup>14</sup> Nome fictício para guardar o anonimato do entrevistado.



na ocupação por pessoas em situação de rua, que começaram a danificar os mobiliários urbanos. (Almeida, 2021)

Em entrevista para Ribeiro (2019), Luis Cláudio Ribeiro Silva, conhecido como Sativa'Mente, comenta sobre o surgimento do Rima Cabrunco, nome que faz referência à gíria popular campista. O coletivo, que realizava batalhas de MCs, teve sua primeira roda cultural embaixo do Viaduto Leonel Brizola, em setembro de 2012, e rapidamente ganhou reconhecimento entre os adeptos do Hip-Hop (Ribeiro, 2019).

Almeida (2021) acrescenta que o Rima Cabrunco (Imagem 2) surgiu com o objetivo de dar uma nova voz ao Hip-Hop na cidade, sendo conhecido como a "batalha do real" ou "batalha do conhecimento". Segundo ele, os MCs utilizavam a batalha para expressar a realidade de suas vidas. Quando questionado sobre a presença da roda cultural na ponte, o diretor de projetos explica que as questões ambientais e referências de grandes capitais, como o Viaduto de Madureira, onde as batalhas de Hip-Hop sempre aconteceram sob os viadutos, foi um ponto decisivo. Com a ocupação dos *rappers*, o Progressivo

Art Crew também começou a se apropriar do local.

Figura 2 - Encontro do coletivo Rima Cabrunco



Fonte: Facebook NBR, 2021

O coletivo iniciou a ocupação dos pilares da ponte, transformando o espaço em uma galeria a céu aberto. A identidade Hip-Hop se apropriou do local e, para todos os entrevistados envolvidos na cultura, a área sob o viaduto é considerada um palco da cultura urbana, sendo responsável pela difusão do movimento na cidade, tornando-se, assim, uma referência da cultura urbana local.

A partir desse momento, movimentos como o Coletivo Cultural Resistência Goytacá, o Baile Charme e o Mutirão de Grafite começaram a se consolidar no espaço. "É um polo onde acontece tudo, nenhum espaço na cidade tem cultura urbana como nesse

espaço aqui" (Gonçalves, 2019, s.p. apud Ribeiro, 2019, p. 62).

O palco presente atualmente na quadra, foi inaugurado no primeiro festival de *graffiti* de Campos, realizado em 2016 pela Prefeitura, por meio da Fundação Municipal da Infância e da Juventude e da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima. Almeida (2021) relata que a solicitação para o palco veio de um representante do passinho durante uma reunião de organização do evento. O festival, com o tema "História de Campos e Paz", contou com a participação de 20 grafiteiros e foi realizado no dique do Rio Paraíba do Sul, entre as Pontes Barcelos Martins e General Dutra. A festa de encerramento, com apresentações de *rap* e *break*, aconteceu na quadra sob o Viaduto Leonel Brizola.

O basquete de rua teve grande destaque no Brasil entre 2004 e 2008, contudo, de acordo com Almeida (2021), perdeu força após 2010, desaparecendo também em Campos. O skate, por sua vez, contou com o apoio do SESC, que promovia eventos e oficinas na cidade.

As batalhas de rimas na cidade, organizadas pelo coletivo Rima

Cabrunco, promoviam rodas culturais, doações de livros, exposições e a comercialização de produtos próprios no espaço, com o objetivo de levar conhecimento e cultura para os jovens das periferias. No entanto, o movimento começou a se desarticular devido ao desligamento de membros fundadores, como o caso de Sativa'Mente. Além disso, o coletivo enfrentou a falta de apoio por parte do município e frequentemente sofria repressões por parte da guarda municipal. Diante da necessidade de encontrar formas de sustento, os organizadores começaram a se afastar, o que levou ao fim do movimento (Ribeiro, 2019).

Com o fim do Rima Cabrunco, alguns dos jovens que participavam das rodas culturais e batalhas de rimas perceberam a necessidade de se unir novamente para retomar as atividades embaixo do viaduto, o que resultou na criação da Manifestação Cultural de Rimas (MCR) em 2014. O coletivo continua ativo até os dias atuais e completou 10 anos em 2024.

Até o ano de 2022, a MCR contava com cinco organizadores, sendo três homens e duas mulheres. Dois dos organizadores fundaram o coletivo junto com o intitulado Mano 10

e mais três amigos, que, embora não façam parte do movimento atualmente, são reconhecidos como importantes para o início do coletivo.

De acordo com Mateus Cunha (2021), um dos organizadores e fundadores da MCR, houve um hiato entre o fim do Rima Cabrunco e o início da MCR, mas nenhum dos entrevistados soube precisar a duração desse período. Cunha (2021) ainda compartilhou que, ao ser convidado para se juntar ao novo coletivo, sugeriu que as batalhas acontecessem em um dia fixo da semana. Inicialmente, elas ocorriam a cada 15 dias, aos sábados, com o tempo, a MCR passou a ser realizada semanalmente, às sextas-feiras, 19h.

Segundo os entrevistados, tanto integrantes quanto frequentadores do coletivo Manifestação Cultural de Rimas (MCR), o movimento inicialmente contava com um fluxo intenso de jovens que faziam parte de diversas manifestações culturais urbanas, como *rappers*, skatistas, dançarinos de *break*, grafiteiros e *DJs*. No entanto, ao longo do tempo, o coletivo começou a perder muitos desses frequentadores.

De acordo com as falas coletadas, os principais motivos para esse abandono foram a ausência de estrutura, tanto do próprio movimento quanto do espaço em que as atividades ocorriam. A falta de recursos e condições adequadas para acomodar e atrair esses jovens parece ter sido um fator crucial para a diminuição do público e a perda do dinamismo que o movimento tinha no início. Isso é evidenciado tanto pelas entrevistas quanto pelas imagens analisadas no estudo.

Se o viaduto tivesse tudo estruturado e tal. Mas rap é coisa de vagabundo, já é mais difícil alguém entrar (Integrante 1, 2021, s.p.).

É o lugar menos iluminado. É um atrativo para as pessoas de rua, e a gente tá aqui pra ser visto. E parte elétrica, às vezes a gente quer fazer um evento maior, colocar som e é precário (Integrante 2, 2021, s.p.).

A falta de microfone bom, qualidade do som, querendo ou não é entretenimento né (Integrante 3, 2021, s.p.).

[...] Alguns pararam de ir. Não que isso seja culpa das pessoas, porque a gente também não tem estrutura pra poder oferecer pra esses artistas também, a gente acaba fazendo por amor, pra não deixar o movimento acabar (Organizador 1, 2021, s.p.).

De acordo com os membros organizadores da Manifestação Cultural de Rimas (MCR), até o ano de 2022, o coletivo nunca contou com equipamentos próprios, como caixas de som e microfones. Até este período, o grupo precisava buscar os aparelhos emprestados, geralmente com qualidade inferior, o que resultava em problemas de ruídos e dificuldades de audição para o público. Essa falta de infraestrutura adequada prejudicava a experiência das batalhas e as atividades culturais realizadas no espaço.

Além disso, a viabilidade do movimento era uma questão constante. Os organizadores mencionaram que muitas vezes precisavam transportar os equipamentos por grandes distâncias, utilizando bicicletas ou carregando-os nas costas, o que frequentemente causava atrasos nas atividades, além de ser fisicamente desgastante.

De acordo com um dos organizadores, a tomada disponível na quadra também não funcionava, tendo ele mesmo que fazer a conexão com o poste de luz, utilizando uma extensão para ligar a caixa de som. No entanto, ele mencionou que já houve uma explosão na ligação e que, em algumas

ocasiões, ao chegar ao local, o sistema não estava funcionando. Em uma dessas situações, conforme relatado pelo organizador, uma pessoa em situação de rua, que compartilhava o espaço com eles, os ajudou. Em outras ocasiões, alguns membros comentaram que a batalha já aconteceu de forma improvisada, à capela, sem som ou eletricidade.

Todos os entrevistados mencionaram que as pessoas em situação de rua não são apenas um problema social, mas também impactam o convívio e contribuem para a estigmatização do espaço. Entre os relatos, um dos organizadores contou que, em uma das tentativas de compartilhar o local, uma pessoa em situação de rua ameaçou sua namorada, que também faz parte da organização, com uma faca. Além disso, ele expressou o desconforto de ter que limpar o espaço, devido ao mau cheiro e às fezes deixadas no local por essas pessoas. Também mencionaram a deterioração do ambiente, com ocupantes cortando as grades, quebrando os bancos, o piso e os refletores. Segundo um dos organizadores, quando solicitaram a intervenção do município, a guarda

chegou com jatos d'água para expulsá-los, mas, dias depois, eles retornaram ao local.

Contudo, cabe ressaltar que, apesar de todos os problemas estruturais do movimento e do espaço, até o recorte temporal apresentado, bem como das desavenças internas, os participantes de todas as vertentes do Hip-Hop demonstram um forte sentimento de pertencimento em relação ao local.

Rapaz, esse espaço aqui é da gente, do Hip-Hop em geral, porque esse espaço é desde o Rima Cabrunco, desde a época do Sativa'Mente, do Graveto, a galera que é referência já passou por aqui. Grafiteiro, Misterbod, skatista, então, é mais do que merecido a gente ter esse local, porque senão fica isso aí que vocês estão vendo, abandonado, morador de rua, falta de segurança, e não é isso que a gente quer, a gente quer cultura, desenvolvimento urbano e muita arte pra favela e pro centro também. (Integrante 4, 2021, s.p.)

Aqui é foco do Hip-Hop na cidade. (Integrante 1, 2021, s.p.)

É um espaço totalmente de acolhimento, o movimento Hip-Hop trouxe isso pra esse espaço, é só você olhar em volta. Tudo aqui é intervenção nossa, para além da quadra, até a tomada, pra conseguir ter a batalha. (Integrante 3, 2021, s.p.)

É possível perceber que, apesar de todos os desafios enfrentados e da redução do público, muitos dos integrantes enxergam na batalha um espaço de refúgio, onde podem expressar sua arte e compartilhar as realidades do cotidiano por meio da música.

### **A MCR no contexto da gestão participativa urbana**

Com a pandemia da COVID-19, que teve seu primeiro caso confirmado na cidade de Campos dos Goytacazes em 23 de março de 2020 (Portal Oficial da Prefeitura de Campos dos Goytacazes, 2020), o mundo se viu forçado a adotar o isolamento social como medida para conter o avanço da doença. Nesse contexto, os interlocutores da cultura urbana ficaram privados de seu espaço de expressão.

Os organizadores apontaram na ocasião que, pela falta de acesso direto à internet para muitos integrantes, a continuidade do movimento tornou-se inviável de forma virtual. Dessa maneira, a última ocupação do coletivo no viaduto ocorreu em março de 2020, antes do *Lockdown*, se ausentando por dois anos do espaço público.



O impacto da retirada do movimento foi evidente no local, que passou a evidenciar um aumento significativo de pessoas em situação de rua, sem iluminação e ainda mais impactado pela ausência de manutenção, como ilustrado na Imagem 3.

Figura 3 - A quadra no ano de 2021



Fonte: Acervo Pessoal, 2021

Em 2021, o coletivo procurou uma das autoras deste texto que mantinha contato com os organizadores para a realização de sua pesquisa de dissertação, que teve como objetivo a construção de um plano de ação participativo direcionado ao grupo. O coletivo, ciente do documento que estava sendo construído, solicitou que ela intermediasse, junto ao Conselho

Municipal de Cultura (COMCULTURA), uma reestruturação mínima do espaço que permitisse o retorno das batalhas ainda naquele ano.

Com o objetivo de incluir a pauta no conselho, a pesquisadora contatou o conselheiro de Artes Urbanas, pedindo que ele inserisse o tema em uma reunião. Dessa forma, no dia 16 de novembro de 2021, o representante da cadeira da época apresentou brevemente a proposta como parte dos assuntos gerais na reunião do COMCULTURA.

Em resposta, a Presidente da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima (FCJOL)<sup>15</sup> e do COMCULTURA sugeriu que o retorno das atividades fosse adiado para 2022, devido à pandemia da COVID-19. Na sequência, para mediar a discussão, uma das autoras pediu a palavra e defendeu o coletivo, destacando a relevância da manifestação e o estado de abandono do espaço residual sob o Viaduto Leonel Brizola, com o argumento de que, considerando a liberação da prefeitura para a reabertura de bares e a realização de eventos, desde que

<sup>15</sup> Fundado em 1978, com o intuito de gerir a cultura no município (Prosas, 2021).



seguidas as medidas de segurança, não fazia sentido impedir a realização do evento. Após a intervenção da pesquisadora, a presidente da FCJOL comprometeu-se a agendar uma reunião com o coletivo para tratar do assunto, reunião que foi marcada no dia seguinte à solicitação.

Assim, no dia 23 de novembro de 2021, às 10h30, ocorreu uma reunião no Teatro Trianon, com a presença de: Auxiliadora Freitas, presidente da FCJOL; Wellington Levino, comandante da Guarda Civil Municipal (GCM); Rodrigo Carvalho, secretário de Desenvolvimento Humano e Social; Jackson Souza, subsecretário de Posturas; Marcos Moreira, subsecretário de Segurança Pública; Kátia Macabu, diretora executiva das Artes e Culturas da FCJOL; David de Oliveira Montezuma, conselheiro de Artes Urbanas; representantes do Centro Pop; dois organizadores da MCR; e uma das autoras deste artigo. Durante a reunião (Imagem 4), a pesquisadora apresentou uma breve retrospectiva da trajetória do coletivo e do Viaduto Leonel Brizola, destacando a relevância de ambos para a arte urbana da cidade.

Figura 4 - Reunião do coletivo MCR com o poder público



Fonte: Acervo Pessoal, 2021

O coletivo, por intermédio da pesquisadora, apresentou um Ofício de Solicitação, no qual pleiteava a aprovação do Plano de Ação MCR pela FCJOL, além de seu encaminhamento à Diretoria Executiva. O objetivo era garantir que tanto a gestão atual quanto as futuras assumissem o compromisso de implementar as ações de responsabilidade do poder público. Adicionalmente, foram requisitadas demandas urgentes previstas no plano, indispensáveis para o retorno da ocupação do espaço pela MCR, tais como: realocação e ressocialização das pessoas em situação de rua; limpeza da quadra; reparo da iluminação; conserto das tomadas; e manutenção geral do local.

Conforme ilustrado na Imagem 5, que apresenta a reportagem publicada no Portal Oficial da Prefeitura

Municipal de Campos dos Goytacazes (2021), os participantes da reunião assumiram o compromisso de atender às demandas apresentadas, com destaque para a requalificação da área inferior do Viaduto Leonel Brizola. A divulgação dessa notícia também ocorreu no perfil oficial da FCJOL no Instagram.

Figura 5 - Reportagem sobre a reunião



Fonte: Portal Oficial Da Prefeitura Municipal de Campos Dos Goytacazes, 2021

O retorno da MCR, contudo, agendado para o dia 17 de dezembro de 2021 (Imagem 6), ocorreu sem que todas as demandas fossem plenamente atendidas. A realocação e

ressocialização das pessoas em situação de rua não foi realizada; em vez disso, a Guarda Municipal as retirou de maneira brusca. A limpeza da quadra foi feita apenas algumas horas antes do evento, após insistentes apelos da organização, que utilizou contatos pessoais, como mensagens via *WhatsApp*, para pressionar os secretários responsáveis na época.

Figura 6 - Flyer do evento



Fonte: Instagram MCR, 2021

Embora o aluguel dos equipamentos de som tenha sido disponibilizado, os reparos necessários

na iluminação, o conserto das tomadas e a manutenção geral do espaço não foram realizados. Como resultado, a organização precisou custear um gerador para garantir o funcionamento do som e conduziu o evento no escuro.

Figura 7 - Limpeza da quadra



Fonte: Acervo Pessoal, 2021.

Entretanto, é importante destacar que, apesar das falhas do poder público em cumprir plenamente os acordos para a realização do evento, ainda em 2021, uma semana após o retorno da MCR para o espaço, foram realizados reparos na iluminação e nas tomadas da Quadra Hugo Oliveira Saldanha, bem como sua pintura. Assim, apesar dos contratempos, ressalta-se a relevância da ocupação e da participação do coletivo e de seus integrantes, que além de fortalecer sua atuação social e promover maior engajamento da comunidade,

conseguiu efetuar alterações significativas no espaço público.

Nesse contexto, pode-se recorrer a Lefebvre (2001), que argumenta que a transformação da cidade deve ser conduzida pelo coletivo, com o espaço público sendo um lugar capaz de acomodar a diversidade das atividades cotidianas, como trabalho, descanso, cultura, conhecimento, lazer, ócio, trocas e comércios. Segundo o autor, a reivindicação e a luta por esses espaços podem ocorrer por meio da arte, de atividades lúdicas comunitárias, festas e jogos realizados no ambiente público.

Segundo Lerner (2003, p.46), "Quanto mais se entender a cidade como integração de funções, de renda, de idade, mais encontro, mais vida ela terá." Esse entendimento reforça a importância da pluralidade no ambiente urbano, um princípio também defendido por Jacobs (1961), como essencial para a vitalidade das cidades. Nesse contexto, fica evidente que a MCR, no recorte apresentado, possuiu um papel crucial na requalificação do local.

## Considerações finais

O Hip-Hop, conforme abordado até agora, pode ser uma ferramenta significativa para enfrentar a segregação socioeconômica, cultural e espacial, além de oferecer uma alternativa para a criação de espaços e a construção de uma identidade coletiva entre jovens em situação de vulnerabilidade social. Nesse contexto, em 2014, surgiu a Manifestação Cultural de Rimas (MCR) na cidade de Campos dos Goytacazes, como resposta à carência de movimentos culturais direcionados a esse público no município.

A manifestação, que ocorre sob o Viaduto Leonel Brizola, um espaço público central da cidade reconhecido como um importante palco da cultura urbana, realizava todas as sextas-feiras, batalhas de rimas e apresentações individuais. No entanto, em março de 2020, com o início da pandemia de COVID-19, o coletivo teve que encerrar suas atividades, tanto presencialmente, em função das medidas de isolamento social, quanto virtualmente, devido à falta de recursos.

Com o afastamento do grupo do espaço, este foi sendo negligenciado pelo poder público e deteriorado por pessoas em situação de rua. Devido a

ações junto aos órgãos públicos municipais, o coletivo contribuiu para a requalificação da Ponte Leonel Brizola, reativando o espaço como um ponto de encontro público e atribuindo uma nova identidade à cidade.

Este estudo, objetivou-se assim a analisar a atuação do coletivo MCR na gestão participativa urbana, abrangendo o período de 2020 a 2021. Como pode-se perceber, o coletivo se apresentou como um canal para o desenvolvimento de ações políticas entre seus integrantes, predominantemente oriundos de áreas periféricas, promovendo práticas reivindicatórias e incentivando uma gestão urbana mais inclusiva.

Acredita-se assim, que a cultura urbana, especificamente o Hip-Hop e as batalhas de rimas, como apresentado, seja uma ferramenta essencial para o desenvolvimento cultural, social, político e econômico de seus membros, contribuindo para a inclusão dos jovens e assegurando seu papel ativo como cidadãos.

## Referências

ALMEIDA, Victor Hugo Ribeiro. *Entrevista concedida a Carla Aparecida da Silva Ribeiro*. Campos dos Goytacazes, 12 ago. 2021.



BRASIL. Estatuto da Cidade. *Estatuto da cidade: Lei n. 10.257, 10 de julho de 2001, que estabelece diretrizes gerais da política urbana*. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2001.

FACEBOOK NBR. *NBR - Nação Basquete de Rua (OFICIAL)*. Disponível em: <https://www.facebook.com/nbrstreetbal> l/. Acesso em: 25 nov. 2021.

FERNANDES, Ana. Cidade Contemporânea e Cultura: Termos de um impasse. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata. *Políticas Culturais para as Cidades*. Salvador: EDUFBA, 2010. p.23-28.

GOHN, Maria da Glória Marcondes. *Conselhos gestores e participação sociopolítica*. São Paulo: Cortez, 2001, 128p.

GONÇALVES, Paulo Roberto. *As Engrenagens que Movem as Rodas Culturais: A Intervenção do Rap no Espaço Público Urbano de Campos dos Goytacazes*. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) - Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF), Campos dos Goytacazes, 2019.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o Hip-Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

IBGE. *Catálogo de Campos dos Goytacazes*. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo 2022. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/campos-dos-goytacazes/panorama>. Acesso em: 25 Nov. 2024.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro Editora, 2001.

LERNER, Jaime. *Acupuntura Urbana*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LINHA do tempo do Graffiti em Campos dos Goytacazes. Direção: Anderson da S. Ribeiro Santos. Produção: Anna Franchesca de S. Ribeiro Santos. Roteiro: Anna Franchesca de S. Ribeiro Santos. Gravação de Iuri Siqueira. Campos dos Goytacazes: IDE! Studio Criativo, 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=N1BVVsA0Y\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=N1BVVsA0Y_0). Acesso em: 25 nov. 2021.

LIPSITZ, George. *Dangerous crossroads: Popular music, postmodernism and the poetics of place*. Indiana: Verso, 1994.

MATTOSO, Francinelly Aparecida. Dinâmicas sócio-espaciais e as experiências dos jovens na cidade desigual. *Libertas: Revista da Faculdade de Serviço Social*, v. 10, n. 1, 2010.

PEIXE, João Roberto. A cultura precisa respirar para continuarmos vivos! In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; TAVARES, Márcio (org.). *Cultura e Política no Brasil Atual*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 25-35. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2021/05/Cultura-ol%C3%A9tica-no-Brasil-atual-WEB.pdf> Acesso em: 24 nov. 2021.

PORTAL OFICIAL DA PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOYTACAZES. Arte Urbana em foco durante encontro promovido pela FCJOL. In: *Portal Oficial da Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes*, Campos dos Goytacazes, 2021. Disponível em: [https://www.campos.rj.gov.br/exibirNoticia.php?id\\_noticia=66440](https://www.campos.rj.gov.br/exibirNoticia.php?id_noticia=66440). Acesso em: 26 nov. 2021.

PORTAL OFICIAL DA PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOYTACAZES. Campos registra primeiro caso de coronavírus. *In: Portal Oficial da Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes*, Campos dos Goytacazes, 2020. Disponível em: [https://campos.rj.gov.br/exibirNoticia.php?id\\_noticia=58073#:~:text=A%20Vigil%C3%A2ncia%20em%20Sa%C3%BAde%20confirmou,onde%20esteve%20em%20uma%20conven%C3%A7%C3%A3o](https://campos.rj.gov.br/exibirNoticia.php?id_noticia=58073#:~:text=A%20Vigil%C3%A2ncia%20em%20Sa%C3%BAde%20confirmou,onde%20esteve%20em%20uma%20conven%C3%A7%C3%A3o). Acesso em: 14 dez. 2020.

RIBEIRO, Carla. *(Sub)Urbano no Centro: um Plano para a Cultura Hip-Hop e a Gestão Participativa em Campos dos Goytacazes/RJ*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura, Urbanismo e Tecnologias) - Instituto Federal Fluminense, Campos dos Goytacazes, 2021.

RIBEIRO, Carla. *Parque Alberto Sampaio: (Re)descobrimos o espaço público na região central de Campos dos Goytacazes/RJ*. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto Federal Fluminense, Campos dos Goytacazes, 2019.

ROSE, Tricia. *Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos*. São Paulo: Perspectiva, 2021.

SANTOS, Sávio Oliveira da Silva. Batalhas de Rima: Espaços de Reeducação de Jovens Homens Negros. *Revista África e Africanidades: Dossiê Estudos sobre homens não-brancos*, ed. 46, p. 8-22, 2023. Disponível em: [https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Dossie\\_Estudos\\_sobre\\_homens\\_nao\\_brancos.pdf#page=8](https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Dossie_Estudos_sobre_homens_nao_brancos.pdf#page=8). Acesso em: 14 nov. 2023.

SERPA, Angelo. A Cidade como Fenômeno Cultural: apontamentos para uma abordagem geográfica. *In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata. Políticas Culturais para as Cidades*. Salvador: EDUFBA, 2010. p.29-32.

TENÓRIO, F. G.; ROZENBERG, J. E. Gestão pública e cidadania: metodologias participativas em ação. *Revista de Administração Pública*, v. 31, n. 4, p. 101-125, 1997.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



## As batalhas de rimas improvisadas do movimento Hip-Hop no Parque Cimba, em Araguaína-TO: práticas de letramento de reexistência da juventude periférica

Leomar Alves de Sousa<sup>1</sup>

Eliane Cristina Testa<sup>2</sup>

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65565>

**Resumo:** Neste artigo analisamos como as batalhas de rimas improvisadas do movimento Hip-Hop, realizadas semanalmente no Parque Cimba, em Araguaína-Tocantins, se constituem como práticas de letramento de reexistência em que jovens *Mc's* engendram suas rimas a partir de temáticas socioculturais que perpassam suas vivências nas regiões periféricas em que vivem. Analisamos ainda como essas batalhas de rimas são incorporadas aos ambientes escolares como objeto de ensino na perspectiva de contribuir na formação dos alunos como leitores literários. O artigo consiste em uma pesquisa participante com análise qualitativa, em que apontamos que por meio das batalhas de rimas improvisadas os *Mc's* expressam suas vivências de jovens periféricos que fazem a leitura crítico-social de seus contextos de vida em perspectivas de reexistência frente a essas realidades.

**Palavras-chave:** Hip-Hop; batalhas de rimas; letramento de reexistência.

### The improvised rhyme battles of the Hip-Hop movement in Cimba Park, in Araguaína-TO: literacy practices of re-existence of peripheral youth

**Abstract:** In this article, we analyze how the improvised rhyme battles of the Hip-Hop movement held weekly at Parque Cimba, in Araguaína-Tocantins, constitute literacy practices of re-existence in which young *MCs* create their rhymes based on sociocultural themes that permeate their experiences in the peripheral regions where they live. We also analyze how these rhyme battles are incorporated into school environments as teaching objects with the aim of contributing to the formation of students as literary readers. The article consists of a participatory research with qualitative analysis, in which we point out that through improvised rhyme battles, *MCs* express their experiences as young people from the periphery who make a critical-social reading of their life contexts from the perspective of re-existence in the face of these realities.

<sup>1</sup> Doutor em Linguística e Literatura pela Universidade Federal do Tocantins (UFNT). Docente da educação básica na rede estadual de ensino do Estado do Tocantins. E-mail: ramoel05@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2898-6230>.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Docente na Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT). E-mail: eliane.testa@ufnt.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0863-4297>.

Recebido em 01/12/2024, aceito para publicação em 22/12/2024.

**Keywords:** Hip-Hop; rap battles; re-existence literacy.

## **Las batallas de rimas improvisadas del movimiento Hip-Hop en el Parque Cimba, en Araguaína-TO: prácticas de alfabetización para la reexistencia de la juventud periférica**

**Resumen:** En este artículo analizamos cómo las batallas de rimas improvisadas del movimiento Hip-Hop realizadas semanalmente en el Parque Cimba, en Araguaína-Tocantins, constituyen prácticas de alfabetización de reexistencia en las que los jóvenes *Mc* generan sus rimas a partir de temas socioculturales que permean sus experiencias. en las regiones periféricas en las que viven. También analizamos cómo estas batallas de rimas se incorporan a los ambientes escolares como objeto de enseñanza con vistas a contribuir a la formación de los estudiantes como lectores literarios. El artículo consiste en una investigación participativa con análisis cualitativo, en la que señalamos que a través de batallas de rimas improvisadas, los *Mc* expresan sus experiencias como jóvenes periféricos que realizan una lectura crítico-social de sus contextos de vida en perspectivas de reexistencia en el rostro. de estas realidades.

**Palabras clave:** Hip-Hop; batallas de rimas; alfabetización de reexistencia.

## **As batalhas de rimas improvisadas do movimento Hip-Hop no Parque Cimba, em Araguaína-TO: práticas de letramento de reexistência da juventude periférica**

### **Introdução: *Mc's*, rimadores das batalhas de rimas do movimento Hip-Hop**

Esse estudo é um recorte de uma pesquisa participante que se constituiu através do desenvolvimento de um projeto de leitura literária com foco em obras da literatura marginal-periférica e letras de poetas do Hip-Hop (*Mc's* e *rappers*), em uma turma de 8º ano e outra de 9º ano em uma escola pública de educação básica na cidade de Araguaína-TO. A referida pesquisa teve como objetivo geral “Demonstrar,

por meio de um projeto de leitura, que as batalhas de rimas improvisadas do movimento Hip-Hop, aliadas às narrativas e à poética da literatura marginal-periférica contribuem para a formação de jovens leitores literários na escola”.

À vista disso, definimos como objetivo desse artigo analisar como a participação dos *Mc's* da Batalha do Cimba contribuiu para o letramento de reexistência em que, por meio das batalhas de rimas improvisadas, os jovens *Mc's* põe em evidência

elementos socioculturais de suas vivências na periferia. Nessa perspectiva, temos como objetivos específicos, nesse estudo, (i) discutir de que modo as batalhas de rimas são introduzidas no ambiente escolar como objeto de ensino com o propósito de contribuir na formação dos alunos como leitores de literatura, e (ii) compreender como os jovens *Mc's* constroem suas rimas improvisadas, considerando seus contextos socioculturais.

Tendo em vista que o projeto de leitura literária, base do presente estudo, se consistiu por meio de práticas didático-metodológicas de oficinas de leitura de poesias da literatura marginal-periférica e das poéticas do Hip-Hop, em que os alunos tiveram momentos de interação com *Mc's* em eventos de batalhas de rimas no contexto escolar, adotamos a análise qualitativa com viés interpretativo e bibliográfico, com realização de entrevistas com os *Mc's* participantes da pesquisa, gravações audiovisuais de batalhas de rimas, além de transcrições e análises dessas batalhas.

Como movimento cultural, o Hip-Hop surge nas periferias, sobretudo

marcadas pela predominância da população negra, e "[...] historicamente ganha força nos Estados Unidos a partir do final dos anos 1970 e posteriormente se espalha pelas grandes metrópoles do mundo" (Souza, 2011, p. 15). Sendo uma cultura periférica o Hip-Hop, se caracteriza pela expressão das vozes periféricas, que fazem suas críticas às vulnerabilidades sociais, à violência policial, ao racismo e a outras formas de violências e situações diversas que dificultam e até impedem o exercício da cidadania.

O movimento Hip-Hop agrega em sua constituição cinco elementos distintos pelas suas diversidades de expressões artísticas que manifestam uma filosofia de vida de seus integrantes, sendo esses: (i) *Rap* (Ritmo e poesia); (ii) *Mc* (Mestre de cerimônias); (iii) *Dj* (Disc jockey); (iv) *Grafite*; e (v) *Breaking*.

Ao referir a representatividade do *Mc* dentro da cultura Hip-Hop, D'Alva (2014), pontua que ele

[...] pulsa na contundência do discurso das ruas, tornando-se um porta-voz que, por meio de articulações de rimas – o *rap* (*rhythm and poetry*, ritmo e poesia) –, estabelece a comunicação oral narrando a

realidade em que está inserido além de histórias fictícias, memórias e toda sorte de assuntos que possa representá-lo (D'Alva, 2014, p. 04).

Nesse sentido, os *Mc's*, mestres de cerimônias, atuam como cantores de *rap*, fazem apresentações de shows e são poetas competidores e apresentadores de batalhas de rimas improvisadas, a exemplo do grupo de jovens organizadores e participantes do movimento Batalha do Cimba, na cidade de Araguaína-TO, manifestação cultura da poética do Hip-Hop que acontece aos finais das tardes de domingo, no Parque Cimba que dá nome ao evento.

Os *Mc's* que participam da Batalha do Cimba compõem um grupo composto de aproximadamente vinte adolescentes, jovens e adultos, com idade entre treze e vinte e seis anos. São moradores de diferentes bairros da cidade, sendo a maioria de regiões periféricas ao centro e ao Parque Cimba, que fica localizado muito próximo à área central de comércio diversos. Grande parte desses *Mc's* são estudantes da educação básica e três cursam ensino superior, e há ainda

aqueles que abandonaram a escola sem concluir o ensino médio.

Em geral, os integrantes do movimento Hip-Hop, especialmente, os *rappers* e os *Mc's* possuem uma identidade cultural peculiar e desprovida de formalidades, marcada pelo uso de nomes artísticos e pelas vestimentas, que costumam ser compostas por *shorts* de tacetel ou moletom, por calças compridas e folgadas, por bonés, por camisetas quase sempre grandes e desproporcionais aos tamanhos dos corpos, por regatas e/ou por mangas compridas, com estampas alusivas a cantores de *rap*, a times de futebol e a marcas internacionais de produtos famosos. Esses elementos que caracterizam a identidade do *Mc* são tidos como objetos de desejo de consumo daqueles que nem sempre possuem poder aquisitivo suficiente para a satisfação de tal desejo.

Comumente o uso desses adereços compõem toda uma aparência "descolada", associada ao uso de tatuagens. Todos esses elementos que dão visibilidade aos corpos são realçados pela linguagem informal com a presença de gírias, comuns às localidades que residem e

aos grupos sociais a que os *Mc's* e *rappers* pertencem, estruturando e definindo a identidade cultural (Hall, 2006, p. 11-12).

Segundo a concepção de Hall (2006), no que concerne à identidade e à composição da identidade cultural:

[...] a identidade é formada na "interação" entre "eu" e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem. [...] A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (Hall, 2006, p. 11-12).

E, ainda a respeito da formação da identidade:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas (Hall, 2014, p. 109).

Desse modo, como aponta o autor, podemos dizer que a identidade

cultural dos *Mc's* se constitui por meio de múltiplas interações socioculturais em seus contextos de vivências em comunidades que agregam os núcleos familiares e escolares, de amizades, de trabalho e de emprego; e, sobretudo, por meio dos constantes contatos (ou consumo) da cultura Hip-Hop: pelo contato com a arte do grafite, pelo acesso às batalhas de rimas, ou por meio de canais de disseminação deste estilo de vida via *internet*. Em específico, os *Mc's* da cidade de Araguaína-TO interagem, principalmente pela participação nas rodas de batalhas de rimas improvisadas no Parque Cimba-TO, e em outros espaços públicos de lazer e dentro das escolas.

Nesse sentido, os *Mc's* citados neste artigo participaram como colaboradores no projeto de leitura literária de obras poéticas da literatura marginal-periférica, raps de artistas nacionais, realizando batalhas de rimas improvisadas em interações com alunos adolescentes de uma turma de 8º e outra de 9º ano.

A participação dos *Mc's* como colaboradores da pesquisa realizando oficinas de rimas improvisadas se justificou pelo fato de muitos deles

manifestarem interesse pela leitura, seja por livros sobre fatos históricos, sejam por livros de literatura; de modo que os conteúdos apreendidos por meio dessas leituras aparecem como elementos temáticos nas performances de suas rimas improvisadas nas batalhas nas quais participam.

Todos esses diferentes contextos contribuem para a formação de suas identidades culturais e evidenciam explicitamente suas filiações ao universo Hip-Hop, principalmente caracterizado pelos estilos de vida associados aos modos como estes poetas de rua adornam seus corpos com vestimentas, com tatuagens, com bonés e com outros adereços, que compõem todo um estilo pessoal realçado pela linguagem informal e pelo uso de gírias explícitas em rimas, por meio das quais se posicionam frente às realidades em que vivem. Vale destacar que seus posicionamentos geralmente são expressos por posturas de contestação e denúncias das vulnerabilidades sociais, em práticas de letramento de reexistência, tais como a leitura e a escrita literária a partir das próprias vivências, a produção de raps, a

realização de *slam*, o grafite e as batalhas de rimas improvisadas.

Em vista de tais características identitárias, Souza (2011) considera a cultura Hip-Hop como agência de práticas de letramentos de reexistência ao argumentar que:

[m]inha intenção é evidenciar que o movimento cultural Hip-Hop emerge como uma agência de letramento que apresenta pontos em comum com diversas experiências educativas de grupos do movimento social negro que o antecederam. É dessa perspectiva que procuro descrever o processo no qual os ativistas do movimento Hip-Hop desempenham papel histórico ao incorporar, criar, ressignificar e reinventar os usos sociais da linguagem, os valores e intenções que chamo de letramento de reexistência (Souza, 2011, p. 36).

A autora destaca o caráter educativo e emancipatório do movimento Hip-Hop, sobretudo por possibilitar eventos de letramento, visto que em sua essência esse movimento se realiza por meio de diferentes manifestações artístico-culturais que põe em evidência o potencial criativo das populações das comunidades periféricas que, veem na arte um potente meio de vencer a pobreza, além de despertar a consciência crítica



em relação aos contextos sociais em que vivem.

A esse respeito, Sousa (2024) considera que:

[...] experienciar as manifestações dos elementos do Hip-Hop extrapolam as dimensões da fruição estética, ganhando conotações crítico-sociais, em que, por meio da poesia, do rap, do grafite e da dança, a comunidade se apropria das linguagens artísticas para expressarem suas percepções e reivindicarem transformações nas questões que os colocam em situações de vulnerabilidade social, oriundas da ausência de políticas públicas (Sousa, 2024, p. 134-135).

Consideramos que esses modos de experienciar as manifestações dos elementos do Hip-Hop a partir da expressão de visões crítico-sociais, como fazem os *Mc's* nas batalhas de rimas improvisadas, constituem eventos de letramento de reexistência, principalmente pelas formas enfáticas que verbalizam suas percepções acerca das problemáticas presentes na sociedade, tais como: o desemprego, a falta de moradia, as dificuldades de acesso ao sistema de saúde, o racismo estrutural, a violência policial, dentre outras.

Reagindo contra essa realidade estigmatizante que podemos ver na nossa sociedade, os *Mc's*, assim como os *rappers*, usam a palavra lítero-poética, contestando as diferentes manifestações preconceituosas, discriminatórias e racistas que são disseminadas em diversas situações e contextos, contra as comunidades periféricas, por vezes criminalizadas pelo fato de assumirem suas identidades culturais.

Consonante ao exposto, recorremos a Patrocínio (2013) que, ao argumentar acerca das vozes dos sujeitos periféricos, afirma que:

No entanto, ainda que a constituição dos sujeitos discursivos seja distinta, o signo da marginalidade ainda permite a formação de um discurso de resistência que se fixa no confronto a uma determinada norma estabelecida, seja ela estética ou ética. Em outras palavras, a marginalidade ainda é utilizada como uma forma antagônica que permite o estabelecimento de um discurso de oposição contra-hegemônico (Patrocínio, 2013, p. 34)

Nesse sentido, as vozes que se enunciam e se anunciam nas poéticas e nas narrativas do Hip-Hop, produzidas pelos *Mc's* fazem ecoar manifestações de resistência e de

reexistência, que visam romper com discursos hegemônicos, quase sempre engendrados em diversas formas de violências que se materializam em atitudes preconceituosas e racistas que parecem cristalizadas na formação da sociedade brasileira, uma vez que sabemos que o racismo é estrutural.

### **Batalhas de rimas improvisadas na escola como prática de letramento de reexistência**

As práticas de letramento compreendem atividades como o ato de ler e de escrever em contextos de interações sociais que, em se tratando da cultura Hip-Hop, podemos exemplificar como letramento de reexistência a produção de *raps*, a realização de campeonato de poesia *slam*, o grafite e as batalhas de rimas improvisadas, que são “[...] práticas sócio-literárias de resistência à opressão e de potencialização de vozes que sempre foram oprimidas na história do Brasil” (Amorim *et al.*, 2022, p. 109).

Para exemplificar essas vozes, apresentamos, a seguir, as visões crítico-sociais expressas por *Mc Th* e *Mc Alucard*, em uma batalha de conhecimento<sup>3</sup> no ambiente escolar, em que externam suas visões contrárias aos discursos de preconceito ao estilo Hip-Hop e ao racismo, respectivamente:

*Freestyle é bonito, pelo jeito  
de nós se vestir  
A sociedade pensa que nós  
somos bandidos  
Pelo alargador ou tatuagem  
Você pode crer, eu vou  
chegando aqui  
Rimando, sabe, no maior lazer*

*Cê tá ligado? A verdade é nua  
e crua,  
Quando veem nós na rua  
Já viram pro outro lado da rua!  
(Mc Th)*

Quanto ao contexto da produção das rimas de *Mc Th*, assim como a rima de *Mc Alucard*, que será apresentada na sequência, ressaltamos que foram produzidas em um evento de interação com alunos da Educação de Jovens e Adultos (EJA), em uma escola pública da cidade de Araguaína-TO. O evento era de uma batalha de conhecimento em que, geralmente, os *Mc's* solicitam

<sup>3</sup> As batalhas de conhecimento se caracterizam pelo estilo “ideologia”, em que os *Mc's* constroem suas rimas a partir de seus conhecimentos sobre diferentes temas. Geralmente a plateia cita as palavras e/ou

expressões e os *Mc's* elaboram suas rimas a partir dessas palavras e expressões apresentadas pelas pessoas da plateia.

que a plateia apresente uma relação de palavras isoladas para, a partir delas e com acompanhamento musical de *rap* instrumental, o *beat*, fazerem suas rimas improvisadas, demonstrando seus níveis de conhecimentos sobre os temas nomeados por tais palavras.

Quanto ao conteúdo, ao lermos os trechos das rimas produzidas por meio de uma dinâmica de improvisação, vemos que a palavra-chave desencadeadora do tema (que foi proposto pelo *Mc Th*) foi “sociedade”. Observamos que *Mc Th* não conceitua o termo “sociedade”, mas denuncia o modo como algumas pessoas são/agem na sociedade “A sociedade pensa que nós somos bandidos”, porque eles assumem suas identidades culturais (com suas roupas, vestimentas, adornos no corpo, tatuagem etc.). Vemos implicitamente que há um misto de preconceito e de repulsa quanto aos corpos e à maneira de ser dos integrantes da *cultura* Hip-Hop.

Portanto, há, nas palavras do *Mc Th*, uma verdade da dor de quem sente na pele o peso de fazer parte de determinados modos de vida “A sociedade pensa que nós somos bandidos” / “Cê tá ligado? A verdade é

*nua e crua/ Quando veem nós na rua/ Já viram pro outro lado da rua!”*, sabemos que integrar certas identidades culturais no nosso país, muitas vezes, é ser perseguido e/ou sofrer discriminações.

Contudo, *Mc Th* também não deixa de exaltar a beleza do *freestyle*, dizendo que: “*freestyle* é bonito”; a expressão refere-se a um estilo de poesia falada e ritmada com acompanhamento instrumental *rap*, que constitui as batalhas de rimas improvisadas.

Já o *Mc Alucard* traz sua visão de mundo no que se refere ao tema preconceito. Vejamos as rimas, a seguir:

*Eu tenho tudo contra os  
preconceitos  
E eu bato no peito:  
Porque rap, eu faço com amor  
Sendo preto ou branco,  
Sempre honro a minha cor!  
Sempre no microfone,  
Sempre honrando o meu  
nome,  
Eu represento no microfone  
É isso aí, aqui não tem D.R:  
Preto ou branco, representam  
minha pele!  
(Mc Alucard)*

Já no verso inicial, *Mc Alucard* anuncia seu posicionamento crítico-social a respeito de preconceitos, evidenciando a seus interlocutores que

é totalmente contrário a qualquer tipo de manifestação preconceituosa, visto que a palavra-chave e o tema para improvisação de suas rimas são o termo “preconceito”. Logo em seguida, o *Mc* prossegue expressando que faz *rap* com amor, e por isso não faz distinção de cor, portando-se com honra diante das diferenças étnico-raciais, na condição de jovem fenotipicamente branco, mas que faz parte da cultura Hip-Hop.

Enfatizamos, também, a identificação desse jovem *Mc* com os princípios fundadores do movimento cultural Hip-Hop, que surgiu nos guetos de Nova Iorque, nos Estados Unidos, no início da década de 1970, principalmente, como um movimento de resistência da população negra contra o racismo, pois a falta de oportunidades de integração e a atuação em todos os setores da sociedade americana, colocava a população negra em posições sociais de vulnerabilidade e de miséria.

Devido a isso, Bill E. Lawson (2006) afirma que a “cultura Hip-Hop de

fato tem suas raízes nas lutas políticas dos negros” (Lawson, 2006, p. 171), fazendo menção aos contextos históricos desse movimento cultural, notadamente de lutas e de reivindicação de direitos da população negra norte-americana, alicerçado em contínuas manifestações contra o racismo estrutural<sup>4</sup>. É marcante esta cultura de contestação dotada de posições político-filosóficas em favor das comunidades negras e/ou periféricas. Também estes aspectos de luta e de contestação foram difundidos mundo afora, e, no Brasil, a partir do final da década de 1970 e início de 1980, conforme afirma a pesquisadora Ana Cristina Ribeiro Silva (2021), na obra “Laboratório Hip-Hop: Arte, Educação Batalha- Cia Eclipse e Convidadas (os) e suas andanças”, LiteraRua.

Retomando a análise das rimas, vemos que, na segunda estrofe, *Mc Alucard* prossegue exaltando seu compromisso com a cultura Hip-Hop, por meio de sua atuação nas batalhas de rimas, que, consonante à sua visão,

<sup>4</sup> Silvio Almeida (2020) argumenta que “o racismo é sempre estrutural, ou seja, de que ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade.” (Almeida, 2020, p. 20). Desse modo, no Brasil, o racismo

se manifesta em todas as relações sociais, causando exclusão da população negra, além de muitas vezes culminar em violência e morte dessas pessoas.

ele “representa no microfone”, assim como “Preto ou branco”, que ele afirma que representam a cor da pele dele. Então, as rimas improvisadas de Mc Alucard assumem nitidamente posições de pertencimento e de identidade cultural constituída pelo Hip-Hop, sobretudo no modo como ele se define como um representante absolutamente comprometido com essa cultura, a ponto de assumir uma postura antirracista.

Podemos constatar pelas rimas improvisadas dos dois *Mc's* que estes jovens rappers acionam as camadas de suas subjetividades e seus conhecimentos, oriundos de vivências e de leituras, para que suas rimas expressem suas visões crítico-sociais, a exemplo da questão do preconceito (contra a identidade da cultura Hip-Hop) e do racismo, tão exacerbado em diferentes contextos sociais e em classes no Brasil.

Com vistas à formação de leitores literários na escola, por meio de diferentes práticas leitoras, escutas e análises de raps, promovemos Oficinas com as batalhas de rimas (com a participação *in loco* dos *Mc's* na escola) a fim de fomentar as percepções de alunos em favor de uma ampliação de

suas capacidades de interpretação e de compreensão dos diferentes contextos sociais em que vivem. As oficinas foram realizadas em uma turma de 8º ano e outra de 9º no Colégio Estadual Adolfo Bezerra de Menezes, na cidade de Araguaína.

A seguir, apresentamos breves biografias dos três *Mc's* participantes da Batalha do Cimba, que realizaram as oficinas na escola:

**Mc Lemes:** Adotou esse nome no Hip-Hop em alusão ao seu sobrenome. Tem vinte e quatro anos de idade (2022), autodeclara-se como preto. Formou-se em Farmácia recentemente e atua na área. Até os dezesseis anos só conhecia as batalhas de rimas por meio de vídeos assistidos em canais do YouTube e do Instagram. Seu primeiro contato presencial com esses eventos culturais de rimas improvisadas ocorreu em 2017, quando foi convidado por um amigo, em uma tarde de domingo, a ir assistir um grupo de adolescentes e jovens rimarem de forma improvisada no Parque Cimba, na cidade de Araguaína, onde ele mora.

A partir de então, o jovem passou a frequentar essas batalhas de rimas, que ocorre semanalmente,



reunindo um significativo número de jovens rimadores e pessoas formando uma plateia. Devido à localização do evento, passou a ser denominado como Batalha do Cimba, desde o início, no ano de 2017. Vejamos, na sequência, a Figura 1:

Figura 1 - Jovens reunidos em um evento de batalha de rimas no Parque Cimba.



Fonte: arquivo do pesquisador (2019)

Mc Lemes, desde então, tornou-se frequentador assíduo do Parque Cimba e participante das batalhas, destacando-se dentre os Mc's da cidade e do Estado do Tocantins, pelas rimas improvisadas, predominantemente construídas no

estilo "ideologia"<sup>5</sup>. Desde 2018, visita escolas de ensino fundamental e médio, bem como faculdades, falando aos estudantes sobre o movimento Hip-Hop e a Batalha do Cimba, sempre fazendo apresentações de rimas improvisadas e ministrando oficinas, com o objetivo de dar mais visibilidade a essa cultura. A seguir, consideremos a Figura 2:

Figura 2 - Mc Lemes (à direita) no Duelo Nacional de Mc's edição 2019, em Belo Horizonte/MG, representando o Estado do Tocantins



Fonte: foto cedida pelo Mc Lemes para essa pesquisa (2023).

Anualmente, Mc Lemes, juntamente com outros Mc's frequentadores da Batalha do Cimba,

<sup>5</sup> Nas batalhas de rimas improvisadas, as rimas construídas pelos Mc's podem ser classificadas em três diferentes estilos: estilo gastação - em que predominam palavras de desmerecimento ou detratção de um Mc contra o outro, assim como ocorre nas pelepas de cordel; estilo pederastia- em que os Mc's proferem palavrões, fazem alusão ao ato sexual, e aos órgãos genitais. Esses dois estilos de rimas, em momento algum foram proferidos pelos Mc's participantes dessa pesquisa nos contextos do

projeto educativo do qual participaram como colaboradores. E, por fim, temos o estilo "ideologia", em que os Mc's demonstram seus conhecimentos sobre temáticas diversas e também tecem críticas sociais, sobretudo contextualizadas com acontecimentos noticiados nas mídias. O estilo "ideologia" é o que constitui as batalhas de conhecimento, predominantes no movimento cultural Batalha do Cimba (Sousa, 2024, p. 77-78).



mobiliza-se para participar do Campeonato Estadual de *Mc's*, em que rimadores de pelo menos cinco cidades do Estado do Tocantins enfrentam-se nas batalhas de rimas disputando quem será o representante do Estado no Duelo Nacional de *Mc's*, que ocorre anualmente no mês de novembro.

Considerando todo o empenho e o comprometimento de *Mc Lemes* com o movimento Hip-Hop, especialmente, os modos como ele se mobilizou para a continuidade da Batalha do Cimba em Araguaína, nos anos de 2019, 2020 e 2021, ele se destacou nos campeonatos estaduais de rimas improvisadas, sendo o representante estadual nos três anos consecutivos no Duelo Nacional de *Mc's*, na cidade de Belo Horizonte/MG.

**Mc Snout:** *Mc Snout* conheceu o movimento cultural da cidade de Araguaína por meio da rede social Facebook, quando soube que ocorreria a primeira edição da Batalha do Cimba, no ano de 2017. Desde então, ele participa das batalhas de rimas improvisadas, dentro e fora do Estado do Tocantins.

Ele tem vinte e três anos (2022), autodeclara-se como negro, o que é posto contundentemente na construção

de suas rimas. Possui o ensino médio completo e trabalha no comércio de máquinas diversas como conferente de mercadorias. Eis, na sequência, a Figura 3:

Figura 3 - *Mc Snout* em apresentação a estudantes da UFNT



Fonte: foto cedida pelo *Mc Snout* para essa pesquisa (2023).

Conforme nos relatou *Mc Snout*, em entrevista, sua identificação com o movimento Hip-Hop justifica-se como uma forma de “motivação pra seguir meus sonhos e mostrar um novo ponto de vista pra sociedade”, além de representar a idealização de um “sonho de carreira e uma válvula de escape do meu dia a dia”.

À vista disso, podemos compreender que a identidade cultural de identificação com o Hip-Hop, assumida pelo *Mc Snout*, configura-se, um modo de se estar e interagir no

mundo, sobretudo na perspectiva de realização pessoal na condição de *Mc*, visto que, como tal, ele vislumbra possibilidades de posicionar-se criticamente diante de diferentes questões sociais e de ser ouvido por seus interlocutores. Além disso, o *Mc* externa que sua atuação nas batalhas de rimas permite que ele distancie da vida comum marcada pelos afazeres constantes do cotidiano.

Considerando os modos interativos como *Mc Snout* participa das batalhas de rimas e das oficinas de produção de rimas nos ambientes escolares, e suas percepções sociais e vivências expressas em entrevista que nos foi concedida para esta pesquisa, evidenciamos seu posicionamento de resistência e de reexistência (Souza, 2011) em que, por meio de sua identidade cultural *Hip-Hopper*, ele vislumbra perspectivas de intervenções nos contextos sociais em que vive.

**Mc Ferrugem:** Embora goste muito de rimar, na maioria das vezes, esse jovem *Mc* assume a função de apresentador das batalhas, instigando a plateia a interagir e a expressar a opinião quanto ao desempenho dos *Mc*'s competidores em cada edição.

*Mc Ferrugem* assumiu esse nome artístico no movimento Hip-Hop, em referência às sardas que apresenta no rosto e aos cabelos levemente ruivos. Tem vinte e dois anos (2022), autodeclara-se como branco de cabelos ruivos e, assim como *Mc Lemes* e *Mc Snout* também participa da Batalha do Cimba desde as primeiras edições, em 2017. É estudante do curso de Direito na Faculdade Católica Dom Orione (FACDO) e exerce atividades remuneradas não específicas, que denomina de "bicos". Consideremos, a seguir, a Figura 4:

Figura 4 - *Mc Ferrugem* em apresentação



Fonte: foto cedida pelo *Mc Ferrugem* para essa pesquisa (2023).

Questionado sobre qual concepção tem do movimento Hip-Hop, *Mc Ferrugem* afirma que, para ele, "É cultura, é a expressão dos oprimidos pela sociedade em que são

discriminados justamente pelo que são” (Mc Ferrugem em entrevista concedida no dia 22 de março de 2023).

Quanto à inserção das batalhas de rimas na escola, no contexto dessa pesquisa, Mc Ferrugem considera que é um modo de “[...] expressar em palavras o que você está sentindo, seu conhecimento e a batalha te dá uma impulsão para isso. Por isso eu acho bastante interessante essa ideia.” (Mc Ferrugem em entrevista concedida no dia 22 de março de 2023).

As percepções de uso pedagógico das batalhas de rimas com vistas ao incentivo à leitura literária e à produção de poemas, expressas anteriormente pelo Mc Ferrugem, estão em conformidade com a assertiva de Marc Lamont Hill (2014), que afirma que:

Através da Literatura Hip-Hop, os estudantes se envolvem com os textos de Hip-Hop e uns com os outros, de maneira que produzem conversas críticas em momentos transgressores. Através da sala de aula imersa

no Hip-Hop e, particularmente, através dos textos de Hip-Hop, os alunos [são] capazes de criar novos espaços e formas para fazer soar suas vozes (Hill, 2014, p. 51).

Sendo assim, a Literatura Hip-Hop, citada pelo autor, congrega letras de *raps*, poesias *slam*<sup>6</sup>, batalhas de rimas improvisadas e, em muitos casos os escritos em prosa e em versos de autores da literatura marginal-periférica, que também expressam contestação à ausência do poder público (governamental) nas comunidades periféricas, no que concerne à manutenção de serviços sociais, como cultura, educação, além de manifestar veementemente o combate ao racismo e à violência policial. É exatamente nesta perspectiva que os Mc’s apresentados colaboraram no projeto de leitura promovendo batalhas de rimas improvisadas e nas oficinas de rimas, como já referimos nesse estudo.

<sup>6</sup> A poesia slam, conforme Cynthia Agra de Brito Neves (2017), é “Um novo fenômeno da poesia oral e performática” que se realiza por meio de “competições ou batalhas de poesias que dão voz e vez a poetas da periferia, os quais versam sobre as adversidades do seu cotidiano” (Neves, 2017, p. 92). Nesse sentido, os campeonatos de slam geralmente são realizados em praças com presença de plateia e também nas escolas: os slams escolares ou

interescolares. Consiste na apresentação de uma poesia autoral com tempo máximo de até três minutos, sem que o poeta utilize qualquer recurso como suporte, apenas a voz e o corpo. Ao final da apresentação um júri composto por cinco pessoas da plateia emite suas notas. Vence o poeta que conseguir chegar até a final com a maior nota.

Destacamos que na primeira participação deles na escola, inicialmente, apresentaram uma breve batalha de rimas, na modalidade batalha de conhecimentos, em que solicitaram aos estudantes que falassem palavras contidas nos poemas dos cards literários, lidos no sarau do primeiro encontro, para que pudessem ajudar a construir as rimas a partir daquelas palavras.

Nessa ação de batalha de rimas improvisadas, houve maior envolvimento dos discentes; a maioria não conhecia essa cultura Hip-Hop e se mostrou fascinada pela capacidade de improvisação rítmica-poética dos *Mc's*. Então, mediante a grande aceitação e simpatia dos discentes para com os *Mc's*, e como já estava previsto no planejamento do projeto, convidamos esses poetas da oralidade para participar em outros dois momentos posteriores.

A seguir, apresentamos a transcrição da última batalha de rima improvisada, que foi realizada na quadra da unidade escolar, no evento Mostra Literária, promovido pelos professores da área de linguagem com a participação de estudantes de todos os turnos da escola:

**Mc Lemes:** Se vocês ama essa cultura, como eu amo essa cultura...gritem hip...

**Plateia:** hop!

**Mc Lemes:** gritem hip...

**Plateia:** ...hop!

**Mc Lemes:** Se vocês ama essa cultura, como eu amo essa cultura...gritem hip...

**Plateia:** ...hop!

**Mc Lemes:** gritem hip...

**Plateia:** hop!

**Mc Lemes:** Então eu vou fazer aqui uma demonstração,/ passando a minha mensagem e agradecendo/...só falando só verdade, porque vem do coração!/ Por isso a cada verso vou fazendo uma construção,/ tipo pedreiro! Só que o pedreiro da cena./ Construindo problema? Não!/ Só resolvendo meus esquemas,/ porque eu sou pouco a favor desse sistema!/ Não, não, não! Porque minha mente,/ ela sempre segue plena!

**Mc Snout:** Minha mente segue plena e encontra a alma! / Por isso que eu dedico amor à literatura. / E na minha cultura expresso sempre isso, porque eu sou o verso próprio da cultura!/ Então eu me permito com a intenção de melhorar,/ porque eu faço o freestyle na frente pra mim somar! / Por mais que o som dê problema...tá ligado? / Diante da perseverança não há obstáculo!

**Mc Lemes:** Não há obstáculo, eu vou chegando!/ Cês sabe que a rima, agora já tô incucando!/ Mas não importa onde eu chego, eu sigo somando!/ Decorrendo do que eu corro, cê sabe que eu tô suando!/ Um salve pro Colégio que me abrigou nessa cultura!/ Cê sabe que amo arte e literatura!/ Porque isso é mensagem do meu vocabulário!/ Cê sabe que eu rimo, independente do horário:/ de manhã ou de tarde...talvez ou tô trabalhando!/ Mas você sabe que com a cena eu tô somando!/ Na escola eu sempre tive estudando,/ e agora eu voltei na escola eu voltei me apresentando!

**Mc Snout:** Hoje eu tô fazendo ritmo com a escola, isso é engraçado!/ Existe ditadura, porque meus professores do passado/ me salvaram de sentar no canto de mais uma ditadura!/ Por isso que eu digo meu freestyle restaurado!/ Vários professores me tiraram dessa.../ eu nem sabia que eu tinha talento Hip-Hop,/ o professor que me ensinou! É o quinto ano que tô nessa!

**Plateia:** Êhhhhhh... (Gritos e aplausos)

**Mc Lemes:** Por isso que aqui eu vou lançar...o flow/ A seguinte mensagem eu vou passar:/ porque aqui se passa verdade nos corações.../ do professor, que é o mestre de todas as profissões!/ Aqui tem todas as profissões unidas!/ Por isso que todas as culturas são bem-vindas,/ por isso que todo conhecimento é de verdade!/ Porque aqui se prega a evolução com sagacidade!

**Mc Snout:** (primeiro verso ininteligível) ...desperta o conhecimento, a moral... Cê tá ligado que o meu rap diz a causa: o melhor conhecimento, a literatura passa! Por isso que eu chego nessa animação falando: vocês com a Educação, vocês tão se armando... contra uma opressão garantida no futuro! Porque cês sabe que a vida num é fácil nesse mundo! A vida não é fácil, mas se tiver estudo, o caminho de vocês, vocês que escolhe...é o futuro!

**Plateia:** Êhhh! (Aplausos)

**Mc Lemes:** Mano, por isso que aqui só se constrói!/ Então cada professor é um super-herói!/ É... eu tô sempre na minha evolução!/ Por isso que eu vou passar minha visão,/ de tudo que eu faço aqui é de coração!/ São verdades passadas em forma de improvisação!/ É... e a escola sempre abriga quem quiser:/ não importa se ele é homem, se ele é preto, ou se é mulher!/ Não importa, que ao ir...cultura!/ isso aqui é muito mais que... só cultura de rua!/ A gente tá constatando a postura perpetua!/ Por isso que eu vou rimando na minha e na sua!

**Mc Snout:** Eu apresento meu conceito ideal de sociedade!/ Geral tá panguando!/ Não tem mulher, não tem preto! Não tem homem macho, mano!/ Pra mim só existe "bora ser humano"!/ Por isso que eu chego pro freestyle!/ Agora... na rima eu digo: "fora com a opressão!"/ Racismo e preconceito na minha sociedade,/ me deixam



indignado com a própria convicção!

**Mc Lemes:** Por isso que com verso eu faço magia!/ Então eu faço rap: ritmo e poesia!/ Eu agradeço a oportunidade de coração!/ E com fé em Deus, sábado o Flamengo é campeão!

**Plateia:** Êhhhhhhh! (Aplausos).

(Fonte: transcrição feita pelo pesquisador a partir de vídeo cedido pela coordenação da escola)

A batalha de rima acima foi gravada em vídeo por meio de aparelho celular pela coordenadora da escola campo de pesquisa, que nos cedeu para uso neste estudo. Assim, fizemos a transcrição literal<sup>7</sup> do áudio com o propósito de apresentar a batalha em sua integralidade com a reprodução fiel das rimas dos *Mc's*. A batalha teve duração de quatro minutos e doze segundos, foi apresentada como forma de demonstrar para toda a comunidade escolar a importância do movimento Hip-Hop na escola, e como os *Mc's* improvisam suas rimas que, naquele momento, tiveram como mote suas percepções do projeto de leitura

literária que desenvolvemos com os estudantes das turmas de 8º e de 9º anos, do qual participaram como colaboradores; e, ainda, a apreciação dos trabalhos artístico-literários expostos e apresentados no evento em que fizeram a batalha.

Como marcamos na transcrição, houve a participação da plateia, que estava disposta, com a maioria das pessoas sentadas, assistindo à apresentação. Inicialmente, *Mc Snout* falou brevemente sobre o movimento Hip-Hop em Araguaína, destacando a Batalha do Cimba. Ele falou ainda de sua participação e dos *Mc's* Lemes e Ferrugem nas oficinas do projeto de leitura que desenvolvemos na escola e, em seguida, passou a palavra ao *Mc Lemes*.

*Mc Lemes* iniciou sua enunciação convocando a plateia a interagir com a saudação usual das batalhas de rimas, sempre entoada no início dessas apresentações: "Se vocês ama essa cultura, como eu amo essa cultura...gritem: Hip-Hop!". As pessoas da plateia, animadas, responderam à

<sup>7</sup> Na transcrição literal é importante que todo o conteúdo enunciado pelos falantes sejam transcritos, exatamente do modo como foi enunciado: obedecendo a linguagem desses

falantes, reproduzindo sua linguagem formal ou coloquial, gírias, pausas e contração de palavras, por exemplo.



saudação, conforme instruções de *Mc Lemes*.

Os dois jovens abrem a batalha com rimas que fazem referência a suas condições de integrantes do movimento Hip-Hop por meio de suas identidades como *Mc's* integrantes da batalha de rimas improvisadas. Citam, ainda, o comprometimento com o fazer poético de construção de rimas improvisadas, como vemos nos versos "Cê sabe que eu rimo, independente do horário:/ de manhã ou de tarde...talvez ou tô trabalhando! /Mas você sabe que com a cena eu tô somando!", de *Mc Lemes*. Por meio desses versos, Lemes apresenta à plateia sua relação com a batalha de rimas, demonstrando sua identidade cultural, aparentemente formada sob forte influência do movimento Hip-Hop, ao qual ele se refere como "a cena". Vejamos, a seguir, a partir da Figura 5, a imagem dos *Mc's* performando suas rimas.

Figura 5 - *Mc Lemes* e *Mc Snout* (à direita) em batalha de rimas



Fonte: fotografia cedida pela coordenação do Col. Adolfo (2022).

Na progressão da apresentação da batalha de rimas, os *Mc's* passaram a rimar sobre a arte e a literatura, expressando admiração e uma possível relação com a leitura e com a produção de literatura oral, por meio da construção das rimas improvisadas e do freestyle, como afirma *Mc Snout*, em "Por isso que eu dedico amor à literatura./ E na minha cultura expresso sempre isso, porque eu sou o verso próprio da cultura!/ Então eu me permito com a intenção de melhorar,/ porque eu faço o freestyle na frente pra mim somar!".

No decorrer dos versos que dão início à batalha, percebemos que os dois *Mc's* improvisam suas rimas apresentando, enfaticamente à plateia, suas relações com o movimento Hip-Hop, destacando suas improvisações

rítmico-poéticas e, sobretudo, demonstrando suas identidades culturais, formadas a partir de suas relações com essa cultura, que expressa as vozes das populações periféricas urbanas, histórica e majoritariamente constituída de pessoas negras.

Na continuidade, *Mc Lemes* informa a plateia quanto à sua vivência de interlocuções rítmico-poéticas nos ambientes escolares, atuando como artista da cultura Hip-Hop por meio das rimas improvisadas, como está expresso na sequência de rimas, a seguir:

Um salve pro Colégio que me abrigou nessa cultura!/ Cê sabe que amo arte e literatura!/ Porque isso é mensagem do meu vocabulário!/ Cê sabe que eu rimo, independente do horário:/ de manhã ou de tarde...talvez ou tô trabalhando!/ Mas você sabe que com a cena eu tô somando!/ Na escola eu sempre tive estudando,/ e agora eu voltei na escola eu voltei me apresentando! (*Mc Lemes*, nov 2022).

Nessa construção de rimas, *Lemes* faz referência à sua atuação em apresentações nos ambientes escolares, em que frequentemente se faz presente junto com outros *Mc's*,

levando a cultura Hip-Hop por meio de palestras, de rodas de conversas com crianças, com adolescentes e com adultos, de oficinas de rimas, e, principalmente realizando batalhas de rimas improvisadas na modalidade conhecimento.

Nesse contexto, salientamos que acompanhamos a trajetória do movimento *Hip-Hopper* Batalha do Cimba desde o início, no ano de 2017, e a partir de então incentivamos e encaminhamos os *Mc's* a levarem as batalhas de rimas para as escolas e as universidades, como forma de expansão da cultura Hip-Hop e de valorização da poesia oral construída por esses poetas orais urbanos, *Mc's* e rappers, que, conforme assevera Souza (2011), “[e]m suas narrativas, eles tematizam o cotidiano, aconselham, denunciam, ensinam, tomando como referências aspectos do meio social, político e cultural em que vivem” (Souza, 2011, p. 61).

Em conformidade com o argumento exposto acima por Souza (2011), as construções poéticas dos *Mc's*, a exemplo das rimas de *Lemes* e de *Snout*, em destaque, evocam como temáticas, diversos aspectos sociais e contemporâneos presentes nos

contextos urbanos-periféricos, denotando suas vivências e suas percepções crítico-sociais acerca dos contextos em que estão inseridos.

Nas rimas em análise, verificamos que os *Mc's* colocam em evidência a abertura gradual que as escolas e as universidades têm dado para a inserção do Hip-Hop nesses ambientes, em perspectiva de interlocuções poéticas e de contribuições à construção de uma educação literária, voltada aos estudantes da educação básica e do ensino superior, e ainda os próprios *Mc's*, dentre os quais percebemos que alguns desenvolveram a consciência de que para se sobressaírem nas batalhas de rimas necessitam praticar diversos tipos de leituras, principalmente, a literária.

Podemos destacar, ainda, nessa batalha de rimas realizada na escola, outras temáticas enunciadas por Lemes e por Snout que, de certo modo, convocam a plateia, principalmente, os estudantes presentes, a refletir sobre a literatura como expressão das percepções da realidade cotidiana. Isso pode ser assinalado com base nos seguintes versos de Mc Snout: "Minha mente segue plena e encontra a alma!/"

Por isso que eu dedico amor à literatura./ E na minha cultura expresso sempre isso, porque eu sou o verso próprio da cultura!"; vemos também referência ao papel de transformação social desempenhado pela educação, em:

Por isso que eu chego nessa animação falando: vocês com a Educação, vocês tão se armando... contra uma opressão garantida no futuro! Porque cês sabe que a vida num é fácil nesse mundo! A vida não é fácil, mas se tiver estudo, o caminho de vocês, vocês que escolhe...é o futuro! (Mc Snout, nov 2022).

As rimas de Snout destacam a perspectiva de que, por meio do acesso à educação, os adolescentes e os jovens em formação poderão ter melhores condições de romper com as diversas dificuldades que acentuam as desigualdades sociais e que limitam e/ou impossibilitam o acesso à cidadania.

Como construção artístico-cultural, o movimento Hip-Hop é, sobretudo, uma prática de grande relevância que expressa as vozes da população negra e periférica, marginalizada ao longo da história pelas impossibilidades de acesso à cidadania, aspecto potencializado pelo

racismo. Em contraposição a essa realidade, as poéticas enunciadas pelos *Mc's* nas batalhas de rimas, assim como nas letras de raps, potencializam o combate a todo tipo de preconceito e de racismo, tão presentes na sociedade brasileira.

Devido a isso, destacamos, a seguir, as rimas em que *Mc Snout* faz sua crítica social a partir de sua percepção de diferentes preconceitos e do racismo (que é uma questão estrutural em nosso país), aos quais repudia. Vejamos a letra:

Eu apresento meu conceito ideal de sociedade!/  
Geral tá panguando!/  
Não tem mulher, não tem preto! Não tem homem macho, mano!/  
Pra mim só existe "bora ser humano"!/  
Por isso que eu chego pro freestyle!/  
Agora... na rima eu digo: "fora com a opressão!"/  
Racismo e preconceito na minha sociedade,/ me deixam indignado com a própria convicção! (*Mc Snout*, nov 2022).

A partir da apropriação de uma linguagem coloquial marcada pela presença de gírias ("Geral", "panguando", "mano", "bora"), característica acentuada das letras de *rap*, do *slam* e das batalhas de rimas, *Mc Snout* posiciona-se contra a misoginia, em "Não tem mulher...não

tem homem macho", com isso podemos interpretar que há uma defesa da igualdade de gêneros. Na sequência, o referido *Mc* ainda rejeita qualquer forma de opressão e finaliza expressando sua total indignação e sua reprovação em relação ao preconceito e ao racismo, nos versos "Racismo e preconceito na minha sociedade, / me deixam indignado com a própria convicção!".

Nessa perspectiva, consideramos que as batalhas de rimas na "modalidade conhecimento" (uma vez que existem outras modalidades) são práticas de um tipo de linguagem poética mais democrática e acreditamos que sua inserção na escola seja muito importante, visto que a linguagem coloquial dos *Mc's*, associada aos *beats* e ao *freestyle*, e, ainda, considerando, sobretudo, os seus estilos pessoais, conseguem expressar suas identidades culturais. Sendo assim, constatamos que este estilo de poesia, comumente, de poetas-*Mc's* mais jovens, consegue despertar fortemente a atenção de adolescentes e/ou de jovens. Acreditamos que há, portanto, uma identificação maior. Além disso, esta poesia considerada mais "marginal-

periférica" pode levar os estudantes ao gosto pelas rimas, podendo despertar-lhes o gosto pela prática da leitura de poemas e até mesmo da escrita literária.

Salientamos que, as habilidades de improvisação dos *Mc's*, que se dão a partir de temáticas livres, ritmadas por um beat instrumental, parece-nos ser o fator que mais chama a atenção dos espectadores. A progressão das rimas apresentadas pelos *Mc's* parece corresponder à expectativa das pessoas na plateia sobre qual dos dois poetas-improvisadores conseguirá se sobressair na performance poética-oral do improviso.

Os sentidos enunciados por *Mc Lemes* e por *Mc Snout*, na batalha de rimas em evidência, denotam que esses eventos de improvisações poéticas, principalmente nos ambientes escolares, podem contribuir para uma leitura crítico-social da realidade em que adolescentes e jovens são instigados a refletirem e a expressarem suas percepções, ao mesmo tempo em que são motivados a exercerem atitudes de reexistência frente às adversidades presentes em seus contextos de vivências sociais.

### **Considerações finais**

A experiência de inserir os *Mc's* na escola em momentos de interação com os estudantes por meio das batalhas de rimas improvisadas foi uma iniciativa muito significativa de valorização da poética oral produzida por esses jovens poetas urbanos, que, em práticas de letramentos de reexistência, enunciam em suas rimas suas vivências e suas leituras críticas acerca dos contextos sociais em que estão inseridos, e que são capazes de perceber as situações de vulnerabilidades que por vezes são presentes nesses contextos.

Consideramos que a presença dos *Mc's* na escola, na condição de colaboradores realizando batalhas e oficinas de rimas, foi muito relevante sobretudo em virtude da boa receptividade dos alunos para com eles. Assim, foram vivenciados bons momentos de interação a partir da apreciação das rimas improvisadas enunciadas pelos *Mc's*, de modo que os alunos puderam perceber a expressividade poética dessas rimas e foram instigados a vivenciarem a poesia de outras formas e perspectivas diferentes.

### **Referências**

ALMEIDA, Sílvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Jandaia, 2020.

AMORIM, Marcel Alvaro de... *et al.* *Literatura na escola*. São Paulo: Contexto, 2022.

D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro Hip-Hop: A performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 103-133.

HILL, Marc Lamont. *Batidas, rimas e vida escolar: Pedagogia Hip-Hop e as políticas de identidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LAWSON, Bill E. Comandos do microfone: rap e filosofia política. In: DARBY, Derrick. SHELBY, Tommie. *Hip hop e a filosofia*. São Paulo: Madras, 2006, p. 161-171.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams - letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D'Água* (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faperj, 2013.

SILVA, Ana Cristina Ribeiro Silva. *Laboratório Hip-Hop: Arte, Educação Batalha- Cia Eclipse e Convidadas (os) e suas andanças*. São Paulo, LiteraRua, 2021.

SOUSA, Leomar Alves de. *Hip-hop e a literatura marginal-periférica: contribuição para a formação leitora na escola*. Tese (Doutorado em Linguística e Literatura) - Centro de Ciências Integradas CCI, Universidade Federal do Norte do Tocantins, Araguaína, 2024.

SOUZA, Ana Lúcia. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: Hip-hop*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.



## Slam Xamego: amor como resistência no Hip-Hop do Espírito Santo

João Otávio Almeida<sup>1</sup>

Lara Brum de Calais<sup>2</sup>

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65114>

**Resumo:** O *Slam* é uma arte periférica de protesto que pertence à cultura Hip-Hop. Na região da Grande Vitória, no Espírito Santo, existem vários *Slams*, dentre eles o Slam Xamego, que é, até então, o primeiro e único *Slam* afetivo da região, ou seja, um *Slam* que traz, em primeiro plano, os afetos, em especial o amor. Este estudo teve como objetivos compreender a afirmação do amor como dispositivo de resistência e produção de vida para jovens negros e periféricos participantes do Slam Xamego, bem como o contexto e motivo de sua criação, além de acessar a função da poesia sobre amor para os *Slammer* e sua localização como enunciado político. A metodologia incluiu entrevistas semi-estruturadas e análise de produção de sentido. Como resultado, entendemos os caminhos desses jovens negros e periféricos para uma aposta ético-estético-política no amor como forma de resistência e de criação de outros modos de existir na cidade que fissa a lógica hegemônica.

**Palavras-chave:** slam; Slam Xamego; amor; amor político; Hip-Hop.

### Slam Xamego: love as resistance in the Hip-Hop of Espírito Santo

**Abstract:** Slam is a peripheral art of protest that belongs to Hip-Hop culture. In the region of Grande Vitória, in Espírito Santo, there are several Slams, among them Slam Xamego, which is, so far, the first and only affective Slam in the region, that is, a Slam that prioritizes affections, especially love. This study aimed to understand the affirmation of love as a device of resistance and a way of producing life for Black and peripheral youth participating in Slam Xamego, as well as the context and reasons for its creation. Additionally, it sought to explore the function of poetry about love for the Slammers and its positioning as a political statement. The methodology included semi-structured interviews and an analysis of meaning production. As a result, we understood the paths of these Black and peripheral youth towards an ethical-aesthetic-political stance on love as a form of resistance and the creation of alternative ways of existing in the city, disrupting hegemonic logic.

**Keywords:** slam; Slam Xamego; love; political love; Hip-Hop.

<sup>1</sup> Graduando em Psicologia pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Integrante do Grupo de Pesquisa Infâmias Resistências (UFES) e do Coletivo Ocupação Psicanalítica - ES. E-mail: joaootavio64@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0541-7203>.

<sup>2</sup> Doutora em Psicologia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Docente do Departamento de Psicologia e do Programa de Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGPSI/UFES). E-mail: lara.calais@ufes.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0346-630X>.

Recebido em 24/10/2024, aceito para publicação em 07/12/2024.

## Slam Xamego: amor como resistencia en el Hip-Hop del Espírito Santo

**Resumen:** El Slam es un arte periférico de protesta que pertenece a la cultura Hip-Hop. En la región de Grande Vitória, en Espírito Santo, existen varios Slams, entre ellos el Slam Xamego, que es, hasta ahora, el primero y único Slam afectivo de la región, es decir, un Slam que pone en primer plano los afectos, en especial el amor. Este estudio tuvo como objetivos comprender la afirmación del amor como dispositivo de resistencia y producción de vida para jóvenes negros y periféricos participantes del Slam Xamego, así como el contexto y los motivos de su creación, además de analizar la función de la poesía sobre el amor para los Slammer y su ubicación como enunciado político. La metodología incluyó entrevistas semiestructuradas y análisis de producción de sentido. Como resultado, entendimos los caminos de estos jóvenes negros y periféricos hacia una apuesta ético-estético-política en el amor como forma de resistencia y creación de otros modos de existir en la ciudad, que fisura la lógica hegemónica.

**Palabras clave:** slam; Slam Xamego; amor; amor político; Hip-Hop.

## Slam Xamego: amor como resistência no Hip-Hop do Espírito Santo

### Introdução

*Cantando sobre o que acontece  
vejo que poucos mudaram  
Quantas vezes você já foi amado?  
Cantar sobre amar talvez seja mais  
revolucionário  
Baco Exu do Blues*

No bojo da cultura Hip-Hop, adolescentes e jovens negros e periféricos, historicamente, e aos seus modos, constroem passos e versos de resistência embalados pela arte e pelos manifestos. Neste sentido, compreender a cultura Hip-Hop, especificamente pelo *slam* como modo de produção de resistência na relação de jovens com suas vidas e territórios, se torna potencial. Neste artigo, daremos destaque, por meio da escuta de jovens poetas, aos processos de

resistências que são produzidos por meio da arte, da política, da cultura e da estética, que atuam como dispositivos políticos e artísticos de produção de subjetividades.

Em meio às estratégias de vigilância que se configuram em nossa sociedade, especialmente sobre os corpos e performances de pessoas negras e periféricas, as juventudes aparecem como alvo, sendo constantemente entendidos como supostamente perigosos e, consequentemente, tomados pela lógica de uma política de morte. Na perspectiva de autores como Coimbra; Nascimento (2005); Foucault (1997); Mbembe, (2018), tais corpos são mais

facilmente passíveis da morte – seja ela real ou simbólica. Engendra-se a política de fazer morrer quando o Estado elege um inimigo passível de fazer guerra para justificar as mortes que ocorrem, como se estivesse num estado de sítio. A necropolítica, aqui tomada na perspectiva de Mbembe (2018), funde-se ao ato de apontar qual corpo é passível de ser descartado, fazendo com que o controle deixe de ser pela vida e passe a ser gerido na escolha de quem vai morrer.

Sob esta égide, é valioso pensar a constituição da subjetividade desses jovens, entendendo-a como modos de ser, estar e sentir que não se originam no interior do indivíduo, mas que se formam através de constantes atravessamentos. Assim, a expressão 'processos de subjetivação' preenche de sentido a dimensão processual que emerge do encontro do sujeito com o mundo (Tavares, 2011) e, nesse caso, também com as práticas de violência perpetradas cotidianamente. Os processos de subjetivação incididos pela desigualdade social trazem, portanto, um gama de efeitos para as populações periféricas e marginalizadas. Neste sentido, no que se refere especificamente a

adolescentes e jovens, prioritariamente negros e pobres, pode-se anunciar uma ótica de produção da subjetividade infame – ou seja, aqueles que são alocados como sem notoriedade e que, supostamente, não fariam falta na cena social. Tais corpos só se tornam dignos de nota quando, de algum modo, entram em conflito com o Estado (Almeida, 2021; Foucault, 2003; Lobo, 2007).

Desta forma, o presente artigo, fruto de uma pesquisa de iniciação científica fomentada pela Universidade Federal do Espírito Santo, aproximou-se de jovens envolvidos com a arte do *slam* e suas expressões poéticas. Tendo, como objetivo, compreender a afirmação do amor como dispositivo de resistência e produção de vida para jovens negros e periféricos participantes do Slam Xamego, a investigação ocupou-se, também, do contexto e motivo da criação dessa modalidade de *slam*, além de acessar a função da poesia sobre amor para os *Slammers* e sua localização como enunciado político.

Segundo D'Alva (2014), o *slam* é parte da cultura Hip-Hop e pode ser definido de diversas maneiras, dentre elas: i) como uma competição de

performances de recitação de poesia; ii) como um espaço livre para expressão das construções poética dos participantes; iii) como espaço para debater questões políticas e iv) como local de lazer e entretenimento. A autora afirma que definir o *slam* é complexo, pois ele se transformou ao longo do tempo, expandindo-se, globalmente, como um acontecimento poético em um movimento cultural, artístico e social. Afirma-se, portanto, como um movimento de literatura marginal, existindo um duplo enredo para tal: sendo uma literatura que não está nas prateleiras das bibliotecas, não está do lado das literaturas canônicas; e, sendo uma arte produzida por pessoas que estão à margem, está nas periferias. Esse duplo enredo torna o *slam* um movimento de literatura marginal (Neves, 2017).

De composição eminentemente política, o *slam* é um espaço para debater questões da sociedade, do cotidiano, afirmando-se como um movimento estético-cultural que envolve a poesia falada – destacando o potencial criativo e inventivo dos jovens – como principal instrumento para se expressar (D’Alva, 2014). Torna-se,

portanto, um espaço de subversão que fissura a lógica hegemônica. O *slam*, sendo um espaço de denúncia, grito, desabafo, resistência, produção de sentido, literatura, conhecimento, subjetividade e estética, cria, assim, lugares para uma outra existência possível. (Neves, 2017). Este trabalho, portanto, entende o *slam* como esse espaço de fissura, de relevância social e política para jovens negros e periféricos, especialmente no que diz respeito à construção de suas subjetividades (Tavares, 2011).

O *slam*, de modo geral, tem seu foco poético em críticas ao racismo, a violência policial, as estruturas políticas do país e denunciam as mazelas do país. Contudo, em meio a esse amplo movimento, destacamos aqui a existência de um grupo de *Slam* que tem, em seu foco poético, as afetividades. Isto, por si só, já aponta a estética desse movimento de reexistência (Silva Neto, 2023; Neves, 2017). O Slam Xamego, já reconhecido no estado, é o primeiro e até o momento único *Slam* afetivo do Espírito Santo, atuante na Região Metropolitana da Grande Vitória (RMGV), onde existem vários Slams.

Em linhas gerais, o grito dos *Slammers* anuncia e denuncia a demanda por vida, quando ecoam as frases de jovens em suas poesias: “a cada 23 minutos morre um jovem negro no Brasil”. Atravessamentos subjetivos também ecoam em suas poesias, demonstrando uma luta por sobrevivência expandida no palco do *slam*. Assim, tornam-se também estratégia política falar dos afetos, pautar outras formas de existência a partir da performance em que as críticas sociais ganham outros contornos, apontando que, além de ser urgente viver, também é urgente amar, como ressalta o Slam Xamego.

Portanto, permitir-se ser afetado é uma aposta ético-estético-política que esses jovens fazem para se agarrar à vida, para produzir modos a partir dos quais a vida faça sentido. Nesta toada, hooks<sup>3</sup> (2020) destaca o amor como crescimento espiritual e fala de uma ética amorosa. Noguera (2020) afirma que o amor é uma emoção coletiva e um ato político e, além disso, Souza

(2021) diz que amor é a esperança de viver junto aos seus, pois está atrelado à ancestralidade. Assim, a autora bell hooks (2020), que dedica parte importante de sua obra aos afetos e, em especial ao amor, sugere que o ele se manifesta nas ações, refletindo, tal como anunciam os jovens do Slam Xamego, que, apesar da violência (Lanna *et al.*, 2021; Silva Neto, 2023), vale falar de amor e afeto como uma decisão consciente e política (Noguera, 2020; Souza, 2021; Rodrigues, 2021).

Nessa sociedade da necropolítica onde corpos negros, periféricos são sistematicamente descartados, seja pela morte concreta ou simbólica (Mbembé, 2018), o amor não é prontamente apresentado a essas pessoas. Para pessoas negras, o amor é negado, tanto para homens, pois entende-se que não existe uma cultura de amor em relação aos homens negros (Farias *et al.*, 2023), como para mulheres, que relatam uma vivência de mal-estar por conta da negação do amor (Fernandes, 2024).

<sup>3</sup> O nome da autora bell hooks, é escrito em letra minúsculo, pois a autora escolhe esse pseudônimo e adota o minúsculo para desviar a atenção de si mesma enquanto indivíduo e focar na importância de seu trabalho e legado, valorizando a coletividade e o impacto de suas

ideias. Isto é explicado no site da própria autora: <<https://bellhooksbooks.com/faq-items/why-did-bell-hooks-want-her-name-lowercase/?form=MG0AV3>>. Acesso em: 30 jan. 2025.

Para hooks (2020), há uma busca e ânsia pelo amor mesmo diante da impossibilidade de ele ser encontrado. Nesse sentido, há uma inventividade que se dá na necessidade de amar e ser amado. Fazer poesias e declamá-las em espaços públicos nas competições de *slam* fala sobre essa invenção de amar, de demonstrar seus afetos. A poesia marginal revela, então, a dimensão estética-política-afetiva das relações destes jovens com os espaços que ocupam, desafiando o Estado e apontando-o como o autor da violência sistemática contra eles. O grito do *slam* ressoa a urgência de viver.

Tornar evidente os afetos em uma sociedade que mata real e simbolicamente pessoas negras é o que materializa ações de resistência, de subversão e de invenção, apontando que, mesmo diante das violências que negam a vida e negam o amor, viver e amar é parte do processo de subjetivação desses sujeitos (Pinho, 2023; Tavares, 2011). Engendra-se, então, um processo inovador em afirmar a possibilidade do amor, quando a morte é passível a qualquer momento. Tornam-se esteticamente revolucionários ao declamar poesias

nas ruas da cidade, anunciando que o amor é possível para jovens negros e periféricos; criam-se cenários de outros modos de existir e estar no mundo, subvertendo a história única sobre suas próprias vidas, criando a possibilidade de sonhar outros modos de viver (Adichie, 2019; Lanna *et al.*, 2021; Mbembe; 2018; Moten, 2023; Silva Neto, 2023; Tavares, 2011).

## Metodologia

*Ladrão, então peguemos de volta  
o que nos foi tirado  
Mano, ou você faz isso  
Ou seria em vão o que os  
nossos ancestrais teriam sangrado  
Djonga*

Em concordância com os objetivos deste trabalho, delimitou-se que os participantes seriam os jovens do Slam Xamego acima de 18 anos, sem restrição a gênero e raça. Em um dos eventos do *slam*, foi feito o anúncio sobre a pesquisa e sua relevância, oportunidade em que alguns poetas se dispuseram a participar. Foi utilizado, como critério de seleção, que metade dos participantes fossem de criadores do Slam Xamego. Ao todo, foram entrevistados quatro participantes, três homens e uma mulher, todos cisgêneros, autodeclarados negros,



com faixa etária entre 21 e 26 anos, e escolaridade variando de Ensino Médio completo à Superior Completo.

As entrevistas semiestruturadas realizadas com integrantes do coletivo tiveram, como base, o método de Triviños (1987), cujo intuito foi de investigar: i) como surge o Slam Xamego e em qual contexto; ii) o que leva esses jovens a escreverem sobre o amor; iii) como eles percebem nessas poesias os atravessamentos pelos marcadores sociais de raça, classe e gênero; iv) se esse movimento que busca falar dos afetos tem alguma função e impacto social na vida dos jovens que frequentam o Slam Xamego.

Além disso, cabe dizer que essa pesquisa segue os critérios estabelecidos pelas resoluções nº 466, de 12 de dezembro de 2012, e resolução nº 510, de 07 de abril de 2016, e foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)<sup>4</sup>, assegurando o respeito à dignidade, bem como a autonomia dos participantes, por meio do Termo de

Consentimento Livre Esclarecido (TCLE). A participação é voluntária, e, caso seja necessário, eles podem desistir a qualquer momento. Além disso, é garantido o retorno dos resultados obtidos. Antes de iniciar as entrevistas, foi apresentado o TCLE aos participantes para que assinassem. Todos autorizaram que fossem captados áudios com um aparelho de telefone celular. Neste trabalho, serão usados os mesmos nomes que eles utilizam no slam.

Para a análise das entrevistas, foi utilizada a Análise de Produção de Sentidos (Lanna et al., 2021; Spink 2010). Nesse método, o processo de categorização é realizado sem categorias pré-definidas, uma vez que elas vão emergindo à medida que o trabalho de análise é realizado. De certa forma, as categorias acabam refletindo os elementos elencados como relevantes para o roteiro da entrevista (Lanna et al. 2021). Após esta etapa, foi elaborado um Mapa de Associação de Ideais, conforme Lanna et al., (2021), apontando as categorias e os sentidos atribuídos às narrativas

<sup>4</sup> CAAE: 70300623.2.0000.5542, aprovado na data 21 de julho de 2023.

dos participantes da pesquisa, com o objetivo de alinhar os conteúdos, ou seja, os sentidos obtidos com base nessas categorias. Neste trabalho, compreende-se o sentido como um processo social, coletivo e interativo, influenciado por relações históricas e culturais, gerado por atravessamentos coletivos, sendo a linguagem um ponto crucial nesta produção, caracterizando Práticas Discursivas (Lanna et al., 2021).

Após a transcrição das entrevistas, por meio do programa Transkriptor, e feitas as devidas correções, foi possível realizar a leitura e sistematização dos trechos de falas nas seguintes categorias: afeto-amor; corpo político; sonhos e autoanálise. Ao todo, por meio das narrativas das entrevistas, foram elencados 9 sentidos, conforme demonstrado na Tabela 1.

Tabela 1 – Mapa de associação de ideias.

Categoria	Sentidos
AFETO-AMOR	1.1 Amor romântico 1.2 Amor pelos familiares e amigos 1.3 Amor por si próprio
CORPO POLÍTICO	2.1 Resistência 2.2 Amor político
SONHOS	3.1 Possibilidade de amar/desejar 3.2 Continuidade 3.3 Ocupar espaços
AUTOANÁLISE	4.1 Mudança

Fonte: Autores.

## **Vozes de reflexão: “Que os corações sejam aquecidos, amores correspondidos”<sup>5</sup>**

*Muitos aqui têm ódio e nem sabe  
por que, cara  
Ouve a dor na minha voz, me  
responde: Por quê, cara?  
Djonga*

O campo desta pesquisa compreende o próprio Slam Xamego, corroborando com a noção de uma formação artística de pessoas que estão à margem da sociedade e são produtoras de literatura marginal. Essa literatura produzida pelo *slam* é fissurante nos contextos onde existe, pois acaba utilizando de aparatos estéticos para reivindicar seu local social. Nesse sentido, provoca a olhar para cidade e a pensar como essa manifestação imbrica em suas ruas, praças, espaços. O poder público pode se fazer presente para promover ou reprimir essa movimentação marginal; de ambas as formas, a existência do slam provoca, no Estado, alguma ação. Para além da sua marginalidade, o Slam Xamego tem outro

desdobramento na sua forma de ocupar a cidade, bem como outras potencialidades como coletivo por sua característica singular de colocar à tona os afetos e o amor (Silva Neto, 2023; Silva; Losekann, 2020). Essas características serão exploradas nas categorias a seguir.

*Quando garotos negros amam,  
quando garotos pretos se  
amam  
Quase sempre se inventou um  
jeito  
E percebi ser são cada vez  
que fui amado  
(Rico Dalasam; Céu).*

A categoria Afeto-Amor é a primeira a ser identificada e a que tem mais volume de informações, tendo três sentidos atribuídos: 1) Amor romântico; 2) Amor pelos familiares e amigos; 3) Amor por si próprio.

Nos amparando na perspectiva de hooks (2020), o conceito de amor é entendido como o desejo de promover o crescimento espiritual seu e de outra pessoa, sendo, esta, uma ação intencional. Essa definição se aproxima da perspectiva sobre o amor de um dos entrevistados, que diz: “A definição do amor, velho, eu acho que é baseado no

<sup>5</sup> Todo *slam* tem seu grito, que é entoado antes de algum poeta fazer sua performance. No Slam Xamego, o grito é: “que os corações

sejam aquecidos, amores correspondidos e não nos falte contatinhos. Slam XAMEGO!”.

querer o bem. Querer o bem, quem ama, deseja o bem" (Trecho da entrevista realizada, em 23/04/2024, com Do Carmo).

Nestes termos, a teoria e a realidade se encontram. Além disso, Nogueira (2021) afirma que essa dimensão do bem-estar não se dá individualmente, mas sim coletivamente, entendendo que amar é escutar, é ouvir os desejos, as necessidades, o corpo; tanto o seu próprio como do outro, num movimento de criar intimidade. Ou seja, "para conhecer o amor, é necessário, antes de tudo, conhecer a si mesmo e ao outro" (Nogueira, 2021, p. 24). É neste sentido que hooks (2020) entende o amor como tendo uma dimensão social, que possibilita uma vivência cidadã por via da ética amorosa.

Tal conjuntura afeta diretamente a existência de pessoas negras, tendo em vista que o amor e a cidadania foram e continuam lhes sendo negados. O negro não era uma pessoa, nem cidadão livre na condição de escravizado, sendo excluído do corpo social (Nogueira, 1998). Porém, é pela via do amor que se torna possível a afirmação de estar vivo – com os seus, com a comunidade e seus ancestrais –

e despertar, com intensidade, a nossa capacidade de ação, que foi cotidianamente vilipendiada (Souza, 2021).

A escolha por amar e ser amado implica em confrontar o medo, a alienação e a separação. Escolher amar é escolher ir ao encontro e estabelecer conexão: é uma escolha que leva ao encontro, seja de si mesmo, seja com o outro. Pela via do amor é possível restituir a cidadania e a possibilidade de viver, pois o amor, mesmo sendo negado, não é nulo e confere ao sujeito uma capacidade de ação (hooks, 2020; Souza, 2021).

Em uma das entrevistas, João Martins aponta:

O livro que eu tenho que o nome do livro é 'o eco do seu nome' é sobre amor, porém não é somente sobre um amor romântico. Esse livro, inclusive, é um livro totalmente dedicado às minhas avós, que pra mim são, são os maiores exemplos que eu tenho na minha vida de amor, de afeto, de carinho (Trecho da entrevista realizada 14/03/2024).

Souza (2021) discorre a respeito da reverberação da ancestralidade, entendendo que, além das gerações anteriores a esses jovens em sua própria linha genética, há uma

dimensão ampliada na ancestralidade para pessoas negras que é experimentada dentro de um singular-coletivo, nesse caminho, há quem guie até a jornada pelo amor (Almeida et al., 2023; hooks, 2020). Na perspectiva de hooks (2020, p. 71), “embora o desejo de amar esteja presente em todas as crianças pequenas, ainda assim, elas precisam de orientação quanto às formas de amar”, o que reafirma a dimensão relacional como ponto de profunda relevância na construção humana.

Outro entrevistado, em um trecho de seu relato, aponta que:

eu não sei se é certo falar que o Xamego me deu tudo, mas eu sei que o Xamego me levou para as pessoas certas. Me levou para o João, me levou para a Thales, para a Italo, para a Marquinhos, para a Júlia, me aproximou dos meus pais. Mesmo tendo uma certa distância, me aproximou deles. Então, começo de tudo, o menor revoltado, hoje, o menor que se ama, ama a namorada, ama os pais e ama os amigos (Trecho da entrevista realizada em 06/03/2024 com Filipe Soul).

Esse trecho engloba todos os três sentidos desta categoria. No que diz respeito ao amor pelos amigos é “outra possibilidade importante dessa

experiência de comunidade é a amizade, que para muitos é o primeiro contato com uma ‘comunidade carinhosa’” (Silva, 2021, p. 17). A comunidade é o melhor lugar para aprender sobre a arte do amor: aprende-se a lidar com os conflitos, com as diferenças e a processar os problemas enquanto o vínculo permanece ativo. Amar as amizades traz um fortalecimento para que esse amor seja levado para outras relações, familiares, românticas, consigo mesmo (hooks, 2020).

Sobre o amor próprio, hooks (2020, p. 94) afirma que ele “não pode florescer em isolamento”, o que torna mais significativa a fala do entrevistado que, ao relatar que o slam lhe trouxe amigos, e que, na relação com esses amigos, ele passou a amar a si mesmo, os próprios amigos e seus familiares, começou a namorar e amar sua namorada também. Nogueira (1998) afirma que esta configuração do amor próprio é, de fato, um desafio para pessoas negras em relação à construção da sua própria identidade, e da sua construção enquanto indivíduo que pertence ao grupo de pessoas negras. Contudo, nesse processo, revelar o amor enquanto possibilidade

cria laços consigo e com outros, conferindo outras alternativas de ser no mundo.

Já a respeito do amor romântico, outra entrevistada relata que teve algumas questões até compreender que o amor romântico também era possível pra ela e que passa a perceber isso no Slam Xamego, por meio da interação dos amigos e dos casais que se constituíram naquele espaço:

Nunca desacreditei do amor em relação à amizade e essas coisas, mas do romântico eu desacreditava muito que eu poderia viver isso. E foi muito importante pra minha coletividade nesse sentido, porque eu não fazia poesia de amor romântico, mas eu ouvi pessoas fazendo e vi pessoas amando no Slam Xamego. [...] Eu penso muito sobre o cuidado, mesmo, de entender, por exemplo, como é que funciona o cabelo da minha mulher, por exemplo, os cuidados com a pele. É muito o cuidado, sabe, disso tudo, e com pessoas que se entendem muito por serem pessoas pretas, pessoas com vivências parecidas (Trecho da entrevista realizada em 13/04/2024 com Adrielly).

O direito à liberdade e de viver plenamente e bem são pressupostos de uma ética amorosa (hooks, 2020). Imergir nessa ética significa fazer uso das dimensões do amor no cotidiano,

ou seja, o cuidado, a confiança, o compromisso, a responsabilidade, o respeito e o conhecimento. Na medida em que se autoanalisa criticamente, é possível ajustar o que é preciso para dar carinho, cuidado, respeito e aprender a se relacionar na medida em que se relaciona (hooks, 2020). Nogueira (2020) aponta que o processo de amar e ser amado perpassa o cotidiano, a aventura de conhecer o outro e a si a cada dia. Amar é fazer um percurso de intimidade com o outro. A visão dos autores se encaixa na fala de Adrielly, que destaca a facilidade de criar intimidade com quem compartilha experiências semelhantes.

*Pode tentar, mas vocês nunca vai  
calar minha voz  
Mas talvez  
Meu povo se levanta algum dia  
Mas talvez  
A paz reine pelas periferias  
Mas talvez  
Meu morro volta a viver com  
alegria  
(Mc Poze do Rodo)*

Em relação a categoria Corpo Político, foram atribuídos os seguintes sentidos: 1) Resistência; e 2) Amor político. No tocante ao sentido da resistência, os jovens negros e periféricos entendem, desde cedo, que seu corpo carrega aquilo que Foucault (1997) chama de virtualidade, ou seja,



aquele que pode vir a ser. Esses jovens são marcados com olhares, falas, gestos, ações da sociedade para com eles (Kilomba, 2019). Afinal, *ser jovem e pobre é perigoso?*<sup>6</sup> (Coimbra; Nascimento 2005).

Nesse sentido, é pela experiência dos mais velhos que se apreendem os modos de se mover na cidade, de resistir, de existir, por meio de uma tecnologia de resistência: o aquilombamento. Jovens, negros e periféricos formam coletivos como forma de continuarem vivos: “aquilombar-se é o ato de assumir uma posição de resistência contra-hegemônica a partir de um corpo político” (Souto, 2020, p. 144). Pelo processo de alijamento social das pessoas negras durante os períodos da abolição e no que se seguiu a ela, foram e ainda são constituídos espaços para resistir às violências, principalmente para que tenham um espaço para serem sujeitos, um lugar onde as representações de si e dos seus semelhantes têm um outro olhar (Nogueira, 1998; Souto, 2020).

Além disso, o recurso de linguagem utilizado por esses jovens é

o da **poesia falada**. Grifamos o termo para recorremos a Fanon (2020, p. 31), que destaca: “falar é existir absolutamente para o outro”. Pode-se dizer que os jovens poetas buscam dar forma aos seus corpos, às suas existências. Ao falarem suas poesias, reafirmam suas existências em coletivo no quilombo que formam (Souto, 2020). Ademais, ao mesmo tempo em que ocupam os espaços da cidade recitando suas poesias aos quatro cantos, afirmam sua existência para o próprio coletivo e para a cidade, para que esta reconheça a existência tanto coletiva do grupo quanto da singularidade de cada integrante.

É na formação dos quilombos e no aquilombamento que os negros tendem a superar as consequências do seu processo de tentar se constituir enquanto indivíduo social. Nesse processo de “tentar se constituir como indivíduo social, desenvolveu um horror a se identificar com seus iguais” (Nogueira, 1998, p. 36). Vemos essa superação nas seguintes falas: “eu falava, caraca, e eles tem tudo isso, né, de ter um amor preto, de vivências parecidas. E eu falei, caraca, eu queria

---

<sup>6</sup> Título da obra das autoras.

viver isso” (Trecho da entrevista realizada em 13/04/2024 com Adrielly), e “uma pessoa preta sobe e fala o que sente, sem medo nenhum, de forma boa, um amor bom, um amor legal, fala o que sente e fala que ama uma outra pessoa preta que tá ali, presente e felizona, isso é importante pra caralho e nós temos que aprender a fazer isso” (Trecho da entrevista realizada em 06/03/2024 com Filipe Soul). Entende-se que não há mais um horror; pelo contrário, existe um sentido, uma admiração em olhar seus semelhantes e tê-los como referência.

Há movimentações de resistência na cena do slam no Espírito Santo, especialmente contra o aparato de controle realizado por meio da necropolítica (Mbembe, 2018). Neste ponto, uma das vias entende que a polícia procura impedir o amor, o afeto e o lazer de jovens de periferia na praça no centro da cidade, implicando uma morte simbólica alicerçada na necropolítica (Silva Neto, 2023).

A gente não sofreu tanta repressão policial ou social e tal. Acredito que, ainda mais nós, por carregar essa ideia do xamego de serem coisas um pouco mais leves, por dizer, não que o discurso político e social não estivesse presente, embutido ali no texto, mas

parece que tem uma passabilidade. [...] A galera que estava antes capinou uma estrada para que isso acontecesse, sacou? Da galera ser presa, de ser parada dentro do ônibus, de apanhar de polícia, estar respondendo por coisas até hoje (Trecho da entrevista realizada em 14/03/2024 com João Martins)

Assim como as mulheres do Complexo da Maré no Rio de Janeiro criam estratégias de resistência (Ribeiro, 2022), o Slam Xamego também cria suas formas, afirmando a todo tempo que falar de amor é um ato de resistência.

O poeta Do Carmo diz: “o que me leva a escrever poesia sobre amor é enxergar o amor negro e periférico como um ato de resistência” (Trecho da entrevista realizada em 23/04/2024). O amor, portanto, alcança seu caráter político, o outro sentido dessa categoria. Assim, pensar o coletivo, a formação de um quilombo, em um espaço de produção de vida, de sentido, de afeto, impede que a morte simbólica alcance esses jovens, uma vez que a morte simbólica está justamente no impedimento do lazer, amor, afetos, da circulação e ocupação dos espaços da cidade, e também no do próprio viver (Silva Neto, 2023;

Souto, 2020). Portanto, falar sobre amor dentro do coletivo possibilita a resistência por meio da dimensão política do amor. "Eu acho que é uma parada extremamente revolucionária parar e falar sobre amor" (trecho da entrevista realizada em 14/03/2024 com João Martins), já que isso possibilita transformar.

E, para além disso, o ato de falar também exerce uma função terapêutica, "porque a gente começa a falar sobre coisas que a gente quer falar, que confortam as pessoas e até quando é sobre traição, morte de alguém ou algo do tipo, não deixa de ser um desabafo [...] o que você sente, ninguém vai falar sobre isso, só você" (trecho da entrevista realizada em 06/03/2024 com Filipe Soul). Assim, essa fala tem endereço e tem acolhimento justamente por estar dentro de uma comunidade que também se forma por meio dela.

Além do mais, Nogueira (2020) traz uma reflexão, a partir de Somé, ao apontar que o bem-estar é de responsabilidade coletiva; e, se tratando de uma emoção coletiva, é pela escuta do outro e de si que se conhecerá o amor. Nesse caminho, a dinâmica de falar trazida por Fanon

(2020), que entende que falamos para existir para o outro, se complementa pela escuta apontada por Nogueira (2020). Instala-se, portanto, uma ética amorosa (hooks, 2020) que implica na disposição de confrontar os impasses e mudar o que for preciso.

Um dos entrevistados vai apontar os processos de aprendizado com o grupo: "militância quebrando, falou coisa errada, toma, testemunho errado, toma, tipo, foi aquele processo de aprendizado" (trecho da entrevista realizada em 06/03/2024 com Filipe Soul), que só é possível a partir da fala e da escuta. A partir desta ideia, o slam vai se tornando um espaço onde

a única coisa que não pode, e que vai ser repreendida de todas as maneiras se acontecer no slam, vão ser falas misóginas, preconceituosas, racistas, homofóbicas, porque não há espaço para isso. Então a gente está ali exatamente para poder ouvir essa verdade e essa realidade que atravessam as pessoas que estão lá. (Trecho da entrevista realizada em 14/03/2024 com João Martins)

*Eu sou a continuação de um  
sonho  
Da minha vó, do meu vô  
Quem sangrou pra gente  
poder sorrir  
(BK; JXNV\$)*

Na categoria que versa sobre os Sonhos, foram atribuídos três sentidos, sendo eles: 1) Possibilidade de amar/desejar; 2) Continuidade; 3) Ocupar espaços. Essa categoria aborda a possibilidade de um futuro, de um presente diferente do que se espera para jovens negros e periféricos. O próprio Slam Xamego configura-se como um sonho pelo desejo de viver algo diferente das violências e do racismo. O coletivo dá um passo além nesse desejo-sonho trazendo o amor e os afetos para esse campo, apontando que, além de querer viver sem violências, sem racismo, esses jovens querem amar e serem amados.

Para além dos contornos clássicos, conhecidos pela perspectiva dos sonhos a partir da lógica freudiana (Freud, 2001), que entende os sonhos como a manifestação do inconsciente constituído de desejos reprimidos, o movimento político artístico anuncia novos contornos. Como no verso “sempre fui sonhador, é isso que me mantém vivo” (Racionais MC’s, 2003), vê-se sustentada a ideia da possibilidade de amar/desejar/sonhar como combustível para as práticas desejantes da vida. Além disso, a dimensão da expressão “sonhar

acordado” faz-se como essencial para a produção da arte, pois tem uma intenção concreta: formar e moldar as fantasias (Franco, 2017; Rodrigues, 2021).

A partir desse sonho consciente, compreendemos algumas das falas dos entrevistados: I) “e aí falaram: mano, vamos fazer um *slam* só de amor? Vamos fazer um *slam* só de amor!” (Trecho da entrevista realizada em 14/03/2024 com João Martins). O *slam* “só de amor” traz essa conotação do desejo, da vontade de fazer algo novo, algo diferente, o que complementa a fala “rapaz, papo retão, vamos criar um *Slam* que a gente não fala sobre isso [militância, protesto, denúncia]? Só pra gente falar sobre outras coisas” (Trecho da entrevista realizada em 06/03/2024 com Filipe Soul). O desejo – o sonho – é que impulsiona esses jovens a querer fazer algo novo, algo que traga uma nova perspectiva sobre suas próprias vidas (Franco, 2017; Rodrigues, 2021).

Em seu relato, o poeta Do Carmo anuncia que “o amor negro periférico é possível” (Trecho da entrevista realizada em 23/04/2024). Essa afirmação pode ser aproximada da reflexão de hooks (2020) quando afirma que, por vezes, a estratégia de

endurecer o coração parece tornar a vida menos difícil, pois dá-se atenção às demandas mais práticas da vida, deixando de lado a possibilidade de amar. Os jovens que se reúnem para declamar suas poesias anunciam: “nós, jovens, ali, querendo fazer poesia e falar sobre amor” (Trecho da entrevista realizada em 14/03/2024 com João Martins).

Em coletivo, vão inspirando outros jovens a enxergar essa possibilidade de amor: “eu ficava vendo aquilo e eu falava, caraca, e eles tem tudo isso, né, de ter um amor preto, de vivências parecidas, e eu falei, caraca, eu queria viver isso” (Trecho da entrevista realizada em 13/04/2024 com Adrielly). Como destaca Nogueira (2020), as pessoas amam porque têm um desejo do que está fora e que, sem esse desejo, a vida seria insuportável.

Assim, hooks (2010; 2020) apresenta que, apesar do processo de escravização e de suas consequências, que têm gerado feridas aos povos negros e marginalizados em relação ao amor, ainda há uma vontade de amar e ser amado e, por vezes, uma incapacidade de dar e receber amor. As entrevistas corroboram que a vontade de amar tem sido um ato de resistência,

afirmando que esta capacidade existe apesar da dificuldade de entrar nessa dinâmica (de amor) por conta do processo de negação da humanidade às pessoas negras.

Dois entrevistados relataram que “sobre a possibilidade de ser amado em qualquer aspecto, porque eu acho que é muito difícil para a gente entender que a gente pode ser amada” (trecho da entrevista realizada em 13/04/2024 com Adrielly) e “começou o amor romântico [uma vivência], que eu fui entendendo como é que é importante falar sobre o amor do bem também, até porque é difícil falar sobre o amor do bem se você nunca tem. E quando você tem, aí você entende, aí fica fácil de falar” (trecho da entrevista realizada em 06/03/2024 com Filipe Soul). Além disso, o Slam Xamego tornou-se um espaço em que é possível cuidar dessas feridas a partir do processo de quilombamento (Souto, 2020). O coletivo se torna um quilombo onde repousar. Afirmo o entrevistado: “E eu acredito que o Slam Xamego é algo onde as pessoas vão pra ser saradas [...] Eu enxergo o Slam Xamego como uma via de descanso, assim, dos poetas” (Trecho da entrevista realizada em 23/04/2024

com Do Carmo). Além de ser uma via de descanso para o público, abre a possibilidade dos sonhos e da vontade de amar e ser amado. Enquanto houver desejo e sonho, haverá vida; sem o desejo/sonho, há uma morte simbólica (Mano Brown, 2017).

No caminho histórico, o *slam* é um movimento de longa data (D'Alva, 2014), porque quem o começou passou para outras pessoas para que o movimento permanecesse, dando contornos ao sentido de continuidade. Na fala de uma poeta: “eu falo do Slam Xamego hoje em dia como potencial de pessoas que entenderam a continuidade [...] a gente tá com a chave agora, mas a gente tem que passar essa chave pra tudo isso aqui funcionar” (Trecho da entrevista realizada em 13/04/2024 com Adrielly). Sua fala entra em consonância com o que outro entrevistado aponta:

eu quero que a galera que tá vindo realize, mano, porque, tipo, eles realizando coisas que eu nunca imaginei na minha vida, pra mim também é uma satisfação enorme de ter certeza de que todas as atividades, todas as coisas que a gente fez, serviu pra poder florescer e a galera colher os frutos, tá ligado? (Trecho da entrevista realizada em 14/03/2024 com João Martins)

Nesse sentido, há algo de transmissão, de continuação, que fez e faz com que as culturas marginalizadas sejam preservadas, isso também acontece no movimento do *slam*. A transmissão, por vezes, se dá pela oralidade, pela palavra, porque por mais que tentem destruir ou impedir sua continuidade, a palavra não é destruída (Santos, 2015). Por vezes, se dá por outros meios – como este trabalho, que também busca registrar a importância do Slam Xamego na história, por outras vias.

Em relação a ocupar espaços, é preciso enfatizar que isto é fundamental para a existência e acontecimento do *Slam*. Segundo o poeta João Martins, o Slam Xamego realizou

Novamente, dentro do teatro, uma transmissão ao vivo em tv aberta de uma competição de Slam no Espírito Santo. Sei lá, a gente é convidado, em 2019, a gente é convidado pela SEDU [Secretaria de Educação] para poder ir fazer uma cerimônia de fechamento, de encerramento dos jogos na rede em Guarapari. Então, tipo assim, a passo do tempo a gente é convidado para poder realizar uma programação no Parque Casa do Governador (Trecho da entrevista realizada em 14/03/2024 com João Martins)



Sendo assim, o Slam Xamego instaura um movimento de produção de fissuras na lógica hegemônica, traz uma ocupação estético-política da cidade e busca tensionar a lógica da desigualdade dos acessos e esses espaços: “viver os variados aspectos relacionados ao direito à cidade passa pela possibilidade de acessar e ocupar criativamente os espaços urbanos” (Martin e Bueno, 2021, p. 59). Assim como outros *Slams*, o Slam Xamego também fortalece a luta pelo direito à cidade, bem como promove a apropriação dos espaços urbanos, oferecendo ao seu público e aos moradores da cidade espaços de lazer, cultura e literatura (Martin e Bueno, 2021).

Há uma produção de cultura crítica e criativa inserindo seu público – jovens negros e periféricos – em ambientes de sociabilidade, até mesmo espaços por eles não acessados (Martin e Bueno, 2021): “*por exemplo, hoje eu consigo estar na UFES*” (Trecho da entrevista realizada em 13/04/2024 com Adrielly) ou “*UFESLAM, fazem um slam dentro de um shopping... Porra! É dentro de um shopping, mano. Se os moleques conseguem ocupar a universidade pra*

*poder fazer a parada*” (Trecho da entrevista realizada em 14/03/2024 com João Martins). Independente de qual coletivo ocupe os espaços urbanos, é uma vitória para o movimento Hip-Hop como um todo.

*Sou feito de ruas do Taboão  
Alê, Paula, Ju e Ana  
Sabe, às vez', minha vista  
pesa  
Mas eu olho vocês e vou  
caminhando  
(Rico Dalasam)*

Por fim, a categoria de Autoanálise refere-se a falas das reflexões e análises de si próprio, tendo um único sentido, a mudança.

Papo de sentimento mesmo, me deu muita dor de cabeça, não vou mentir não, pra você. Deu muita dor de cabeça, em questão emocional, entender que uma pessoa preta precisa amar, precisa ser amada, precisa se amar. Xamego me deu assim: acorda, meu irmão, tá muito doido. Tem gente que te ama pra caralho, só você que não tá vendo (Trecho da entrevista realizada em 06/03/2024 com Filipe Soul)

Segundo hooks (2020), o amor tem um papel fundamental na transformação de cada indivíduo. Nogueira (2020) complementa ao afirmar que essa transformação acontece de maneira coletiva, sendo o amor e a comunidade os meios através

dos quais é possível se autoavaliar. Além disso, Gomes (2017) destaca o papel educador do movimento negro para as pessoas negras, demonstrando que a dinâmica de existência, resistência e cuidado do movimento social também ensina aos seus membros. O Slam Xamego, como um movimento social-cultural periférico e predominantemente negro, também atua nesse processo educacional. O movimento Hip-Hop tem sua função educadora com seus participantes. Podemos ver isso como acontece também nas batalhas de rima, pois elas revelam o racismo estrutural e criam um espaço de resignificação e resistência, permitindo que jovens negros sonhem e discutam questões de classe e gênero (Santos, 2023).

Portanto, as questões de gênero e classe aparecem nas narrativas ao longo das entrevistas nesses trechos: “[a] comunidade LGBTQIA+, estarem presentes lá e falarem sobre as coisas delas. E aí, uma parada é, se essas pessoas não estão nesse lugar falando sobre essas coisas, alguma coisa tá errada” (Trecho da entrevista realizada em 14/03/2024 com João Martins). Tal colocação destaca a importância do

*slam* como um movimento democrático, periférico.

Em outro trecho de entrevista, é perceptível como o movimento faz suas cobranças em relação aos ensinamentos: “militância, quebrando, falou coisa errada, toma, testemunho errado, toma, tipo, foi aquele processo de aprendizado” (Trecho da entrevista realizada em 06/03/2024 com Filipe Soul). O entendimento de acolhimento também se faz presente: “Você falou da questão de classe, por exemplo, você está com pessoas que entendem as suas dificuldades. É tudo parte do entendimento, né? Entende as dificuldades que você passa. Você não precisa ficar provando algo” (Trecho da entrevista realizada em 13/04/2024 com Adrielly).

O *slam* também se torna local de aprendizagem sobre o amor, já que:

nós, jovens, negros, periféricos, a gente não tá acostumado a falar sobre isso [amor]. A gente não tá acostumado a falar sobre isso. A gente tá acostumado a falar sobre dor. A nossa narrativa, ou a narrativa que construíram e sempre mostraram pra gente, é uma narrativa de dor. Então, talvez, seja um bloqueio por não ser um processo de dor (Trecho da entrevista realizada em 14/03/2024 com João Martins)

hooks (2010) aponta que pessoas negras têm, como estratégia de sobrevivência, a prática de reprimir os sentimentos e acabam entendendo esse ato como uma ação positiva. Por esse motivo, torna-se *“muito difícil para a gente entender que a gente pode ser amada”* (Trecho da entrevista realizada em 13/04/2024 com Adrielly). Tal construção, ainda a partir de hooks (2010), produz inúmeros desafios de existência e, até mesmo, para a garantia da sobrevivência. Por isso, entendemos que, a partir das trocas que acontecem no Slam Xamego, é possível um exercício cotidiano sobre o amor, como vemos nesse trecho:

E aí isso também vai moldando muito, vai amadurecendo muito a gente, de como a gente age, de como a gente pensa sobre determinadas coisas. Quando a gente chega no slam e ouve fulano de tal falar uma parada diferente ou de uma outra perspectiva que você talvez nunca tenha parado pra pensar, sabe? Você fica tipo, pô, isso aqui me pega [...] quantas vezes eu já fui num slam, ouvi alguém falar alguma coisa e falei, mano, isso aqui me pegou. E eu chegar em casa e automaticamente escrever sobre. Sabe? (Trecho da entrevista realizada em 14/03/2024 com João Martins)

Por fim, entendemos que o movimento Slam Xamego promove um processo educador que forma tanto os indivíduos quanto sua percepção do mundo. Neste sentido, os participantes se autoanalisam e, a partir desse processo, são capazes de mudar, transformar-se e encontrar novas estratégias para agir e de ser no mundo (Gomes, 2017; Santos, 2023; Tavares, 2011).

### Considerações finais

*Pôs o sonho no carretel,  
descarreguei tudo que eu tinha  
Nunca vai tocar o céu quem  
tiver medo de dar linha  
Cesar MC*

Este trabalho investigou parte da cultura Hip-Hop, com foco no Slam Xamego, bem como a aposta desse coletivo em falar sobre como o amor é revolucionário, especialmente diante das violências que os jovens negros e periféricos sofrem constantemente, seja pela via armada do Estado, seja por outras tantas formas estabelecidas na sociedade. Essa aposta emerge do desejo desses jovens de falar sobre algo além das violências, racismos e dores, trazendo leveza e encontrando, no amor, uma resposta. A análise do material coletado revela que as poesias

de amor declamadas no Slam Xamego são fundamentais, pois proporcionam a esses jovens a oportunidade de sonhar. Além de inspirar sonhos, o amor também assume uma função política a partir da criação de um corpo político e permitindo que esses jovens aprendam uns com os outros por meio de suas experiências, em consonância com outros movimentos da cultura Hip-Hop.

Os achados desta pesquisa, mesmo que limitados à uma pesquisa de iniciação científica com duração de um ano, reafirmam a enunciação do amor como transformação da vida. Portanto, destaca-se a importância de dar continuidade e aprofundar esse estudo com a juventude participante do Slam Xamego.

O estudo evidencia a força do coletivo na vida dos jovens, a possibilidade de planejar, amar e viver, resistindo às dificuldades e violências cotidianas, evitando a morte física e simbólica, ocupando espaços urbanos e expressando suas necessidades através da arte e das expressões poéticas. A criatividade e sagacidade desses jovens desafia a lógica hegemônica de que jovens negros e pobres são perigosos; como podem ser perigosos se seus gritos clamam por

amor e declaram seus amores e suas decepções amorosas? A sagacidade está na dupla satisfação em falar de amor e subverter a lógica hegemônica. Nesse processo, o Slam Xamego conquista espaços importantes, como a transmissão do campeonato estadual na TV aberta e a realização do evento no teatro, fomentando nos jovens um senso crítico sobre a ocupação dos espaços na cidade, apontando como a cultura Hip-Hop, na contemporaneidade, tem uma função educativa e atua como fomentadora de produção de conhecimento pela juventude.

Em suma, o maior achado desta pesquisa foram as considerações sobre os sonhos. Falar de amor permite a possibilidade de sonhar, de expressar e construir desejos, entendendo que estão profundamente conectados à própria vida e existência. Falar de amor é falar de maneiras de viver e de se manter vivo. Os sonhos estão entrelaçados com o presente e o futuro; enquanto houver sonhos, haverá luta, resistência e vida. A transformação torna-se possível, pois há um futuro a ser vivido, e o Slam Xamego se destaca como revolucionário por potencializar o desejo de sonhar através do amor.

Esse ato revolucionário está na sagacidade de abalar a lógica dominante que busca exterminar a vida desses jovens. A cultura Hip-Hop e o Slam Xamego criam um furo na narrativa, estabelecida pela hegemonia, de que jovens negros e periféricos são perigosos, bem como criam a possibilidade de ser mais, ou seja, de sonhar em ser além do que dizem. Falar de amor cria a chama de desejar e, conseqüentemente, de sonhar.

## Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, João Otávio *et al.* Conversações e escrevivências: a construção de espaços de fala da negritude na universidade. *Humanidades & Inovação*, v. 10, n. 4, p. 360-369, 2023. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/8642>. Acesso em: 11 out. 2024.

ALMEIDA, João Otávio. Masculinidades dançantes. *Anais da Jornada de Iniciação Científica da UFES*. Volume 12, Vitória: PRPPG, 2021. Disponível em: <https://anaisjornadaic.sappg.ufes.br/de-sc.php?&id=17152>. Acesso em: 8 out. 2024.

BACO EXU DO BLUES. Sinto tanta raiva... In: *QVVJFA?* Salvador: 999, 2022.

BARROS, Regina Benevides de; PASSOS, Eduardo. Diário de bordo de uma viagem-intervenção. In: PASSOS, Eduardo *et al.* *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6828599/mod\\_resource/content/3/Pistas%20do%20metodo%20da%20cartografia%20\\_Livro.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6828599/mod_resource/content/3/Pistas%20do%20metodo%20da%20cartografia%20_Livro.pdf). Acesso em: 06 out. 2024.

BK; JXNV\$. Continuação de um sonho. In: *ICARUS*. Rio de Janeiro: Gigantes, 2022.

CESAR MC. Eu precisava voltar com a folhinha. In: *Dai a César o que é de César*. Rio de Janeiro: Pineapple Storm TV, 2021.

COIMBRA, Cecília; NASCIMENTO, Maria Lívia do. Ser jovem, ser pobre é ser perigoso? *JOVENes – Revista de Estudos sobre Juventud*, v. 9, n. 22, p. 338-355, jan./jun. 2005. Disponível em: <https://app.uff.br/slab/uploads/texto23.pdf>. Acesso em: 10 out. 2024.

D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FANON, Frantz. *Pele negras, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FARIAS, Eduardo Augusto; FURLAN, Marta Regina; SOUZA, Ravelli Henrique de. Histórias cruzadas sobre nós, "os Outros": vivências de pesquisadores negros na universidade. *Revista África e Africanidades*, v. XVI, p. 31-44, 2023. Disponível em: [https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Dossie\\_Estudos\\_sobre\\_homens\\_nao\\_brancos.pdf](https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Dossie_Estudos_sobre_homens_nao_brancos.pdf). Acesso em: 12 set. 2024.

FERNANDES, Eliane Gamas. *A cor do amor: racismo nas vivências amorosas*



de mulheres negras. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Núcleo de Saúde, Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2018. Disponível em: <https://www.ri.unir.br/jspui/handle/123456789/2470>. Acesso em: 07 out. 2024.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1997.

FRANCO, Sérgio. Quando não conseguimos mais sonhar acordados. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 20, n. 4, p. 637–640, out. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1415-4714.2017v20n4p636.1>. Acesso em: 10 set. 2024.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro educador: saberes construídos na luta por emancipação*. Petrópolis: Vozes, 2017.

hooks, bell. *Vivendo de amor*. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor>. Acesso em: 15 set. 2023.

hooks, bell. *Tudo sobre o amor*: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LANNA, Paloma; SILVA, M Matheus Henrique; CALAIS, Lara Brum de.

“Foguete ou tiro”: a produção de subjetividade de juventudes a partir do território. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, v. 16, n. 1, p. e-3263, jan./mar. 2021. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/ppp/v16n1/09.pdf>. Acesso em: 02 out. 2024.

LOBO, Lilia Ferreira. *Os infames da história*: pobres, escravos e deficientes no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

MANO BROWN. Mano Brown e Francisco Bosco discutem lugar de fala e apropriação cultural. *YouTube*, 15 dez. 2017. 13min30s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LjUiDoQEb9o>. Acesso em: 16 out. 2024.

MARTIN, Vilma; BUENO, André. Slam e o direito à cidade: notas a partir do Slam da Guilhermina e do Slam Resistência. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 31, n. 4, p. 51–71, 2021. DOI: 10.35699/2317-2096.2021.33516. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/33516>. Acesso em: 11 set. 2024.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MC POZE DO RODO. Talvez. In: *O sábio*. Rio de Janeiro: Mainstreet Records, 2022.

MOTEN, Fred. *Na quebrada*: a estética da tradição racial preta. São Paulo: Crocodilo; N-1 edições, 2023.

NEVES, Cynthia. Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D'Água*, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615>. Acesso em: 02 mar. 2023.



NOGUEIRA, Isildinha Baptista. *Significações do corpo negro*. 1998. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://negrasoulblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/significacoes-do-corpo-negro-isildinha-baptista-nogueira-tese.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2025.

NOGUERA, Renato. *Porque amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.

PINHO, Osmundo. Prefácio à edição brasileira. In: MOTEN, F. *Na quebrada: a estética da tradição racial preta*. São Paulo: Crocodilo; N-1 edições, 2023.

RACIONAIS MC'S. A vida é desafio. In: *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

RIBEIRO, Cristiane. *Tornar-se negro, devir sujeito*. Belo Horizonte: Agência de Iniciativas Cidadãs, 2022.

RICO DALASAM. Ando me perguntando. In: *Fim das tentativas*. São Paulo: Rico Dalasam, 2022.

RICO DALASAM; CÉU. Guia de um amor cego. In: *Fim das tentativas*. São Paulo: Rico Dalasam, 2022.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos, modos e significações*. Brasília: UnB, 2015.

SANTOS, Sávio Oliveira. Batalhas de rima: espaços de reeducação de jovens homens negros. *Revista África e Africanidades*, v. XVI, p. 7-21, 2023. Disponível em: [https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Dossie\\_Estudos\\_sobre\\_homens\\_nao\\_brancos.pdf](https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Dossie_Estudos_sobre_homens_nao_brancos.pdf). Acesso em: 12 set. 2024.

SILVA NETO, Luiz Gomes da. Assalto à Mão Letrada: Etnografando Saúde, Amor e Revolução por meio do Slam da Quentura. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, v. 28, n. 1, p. 1–18, 2023. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/46498>. Acesso em: 10 out. 2024.

SILVA, Caio Ruano da; LOSEKANN, Cristiana. Slam poetry como confronto nas ruas e nas escolas. *Educação & Sociedade*, v. 41, p. e228382, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/ES.228382>. Acesso em: 06 mar. 2024.

SILVA, Silvano. A prática do amor como potência para a construção de uma nova sociedade. In: hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2020.

SOUTO, Stéfane. Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea. *Revista Metamorfose*, v. 4, n. 4, p. 133-144, jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/34426/21352>. Acesso em: 09 set. 2024.

SOUZA, Arivaldo Sacramento de. A língua das árvores. In: RICARDO, Marcelo. *Aos meus homens*. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

SPINK, Mary Jane. *Linguagem e produção de sentidos no cotidiano* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/w9q43>. Acesso em: 05 set. 2024.

TAVARES, Gilead Marchezi. O dispositivo da criminalidade e suas estratégias. *Fractal, Revista de Psicologia*, v. 23, n. 1, p. 123-136, abr.

2011. Disponível em:  
<https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4819>. Acesso em: 11 out. 2024.

TRIVIÑOS, Augusto Nibaldo Silva. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987. Disponível em:  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4233509/mod\\_resource/content/0/Trivinos-Introducao-Pesquisa-em\\_Ciencias-Sociais.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4233509/mod_resource/content/0/Trivinos-Introducao-Pesquisa-em_Ciencias-Sociais.pdf). Acesso em: 11 out. 2024.

## O Hip-Hop na linha do tiro: Rap noventista e a denúncia estética da necropolítica

Enio Passiani<sup>1</sup>

Róbson Peres da Rocha<sup>2</sup>

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65176>

**Resumo:** O presente artigo argumenta que o rap dos anos 1990, enquanto forma estética constantemente reelaborada, realizou a denúncia da necropolítica no Brasil, abrindo caminho para uma formação intersubjetiva libertadora para a periferia. Sustentamos este argumento a partir de uma revisão bibliográfica e dos conteúdos históricos, assim como pela análise de discurso de matriz foucaultiana das letras produzidas no período, uma vez que, para Foucault, os discursos só podem ser compreendidos no interior de formações discursivas que também são sociais. A conclusão é a de que, para além da denúncia, o rap possibilita a produção de uma consciência crítica calcada na noção de periferia, que anuncia uma relação mais diversa com raça, classe, gênero e território.

**Palavras-chave:** Hip-Hop; rap nacional; necropolítica; periferia; intersubjetividade.

### Hip-Hop in the firing line: 1990s Rap and the aesthetic denunciation of necropolitics

**Abstract:** This article argues that 1990s rap, as a constantly re-elaborated aesthetic form, denounced necropolitics in Brazil, paving the way for a liberating intersubjective formation for the periphery. The article supports this argument through a bibliographic review and historical content, as well as a Foucauldian discourse analysis of the lyrics produced during this period, since, for Foucault, discourses can only be understood within discursive formations that are also social. The conclusion is that, beyond denunciation, rap enables the production of a critical consciousness grounded in the notion of the periphery, which announces a more diverse relationship with race, class, gender, and territory.

**Keywords:** Hip-Hop; rap; necropolitics; periphery; intersubjectivity.

<sup>1</sup> Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Docente do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e do Mestrado Profissional em Segurança Cidadã, todos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: eniopassiani@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9937-4413>.

<sup>2</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGS-UFRGS). Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGS-UFRGS). Graduado em Comunicação Social - Habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Passo Fundo (UPF). E-mail: robperesrocha@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3281-2997>.

Recebido em 13/11/2024, aceito para publicação em 20/12/2024.

## El Hip-Hop en la línea de fuego: El rap de los 1990 y la Denuncia Estética de la Necropolítica

**Resumen:** Este artículo argumenta que el rap de los años 1990, como una forma estética en constante reelaboración, realizó una denuncia de la necropolítica en Brasil, abriendo camino a una formación intersubjetiva liberadora para la periferia. Sostiene este argumento a partir de una revisión bibliográfica y de los contenidos históricos, así como mediante un análisis de discurso de matriz foucaultiana de las letras producidas en el período, dado que, para Foucault, los discursos solo pueden ser comprendidos dentro de formaciones discursivas que también son sociales. La conclusión es que, más allá de la denuncia, el rap posibilita la producción de una conciencia crítica fundamentada en la noción de periferia, que anuncia una relación más diversa con la raza, clase, género y territorio.

**Palabras clave:** Hip-Hop; rap; necropolítica; periferia; intersubjetividad.

## O Hip-Hop na linha do tiro: Rap noventista e a denúncia estética da necropolítica

### Introdução

O presente artigo tem por objetivo demonstrar que o rap, enquanto forma estética constantemente reelaborada, abriu caminho para uma formação intersubjetiva libertadora para a periferia nacional. Para tanto, argumentamos que o rap noventista realizou a denúncia da necropolítica no Brasil. Antes mesmo do conceito propriamente existir nos termos dados pelo filósofo e cientista político, Achille Mbembe (2006), cantores, compositores e produtores de rap já evidenciavam uma política de morte sustentada pelo racismo no país, superando, muitas vezes, o olhar estigmatizante da mídia e da própria

ciência vigente. Com isso, abriu a possibilidade para que moradores da periferia contassem sua própria história.

Durante os anos 1990 grupos como os Racionais MC's, Realidade Cruel, De Menos Crime e Câmbio Negro registraram, de forma visceral, a "história dos pobres" (Santos, 2015) no Brasil. Rompendo com o discurso conciliatório dominante, os rappers causaram uma verdadeira revolução no modo como a desigualdade passou a ser vista, ou melhor, ouvida por todos. Radicalizando os limites do discurso sobre democracia racial, o tom de denúncia presente em álbuns, como *Sobrevivendo no inferno* (1997), que representaram uma mudança no

paradigma cultural estabelecido à época em toda a quebrada.

A identificação positiva com sua própria condição, de acordo com Grada Kilomba (2019), é parte do processo de reparação que leva à descolonização; desse modo, a intersubjetividade que leva à visão positiva da periferia é um passo fundamental para a libertação do “eu” de sua condição de subalternidade. Nas palavras de bell hooks, sujeitos são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (hooks, 1989, p.42 *apud* Kilomba, 2019, p. 28). Tornar-se sujeito, desse modo, é um fazer, um falar “em nosso próprio nome” (Hall, 1990, p. 222 *apud* Kilomba, 2019, p. 29). De tal forma que se manifestar enquanto sujeito é tomar parte na história.

Procuramos percorrer o caminho que leva à identificação da periferia como sujeito histórico a partir da abertura proporcionada pelo rap enquanto contraposto à gestão da pobreza pelo Estado, mas também como uma alternativa ao mundo do crime.

Recuperar esses momentos históricos sob um olhar crítico

possibilita novas aberturas para se pensar a periferia, hoje, sob o ponto de vista do próprio marginalizado. Para tanto, o artigo se divide em três tópicos, o primeiro, “Da biopolítica à necropolítica: o rap na linha do tiro”, recupera o conceito de necropolítica de Mbembe (2016) evidenciando como ele coloca a periferia na linha do tiro, marcando o território das favelas como território hostil e perigoso. O segundo tópico, “De volta aos anos 90: o ‘fazer ver’ como política”, procura demonstrar, por meio de uma contextualização histórica, como o rap produziu uma alternativa à política de morte do Estado, produzindo *dissenso* na visão hegemônica sobre a periferia. Por fim, argumentamos que a partir dessa abertura o rap instaura uma subjetividade dialógica capaz de produzir uma forma de consenso que se contrapõe à lógica da democracia racial. A conclusão é a de que, para além da denúncia, o rap possibilita a produção de uma consciência crítica que anuncia novas possibilidades para a periferia.

A metodologia utilizada foi a revisão bibliográfica de artigos e teses sobre o tema e análise discurso de trechos de letras que tiveram

expressividade à época. Os trechos escolhidos procuram demonstrar a diversidade de temas abordados que passam por raça, classe, violência, a crítica ao Estado neoliberal, assim como a manifestação de uma consciência que aponta para saídas coletivas aos problemas encontrados. Para tanto, optamos por uma abordagem de matriz foucaultiana. Segundo Foucault (2018), o discurso é formado por um grupo de enunciados, que, por sua vez, é regulado por uma formação discursiva, que se constitui de regras discursivas acessadas por meio dos enunciados. Nas palavras de Machado (2007, n.p): "Os discursos são analisados no nível do enunciado, e o que circunscreve, delimita e regula um grupo de enunciados é uma formação discursiva".

### **Da biopolítica à necropolítica: o rap na linha do tiro**

*Quer seu filho indo pra escola  
e não voltando morto? / Então  
meta a mão no cofre e ajude  
nosso povo / Ou veja sua  
mulher agonizando até morrer  
/ Porque alguém precisava  
comer / Isso aqui é uma guerra  
Isso, 1999.*

O rapper Eduardo Taddeo, ex-membro do grupo Facção Central, em

seu livro *A guerra não declarada na visão de um favelado* (2012), descreve o modo como percebe a periferia, mais especificamente a favela. Em seu relato é possível notar que, em sua perspectiva, o território das favelas é escorregadio aos sensores científicos e às demarcações oficiais enquanto localização, mas nem por isso são invisíveis à repressão estatal e à política de morte. Os moradores da periferia estão sempre na "linha do tiro":

Uma vez desprezados pela cartografia comum, que produz os mapas tradicionais, as linhas divisórias de onde começam e terminam localizações independentes (não por escolha) reservadas aos marginalizados, são encontradas na geografia delimitada pela miséria. Cada bolsão de pobreza é uma pátria composta por pessoas afastadas à força da dignidade humana, assistidas exclusivamente pelos órgãos de repressão. A demarcação sociológica é o ponto cardeal que dá rumo à agulha da bússola dos repressores garantidores da padronização comportamental geral e letal. Com ela, mesmo os citados lugares sendo países clandestinos, sem Cep, menções em páginas de guias de ruas e nomes de moradores inclusos em listas telefônicas, os cães diabólicos não se deparam com a menor dificuldade em encontrar as suas latitudes e longitudes. Com ela os cães diabólicos não



se deparam com a menor dificuldade em encontrar as suas latitudes e longitudes, para aplicar as famosas e desprezíveis: atuações ostensivas, preventivas, tirânicas e assassinas que nos mantêm na linha. Na linha do tiro! (Taddeo, 2012, p.312).

Esse trecho do livro denuncia o modo como a modernidade e seus desdobramentos no capitalismo, por meio do ordenamento e da "padronização comportamental geral" estruturada pela ciência "sociológica", podem ser "letais" para os moradores da periferia, pois viver "sem CEP" e sem menções "em páginas de guias" causa seu apagamento e sua esterilização<sup>3</sup> geográfica, demarcada pela ideia de "bolsão de pobreza" ou "miséria". Portanto, uma zona espacial passível de ser encontrada pelos órgãos repressores e mantida na "linha do tiro" por meio dessa caracterização. Em última instância, os marcadores externos de "miséria" e "pobreza" delimitam a fronteira sobre quem deve viver e quem deve morrer a partir da produção de estereótipos e estigmas.

A descrição da periferia feita por Taddeo (2012) constitui uma interpretação do esquema que fundamenta as constatações feitas por Jaime Amparo Alves (2011), as quais indicam que têm se produzido "afinidades eletivas" entre punição e cor, a colocar jovens negros periféricos como as principais vítimas de assassinatos no país. Alves sugere que "espaço urbano" e "raça" (mas também idade, classe e gênero) são categorias importantes para o modo como os jovens vivem o "urbano" em um contexto letal. As altas taxas de letalidade do jovem negro no Brasil são demonstrativas do modo como a "necropolítica" (Mbembe, 2016), categoria que indica que o Estado é incapaz de domesticar o *direito de matar*, tem sido fundamental para o entendimento da gestão da vida das populações periféricas no Brasil.

Necropolítica e necropoder, conceitos de Achille Mbembe (2016), ampliam o conceito de biopolítica de Michel Foucault, que, segundo

<sup>3</sup> Seguindo Kilomba (2019, p. 168), o termo 'contágio racial' descreve a ansiedade e o medo que pessoas brancas sentem ao se aproximarem de espaços historicamente associados a pessoas negras. Essa divisão territorial, imposta por brancos, cria uma

fronteira simbólica que separa os considerados 'superiores' dos 'inferiores', reforçando relações de poder raciais.

Mbembe, não explica completamente o controle das vidas contemporâneas pela morte. Para Foucault (2005), o poder sobre a vida se organiza em dois pólos: o primeiro, no século XVII, focava na disciplinarização dos corpos, tornando-os dóceis e controláveis; o segundo, no século XVIII, tratava do corpo como espécie, regulando aspectos como natalidade, mortalidade e saúde, configurando a biopolítica.

Essa gestão sobre os corpos, “anatômica e biológica”, acontece por meio de regulações e correções coordenadas por “dispositivos”<sup>4</sup>: “Já não se trata de pôr a morte em ação no campo da soberania, mas de distribuir os vivos em um domínio de valor e utilidade” (Foucault, 2005, p. 135). A soberania, nesse sentido, diz respeito ao poder de suspensão da morte, de *fazer viver e deixar morrer*.

Foucault identificou o racismo como uma tecnologia de poder essencial ao biopoder, em que o Estado se torna mais disciplinador e regulamentador. O racismo exerce duas funções: fragmenta o contínuo

biológico, criando hierarquias entre superiores e inferiores, determinando quem deve viver ou morrer; e permite uma relação positiva com a morte do outro, visto como “degenerado” e cuja eliminação fortalece o grupo dominante (Almeida, 2018). Assim, o racismo regula a distribuição da morte, possibilitando a existência de um Estado assassino (Mbembe, 2016).

No entanto, se, para Foucault, a experiência exemplar da relação entre racismo e burocracia estatal foi o regime nazista, para Mbembe, “as premissas materiais do regime nazista” (2016, p. 129) já se encontravam em períodos anteriores, como no colonialismo imperialista. Desse modo, as técnicas de morte utilizadas no regime nazista são a culminância de um longo processo de “desumanização” e de “industrialização da morte”: a morte se encontra encarnada na própria razão moderna, se comprovando pela produção de equipamentos tecnológicos cada vez mais eficazes para o assassinio das populações:

<sup>4</sup> “(...) discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais,

filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos [ou escalas] do dispositivo” (Foucault, 2000, p.244 apud Gomes, 2017, p. 49).

O mundo hobbesiano do Holocausto não veio à tona saindo de sua sepultura rasa demais, ressuscitado pelo tumulto das emoções irracionais. Apareceu (de uma forma formidável que Hobbes certamente desautorizaria) num veículo de produção industrial, empunhando armas que só a ciência mais avançada poderia fornecer e seguindo um itinerário traçado por uma organização cientificamente administrada. A civilização moderna não foi a condição suficiente do Holocausto; foi, no entanto, com toda a certeza, sua condição *necessária* (Bauman, 1998, p. 32).

A soberania é constituída e demanda morte para sua manutenção (Mbembe, 2016, p. 127). Sendo assim, a soberania é o próprio “direito de matar” normatizado pelo “estado de exceção” e pela “relação de inimizade”. O Estado não só exerce o direito de matar como trabalha para produzir tais exceções, emergências e inimigos ficcionais (Mbembe, 2016, p. 128).

A relação entre política e terror não é recente: as tecnologias de poder que fazem a “seleção de raças, a proibição de casamentos mistos, a esterilização forçada e até mesmo o extermínio dos povos vencidos foram inicialmente testados no mundo colonial” (Mbembe, 2016, p. 132). Para

Mbembe, o que persiste da filosofia moderna é a colônia como a representação de um lugar em que a soberania consiste em um exercício de poder que ocorre à margem, “no qual tipicamente a ‘paz’ assume a face de uma ‘guerra sem fim’” (2016, p. 132). As colônias são os locais em que as garantias e a ordem legal são suspensas, a zona em que a violência estatal pode ser exercida “supostamente a serviço da civilização” (Mbembe, 2016, p. 133).

Na colônia, a ausência de qualquer normatividade jurídica abre espaço para que o terror se entrelace com uma série de ficções, produção de “terras selvagens” de modo a produzir um “efeito de real”. Junto a esse efeito de real, os territórios se caracterizam como *hostis*, em que a diferença entre criminoso e inimigo não faz mais sentido: “As guerras coloniais são concebidas como a expressão de uma hostilidade absoluta que coloca o conquistador contra um inimigo absoluto” (Mbembe, 2016, p. 134). Sendo assim, todo território colonial é interpretado como um território perigoso:

Alguns políticos, ao invés de usar o seu ‘precioso tempo’

articulando medidas para resgatar a nossa gente das masmorras modernas, desperdiçam o dinheiro do contribuinte, cogitando ideias para projetos de lei estapafúrdios, como o de sinalizar os arredores das sub-pátrias, com placas contendo os dizeres: **ÁREA DE RISCO** (Taddeo, 2012, p. 324, grifo do autor).

A ocupação colonial não pode mais ser vista como um evento restrito, mas como uma nova forma de dominação política em que poderes disciplinares, biopolíticos e necropolíticos atuam juntos nas ocupações tardo-modernas (Mbembe, 2016, p. 137). Viver sob os diversos regimes de ocupação é viver, portanto, sob uma condição permanente de “estar na dor”:

(...) estruturas fortificadas, postos militares e bloqueios de estradas em todo lugar; construções que trazem à tona memórias dolorosas de humilhação, interrogatórios e espancamentos; toques de recolher que aprisionam centenas de milhares de pessoas em suas casas apertadas todas as noites desde o anoitecer ao amanhecer; soldados patrulhando as ruas escuras, assustados pelas próprias sombras; crianças cegadas por balas de borracha; pais humilhados e espancados na frente de suas famílias; soldados urinando nas cercas,

atirando nos tanques de água dos telhados só por diversão, repetindo slogans ofensivos, batendo nas portas frágeis de lata para assustar as crianças, confiscando papéis ou despejando lixo no meio de um bairro residencial; guardas de fronteira chutando uma banca de legumes ou fechando fronteiras sem motivo algum; ossos quebrados; tiroteios e fatalidades – um certo tipo de loucura (Mbembe, 2016, p. 146).

Apesar do terror e da reclusão, outras formas de compreensão do tempo, do espaço e do trabalho emergem da “loucura”. Mesmo no regime colonial, sendo tratado como se não existisse, o escravizado foi capaz de extrair de “qualquer objeto, instrumento, linguagem ou gesto uma representação, e ainda lapidá-la” (Mbembe, 2016, p. 132). Onde há poder, há resistência (Foucault, 2005, p. 91):

Rompendo com sua condição de expatriado e com o puro mundo das coisas, do qual ele ou ela nada mais é do que um fragmento, o escravo é capaz de demonstrar as capacidades polimorfas das relações humanas por meio da música e do próprio corpo, que supostamente era possuído por outro (Mbembe, 2016, p. 132).

O rap, nesse sentido, é o próprio modo de manifestação do “expatriado” que rompe com sua condição. Deslocando sentidos, Edi Rock rima: “O dinheiro tira um homem da miséria / Mas não pode arrancar de dentro dele a favela” (Negro, 2017). Para além de uma condição econômica, aquilo que é considerado “pobreza” passa a representar um estilo de vida vivenciado e compartilhado por indivíduos que são marginalizados. Ser favelado para quem vive nesses espaços não necessariamente é idêntico a ser miserável. A miséria, como descrita por Eduardo Taddeo, é o modo como a estrutura repressiva (colonizadora, patriarcal, branca, hétera) identifica (racializa, generifica, coloniza etc.) os moradores dessa delimitação geográfica, arrastando-os para uma política de morte.

### **De volta aos anos 1990: o “fazer ver” como política**

Embora a história mais reproduzida sobre o início do movimento Hip-Hop no Brasil esteja ligada à Estação de Metrô São Bento,

em São Paulo, de acordo com Roberto Camargos (2015) o movimento apareceu de maneira simultânea em várias localidades do país, não de maneira idêntica, mas similar. No princípio de tal processo era comum que as pessoas de classe média e alta viajassem para fora do país e trouxessem os discos e vídeos de Hip-Hop disseminando-os em diferentes contextos (Camargos, 2015, p. 40).

A chegada do Hip Hop à periferia se deu de forma um pouco diferente a partir de movimentos coletivos, como os bailes promovidos por equipes de som, nos quais os jovens procuravam diversão nos denominados “bailes *black*”. Os estilos de música que frequentemente tocavam nestes bailes eram o samba, o *soul*, o *funk*<sup>5</sup> e, mais tarde, o rap. Por terem uma acentuada marcação rítmica, esses ritmos levaram o público a criar uma designação comum a todos: o balanço (Camargos, 2015; Guedes, 2007).

Em relação aos quatro elementos do Hip Hop, foi o *break* quem tomou a dianteira abrindo espaço nos programas de TV em que aconteciam

---

<sup>5</sup> Em itálico, pois diz respeito ao *funk* americano que tem um papel influente tanto no rap quanto no funk carioca (funk nacional), que mais tarde

veio a ser hegemônico dentro dos bailes (Guedes, 2007).

competições de dança entre diferentes "gangles", que mais tarde viriam a formar as *crews* (Macedo, 2016, p. 228). Foi apenas em 1985 que o ponto de encontro em São Paulo passou a ser a Estação de Metrô São Bento, lugar simbólico, pois as estações de trem e metrô costumavam ser o cenário de muitos filmes americanos:

O boca a boca trazia mais e mais gente, reunindo na São Bento jovens de dezenas de bairros. Inúmeras 'gangles' se formavam, como Back Spin, Street Warriors, Nação Zulu e Crazy Crew, cada uma com suas cores e uniformes, sempre no *street wear*. O termo 'gangle', usado pelos próprios jovens, não implicava na [sic] realização de baderna, crimes ou provocações – era uma maneira provocadora de se apropriar de um vocabulário que designa uma associação de pessoas (Teperman, 2015, p.33).

Segundo Guilherme Botelho (2018), a Estação São Bento inicialmente funcionou como um espaço de troca e lazer para jovens, onde eram compartilhados artefatos culturais como fitas VHS, recortes de jornais e revistas. O cinema teve um papel crucial na disseminação da cultura Hip Hop, com filmes como *Wild Style* (1983) circulando em versões piratas até os anos 2000, aproximando

o público do *lifestyle* do movimento. Durante esse período, as vias públicas tornaram-se palco central para a cultura Hip Hop, caracterizada como uma "cultura de rua" por Márcio Macedo (2016).

As primeiras coletâneas de rap foram gravadas a partir de 1987. O grupo de baile Kaskatas lançou a primeira, intitulada *Ousadia do rap*, em 1987; em 1988 a gravadora Eldorado lançou a coletânea *Hip Hop Cultura de Rua*; e, em 1989, *Consciência Black* saía pela Zimbabwe, o que veio a aproximar o rap da indústria fonográfica de maneira incipiente. A coletânea *Hip Hop Cultura de Rua* trazia em seu repertório os até então desconhecidos Thaíde e DJ Hum, que passaram a fazer um sucesso considerável com a canção *Corpo fechado*, hit que trouxe projeção nacional para o rap. Ainda em 1988, o primeiro disco seria gravado por um grupo de rap, *Hip Rap Hop*, do grupo Região Abissal (Macedo, 2016, p. 31).

No final dos anos 1980, as músicas gravadas na coletânea *Consciência Black*: de Mano Brown e Ice Blue, *Pânico na Zona Sul*; e, de Edi Rock e KL Jay, *Tempos Difíceis*, viriam a estabelecer o tom estético do próximo



período, caracterizado pela temática racial (Macedo, 2016, p.31). Nos anos seguintes os rappers viriam a formar o Racionais MC's. O Racionais MC's foi responsável pela venda de mais de 1 milhão de cópias, de forma independente, somente pelo disco *Sobrevivendo no inferno*, de 1997, lançado pelo selo *Cosa Nostra*, pertencente aos próprios integrantes.

De acordo com Macedo (2016, p. 32), a primeira metade dos anos 1990 foi atravessada por uma forte consciência das lutas antirracistas, muito influenciadas, de acordo com o autor, pelas lutas por direitos civis nos EUA e pela influência da segunda geração do rap naquele país, tendo como destaque o grupo Public Enemy (PE), o que reafirma o caráter global que o rap já assumia naquele período e a conexão entre as opressões vividas por jovens no mundo todo:

O impacto do PE sobre o Racionais MCs é visível no seu primeiro álbum, *Holocausto Urbano*. Lançado em 1990, o disco capitalizava a boa recepção das faixas 'Pânico na Zona Sul' e 'Tempos Difíceis', presentes na coletânea *Consciência Black Volume 1* lançada dois anos antes. O álbum, composto de seis faixas, se aproxima de uma espécie de aula sobre racismo, desigualdade e violência

policial, contando ainda com uma faixa de aspecto machista e misógino intitulada 'Mulheres Vulgares' (Macedo, 2016, p. 33).

A década de 1990 foi marcada por turbulências econômicas, políticas e sociais no Brasil. Nos primeiros anos, a violência, incluindo chacinas, expôs o genocídio da população negra (Oliveira, 2018). Organizações sociais, partidos de esquerda e sindicatos enfraqueceram com o avanço neoliberal, que deteriorou o poder de compra, aumentou o desemprego e a informalidade, dificultando a organização política dos trabalhadores e ampliando a desigualdade (D'Andrea, 2013).

O enfraquecimento das organizações sociais, acompanhado de forte aparato propagandístico ideológico neoliberal, criou espaço para o fortalecimento de uma ética da prosperidade no período pós-ditadura. O incentivo ao consumo exacerbado, amparado em uma lógica individualista, colocava abaixo qualquer tentativa de saída coletiva no âmbito social: "Tudo aquilo que denotasse ser comum ou público era criticado em nome das vantagens do *privado*" (D'Andrea, 2013, p. 54, *grifo do autor*).

A partir desse discurso, o desmonte do Estado, a expropriação e a marginalização das populações periféricas passaram a ser o plano principal, trazendo à luz um novo sistema de exploração local ligado à dinâmica econômica mundial. A transformação dos serviços públicos em privados, a responsabilização dos indivíduos, somados a um histórico escravagista e autoritário formaram “o caldeirão explosivo no plano social” (D’Andrea, 2013, p. 54).

Em 1992, o Massacre do Carandiru, em que 111 detentos, majoritariamente réus primários, foram mortos pela polícia, impactou o imaginário social e a história do sistema penitenciário brasileiro. Em 23 de julho de 1993, a Chacina da Candelária chocou o país com o assassinato de oito crianças em situação de rua por ex-policiais no Rio de Janeiro. Pouco depois, em 29 de agosto de 1993, outro massacre ocorreu em Vigário Geral, onde um grupo de extermínio formado por policiais matou 21 moradores sem qualquer evidência de ligação com atos ilícitos, em vingança pela morte de quatro policiais no dia anterior.

O genocídio negro no Brasil não se inicia nos anos 1990, períodos

anteriores são permeados por episódios violentos por parte do Estado (Nascimento, 1978). Contudo, como constatado por Acauam Oliveira, na apresentação do livro *Sobrevivendo no inferno* (2018), a partir desse período há uma expansão da política de morte operada pelo Estado por meio de um processo de “gestão da pobreza”:

O que a periferia percebeu antes de todos é que esse modelo genocida de organização social, ancorado numa série de mecanismos herdados da escravidão e aperfeiçoados durante a ditadura, não se voltava apenas contra aqueles considerados “criminosos”, tendo se convertido em norma geral, com aprovação quase irrestrita da opinião pública (Oliveira, 2018, n. p).

Assim como no Bronx, o rap no Brasil dos anos 1990 emerge em meio à fragmentação social, exclusão institucional e abandono das populações mais pobres. Diante do capitalismo exacerbado, o rap oferece uma nova forma de organização. Para Walter Garcia (2007), são “versos em cima dos destroços”, em que sons recorrentes e o ritmo preenchem as lacunas de um sistema violento que se pretende civilizado.

Para Giordano Bertelli (2012), a partir dos anos 1990 a experiência política da periferia se encontra cindida entre duas formas de organização: de um lado, o Estado gerindo populações e territórios; de outro, o “mundo do crime” como uma alternativa econômica atrativa. O rap instaura uma dissensão tanto em relação às políticas do Estado quanto ao mundo do crime. Essa dissensão não isola o rap de suas relações com ambas as formas de organização. Longe disso, se torna:

Mescla de conflito político e agressividade, a ressignificação da política pelo crime – palavras convertidas em armas – e do crime pela política – armas convertidas em palavras – deixa entrever o fio da navalha em que se equilibra o potencial político da dinâmica social das periferias contemporâneas (Bertelli, 2012, p. 234).

Contrariando a lógica consumista do mercado, o rap se posiciona como uma forma de expressão autêntica e inclusiva. Como argumenta Kehl (1999), o rap 'não quer excluir nenhum garoto ou garota que se pareça com eles', revelando uma 'intenção de igualdade' e uma capacidade de dar voz aos marginalizados. Desse modo, não se

desenvolveu de forma isolada, mas com o apoio de instituições como o Geledés – Instituto da Mulher Negra, criado em 1978 para combater o racismo e o sexismo. A pedagogia do grupo foi fundamental para os primeiros projetos de rap. Segundo Botelho (2018), a aproximação entre o Instituto e os *Hip hoppers* ocorreu após a morte de um jovem por um policial nos anos 1990, quando os jovens buscaram parcerias para combater a violência policial:

Um caso emblemático, na época, uma banda de rock se apresenta em São Paulo, seu vocalista abaixa as calças e mostra as suas partes traseiras para a plateia que delira e ainda cospe na bandeira brasileira. Nada lhes aconteceu. No entanto, rappers cantando e denunciando a violência eram brutalmente retirados dos palcos e enquadrado pela polícia em crime de desacato à autoridade. Eles então nos procuram para saber o que o SOS Racismo do Geledés poderia fazer para protegê-los (Geledés - Instituto da Mulher Negra, 2009, on-line).

O Projeto Rappers, desenvolvido a partir dessa parceria, contribuiu significativamente para a descriminalização do movimento Hip-Hop em São Paulo, mas não só isso,

instrumentalizou o discurso das e dos MC's a partir de oficinas e eventos, discurso esse que passou a tratar a questão cultural relacionando-a à política, impactando diretamente a estética do rap. De acordo com Botelho (2018, p. 79-85), foi por meio do Instituto Geledés que pautas presentes no Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR) chegaram até os rappers:

Em suma, um número considerável de artistas de Rap colocaram o seu 'eu-lírico' na função de anunciar os ideais contidos na perspectiva da militância. Entre tantos já citados no decorrer do trabalho, também ouviu-se: 'Sou Negrão' do Possemente Zulu; 'Afrobrasileiro' de Thaíde e DJ Hum. Agora, como isso apareceu nas letras de Rap na década de 1990? Os estudos comprovam que foi através do debate oriundo das ações do Instituto da Mulher Negra. As atuações do Geledés estão dentro dessa concepção de Quilombismo (Botelho, 2018, p. 91).

A virada estética e política no rap dos anos 1990 não ficou restrita ao eixo Rio-São Paulo. Segundo Tavares (2010, p. 309), nesse mesmo período o rap de Brasília passou por uma

reestruturação. As letras cômicas conhecidas como "melôs"<sup>6</sup> foram perdendo espaço para narrativas que abordavam problemas sociais. O grupo Câmbio Negro, antes descrito pela mídia como uma das "gangues de delinquentes" que espalhavam o terror pelo Distrito Federal, agora apresentava, na canção *Sub-raça* (1995), o peso crítico característico do rap que vinha se desenvolvendo no resto do país:

Agora irmão vou falar a verdade/  
A crueldade que fazem com a gente/  
Só por nossa cor ser diferente/  
Somos constantemente assediados pelo racismo cruel/  
Bem pior que fêl, é o amargo de engolir um "sapo", só/  
por ser preto/  
isso é fato/  
O valor da própria cor não se aprende em faculdades ou colégios que/  
ser negro/  
nunca foi um defeito será sempre um privilégio/  
Privilégio de pertencer a uma raça/  
Que com o próprio sangue construiu o Brasil/  
Sub-raça é a puta que pariu (Sub-raça, 1995).

De acordo com Macedo (2016, p. 31-35), a partir de 1995 o rap viria a abandonar a estética baseada centralmente na concepção de negritude em prol de um

<sup>6</sup> Também conhecidos como "tagarela" ou "funk falado" (Macedo, 2016, p.27).

posicionamento ampliado de pautas sociais que colocaria a periferia<sup>7</sup> no centro do movimento, o que daria força a uma “cultura periférica” baseada na ideia de que a “A periferia nos une!”. A virada rumo à periferia se daria pela estética do álbum *Sobrevivendo no inferno*, que incorporaria temáticas ligadas ao cotidiano periférico, entre elas violência, desigualdade e criminalidade. Teria iniciado, nesse período, um processo de ressignificação da representação da periferia, que de espaço estigmatizado ressurgiria como elemento identitário (Macedo, 2016, p. 36-37). De acordo com D’Andrea (2013, p. 134), os Racionais MC’s teriam tido a sensibilidade de captar a subjetividade da periferia de forma mais bem acabada, nesse período, em seus trabalhos.

A força do elemento raça no primeiro quinquênio dos anos 1990 se dava por um esforço de inclusão do jovem negro, que até aquele momento não era reconhecido como ator político,

pois não se enquadrava na representação de juventude engajada, majoritariamente branca, classe média e cursando ensino médio e superior: “Os jovens artistas críticos eram negros e/ ou mestiços, nordestinos ou filhos de famílias migrantes, trabalhadores e com educação incompleta ou precária” (Macedo, 2016, p. 39).

Contudo, a racialização exacerbada e, por muitas vezes, o caráter misógino das letras levava a conflitos internos no movimento. Jovens ativos dentro do movimento, que não se identificavam com o perfil de homem negro, ou seja, jovens mulheres e homens brancos pobres, não se contentavam com os espaços restritos. Desse modo, a noção de periferia começou a adentrar o Hip-Hop<sup>8</sup>: “A categoria periferia, portanto, desloca a discussão ou a origem dos problemas dos jovens *Hip hoppers* do elemento ‘raça’ para a categoria ‘classe’, através de um construto espacial” (Macedo, 2016, p. 40).

<sup>7</sup> De acordo com D’Andrea (2013, p. 24-25), essa virada foi capaz de impactar a visão dos cientistas sociais e agentes públicos e culturais sobre a periferia.

<sup>8</sup> O termo ‘periferia’, antes associado a conotações negativas, foi reinterpretado e

apropriado positivamente por seus próprios moradores. D’Andrea (2013) argumenta que essa transformação ocorreu em resposta à violência e à desigualdade, tornando-se um símbolo de identidade e resistência.

## **Fazendo comunidade: desafiando o mito da democracia racial**

Os rappers podem ser encarados como produtores do espaço social onde atuam. Compreender o *contexto* nos ajuda a acessar a complexa rede de relações sociais que produzem e são produzidas por esses sujeitos periféricos. A preferência dos rappers por se posicionarem de determinado modo diante de certos tópicos como raça, classe, gênero e todo tipo de desigualdades só pode ser interpretada diante de seus desdobramentos históricos sociais levando em conta sua referenciação e o contexto, nesse caso, a periferia<sup>9</sup> (Bentes, 2011, p.61).

O ponto de vista radicalmente situado trazido pelo rap talvez seja a sua contribuição mais significativa para a cultura popular brasileira naquele momento: "A periferia percebeu antes de todo mundo que o projeto político do Estado brasileiro naquele momento consistia em transformar o país em um imenso Carandiru" (Oliveira, 2019, on-line). Isto é, o rap é responsável por

evidenciar posições dentro da estrutura social que, até então, estavam mascaradas pelo mito da democracia racial. Evocando Jacques Rancière, podemos dizer que o rap apresenta a eficácia estética do "dissenso", do "fazer ver" (Rancière, 2009, p. 16). Nesse ponto, política e estética se encontram, "o dissenso está no cerne da política" (Rancière, 2012, 59). O rap questiona a "normalidade" do sistema:

O PCC controlou os homicídios em São Paulo, posso ser morto por falar isso. O sistema é falho! O sistema depende da violência pra sobreviver, é diferente do PCC onde a violência faz eles perderem dinheiro. Eles precisam da paz pra ganhar. O sistema precisa da guerra pra vender bala, vender arma, vender munição, pra empregar mais gente na polícia, fazer mais cadeia, pra superfaturar mais. Isso que gera tudo. O Bezerra da Silva, antes de morrer, a gente fez um show junto, ele disse assim: 'Brown, cadeia é que nem show, tem que tá lotado pra dá dinheiro' (Brown, 2018, on-line).

De acordo com Garcia, o grupo Racionais MC's pretende "criticar a sociedade brasileira a partir do ponto

---

<sup>9</sup> Segundo Macedo (2016), a periferia configura-se como um espaço onde a classe social, mais do que a raça ou a origem, unifica jovens diversos em torno de experiências comuns:

violência, desigualdade e falta de oportunidades. Essa vivência compartilhada gera um sentimento de pertencimento e identidade entre os moradores.



de vista do “jovem negro” (2011, p.221). Na canção *Fim de semana no Parque* (1993), argumenta Garcia, esse ponto de vista se constrói a partir da experiência da “comunidade pobre”. Essa delimitação, denominada como “comunidade pobre”, não é tão simples assim de ser apreendida diante da multiplicidade de significados que a atravessam. Não se trata, portanto, de uma marcação no mapa, como argumenta Taddeo (2012), e não se reduz à delimitação racial ou de classe, como aponta a perspectiva necropolítica.

Podemos dizer que o rap não canta a periferia, o rap *faz* a periferia nesse jogo de fazer-sentido. É nessa busca por ressignificação que o rap se inscreve como uma poderosa ferramenta de transformação social: “Suas gírias transformadas em poesia criticavam a monopólio da palavra pela língua culta, afirmando assim uma identidade periférica que requeria o *status* de expressão cultural legítima” (Gatti, 2005, p. 190).

A respeito da figura do bandido, por exemplo, Oliveira (2019, on-line) argumenta que o objetivo do rap no Brasil dos anos 1990 nunca foi a figura puramente metafórica. A representação

de um bandido poderoso, endinheirado e cercado de mulheres estaria muito mais presente no rap norte-americano, nesse período. Para o rap nacional, a questão seria uma *intervenção real* na existência do bandido, uma ressignificação do sentido que até então era ocupado pela ideia de “corpo descartável”:

Quando esses artistas falam do bandido, ou melhor, quando falam junto com o bandido, é o criminoso de fato que está sendo retratado, pois a ideia é elaborar um horizonte discursivo onde essa anti-voz, avesso da nação, possa efetivamente existir (Oliveira, 2019, on-line).

De acordo com Oliveira, o rap ajuda a construir “um espaço discursivo em que os cidadãos periféricos puderam se apropriar de sua própria imagem, construindo para si uma voz que, no limite, mudaria a forma de enxergar e vivenciar a pobreza no Brasil” (Oliveira, 2018, n. p). Desse modo, contrapõe-se à significação negativa reproduzida pelo Estado e pela mídia. Em síntese, o rap oferece a condição para o jovem periférico “*atuar* de maneira digna com seu pensamento, sua voz e seu corpo” (Garcia, 2013, p. 88, *grifo nosso*).

A experiência da violência e seus desdobramentos no judiciário e no sistema penitenciário é ressignificada por meio de um esforço de humanização em *Diário de um detento*<sup>10</sup>, do Racionais MC's, ou em *Dia de visita*, do grupo Realidade Cruel:

Sinto uma grande vontade de chorar / Ao ver a minha mãe aqui vindo me visitar / Talvez se eu tivesse pensado um pouco mais / Talvez hoje eu não estaria atrás / De uma cela num pátio de um presídio / Numa triste tarde de domingo / É foda mano você não sabe, é triste / Mas sobreviver em paz aqui tem que ser firme (Dia, 2020).

Como é possível observar no trecho, a música procura expressar de forma intimista o modo como um detento se sente em situação de cárcere, capaz de expressar sentimentos como tristeza e vergonha, e se arrepender; a imagem se distancia, pois, daquela reproduzida pela mídia tradicional da figura do bandido monstruoso e incurável.

O orgulho negro, característico da luta antirracista, é expresso em *Considere-se um verdadeiro preto*, do grupo DMN: "Negão, moreninho, mulatinho? Qual é que é mano? /

Branco é branco, preto é preto. Foda-se o meio termo, morô?" (Considere-se, 1993).

Ou em *Voz Ativa* dos Racionais MC's:

Eu tenho algo a dizer / E explicar pra você / Mas não garanto, porém / Que engraçado eu serei dessa vez / Para os manos daqui! / Para os manos de lá! / Se você se considera um negro / Um negro será, mano (Voz, 2015).

O rap rompe com uma série de estereótipos segregacionistas e, também, com mitos históricos que ligam negros à ideia de passividade durante o período escravocrata, ao preconceito com as religiões de matriz africana, aos padrões de beleza embranquecidos e ao preconceito com a língua vernacular (Botelho; Garcia; Rosa, 2015, p.2). Como é possível ver em ambos os trechos, a afirmação da negritude e criação de posições bem definidas entre negros e brancos colabora com a desmistificação causada pela democracia racial, afirmando uma posição positiva para negros em relação aos brancos.

<sup>10</sup> Para uma análise de *Diário de um detento*, ver: Garcia, 2007.

A luta de classes também é tema central e constante nesse período; junto a isso, a denúncia das condições de vidas precarizadas na periferia, a falta de saneamento básico e saúde, os subempregos, a inexistência de espaços de lazer etc. (Garcia, 2011; Botelho, Garcia, Rosa, 2015, p.3):

Vocês produzem a miséria / E nos impedem de chegar a nível social / Enquanto minha gente se quebra e requebra / Para se pôr o pão na mesa, sua lixeira transborda alimentos / Não é sua fartura que me incomoda / E sim a sua hipocrisia é que me sufoca, burguesia idiota (Burguesia, 2015).

Contrapondo-se ao hedonismo do mercado e à ética da prosperidade neoliberal, uma ética da coletividade<sup>11</sup> que parte do ponto de vista da periferia é prescrita em *Fórmula Mágica da Paz*: “A gente vive se matando, irmão, por quê? / Não me olha assim, eu sou igual a você/ Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho/ Entre no trem da malandragem, meu rap é o trilho”

<sup>11</sup> Maria Rita Kehl argumenta a respeito de uma “ética da convivência” (Kehl, 1999, 98). Acauam Oliveira cita uma “teologia da sobrevivência”, que tem por objetivo “uma ética comunitária que os permita viver a ‘vida loka’” (Oliveira, 2018, n.p).

<sup>12</sup> “(...) conceito de violência contra a violência” (Brown, 2011 *apud* Garcia, 2013, p. 82). O revide está na gênese do movimento Hip-Hop,

(Fórmula, 2015). E em Capítulo 4 Versículo 3, em que Brown evoca seus 50 mil manos:

Vinte e sete anos contrariando a estatística/ Seu comercial de TV não me engana / Eu não / preciso de status nem fama / Seu carro e sua grana já não me seduz / E nem a sua puta de olhos azuis / Eu sou apenas um rapaz latino-americano / Apoiado por mais de 50 mil manos / Efeito colateral que o seu sistema fez / Racionais Capítulo 4, Versículo 3 (Capítulo, 2017).

À medida que a consciência sobre a estrutura violenta vai aumentando, o gesto de revide<sup>12</sup> se torna mais elaborado: “A agressividade dos raps, adensada a cada trabalho, também comunica a lucidez”, aponta Garcia (2013, p. 82). A prática do revide abre a possibilidade para uma visualização do cotidiano que se demonstra rumo à *concretude* das relações, dando corpo a uma subjetividade *intersubjetiva* que possibilita formar uma “comunidade de

portanto, do próprio rap a partir da estética africanista. O *breakdance* foi o modo encontrado para a resolução de conflitos entre as gangues do Bronx, como já explicitado anteriormente. Na dança, que simula um confronto, o revide seria a resposta de um participante a outro, uma espécie de jogo de ataque e contra-ataque. Essa estrutura se repete também nas batalhas de rima e de DJ’s.

vida”, nos termos de Enrique Dussel (2000, p. 531), um lugar de coabitação que permite que falem, argumentem, comuniquem-se e cheguem a consensos, em última instância, coordenem suas ações de modo a produzir uma identidade própria.

Trata-se de um processo dialógico: “É pela linguagem que o homem se constitui enquanto subjetividade, porque abre espaço para as relações intersubjetivas e para o reconhecimento recíproco das consciências” (Brandão, 2005, p. 268). Portanto, diferente da “racionalização”. Não só a consciência da violência, mas o reconhecimento dos *manos* como iguais alimenta esse olhar contestatório sobre o cotidiano, a presença do Outro que é constitutiva do eu. Desse modo, como sugerido por Macedo (2016, p. 41), o rap instaura uma democracia de baixo para cima<sup>13</sup> de modo a se contrapor ao mito da “democracia racial”.

### **Fazendo comunidade: desafiando o**

<sup>13</sup> O autor emprega a noção de “democracia sem dente” inspirada no biógrafo do rapper Sabotage, Toni C. Para Toni C., o fato de Sabotage não ter os dentes revelava a característica da democracia no Brasil, vivenciada pela experiência compartilhada da

### **mito da democracia racial**

A leitura do Brasil sob o ponto de vista do marginalizado, realizada por grupos de rap nos anos 1990, escancarou a desigualdade encoberta pela ideologia dominante. Ao “sobreviver no inferno” o Racionais MC’s possibilitou não apenas a emancipação individual de Mano Brown, Edy Rock, Ice Blue e KL Jay, mas a formação de um sentimento comum na periferia tendo como horizonte a vida. O compromisso comunitário proporcionado não apenas pelo rap, mas por um conjunto de manifestações presentes nesse território, fundamentou saberes, práticas, valores e representações que possibilitam estratégias de sobrevivência cada vez mais elaboradas.

Com o avanço do neoliberalismo e o aumento do genocídio negro por parte da política de morte aplicada pelo Estado, o rap uniu quebradas, fortaleceu os laços e deu voz à periferia. Dar voz, todavia, é dar as

pobreza, uma vez que a ausência de dentes é um dos marcadores de classe mais presentes no país (Macedo, 2016, p. 41).

condições necessárias para que jovens moradores da periferia possam se expressar por meio do poder ancestral das palavras, possibilitando não apenas que contem, mas que reinventem sua própria história, o resultado disso é a abertura para a diversidade em diversos quesitos.

Desse modo, embora o rap indique a existência de um sujeito histórico periférico, isso não implica a ausência de divergência e diversidade de pontos de vista nesse contexto. Isso fica mais claro com a entrada do movimento no século XXI. Se, por um lado, há um arrefecimento no discurso de classe por parte dos rappers no âmbito "hegemônico", é na diversidade que um novo polo de operação será projetado. Desse modo, outros debates vão entrando no radar do movimento. A inclusão de DJ's femininas na abertura dos shows do Racionais MC's foi, justamente, uma exigência de Eliane Dias<sup>14</sup>. Os avanços do movimento feminista no Brasil, assim como o aumento no poder de compra centrado nas mulheres, impulsionado pelas

políticas públicas, possibilitaram uma série de reavaliações, não só na classe média, mas em frações da própria periferia. Embora possamos recuperar de algum modo um sujeito contestatório calcado nos interesses da periferia é sempre a favor de uma certa provisoriedade.

## Referências

ALVES, Jaime Amparo. Topografias da Violência: Necropoder e governamentalidade espacial em São Paulo. *Revista do Departamento de Geografia – USP*, v. 22, p. 108-134, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENTES, Anna Christina. De frente para o "campo de batalha": investigando as relações entre produção textual e contexto local no campo da cultura popular urbana paulista. In: BATTISTI, Elisa; COLLISCHONN, Gisela (org.). *Língua e linguagem: perspectivas de investigação*. Pelotas: Educat, 2011. p. 59-87.

BERTELLI, Giordano Barbin. Errâncias racionais: a periferia, o rap e a política. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 14, n. 31, p. 214-237, jul. 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/sociologias/article/>

<sup>14</sup> "O Brown falou: 'Ô, Eliane, para de dar esperança para essas meninas'. Eu falei: 'Você larga de ser machista, vou colocar, sim!'. Ele retrucou: 'Ah, mas isso aí não vira'. Eu falei: 'Se

não vira não é problema meu, a minha questão é a inclusão social. Eu tenho a obrigação de colocar as mulheres no palco e dar visibilidade a elas'" (Dias, 2016).

view/34919/22566. Acesso em: 15 ago. 2024.

BOTELHO, Guilherme Machado. *Quanto vale o show?* O fino Rap de Athalyba-Man e a inserção social do Periférico através do mercado de música popular. 2018. 236 f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.31.2018.tde-11122018-111009. Acesso em: 2020-06-29.

BOTELHO, Guilherme; GARCIA, Walter; ROSA, Alexandre. Três raps de São Paulo: "Política" (1994), "O menino do morro" (2003) e "Mil faces de um homem leal (Marighella)" (2012). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [S.L.], no. 1, p. 1-24, dez. 2015.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. Escrita, leitura, dialogicidade. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakthin: dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Ed. Unicamp, 2005. p. 265-273.

BROWN, Mano. Um sobrevivente no inferno. Entrevista concedida a Guilherme Henrique; Henrique Santana; Nadine Nascimento. *Le Monde Diplomatique Brasil*, 28 ago. 2023. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/um-sobrevivente-do-inferno/>. Acesso em: 24 out. 2024.

BURGUESIA: *De Menos Crime no Estúdio Showlivre*. Publicado por Showlivre. Youtube, 2015. 4:44. Disponível em: [https://youtu.be/NBv0XdruSZ8?si=Oz7R\\_6pRAvPMYKH0](https://youtu.be/NBv0XdruSZ8?si=Oz7R_6pRAvPMYKH0). Acesso em: 12 fev. 2025.

CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

CAPÍTULO 4 Versículo 3. Publicado por Racionais TV. Youtube, 2017. 8:08. Disponível em: <https://youtu.be/YLa77FGfkY8?si=Lm0t1RLBAHz3L3d6>. Acesso em: 12 fev. 2025.

CONSIDERE-SE um verdadeiro preto. [Compositor e intérprete]: DMN. In: *Cada vez mais preto*, São Paulo: Zimbabwe; Continental, 1993, 1 LP, faixa 2, lado B.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/en.php>. Acesso em: 10 ago. 2024.

DIA de visita. [Compositor e intérprete]: Realidade Cruel. In: REALIDADE Cruel (ao vivo). [Compositor e intérprete]: Realidade Cruel. [S. l.]: Ng2 Music Store. 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3d5zGxG8wFLzc0pAIE2xTH?si=O0WO5i7RTZqogCW2uDePZw>. Acesso em: 25 fev. 2025.

DIAS, Eliane. Entrevista concedida a Carol Teixeira. *Revista TPM*, São Paulo, 11 nov. 2016. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-eliane-dias-mulher-de-mano-brown-e-empresaria-do-racionais>. Acesso em: 12 fev. 2025.



DUSSEL, Enrique. *Ética da Libertação na idade da globalização e da exclusão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

FÓRMULA Mágica da Paz. Publicado por Racionais TV. Youtube, 2015. 10:39. Disponível em: <https://youtu.be/ewHxfBtNC8E?si=bt5DYZAnL4rUouc0>. Acesso em: 12 fev. 2025.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2005

GARCIA, Walter. "Diário de um detento": uma interpretação. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 179-216.

GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC'S (1990-2006). *Ideias*, v. 4, n. 2, p. 81-108, 20 dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649382>. Acesso em: 31 Ago. 2020

GARCIA, Walter. Sobre uma cena de "Fim de semana no Parque", do Racionais MC's. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 25, n. 71, p. 221-235, Abr. 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142011000100015&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142011000100015&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 18 Ago. 2020.

GATTI, Vanessa Vilas Boas. *Súditos da rebelião: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009- 2015)*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-22122015-110930/pt-br.php>. Acesso em: 16 set. 2020.

GELEDÉS – Instituto da Mulher Negra. Projeto Rappers. São Paulo: Geledés, [s.d.]. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/projeto-rappers/>. Acesso em: 25 fev. 2025.

GOMES, Fernando Bertani. Escalas da Necropolítica: Um ensaio sobre a produção do 'outro' e a territorialização da violência homicida no Brasil. *Geografia, Ensino & Pesquisa*, Santa Maria, v. 21, n.2, p. 46-60, Mai-Ago, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/geografia/issue/view/1171>. Acesso em: out. 2020.

GUEDES, Maurício. *"A música que toca é nós que manda": um estudo do "proibidão"*. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

ISSO aqui é uma guerra. [Compositor e intérprete]: Facção Central In: VERSOS Sangrentos. [Compositor e intérprete]: Facção Central. [S. l.]: Discovery G1, 1999. Streaming (Spotify). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/77XTtDeV1SljrkeM3TXUsr>. Acesso em: 25 fev. 2025.

KEHL, Maria Rita. Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo em Perspec.*, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 95-106, set. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=>

sci\_arttext&pid=S010288391999000300013&lng=en&nr m=iso. acesso em 15 Ago. 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACEDO, Márcio. Hip Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, Lúcio (org.). *Pluralidade Urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais*. São Paulo: Fapesp; Editora 34, 2016. p. 23-53.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a ciência e o saber*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 123-151, dez. 2016. Disponível em: <https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf>. Acesso em: 21 out. 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NEGRO Drama: Nada como um dia após o outro dia (Chora Agora). Youtube, 2017. 6:53. Disponível em: <https://youtu.be/u4lcUooNNLY?si=C90r0isnaadByp3Z>. Acesso em: 12 fev. 2025.

NEGRO, Câmbio. Sub-raça. Youtube, 2024. 4:42. Disponível em: <https://youtu.be/LX8Mh2pRhPM?si=gSyZmrpKPfBcyPGS>. Acesso em: 12 fev. 2025.

OLIVEIRA, Acauam. 20 anos de "Sobrevivendo no inferno": entrevista com Acauam Oliveira (UPE), parte 1. *Entrevista com Acauam Oliveira (UPE)*, parte 1. 2019. [Entrevista concedida a] BVPS. Disponível em: <https://blogbvps.wordpress.com/2019/07/09/20-anos-de-sobrevivendo-noinferno-entrevista-com-acauam-oliveira-upe/>. Acesso em: 26 ago. 2020.

OLIVEIRA, Acauam. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: *MC's, Racionais. Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. n.p.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SANTOS, J. R. dos. *Épuras do social: Como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*. São Paulo: Global Editora, 2015.

SUB-RAÇA. [Compositor e intérprete]: Câmbio Negro In: SUB-RAÇA. [Compositor e intérprete]: Facção Central. [S. l.]: Discovery G1, 1995. Streaming (Spotify). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2r055OFRuqdV7NurFVdeNW>. Acesso em: 25 fev. 2025.

TADDEO, Eduardo. *A guerra na visão de um favelado*. São Paulo: Gringos/Nei, 2012.

TAVARES, Breitner. Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. *Soc. Estado.*, Brasília, v. 25, n. 2, p. 309-327, ago. 2010. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922010000200008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922010000200008&lng=en&nrm=iso)  
. Acesso em: 17 Ago. 2020.

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

VOZ Ativa: Racionais 3 décadas ao vivo. Publicado por Racionais TV. Youtube, 2015. 5:12. Disponível em: [https://youtu.be/\\_m3QRtundraU?si=UxgfdXRUNJZV2BYp](https://youtu.be/_m3QRtundraU?si=UxgfdXRUNJZV2BYp). Acesso em: 12 fev. 2025.

## Racionais Mc's e a liberdade de expressão: um Raio X do Brasil e a exposição da Colonialidade

Lucas dos Anjos<sup>1</sup>

José Roberto Rodrigues<sup>2</sup>

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65563>

**Resumo:** A década de 1990 no Brasil é marcada por ser um período de constante violência nas regiões periféricas com ênfase na população negra, além de se destacar como um momento de ampliação à desigualdade social a partir do avanço de políticas neoliberais que não contemplavam as camadas populares do país. É nesse contexto que o grupo Racionais Mc's alcança relevância nacional ao lançar o álbum *Raio X do Brasil*. Esse artigo resulta de uma pesquisa exploratória de monografia com foco no álbum *Raio X do Brasil* do grupo Racionais Mc's a partir da análise de conteúdo das letras das músicas "Introdução", "Fim de Semana no Parque", "Mano na Porta do Bar", "Homem na Estrada" e "Júri Racional". Busca investigar a relação que há entre o contexto ao qual o grupo está inserido, sua representação a partir das músicas, bem como as relações entre as denúncias presentes nas faixas analisadas frente às observâncias críticas trazidas pelo pensamento Decolonial. Conclui-se que o álbum *Raio X do Brasil* consegue representar "fraturas expostas" de um país que possui ainda efeitos da colonialidade em atuação como força dominante a partir da manutenção do capitalismo e do racismo como ferramenta de opressão. Além disso, nota-se que apesar de o grupo anunciar a existência no direito da liberdade de expressão na faixa "Introdução", esse direito não se manifesta de forma plena, pois o grupo Racionais Mc's foi constantemente perseguido devido aos seus posicionamentos contra-hegêmônicos.

**Palavras-chave:** Racionais Mc's; rap; colonialidade; liberdade de expressão.

### Racionais MC's and freedom of expression: a X Ray of Brazil and the exposure of Coloniality

<sup>1</sup> Mestrando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGedu/UNIRIO). Bolsista FAPERJ Nota 10 pelo PPGedu/UNIRIO. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas Formação de Professores, Currículo (s), Interculturalidade e Pedagogias Decoloniais (GFPPD). Email: [lucasdosanjos@edu.unirio.br](mailto:lucasdosanjos@edu.unirio.br) ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-7658-424X>.

<sup>2</sup> Doutor em Ciências Humanas - Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Docente Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro pelo (CAp-UERJ). Foi um dos fundadores e integrou o Programa de Pós-Graduação de Ensino em Educação Básica (PPGEB). Vice-Líder do Laboratório de Ensino de História - LEH/CAp-Uerj. Integrante do Grupo de Estudos sobre Cotidiano, Educação e Culturas - GECEC/PUC-Rio e do Grupo de Pesquisa Patrimônio, Memória e Educação PAMEDUC/UFSC. Email: [zrsrodrigues@yahoo.com.br](mailto:zrsrodrigues@yahoo.com.br) ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1941-1996>.

Recebido em 30/11/2024, aceito para publicação em 20/12/2024.

**Abstract:** The 1990s in Brazil are marked as a period of constant violence in peripheral regions, with a focus on the Black population. It is also characterized as a moment of increasing social inequality driven by the advancement of neoliberal policies that excluded the country's lower-income groups. Within this context, the group Racionais MC's gained national prominence with the release of the album *Raio X do Brasil*. This article results from an exploratory monograph research focused on the album *Raio X do Brasil* by Racionais MC's, content analysis of the lyrics of the songs "Introdução," "Fim de Semana no Parque," "Mano na Porta do Bar," "Homem na Estrada," and "Júri Racional". It seeks to investigate the relationship between the context in which the group is embedded, its representation through the songs, as well as the connections between the critiques present in the analyzed tracks and the critical perspectives brought by Decolonial thought. The study concludes that the album *Raio X do Brasil* effectively portrays the exposed fractures of a country still grappling with the enduring effects of coloniality, which remains a dominant force through the perpetuation of capitalism and racism as tools of oppression. Furthermore, it is noted that, although the group asserts the existence of the right to freedom of expression in the track "Introdução," this right is not fully realized, as Racionais MC's were consistently persecuted for their counter-hegemonic stances.

**Keywords:** Racionais Mc's; rap; coloniality; freedom of expression.

### Racionais MC's y la libertad de expresión: un Rayo X de Brasil y la exposición de la Colonialidad

**Resumen:** La década de los 1990 en Brasil está marcada por ser un período de constante violencia en las regiones periféricas, con un énfasis en la población negra. Además, se destaca como un momento de aumento de la desigualdad social debido al avance de políticas neoliberales que excluían a las capas populares del país. En este contexto, el grupo Racionais MC's alcanza relevancia nacional con el lanzamiento del álbum *Raio X do Brasil*. Este artículo resulta de una investigación exploratoria de monografía centrada en el álbum *Raio X do Brasil* del grupo Racionais MC's, mediante el análisis de contenido de las letras de las canciones "Introdução," "Fim de Semana no Parque," "Mano na Porta do Bar," "Homem na Estrada" y "Júri Racional". Busca investigar la relación entre el contexto en el que el grupo está inserto, su representación a través de las canciones, así como las conexiones entre las denuncias presentes en las pistas analizadas y las observaciones críticas aportadas por el pensamiento decolonial. Se concluye que el álbum *Raio X do Brasil* logra representar fracturas expuestas de un país que aún enfrenta los efectos de la colonialidad, que actúa como una fuerza dominante a través del mantenimiento del capitalismo y el racismo como herramientas de opresión. Además, se observa que, aunque el grupo afirma la existencia del derecho a la libertad de expresión en la pista "Introdução," este derecho no se manifiesta plenamente, ya que Racionais MC's fue constantemente perseguido por sus posturas contra-hegemónicas.

**Palabras clave:** Racionais Mc's; rap; colonialidad; libertad de expresión.

### Racionais Mc's e a liberdade de expressão: um Raio X do Brasil e a exposição da Colonialidade

#### Introdução

A partir da Ditadura Militar no Brasil, as repressões às favelas foram intensificadas. Há diversas denúncias

de vítimas relatando a truculência policial nos períodos ditatoriais. Uma das principais formas de abuso policial era referente a utilização da lei contra a

vadiagem, em que permitia que um policial desse voz de prisão a um cidadão que não pudesse comprovar que era um trabalhador, sendo esta utilizada diversas vezes como pretexto para agredir pessoas negras. Outro caso era referente ao ataque à identidade negra a partir do corte forçado do cabelo afro, o "black power", além da perseguição aos bailes black<sup>3</sup>.

Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos (2023) apontam os bailes black como porta de entrada para o Hip-Hop no Brasil, ao passo que "nesses espaços, a negritude se sentia entre iguais e o entretenimento era vivenciado como uma alternativa ao racismo cotidiano" (Vieira; Santos, 2023, p. 31). Sob isso, é notável que os bailes blacks ofereciam um enaltecimento a identidade negra e uma ampliação na compreensão sobre os efeitos do racismo na sociedade e que devido a isso ocorreram perseguições a esse movimento, mas ao mesmo tempo serviu como inspiração para a chegada abrupta do Hip-Hop no Brasil.

<sup>3</sup> Pedretti (2022) apresenta inúmeros relatos e documentos registrando prisões por vadiagem, tortura física, cortes forçados dos cabelos black power, além de invasões e proibições aos bailes black.

Anderson da Costa e Silva Greco (2007) ressalta que a expressão Hip-Hop é proveniente dos Estados Unidos e significa movimentar os quadris (*to hip*) e saltar (*to hop*) e sua criação é atribuída ao DJ Afrika Bambaataa, que inventou este termo em 1968 para caracterizar o encontro dos dançarinos de *break*, *DJ's*, *MC's* e grafiteiros nas festas de rua produzidas no bairro do Bronx em Nova Iorque. É preciso ressaltar que o elemento corporal no Hip-Hop é representado pelos dançarinos de *break*, enquanto o *DJ* comanda os aparelhos musicais montando uma base rítmica e o *MC* (Mestre de Cerimônia) complementava o som através do canto ou da narração de histórias<sup>4</sup> e o grafite representava o elemento visual do Hip-Hop através da expressão artística utilizando as latas de spray.

É notável que o elemento do Hip-Hop responsável pela expressão musical é o *rap*, composto pelo *DJ* e o *MC*, em que o primeiro é responsável por prover o ritmo e o segundo a poesia, daí a tradução de rap ser

<sup>4</sup> Atualmente os protagonistas do rap são os MC's, o que significa que a mensagem atribuída ganhou maior relevância no Hip-Hop.



"*rhythm and poetry*" (ritmo e poesia). É preciso ressaltar a origem jamaicana no Hip-Hop, que apesar de ter sido popularizado principalmente através dos *rappers* e *DJ's* estadunidenses<sup>5</sup>,

[...] o rap, na realidade, possui em seu "código genético" influências advindas inicialmente de um canto falado da África Ocidental, reflexo da circularidade cultural entre América e África e serviu como elemento de fortalecimento da negritude. (Grecco, 2007, p. 15)

O *rap* no Brasil é recepcionado em São Paulo, por grupos de jovens moradores da periferia que escolheram o centro da cidade, apesar da distância de sua moradia, para difundir essa manifestação cultural. A princípio, devido à dificuldade em compreender a língua inglesa, o Hip-Hop se caracterizava apenas como um gênero musical dançante, ao qual o *rap*, denominado de tagarela, era somente uma forma de acompanhar a base musical através de rimas simples<sup>6</sup>. Entretanto, ainda na década de 1980, o rap toma forma como um gênero musical e uma expressão cultural negra, crítica e combativa de linguagem

periférica, afinal, como aponta Grecco (2007)

[...] o Hip-Hop demonstra certa consolidação em suas práticas e verificamos o lançamento de trabalhos como os de Thaíde e *DJ Hum* gerando dentro do rap o início de sua fase contestatória, o que faz com que o *rap* enfim possa "repetir o modelo estadunidense de contestação". (Grecco, 2007, p. 20)

Tiaraju Pablo D'Andrea (2017) resalta que o rap no Brasil se afirma a partir de uma ruptura com a esquerda tradicional (crise do ideário socialista em escala mundial), ao apresentar uma transformação social provinda da periferia e não do mundo do trabalho (como defendia o marxismo) e com o pensamento neoliberal (que vinha ganhando força no Brasil), ao denunciar a miséria social causada por esta linha de pensamento. Além disso, há uma perda de referencial político nas periferias a partir de uma diminuição na presença de agentes ligados ao catolicismo de esquerda, o desaparecimento dos núcleos de base nas favelas, principalmente, após a derrota de Lula para o Collor na eleição presidencial de 1989 e a expansão de

<sup>5</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 19.

medidas neoliberais que constantemente privatizam os espaços públicos. A partir dessas especificidades ocorridas nos anos 1990, permitiu-se que o *rap* emergisse como uma das principais formas de representatividade das periferias.

É nesse contexto que surge o grupo Racionais Mc's, formado pela união entre a dupla Mano Brown (Pedro Paulo Soares) e Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador) – que se intitulavam como *B.B.Boys (Black Bad Boys)* – com Edi Rock (Edivaldo Pereira Alves) e Kl Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões) – que se intitulavam como Edi *Night* e Kl *Night* – e decidiram se juntar para realizarem o seu primeiro lançamento

em conjunto<sup>7</sup> na coletânea *Consciência Black*<sup>8</sup>, em 1989, ao qual são lançadas as músicas “Pânico na Zona Sul” e “Tempos Difíceis”, que futuramente iriam compor também o primeiro álbum do grupo *Holocausto Urbano* (1990)<sup>9</sup>.

O Grupo Racionais MC's ganha destaque ao apresentar uma versão mais contundente do que a maior parte dos grupos da época e por transformarem o rap nacional em um rap mais “abrasileirado” devido a montagem de suas bases com forte influência da música nacional e apresentar duras críticas aos inúmeros problemas sociais brasileiros (Grecco, 2007). Segundo Ivan dos Santos Messias (2008),

<sup>7</sup> É importante ressaltar que enquanto Mano Brown e Ice Blue eram da Zona Sul de São Paulo, Kl Jay e Edi Rock moravam na Zona Norte paulistana e que apesar de cada dupla pertencerem a zonas regionais distantes, se juntavam a partir dos territórios negros da região central da cidade, que como destaca Mano Brown, para os moradores de periferia, era necessário buscar constantemente as “luzes da cidade” e este lugar era o centro de São Paulo, ao qual se destacava a estação do metrô São Bento que tornou-se ponto de encontro para os jovens que se identificavam com a cultura Hip-Hop (Vieira; Santos; 2023, p. 30-33).

<sup>8</sup> Vieira e Santos (2023) destacam que o projeto “*Consciência Black* registra, portanto, o começo da formação do Racionais MC's e permitiu ao grupo realizar diversos shows; dentre as canções gravadas, “Pânico na Zona Sul” obteve maior engajamento do público. Vieira; Santos, 2023, p. 43).

<sup>9</sup> Vieira e Santos (2023) atentam que “nos anos 1980, uma oportunidade de gravação em vinil era algo muito raro para os *rappers*. Esse processo consistia em compor a música, gravar a demo em fita de rolo, passar para a fita cassete e, finalmente, gravar o disco. O custo desse processo era alto, assim cada grupo gravou apenas uma ou duas músicas para a coletânea”. Além disso, ressaltam a importância de Milton Sales para a consolidação do grupo Racionais Mc's que ao ver o potencial do grupo cantando *rap* os convidou para gravar na sua casa e que “a partir desse projeto da coletânea, foi Sales quem dividiu o que era político e o que não era na música *rap* e começou a divulgar as produções”. A partir disso, resgata as falas de Kl Jay que afirma que “Milton Sales participou da pré-história dos Racionais, ainda antes de compor o grupo, ele dava a direção”. (Vieira; Santos, 2023, p. 43).

[...] as canções de *rap*, especialmente dos Racionais MC's, expõem o mundo específico: racismo, violência policial constante, extermínio etno-físico e orgulho negro. [...] As composições de Hip-Hop exumaram o sujeito oculto, silenciado, esquecido" (Messias, 2008, p. 38).

Além disso, eles se destacam por, ao longo de 30 anos de carreira, possuírem uma alta quantidade de projetos lançados como o álbum *Holocausto Urbano* (1990), o EP *Escolha seu Caminho* (1992), além dos álbuns *Raio X do Brasil* (1993), *Sobrevivendo no Inferno* (1997), *Nada como um Dia após o Outro Dia* (2002) e o mais recente *Cores e Valores* (2014). Ademais, são também um dos poucos grupos formados na década de 90 a se manterem ativos, com a mesma formação inicial e relevância através de seus shows e projetos individuais e coletivos.

Em tempos recentes, o grupo Racionais Mc's vem ganhando destaque nos espaços formais de educação através do reconhecimento de sua importância enquanto pensadores críticos e com isso, adentraram nesses espaços através da inserção da letra de suas músicas em vestibulares como o Enem e como obra

obrigatória no vestibular da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), além de que o grupo receberá pela mesma instituição o título de Doutor Honoris Causa (2025). Entretanto, apesar de notadamente serem reconhecidos pelo seu caráter contestador acerca da sociedade, é através do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997) que o grupo se destaca perante à academia, como o exemplo da escolha da UNICAMP para o seu vestibular ser este álbum, ou mesmo a vasta análise das músicas desse álbum através de artigos, dissertações e teses, o que causa o apagamento de seus outros projetos, como é o caso do álbum *Raio X do Brasil*, que demanda a ampliação e aprofundamento na sua análise e estudo por parte do(a)s pesquisadores(as) da cultura Hip-Hop.

Desta forma, percebe-se que o álbum *Raio X do Brasil* (1993) marca o grupo Racionais Mc's de diversas formas, seja a partir de uma ascensão social através do rap ao conseguir consolidá-lo enquanto uma profissão e se manter economicamente através disso, seja o alcance nacional com suas músicas que se tornaram clássicos do *rap*. É necessário então refletir acerca dos impactos que esse

álbum tem para a sociedade, de forma a pensar sobre alguns pontos que o grupo destaca em suas músicas.

O objetivo geral deste trabalho é analisar as letras do grupo Racionais Mc's e pontuar o seu caráter contra hegemônico enquanto difusor de perspectivas críticas em meio a um contexto social e histórico de sua época. Os objetivos específicos se pautam na observação de que, esse álbum, seria uma forma de demarcar a efetivação do direito da liberdade de expressão, como citado na faixa "Introdução". Outro ponto de análise é identificar as críticas realizadas pelo grupo enquanto "fraturas expostas" e o diálogo que essas perspectivas têm com o pensamento decolonial.

Devido a sua expressão no movimento Hip-Hop a partir dos seus *raps*, este trabalho se propõe a fazer um estudo exploratório a partir da análise das letras do álbum *Raio X do Brasil* de forma a buscar entender as perspectivas expostas nesse álbum, bem como identificar as relações que o projeto tem com o contexto ao qual foi lançado. Supõe-se que o álbum *Raio X*

*do Brasil* está inserido em um contexto com perpetuações de ideais coloniais – reexposto através da ditadura – e que devido a isso é possível notar denúncias nas músicas, de forma a perceber os efeitos da colonialidade em corpos negros e periféricos.

### ***Raio X do Brasil e a década de 1990***

Os anos 1990 são marcados por um período de extrema violência às periferias e pessoas negras, além de se destacar pela desigualdade social entre as classes sociais brasileiras, com um avanço de políticas neoliberais que não contemplavam as camadas populares no país. A violência era tanta que D'Andrea (2017) afirma que nos bairros da Zona Sul de São Paulo os índices de assassinatos eram próximos aos de países em guerra civil. Nos anos 1990, o bairro do Jardim Ângela era considerado o mais violento do mundo e junto com o Capão Redondo e o Jardim São Luís foi denominado como "o triângulo da morte"<sup>10</sup>. Já a respeito da questão econômica nos anos 1990, Brettas (2007) analisa os dados

<sup>10</sup> D'Andrea (2017) cita dados recolhidos do PRO-AIM, SIM – Sistema de Informação sobre

Mortalidade, Município de São Paulo a partir do trabalho de Telles (2012).

apresentados por Mattoso (2001) e identifica que

Um balanço da década de 1990 nos permite analisar os efeitos da adoção do receituário neoliberal – que começa no início da década e ganha força e expressão em 1994, com a implementação do Plano Real – para o Brasil. O desempenho econômico desta década foi menor se comparada ao de qualquer outra década do século XX, inclusive a década de 1980, conhecida como a “década perdida” (Brettas, 2007, p. 5)

Além disso, o autor descreve que apesar de haver o controle da alta inflação na década de 90, é notável que

[...] a instabilidade econômica articulada à queda da atividade, produziram efeitos extremamente danosos para os níveis de emprego e renda. Qualquer que seja a metodologia adotada, o desemprego aumentou substancialmente. (Brettas, 2007, p. 5).

Já Aguiar (2011) aponta que

[...]durante a década de noventa, temos um processo de flexibilização das leis trabalhistas, e a CLT (Consolidação das Leis do Trabalho) passa a ser vista pelos neoliberais como empecilho para as relações trabalhistas e principalmente como obstáculo na geração de empregos. (Aguiar, 2011, p. 8).

Sob essa perspectiva, Brettas (2007) complementa que além da falta de empregos, ocorre na década de 90 a perda na qualidade de empregos, o que gera

[...] O crescimento do emprego temporário, parcial, em domicílio, informal, e outras tantas formas de expressão da precariedade das condições de trabalho, ganhou força. Este fato contribuiu para fragilizar e desarticular a organização dos trabalhadores, além de criar um ambiente favorável para a intensificação destas mudanças. Um movimento de mútua influência que vem deteriorando as condições de vida de um número cada vez maior de pessoas. (Brettas, 2007, p. 5).

Campos (2015) apresenta dados que demonstram que a pobreza permaneceu como um fator marcante na década de 1990 no Brasil, afinal

[...] entre 1992 e 1993, o número de indivíduos considerados “pobres” (com renda domiciliar *per capita* inferior à linha de pobreza) aumentou de 58,9 para 60,9 milhões. Entre 1993 e 1995, diminuiu de 60,9 para 51,8 milhões. Entre 1995 e 2003, por conta da variação na dimensão da população, aumentou de 51,8 para 61,8 milhões – sendo assim, o maior número da série.” (Campos, 2015, p. 30).



É possível aferir que a desigualdade econômica foi um ponto marcante na década de 1990 e acompanha a trajetória do grupo Racionais Mc's que, afirmam em entrevista realizada pelo canal *Red Bull Station* (2017) que é apenas a partir do sucesso com o álbum *Raio X do Brasil* (1993) que eles conseguem realmente transformar o *rap* como sua profissão<sup>11</sup>, o que tornou o rap como uma alternativa para a ascensão social em um período marcado pela desigualdade.

A partir do álbum *Raio X do Brasil* (1993) o grupo Racionais Mc's amplia sua difusão a âmbito nacional<sup>12</sup>, conquistando hits com faixas como "Fim de semana no parque" e "Homem na Estrada", que demonstram uma

alteração de postura do grupo que, segundo Acauam Oliveira (2018)<sup>13</sup>.

a multiplicidade de vozes e olhares oferece uma percepção mais densa da realidade periférica ao conferir à dispersão das experiências particulares fragmentárias um sentido geral de coletividade (Oliveira, 2018, p. 29).

### **O Raio X do Brasil e as fraturas expostas**

A premissa deste trabalho é de que ao analisar as letras do álbum *Raio X do Brasil* encontrar-se-á "fraturas expostas" referentes aos resquícios de colonialidade e os seus efeitos que continuam em atuação na sociedade. Em sua faixa "Introdução", o Grupo atenta-se ao manutenção do direito de liberdade de expressão, muitas vezes negado nas periferias e aos sujeitos periféricos, sendo suas

<sup>11</sup> Vieira e Santos (2023) destacam que essa mudança causou "estranhamento para o grupo", pois o objetivo deles não seria a fama ou que tivessem suas músicas tocando nas rádios, mas sim que o princípio seria "tocar no coração dos pretos para falar com eles", pois viam suas produções como um "trabalho social do rap".

<sup>12</sup> Vieira e Santos (2023) ressaltam que através do senador Eduardo Suplicy (PT-SP) a faixa "Homem na Estrada" do álbum *Raio X do Brasil* chegou ao Senado Federal durante uma sessão da Comissão de Constituição e Justiça a respeito da redução da maioridade penal e que esta foi utilizada como argumentação para que o político protestasse contra a proposta de diminuir a idade mínima para a prisão.

<sup>13</sup> Oliveira (2018) apresenta a ideia de que "a partir de *Raio X do Brasil* o Grupo vai apresentar uma mudança radical de postura. O ponto de vista particular dos *rappers* deixa de ser o elemento principal em canções como "Pânico na Zona Sul" e "Mano na porta do bar" para se tornar apenas uma das muitas perspectivas possíveis, criando um mosaico de vozes e olhares contraditórios entre si. A obra se torna essencialmente aberta, apresentando perspectivas que são confrontadas da forma mais complexa possível e assumindo um modelo épico de representação narrativa, conforme definido por Walter Garcia (Oliveira, 2018, p. 29).



músicas uma forma de exercer esse direito ao expor a realidade das periferias e a violência ao qual estão submetidos. A partir disso, o álbum é iniciado pelos versos:

1993! Fudidamente voltando!  
Racionais! Usando e abusando  
da nossa liberdade de  
expressão. Um dos poucos  
direitos que o jovem negro  
ainda tem nesse país. Você  
está entrando no mundo da  
informação,  
autoconhecimento, denuncia e  
diversão. Este é o Raio-X do  
Brasil, seja bem-vindo  
(Racionais Mc's, 1993)

Primeiramente, é preciso ampliar a ideia de Liberdade de Expressão, afinal apesar do grupo ter liberdade para lançar suas músicas contestando a desigualdade social e o racismo no Brasil – diferente da época da Ditadura, em que a censura impedia qualquer manifestação crítica a esse regime –, o grupo passou por episódios de censura na realização de seus shows, como aponta Vieira e Santos (2023)

Ao narrar a violência do braço armado do Estado (as polícias) em tom de revolta, explicitando a reação dos rappers com o racismo institucional enfrentado cotidianamente, o grupo chama a atenção das autoridades, em especial da Polícia Militar, e passa a ser

alvo de perseguições (Vieira; Santos, 2023, p. 56-57).

Devido a isso, as autoras destacam o que ocorreu no ano de 1994, em que o Racionais Mc's foram presos durante sua apresentação no evento "*Rap do Vale*", realizado em São Paulo, no Vale do Anhangabaú, acusados de estimularem a violência. Dessa forma, é necessário repensar se a liberdade de expressão é de fato "um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país" (Racionais Mc's, 1993), pois, quando expressadas suas críticas, tiveram sua liberdade cerceada e nesse período o grupo ficou marcado por constantemente ser "criminalizado pela mídia e pelas forças de segurança por denunciar as formas de violência, exclusão e abandono em que estavam submetidas as pessoas negras, pobres e periféricas" (Vieira; Santos, 2023, p. 56).

As autoras apontam que o grupo era noticiado pela mídia hegemônica de forma estigmatizada como "os jovens que falam de crime, de drogas, de violência e que enunciam palavrões" (Vieira; Santos, 2023, p. 57), ou seja, a forma que eram lidos pela mídia era a da ignorância, apesar de estarem

utilizando sua música, como uma forma de expor um “Raio X do Brasil” a partir da “informação, autoconhecimento, denuncia e diversão” (Racionais Mc's, 1993), o que representa também outro fator que se distancia de uma liberdade de expressão plena, afinal, suas ideias estavam sendo deturpadas de forma a gerar a sua deslegitimidade enquanto pensadores negros e periféricos.

Dentre os principais apontamentos presentes no álbum *Raio X do Brasil*, Vieira e Santos (2023) ressaltam que “o foco do grupo são as trajetórias e experiências de vida na periferia e os temas são segregação espacial e urbana, violência, encarceramento, autovalorização, capitalismo, poder, ganância, crime, conflitos e morte” (Vieira; Santos, p. 56). Ao adentrarmos na análise da música “Fim de semana no Parque”, notamos as críticas ao capitalismo em que o grupo expõe a discrepância entre um fim de semana comum nas periferias da favela em relação a de famílias com melhores condições

financeiras. Isso fica explícito no verso abaixo:

A número 1 em baixa renda da cidade. Comunidade zona sul é, dignidade. Tem um corpo no escadão, a tiazinha desce o morro. Polícia a morte, polícia socorro. Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo. Pra molecada frequentar, nenhum incentivo. O investimento no lazer é muito escasso. O centro comunitário é um fracasso. Mas aí, se quiser se destruir está no lugar certo. Tem bebida e cocaína sempre por perto (Racionais Mc's, 1993).

Essa situação descrita pelo grupo é o que Boaventura de Sousa Santos (2009) entende como efeitos da colonialidade a partir da ascensão do *fascismo social*<sup>14</sup> e ao relacionar com este caso, se apresenta sob a forma de *apartheid social*, que trata da “segregação social dos excluídos através de uma cartografia urbana dividida em zonas selvagens e zonas civilizadas” (Santos, 2009, p. 37). A partir disso,

[...] a divisão entre zonas selvagens e zonas civilizadas está a transformar-se num critério geral de sociabilidade, um novo espaço-tempo hegemônico que atravessa

<sup>14</sup> Boaventura de Sousa Santos (2009) caracteriza o fascismo social como sendo “um regime social de relações de poder extremamente desiguais que concedem à parte mais forte o poder de veto sobre a vida e o

modo de vida da parte mais fraca.” (Santos, 2009, p. 37).

todas as relações sociais, econômicas, políticas e culturais e que, por isso, é comum à ação estatal e à ação não-estatal". (Santos, 2009, p. 37).

Logo, é possível perceber que os efeitos da colonialidade dialogam entre si pela manutenção desse sistema de dominação, ao passo que a segregação social se faz presente a partir da dominação pelo capitalismo e escolhe se fazer mais presente a partir das perspectivas raciais e coloniais cujo alvo se encontra o povo negro e periférico.

A música "Mano na porta do bar" escancara os efeitos do capitalismo na sociedade e expõe uma de suas atuações, que é a partir da ilusão em virtude de superar as questões éticas e morais do ser humano em prol de tentar alcançar bens pessoais para que assim seja possível alcançar a felicidade. Rachel Sciré (2023) ressalta que nessa música "o MC se apresenta como uma "testemunha ocular" da transformação de um mano respeitado em traficante e homicida, e o foco narrativo permanece na terceira pessoa" (Sciré, 2023, p. 319). Essa faixa conta a história de um homem comum, que possuía amigos, tentava ajudar as pessoas ao seu

redor, tinha poucos bens como um carro antigo e tinha uma mulher apaixonada por ele, ou seja, uma vida tranquila e feliz, porém devido a sua ambição entrou para a venda de drogas e caiu na ilusão da ostentação, ao passo que sua única preocupação se tornou fazer mais dinheiro independente do que fosse necessário ser feito e a consequência disso é que ele acaba sendo assassinado, como aponta os versos:

Ele é feliz e tem o que sempre quis. Uma vida humilde, porém sossegada. Um bom filho, um bom irmão. Um cidadão comum, com um pouco de ambição [...] A lei da selva consumir é necessário. Compre mais, compre mais, supere o seu adversário! O seu status depende da tragédia de alguém. É isso, capitalismo selvagem! Ele quer ter mais dinheiro, o quanto puder [...] Você viu aquele mano na porta do bar? Ele mudou demais de uns tempos para cá... Cercado de uma pá de tipo estranho, que promete pra ele o mundo dos sonhos. Ele está diferente, não é mais como antes. Agora anda armado a todo instante. Não precisa mais dos aliados [...] A lei da selva é traiçoeira, surpresa! Hoje você é o predador, amanhã é a presa. (Racionais Mc's, 1993).

É possível notar em evidência os efeitos do Racismo enquanto forma de dominação social ao analisarmos a

faixa "*Homem na Estrada*"<sup>15</sup>. Essa música conta a história de um jovem adulto que acaba de ser liberado da prisão e tem a intenção de mudar de vida e sair do crime. O rapaz, desde a infância está inserido na criminalidade, porém agora que é mais velho, não quer que o filho passe pelas mesmas coisas. Apesar de ter cumprido sua pena, ele ainda é marcado como um ex-presidiário, o que dificulta que o protagonista de fato siga adiante. E é justamente pelo seu passado, que o protagonista é julgado pela sociedade como culpado de um assassinato ao qual não há investigação sobre isso, apenas o preconceito social que gera a execução dele pela polícia, ao qual os rappers ressaltam na música ser algo "planejado", de forma a se manter o ciclo, em que futuramente o filho desse homem executado acabaria entrando na criminalidade por não enxergar outra forma de ascensão social, como destacado no trecho "Se eles me pegam, meu filho fica sem ninguém. É

o que eles querem: mais um pretinho na FEBEM"<sup>16</sup> (Racionais Mc's, 1993).

A partir disso, podemos concluir que a perspectiva que o grupo Racionais Mc's expõe nas letras mencionadas dialoga com a ideia de "colonialidade" ao qual Aníbal Quijano a configura como

um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social cotidiana e da escala societal. (Quijano, 2000, p. 73)

Logo, nota-se que há uma relação direta entre o Capitalismo e o Racismo enquanto força de opressão voltada para a manutenção da colonialidade, ao passo que esta busca exercer poder sobre classes pré-selecionadas – como é o caso do povo negro periférico –, de forma que

[...] a colonialidade do poder, tal como foi conceitualizada por

<sup>15</sup> Rachel Sciré ressaltava que "em "*Homem na Estrada*", quinta faixa do mesmo disco, o foco narrativo oscila entre a primeira e a terceira pessoa para contar a história de vida de um ex-presidiário. (Sciré, 2023, p. 319).

<sup>16</sup> Djamilia Ribeiro (2018) conta em entrevista para o lançamento do livro *Sobrevivendo no Inferno* que em sua docência numa escola

pública de periferia, utilizou a faixa "*Homem na Estrada*" presente no álbum *Raio X do Brasil* para realizar sua aula de filosofia e a partir disso gerou-se uma análise crítica sobre a música, no qual não só ocorreu uma participação da turma que se interessou pela atividade, mas também a dedicação ao refletir sobre uma realidade que eles se identificavam.

Quijano, é a chave analítica que permite visualizar o espaço de confluência entre a modernidade e o capitalismo, bem como o campo formado por essa associação estrutural. (Quintero; Figueira e Elizalde, 2019, p. 5-6)

É preciso ressaltar também a faixa "Juri Racional", que retoma o caráter julgador presente desde o primeiro disco do grupo. Essa música simula um júri em que o acusado está sendo julgado por negar sua ancestralidade, negritude e de servir como instrumento para que a branquitude exerça o racismo sem reações. Apesar disso, é destacado a necessidade de se aceitar como negro e trabalhar a autoestima do povo preto, através dos versos:

Você não tem amor próprio, fulano! Nos envergonha, pensa que é o maior. Não passa de um sem-vergonha em seus atos! Por si só define sua personalidade, mas é a inferioridade que você sente no fundo. Dá aos racistas imundos razões o bastante, pra prosseguirem nos fodendo como antes" [...] Do que valem roupas caras, se não tem atitude? Do que vale a negritude, se não pô-la em prática? A principal tática, herança de nossa mãe África! A única coisa que não puderam roubar! Se soubessem o valor que a nossa raça tem, tingiam a palma da mão pra ser escura

também! (Racionais Mc's, 1993)

É possível compreender que o grupo está preocupado em ampliar as perspectivas acerca do orgulho e identidade negra. É um enaltecimento a ser negro, em contraste aos efeitos que o racismo têm enquanto forma de dominação social. Além disso, para além da identificação, ressalta-se também o "por em prática a negritude" como uma forma de incentivar a militância negra, ao passo que dialoga com as ideias trazidas por Neusa Santos Souza (1983) com a ideia de "Tornar-se negro" em que a autora ressalta que "saber-se negra [...] é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades." (Souza, 1983, p. 17-18). Sendo assim, "Independente dos modos de compreender o sentido da prática política, seu exercício é representado para o negro como o meio de recuperar a auto-estima, de afirmar sua existência, de marcar o seu lugar." (Souza, 1983, p. 44).

Dessa forma, ao ressaltar a necessidade de se reconhecer como negro e ter orgulho de sua negritude, o



grupo busca auxiliar os ouvintes a retomar sua autoestima como pessoa negra. A partir disso, Prado (2020) relaciona o rap com a perspectiva de Tlostanova (2014) como uma ruptura com a estética normativa ocidental de forma que:

Tlostanova (2014) defende que a ruptura com a estética normativa ocidental é crucial para a emergência de novas experiências e sujeitos no campo da arte. Na sua perspectiva, o surgimento de uma estética decolonial – que, nos parece, é também promovida pelo rap – permite exercer uma remodelação subjetiva do lugar dos sujeitos no mundo, na qual se “[...] Trata de curar uma mente y alma colonizadoras, libertando a la persona de complexos de inferioridade coloniales, y permitiéndole sentir que ella también es un ser humano con dignidad, que también es valiosa como es” (Tlostanova, 2014 apud Prado, 2020, p. 148)

### Considerações finais

É possível concluir que o álbum *Raio X do Brasil* lançado pelo grupo Racionais Mc's em 1993 é altamente relevante para se compreender o contexto histórico ao qual estavam inseridos e ampliar a reflexão dos ouvintes acerca da desigualdade social e a perpetuação do racismo em diferentes esferas. Confirmou-se que

apesar de o grupo mencionar a efetivação no direito à liberdade de expressão a partir do lançamento do álbum, esse direito não se afirma em toda a sua concretude, afinal ainda que as músicas do grupo não tenham sido censuradas, houveram perseguições pela mídia que utilizavam de estigmas para deslegitimar suas perspectivas críticas acerca da sociedade e também pela polícia ao ponto de ocorrer a prisão do grupo em 1994.

Outro fator relevante que pudemos perceber é que a partir da análise das letras desse álbum, notamos um diálogo com as perspectivas decoloniais acerca da luta Anticapitalista e Antirracista, ao qual há constantes menções sobre os problemas do capitalismo e do racismo, além do incentivo para que os ouvintes se rebelem contra essas formas de opressão, de tal maneira que ao utilizar sua música como uma forma de rebelar-se contra os efeitos da colonialidade, o grupo expõe “fraturas expostas” da sociedade que vão de encontro com as críticas realizadas pelo pensamento decolonial e a perpetuação dos efeitos da colonialidade que se mantém ainda na atualidade. Sendo assim, é notório a



importância que o grupo Racionais MC's possui enquanto pensadores críticos e a força contra hegemônica que suas músicas possuem frente à Colonialidade.

## Referências

AGUIAR, Sidney Barata. Hip hop de leste a oeste de Manaus: quatro cabeças de uma hidra urbana. In: SAMPAIO, Patrícia Melo (org.). *O fim do silêncio: presença negra na Amazônia*. Belém: Editora Açaí; CNPq, 2011.

ANJOS, Lucas. [dos]. *Sobrevivendo para além do inferno: o rap dos Racionais MC's como um espaço educativo não formal contra-hegemônico*. Monografia (Licenciatura e Bacharelado em Ensino de História) – UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

BRETTAS, Tatiana. *Política econômica e política social na década de 1990*. [III Jornada Internacional de Políticas Públicas]. Universidade Federal do Maranhão. São Luís – MA, 2007. Disponível em: [https://www.joinpp2013.ufma.br/jornadas/joinppIII/html/Trabalhos/EixoTematicoA/307b046553e986a40f0aTatiana\\_Brettas.pdf](https://www.joinpp2013.ufma.br/jornadas/joinppIII/html/Trabalhos/EixoTematicoA/307b046553e986a40f0aTatiana_Brettas.pdf).

CAMPOS, André. *Bem-estar social nos anos 1990 e 2000: traços estilizados da história brasileira*. [Texto para discussão] Brasília: Rio de Janeiro: Ipea, 2015. Disponível em: [https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/3512/1/td\\_2025.pdf](https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/3512/1/td_2025.pdf). Acesso em: 30 mai. 2024.

CANDAU, Vera Maria (org.) *Cotidiano, Educação e Culturas: Realizações,*

*Tensões e Novas Perspectivas*. Rio de Janeiro: Ed. da Autora, 2023.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. Contexto histórico e artístico de produção do fenômeno Racionais MC's: uma ruptura musical. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 1, p. 95-112, jul.-dez. 2017. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13127>. Acesso em: 30 mai. 2024.

GRECCO, Anderson. *Racionais MC's: música, mídia e crítica social em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MESSIAS, Ivan. *Hip-hop, educação e poder: o rap como instrumento de educação não-formal*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

OLIVEIRA, Acauam. O evangelho marginal dos Racionais MC's. *Sobrevivendo no Inferno*, In. *Racionais MC's* 19-41, 2018.

PAIM, Elison; MIRANDA, Claudia; ARAUJO, Helena. *Em busca de histórias Outras: perspectivas decoloniais na América Latina*. Curitiba: Was Edições, 2022.

PEDRETTI, Lucas. *Dançando na mira da ditadura: bailes soul e violência contra a população negra nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2022.

PRADO, Denise. Re-existências decoloniais – a potência dos cliques Mandume, Boa Esperança e Eminência Parda. *Logos, [S. l.]*, v. 27, n. 3, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/54446/36792>. Acesso em: 30 mai. 2024.

QUIJANO, Anibal. El fantasma del desarrollo en América Latina. *Rev. Venez. de Econ. y Ciencias Sociales*, v. 6, n. 2, 2000.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. *Uma breve história dos estudos decoloniais*. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

RACIONAIS MC's. Red Bull Station. RacionaisTV, Trecho da entrevista do grupo Racionais Mc's realizada no programa Red Bull Station (6min42s), 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-D4IHZ30b2U>. Acesso em: 30 mai. 2024.

RACIONAIS MC's. *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993.

RIBEIRO, Djamila. *Racionais: Sobrevivendo no Inferno* por Djamila Ribeiro. Youtube Racionais TV, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rrlmxSr0mQo>. Acesso em: 30 mai. 2024.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma pedagogia do Conflito. In: FREITAS, Ana Lúcia Souza de; MORAES, Salete Campos de (org.). *Contra o desperdício da experiência: a pedagogia do conflito revisitada*. Porto Alegre: Rede editora, 2009.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TELLES, Vera da Silva. *A cidade nas fronteiras do legal e ilegal*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2012.

TLOSTANOVA, Madina. La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurásica y el anti-sublime decolonial. In: GOMEZ, Pedro Pablo et al. (org.) *Arte y estética en la encrucijada descolonial*

II. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014.

VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima. *Racionais: Entre o gatilho e a tempestade*. São Paulo: Perspectiva, 2023.

## (Re)construção do *ethos* e da identidade negra em duas canções do álbum *Ladrão*, de Djonga

Leandro Moura<sup>1</sup>

Benedicto Roberto Alves Carlos<sup>2</sup>

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65326>

**Resumo:** Conforme a língua portuguesa, "ladrão" é aquela pessoa que pratica o ato de roubar ou furtar, além de ser corresponder, também, a uma pessoa desonesta. Frequentemente, jovens negros são vistos e/ou julgados como ladrões devido à cor da pele. É a partir dessa perspectiva que o *rapper* mineiro, Djonga, lançou o álbum intitulado *Ladrão*, em 2019. No álbum, o músico tenta desconstruir essa imagem prévia (*ethos*) que é formada em volta da população negra. É por meio da arte e do discurso que o *rapper* busca empoderar o sujeito negro, ao mesmo tempo em que reforça a reivindicação de espaços e direitos. Desse modo, o presente artigo busca investigar a maneira como o músico, a partir de suas músicas, utiliza técnicas argumentativas para desconstruir e, efetivamente, construir uma nova imagem acerca da população negra.

**Palavras-chave:** argumentação; *ethos*; *rap*; *doxa*; retórica.

### (Re)construction of *ethos* and black identity in two songs from the album *Ladrão*, by Djonga

**Abstract:** According to the Portuguese language, a "thief" is a person who commits the act of stealing or stealing, in addition to also being a dishonest person. Often, young black men are seen and/or judged as thieves because of the color of their skin. It is from this perspective that the rapper from Minas Gerais, Djonga, released the album entitled *Ladrão*, in 2019. In the album, the musician tries to deconstruct this previous image (*ethos*) that is formed around the black population. It is through art and speech that the rapper seeks to empower the black subject, while at the same time reinforcing the demand for spaces and rights. Therefore, this article seeks to investigate the way in which the musician, based on his songs, uses argumentative techniques to deconstruct and, effectively, construct a new image about the black population.

**Keywords:** argumentation; *ethos*; *rap*; *doxa*; rhetoric.

### (Re)construcción de *ethos* e identidad negra en dos canciones del disco *Ladrão*, de Djonga

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: leandro\_slm@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6777-5773>.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais (POSLIN/UFMG). E-mail: benedictorcarlos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1593-4255>.

Recebido em 10/11/2024, aceito para publicação em 22/12/2024.

**Resumen:** Según el idioma portugués, un "ladrón" es una persona que comete el acto de hurtar o hurtar, además de ser también una persona deshonesta. A menudo, los jóvenes negros son vistos y/o juzgados como ladrones por el color de su piel. Es desde esta perspectiva que el rapero minero Djonga lanzó en 2019 el álbum titulado *Ladrão*. En el álbum, el músico intenta deconstruir esta imagen previa (*ethos*) que se forma en torno a la población negra. Es a través del arte y el discurso que el rapero busca empoderar al sujeto negro, al mismo tiempo que refuerza la demanda de espacios y derechos. Por ello, este artículo busca investigar la manera en que el músico, a partir de sus canciones, utiliza técnicas argumentativas para deconstruir y, efectivamente, construir una nueva imagen sobre la población negra.

**Palabras clave:** argumentación; *ethos*; *rap*; *doxa*; retórica.

## (Re)construção do *ethos* e da identidade negra em duas canções do álbum *Ladrão*, de Djonga

### Introdução

A história do Brasil é marcada pelo processo de colonização, realizado pela coroa portuguesa, entre os anos de 1530 e 1822. A música sempre se fez presente para os negros e, segundo Nascimento (2019), no início do período da colonização, a música servia como alívio para os negros escravizados, depois de um longo e doloroso dia nas colônias. Nesse sentido, a música servia como uma possibilidade de futuro. Em outras palavras, a música era um vislumbre de um futuro com melhor qualidade de vida.

Conforme Mariani (2004), o processo de colonização pode ser entendido como um sistema violento no

qual uma nação e/ou cultura impõe-se sobre a outra. Além disso, a autora compreende que a única maneira de relatar os acontecimentos do passado e ressignificar ideias é por meio da língua deixada pelo colonizador, ou seja, por meio da língua, é possível lutar contra o processo de colonização, contra a discriminação e contra o preconceito. Mais do que isso, é necessário se apropriar da língua do opressor para combater os seus preconceitos, pois é por meio da linguagem do dominador que as pessoas subalternas irão se libertar. Nesse sentido,

muitas vezes não há como dizer essa outra história a não ser pelo uso da língua vinda com o colonizador. Mesmo que seja para dizer de um outro jeito, renomear os

acontecimentos, por exemplo, há que se passar por uma política de sentidos organizada inicialmente na língua da metrópole (Mariani, 2004, p. 24).

Assim, é exatamente por meio desse recurso, qual seja, o de utilizar a língua colonizadora, que cantores de *rap*, como Djonga, Mano Brown, Emicida, entre outros, buscam retomar o passado para criar alternativas no presente.

Nesse sentido, compreendemos que o *rap* é um gênero que integra o quadro cultural do Hip-Hop, visto que “o *rap* é um dos elementos que fazem parte do Hip-Hop, um movimento cultural que surgiu no início dos anos 1970, no bairro do Bronx, em Nova Iorque, criado por jovens negros e imigrantes” (Dutra, 2006, p. 179). Devido à sua relevância para a população, o Hip-Hop e, conseqüentemente, o *rap* conquistaram espaço nos cenários culturais ao redor do mundo, especialmente no Brasil. Atualmente, “o *rap* é um gênero musical mundialmente conhecido que comporta uma grande heterogeneidade” (Dutra, 2006, p. 179).

No contexto brasileiro, a cultura do *rap* se manifesta como uma forma

de resistência e valorização da cultura afro-brasileira, além de representar um instrumento de emancipação para a população historicamente subalternizada. Nessas trilhas, cabe lembrar do sankofa, provérbio africano cuja ideia é retomar o passado para ressignificar o presente. No trabalho musical desenvolvido pelo *rapper* Djonga, é possível perceber que o músico brasileiro busca retomar o passado para que, desse modo, reivindique todo o espaço negado para os negros.

Ademais, é válido dizer que a Lei Áurea, assinada em 1888, não concedeu ao negro a possibilidade de emancipação e ascensão social. Uma das estratégias utilizadas para manter a população negra subjugada foi a racionalização, quando se colocava uma raça contra a outra, pois tal noção opera como uma forma de manter o controle sobre os corpos negros. Nessa perspectiva, Sodré (2023) aponta que o processo de racionalização, que ocorreu após a abolição, serviu como uma estratégia endocolonial, uma vez que “o racismo passa a funcionar como estratégia de hierarquização social dentro de uma cadeia de continuidade

que se pauta por novas regras” (Sodré, 2023, p. 44).

Desse modo, o processo endocolonial pode ser caracterizado pela criação de barreiras que impossibilitam o sujeito negro de atingir determinado nível econômico e social. Além disso, entendemos que há um controle sobre a identidade negra, uma vez que, embora tal identidade seja socialmente reconhecida, a imagem que se constrói em torno dela não reflete sua verdadeira identidade. Em vez disso, essa representação funciona como um reflexo do racismo presente em nossa sociedade. Nesse sentido, entendemos que o *rap*, enquanto gênero musical, busca o resgate da identidade e da valorização da cultura negra.

Por conseguinte, com a retomada dos estudos retóricos e com a publicação do *Tratado da Argumentação: a nova retórica*, em 1958, o campo da Análise do Discurso tem oferecido importantes contribuições para a reflexão sobre a construção dos mais variados tipos de discurso. Para além disso, a obra de Perelman e Olbrechts-Tyteca buscou demonstrar como o orador constrói sua argumentação em função do outro,

utilizando recursos linguísticos que visam fortalecer sua argumentação.

Desse modo, para que possamos investigar as técnicas argumentativas utilizadas por Djonga para desconstruir e, efetivamente, construir uma nova imagem acerca da população negra em suas músicas, adotaremos, como arcabouço teórico, os escritos de Perelman e Olbrechts-Tyteca. Mais do que isso, as análises aqui propostas se voltam para a problemática da argumentação como discurso, que está diretamente relacionada à problemática retórica, pois, conforme Emediato (2022, p. 432), “a problemática retórica é retomada atualmente pelos trabalhos que se orientam para o discurso e seus objetos diversos, como o espaço do debate público, os auditórios, a subjetividade e as intenções dos sujeitos”. Entendemos, ainda, que é necessário analisar como a relação entre o orador e o auditório pode ser construída por meio da música, uma vez que

o sujeito tem um estatuto social (um papel social) que gera expectativas sobre suas atitudes discursivas (papéis discursivos). Os fatores de determinação não apenas ideológicos, mas ligados ao



funcionamento complexo e multivariado das estruturas sociais, das normas, dos rituais conversacionais, das tecnologias, dos dispositivos comunicacionais, das situações das diferentes lógicas de relações entre sujeitos" (Emediato, 2020, p. 31).

Além do *Tratado*, haja vista que este artigo foi desenvolvido com foco na problemática da argumentação e no papel do *ethos* como uma forma de reconstrução de identidades, valemos-nos de filósofos da *Retórica*, como Aristóteles (2011); de estudiosos da argumentação e de analistas do discurso, como Amossy (2018), Emediato (2020, 2022), Galinari (2014), Lima (2023) e Perelman & Olbrechts-Tyteca (2020).

Por fim, visamos investigar como as provas retóricas e as técnicas argumentativas foram utilizadas para conquistar a adesão de seu público e como elas auxiliam na reconstrução da identidade da população negra. Antes de passarmos às análises, serão apresentados, brevemente, alguns pensamentos sobre argumentação e retórica na próxima seção.

## Entre a Argumentação e a Retórica

Muito se discute sobre o surgimento e/ou a origem dos estudos retóricos, mas não é possível definir com exatidão sua criação. Entretanto, compreendemos que a utilização da retórica se faz presente desde o momento em que os seres humanos passaram a utilizar a linguagem como forma de comunicação, o que dificulta a definição do local de seu surgimento. O poeta Homero, por exemplo, é notoriamente reconhecido pela utilização constante de discursos em seus poemas épicos, além de reflexões acerca das diversas formas de discursar. Nesse sentido, Pernot (2016) nos lembra de que "Desde os poemas homéricos, que são os primeiros textos da literatura grega, as palavras e a persuasão ocupam um lugar de destaque" (Pernot, 2016, p. 27)<sup>3</sup>.

Na Antiguidade, os estudiosos concebiam a retórica como uma ferramenta utilizada para persuadir o outro, ou seja, ela era sinônimo de eloquência. Essa definição de retórica fez com que ela fosse compreendida de

<sup>3</sup> Nossa tradução do texto original em espanhol: "desde los poemas homéricos, que son los primeros textos de la literatura grega, la

palavra y la persuasión ocupan um lugar preeminente" (Pernot, 2016, p. 27).

uma maneira pejorativa entre os cidadãos, pois ela era entendida como um modo de enganação. Nas palavras de Galinari (2014), “a palavra retórica acha-se constantemente associada à manipulação, ou seja, a comportamentos discursivos pautados na demagogia, por lidar, perigosamente, com emoções, desejos e anseios das subjetividades humanas” (Galinari, 2014, p. 261). Além disso, Pernot (2016) aponta que o aparecimento da retórica na Antiguidade é marcado pelo surgimento da *polis* que, conseqüentemente, influenciou os diferentes usos públicos da linguagem.

Alguns pesquisadores da área atribuem o surgimento da retórica aos sofistas, mais precisamente a Córax e Tísias. Cabe destacar que Córax teria sido o professor de Tísias, tendo em vista que o segundo teria recorrido ao primeiro em busca de ganhar um processo judicial. Córax era reconhecido por ensinar a arte oratória a qualquer um mediante pagamento. Pernot aponta que “un joven, muy ansioso de aprender retórica, fue en busca de Córax, comprometiéndose a pagarle el salario que él fijara, a condición de ganar su primer juicio”

(Pernot, 2016, p. 38). Os dois foram responsáveis por publicarem o primeiro manual de retórica, fazendo com que ela se tornasse uma disciplina, mas suas obras não sobreviveram com o passar dos anos e as únicas referências que temos a eles são em autores como Aristóteles, Cícero, Quintiliano e Platão.

O estudo da retórica surge, então, a partir da necessidade de os cidadãos da polis defenderem seus bens nos tribunais. Córax e Tísias são reconhecidos por desenvolverem a ideia da verossimilhança, uma vez que compreendem que um argumento não apresenta uma verdade concreta, mas uma verdade aparente. Ainda que tenham sistematizado um manual de retórica, não é possível creditar o surgimento da retórica a tais estudiosos, tendo em vista que existem outras histórias sobre o invento da referida disciplina.

Acontece que, embora tenha se baseado nos estudos dos sofistas, a retórica se popularizou com Aristóteles e se difundiu a partir do filósofo grego. Os estudos de Aristóteles sobre retórica são mais conhecidos do que os dos sofistas, devido ao fato de sua obra ter “sobrevivido” com o passar dos

séculos. Para Aristóteles (2011, p. 44), a retórica é “a faculdade de observar, em cada caso, o que este encerra de próprio para criar a persuasão”.

Nessa busca pela persuasão, o orador tem à sua *disposição três provas retóricas*, as quais podem ser mobilizadas para que ele conquiste a adesão: o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. O primeiro é voltado para a imagem pessoal do orador (*ethos*); o segundo é a capacidade do orador de despertar as emoções de seu público (*pathos*); e o último é referente ao próprio discurso no que diz respeito ao que apresenta ou parece apresentar (*logos*).

Apesar de, classicamente, as provas serem apresentadas de modo individualizado, é importante mencionar que, em uma análise argumentativa, essas três provas retóricas se complementam e não funcionam separadamente, tendo em vista que “o *ethos* e o *pathos* só se tornam realidade a partir do discurso, ou seja, do uso de sua estrutura, de seus raciocínios, em suma, de tudo que se chamou [...] de *logos*” (Galinari, 2014, p. 264).

Após os estudos de Aristóteles, Reboul (1998) aponta que “a retórica se instala na cultura grega helenística como disciplina essencial, tão

importante quanto para nós a matemática” (Reboul, 1998, p.72). Com o passar dos séculos, o ensino da retórica esteve presente em diversas culturas e sociedades, tais como no Império Romano, na Europa medieval e no mundo islâmico, por exemplo. Entretanto, no século XIX, “a retórica realmente declinou, a ponto de quase desaparecer” (Reboul, 1998, p. 77). Um dos motivos para tal é a relação estabelecida entre a retórica e o Cristianismo, ou seja, a apropriação problemática dos estudos retóricos, feita por parte dos religiosos.

Assim como lembra Moura (2022), é importante salientar que, após esse período de deslegitimação da retórica, ocorrido durante a passagem do século XIX para o XX, os estudos de argumentação precisaram se reinventar. Assim, ao nos debruçarmos sobre as trilhas percorridas por estudiosos contemporâneos da argumentação, notaremos que, hoje, não existe somente uma definição de argumentação, mas sim um conjunto de possíveis definições, ou melhor, o que temos hoje são teorias da argumentação, entre as quais se destacam *O Tratado da Argumentação*, de Perelman e Olbrechts-Tyteca, e Os

*usos do Argumento*, de Toulmin. Essas obras foram publicadas em 1958 e foram extremamente importantes, pois marcaram o novo momento vivido pelos estudos da argumentação na segunda metade do século XX.

### **A inscrição da argumentação nos estudos discursivos**

No *Tratado da Argumentação: a nova retórica*, publicado em 1958, Perelman e Olbrechts-Tyteca buscaram recuperar os estudos de Aristóteles acerca da retórica para ser aplicado no campo do Direito. Além disso, com a Nova Retórica, buscou-se estabelecer certo distanciamento dos estudos lógicos, tendo em vista que, para o positivismo lógico, a argumentação deve ser sustentada a partir de raciocínios lógicos e de fatos que fundamentam a sua arguição. Em vista disso, os autores reconhecem que o campo da argumentação, assim como pensavam os sofistas, é “o campo do verossímil, do plausível, do provável, na medida em que este último escapa às certezas do cálculo” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2020, p. 1).

Embora o discurso possa ser utilizado como uma ferramenta de

ataque, tendo em vista que “o uso de um termo como ‘machucar’ sugere que a linguagem pode ter efeitos semelhantes aos da dor física ou de um ferimento” (Butler, 2021, p. 16), Perelman e Olbrechts-Tyteca compreendem que os estudos acerca da argumentação possam servir como recurso para evitar a violência física. Para os autores,

a razão é totalmente incompetente nos campos que escapam ao cálculo e de que, onde nem a experiência, nem a dedução lógica podem fornecer-nos a solução de um problema, só nos resta abandonarmo-nos às forças irracionais, aos nossos instintos, à sugestão ou à violência (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2021, p. 3).

Dessa forma, é possível dizer que, a partir da argumentação, os sujeitos serão capazes de chegar a um consenso, evitando, assim, possíveis agressões físicas em situações de conflito.

Ademais, com o *Tratado da Argumentação*, Perelman e Olbrechts-Tyteca pretendem ampliar os estudos retóricos de Aristóteles em novas perspectivas e reflexões. Assim, diferentemente dos retóricos da Antiguidade, que priorizavam os

discursos orais, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2020) afirmam que não pretendem limitar seus estudos apenas às análises de discursos orais. Assim, os autores reconhecem a importância de discursos escritos, como os literários. Percorrendo essas trilhas e considerando o contexto atual do século XXI, com a popularização da *Web 2.0* e da internet, os analistas de discursos são agora convidados a considerar, também, os discursos feitos e publicados *online*, o que nos propomos a fazer neste trabalho.

Um dos objetivos dos autores com o *Tratado da Argumentação* é investigar o modo como os recursos linguísticos são utilizados pelos oradores para conquistar a adesão dos espíritos. Em vista disso, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2020) entendem que a argumentação corresponde às estratégias discursivas utilizadas por um orador para aumentar e/ou provocar a adesão dos espíritos às teses apresentadas. A argumentação acontece, então, a partir da relação entre um orador e seu auditório, sendo o último responsável por qualificar a argumentação. Em outras palavras, cabe ao auditório avaliar e julgar o discurso que lhe é apresentado, pois “é,

de fato, ao auditório que cabe o papel principal para determinar a qualidade da argumentação e o comportamento dos oradores” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2020, p. 27).

O auditório, segundo os autores, é constituído por aqueles a quem o orador busca persuadir com sua argumentação. Assim, a argumentação é toda construída e moldada a partir do auditório ao qual o orador se dirige. Cabe destacar a importância que é concedida ao auditório no *Tratado*, uma vez que “o ouvinte, em suas novas funções, assumiu uma personalidade nova, que o orador não pode ignorar” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2020, p. 24). Em síntese, o orador necessita projetar seu auditório o mais próximo possível da realidade para conquistar sua adesão, uma vez que a argumentação é toda desenvolvida a partir do auditório o qual o orador pretende conquistar.

Com relação à argumentação escrita, Perelman e Olbrechts-Tyteca apontam a dificuldade que um escritor enfrenta ao projetar seu auditório, visto que, em um discurso escrito, o autor não tem controle sobre quem será seu público. Os autores afirmam que “é difícil determinar, com a ajuda de

critérios puramente materiais, o auditório de quem fala; essa dificuldade é ainda maior quando se trata do auditório do escritor, pois, na maioria dos casos, os leitores não podem ser determinados com exatidão” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2020, p. 22). Ao longo da obra, Perelman e Olbrechts-Tyteca dividem o auditório entre o auditório universal, particular, de elite, heterogêneo etc.

Para auxiliar na construção e/ou na adaptação ao auditório, o orador tende a se apoiar nos valores que cercam o seu auditório, visto que “os valores intervêm, num dado momento, em todas as argumentações [...]. Recorre-se a eles para motivar o ouvinte a fazer certas escolhas em vez de outras e, sobretudo, para justificar estas, de modo que se tornem aceitáveis e aprovadas por outrem” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2020, p. 85).

Desse modo, os autores apontam que, embora o orador não compactue com os valores de seu auditório, não seria interessante que ele os negasse completamente, pois, assim, não conquistaria sua adesão. A noção de valores trabalhada por Perelman e Olbrechts-Tyteca se

assemelha à concepção de *doxa*, da retórica antiga, recuperada e acrescentada aos estudos discursivos contemporâneos. Amossy (2018), por exemplo, reconhece a *doxa* como parte do campo da verossimilhança e/ou da probabilidade, uma vez que, segundo a autora, a *doxa* fornece meios para que se alcancem pontos de acordo entre o orador e seu auditório.

Em seu livro *A Argumentação no Discurso*, Amossy (2018) aponta as problemáticas que envolvem a noção de *doxa* e/ou valores, destacando que, no século XX, essa noção era estudada de forma negativa. A autora explica que os estudos sobre a noção de *doxa* buscavam ilustrar “como a opinião comum aliena a consciência individual, obstruindo a verdadeira reflexão, e prende o sujeito falante a uma ideologia que se oculta sob as aparências exteriores do senso comum ou natural” (Amossy, 2018, p. 109). Entretanto, na mesma obra, a autora busca trazer outra reflexão acerca da *doxa*, pois compreende que é possível fazer um movimento contrário e desconstruir determinados valores dominantes.

A partir das considerações apresentadas até este momento, buscamos investigar, também, como o



*rapper* Djonga “persegue a *doxa*, assinala o engano e a manipulação; em outros termos, desmitifica” (Amossy, 2018, p. 111). Nesse contexto, entendemos que o músico, por meio de sua argumentação e de sua música, tenta instaurar novos valores para elevar a autoestima da população negra.

Compreendemos que, ao fazer esse movimento de discursar contra os valores dominantes e de elevar a autoestima da população negra, o *rapper* mineiro possibilita uma reconstrução do *ethos* pré-discursivo que é criado em torno da população negra. Para além disso, compreendemos que a música de Djonga possibilita a reconstrução da identidade negra, tão perseguida no Brasil. Então, para analisar essa elaboração argumentativa do *rapper*, investigamos quais as possíveis técnicas argumentativas utilizadas por ele para validar seu discurso e conquistar a adesão de seus ouvintes, pois “é levando em conta essa sobreposição de argumentação que se conseguirá explicar melhor o efeito prático, efetivo, da argumentação” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2020, p. 214).

No próximo tópico, como forma de contextualização, abordaremos brevemente a trajetória de Djonga e, por fim, faremos uma análise de duas músicas, a saber, *Hat-Trick* e *Ladrão*, as quais estão no álbum “*Ladrão*” (2019). A escolha dessas músicas baseia-se no fato de *Hat-Trick* ser o ato de abertura do álbum, enquanto *Ladrão* corresponde à faixa que dá título à obra. Além disso, acreditamos que ambas demonstram, na prática, como Djonga utiliza a argumentação para a reconstrução da identidade da população negra.

### **Notas sobre o *rapper***

Gustavo Pereira Marques, conhecido por seu nome artístico Djonga, nasceu em Belo Horizonte, no ano de 1994. Atualmente, é considerado um dos maiores *rappers* brasileiros dos últimos anos, tendo lançado sete álbuns e um EP. Djonga é conhecido por trazer em suas letras referências a filmes, a pensadores negros e à cultura pop de modo geral. Além disso, as composições do *rapper* abordam, de forma objetiva e contundente, a luta contra o racismo, contribuindo para a relevância de Djonga no cenário musical brasileiro.

No terceiro álbum do cantor, *Ladrão* (2019), o artista constrói um discurso rodeado de críticas sociais ao tentar resgatar a autoestima do povo negro que há tanto tempo segue sendo enquadrado como "ladrão". Em uma entrevista para a revista *Rolling Stone Brasil* (2019)<sup>4</sup>, o *rapper* relatou que:

quando eu era criança, eu andava na rua e me sentia ladrão. Mesmo quando nunca tinha roubado nada, as pessoas olhavam com medo. O tempo passou e eu entendi que tipo de ladrão eu devia ser, esse que busca e traz de volta pras minhas e pros meus. Aí eu fui lá e fiz o que eu sempre fiz: roubei, roubei e trouxe de volta (Djonga, 2019).

A partir do trecho da entrevista apresentado acima, é possível perceber as motivações que levaram Djonga a compor o álbum *Ladrão*. Entre elas, podemos perceber como ele utiliza a indignação para comover, conscientizar e, consequentemente, mobilizar seu público em prol da causa que defende. Lima (2023) aponta que utilizar da indignação como forma de mobilização pode ocasionar "medo e desejo de vingança" (Lima, 2023, p. 113). O desejo de vingança é um dos

motores que conduzem Djonga na tentativa de reconstrução de valores acerca da identidade negra.

Outro ponto de apoio utilizado pelo artista, mesmo de maneira inconsciente, é o uso do ressentimento como forma de mobilização social. Uma pessoa ressentida compreende que "por acreditar ser desprovido de poder, por acreditar ser prejudicado pelas instituições – jurídica, política, educacional –, o sujeito se (re) sente, sente-se injustiçado" (Lima, 2023, p. 108). No entanto, o ressentimento utilizado pelo artista pode ser compreendido como uma forma de reparação histórica em benefício do sujeito negro que, por tantos anos, sofreu (e ainda sofre) com as consequências do racismo. Além disso, compreendemos que o processo de conscientização acerca das questões raciais acontece por meio de um processo de ressentimento, tendo em vista que essa sensação leva a desconfiança de que uma situação está errada.

4

Cf. <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/lista-13-segredos-de-ladrao-o-terceiro-disco-do->

[djonga-e-um-dos-melhores-de-2019/](https://rollingstone.uol.com.br/noticia/lista-13-segredos-de-ladrao-o-terceiro-disco-do-djonga-e-um-dos-melhores-de-2019/)>. Acesso em: 11 jun. 2024.

## **Ethos e identidade negra: a música como estratégia de (re)construção das imagens de si**

O álbum *Ladrão*, de Djonga, é composto por 10 músicas autorais. Para a análise, separamos duas músicas, quais sejam, *Hat-trick* e *Ladrão*. Sobre o critério de seleção das músicas, vale destacar que optamos por selecionar a faixa que abre o álbum e a faixa que leva o nome do trabalho, considerando, também, as temáticas desenvolvidas durante as canções. Para dar início à análise, optamos pela faixa *Hat-trick*. Cabe destacar que foram selecionados apenas alguns trechos de destaque das músicas para análise.

A primeira música<sup>5</sup>, possivelmente, se chama *Hat-trick* por compor o terceiro álbum consecutivo do artista. O termo em questão, comum na língua inglesa, é utilizado no futebol quando um jogador marca três gols em uma mesma partida, uma vez que seu significado está atrelado a algo que acontece, sucessivamente, por três vezes. O primeiro verso da música diz o seguinte:

*falo o que tem que ser dito  
pronto pra morrer de pé  
pro meu filho não viver de  
joelho  
(Djonga, 2019)*

Há marcas linguísticas na composição, como o emprego da primeira pessoa do singular, as quais nos autorizam dizer que, possivelmente, o eu-lírico corresponde ao cantor. Nesse sentido, o artista utiliza a modalidade enunciativa em 1ª pessoa para se projetar em sua própria música e gerar um efeito de subjetividade. A modalização contribui para a compreensão dos argumentos do orador e para a construção de sua autoimagem (*ethos*), a qual ele pretende transmitir ao seu auditório. Nas palavras de Emediato (2022),

pelos modos de dizer, o texto expressa pontos de vista, atitudes, sentimentos e percepções do sujeito; pode mostrar fatos como reais, hipotéticos, possíveis ou desejáveis; pode insinuar efeitos de sentido que queira causar no destinatário, comportamentos e reações que queira ver desencadeados (Emediato, 2022, p. 237).

<sup>5</sup> Letra da música "Hat-trick" retirada da página <<https://www.letras.mus.br/djonga/hat-trick/>>. Acesso em: 11 jun. 2024.

Nesse sentido, no primeiro verso da música, Djonga afirma, de maneira assertiva, que ele diz apenas o necessário, ou seja, evidencia fatos. Desse modo, no segundo verso o *rapper* afirma que, por conta das verdades ditas por ele, está pronto para morrer em pé, o que demonstra que, além de estar preparado para a morte, ele não teme o fim da vida. Por conseguinte, Djonga afirma que toda a luta dele é para que o seu filho possa viver, possivelmente, em um mundo justo e de melhores condições de vida. Assim, já na primeira estrofe da música, é possível construir um *ethos* do *rapper* como sendo alguém focado e preparado para combater os preconceitos. Na próxima estrofe, encontramos seguinte:

*cê não sabe o que é acordar  
com a resposta  
que pros menor daqui eu sou  
espelho  
cada vez mais objetivo  
pra que minhas irmãs deixem  
de ser objeto  
(Djonga, 2019)*

O *rapper*, aparentemente, faz o uso novamente da modalidade enunciativa, mas, dessa vez, em 2ª pessoa para gerar um efeito de interlocução. Desse modo, ao utilizar modalidade enunciativa na 2ª pessoa, o

artista gera um efeito de interlocução, tendo em vista que projeta um *tu* no verso ao alegar que, possivelmente, esse alguém não imagina o peso que é ser destaque do *rap* nacional, além de ser um artista negro em um país explicitamente racista. No verso seguinte, Djonga utiliza o dêitico *daqui* que aponta para um lugar de origem, de lar. Dando continuidade, no verso subsequente, o *rapper* retoma o que foi dito na primeira estrofe sobre falar apenas os fatos, de uma maneira direta. Já no final da segunda estrofe, Djonga demonstra que toda sua luta é pelo bem coletivo do seu povo. Nesse sentido, o músico busca ressignificar a identidade cultural das mulheres negras, que costumam ser vítimas de objetificação sexual. No refrão da música, encontramos:

*abram alas pro rei, ô  
me considero assim  
pois só ando entre reis e  
rainhas  
(Djonga, 2019)*

Djonga faz uso da modalidade volitiva, que tem o valor semântico e modal de designar ordem, a fim de solicitar que as pessoas abram espaço para ele. Nesse sentido, ele projeta um *ethos* de potência, ao reivindicar seu lugar na sociedade. Em um primeiro

momento, somos levados a pensar que o *rapper* constrói o próprio *ethos*, associando-o à figura de um rei, possivelmente, devido ao sucesso que alcançou. Na sequência, o músico busca explicar que o motivo de se sentir como um rei são as pessoas que estão ao seu redor, valendo-se, então, da modalidade autonímica, que possui o valor semântico e/ou modal de reflexão. Desse modo, Djonga projeta um *ethos* coletivo, uma vez que tenta fazer com que o sujeito negro se reconheça nesse *ethos* de potência construído pelo cantor.

No decorrer da música, Djonga continua afirmando seu *ethos* de uma pessoa assertiva, forte, além de militante. Na estrofe seguinte, ele afirma:

*eu sigo falando o que vejo  
Tem uns irmão que tá falando  
o que essa mídia quer ouvir  
alguns portais nem me citam  
é que eu já ultrapassei, pô!  
(Djonga, 2019)*

O *rapper*, além de reafirmar seu *ethos*, possivelmente, faz uma denúncia contra outros músicos, que se omitem em relação aos casos de racismo, de desigualdades sociais e outros problemas em voga na sociedade brasileira. Além disso, no

verso “é que eu já ultrapassei, pô”, é possível perceber o modo como o músico recorre ao argumento da superação para exemplificar seu atual momento social e para validar seu argumento e sua imagem de si. Nas palavras de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2020): “os argumentos da superação insistem na possibilidade de ir sempre mais longe num certo sentido, sem que se entreveja um limite nessa direção, e isso com um crescimento contínuo de valor” (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2020, p. 327). Djonga também apresenta uma crítica contra as grandes mídias, que se mostram omissas e coniventes com o racismo, pois “o quadro de pessoal nos jornais é praticamente todo composto de brancos, e isso, é claro, acarreta sérias consequências na produção de notícias, no estilo de redação, no acesso às fontes e no ponto de vista geral do discurso jornalístico [...]” (Van Dijk, 2008, p. 98).

Esse desinteresse, por parte das grandes mídias, ao não abordar esses assuntos, faz com que o racismo continue presente em nossa sociedade, uma vez que as pessoas não são educadas para desconstruírem seus preconceitos. Isso faz com que músicos

como Djonga não tenham seus trabalhos divulgados pela imprensa. Em outras palavras, a branquitude segue confiando nesse *ethos* que foi imposto aos negros desde o início do período colonial. Os sujeitos negros carregam um *ethos* de pessoas violentas, irresponsáveis, arrogantes, incivilizados etc.

No final da música, o *rapper* recita o seguinte poema autoral:

o dedo  
desde pequeno geral te aponta  
o dedo  
no olhar da madame eu  
consigo sentir o medo  
cê cresce achando que cê é  
pior que eles  
irmão, quem te roubou te  
chama de ladrão desde cedo  
ladrão  
então peguemos de volta o  
que nos foi tirado  
mano, ou você faz isso ou  
seria em vão o que nossos  
ancestrais teriam sangrado  
de onde eu vim, quase todos  
dependem de mim  
todos temendo meu não, todos  
esperam meu sim  
do alto do morro, rezam pela  
minha vida  
do alto do prédio, pelo meu fim  
ladrão  
no olhar de uma mãe eu  
consigo entender o que pega  
com o irmão  
tia, vou resolver seu problema  
eu faço isso da forma mais  
honesta

e ainda assim vão me chamar  
de ladrão  
ladrão  
(Djonga, 2019)

O poema serve como explicação e/ou justificativa para o título do álbum, tendo em vista que Djonga busca ressignificar o conceito de ladrão, de modo que as ações que são realizadas pelo artista possam ser pensadas como uma tentativa de reparação histórica. Assim, percebemos que, embora o *rapper* utilize a modalidade enunciativa com efeitos de subjetividade, ele aborda fatos da própria vivência e, ao mesmo tempo, preza pela coletividade. Portanto, como forma de legitimar o seu discurso, Djonga faz o uso do argumento de autoridade para legitimar sua fala e encorajar a população negra a combater a discriminação racial.

Na próxima música a ser analisada, intitulada *Ladrão*<sup>6</sup>, Djonga afirma, de maneira consistente, sua posição de ladrão. A canção está na primeira pessoa do singular e encontramos nos primeiros versos os seguintes dizeres:

eu vou roubar o patrimônio do  
seu pai

<sup>6</sup> Letra da música "Ladrão" retirada da página:  
<<https://www.letras.mus.br/djonga/ladrael>>  
Acesso em: 11 jun. 2024.



*dar fuga no Chevette e  
distribuir na favela  
não vão mais empurrar sujeira  
pra debaixo do tapete  
e nem pra debaixo da minha  
goela, eu sou ladrão!  
os cara faz rap pra boy  
eu tomo dos boy no ingresso,  
o que era do meu povo  
todo ouro e toda prata, passa  
pra cá.  
De onde se tira o pão não se  
come a carne  
Falar em carne, faço a preta  
ser a mais cara do mercado  
(Djonga, 2019)*

Nesses versos, é possível observar que o *rapper* se apropria da modalidade deôntica para afirmar que busca roubar os bens dos chefes de produção e distribuí-los para as classes sociais baixas. É a partir desta visão de mundo que o *rapper* se intitula como ladrão, pois busca reivindicar direitos e melhores condições de vida para os jovens negros e para a população periférica. Nesse sentido, o artista busca construir um novo *ethos* em torno da palavra "ladrão".

Além disso, no final da estrofe, Djonga busca a valorização da identidade e da cultura negra, ao afirmar que faz a carne preta ser a mais cara do mercado. Ademais, nessa última estrofe destacada, pensando no conceito de dialogismo proposto por Volóchinov (2018), Djonga estabelece

um diálogo com a música *A carne* (2002), de Elza Soares, a qual alega que a carne mais barata do mercado é a carne negra. Assim, o *rapper* buscar fazer uma releitura desta concepção da música.

No decorrer da canção, o músico segue seu comprometimento em devolver para a população negra tudo aquilo que lhes foi tirado, como vemos nos versos:

*Dei voadora na cultura branca,  
corda no pescoço  
Eles passam e eu rasgo o  
pano  
Não sou querido entre a nata  
de apropriadores culturais, ó  
que onda!  
(Djonga, 2019)*

Djonga alega que está questionando e criticando a valorização em demasia dos valores culturais das pessoas brancas, vindos do ocidente. Devido a esses questionamentos, o artista afirma que não é apreciado por grande parte das pessoas brancas. O argumento de autoridade também se faz presente nessa segunda canção, pois o eu-lírico expõe seus feitos para tentar emancipar a população negra do local social em que foram colocados. Vejamos os próximos versos:

*Eu só não quero ser menor  
que eles  
Não é pela grana que eu tô me*

*gabando, yeah, hey!  
Tiro onda, porque mudo  
paradigmas  
Meu melhor verso só serve se  
mudar vidas  
Pois construí um castelo vindo  
dos destroços  
Resumindo: Eu tiro onda  
porque eu posso  
(Djonga, 2019)*

Nos versos destacados acima, ao projetar um *tu*, o *rapper* demonstra o desejo de sair desse local de inferioridade no qual a sociedade enquadrou a população negra. Nesse sentido, Djonga faz uso do discurso de autoridade como forma de validar suas afirmações e conquistas pessoais. Além disso, ele expõe um dos objetivos de suas canções, que é a transformação social na vida das pessoas, mas especificamente da população negra. No final do verso, o verbo “resumir” aparece no gerúndio para reafirmar esse discurso de autoridade proposto pelo cantor.

Sobre a adaptação ao auditório, podemos, inicialmente, assumir que o músico tenta atingir um auditório particular, ou seja, ele busca estabelecer um diálogo com seus semelhantes. Porém, ao mesmo tempo, é possível cogitar a projeção para um auditório universal, levando em consideração as reivindicações

feitas na música. Nesse sentido, o auditório universal, segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca, tende a versar sobre “aquilo que é válido para a razão de todo ser humano, independentemente do tempo e do lugar” (Perelman; Olbrechts-Tyteca apud Amossy, 2018, p. 75).

Cabe destacar, ainda, que nas demais canções do álbum, o músico busca balancear essas denúncias sociais em meio a algumas músicas românticas. Porém, ainda que o álbum contemple algumas canções mais “leves”, o *rapper* não deixa de fazer reflexões importantes em relação à causa de mulheres e de homens negros. Enfim, acreditamos que com as duas músicas analisadas nesta seção, conseguimos perceber a importância do *rap* na vida das pessoas que se enxergam nas letras e nos fatos narrados pelo músico.

### **Considerações finais**

Com base nas reflexões feitas ao longo do artigo, além da análise das músicas, é possível perceber a importância do *rap* para a construção da identidade cultural dos jovens negros e das pessoas periféricas. Cabe destacar que as identidades são

construídas a partir da diferença e/ou da comparação a alguém, sendo esse o princípio da alteridade. Pensando no trabalho de artistas do *rap* nacional, tais como Djonga e Mano Brown, é possível perceber que eles buscam construir a identidade cultural das pessoas negras e periféricas a partir da oposição da identidade cultural e dos valores das pessoas brancas. Na maioria das canções feitas por Djonga, existe um caráter coletivo e de fácil identificação para a população negra. Nesse sentido, “na cultura popular negra contemporânea, o *rap* se tornou um dos espaços onde o vernáculo negro é usado de maneira a convidar a cultura dominante a ouvir – a escutar – e, em certa medida, a ser transformada” (hooks, 2017, p. 228).

A partir da análise realizada no artigo, podemos perceber o modo como os estudos retóricos e os da argumentação nos auxiliam na compreensão dos mais diversos tipos de textos sociais. Além disso, os estudos da argumentação, em conjunto com as provas retóricas, possibilitam a ruptura de determinados valores vigentes da sociedade. Nesse sentido, o presente artigo buscou demonstrar como o *rapper* Djonga se fez valer da

argumentação e das provas retóricas para desconstruir o *ethos* pré-discursivo em torno da figura do negro.

## Referências

- AMOSSY, Ruth. *A argumentação no discurso*. São Paulo: Contexto, 2018.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: Uma política do performativo*. São Paulo: Unesp, 2021.
- DJONGA. *Hat-trick*. In: DJONGA. *Ladrão*. Belo Horizonte: Ceia, 2019.
- DJONGA. *Ladrão*. In: DJONGA. *Ladrão*. Belo Horizonte: Ceia Ent., 2019.
- DUTRA, Juliana Noronha. Rap e identidade cultural. In: *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*. 2006. p. 179-183.
- EMEDIATO, Wander. *Análise do Discurso numa perspectiva Enunciativa e Pragmática*. São Paulo: Pontes, 2022.
- EMEDIATO, Wander. Problemáticas contemporâneas dos estudos do discurso. In: EMEDIATO, Wander; MACHADO, Ida Lucia; LARA, Glaucia Muniz Proença (org.). *Teorias do discurso: novas práticas e formas discursivas*. São Paulo: Pontes, 2020.
- GALINARI, Melliandro Mendes. Logos, Ethos e Pathos: “três lados” da mesma moeda. In: *Alfa*, São Paulo, 58 (2), p. 257-285, 2014.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

LIMA, Helcira. Figurações discursivas do complô e do medo. *Rétor.*, v. 13, n. 2), p. 101-117. Jul.-dez. 2023. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9408627>. Acesso em: 11/07/2024.

MARIANI, Bethania. *Colonização linguística*. São Paulo: Pontes, 2004.

MOURA, Leandro. *O acusado e a vítima no banco dos réus: construção argumentativa das emoções em interrogatório e esclarecimento*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

NASCIMENTO, Abdidias. *O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

PERELMAN, Chaim; TYTECA, Olbrechts. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

PERNOT, Laurent. *La retórica en Grecia y Roma*. México: UNAM, 2016.

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SODRÉ, Muniz. *O Fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

VAN DIJK, T. *Discurso e Poder*. São Paulo: Contexto, 2008.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2018.

## Rimas de resistência: ideias políticas no rap de Preta Lu

Antônio Ailton Penha Ribeiro<sup>1</sup>

Victor de Oliveira Pinto Coelho<sup>2</sup>

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65561>

**Resumo:** O artigo explora o rap como elemento cultural e político do Hip-Hop, destacando-o como veículo de resistência e expressão das juventudes negras e periféricas. Com foco em São Luís do Maranhão, a análise se concentra no EP "*Rainhas Rebeladas*" da rapper Preta Lu, cujas letras articulam críticas ao racismo, machismo e desigualdades socioeconômicas. Compreendemos o rap como expressão da diáspora africana, influenciado por tradições afro-americanas e caribenhas, situando-o como uma forma de intelectualidade subalterna. Apresentamos uma possibilidade do uso das letras de rap como fonte histórica e, como marco conceitual, discutimos o conceito de "experiência" formulado por E. P. Thompson e no par "espaços de experiência" e "horizontes de expectativa", elaborado por Reinhart Koselleck, além da dialética histórica de Karel Kosik. Da trajetória de Preta Lu, enfatizamos seu engajamento no Movimento Quilombo Urbano e o Núcleo de Mulheres Preta Anastácia, situando sua militância como base para suas composições. Neste ponto, reivindicamos as discussões sobre interseccionalidade de raça, classe e gênero elaboradas por Ângela Davis e Sueli Carneiro. O EP "*Rainhas Rebeladas*" é analisado em suas quatro faixas, destacando temas como empoderamento feminino, crítica ao racismo estrutural, desigualdades sociais e resistência periférica. A obra de Preta Lu é interpretada como uma *práxis* de resistência, que integra arte e ativismo, propondo transformações sociais por meio de narrativas que resgatam experiências históricas e culturais marginalizadas. Concluímos afirmando a importância de ampliar a história do rap feminino em São Luís, superando lacunas e reconhecendo as contribuições de mulheres como Preta Lu para a historiografia e a mobilização política.

**Palavras-chave:** rap feminino; ideias políticas; resistência.

### Rhymes of resistance: political ideas in the rap of Preta Lu

**Abstract:** This article explores rap as a cultural and political element of Hip-Hop, highlighting it as a vehicle of resistance and expression for black and peripheral youth. Focusing on São Luís do Maranhão, the analysis focuses on the EP "*Rainhas Rebeladas*" by rapper Preta Lu, whose lyrics articulate

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestre em História pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: antonio.ailton@discente.ufma.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2959-5708>.

<sup>2</sup> Doutor em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Pós-doutorado pela Universitat de Barcelona. Docente do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). É um dos líderes do grupo de pesquisa CNPq 'Poderes e Instituições, Mundos do Trabalho e Ideias Políticas' (POLIMT/UFMA). E-mail: coelho.victor@ufma.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3739-7748>.

Recebido em 30/11/2024, aceito para publicação em 22/12/2024.

criticisms of racism, sexism, and socioeconomic inequalities. We understand rap as an expression of the African diaspora, influenced by African-American and Caribbean traditions, situating it as a form of subaltern intellectuality. We present a possibility of using rap lyrics as a historical source and, as a conceptual framework, we discuss the concept of "experience" formulated by E. P. Thompson and the pair "spaces of experience" and "horizons of expectation", developed by Reinhart Koselleck, in addition to the historical dialectic of Karel Kosik. From Preta Lu's trajectory, we emphasize her involvement in the Movimento Quilombo Urbano and the Núcleo de Mulheres Preta Anastácia, placing her activism as the basis for her compositions. At this point, we call upon the discussions on the intersectionality of race, class, and gender developed by Ângela Davis and Sueli Carneiro. The EP "*Rainhas Rebeladas*" is analyzed in its four tracks, highlighting themes such as female empowerment, criticism of structural racism, social inequalities, and peripheral resistance. Preta Lu's work is interpreted as a praxis of resistance, which integrates art and activism, proposing social transformations through narratives that rescue marginalized historical and cultural experiences. We conclude by affirming the importance of expanding the history of female rap in São Luís, overcoming gaps and recognizing the contributions of women like Preta Lu to historiography and political mobilization.

**Keywords:** feminine rap; political ideas; resistance.

### Rimas de resistencia: ideias políticas en el rap de Preta Lu

**Resumen:** El artículo explora el *rap* como un elemento cultural y político del Hip-Hop, destacándolo como un vehículo de resistencia y expresión para la juventud negra y periférica. Centrándose en São Luís do Maranhão, el análisis se centra en el EP "*Rainhas Rebeladas*" de la rapera Preta Lu, cuyas letras articulan críticas al racismo, al sexismo y a las desigualdades socioeconómicas. Entendemos el rap como una expresión de la diáspora africana, influenciada por las tradiciones afroamericanas y caribeñas, situándolo como una forma de intelectualidad subalterna. Presentamos una posibilidad de utilizar las letras del rap como fuente histórica y, como marco conceptual, discutimos el concepto de "experiencia" formulado por E. P. Thompson y el par "espacios de experiencia" y "horizontes de expectativa", elaborado por Reinhart Koselleck, además de la dialéctica histórica de Karel Kosik. De la trayectoria de Preta Lu, destacamos su participación en el Movimiento Quilombo Urbano y en el Grupo de Mujeres Preta Anastácia, situando su activismo como base de sus composiciones. En este punto, reivindicamos las discusiones sobre interseccionalidad de raza, clase y género desarrolladas por Ângela Davis y Sueli Carneiro. El EP "*Rainhas Rebeladas*" es analizado en sus cuatro tracks, destacando temas como el empoderamiento femenino, la crítica al racismo estructural, las desigualdades sociales y las resistencias periféricas. El trabajo de Preta Lu se interpreta como una praxis de resistencia, que integra arte y activismo, proponiendo transformaciones sociales a través de narrativas que rescatan experiencias históricas y culturales marginadas. Concluimos afirmando la importancia de ampliar la historia del *rap* femenino en São Luís, superando brechas y reconociendo las contribuciones de mujeres como Preta Lu a la historiografía y a la movilización política.

**Palabras clave:** rap femenino; ideas políticas; resistencia.

### Rimas de resistência: ideias políticas no rap de Preta Lu

#### Introdução

O *rap* destacou-se no Brasil a partir da produção fonográfica do final

dos anos 1980, consolidando-se na década seguinte com a ascensão de importantes nomes. Seu impacto é



evidenciado tanto pelos números alcançados nas plataformas digitais quanto pelos temas abordados em suas letras. Originado de heranças africanas, como o *drum* e o *griot*, e influenciado pela musicalidade afro-americana e caribenha, o *rap* é uma expressão cultural da diáspora africana, conectando diferentes regiões do globo (Silva, 2006). Contudo, sua produção reflete especificidades locais, como ocorre em São Luís do Maranhão, sem deixar de dialogar com elementos globais e experiências periféricas (Taperman, 2015).

Os *Mc's*, ao comporem suas letras, atuam como pensadores de seu tempo, expressando suas visões de mundo e posições políticas. Contudo, essas letras não revelam por completo sua formação ou as origens das ideias que defendem. Historicamente, a história dos intelectuais tem sido dominada por homens (Oliveira, 2018), e no Hip-Hop não é diferente: apesar de seu papel como ferramenta de resistência, o movimento também reproduz silenciamentos das mulheres que participam de sua história. A análise das produções femininas do *rap* de São Luís permite reconstruir uma história mais completa, incluindo as

mulheres que foram essenciais em sua trajetória. Ignorar suas contribuições é perpetuar uma historiografia fragmentada e estigmatizada.

Se as mulheres são marcadas pelas condições históricas de exclusão e pela complexidade de suas experiências sociais (Soihet; Pedro, 2017), devemos destacar que, em São Luís, essas mulheres são majoritariamente jovens negras. As *Mc's* com esse perfil são pensadoras que desafiam as normas, imaginando novas formas de existência e resistência, para utilizarmos aqui os termos de Saidiya Hartman (2022).

Partindo dessas reflexões, nosso objetivo central é destacar os sentidos das letras das músicas da *rapper* Preta Lu. Seu EP *Rainhas Rebeladas* evidencia como as mulheres utilizam o *rap* para divulgar ideias políticas e refletir sobre desigualdades estruturais. Assim como os Racionais *Mc's* são intelectuais que narram as experiências dos jovens negros periféricos (Rosa, 2023), Preta Lu, a partir de sua vivência como mulher negra de São Luís, constrói um panorama crítico de nossa sociedade. Antes de destacar as letras de Preta Lu, faremos uma abordagem sobre a

história do *rap*, destacando sua dimensão diaspórica bem como a importância de se levar em consideração suas apropriações locais, por sua vez devedoras dos fluxos e conexões globais. Elaboramos também uma reflexão teórica e conceitual para destacar conceitos como o de “experiência” e a dimensão da relação entre “experiência” e “expectativa” que deve ser analisada nas letras do *rap*, para melhor apreender seu sentido. Também abordaremos o cenário específico do Hip-Hop e do *rap* em São Luís para, enfim, destacar como tais experiências são elaboradas nas letras de Preta Lu. Nelas, estarão imbricadas as referências do próprio *rap*, as experiências individuais e coletivas e a apropriação engajada da história, na perspectiva militante e feminista.

### **Entre a rima e a História: alguns apontamentos sobre o *rap* como documento**

Alguns elementos merecem destaque na construção da empreitada de como se utilizar as letras de *rap* como documento/fonte para a elaboração de uma análise histórica, bem como de se apropriar dos sentidos do que se canta e das práticas dos

indivíduos que fazem o *rap* na capital maranhense. Neste caso, Preta Lu elabora e reelabora ideias políticas que são defendidas e difundidas em suas músicas, dando sentido a elas no ato de “fazer *rap*”.

Um elemento primordial para desenvolvermos tal tarefa é o reconhecimento histórico das heranças afro-americanas que o *rap* traz em seu percurso histórico. “As trocas e intercâmbios promovidos pelos sistemas midiáticos ampliaram contemporaneamente as possibilidades de comunicação e fusão dos experimentos musicais de origem afro-americana e caribenha que identificamos no *rap*” (Silva, 2019, p. 40).

O Hip-Hop e (consequentemente) o *rap* são elementos elaborados a partir da diáspora africana (Miranda, 2006; Potter, 1995; Rose, 1997). Na gênese do que se convencionou chamar de *rap*, esses autores identificaram a influência de elementos estéticos e práticos que atravessaram o Atlântico em navios negreiros, sendo que tais elementos já eram utilizados antes de interagirem com o contexto dos bairros empobrecidos de Nova York. Nesse

sentido, a “reelaboração da musicalidade africana no Brasil e a sensibilidade dos jovens em relação ao *rap* podem ser interpretadas não como algo circunstancial, passageiro, mas enquanto identificação com sonoridades afro-americanas que possuem uma mesma matriz” (Silva, 2019, p. 39). Isso nos conduz a indicar aqui uma importante conexão entre a África, o Caribe, os Estados Unidos, o Brasil e, conseqüentemente São Luís do Maranhão. Essas compreensões acerca da historicidade do *rap* são necessárias para situarmos o *rap* como elemento de sua própria construção histórica e que carrega consigo reminiscências de tempos remotos, elaborados e reelaborados pelos africanos e seus descendentes em diáspora.

Além da compreensão da história do próprio *rap* e das heranças culturais que ele traz consigo, torna-se necessário reconhecer que a história se constrói como processo da vida real dos homens e das relações entre eles estabelecidas, entre si e a natureza (Kosik, 1995), sendo que o “mundo real é o mundo da *práxis* humana”. Ao tentarmos alcançar as ideias defendidas e veiculadas no *rap* feito por

Preta Lu, o que pretendemos alcançar, nos termos de Kosik (1995, p. 23), é

a compreensão da realidade humano-social como unidade de produção e produto, de sujeito e objeto, de gênese e estrutura. O mundo real é o mundo em que as coisas, as relações e os significados são considerados como produtos do homem social, e o próprio homem se revela como sujeito real do mundo social.

Para análise do *rap* como produto que divulga pensamento e posições políticas, torna-se necessário atentar para o itinerário que a história dos membros dos grupos de *rap* seguiu para que possamos compreender os sentidos e significados de determinadas posições e pensamentos políticos. Considerando o princípio do materialismo histórico e dialético da totalidade e historicidade de todo fenômeno social e alinhados aos ensinamentos de Thompson (1981), apontamos que entender um processo histórico é buscar, por meio das evidências históricas, apreender como homens e mulheres agem e pensam dentro de determinadas condições:

Estamos falando de homens e mulheres, em sua vida material, em suas relações determinadas, em sua experiência dessas relações, e em sua autoconsciência dessa

experiência. Por “relações determinadas” indicamos relações estruturadas em termos de classe, dentro de formações sociais particulares (Thompson, 1981, p. 111).

Ao entendermos a experiência na vida dos sujeitos reais, neste caso, a experiência “fazer *rap*” em São Luís do Maranhão, compreenderemos o diálogo existente entre ser social e consciência social, ou seja, é pela experiência que os protagonistas dessa história deliberam e reconsideram práticas, pensamentos e (re)elaboram os sentidos.

As pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como ideias, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos. [...] Elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esse sentimento na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades, como valores ou (através de formas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas (Thompson, 1981, p. 189).

Esta noção se torna ponto chave para a compreensão do que nos propomos aqui, uma vez que o conceito de “experiência” aponta para “estruturas objetivas” que geram efeitos, influenciando na vida dos

sujeitos. No momento em que a consciência social é condicionada pelo ser social, sendo tarefa desta investigação responder como essas “estruturas” condicionam as vidas dos *Mc's* de *rap* em São Luís do Maranhão e como eles reagem e elaboram os sentidos dados às suas composições, defendem e divulgam suas ideias políticas por via da música *rap*.

Partindo das premissas thompsonianas na busca pelo entendimento das ideias políticas presentes nas letras de *rap* produzidas por Preta Lu, os ensinamentos de Reinhart Koselleck (2006) são também muito oportunos, embora partam de um horizonte teórico distinto. Para este autor, um conceito ou ideia política não se liga apenas aos sentidos literais das palavras, mas neles estão contidos os “espaços de experiências” em que esse sujeito se desenvolveu e através dos quais esse sujeito também se utiliza de conceitos e ideias segundo seu “horizonte de expectativas”. O pressuposto é de que todo conceito em uso (e em disputa), assim como toda ideia política, envolve relações sociais na medida em que implica definições de sentido e “espaços de experiências”. Esses, no caso de nossa autora, são

múltiplos. A identificação desses “espaços de experiências” pode ser feita nas próprias letras de *rap*, na cultura material produzida pelo *rap* e em seu entorno na vida cotidiana desses sujeitos.

As letras de *rap* indicam bairros, locais, movimentos sociais; que esses sujeitos são negros, trabalhadores, desempregados, subempregados, estudantes, homens, mulheres; que tiveram ou não experiências com o mundo do crime; enfim, os sujeitos que fazem *rap*, ao escrever suas letras, apontam, descrevem e demarcam suas experiências em suas composições, como podemos observar nos seguintes trechos:

*Quem vem da favela é  
pretinho sapeca  
Levado da breca, não sou  
pateta  
[...]  
Vai ver que tem um monte  
igual a mim no Coroadó  
Na Liberdade, Anjo da Guarda,  
na C.O.  
(Jardim de Pedra – Gíria  
Vermelha)*

*Mais uma mina de atitude  
revolucionária  
Preta e pobre, Preta Lu, sou  
do Q.I., tô na área  
(Sociedade Igualitária – Q.I.  
Engatilhado)<sup>3</sup>*

As letras por si só não comprovam que aquela letra foi “baseada em fatos reais” ou se foi uma letra produzida a partir de uma licença poética. O que importa é pensar que a força de cada letra advém de sua *expressão de sentido* e, diante dela, pensar a relação desse sentido com a díade experiências/expectativas e, também, o que tal expressão pode revelar em termos dos condicionantes sociais, ou relações estruturadas.

Deste modo, muito além das letras, que são o principal veículo de comunicação das ideias políticas do *rap*, é necessário localizar socialmente e historicamente esses sujeitos. Para elaborar uma história das ideias políticas do *rap* de São Luís do Maranhão, faz-se necessário relacioná-las a uma história social, isto é, tomar tais ideias como construções sociais, elaboradas a partir de experiências individuais e coletivas.

Além da compreensão da história do próprio *rap* e das heranças culturais que este traz consigo em sua historicidade, torna-se necessário

<sup>3</sup> A música “Sociedade Igualitária” foi gravada em 2002, ela não está disponível na internet, mas circula em formato MP3.

reconhecer o contexto social dos sujeitos que rimam e fazem *scratch*<sup>4</sup>, tomando o *rap* como instrumento que possibilita uma análise histórica das ideias políticas presentes nas letras desse gênero musical. Como já dito, as letras de *rap* expressam posições e pensamento políticos dos seus autores, mas, somente a atenção às letras não ilumina a sua formação política. "O pensamento político de um autor adquire inteligibilidade na medida em que procuramos relacioná-lo à sua própria história, tentando perceber como alguns aspectos dos eventos da história que vivenciou aparecem em seus discursos" (Oliveira, 2003, p. 61).

Assim, para analisar o *rap* como produto que divulga pensamento e posições políticas, torna-se necessário percorrer a história dos membros dos/das *Mc's*, identificar e analisar os espaços de experiências que esses sujeitos estavam inseridos e/ou tiveram contatos. Suas trajetórias e caminhos ajudaram a forjar suas ideias e motivaram suas letras, que trazem suas indignações, preocupações com a situação atual da periferia ou do lugar

onde vivem. Das ruas de terra para os palcos improvisados nas mesmas periferias, da escola pública onde estudaram ao (des)emprego atual, as canções entoadas por esses "cantores" não se resumem à sua textualidade, mas também à "história efetiva" desses sujeitos que ganham expressão em suas letras.

O rap não é produzido apenas para refletir o seu tempo, mas para poder atuar, para ser uma forma de intervenção. Em outras palavras, "um texto não é reflexo, porém arma. Um pensador político não procura refletir o seu tempo e sociedade; quer produzir efeitos. E estes ele visa através de sua arma específica, o texto" (Ribeiro, 2000, p. 47). No *rap*, a "arma específica" são as letras musicalizadas, que não são utilizadas somente para o entretenimento, mas também são ações/intervenções politizadas no mundo.

Cabe também lembrar que todo texto político tem um público-alvo e, no caso específico do *rap*, esse público é a juventude das periferias. A forma do texto, com suas gírias, pretende

---

<sup>4</sup> Scratch: ação de produzir sons ao "arranhar" o disco de vinil para frente e para trás repetidas vezes em um toca-discos.



dialogar de igual para igual com essa juventude que, na maioria dos casos, não passou pelas mesmas relações que os *Mc's*. Colocar o pensamento político de uma forma clara e compreensível para jovens que vivem ou viveram o mesmo cotidiano periférico dos/das *Mc's* se torna um objetivo para os que cantam *rap*.

é necessário estarmos cientes de que o significado de um texto não existe antes dele. O sentido passa a existir com base nas operações mentais inerentes ao processo de sua produção. A linguagem utilizada pelo autor, além de ter significado, tem o efeito de ações positivas: o texto traz consigo a intenção do autor intervir, em advertir sobre algo que está acontecendo ou que, em seu entender, está prestes a acontecer (Oliveira, 2003, p. 61).

Cada letra de *rap* deve ser entendida dentro de seu contexto de produção, buscando analisar as trajetórias e os contextos que seus *Mc's* estão/estavam inseridos, pois, só assim, estas letras ganham sentido, ou seja, somente dessa forma compreenderemos as motivações que levaram os pensadores políticos hiphopianos a escreverem tais textos. Retomando o diálogo com Koselleck (2016), cada conceito, cada ideia

política mobilizada pelos *Mc's* aponta para algo, revelam desejos, anseios, motivações etc., isto é, nas ideias políticas e conceitos veiculados nas letras de *rap* pelos *Mc's*, estão contidos os seus "horizontes de expectativas", ou seja, cada letra de *rap*, ao acionar conceitos e ideias políticas determinadas, engatilha possibilidades de ações concretas (ou mesmo apontam tais ações) que podem ser materializadas na vida cotidiana.

Acreditamos que, por exemplo, ao fazer uso do conceito de "negritude", os *Mc's* podem indicar a possibilidade de (re)construção das identidades afro-diaspóricas no Brasil e no Maranhão, visando ao combate ao racismo e uma equidade étnico-racial. Letras como as do *ClãNordestino*, *Motim*, *Gíria Vermelha*, *Q.I. Engatilhado*, *P.R.C* e *Preta Lu*, que defendem o "Socialismo" e o "Comunismo", as letras do grupo Força Subversiva que defendem o anarquismo como princípio teórico-orientador de sua escrita e ações políticas, têm como horizonte de expectativa a construção de uma revolução, seja socialista, como na visão defendida pelos grupos vinculados ao Quilombo Urbano, ou anarquista, como a defendida pelos

membros do grupo Força Subversiva, como indicam os trechos abaixo:

*Quilombo na batalha, guerreiro  
e ativista  
Aqui nosso Motim é cem por  
cento comunista  
Quilombo das rosas, quilombo  
dos loucos  
Resistência e militância para  
segurar os pipocos  
(Resistência de Favela –  
Motim)*

*Levantamos a bandeira de um  
país político  
Politicamente o Brasil é um  
país maldito  
Bandeira nunca levantei,  
nunca vou levantar  
Quero continuar a lutar, pra  
poder derrubar  
E acabar com as fronteiras,  
acabar com o separatismo  
Unir todos os povos  
Anarco-socialismo  
(Coquetéis Molotov – Força  
Subversiva)*

Mesmo apresentando identificação direta com as ideias políticas marxistas e/ou proudhonianas, a compreensão desses conceitos não são as mesmas das veiculadas, por exemplo, em um espaço de experiência ligado à academia ou a setores ortodoxos da esquerda nacional, pois devido aos seus espaços de experiências próprios, a (re)elaboração desses conceitos pelos *Mc's* implica alterações, decréscimos e acréscimos, promovendo uma espécie de releitura

desses conceitos e imprimindo neles marcas elaboradas a partir das suas experiências – em cada espaço e no trânsito entre esses espaços onde se construíram tais elaborações.

Todo conceito, assim como toda ideia política, como a própria expressão já indica, tem uma “função política e social” (Koselleck, 2016, p. 104). Como podemos apreender da leitura de Koselleck (*idem*), os próprios conceitos são em si mesmos carregados de tensão polissêmica, estando sujeitos a diferentes apreensões a partir de um núcleo comum. Isso porque significam muito mais que uma simples palavra – que supõe uma relação direta com a “coisa” que designa –, isto é, na medida em que cada conceito implica “a totalidade das circunstâncias político-sociais e empíricas” do contexto em que a palavra é usada (*idem*, p. 109), demandando inclusive conceitos correlatos. São exemplos o conceito de “Estado”, que demanda outros conceitos como “território”, “legislação”, “administração” etc. Se tomarmos o cenário político atual, “Estado” pode possuir, como conceito correlato mais forte, “(forças de) segurança”, “(garantia da) lei” ou “(garantia de) justiça social”, “serviços públicos” etc.

Podemos assim fazer referência ao conceito de democracia: a partir de um núcleo invariável, qual seja, a noção de soberania popular, ele se abre para conceitos opostos de “povo”, podendo designar tanto uma entidade homogênea como uma sociedade plural. Daí o grau de universalidade que é demandado para a “justiça” ou “(aplicação da) lei” – podendo ser restringido a partir de concepções ultraconservadoras ou de extrema-direita; ou, no caso do Brasil, antes de tudo pela nossa realidade estruturada desde a época da escravidão, como é tematizado pelo *rap* e também pelas letras de Preta Lu, como veremos.

Gustavo Blázquez alerta para os riscos de confiar exclusivamente nos significados fixos apresentados pelos dicionários, pois

O dicionário baseia-se na suposta existência de um sistema estável, no qual há uma correspondência entre palavras e as coisas, correspondência esta que, na qualidade de sistema, não depende das arbitrariedades externas para o estabelecimento da significação: dicionário promete trazer todas as palavras e seus significados – e, assim tirar todas as dúvidas (Blazquez, 2000, p.169).

Tomar as letras de *rap* e tentar analisá-las e compreendê-las tendo por base somente os dicionários não será possível alcançar os sentidos e os significados que os *Mc's* atribuem a determinados conceitos e ideias. Tal fato não é exclusivo do *rap*, tomemos por exemplo a palavra “macaco”. Tal palavra, segundo o Dicionário Online de Português, apresenta como sentido literal, a seguinte sentença: “nome comum aos mamíferos primatas, pertencentes à subordem dos símios, que se alimentam de frutas e de sementes”; e como sentido figurado: “aquele que imita as ações dos outros; imitador”. Como é notório, essa palavra, em contextos específicos, é uma expressão racista que, inclusive, não é dicionarizada. Uma ideia política e seus conceitos, em uma situação concreta da vida real, só vai fazer sentido se considerarmos a palavra, o contexto em que foi falado ou escrito e a situação social, pois “ainda que os significados abstratos e concretos estejam associados a seus significantes (as palavras) eles se nutrem também do conteúdo suposto, do contexto falado ou escrito e da situação social” (Koselleck, 2016, p. 109).

Apontar para as ideias políticas contidas no *rap* ludovicense implica lidar com as representações sociais, em seu contexto vivo e concreto, uma vez que em tais representações estão imbricadas as dimensões sociais e políticas, afinal, “o poder das representações deriva não só do que representam, mas da própria representação” (Blázquez, 2000, p. 172), e toda representação social, não sendo estática, também está em disputa. A tradicional dicotomia realidade x representação, nesta tentativa de atingir o objetivo aqui proposto, soará como falsa e infundada. O que queremos afirmar é que as representações, assim como os conceitos e as ideias políticas, são elaboradas em relação aos “espaços de experiências” em que determinados sujeitos vivem e, como formas de representar – dar sentido – ao mundo, podem carregar também os “horizontes de expectativa”.

O *rap*, quando veicula ou combate determinadas ideias políticas, expõe uma faceta individual – como determinado *Mc* interage com um conceito ou ideia política específica – e coletiva – quando encontramos conceitos, ideias políticas e/ou

representações que contém sentidos e significados para determinado grupo – dos jovens das periferias, produzindo representações na forma de versos que compõem as letras de *rap*.

A fim de alcançarmos os sentidos e significados das ideias políticas e os conceitos que orientam tais ideias, é necessário, por tudo que expusemos, analisar as representações que compõem, apreendendo os espaços de experiências vivenciados pelos *Mc*'s do *rap* de São Luís e os possíveis horizontes de expectativas latentes ou manifestos nas letras. Levando em conta tudo o que foi exposto, nosso intuito agora é tratar da obra de Preta Lu, o EP “*Rainhas Rebeladas*”.

### **Preta Lu(ta): intelectualidade negra e ideias políticas de resistências no EP “*Rainhas Rebeladas*”**

Luciana Correa, conhecida como Preta Lu, é uma mulher negra que iniciou no Hip-Hop aos 14 anos, com formação política no Quilombo Urbano, movimento negro, periférico e socialista de São Luís. Graduada em História, mãe, artesã e MC desde 1999, integrou grupos como Raio X do Nordeste, Q.I. Engatilhado, Bando

Negro Cosme e, atualmente, Gíria Vermelha. Referência no *rap* maranhense, é membro do Núcleo de Mulheres Preta Anastácia, criado em 1997 para combater práticas machistas no movimento (Durans, 2014). Sua trajetória reafirma o protagonismo feminino e negro no Hip-Hop.

O Núcleo de Mulheres Preta Anastácia faz parte do Movimento Hip-Hop Organizado do Maranhão Quilombo Urbano e surge para discutir e lutar pela igualdade de condições entre homens e mulheres, recarregando a mente daquelas que a séculos se sentiram subjugadas, alienadas e usadas pelo sistema capitalista machista dominante em nossa sociedade (Informativo Anastácia, 2010).

O Núcleo Preta Anastácia foi essencial para fortalecer as mulheres do Quilombo Urbano, promovendo reflexões sobre a condição feminina na sociedade, pois “empreendeu uma série de atividades fundamentais como forma de reflexão da condição da mulher na sociedade” (Durans, 2014, p. 81).

Em 2016, Preta Lu lançou o EP *Rainhas Rebeladas*, com quatro faixas que abordam resistência feminina, críticas ao racismo estrutural, ao

sistema colonial, desigualdades de classe, machismo e padrões de gênero, além de mobilização coletiva e condições de vida na periferia de São Luís. Com produção musical de Mano Moreles e produção gráfica do Dj Naif, as letras revelam sua posição política. Entretanto, seu significado se intensifica ao serem conectadas às vivências cotidianas da *rapper*.

Preta Lu é militante da organização política e cultural chamada Movimento Hip-Hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”, que segundo seu estatuto é “uma organização suprapartidária, plurirreligiosa, afro-brasileira, socialista e revolucionária, que utiliza o Hip-Hop através de seus elementos (*rap*, *break*, *grafitti*) como instrumento de mobilização do povo preto e pobre e propagação de seu ideal revolucionário”.

As letras de Preta Lu ganham sentido ao serem conectadas ao Quilombo Urbano, que entende o *rap* como ferramenta de mobilização política da juventude. Esse movimento é um espaço de experiências que influencia as composições da *rapper*, refletindo suas orientações políticas.

A Praça Deodoro, entre as décadas de 1980 e 2000, foi um importante palco político em São Luís, onde o Hip-Hop local se aproximou de movimentos sociais, partidos de esquerda, o movimento negro e o estudantil. Esses encontros foram decisivos para consolidar o *rap* como expressão de resistência e articulação política na cidade. Esse contato estabeleceu-se porque era nessa praça que ocorriam os encontros dos dançarinos de Break Dance (Dias, 2002; Ribeiro 2010; 2015).

Ora, se a Praça Deodoro, na época, era o principal foco das manifestações dos movimentos sociais e das esquerdas maranhenses e sendo justamente naquele mesmo espaço que os *breaker's* reuniam-se para dançar e "trocar ideias" é possível afirmar que muitos destes que ali se encontravam não para o ato em si, mas para demonstrar suas habilidades na dança, acabaram, pois, sendo envolvidos por aquele clima político da época e adquirindo certo interesse [...] pelas causas sociais (Dias, 2002, p. 26).

Essa aproximação fez com que os sujeitos do Hip-Hop participassem de outras atividades realizadas por esses movimentos, ampliando seus espaços de experiências, possibilitando

acessos que, sem esse trânsito, não seriam possíveis.

As relações do Quilombo Urbano com movimentos sociais, partidos da esquerda maranhenses, meio acadêmico e movimento negro inseriam seus membros em outros espaços de experiências que contribuíram para a formação política de seus militantes e, conseqüentemente, influenciaram no que viria a ser escrito nas letras dos *Mc's* que se organizavam no Quilombo Urbano. "As relações estabelecidas, ora ou outra, avançaram para além das apresentações culturais nos atos para adentrar aos grupos de estudos dentro das organizações do meio acadêmico e principalmente nos movimentos populares e sindicais" (Ribeiro, 2010, p. 36).

O que vem à tona nas letras de Preta Lu é fruto das experiências nesses espaços, vinculando diretamente as vivências da *rapper* com o que é cantado nas letras de seu *rap*, ou seja, o que emerge nas letras dessa *rapper* é fruto das teias ou rizomas de experiências que essa mulher sintetizou e incorporou ao longo de sua vida. Não sendo algo deslocado de sua realidade, o que é cantado por Preta Lu



é orientado pelo que vislumbra através da organização que ela compõe, ligando diretamente a sua escrita aos objetivos do Quilombo Urbano. Por outro lado, as suas letras expressam sua condição de mulher preta e periférica, que em seu *rap*, ecoa explosivamente.

As letras de Preta Lu refletem suas vivências pessoais e experiências em diferentes espaços, principalmente no Quilombo Urbano. Sua produção musical está intimamente conectada aos objetivos dessa organização e à sua condição como mulher negra e periférica, o que confere autenticidade e força às suas composições. O *rap* que ela cria ecoa suas experiências cotidianas e coletivas, sintetizando uma trajetória de engajamento político e social.

Os *Mc's* de São Luís tiveram contato com a Universidade, especialmente a UFMA, antes mesmo de alguns ingressarem como estudantes. Participaram de eventos promovidos por estudantes negros e debates do movimento estudantil e sindical (Dias, 2002; Ribeiro, 2010, Santos, 2007). Essas experiências, compartilhadas de forma coletiva, influenciam tanto aqueles que

vivenciaram esses espaços diretamente quanto os que os acessaram por meio de trocas informais, ampliando o repertório político e cultural dos *rappers*. Assim, as letras de *rap* tornam-se meios importantes de mediação dessas vivências e saberes.

A capa do EP *Rainhas Rebeladas* reforça o engajamento político de Preta Lu, apresentando referências a dez mulheres que simbolizam resistência, como Angela Davis, Rosa Parks, Dandara dos Palmares e Maria Aragão, além de denunciar o feminicídio. Essa imagem dialoga com o conteúdo das músicas e reafirma a conexão entre sua arte e sua vida como mulher negra periférica.

O ativismo político de Preta Lu vai além das letras; ele está enraizado em sua experiência cotidiana, alinhando-se ao conceito de "escrevivência" de Conceição Evaristo, que entende a escrita como expressão da existência e das histórias negligenciadas, onde a "escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida" (Evaristo, 2020, p. 35). Preta Lu canta e vive as lutas de sua comunidade, transformando sua

trajetória em um poderoso instrumento de resistência.

A primeira música do EP é a faixa "*Rainhas Rebeladas*" nos versos

*Acotirene e Anastácia só pra  
começar a lista  
Desde o tempo das antigas já  
eram ativistas  
Uma liderou a outra não  
scalou  
Mesmo com a mordaca dobrou  
seu senhor  
[...]  
Rainha de Nzinga no combate  
banto-angolano não aceitou a  
vassalagem imposta a seu  
povo  
De igual pra igual devia ser o  
tratamento  
Diplomata, estrategista,  
guerrilheira cem por cento.  
Igual Teresa de Benguela no  
Quariterê  
Forjava resistência quilombola  
pra se defender  
Porque não aceitava ser  
desumanizada  
Era a linha de frente, as  
revoltas organizava  
Provando que lugar de mulher  
é na luta  
Exemplo de mulher, de  
emancipada conduta  
Lutaram, sonharam, ousaram  
Onde tudo era de todos, se  
aquilombaram  
Não foram pro altar como  
santa, virgem pura  
Nem vista como frágil, pois  
tinha a vida dura  
Maria Firmina, Maria Aragão  
não se espelhou nas marias  
do altar da ilusão  
Tem que ser mulher, pra se  
manter em pé, pra encarar a  
multidão é uma missão.*

Ao destacar as figuras históricas de Acotirene, Anastácia, Rainha Nzinga, Teresa de Benguela, Maria Firmina dos Reis e Maria Aragão, Preta Lu exalta as mulheres que, cada uma em seu tempo e dentro das suas possibilidades, resistiram ao que lhes foram impostas, demonstrando a capacidade de liderança e protagonismo que essas mulheres tiveram na história.

Angela Davis (2016, p. 33) afirma que "as mulheres resistiam e desafiavam a escravidão o tempo todo". Em seu tempo, Preta Lu, ao evocar referências femininas da luta e resistência negra, tal como faz a filósofa afro-estadunidense, aponta para uma continuidade desse legado que anseia a emancipação das mulheres negras, buscando por meio da utilização dessas referências o fortalecimento do sentimento identitário das/nas mulheres negras da periferia que ouvem seu rap. "A resistência envolvia ações mais sutis do que revoltas, fugas e sabotagens. Incluía, por exemplo, aprender a ler e a escrever de forma clandestina, bem como a transmissão desse conhecimento aos demais" (Davis, 2016, p. 37). Maria Firmina dos Reis e

Maria Aragão não lideraram revoltas, fugas ou sabotagens, mas, dentro de suas experiências, enfrentaram o que estava posto, cada uma à sua maneira. O rap feito por Preta Lu se insere no conjunto de ações de resistência que as mulheres negras elaboraram/elaboram ao longo de suas histórias.

Na mesma faixa, a *rapper* canta

*Tua opressão não me calou,  
nem minhas heroínas*

[...]

*Tem a visão do colonizador e  
a do colonizada do opressor  
explorador*

[...]

*Quiseram esconder que no  
Egito antigo tinha preto  
É só se ligar na novela do  
Bispo Macedo*

*Mas o rap dissemina contra a  
tua alienação*

*Traz consciência, resgata  
história, aponta a direção,*

fazendo uma crítica ao apagamento e silenciamento das mulheres na história, bem como à estereotipação das mulheres negras na grande mídia. Celebra então a resistência feminina, atribuindo assim uma função ao seu rap: trazer/levar consciência, resgatar história e apontar uma direção para a superação do *status quo* vigente. Podemos dizer que Preta Lu traz aqui a fusão do campo da experiência com o horizonte de

expectativa, condensando em sua letra as ideias políticas que defende e que compartilha com o movimento de que faz parte.

A faixa número 2 é “*Consciência Indomesticável*”. Aqui Preta Lu traz uma crítica contundente às desigualdades sociais construídas e consolidadas a partir da colonização; é enfática ao denunciar o racismo, a opressão e exclusão social sofridas pelas mulheres negras em nossa sociedade, como aponta os versos dessa música:

*Disposta a reagir, disposta a  
atacar*

*Só sei que do jeito que tá não  
dá pra continuar*

*Se você não me entende, pelo  
menos respeita*

*A luta dos que não se entrega  
e não aceita*

*A favela é o resultado do teu  
cálculo errado*

[...]

*Obrigados a manter-se  
adaptado*

*Completamente fora do padrão  
exigido*

*Sujeito na real a confrontar o  
racismo*

*Ver jogado a banana que eu  
devolvo em rajada*

*Pra quem tem milhões no  
bolso, racismo é piada*

*A tua brincadeira vira coisa  
séria*

*Acaba em extermínio pra  
quem vive na favela*

*Disposta a reagir, não vamos  
se calar*

*Na luta por direitos não vamos  
recuar*

A nossa reação exalta os  
malês  
Aquilombados insurgentes,  
Dom Cosme também  
Acreditei que não nasci pra  
limpar teu chão  
Você que nos roubou o direito  
de sonhar  
[...]  
Eu poderia até ser delicada  
Mas quem nasce da minha cor  
a coisa é complicada  
As madame de hoje era sinhá  
da casa grande  
O ciclo se repete no Calhau  
tem os monte  
É por isso que os mano tem  
que entrar na ativa  
Com as preta atrevida de  
cabeça erguida  
Conspira a favela pra não ser  
açoitada  
Autoestima na cor pra não ser  
tirada  
Se sou um lado injustiçado tua  
paz eu vou tirar  
Consciência indomesticável  
nunca vai parar,  
Nunca vai parar, nunca vai  
parar, nunca vai parar...  
  
Só tamo devolvendo as  
chibatada lá no tronco  
As humilhações passadas nas  
casa de branco  
Minha herança é a revolta  
contra quem tem escolta  
Contra quem quer ir pro céu  
oferecendo esmola  
  
Nós que vive sob a ditadura da  
exclusão  
Que é mantida pelos que são  
chamados de barão  
Que vive de troca de favores  
com banqueiro  
E com a empresa de  
transporte têm o rabo preso  
Pro sistema a massa  
subalterna é só lixo  
Que serve pra manter o seu  
jardim limpo

Tudo pela ordem, cozinha  
impecável  
Mesmo que em sua casa não  
tenha nada no armário  
O busão da Vila Sarney foi  
incendiado  
Apesar do nome o alvo foi  
errado  
É nos Leões, no Renascença  
onde moram os culpados  
É pra lá que nosso ódio tem  
que ser direcionado  
[...]  
Vocês que fecha os olhos pra  
abandono do guri  
Joga pão, joga circo, não ta  
nem aí  
Depois a reação pode não ser  
a desejada  
O que tiver de ser vai espirrar  
na tua cara  
Quem come lagosta de garfo e  
faca  
Têm costa quente, é  
latifundiária  
Herdou o cafezal, herdou o  
engenho açucareiro  
Onde meu tataravô vivia no  
cativeiro  
Constitui fazenda expulsando  
indígenas  
Sei quem vocês são, tua  
gangue é conhecida  
Pra vocês não tem Pedrinhas,  
sequer delegacia  
Teu chefe tem nome de fórum,  
bota no bolso a justiça  
[...]  
Conspira a favela pra não ser  
açoitada  
Autoestima na cor pra não ser  
tirada  
Se sou um lado injustiçado tua  
paz eu vou tirar  
Consciência indomesticável  
nunca vai parar,  
Nunca vai parar, nunca vai  
parar, nunca vai parar...

Com essas linhas, Preta Lu enfatiza a necessidade de autoafirmação e resistência das mulheres negras no enfrentamento da imposição de papéis sociais atribuídos a essas mulheres em nossa sociedade. Há nelas uma rejeição aos padrões femininos eurocentrados, demonstrando que as mulheres negras, em nossa sociedade, diante do que lhes são impostas, possuem autonomia ao recusarem esses padrões e devem atuar de modo coletivo no enfrentamento a tais problemas.

O fato de Preta Lu ser historiadora pode explicar como ela “joga” com fatos do passado relacionados ao presente, buscando apontar uma continuidade histórica que se manifesta na configuração de nossas classes sociais, em que a atual elite econômica de nosso país mantém vínculos com o nosso passado colonial enquanto a classe social a qual a nossa autora pertence está diretamente ligada aos povos que foram escravizados ao longo do processo histórico de nosso país. “*Consciência Indomesticável*” é

uma exaltação à resistência e empoderamento feminino negro, onde se destaca a relevância de uma consciência crítica diante da realidade que a autora experiencia; uma denúncia perante às desigualdades que se estruturaram ao longo da história do nosso país. Tal realidade, assim estruturada, marginaliza e estigmatiza as populações e comunidades negras e periféricas, e podemos lembrar que a relação entre presente e passado escravocrata já era feita, durante a ditadura, por exemplo, pelo Movimento Negro Unificado<sup>5</sup>. O posicionamento ativo e uma consciência não-domesticada para o enfrentamento da realidade é versada na letra: valorização da identidade, da cultura e da história afro-brasileira como elementos para a construção de uma sociedade justa e socialmente igualitária.

A ideia de uma “consciência indomesticável” parte de um entendimento que é necessário a construção de uma consciência que não se adeque às imposições que a

---

<sup>5</sup> Ver, a propósito, o livro de Lucas Pedretti (2024) sobre a nossa transição inacabada e o destaque que dá a esse ativismo do MNU, em que o contexto imediato da repressão e injustiça sociais, marcado pelo racismo, já era

articulado a uma dimensão de mais longa duração.

sociedade impõe para as mulheres negras da periferia. Essa consciência rimada por Preta Lu é parte da ação de enfrentamento ao racismo estrutural, ao machismo, ao capitalismo e à violência estatal.

Preta Lu parece dialogar com as proposições de Angela Davis (2016, p. 192) quando esta afirma que

o padrão estabelecido pelo racismo, o ataque contra as mulheres espelha a situação de deterioração da mão de obra de minorias étnicas e a crescente influência do racismo no sistema judicial, nas instituições de ensino e na postura de negligência calculada do governo em relação à população negra e a outras minorias étnicas.

Preta Lu articula a luta de modo interseccional, atacando racismo, machismo e capitalismo nesta e nas outras letras que compõem o EP "*Rainhas Rebeladas*". A crítica contida em "*Consciência Indomesticável*" coloca a favela como um fruto direto dos movimentos das engrenagens que movem o capitalismo; as ações que enfrentam e combatem o *status quo* vigente – como por exemplo o racismo estrutural – dialogam com Angela Davis e seu ativismo político contra o sistema

que gera e reproduz a criminalização e marginalização dos corpos negros.

Na letra citada logo acima, encontram-se mobilizados significados que a autora relaciona diretamente com a experiência dos povos africanos escravizados, destacando as mulheres negras, seja na casa-grande, na condição de mulher negra escravizada, seja nas "casas de família", como empregada doméstica. Nas perspectivas apontadas por Lélia González (1984), diante do histórico racismo da sociedade, "o lixo vai falar", só que desta vez não vai ser numa boa, ocorre em um sentido de revide, "devolvendo a chibatada lá no tronco". Assim como o romance enquanto gênero literário, o *rap* também possui "a capacidade de (re)elaborar processos subjetivos, sociais, políticos filosóficos e culturais" (Miranda, 2019, p. 65), uma vez que o *rap*, da mesma forma que os romances de autoria negra, "emerge de um conhecimento localizado na experiência negra" (Miranda, 2019, p. 69). Nesse sentido, Preta Lu celebra a negritude e a força feminina negra ao mesmo tempo que convoca mulheres e homens negros para a ação coletiva, para a luta por direitos e transformação social, apresentando uma visão de



mundo forjada para a resistência e mudanças radicais na sociedade.

A terceira faixa é "*Nas grades da mente*". Esta letra articula capitalismo e racismo na opressão das mulheres negras.

*Capitalismo tenta nos fazer de  
idiota  
[...]  
Resultado é revolta  
[...]  
Sou injuriada com essas  
relações machistas,  
individualistas  
Nunca vou me curvar  
Frágil, romântica, sensível  
(não, não, não)  
Isso tudo é pra fazer a gente  
se calar  
Diante da desigualdade que  
nos explora  
Domingo de descanso aqui  
não cola  
Mulher trabalhadora, domingo  
ficção  
Descanso não existe na  
doméstica função.  
Meu feminismo que busca por  
Igualdade  
Não tem nada a ver com sua  
vulgaridade  
Ser feliz é ter acesso à  
dignidade  
Pra não ser esmagada pelo  
mundo selvagem  
[...]  
De pé sigo firme na jornada  
Igual àquela lutadora  
assalariada  
Que no padrão da elite não se  
enquadra  
Nada se sustenta na  
contradição  
Ninguém consegue ser feliz na  
submissão*

Por fazer parte de um coletivo que se reivindica socialista, a luta de classes emerge em suas letras: Preta Lu faz críticas à exploração do trabalho e opressão sofrida pelas mulheres da periferia, onde impera a exaustão das mulheres trabalhadoras periféricas iguais a ela, ao enfrentarem suas jornadas de trabalho, junto com a falta de reconhecimento social, onde capitalismo e machismo, de mãos dadas, colocam as mulheres nessas condições. Nessa letra, portanto, Preta Lu afirma que há uma interseção entre capitalismo, racismo e machismo, estruturas que norteiam nossa sociedade que atuam integrados para a opressão das mulheres negras.

Preta Lu parece dialogar diretamente com Sueli Carneiro (2011, p. 118):

a conjugação do racismo com o sexismo produz sobre as mulheres negras uma espécie de asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida, que se manifestam em sequelas emocionais com danos à saúde mental e rebaixamento da autoestima.

As consequências dessas opressões operam tanto no plano material da vida das mulheres negras quanto em suas nuances psicológicas,

impondo, assim, uma espécie de “prisão mental” para essas mulheres.

Há aqui também uma crítica dura e direta aos padrões impostos às mulheres, pois a letra ataca os estereótipos de feminilidade defendidos em nossa sociedade. Preta Lu vai na contramão da mulher delicada e submissa, pois segundo ela, as mulheres da periferia não se enquadram neles. As grades da mente a que Preta Lu se refere são um conjunto de limitações sociais e ideológicas, relações determinadas que limitam ações e pensamentos dos subalternizados, especialmente das mulheres negras da periferia, mantendo esses sujeitos em condições de submissão. Machismo, racismo e capitalismo são apresentados na letra como instrumentos articulados de dominação que objetivam controlar os sujeitos que moram na periferia. A autora propõe a ruptura com essas estruturas incentivando a reflexão e ação coletivas para a transformação social.

A última faixa é “*Aborto social*”. Esta é uma crítica à precarização das políticas públicas do Estado nos bairros periféricos de São Luís, à exclusão social, à solidão da mulher negra. É

também um questionamento dos padrões familiares tradicionais e da hipocrisia moral conservadora, como apontam os trechos abaixo:

*Família desmantelada  
Insegurança alimentar  
No outro dia não tem nada pra  
comer  
Sem esperança no que há de  
ser  
Não foi acostumada a projetar  
seu proceder  
O olhar de quem condena  
bem-dita a sentença  
Jamais vai entender teu ciclo  
de decadência  
A família é o apoio: pai, mãe,  
primo, tia  
Mas quantas não  
perambularam sem saber  
aonde ia  
Nessa situação a quem insiste  
em dizer  
Que você teve na mão a  
opção de escolher  
Hipocrisia, arrogância de quem  
se diz defender  
A família como pilar social não  
sabe responder  
Cê já viu família sem precisar  
de teto  
Três refeições, escola, creche,  
sequer posto médico  
É cresceu, multipliquei, pra  
polícia abater  
Meu motivo de alegria você  
devia ser  
[...]  
Cadê o paraíso que eu quero  
padecer  
Cadê aquele lar pra rainha eu  
poder ser  
O sonho de família pra quem  
tem a pele preta a fila é bem  
maior  
A solidão lhe espreita, aquele  
porta-voz da moral patriarcal  
Neopentecostal, anacronismo  
feudal*

*Tem filha patricinha que aborta  
em clínica clandestina  
De herança determinada nos  
acordo entre família  
Assim é mole, é fácil, mas nós  
aqui não tem  
Enquanto eu vou fazer os  
corre, cê fica com ninguém  
No mundo aonde cada um  
vale o que tem  
Torturado pelo Estado vai  
parar na Febem  
Sem babá, parquinho, maçã  
ou Danone  
Nos campinho de terra vai  
esquecer a fome  
Ei Super Nani, desce aqui na  
minha quebra  
E nos ensina a administrar a  
miséria*

Preta Lu utiliza o *rap* como ferramenta para mobilizar e reivindicar a emancipação das mulheres negras periféricas, desafiando estruturas sociais opressoras. Em sua letra, evidencia a continuidade histórica da exclusão social feminina, apontando o racismo estrutural e a colonização como pilares que ainda hoje marginalizam os empobrecidos. Ela retrata as precárias condições de vida das mulheres negras da periferia de São Luís, denunciando os impactos da pobreza e do descaso estatal no acesso a políticas públicas fundamentais.

Segundo Sueli Carneiro (2011, p. 121), “as mulheres negras brasileiras

tiveram sua experiência histórica marcada pela exclusão, discriminação e rejeição social”. Preta Lu reflete essa realidade ao cunhar o termo “aborto social”, denunciando a exploração e o silenciamento impostos a essas mulheres. A *rapper* critica a hipocrisia da elite conservadora, que condena publicamente o aborto, mas o pratica clandestinamente em seus círculos. Sua análise revela que as normas sociais são aplicadas de forma desigual, controlando os corpos das mulheres negras enquanto preservam privilégios das elites.

O conceito de “aborto social”, portanto, simboliza a exclusão e a negação de direitos básicos às populações periféricas. A negligência estatal perpetua a marginalização, condenando os mais pobres a uma vida de privações e vulnerabilidades físicas e emocionais.

### **Considerações Finais**

Preta Lu, uma mulher negra e periférica, rima os desafios enfrentados cotidianamente por mulheres racial e socialmente iguais a ela. Suas composições, para além de simples músicas, funcionam como instrumento de mobilização e denúncia e resgata a

história do povo negro como forma de reivindicar e configurar identidades.

O EP "*Rainhas Rebeladas*" revela experiências da vida real da autora, veiculando conceitos, ideias e posicionamentos políticos (re)construídos, (re)elaborados e (re)significados a partir dos espaços de experiências que ela estava inserida, direta ou indiretamente. A periferia, o Movimento Hip-Hop Organizado do Maranhão "Quilombo Urbano", o Núcleo de Mulheres "Preta Anastácia" e a universidade possibilitaram a ela vivenciar espaços diferentes, orientados/organizados cada um segundo suas especificidades, promovendo diálogos e tensões que se revelam, uns de modo explícito e outros timidamente nessa obra.

Ao relacionar política, história e arte, Preta Lu, de modo consciente, isto é, partindo das experiências oriundas dos espaços vivenciados por ela e posicionando-se em relação a eles, atribui um sentido aos seus textos, ou seja, essa teia de experiências forja e consolida sua posição de ativista e intelectual da periferia, fazendo do seu *rap* uma arma da resistência da mulher negra da periferia de São Luís. Preta Lu transcende o *rap* como arte e o coloca

no rol de uma *práxis* de resistência que, ao se opor às estruturas de poder da nossa sociedade, veicula e defende novas possibilidades e caminhos para a (re)existência para as mulheres negras da periferia. As composições de Preta Lu, enfim, demonstram a importância de ampliar a história do *rap* feminino em São Luís, superando lacunas e reconhecendo as contribuições de mulheres como Preta Lu para a historiografia e a mobilização política

## Referências

BLÁZQUEZ, Gustavo. Exercícios de apresentação: antropologia social, rituais e representações. In. CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERMA, Jurandir (org.). *Coleção Textos do Tempo*. Campinas: Papirus, 2000. p. 169-198.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIAS, Hertz da Conceição. *História e práxis social do Movimento Hip-Hop Organizado do Maranhão "Quilombo Urbano"*. Monografia (Graduação em História). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2002.

DURANS, Claudimar Alves. *As Anastácias do Quilombo: uma análise da participação e representação da mulher no hip-hop maranhense*. Dissertação (Mestrado em História) -

Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós* – Reflexões sobre as obras de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-48.

FORÇA SUBVERSIVA. *Anarco Rap*. São Luís: Força Subversiva, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NIUpIGpLp5o&t=451s>. Acesso em 23 ago. 2024.

GÍRIA VERMELHA. *A hora do revide*. Hunther Studio, São Luís, 2008. 1CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KsFkM4OPBb4&t=273s>. Acesso em 23 ago. 2024.

GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*, Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 95-120.

HARTMAN, Saidiya. Uma nota sobre o método. In: *Vidas rebeldes, belos experimentos*. São Paulo: Fósforo Editora, 2022. p. 11-19.

KOSELLEK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição a semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues. *Silêncios prescritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. Relação de mercado e trabalho social no Hip-Hop. *Cadernos do CEAS*, Salvador, p. 32-41, n. 223, jun. 2006

MOTIM. *Resistência de Favela*. In. Coletânea 20 anos de Quilombo Urbano (faixa 1). São Luís: Periafricana Produções, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pQo6H5N42t4>. Acesso em 23 ago. 2024.

OLIVEIRA, Maria da Glória. Os sons do silêncio: interpelações feministas decoloniais à história da historiografia. *Revista História da historiografia*, Ouro Preto, v. 11, n. 28, p. 104-140, set-dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.15848/hh.v11i28.1414>. Acesso em: 09 out. 2024.

OLIVEIRA, Maria Izabel de Moraes. História Intelectual e Teoria Política: confluências. In: LOPES, Marcos (org.) *Grandes nomes da história intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 60-69.

PEDRETTI, Lucas. *A transição inacabada*. Violência de Estado e direitos humanos na redemocratização. São Paulo: Cia. das Letras, 2024

POTTER, Russel. *Spectacular Vernacular: Hip-Hop and the politics of postmodernism*. Albany, New York: University of New York Press, 1995.

PRC. *A guerra é pra valer*. São Luís: Stripulia, 2006. 1 CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kdB0ooP0pis&t=1087s>. Acesso em 23 ago. 2024.

PRETA LU. *Rainhas Rebeladas*. São Luís: Periafricana Produções, 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=s3XaLP\\_cUDY](https://www.youtube.com/watch?v=s3XaLP_cUDY). Acesso em 23 ago. 2024.

RIBEIRO, Antônio Ailton Penha. *Ideologia forte no bumbo e na caixa*:



Hip-Hop, raça e classe. Monografia (Graduação em História) - Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2010.

RIBEIRO, Antônio Ailton Penha. *Rimando Identidades: raça, classe e periferia no Rap maranhense do início do século XXI*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2014.

RIBEIRO, Renato J. *Ao leitor sem medo: Hobbes escrevendo contra seu tempo*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000.

ROSA, Waldemir. Notas pessoais de um aprendiz sobre intelectualidade afro-periférica insurgente e masculinidade. In: VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima (org.). *Racionais MC's – entre o gatilho e a tempestade*. São Paulo: Perspectiva, 2023. p. 82-103.

ROSE, Tricia. *Black Noise. Rap music and Black culture in contemporary America*. Hanover, London: University Press of New England/Wesleyan University Press, 1997.

SANTOS, Rosenverck Estrela. *Hip-Hop e Educação Popular em São Luís do Maranhão: uma análise da organização Quilombo Urbano*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2007.

SILVA, José Carlos Gomes. Etnografia da música rap: Africanidade e saberes musicais na prática do DJ. *Revista Crítica e Sociedade*, Uberlândia, v. 9, n. 1, p. 35-55, set. 2019. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/criticasociidade/article/view/56442/29919>. Acesso em: 15 set. 2024.

SILVA, Luciane Soares da. O Rap – um movimento cultural global? *Revista Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 9 n. 1,

p. 203-214, jan.-jun. 2006. Disponível em:

<https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/29/23445>. Acesso em: 01 ago. 2024.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa histórica das mulheres e das relações de gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 281-300, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/QQh4kZdCDdnQZjv6rqJdWCc/>. Acesso em: 09 out. 2024.

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

THOMPSON, Edward P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.



## "O Nordeste que você não viu": notas sobre Hip-Hop, axé-music e identidades juvenis em meio a antinegritude da Capital Afro

Gabriela Costa<sup>1</sup>

Gustavo Rossi<sup>2</sup>

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65546>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo refletir sobre as implicações da consolidação do axé-music enquanto cultura juvenil e música baiana hegemônica em relação ao Hip-Hop, bem como suas implicações para a formação de identidades juvenis dos anos 1990. Tendo em vista que o axé e o Hip-Hop emergem na cidade de Salvador no mesmo período, investigamos, por meio de revisão bibliográfica, trabalho de campo com observação participante e entrevistas a grupos como OPANIJÉ, o *rapper* Aspri, do grupo RBF, o Uh! Neto e João Merín. Inicialmente, a primeira geração Hip Hopper buscou se afastar de referências locais que marcam a estética da baianidade, como religião de matriz africana, indumentárias e música percussiva, inspirando-se de forma mais assídua na estética estadunidense e sudestina, uma vez que a baianidade caracteriza também o movimento axé. Em um segundo momento, após a primeira década dos anos 2000, os *rappers* adotaram outro posicionamento, trazendo para o centro de seus trabalhos o cotidiano e a estética soteropolitanos.

**Palavras-chave:** Hip-Hop; axé-music; antinegritude; identidade; baianidade.

### "O Nordeste que você não viu": notes on Hip-Hop and Identities amidst anti-blackness in the Afro Capital

**Abstract:** This article aims to reflect on the implications of the consolidation of axé music as a youth culture and hegemonic Bahian music in relation to Hip-Hop, as well as its implications for the formation of youth identities in the 1990s. Considering that axé and Hip-Hop emerged in the city of Salvador in the same period, we investigated, through bibliographical review, fieldwork with participant observation and interviews with groups such as OPANIJÉ, the rapper Aspri, from the group RBF, Uh! Neto and João Merín. Initially, the first generation of Hip-Hoppers sought to distance themselves from local references that mark the aesthetics of Bahianness, such as religion of African origin, clothing and percussive music, drawing more inspiration from American and Southeastern aesthetics, since Bahianness also

<sup>1</sup> Mestranda nos Programas de Pós-Graduação em Antropologia Social e Demografia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: [costagabrielaconsultoria@gmail.com](mailto:costagabrielaconsultoria@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-1983-5927>.

<sup>2</sup> Doutor em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Docente do Departamento de Antropologia da UNICAMP. Foi Professor Visitante no Departamento de Spanish and Portuguese Languages and Cultures da Universidade de Princeton. Coordenador do Bitita (Núcleo de Estudos Carolina Maria de Jesus - IFCH/Unicamp. E-mail: [Irossi@unicamp.br](mailto:Irossi@unicamp.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7096-9966>.

Recebido em 29/11/2024, aceito para publicação em 22/12/2024.

characterizes the axé movement. In a second moment, after the first decade of the 2000s, rappers adopted another position, bringing the daily life and aesthetics of Salvador to the center of their work.

**Keywords:** Hip-Hop; axé music; anti-blackness; identity; bahian identity.

## **"O Nordeste que você não viu": notas sobre Hip Hop y identidades en medio de la anti-negritud de la Capital Afro**

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre las implicaciones de la consolidación de la música axé como cultura juvenil y música bahiana hegemónica en relación al Hip-Hop, así como sus implicaciones para la formación de identidades juveniles en la década de 1990. Considerando que el axé y el Hip-Hop surgieron en la ciudad de Salvador en el mismo período, investigamos, a través de revisión bibliográfica, trabajo de campo con observación participante y entrevistas a grupos como OPANIJÉ, el rapero Aspri, del grupo RBF, Uh!Neto y João Merín. . Inicialmente, la primera generación del Hip Hopper buscó distanciarse de las referencias locales que marcan la estética de la bahianidad, como la religión, la vestimenta y la música de percusión de base africana, inspirándose más en la estética estadounidense y del sudeste, ya que la bahianidad también caracteriza al movimiento axé. En un segundo momento, después de la primera década del 2000, los raperos adoptaron otra posición, llevando la vida cotidiana y la estética de Salvador al centro de su trabajo.

**Palabras clave:** Hip-Hop; axé-music; anti-negritud; identidad; baianidad.

## **"O Nordeste que você não viu": notas sobre Hip-Hop, axé-music e identidades juvenis em meio a antinegritude da Capital Afro**

*Salvador, onde a pele habita a  
alma  
a cada grito um novo karma,  
na minhoca de metal  
propaganda enganosa sobre o  
carnaval  
maior tecnologia é o homem e  
o tambor  
Salvador, onde o ouro habita a  
pele  
e as coisas vestem os  
caboclos  
onde o mal tem nome de  
jogador e joga bem  
com as armas que tem. Divide  
espaço com o coronel  
que herdou a maldade como  
troféu.  
A SEMOP rouba dos  
trabalhadores ambulantes  
que são artistas. Conhecem  
cada esquina, sustentando*

*suas famílias.  
"Semop II"  
de João Merín (2022)*

### **Introdução**

Cartazes sobre o carnaval permeavam toda a cidade de Salvador desde janeiro, neles, estampado o título "Capital Afro". Ao longo de sua história, a capital baiana recebeu muitos nomes: Cidade do Salvador, segundo o professor Milton Santos; Cidade da Música, nos trabalhos sobre arquivos, memória e museus. Propomos, aqui, que apesar de todos esses nomes, nos

atentemos às memórias subterrâneas (Pollak, 1989) que nos ajuda a compreender as dissimulações, os maus gostos e as contradições que compõem a história de Salvador, cuja produção musical e estética funciona como um eixo para pensar as formas essas memórias incidiram sobre a construção de identidade da juventude Hip Hopper soteropolitana dos anos 1990.

O objetivo deste artigo é refletir como a antinegitude, que se manifesta na estética da baianidade e do axé-music, incidiu sobre as identidades dos jovens que construíram e vivenciaram o Hip-Hop de Salvador ao longo dos anos 1990, mas também a forma como se deu a virada de posicionamento desses jovens a partir da primeira década de 2010.

Tem-se em vista responder à pergunta: quais foram as implicações da consolidação do axé-music enquanto cultura juvenil e música baiana hegemônica em relação ao Hip-Hop em Salvador? Esta pergunta e os

objetivos deste texto nascem a partir de inquietações que foram fomentadas pelas rebarbas do material de campo<sup>3</sup> da pesquisa de mestrado de Gabriela Costa e de seu trabalho de campo, em Salvador, onde vem realizando entrevistas com os *rappers* Aspri, do grupo Rapaziada da Baixa Fria (RBF), Uh!Neto e João Merín, e com membros dos grupos como OPANIJÉ<sup>4</sup> e Simple Rap'ortagem, em diálogo articulado com a imersão nos discos desses *rappers* interlocutores e de artistas chaves da música baiana. De antemão, vale sinalizar que existe uma relação estabelecida entre axé-music e o que é chamado de música baiana.

Sabe-se que o campo de estudos em Hip-Hop é relativamente jovem no Brasil e ainda caminha para sua consolidação. A forma como a cultura Hip-Hop chega e nasce em Salvador é muito parecida com outros lugares do país que já contam com vasta bibliografia (Hilton, 2021). Ou seja, bailes *blacks* e *soul music* eram o rolê dos jovens, e filmes como *Beat*

<sup>3</sup> Essas reflexões em torno da baianidade, da música baiana e do axé foram fomentadas a partir das entrevistas feitas durante o trabalho de campo, mas não serão centrais na dissertação. O que é justificado pelo fato de que o mestrado de Gabriela Costa é voltado para a

trajetória do *rapper* João Merín, que não é da primeira geração do Hip Hop de Salvador.

<sup>4</sup> Organização Popular Africana Negros Invertendo o Jogo Excludente.

*Street* (1984) e *Wild style* (1983) foram os primeiros vetores de disseminação de informações sobre o Hip-Hop (*idem*), bem como cumpriram o papel de serem as primeiras referências para jovens que viriam a se forjarem como *Hip-Hoppers*. Contudo, o que diferencia Salvador de outros territórios do Sul e Sudeste do país são fatores como: 1) o perfil demográfico da cidade; 2) o modo como assimilação e miscigenação cultural foram mobilizadas e implementadas no projeto de cidade antinegra<sup>5</sup>; e 3) o axé-music nascido na no mesmo período que o Hip-Hop e que se consolida enquanto cultura juvenil hegemônica. Portanto, a cidade de Salvador e sua cultura Hip-Hop carregam diversas particularidades que ainda não foram devidamente estudadas. O que propomos, portanto, é investigar quais foram as implicações epistemológicas e culturais destas particularidades de Salvador ao longo da história do movimento Hip-Hop, e produzir contribuições para esse

campo de estudos olhando para além do eixo hegemônico Centro-Sul.

Tais questões nos remetem a uma antiga discussão da Antropologia, mas que tem recebido pouca atenção nos estudos de Hip-Hop brasileiros: ao reconhecer São Paulo e Rio de Janeiro<sup>6</sup> como cenas hegemônicas ou mesmo "universais" (a única forma de se fazer *rap* nacionalmente), artistas de outros territórios e que experimentam diferentes *grooves* e referências cotidianas acabam sendo interpretados como particulares ou regionais.

Algo que já tem sido discutido sob a ótica de gênero quando tensionamos o que estamos chamando de "*rap*" e por que o uso da classificação "*rap* feminino" - que dá a entender que o universal do *rap* são os homens e as mulheres que cantam *rap* são o particular. Já existem pesquisas também que buscam defender que *raps* produzidos a partir de referências de religiões de matriz africana são "*Afro raps*" e não apenas "*rap*" (Cruz, 2022). Contudo, como argumenta Rose

<sup>5</sup> Destaque para o papel da Faculdade de Medicina nos debates em torno de raça, negros brasileiros e identidade nacional no final do século XIX e começo do século XX. Nina Rodrigues, por exemplo, trabalhou na Faculdade de Medicina, conquistou seguidores e esteve profundamente interessado na

construção do imaginário racial da Bahia e de Salvador. Rodrigues foi um dos agentes fundadores da concepção de Antropologia Brasileira.

<sup>6</sup> Em alguns casos e aspectos poderíamos incluir RS e Brasília também.

(2022), compreender que o *rap* e, consequentemente, o Hip-Hop, nascem a partir de matrizes culturais afro-diaspóricas faz com que não tenha relevância essa diferenciação conceitual (*afro rap* ou *rap*).

Entendemos, portanto, que é preciso descentralizar do Sudeste o que pode ser compreendido como *Rap* Nacional. Afinal, sendo o Brasil um país com dimensão continental, seria inconcebível afirmar que apenas dois, dos seus vinte e seis estados, fossem capazes de representar uma estética nacional sobre o que é o Hip-Hop ou sua história no país. Uma abordagem que se faz, portanto, a contrapelo de categorias de nomeação veiculadas e implicadas pelo poder da indústria cultural e musical, e que por isso mesmo chama a atenção para a importância de pesquisadores e a(r)tivistas não corroborarem de forma acrítica com os critérios normativos utilizados para legitimar o que chamam

(ou o que pode ou não ser chamado) de *rap* e Hip-Hop. A bibliografia dos estudos de Hip-Hop no Brasil ainda se concentra de forma persistente em São Paulo e olha para o Hip-Hop de outros territórios como regionalistas<sup>7</sup>. Se o Hip-Hop diz respeito às miudezas das vivências cotidianas, é necessário reconhecer que o cotidiano não é universal, e sim, particularizado pelas dinâmicas próprias do território. Com esta contextualização, convido as leitoras e leitores a olharem, neste momento, para Salvador (BA).

Sugiro pensarmos identidades negras a partir do emaranhado complexo do contexto histórico que ambienta as existências negras em Salvador, bem como as culturas juvenis que estão sendo privilegiadas neste artigo, sob a inspiração teórica do afropessimismo: abordagem que compreende a fratura colonial territorializada nas *plantations* enquanto um marco epistemológico

---

<sup>7</sup> A 34ª Reunião Brasileira de Antropologia, que aconteceu em 2024 na Universidade Federal de Minas Gerais, contou com o GT 93: Ritmos negros e periféricos: Hip-Hop, Música e Identidades, e nele uma pessoa apresentou sua pesquisa dizendo que escolheu Emicida como uma representação do *Rap* nacional devido a sua expressividade. Neste contexto, foi colocada questão como: que expressividade é essa do Emicida? Quais

indicadores foram utilizados para chegar a essa conclusão? Ou seja, se não é exposto o que respalda a escolha, o que dá a entender é que a representação, ou a cara, do *rap* nacional é um homem cis do Sudeste porque sim. Em outras palavras: o Sudeste seria, neste caso, o universal do Hip-Hop brasileiro.

que despossei o negro e o define enquanto nada. Para tal perspectiva, marcar as *plantations* enquanto tempo-espço de despossessão negra significa também pensar a dimensão do capitalismo moderno enquanto um marco de exploração da terra, da vida, de pessoas e o experimento de monocultura em larga escala mais letal da história do planeta (Ferdinand, 2022; Wynter, 1971a).

Dizer que o negro é despossuído de si significa dizer que o processo colonial e a escravização tiveram implicações subjetivas, psicológicas, ontológicas e epistemológicas, bem como culturais e Antropo-lógicas (lógicas humanas) nas pessoas negras. A despossessão diz respeito ao processo de transformar o negro em *commodity*, bem como suprimir sua agência, seu direito as miudezas sensíveis existenciais e introduzir em seu inconsciente uma autovisão de inferioridade em relação ao Sujeito Branco (Fanon, 2007).

A despossessão, portanto, significa não possuir a si mesmo e, por isso mesmo, virar coisa, porque o negro na plantation é *commodity* do homem branco, o qual reivindica seu direito exclusivo à sujeitade, de possuir a si

mesmo e ao Outro, bem como para nomear e representar o mundo e a humanidade (Homem). A antinegritude, por sua vez, é a produção subjetiva e ontológica do Negro enquanto "o Outro", fato que faz com que a antinegritude extrapole o próprio racismo (Vargas, 2020) e seja relevante também na abordagem afropessimista.

É neste sentido que o conceito de *groove* faz-se central neste artigo pois à mesma medida que falamos sobre despossessão, falamos também sobre reinvenção de sentidos de humanidade, para os quais a cultura é uma dimensão privilegiada para refletir sobre as possibilidades inventivas da negritude de refazer-se enquanto gente, como sugerem Sylvia Wynter (1971a, 1971b) e Osmundo Pinho (2021). Para Wynter, em *Black Metamorphosis* (1971a), reinventar a humanidade negra requer (re) invenção cultural e rebelião, pois a humanidade só é reinventada a partir da cultura, fato que diz respeito à reivindicação das sensibilidades. O *groove* é uma forma de se rebelar contra o desmantelamento cognitivo monológico dessas *plantations* que despossem o negro de si, lançando-o na ordem da natureza e, portanto,



destituindo-o de cultura e do direito às dimensões sensíveis que apenas a cultura tem poder de produzir. *Groove*, portanto, no entender de Wynter, seria o ritmo, as formas das ondas sonoras, a sonoridade que mexe com o sentimento das pessoas, que nos toca na dimensão mais íntima da nossa existência fomentando sentimentos diversos, como raiva, felicidade, esperança, coragem e rebelião.

a música, portanto, não é apenas uma invenção que subverte e desfaz o senso comum de trabalhos sobre racismo; música, produção musical e a relação entre música e groovar música, juntos, demonstram políticas subversivas de histórias compartilhadas, atividades comunitárias e possibilidades colaborativas nas quais é preciso que todos participem do conhecimento (McKittrick *apud* Wynter, 2021, p. 163)<sup>8</sup>.

Tais considerações sobre a fratura colonial das *plantations* e o processo de despossessão negra, são convites de inspiração para uma reflexão a respeito do lugar do negro (Gonzalez, 1982; Carneiro, 2023; Nascimento, 1978:2016) e sobre as identidades negras no contexto

brasileiro e, em particular, o baiano dos anos 1990 a partir do axé music e do Hip-Hop. Desde a pré-abolição, intelectuais e políticos se engajaram em reflexões em torno da identidade brasileira. Com o trabalho de Gilberto Freyre, a identidade brasileira e a arte nacional tomaram outras dimensões que se pretendiam apaziguadoras das desigualdades raciais. Tem-se como hipótese que Salvador é um micro-retrato do Brasil, tendo em vista que foi a primeira capital e o principal porto do país por mais de 200 anos, é o território que acomodou de forma mais profunda a cultura negra e afro-brasileira. A consolidação da baianidade por meio da literatura com Jorge Amado, da música com Dorival Caymmi e das artes plásticas com Carybé, nos dão também pistas para compreender os processos de introdução de epistemologias negras positivadas (apesar de, em alguns casos, idealizadas ou estereotipadas), bem como de suas práticas culturais (Queiroz, 2019).

<sup>8</sup> Tradução livre. Opto por utilizar "groovar" no português, em vez de ouvir ou escutar (música), pois entendo que, para Wynter, existe

uma dimensão mais íntima e sensível em *to groove* que escutar ou ouvir não dão conta.

## **Inventividade negra e sobrerrepresentação branca**

Até final dos anos 1980 os blocos afro trabalhavam de forma voluntária e tocavam o ano todo sem receber cachês (Guerreiro, 2000). Os modos de habitar a cidade de Salvador mantinha um diálogo muito íntimo com os modos autorizados de festejar e ser feliz na cidade, especialmente porque corpos negros historicamente foram despossuídos pela escravização, e no pós-abolição mantiveram-se despossuídos de cidadania pois os festejos da abolição eram entendidos como imoralidade, paixões e incapacidade de partilhar dos valores civis. Portanto, até o boom do axé-music haviam carnavais negros e carnavais brancos e pós axé, pode-se dizer, em alguma medida, que esta segregação racial pretendeu ser dissolvida a partir de antigas estratégias de "miscigenação" (Albuquerque, 2009).

Sobre os carnavais brancos dos anos 1980, Jonga Cunha (2008) no livro *"Por trás dos tambores"* descreve o nascimento do axé a partir do que foi sua experiência enquanto jovem e músico desta época. O autor narra que é como se a inventividade da música

baiana tivesse tido um hiato durante a ditadura militar, mas que os rumores da cidade já indicavam que algo grande estava no forno (p.32). Através do curso de percussão que a UFBA organizou com mestres de diversos países da América Central, músicos da cidade com diferentes perfis foram introduzidos à música percussiva e a instrumentos que, no Brasil, foram introduzidos como particulares dos blocos afro e axé music, como timbau e bongôs.

É interessante como Cunha deixa claro que até metade desta década, o carnaval de Salvador não era veiculado e tampouco fazia parte do circuito turístico Rio-São Paulo, bem como o autor ressenete uma suposta ressaca criativa durante a ditadura, o que nos leva a crer que ele não reconhece a inventividade dos blocos afro, que começam a ser fundados nos anos 1970.

Já em 1982, blocos passaram a ser formados por herdeiros de uma certa elite e classe média consolidada, com músicos cujo perfil incluía experiências na Europa e concursos de bandas desde o ensino médio em escolas particulares. Neste sentido, Traz-os-montes, bloco e banda que

Jonga Cunha foi integrante e fundador, formou-se no começo desta década com agenda garantida para fora da Bahia. Com tais informações, nos interessa compreender o que há no mercado da música que para algumas bandas foi tão fácil se lançar, enquanto para outras bandas e blocos afro não foi e não é, até hoje. A Guerreiro afirma:

Antes de a produção musical dos blocos afro penetrar na indústria fonográfica, o mercado baiano estava dominado pela música carnavalesca produzida pelas bandas de blocos de trio elétrico, que podem ser vistas como contraponto à produção musical dos grupos negros. E embora houvesse uma inevitável troca de informações, o meio musical de Salvador, até 87, estava segmentado em espaços musicais negros e brancos, e enquanto os grupos brancos estavam no *show biz*, gravando discos, fazendo shows, compondo a programação das rádios, os grupos negros estavam midiaticamente invisíveis, na periferia do mundo da música (p.119).

A segregação racial do carnaval tornava-se mais evidente nas avenidas

com os blocos de trio elétrico privados, sobretudo porque diz respeito à privatização de uma festa popular, mas também e principalmente por se tratar da privatização do principal espaço público que todos acessam, cidadãos ou não: a própria rua. Este formato de bloco de trio consiste, basicamente, em um trio elétrico no centro com a banda deste bloco, foliões caracterizados com abadás acompanhando o trio e, ao redor dos foliões do bloco, encontram-se os cordeiros, profissionais mais mal pagos do carnaval, segurando as cordas que delimitam o espaço dos foliões do bloco e dos "pipocas"; isto é: público não pagante que vai curtir o carnaval do lado de fora das cordas do bloco, acompanhando o trio estando mais distante. Ou seja, mimetizam nas formas de habitar o espaço urbano e o carnaval uma brancopia<sup>9</sup>. Guerreiro indica os conflitos que giram em torno destes blocos de trios privados, pois mesmo que não de forma explícita, existiam critérios raciais para aceitar seus afiliados.

<sup>9</sup> Brancopia segundo Paterniani (2022) e Alves (2020) diz respeito ao sonho branco de seguridade em meio a uma cidade em que existem pessoas negras. Neste sentido, a brancopia é o tempo todo forjada, construída por meio de muros altos e com arames farpados, ou sistemas de segurança *high-tech*,

ou por meio de outras estratégias de vigilância, policiamento e segregação, que delimitam onde e quem pode circular por determinados espaços urbanos.

Os blocos afro e blocos de trio elétrico se diferenciam entre si, além dos critérios raciais, a partir dos modos de ocupar a cidade. Ademais, a indústria fonográfica tinha muitas limitações relacionadas à capacidade de captar a sonoridade dos tambores com qualidade, até porque neste momento tinha-se menos tecnologia do que atualmente. Os instrumentos percussivos ainda não tinham passado por modificações, importantíssimas na otimização das apresentações dos blocos, na forma de captar som, e também na facilitação do transporte. Em Salvador, Wesley Rangel (WR) foi o primeiro a gravar samba-reggae em estúdio, em 1987, com o disco "Egito, Madagascar", do Olodum, e este lançamento foi um importante marco para a música baiana.

Evidentemente muitas trocas e circulações já existiam, mas a inserção do samba-reggae na indústria fonográfica foi crucial para o que viria a ser o axé-music. A burguesia e as classes média e alta brancas soteropolitanas, que até então não consumiam e não eram atraídas pelo carnaval negro, voltaram seus olhos para a inovação harmônica casada com o samba-reggae para forjar, então, uma

nova forma de fazer música. Razão pela qual Goli Guerreiro (2010) irá dizer que o axé é um ritmo mestiço, que emerge no encontro de dois carnavais, o negro e o branco.

Contudo, temos de fazer ressalvas acerca deste encontro: primeiro, porque ao longo de sua pesquisa, Guerreiro evidencia que havia circulação de artistas brancos socialmente abastados interessados no que os blocos afro estavam produzindo, mas que não estavam monetizando. Segundo, porque para falarmos sobre encontros, é necessário pensar sobre suas assimetrias de poder. Se as bandas de trio elétrico tinham agenda de shows e recebiam cachês enquanto os blocos afro eram marginais até mesmo no contexto de Salvador, não podemos afirmar que não existiam desproporcionalidades de poder em relação a raça e classe. O axé-music, de fato, parece ter se prestado a um discurso racializado conciliador de carnavais, ao mesmo tempo em que inaugurou novas formas de racismo, despossessão e marginalização intelectual e inventiva de artistas negros.

O axé alcançou prestígio nacional e se consagrou como música

popular brasileira nos anos 1990, se levamos em consideração cópias de discos vendidos, mobilidade dos artistas e rentabilidade na indústria fonográfica, alcançando inclusive canais fechados. Evidentemente este processo de consolidação do axé foi permeado também de duras críticas de artistas da MPB, como Dorival Caymmi e Carlos Lyra (Guerreiro, 2010). A consolidação do axé no mercado da música também situou Salvador enquanto roteiro turístico durante o carnaval. Conflitos de raça e classe se atualizaram e o carnaval ficou cada vez mais policiado: em 29 de junho de 1990, por meio da Lei nº 4.103, funda-se a Secretaria Municipal de Ordem Pública (SEMOP). Dentre as atribuições óbvias da SEMOP, o *rapper* João Merín<sup>10</sup> salienta também a vigilância dos vendedores ambulantes, o que renova as formas de vigilância da população negra na cidade antinegra.

*Festa de largo, vendendo  
produto  
Chamado ambulante, eu sou  
sub-humano  
Semop tomou meus bagulhos,*

<sup>10</sup> João Merín é um *rapper* de Salvador, mas não é da primeira geração do Hip Hop. Ele começou a se aproximar do movimento na primeira década dos anos 2000, mas os trabalhos solos mais emblemáticos datam em 2018.

*bebê  
eu só queria te dar um pisante.  
Eu achando que ia sair com a  
gata,  
fui saqueado, isso é tão  
frustrante  
"Semop"  
de João Merín (2019)*

Pós-axé, pode-se dizer, em alguma medida, que a segregação racial do carnaval pretendeu ser dissolvida ou, no mínimo, amenizada a partir de elaborações generalizantes acerca da música baiana, desdobrando-se posteriormente em certas noções sobre a singularidade da baianidade; isto é: uma suposta singularidade baiana por meio da centralidade da cultura afro-brasileira e artes inspiradas nas religiões de matriz africana, expressadas pela literatura, culinária, indumentária essencializada na figura das baianas de acarajé, capoeira, e, mais pra frente, por meio do axé. As experimentações sonoras do axé-music eram profundamente inspiradas pela música afro-percussiva<sup>11</sup> e adicionavam instrumentos harmônicos com a percussão. O argumento de Guerreiro é

<sup>11</sup> Vários artistas como Sarajane afirmam que gostavam de circular pelos ensaios dos blocos afro para "colher" novas ideias (Guerreiro, 2010).

que o axé uniu os carnavais branco e negro, desde a composição sonora até as formas de habitar a cidade, e por isso nasceu como um ritmo mestiço, miscigenado.

Neste mesmo contexto em que o axé se consolidou nacionalmente, para os artistas negros, o mercado internacional foi mais receptivo por meio da *world* e *ethnic music*. Margareth Menezes, por exemplo, foi a primeira artista a gravar "Faraó Divindade do Egito" (1987), música que trouxe para o Olodum a prestigiosa marca de inventores do samba-reggae e que colocou o bloco em um lugar de relevância - o que, em tese, colocaria a cantora em condições para ser um sucesso nacional da música baiana, como Ivete Sangalo e Daniela Mercury.

Contudo, no cenário nacional, os discos de Margareth Menezes não tiveram grandes números de vendas, com poucos shows, diferentemente de suas conterrâneas brancas, como

Daniela Mercury, que chegou a vender, no mesmo período, 1 Milhão de cópias do disco *O Canto da Cidade* (1992). Em uma linguagem mais recente para medir a adesão do público, no *Spotify* Ivete Sangalo tem 4.8Mi de ouvintes mensais; Daniela Mercury, 490,8 mil; e Margareth Menezes apenas 162,3 mil ouvintes mensais<sup>12</sup>. No cenário internacional, com a world music, em contrapartida, Margareth Menezes ganhou grande destaque e reconhecimento (Guerreiro, 2010). Ademais, mestres da música percussiva como Jackson<sup>13</sup> e Jorjão Bafafé<sup>14</sup> tiveram um ganho de reconhecimento expressivo e tiveram grandes contribuições para a consolidação do axé, mas existem outras questões complexas em torno da contribuição de artistas negros<sup>15</sup>.

### **Axé, Hip-Hop e a Bahia que não era para sua gente**

fundador do Afoxé Badauê, do bloco Ókánbì, e teve expressiva contribuição na banda do Ara Ketu, inclusive circulando internacionalmente por meio dos arranjos de Jimmy Cliff.

<sup>15</sup> Parte desta discussão Gabriela Costa está tentando desenvolver em sua pesquisa de mestrado que deve ser defendida em 2025.

<sup>12</sup> Dados retirados do Spotify em maio de 2024.

<sup>13</sup> Mestre Jackson foi percussionista do Olodum bem no comecinho do bloco e narra que esteve ao lado de Neginho do Samba, seu cunhado, durante o processo criativo do que viria a ser o samba-reggae. É um mestre de percussão muito expressivo na música baiana.

<sup>14</sup> Mestre Jorjão Bafafé é um dos maiores mestres da percussão soteropolitana vivo. Foi



Apesar do axé ter nascido enquanto um gênero musical underground, consolidou-se em pouco tempo como *mainstream* da cultura juvenil soteropolitana, contribuindo para obliterar culturas juvenis que não se organizavam pela chamada "música baiana": a *galera do rock*<sup>16</sup> e das músicas urbanas, que tinham como referência a cena musical estadunidense como o movimento dos bailes *black* inspirados no *miami bass*, *original funk*, funk carioca, *rap*, entre outros<sup>17</sup>. Com este repertório, o movimento Hip-Hop da capital afro nasce no final dos anos 1990, buscando ao máximo diferenciar-se do axé, no qual identificavam uma música baiana performada e materializada por corpos brancos. A juventude desta primeira geração do Hip-Hop, como OPANIJÉ e Rapaziada da Baixa Fria (RBF) dialogavam, inicialmente, com referências estadunidenses, influenciados por filmes como *Beat street* (1984) que ganhava grande circulação na época. Mas também a partir de referências dos próprios bailes e *rap* sudestinos, especialmente do Rio

de Janeiro e São Paulo. O mais próximo de influências locais das quais os grupos se aproximavam era o reggae.

Outros aspectos da dinâmica de desenvolvimento do *rap* e da economia nacional ditavam também as possibilidades (ou impossibilidades) de consumo de Hip-Hop em Salvador, como, por exemplo, o fato de que grande parte dos estúdios que já estavam gravando e circulando discos, fitas e CDs de *rap* se concentravam no Rio de Janeiro ou em São Paulo, assim como as principais lojas de discos que conseguiam importar os lançamentos da cena estadunidense. No mais, grande parte dos grupos e *rappers* de Salvador entrevistados mencionam Racionais MC's, Facção Central, Thaíde e DJ Hum, MV Bill, Gabriel o pensador e Marcelo D2 como artistas que marcaram suas trajetórias.

Desde 1979 os bailes *black* tocavam muito *original funk* e *miami bass* (Sansone, *apud.* Hilton, 2021), até que em meados dos anos 1990 o funk carioca passou a ser uma das referências no repertório dos DJs,

<sup>16</sup> *Galera do rock* é um conceito utilizado pelos interlocutores e contempla tanto artistas como apreciadores do gênero musical.

<sup>17</sup> Informações coletadas por meio de entrevista com o grupo de *rap* OPANIJÉ.

assim como as músicas românticas (Hilton, 2021), que preparavam o terreno (e as pistas) para os casais apaixonados. O *rap*, segundo um dos membros do grupo OPANIJÉ, era absolutamente underground, assim como o rock, sendo que ambos ficavam sob o guarda-chuva da música alternativa, entendendo "alternativo" enquanto tudo aquilo que não fosse entendido como "baiano". Tendo em vista a movimentação de artistas e produtores do axé-music em torno da construção do que é música baiana e a disputa pela baianidade enquanto marcador de identidade territorial (e regional), OPANIJÉ nos indica que estava sendo elaborado um imaginário de "uma Bahia que não era pra gente" - para as pessoas negras.

Ademais, o advento da soberania do axé fez com que a primeira geração de *Hip-Hoppers* buscasse ao máximo se diferenciar deste gênero, que, para além da música, estava consolidando a percepção nacional sobre o que é a música baiana e baianidade. A fim de recusar uma essencialização da música baiana em torno do axé e falar a mesma linguagem do Hip-Hop que estava sendo realizado em São Paulo e

Rio de Janeiro, o *rap* produzido na Bahia muito se inspirava na forma de fazer *rap* de artistas e grupos como MV Bill, Gabriel O Pensador, Facção Central e Racionais MC's. No entanto, o contexto musical de Salvador fazia com que o *rap* tivesse que disputar lugar de música eletrônica, uma vez que grande parte dos grupos e artistas se apresentavam com *samples* ou com o instrumental gravado. A correlação criada em torno do axé enquanto sinônimo de música baiana, e do rock, *rap* e outros gêneros musicais como "alternativo", colocou, pode-se dizer, para o Hip-Hop de Salvador e do Recôncavo um problema de forma e não de conteúdo. E para disputar narrativas políticas em torno de identidades negras e juvenis, o pan-africanismo emergiu, neste cenário, enquanto contracultura da juventude *Hip-Hopper*.

De 2010 para cá, grupos da primeira geração do Hip-Hop baiano começaram a repensar suas referências, como por exemplo o RBF (Rapaziada da Baixa Fria), Fúria Consciente e OPANIJÉ que, em 2020, começaram o projeto "Ancestralidade Musicalizada", lançando músicas que se baseiam em religiões de matriz

africana: na composição das letras, na indumentária dos *rappers*, na capa dos EPs e na composição melódica que mescla atabaques e sons eletrônicos. Uh! Neto, filósofo, doutor em educação e *rapper* de Cruz das Almas (BA), relatou em entrevista que, quando era mais jovem, sua música tinha uma abordagem mais parecida com o Facção Central, mas ele se sentia esgotado quando acabava de se apresentar; após algumas orientações ancestrais, se reencontrou a partir de uma outra forma de fazer *rap*, trazendo para o centro de suas referências a vivência do interior baiano e a sua relação com a ancestralidade e as religiões de matriz africana. *Simples Rap'ortagem* brinca com temáticas e diferentes levadas, se apresentam em banda e transitam por vários assuntos e formas de rimar, e João Merín é assertivo a respeito das suas influências sonoras do pagodão, dos blocos afro e da música eletrônica.

No final das contas, no mesmo território e/ou região (levando em consideração o recôncavo baiano também), encontra-se diferentes formas de fazer e viver o *rap*, ora dialogando e buscando brechas no mercado, ora recusando-o; diferentes

referências, pontos de partidas, *flows*, vivências e elaborações sobre o que é (e o que pode ser) música(s) baiana(s). Todos os grupos e *rappers* aqui mencionados, pode-se afirmar, não estão interessados em apenas disputar os sentidos de música baiana, mas também disputam as questões raciais e as referências afro-brasileiras que rodeiam o debate sobre música baiana enredado, atualizado e reinventado em uma nova roupagem pelo axé.

### **Identidades, cultura popular e músicas negras**

Tendo em vista culturas nacionais e o debate em torno da identidade, Hall (2019) traz para o centro do argumento o discurso enquanto um dispositivo de poder que costura as diferenças, transformando-as em unidades. *Em Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, Renato Ortiz (1999: 2006) nos dá pistas para compreender tanto o processo de constituição da cultura brasileira e identidade nacional quanto a importância do debate acerca de identidades negras. Uma vez que falar em cultura brasileira é falar sobre poder, Ortiz defenderá que "a identidade nacional está

profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro" (p.8).

Em outras palavras, o Estado se constitui à luz de relações assimétricas de poder, articulando-se em torno da pretensão de suprimir diferenças intrarregionais e demarcando suas diferenças em relação às identidades de outros países. Processo que foi levado à máxima no final do século XIX e início do século XX com intelectuais brasileiros preocupados com a transformação da colônia em nação. Mariza Corrêa nos dá algumas pistas sobre este contexto pós-abolição, tão central para compreender as articulações entre identidade nacional e produção de conhecimento sobre as relações raciais brasileiras:

Em termos teóricos, a ciência da época tinha preparado terreno onde o racismo se acomodava muito bem. Nina Rodrigues parece apenas ter levado às últimas consequências os supostos científicos de seu tempo. Quem sabe por ter tentado comprovar empiricamente as crenças de sua geração é que recebeu críticas dos que preferiam

deixar ao futuro a solução dos problemas que enunciaram, ou que tratavam eles num nível menos científico (Correa, p. 67, 1998)<sup>18</sup>.

No contexto de pós-abolição, o negro aparece como fator dinâmico na vida social e econômica brasileira, e marca a reavaliação de sua posição pelos intelectuais e produtores de cultura que, até então, no Romancismo, vinham "privilegiando" narrativas tão (românticas quanto racistas) em torno dos indígenas. A questão racial, portanto, passa a ser associada ao progresso da humanidade, e o negro e o indígena são compreendidos como entraves civilizatórios. Ortiz prossegue: "a temática da mestiçagem é neste sentido real e simbólica; concretamente se refere às condições sociais e históricas da amálgama étnica que transcorre o Brasil, simbolicamente conota as aspirações nacionalistas que se ligam à construção de uma nação brasileira".

Em meio a este contexto do final do século XIX, estudos em torno de raça antropológica<sup>19</sup> estavam em alta

<sup>18</sup> Importante mencionar que Nina Rodrigues atuou na cidade de Salvador e seu trabalho mais emblemático (O fetichismo do Negro brasileiro) foi feito em terreiros de candomblé.

<sup>19</sup> Ortiz apoia-se em Silvio Romero para afirmar que esta noção de raça antropológica diz respeito a parâmetros biológicos e qualidades psicossociais das nacionalidades.

em meio aos recentes Estados-Nação que buscavam consolidar suas identidades pelas Américas e Caribe. As ideias sobre mestiçagem emergem enquanto salvação para a degeneração das características do povo afrodescendente e aqui que chamo a atenção para o trabalho de Gilberto Freyre. Ortiz irá afirmar:

A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço, torna-se nacional. [...] Ao retrabalhar a problemática da cultura brasileira, Gilberto Freyre oferece ao brasileiro uma carteira de identidade (2006, p. 41 e 42).

Freyre, portanto, não pensou o Brasil a partir da raça antropológica, mas sim, a partir da cultura, como Franz Boas, e "positivou" (de forma romantizada e equivocada) as qualidades do mestiço, produzindo um distanciamento entre biológico e social. Neste sentido, torna-se nebuloso as fronteiras do pertencimento racial e inaugura-se uma identidade nacional mestiça que, em outras palavras, passa a estimar práticas culturais da

população negra e indígena, sem deixar de marginalizar e produzir vulnerabilidades para essas populações. Utilizando palavras de Ortiz, poderíamos dizer que o desafio para o movimento negro é pensar como retomar manifestações negras que estão "marcadas com o signo da brasilidade" (p.44, 2006).

Retomo a ideia de que Salvador pode ser um micro-retrato do Brasil para pensarmos conflitos raciais, identidades e mestiçagem. Podemos afirmar que a construção da baianidade tem como pano de fundo o mesmo emaranhado de ideias e pretensões que a própria brasilidade, uma vez que "o mito das três raças é neste sentido exemplar, ele não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos se reconhecerem como nacionais" (*idem*). Um exemplo de como os conflitos raciais são acomodados sob a ideia de baianidade pode ser evidenciado a partir da música "*É d'Oxum*", de Gerônimo (1985), que à época, já estava experimentando o que viria a se consagrar como axé:

*Nessa cidade todo mundo é  
d'Oxum  
Homem, menino, menina,  
mulher  
Toda essa gente irradia magia  
[...]*

*A força que mora n'água  
Não faz distinção de cor  
E toda cidade é d'Oxum*

Ao afirmar que toda a cidade é d'Oxum e que a própria orixá não faz distinção de cor, o cantor tensiona e tenta dissolver a dimensão negra das religiões de matriz africana. O mesmo poderíamos dizer da música "*O canto da cidade*", quando Daniela Mercury (1992) afirma "a cor dessa cidade sou eu". E o cantor Saulo Fernandes (2023) que comunica também esta baianidade em sua recente música "*Bahia Batuque Orixá*":

*Sua boca de Rio Vermelho  
A Bahia solar no espelho  
Amaralina  
O sorriso Barra de Ondina  
A menina, maré, melanina  
Baiana [...]  
Deus me livre de não ser  
baiano  
De não ter carnaval todo ano  
De chegar o verão e eu ficar  
sem lhe ver  
Pula, pipoca  
Pula bonito  
Quem me pariu?  
Bahia, batuque, orixá*

Algo inerente ao Hip-Hop no Brasil é a íntima ligação com a *soul music* e a influência dos bailes *black* no nascimento do Hip-Hop brasileiro. Ortiz traz a seguinte provocação:

Quando os movimentos negros recuperam o soul para afirmar sua negritude, o que se está fazendo é uma importação de

matéria simbólica que é ressignificada no contexto brasileiro. É bem verdade que o soul não supera as desigualdades de classe ou entre países centrais e periféricos, mas eu diria que de uma certa forma ele "serve" melhor para exprimir a angústia e a expressão racial do que o samba, que se tornou nacional (2006, p.44).

Quando digo provocação, refiro-me a ideia de que o samba parou de dar conta da afirmação da negritude, angústia e expressão racial, como Ortiz sugere. Discordamos, nesse sentido, mas chamamos a atenção para a particularidade de cada cidade do Brasil que em maior ou menor grau produz continuidades e descontinuidades a partir das heranças culturais locais, bem como renova seus aparatos e estabelece novas conexões. No mais, o argumento nos serve para refletir sobre a identidade *Hip-Hopper* construída em Salvador no que diz respeito a importação de matérias simbólicas exteriores ao território, tendo em vista as materialidades locais da música baiana e da baianidade que já não lhe cabiam.

Aspri (RBF) relembra que nos anos 1990, no início do movimento Hip-Hop em Salvador, a galera usava touca e camiseta preta no sol do meio dia de



Salvador, e indica como foram muito influenciados pelo o que estava sendo produzido no sudeste, se afastando fortemente da música baiana. O grupo OPANIJÉ afirma, por outro lado, que o axé se consolidou como cultura juvenil *mainstream*, de modo que não cabiam outros gêneros musicais produtores de diálogos com a juventude não tivessem espaço. Neste sentido, o *rap*, classificado sob o guarda-chuva de música alternativa, dividia lugar com a galera do rock e da música eletrônica, onde tudo que não fosse música baiana era, portanto, música alternativa. Em um cenário em que a música era um vetor de forjar identidades e humanidades, a "soberania do axé"<sup>20</sup>, para aquela geração de jovens, parecia significar um afastamento com as práticas culturais locais; fato que justifica também a maior atenção para o sul, sudeste e cenário internacional.

Uma vez que "todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos" (Hall, p. 41, 2019), a baianidade reivindicada e monopolizada na sobrerepresentação

branca no axé, significou para a juventude negra Hip Hopper um afastamento do que lhes era comum no que diz respeito ao território e ao discurso. Contudo, a partir de 2010, estes mesmos *rappers* começam a experimentar novas formas de fazer *rap*. Aspri, por exemplo, em nossa entrevista, apontou para a importância de descentralizar as referências estéticas do Hip-Hop do eixo Sul-Sudeste para ampliar o olhar para outras culturas populares e referências do Norte e Nordeste, especialmente para compreender que existem muitas formas de fazer *rap*.

Uh! Neto salienta que o Hip-Hop teria o objetivo de reconectar as pessoas, de atentar para si e para a ancestralidade negra. Elementos que em sua carreira revelam essas mudanças de posicionamento, no sentido de buscar mobilizar novas linguagem a partir de sua vivência no interior do recôncavo baiano e nos aprendizados de terreiro em suas composições e estética<sup>21</sup>. O grupo OPANIJÉ grava, em 2012, o disco

<sup>20</sup> Esta expressão foi utilizada pelo grupo e por este motivo a citamos entre aspas.

<sup>21</sup> Pensando aqui estética enquanto conteúdo discursivo, roupas que utiliza em shows e

referências que mobiliza em videocliques e capas de música ou álbuns.

"Encruzilhada", que é fortemente marcado pelo candomblé e pelas referências sonoras soteropolitanas, com a presença de Letieres Leite<sup>22</sup>, por exemplo. O ápice deste movimento aconteceu durante a pandemia, quando os grupos RBF, OPANIJÉ e Fúria Consciente<sup>23</sup> se juntam e começam o projeto "Ancestralidade Musicalizada", no qual eles gravam *raps* e produzem o videoclipe inspirados, principalmente, pelas vivências de terreiro e pelo pan-africanismo.

### Considerações finais

Tendo em vista os conflitos raciais particulares do território de Salvador, mas os debates acerca da identidade nacional e cultura brasileira, foi interesse dos autores refletir sobre como os jovens de Salvador forjaram suas identidades em meio aos dissensos e cinismos da cidade antinegra e sobre-representação branca, explorando o *groove* da música negra. Este movimento descrito como

afastamento e reaproximação após quase 20 anos é particular desta primeira geração de *Hip-Hoppers* e não necessariamente se desdobra nos jovens de 2024, até porque a nova juventude está se forjando a partir de um outro contexto e com um outro aparato de referências. João Merín, por exemplo, em 2019 inaugura seu estilo que mescla pagodão e *rap*, em 2022 lançou um disco de *rap* e música percussiva, com foco especial para o samba-reggae.

Diante deste contexto de afastamento e aproximação, vale destacar ainda os debates que perpassam, por exemplo, a moralidade conservadora e machista incrustada no Hip-Hop do final do século XX. Em algumas entrevistas, os *rappers* destacam, por exemplo, como o dançarino Jacaré<sup>24</sup> era visto de forma negativada por parte do Hip-Hop por ser um homem gay. Segundo o *rapper* Aspri (RBF):

Então, eu tive a oportunidade de conversar com ele (o

<sup>22</sup> Letieres Leite foi músico e educador e expressivamente reconhecido na cidade de Salvador a partir do estudo da música afro-percussiva e dos diálogos transatlânticos, em especial, com a música cubana. Nasceu em 1959 e faleceu em 2021.

<sup>23</sup> Fúria Consciente é um grupo de *rap* que dialogou e dialoga muito com a galera de

Salvador, mas que na verdade é de Lauro de Freitas.

<sup>24</sup> Edson Gomes Cardoso dos Santos, vulgo Jacaré, foi dançarino do grupo de pagode *É o Tchan!* e foi expressivamente reconhecido como um grande artista, coreógrafo e dançarino a partir de meados dos anos 1990.

Jacaré) sobre essa questão artística e o que ele curti e ele curti *rap*. Ele ainda ia pros shows de *rap*, em paralelo ao Tchan. Aí, ele me deu uma camisa do Racionais MCs, né? Eu achei louco assim, porque a relação entre o *rap* e a música baiana era bem rachada por conta da influência que nós tivemos do sul na nossa música, da parte do Brasil do sul na determinação de como a gente deveria se comportar no norte ou no nordeste. Então, essa parte regional influenciou muito. A gente bloqueava, a gente achava que não existia diálogo, o que menosprezava a outro tipo de cultura, outra forma de fazer arte. Então, a arte, a partir do momento que eu estava conversando com ele, eu percebi que se as bandas, os grupos de Salvador, ou da Bahia, ou do Nordeste, tivessem um diálogo maior com outros tipos das culturas populares, outros tipos de dança e tudo, a gente estaria hoje em outro patamar artístico e também com profissionalismo em alta, mais ainda, e até com poder aquisitivo maior em relação a grana mesmo, entendeu?

Discussões em torno de masculinidades, sexualidades e moralidades não foram o foco deste artigo, mas é importante destacar que certamente essas questões possibilitariam outros caminhos para discussões sobre identidades. Não propomos aqui nenhuma reflexão

totalizante sobre o contexto musical da Salvador dos anos 1990.

Ademais, diante do contexto de sobrerrepresentação branca e consolidação do axé como música baiana, os *Hip-Hoppers* dos anos 1990 assumem a postura disruptiva e miram seus olhares em outras referências que contemplem corpos negros, como o reggae e o *rap* do sul e sudeste. Neste contexto em que os blocos afro eram também latentes, esses jovens do Hip-Hop também apreciavam música percussiva e participavam destes circuitos, mas não se utilizavam destas referências ainda. Já na primeira década dos anos 2000 há uma mudança de posicionamento devido a diálogos em torno do panafricanismo e da vivência com as religiões de matriz afro-brasileira. O que significou também uma mudança na cena soteropolitana.

Por fim, sobre a capital afro que é uma cidade antinegra, vale retomarmos o trabalho de Osmundo Pinho (p. 234, 2021): "como Christen Smith descreve, em Salvador, vivemos paradoxo, ou dualidade, muito semelhante à celebração, exaltação da cultura negra e ao genocídio do povo negro".

## Referências

ALBERTO, Paulina. Quando o Rio era Black: soul music no Brasil dos anos 70. *História: Questões & Debates*, v. 63, n. 2, p. 41-89, 2015.

ALBUQUERQUE, Wlamyra. *O jogo da dissimulação: abolição, raça e cidadania negra no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALVES, Jaime Amparo. Biópolis, necrópolis, negrópolis: notas para um novo léxico político nos estudos sócio-espaciais sobre o racismo. *Geopauta*, [S.l.], v. 4, n. 1, p. 5-33, 2020.

ARRUDA, Clodoaldo; MC SHARYLAINE; SANTOS, Jaqueline Lima. *Projeto Rappers: A primeira casa do Hip Hop brasileiro – História & Legado*. São Paulo: Perspectiva, 2023.

BENNET, Dionne; MORGAN, Marcylien. *Hip-Hop & Global imprint of a black cultural form*. Cambridge: American Academy of Arts and Science, 2011.

BUTLER, Kim; DOMINGUES, Petrônio. *Diásporas imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

CORRÊA, Mariza. *As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. Bragança Paulista, SP: EDUSF, 1998.

CRUZ, Ezequiel Santos. *O rap como literatura afro-brasileira: uma análise poética das canções do álbum de estreia do grupo Opanijé, e Galanga Livre, de Rincon Sapiência*. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

CUNHA, Jonga. *Por trás dos tambores*. Salvador: Ksz Editora, 2008.

FÉLIX, João Batista de Jesus. *Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos Bailes Black paulistanos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2000.

FERDINAND, Malcolm. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu editora, 2022.

GERÔNIMO. *É d'Oxum*. 1985.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.

GONZÁLEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan.-jun. 1988.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música Afro-pop de Salvador*. Salvador: Editora 34, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HILTON, Jorge. *Bahia com H de Hip-Hop*. Lauro de Freitas, BA: JV Publicações, 2021.

MCKITTRICK, Katherine. *Dear Science and Other Stories*. Durham: Duke University Press, 2021.

MERCURY, Daniela. *O canto da cidade*. 1992.

MERÍN, João. *Cavalo de Tróia*. Salvador: Mouseion beats, 2021.

MERÍN, João. *Galo, a ciência do tambor*. Salvador: Aquahertz, 2022.

MERÍN, João. *La Travessia*. Salvador: Mouseion beats, 2021.

MERÍN, João. *Os Últimos Filhos de Sião*. Salvador: Aquahertz, 2020.

MERÍN, João. *Semop*. Salvador: Aquahertz. 2019.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OSUMARE, H. *The Africanist aesthetic in global hip-hop: power moves*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

PARANGOLÉ. *A Verdade da Cidade*. 2007.

PATERNIANI, Stella Zagatto. Ocupações, práxis espacial negra e brancopia: para uma crítica da branquidade nos estudos urbanos paulistas. *Rev. antropol.*, São Paulo, v. 65, n. 2, e197978, 2022.

PINHO, Osmundo. *Cativeiro: antinegitude e ancestralidade*. Salvador: Segundo Selo, 2021.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

QUEIROZ, Vitor. *Dorival Caymmi: a pedra que ronca no mar*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens. 2019.

RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.

RODRIGUES, Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Salvador: P55, 2013.

ROSE, Tricia. *Barulho de Preto: Rap e Cultura negra no Estados Unidos contemporâneos*. São Paulo: Perspectiva. 2021.

SANTOS, Milton. *O Centro da Cidade do Salvador: Estudo de Geografia Urbana*. São Paulo: Edusp. 2012.

SAULO. *Bahia Batuque Orixá*, 2023.

SORETT, Josef. 'Believe me, this pimp game is very religious': Toward a

religious history of hip hop. *Culture and Religion*, v. 10, n. 1, p. 11-22, 2009.

VANDAL & DJONGA feat BaianaSystem. *Balah ih fogoh*. prod. BaianaSystem. 2021.

VANDAL. VIOLAH. Salvador: Cremenow Studio. 2024.

VARGAS, João Costa. Racismo não dá conta: antinegitude, a dinâmica ontológica e social definidora da modernidade. *Em Pauta*, Rio de Janeiro, n. 45, v. 18, p. 16-26, 2020.

WYNTER, Sylvia. Black Metamorphosis. 1971.

WYNTER, Sylvia. Novel and History, Plot and Plantation. *Savacon*, n. 5, p. 95-102, jun. 1971.

## **“A gente não quer só dinheiro, a gente quer dinheiro, diversão e arte” - possibilidades de uma economia criativa alternativa a partir das experiências do movimento Hip-Hop em Florianópolis**

**Alice Hübner Franz<sup>1</sup>**

**Eloise Livramento Dellagnelo<sup>2</sup>**

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65571>

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo central analisar as práticas artísticas e organizativas do movimento Hip-Hop em Florianópolis e refletir sobre como essas práticas podem contribuir para a construção de uma economia criativa alternativa na cidade, tendo como base a perspectiva real ou substantiva de economia proposta por Polanyi. Nos últimos anos tem se fortalecido, em Florianópolis, um discurso em torno da economia criativa no qual a perspectiva de cultura está fortemente orientada para uma ideia de mercado, a qual tende a excluir e marginalizar setores criativos, incluindo o setor cultural, que não possuem um alinhamento à essa lógica. Buscando alcançar o objetivo deste artigo, realizou-se um estudo de caso sobre o movimento Hip-Hop em Florianópolis, com a coleta de dados por meio de observação participante, 24 entrevistas semiestruturadas e análise de documentos. A partir da análise feita acerca das práticas artísticas e organizativas do movimento Hip-Hop em Florianópolis foi possível identificar elementos que apontam para uma outra forma de economia, que pode ser vista como uma perspectiva alternativa de economia criativa, distinta da perspectiva dominante atualmente promovida na cidade. As práticas do Hip-Hop, por outro lado, oferecem uma visão distinta sobretudo por se aproximarem da noção substantiva de economia, destacando aspectos como a importância da solidariedade, da coletividade, do apoio mútuo, da confiança e da possibilidade de autossustentação.

**Palavras-chave:** Hip-Hop; economia criativa; economia; alternativa econômica.

**"We don't just want money, We want money, fun and art" - thinking about possibilities for an alternative creative economy through the experiences of the Hip-Hop movement in Florianópolis**

**Abstract:** This article aims to analyze the artistic and organizational practices of the Hip-Hop movement in Florianópolis and reflect on how these practices can contribute to the construction of an alternative creative economy in the city, based on Polanyi's real or substantive perspective of the economy. In

---

<sup>1</sup> Doutora em Administração pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Integrante do Observatório da Realidade Organizacional, SC (UFSC). E-mail: [alicefranz1@gmail.com](mailto:alicefranz1@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8475-2178>.

<sup>2</sup> Doutora em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina. Docente do Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAdm/UFSC). Pesquisadora do Observatório da Realidade Organizacional, SC (UFSC). E-mail: [eloiselivramento@gmail.com](mailto:eloiselivramento@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7586-0302>.

**Recebido em 01/12/2024, aceito para publicação em 22/12/2024.**



recent years, a discourse surrounding the creative economy has gained strength in Florianópolis, where the cultural perspective is strongly oriented towards a market-based idea that tends to exclude and marginalize creative sectors, including the cultural sector, that do not align with this logic. To achieve the objective of this article, a case study was conducted on the Hip-Hop movement in Florianópolis, with data collection through participant observation, 24 semi-structured interviews, and document analysis. From the analysis of the artistic and organizational practices of the Hip-Hop movement in Florianópolis, it was possible to identify elements pointing to another form of economy, which can be seen as an alternative perspective of creative economy, distinct from the dominant perspective currently promoted in the city. Hip-Hop practices, on the other hand, offer a distinct vision, particularly by aligning with the substantive notion of economy, highlighting aspects such as the importance of solidarity, collectivity, mutual support, trust, and the possibility of self-sustainability.

**Keywords:** Hip-Hop; creative economy; economy; economic alternative.

### **"No solo queremos dinero, queremos dinero, diversión y arte" - pensando en las posibilidades de una economía creativa alternativa a partir de las experiencias del movimiento Hip-Hop en Florianópolis**

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo analizar las prácticas artísticas y organizativas del movimiento Hip-Hop en Florianópolis y reflexionar sobre cómo estas prácticas pueden contribuir a la construcción de una economía creativa alternativa en la ciudad, basándose en la perspectiva real o sustantiva de la economía propuesta por Polanyi. En los últimos años, se ha fortalecido en Florianópolis un discurso en torno a la economía creativa, en el que la perspectiva cultural está fuertemente orientada hacia una idea de mercado, que tiende a excluir y marginalizar los sectores creativos, incluido el sector cultural, que no se alinean con esta lógica. Para alcanzar el objetivo de este artículo, se realizó un estudio de caso sobre el movimiento Hip-Hop en Florianópolis, con recolección de datos a través de observación participante, 24 entrevistas semiestructuradas y análisis de documentos. A partir del análisis de las prácticas artísticas y organizativas del movimiento Hip-Hop en Florianópolis, fue posible identificar elementos que apuntan a otra forma de economía, que puede ser vista como una perspectiva alternativa de economía creativa, distinta de la perspectiva dominante actualmente promovida en la ciudad. Las prácticas del Hip-Hop, por otro lado, ofrecen una visión distinta, sobre todo por acercarse a la noción sustantiva de economía, destacando aspectos como la importancia de la solidaridad, la colectividad, el apoyo mutuo, la confianza y la posibilidad de autosostenibilidad.

**Palabras clave:** Hip-Hop; economía creativa; economía; alternativa económica.

### **“A gente não quer só dinheiro, a gente quer dinheiro, diversão e arte” – possibilidades de uma economia criativa alternativa a partir das experiências do movimento Hip-Hop em Florianópolis**

#### **Introdução**

Nos últimos anos, a temática da economia criativa tem estado em evidência, figurando tanto no discurso político a partir de iniciativas

governamentais e de organismos internacionais, sendo traduzidas em diferentes práticas, inclusive de políticas públicas, quanto no discurso acadêmico, sendo discutida em

pesquisas e estudos nacionais e internacionais. Enquanto países desenvolvidos e em desenvolvimento buscam nessa "nova" economia uma alternativa para superar os desafios impostos pelo processo de desindustrialização e pela necessidade de se reposicionar economicamente, o debate acadêmico concentra-se em propor discussões que ampliem o entendimento acerca do que significa a economia criativa, seus impactos, limites e implicações nos mais variados contextos.

Muito do destaque conferido à economia criativa advém, sobretudo, da crescente valorização e integração de valores culturais e simbólicos em diferentes bens e serviços passíveis de serem comercializados, além da expansão dos setores econômicos culturalmente orientados, os quais vêm assumindo um papel estratégico no que tange ao crescimento e desenvolvimento econômico e social em diferentes países (Romão, 2017; Loiola; Miguez, 2015).

Como consequência, as indústrias da informação, da cultura e da comunicação, em conjunto, passam a ser percebidas enquanto motor do crescimento econômico, culminando

em uma estratégia econômica orientada a fomentar os diferentes setores industriais nos quais a criatividade desempenha um papel central (Tremblay, 2011). O discurso que permeia a economia criativa é o de que a mesma traz novas oportunidades para o reposicionamento e crescimento de países que passaram pelo processo de desindustrialização, ou até mesmo aqueles que buscam o desenvolvimento através de recursos locais, encontrados em abundância, como é o caso da cultura. São exaltados seus números em torno da contribuição para a economia, geração de empregos e criação de renda. A economia criativa, portanto, é defendida como a resposta ideal para aqueles contextos que querem atrair produtividade, oportunidades, construir um ambiente inovador, inclusivo, diverso, criativo, empreendedor.

Apesar da visão positiva, construída por parte de seus defensores, o que se percebe é a conformação de uma arena complexa, heterogênea, não neutra, que articula diferentes atores e interesses que, a partir de suas ações, buscam significar e preencher os sentidos acerca da economia criativa, além de definir quais

os setores que dela fazem parte (Jeffcutt, 2000). A economia criativa, nesse contexto, acaba por se constituir em um grande guarda-chuva, que envolve tanto o conjunto das produções artísticas e culturais, quanto o conjunto das produções voltados à tecnologia e informação e das criações funcionais, como a arquitetura e o design (Madeira, 2014).

Destarte, nesse novo marco da economia criativa, a cultura passa a ser entendida como mais um setor econômico incluso no cerne da economia de mercado, ofuscando e excluindo concepções de cultura que não estão, de alguma forma, subordinadas às condições econômicas (Castro-Higueras, 2016; Schlesinger, 2017). Nesses termos, existe um interesse na cultura e em suas manifestações, predominantemente enquanto esta abre possibilidades para geração de alguma forma de resultado que possa ser passível de apropriação e capitalização pela economia e que, conseqüentemente, resultem em índices positivos que signifiquem alguma forma de desenvolvimento econômico (Parada, 2016). Porém, parte-se neste artigo, do argumento de

que as atividades desenvolvidas pelo setor cultural abrangem uma variedade de práticas e dimensões econômicas que não estão, necessariamente, imersas na economia de mercado, seja pelo conteúdo que está sendo produzido ou pelas características de quem produz (Canedo, 2019; Garland, 2012; Parada, 2016).

Tendo em vista essas considerações e inspirado na perspectiva real ou substantiva de economia proposta por Polanyi (1976) – a qual pode relacionar a ideia de economia a toda forma de produção e distribuição de riquezas (França Filho, 2007) – este artigo busca analisar as experiências artísticas e organizativas do movimento Hip-Hop em Florianópolis e refletir sobre como essas práticas podem contribuir para a construção de uma economia criativa alternativa na cidade.

O Hip-Hop, desde sua origem e ao longo de seus cinquenta anos de existência, tem se consolidado como um movimento cultural e político que, através de suas diversas manifestações, assume um caráter contestatório e promove uma reflexão social crítica. Dentre as críticas à ordem social mobilizadas pelo movimento,

tem-se reflexões acerca da exclusão social, da opressão racial, das distintas formas de violência e das desigualdades econômicas, revelando as condições de vida desiguais enfrentadas por muitas pessoas, especialmente entre as populações pobres e negras (Souza, 1998; Martinez; Franco, 2021; Silva, 1999).

Dessa forma, o Hip-Hop vem se constituindo enquanto um movimento que incorpora elementos que constantemente desafiam e questionam as hegemonias, sejam elas de classe, raciais, culturais ou econômicas. Tais aspectos fortalecem o Hip-Hop enquanto uma forma de expressão de resistência social e cultural, crítica ao status quo e às formas de arte dominantes. Pelo seu caráter crítico e contestatório, frequentemente o movimento articula um posicionamento contrário à ideia da cultura como mercadoria, no qual prevalece a perspectiva de que a produção, distribuição e consumo cultural deve se adequar a um modelo econômico que privilegia o mercado. Perspectiva essa que predomina no âmbito das construções em torno da economia criativa, as quais se expandiram significativamente nos

últimos anos, inclusive na cidade de Florianópolis.

Na capital catarinense, tem se fortalecido um discurso em torno da economia criativa no qual a perspectiva de cultura está fortemente orientada para uma ideia de mercado, sendo valorizada a partir de seu potencial em gerar resultados econômicos e agregar valor ao desenvolvimento e crescimento da cidade. Na medida que essa construção discursiva acaba se expandindo, ela tende a marginalizar setores criativos, incluindo o setor cultural, que não possuem um alinhamento à essa lógica. Isso resulta, conforme ressaltam Silva e Teixeira (2021), em uma tensão que se manifesta entre a organização da produção artística e cultural do Hip-Hop e aquilo que os agentes econômicos e do mercado anseiam, justamente por não levarem necessariamente sua atividade fim como algo que envolve a busca pela lucratividade.

Este estudo adota uma abordagem qualitativa, sendo um estudo de caso focado no movimento Hip-Hop de Florianópolis. A pesquisa foi conduzida entre dezembro de 2022 e dezembro de 2023, com coleta de dados por meio de observação

participante (em reuniões, grupos de *WhatsApp* e eventos culturais), 24 entrevistas semiestruturadas e análise de documentos (notícias, publicações em redes sociais, conversas em grupos de *WhatsApp*). A análise dos dados foi realizada com base na análise do discurso, uma vez que todas as práticas sociais têm um caráter discursivo. A análise do discurso refere-se justamente à "prática de analisar matérias-primas e informações empíricas como formas discursivas" (Howarth; Stavrakakis, 2000, p. 6).

### **Economia criativa – considerações sobre a relação entre cultura e economia**

Ainda que a cultura esteja cada vez mais presente nas diversas esferas da vida social é, contudo, na sua relação com a dimensão econômica que tem havido um crescente interesse, sendo objeto de atenção privilegiada de estudos científicos, bem como de *policy makers* (Miguez, 2007). É, conforme Miguez (2007), a partir desse ponto de vista que deve ser compreendida a emergência da economia e das indústrias criativas, "duas expressões contemporâneas mais potentes que

representam o enlace entre cultura e economia" (p. 96).

Mesmo que o interesse da economia no campo da cultura não seja algo recente (Miguez, 2007, Parada, 2016; Canedo; Dantas, 2016) é, contudo, a partir dos anos 1990 que esse debate é renovado com a emergência de um novo deslocamento provocado por força de uma novidade advinda do contexto anglófono (Miguez, 2009). Trata-se da noção de economia criativa, a qual articula, nos discursos acerca do desenvolvimento econômico, social e urbano, a cultura juntamente com a criatividade (Canedo; Dantas, 2016).

Ao olhar para estudos que vêm sendo desenvolvidos em torno da cultura e economia criativa (Fahmi; Mccann; Koster, 2017; Klaus, 2008; Skavronska, 2017; Canaan, 2019; Flew; Kirkwood, 2021; Procopiuck; Freder, 2020; Santos; Gonçalves; Simões, 2019) percebe-se que muitos deles reproduzem uma visão de cultura e de economia criativa fortemente centrada na ideia de negócios, a partir de um posicionamento e de uma argumentação pautados em uma perspectiva econômica, voltada ao desenvolvimento. A cultura e a

criatividade, assim, tornam-se insumos para gerar resultados econômicos, perpassados por uma racionalidade instrumental-formal.

Especificamente a cultura, nesses termos, se torna útil nas estratégias de renovação urbana, no aumento da competitividade e da reputação de territórios e no fomento ao turismo. Contribui para o desenvolvimento sustentável de regiões, proporciona entretenimento e fomenta o consumo, gerando efeitos de emprego e renda. Explora-se o potencial da cultura em gerar novas formas de crescimento econômico. No âmbito da economia criativa, tais estudos privilegiam o valor econômico, comercial, financeiro que a cultura é capaz de agregar à produção capitalista, em detrimento de outras formas de valor. Argumenta-se, portanto, que, mais do que nunca, com a emergência da economia criativa, a cultura tem sido vista enquanto um setor econômico em crescimento, que gera emprego, riqueza e desenvolvimento (Grefe, 2015).

Conforme aponta Canedo (2019), ao mesmo tempo em que os números relacionados à economia criativa buscam demonstrar a

potencialidade dos setores criativos para a economia, também acabam por associar as organizações deste meio à modelos de negócio imersos no modelo de produção capitalista. Ou seja, as práticas que têm prevalecido no âmbito da economia criativa, assim como também no campo dos estudos da economia da cultura, refletem e reforçam os domínios e métodos da economia contemporânea de mercado, sobretudo no que concerne à preponderância do paradigma neoclássico, hegemônico na economia (Throsby, 2003).

Porém, conforme argumenta Reis (2009), a economia não está restrita ao mercado. Como consequência, as dimensões econômicas presentes no âmbito das organizações culturais que fazem parte da economia criativa são múltiplas, não sendo pautadas única e exclusivamente pelo modelo capitalista de produção e por uma economia de mercado (Canedo, 2019).

Pode-se pensar, assim, na existência de outros princípios econômicos que impulsionam o desenvolvimento das atividades que englobam o campo da cultura, não orientados exclusivamente pelo lucro,



mas por princípios como reciprocidade, solidariedade, respeito, participação, autonomia, etc. (Silva *et al.*, 2011).

Frente a isso, defende-se que é possível pensar em alternativas que desafiem essa visão restrita, adotando, para tanto, uma visão econômica mais ampla, que leve em consideração outros fatores envolvidos nas atividades em torno da economia criativa. É nesse contexto que se busca ressaltar algumas das contribuições de Karl Polanyi para o desenvolvimento do pensamento econômico, com o objetivo de expandir a noção de economia para além de tomá-la apenas como sinônimo de mercado.

### **Para além da economia de mercado – as ideias de Karl Polanyi**

No cerne do pensamento de Polanyi, reside a crítica à centralidade do mercado na sociedade, a partir da qual o autor destaca a ausência de economias dirigidas pelo mercado em momentos anteriores à Revolução Industrial (Silva *et al.*, 2011). Salienta Polanyi:

Todos os tipos de sociedades são limitados por fatores econômicos. Somente a civilização do século XIX foi econômica em um sentido diferente e distinto, pois ela

escolheu basear-se num motivo muito raramente reconhecido como válido na história das sociedades humanas e, certamente nunca antes elevado ao nível de uma justificativa de ação e comportamento na vida cotidiana, a saber, o lucro (2000, p. 47).

De acordo com Polanyi (2000), nesse sistema de mercado, em vez de a economia estar embutida nas relações sociais, são as relações sociais que estão embutidas no sistema econômico. A partir do século XIX, o que ocorre, de acordo com o autor, são mudanças nas estruturas institucionais e no imaginário social que levam à uma relativa desvinculação e autonomização da esfera econômica do tecido social, resultando na conformação de uma sociedade de mercado (Schneider; Escher, 2011). Deste modo, como expõe Polanyi (2000, p. 77), "o controle do sistema econômico pelo mercado é consequência fundamental para toda a organização da sociedade: significa, nada menos, dirigir a sociedade como se fosse um acessório do mercado". Uma sociedade de mercado é, portanto, um tipo único e sem precedentes históricos de organização social, imprescindível para o

desenvolvimento de uma economia de mercado. Polanyi entende uma economia de mercado enquanto "um sistema autorregulável de mercados; [...] uma economia dirigida pelos preços do mercado e nada além dos preços do mercado" (2000, p. 59). Continua o autor que, o advento da sociedade de mercado não seria possível sem que "terra, trabalho e dinheiro" fossem transformados, de forma forçada e fictícia, em mercadorias. Assim:

Uma economia de mercado deve compreender todos os componentes da indústria, incluindo trabalho, terra e dinheiro. [...] Acontece, porém, que o trabalho e a terra nada mais são do que os próprios seres humanos nos quais consistem todas as sociedades, e o ambiente natural no qual elas existem. Incluí-los no mecanismo de mercado significa subordinar a substância da própria sociedade às leis do mercado. [...] O trabalho, a terra e o dinheiro obviamente não são mercadorias (Polanyi, 2000, p. 93).

Deste modo, não somente produtos finais, mas o processo que envolve sua produção e a reprodução social dos indivíduos, os quais necessitam vender sua força de trabalho para alcance da sobrevivência,

ficam condicionados ao mecanismo do mercado (Schneider; Escher, 2011).

Infere-se, portanto, a partir do pensamento de Polanyi, que toda sociedade acaba por ser modelada para que o sistema opere conforme as leis da economia de mercado. É, ademais, esse o "[...] significado da afirmação familiar de que uma economia de mercado só pode funcionar numa sociedade de mercado" (Polanyi, 2000, p. 77). Porém, essa maneira de entender a economia a partir da predominância do mercado, que encontra amparo em uma definição formalista de economia, acaba tornando-se reducionista já que: a) parte do pressuposto da escassez; b) pressupõe que o comportamento dos indivíduos é guiado a partir de um cálculo utilitário das consequências (França Filho, 2007). Esse reducionismo acaba por impedir "[...] a ampliação da compreensão do que seja o ato econômico e de seu sentido para a vida em sociedade, na direção de sua ressignificação enquanto forma de produzir e distribuir riquezas" (França Filho, 2007, p. 7).

Pode-se pensar, assim, em uma alternativa que se aproxime da concepção de uma economia real – ou

substantiva, como vão chamar alguns autores (Godelier, 1976; França Filho, 2007; Schneider; Escher, 2011) –, conforme destacado por Polanyi (1976). O significado dessa visão de economia advém “da dependência que se encontra o homem com respeito a natureza e a seus semelhantes para conseguir o sustento. Se refere ao intercâmbio com o entorno natural e social, na medida em que é esta atividade a que propicia os meios para satisfazer as necessidades materiais” (Polanyi, 1976, p. 289). A economia, portanto, é pensada enquanto um processo instituído em dois níveis: i) referente à interação estabelecida entre o indivíduo e seu ambiente natural e social; b) referente a institucionalização desse processo (Machado, 2012).

A concepção substantiva da economia deriva sobretudo do reconhecimento, por parte de Polanyi, das diferentes formas de “fazer economia” – de produzir e distribuir riquezas – que existiram/existem longo da história, nas distintas culturas humanas, ou seja, dos diferentes princípios do comportamento econômico, a saber: a reciprocidade (relacionada ao padrão institucional de simetria), redistribuição (relacionada ao

padrão institucional de centralidade) e intercâmbio (relacionada ao padrão institucional de mercado).

Tais princípios históricos podem ser resumidos, conforme descreve França Filho (2007) com base em Laville (1994), em três distintas formas de economia, tendo em vista seu rearranjo na modernidade. Nesse sentido, a economia permite: a) uma economia de mercado: toma como base o mercado autorregulado e está baseada nas trocas impessoais e na equivalência monetária; b) uma economia não mercantil: fundada no princípio da redistribuição e baseada em relações de trocas verticalizadas e pelo seu viés obrigatório; c) economia não monetária: orientada pela lógica da dádiva (dar, receber e retribuir), pelo princípio da reciprocidade.

Frente ao exposto, optou-se, neste artigo, por adotar essa concepção de economia plural, a qual se desdobra da concepção substantiva (real) da economia desenvolvida por Polanyi (1976) e que abrange uma variedade de maneiras de produzir e distribuir riquezas (França Filho, 2007). Essa forma de compreender a economia, segundo França Filho (2007), permite “ampliar o olhar sobre o

econômico para além da visão dominante, que reduz seu significado à ideia de economia de mercado, permitindo, ainda, perceber certas singularidades" (p. 161). Busca-se, portanto, a partir desse trabalho, produzir uma imagem mais complexa e socialmente incorporada da cultura no âmbito da economia criativa contemporânea, a partir da qual leva-se em consideração valores mais do que capitalistas (Luckman, 2018). É nesse contexto que o movimento Hip-Hop parece se constituir em uma dessas possibilidades alternativas no campo cultural.

### **Situando o movimento Hip-Hop – do Bronx à Florianópolis e a sua relação com a economia criativa na cidade**

O Hip-Hop emerge no final dos anos 1970, em Nova Iorque, no Bronx. Seu surgimento está atrelado a um contexto social de profundas modificações no cenário urbano das grandes metrópoles, ocasionadas pelo período pós-industrial (Rose, 1994). Mudança nas estruturas e oportunidades de emprego, exacerbação da discriminação (raça e gênero) e aumento da população em situação de vulnerabilidade social e

econômica foram algumas das consequências trazidas pela desindustrialização (Rose, 1994). É nesse cenário de acirramento das desigualdades, que impactaram, sobretudo, a população afro-americana, latino-americana e caribenha, que o Hip-Hop emerge, dando voz às tensões sociais e contradições presentes na paisagem urbana de Nova Iorque (Rose, 1994).

Por meio da música (*rap*), da dança (*breaking*) e das artes gráficas (*graffiti*), o Hip-Hop foi se firmando enquanto um movimento artístico, cultural e político, ligado sobretudo à juventude negra e periférica, que utiliza o espaço da rua como palco das suas manifestações e como instrumento de denúncia das desigualdades e de luta por melhores condições de vida. É arte engajada construída por meio de um movimento que, através de mecanismos culturais de intervenção que valorizam o autoconhecimento, traz à tona críticas à ordem social, ao racismo estrutural, à forma como a história foi sendo oficialmente construída (Silva, 1999).

Ainda que o Hip-Hop, através das suas diferentes manifestações, envolva aspectos associados à

economia e ao mercado, ele abrange, também, muitas características que se distanciam dessa lógica. O movimento Hip-Hop, constitui-se, por exemplo, enquanto um ampliador das noções convencionais de cidadania e democracia, envolve espontaneidade e liberdade de criação, preza por princípios coletivos e pelo protagonismo dos agentes culturais, traz a ideia de transformação, de criação de espaços de sociabilidade e pertencimento, além de ter um envolvimento político explícito, sobretudo ao abordar questões de raça, de classe e de gênero (Félix, 2018; Souza, 2016; Silva; Teixeira, 2021).

Existe, conforme ressaltam Silva e Teixeira (2021), uma tensão que se manifesta entre a organização da produção artística e cultural do Hip-Hop e aquilo que os agentes econômicos e do mercado anseiam, justamente por não levarem necessariamente sua atividade fim como algo econômico, que envolve a busca pela lucratividade. Além disso, as expressões do Hip-Hop muitas vezes fogem dos padrões artísticos, estéticos e comerciais convencionais e socialmente

construídos, sendo considerada por muitos uma "cultura marginal".

Importante mencionar que ao longo do seu desenvolvimento, os elementos centrais do Hip-Hop foram, também, sendo desterritorializados e levados para diversas metrópoles. Através dos diferentes meios, o Hip-Hop se espalhou pelo mundo, alcançando jovens que passaram a reinterpretar suas vivências cotidianas em suas realidades a partir das práticas e símbolos culturais gestados em outros contextos (Silva, 1999). É assim que o Hip-Hop chega ao Brasil, em São Paulo, nos anos 1980. De acordo com Félix (2018), o Hip-Hop foi aos poucos sendo traduzido no contexto brasileiro, chegando primeiro nos bailes *black*, ganhando, posteriormente, as ruas – principalmente através do *breaking*. Cabe destacar ainda, segundo o autor, que sua emergência no contexto brasileiro se deu de forma parcelada, ou seja, seus elementos foram sendo adotados pelas pessoas sem que fossem feitas muitas ligações ou relações com o que já vinha sendo praticado, por exemplo, em termos de dança nos bailes *black*. Ademais, o Hip-Hop brasileiro foi lentamente assumindo seu papel contestador

político e racial mais explícito, prevalecendo, no início, um caráter mais cultural e de lazer.

Especificamente no contexto de Florianópolis, o Hip-Hop surge a partir do final dos anos 1980 sobretudo a partir do *rap* (Souza, 1998) e, atualmente, se encontra bastante difundido na cidade. Mesmo que a cena no Hip-Hop de Florianópolis esteja ainda em desenvolvimento, se comparada com outras capitais, percebe-se que há uma busca por ocupar espaços e marcar a presença desse movimento no cotidiano da cidade.

É, portanto, um movimento urbano, que atrai jovens, em sua maioria negros e moradores da periferia, de Florianópolis, do Estado de Santa Catarina, não sendo raro encontrar também jovens de outros estados. O palco é a rua, as praças, os terminais e os ônibus. A ocupação da cidade de diferentes maneiras é uma característica marcante, seja através das batalhas de rima, de batalhas de poesias, de competições de *breaking* ou pelos *graffitis* nos muros da cidade.

Atualmente estima-se que existam aproximadamente vinte pontos na cidade que promovem a cultura Hip-

Hop, os quais reúnem grupos de vinte a cem pessoas. Tais encontros caracterizam-se por serem realizados semanalmente, em dias diversos, bem como em diferentes pontos da cidade. Além disso, essas atividades se caracterizam por atraírem um público que participa de forma espontânea. As atividades normalmente são organizadas e produzidas de forma independente, em geral sem apoio do poder público, utilizando-se dos recursos disponíveis no local. É, portanto, um movimento independente, inclusivo, que acontece e se justifica através da ocupação dos espaços urbanos, por meio de intervenções e ações coletivas culturais e de caráter educativo.

Diante do crescimento do movimento e da sua expressão nos espaços públicos da cidade, conseqüentemente ele acaba se tornando mais visível, diferenciando-se, tanto pelo comportamento, quanto pelo padrão estético que criam e utilizam (Souza, 2009). Importante mencionar que a expansão do movimento por Florianópolis ocorre em paralelo com o desenvolvimento de um projeto que busca direcionar as estratégias de desenvolvimento da cidade com foco



na economia criativa. Esse projeto cria uma representação da cidade que invisibiliza certos grupos de acordo com seus interesses, especialmente aqueles que desafiam a ordem social estabelecida, como é o caso do Hip-Hop (Souza, 2009).

Nos últimos anos, Florianópolis tem se destacado no cenário da economia criativa nacional. Isso se deve, em grande parte, ao seu desenvolvimento tecnológico e inovador, que a levou a ser reconhecida, inclusive, como a Ilha do Silício da América Latina. Em decorrência disso, a cidade acaba se destacando em diversos índices e rankings voltados à economia criativa, como na recente publicação do Índice de Desenvolvimento Potencial da Economia Criativa (IDPEC), em que figura em primeiro lugar entre as capitais brasileiras analisadas.

Desde 2014, Florianópolis faz parte da Rede de Cidades Criativas da UNESCO, sendo a primeira cidade brasileira a ganhar a chancela na área da gastronomia. É neste contexto também que surge, em 2020, a Rede de Economia Criativa de Florianópolis, criada com objetivo de buscar apoio e

fomento às políticas públicas das atividades da economia criativa.

Além dessas, outras iniciativas vêm sendo implementadas com intuito de fomentar a economia criativa na cidade, as quais se caracterizam pela defesa dos benefícios gerados através do seu fomento, sobretudo aqueles relacionados aos resultados econômicos e suas contribuições para o crescimento e desenvolvimento para a cidade. Percebe-se que o discurso da economia criativa que vem sendo hegemonicamente construído em Florianópolis está pautado na valorização econômica da criatividade, sendo a mesma defendida enquanto um importante vetor de crescimento e desenvolvimento econômico. Nesses termos, a economia criativa acaba estando associada à lógica de mercado, que privilegia investimentos em setores que geram lucro e incentivam a competitividade. Tem-se a predominância de uma visão de economia voltada para o mercado, que se concentra na ideia de oferta e demanda, que enfatiza a importância da concorrência e da propriedade privada e o fomento de organizações, como salienta Canedo (2019), orientadas ao mercado e

fundamentadas em um modelo de produção capitalista.

Ainda que se tenha essa construção sobre a ideia de economia criativa dominante na cidade, a mesma não está isenta de questionamentos e resistências. É nesse contexto que emerge o papel que a cultura desempenha, já que ela pode ser identificada como um dos elementos que está articulado e que faz parte da economia criativa.

Assim, passou-se a pensar sobre a possibilidade de existência de uma alternativa cultural a partir do estudo do movimento Hip-Hop no cenário da economia criativa em Florianópolis, analisando aspectos como: ideia de valor cultural, motivações, dinâmicas de organização e execução das atividades, mobilização de pessoas, experiências de trocas, distribuição de tarefas e funções, tomada de decisão, mobilização de recursos e estrutura de apoio e recompensas.

### **Articulando alternativas à economia criativa dominante a partir do movimento Hip-Hop de Florianópolis**

Especificamente no contexto do Hip-Hop de Florianópolis, diversas

manifestações artísticas e culturais, como as batalhas de rima e de poesia e a organização de eventos em torno do *graffiti*, podem servir de exemplo de como o movimento pode representar outra perspectiva de economia criativa. Um primeiro aspecto a ser analisado refere-se a forma como se percebe o valor que a cultura Hip-Hop gera e transmite. Nesse sentido, as manifestações artísticas e culturais do Hip-Hop não só proporcionam um espaço para colocar em prática versos e expandir repertórios, como servem como plataforma para a troca de experiências e capacitação.

Além da importância de tais manifestações para a vivência e promoção em torno da cultura Hip-Hop, elas acabam tornando-se um espaço de construção de rede de apoio e acolhimento, de desenvolvimento pessoal e profissional e de construção de novas sociabilidades. Nesse sentido, as manifestações do Hip-Hop acabam tornando-se espaços de inclusão e participação coletiva ligadas ao território. A fala do entrevistado Visão de Futuro expressa a importância desses espaços criados pelo movimento:

[...] além de ser um movimento cultural que enriquece a saúde da comunidade, que dá o espaço da gente poder falar aquilo que muitas vezes está trancafiado, que a gente não sente a liberdade, que a sociedade não dá pra gente, toda hora oprimido, toda hora alguém vai estar apontando um dedo pra você. Na batalha isso meio que se dissipa. A gente acaba vendo as pessoas se sentindo à vontade pra poder falar coisas que não sentem, pra poder, como a gente usa o termo, explanar situações que são mais sensíveis, que muitas vezes as pessoas não vão dar bola, não vão escutar (Visão de Futuro).

Prevalece nesses encontros do Hip-Hop pela cidade, a valorização dos artistas locais, a divulgação dos trabalhos desses artistas, o compartilhamento de experiências e vivências, o lugar de protagonismo de quem faz a cultura acontecer os quais são, na maioria das vezes, jovens negros e que vivem em locais periféricos, além de ser um espaço de criação de vínculos e sociabilidade.

No que tange às motivações para realização das manifestações, aspectos como a criação de uma cultura do pertencimento, a aprendizagem compartilhada, a promoção de interesses coletivos e do bem comum são aspectos motivadores

que permeiam a realização das manifestações artísticas e culturais coletivas no âmbito do Hip-Hop da cidade.

São levados em consideração outros fatores que orbitam a economia criativa que estão muito mais relacionados à dimensão social (como a solidariedade, coletividade, pertencimento, crescimento mútuo) que vão além da lógica de mercado predominante e da motivação pelo lucro. Na lógica da noção substantiva de economia, como desenvolvido por Polanyi (1976), a prioridade está na satisfação das necessidades humanas e sociais, com foco no bem-estar e na integração social. No caso do Hip-Hop, destacam-se valores e motivações que se aproximam mais com a conformação de uma noção substantiva de economia, não monetária (França Filho, 2007) do que com a de mercado. As atividades artísticas e culturais do Hip-Hop funcionam mais como espaço onde as pessoas fortalecem laços e desenvolvem um senso de pertencimento e de comunidade, do que a ideia de competição, de eficiência, de priorização dos interesses individuais e da busca por alcançar o lucro.

Outro fator importante a ser destacado refere-se ao fato de que a organização e a realização das manifestações artísticas e culturais em torno do Hip-Hop na cidade também revela uma dinâmica de como as atividades são organizadas e executadas que valoriza aspectos como a colaboração, autossuficiência e o engajamento comunitário e não necessariamente a ideia em torno da construção de empreendimentos com fins utilitários e que buscam a lucratividade (França Filho, 2007).

É comum a existência de práticas de troca não monetárias e da solidariedade na realização das manifestações artísticas e culturais, as quais são concretizadas através de, por exemplo, participação de artistas do Hip-Hop de forma colaborativa e troca de serviços, sobretudo entre membros do movimento. Na fala abaixo tem-se um exemplo prático da dinâmica de funcionamento da organização das manifestações do Hip-Hop, com destaque para a colaboração e esforço coletivo:

[...] Cada um gira um pouquinho, eu trago uma caixa de som, empresto uma extensão para o vizinho. A [inaudível] ali com as planilhas, com os canetões da TAG,

organiza a documentação. E é um pouquinho de cada, sabe? A gente vai no mercado, compra uma água para os MC que vem rimar. E é isso, o movimento. E um pouquinho de cada um já soma, e a gente faz acontecer. A gente não tem o recurso, porque muitas vezes os empresários, a galera que tem dinheiro estão tirando da onde era para acontecer. A gente vai e busca e faz acontecer (Sonho em Verso).

No movimento Hip-Hop é possível perceber que muitas atividades se baseiam e funcionam a partir de uma aproximação com a lógica da dádiva (dar, receber e retribuir). Isso pode ser percebido ao se analisar a questão da mobilização de pessoas. Os participantes costumam contribuir para o movimento sem necessariamente esperar um retorno financeiro como contrapartida. Em vez disso, se envolvem pensando no bem-estar coletivo e no impacto positivo que podem gerar. A reciprocidade, princípio descrito por Polanyi (1976), torna-se um elemento fundamental nas interações no movimento. As atividades do Hip-Hop, em geral, são produzidas de forma independente, sem patrocínio ou apoio do poder público, e realizadas por um grupo de pessoas que atuam de forma voluntária, sem receber

nenhuma forma de recompensa monetária.

Além disso, é comum perceber a criação de uma rede de apoio em que são abertos espaços nas manifestações para, por exemplo, contribuição voluntária e divulgação de trabalhos artísticos de membros do movimento, em que o retorno pode vir em termos do desenvolvimento de parcerias ou colaborações, seja na divulgação de eventos, reconhecimento ou apoio nas atividades culturais. A fala de uma das entrevistadas ilustra esses elementos, ressaltando que muitas contribuições são feitas como forma de reconhecimento do trabalho de quem também se dedica para as atividades do movimento:

A gente fala assim: se você nunca perdeu nada para o *rap*, você nunca vai ganhar. [...] É uma necessidade, né? De quem realmente constrói o movimento Hip-Hop. E as pessoas que constroem o movimento elas são muito criativas nessa forma de buscar um autossustento. Isso acaba se tornando realmente uma rede, né? Então tem a amiga que vende paçoca, tem o cara que vende o CD dele. [...] Então a galera acha diversas formas de conseguir monetizar o seu corre que não seja só a música para conseguir sobreviver (Verso Urbano).

Além disso, é possível perceber que a colaboração e o apoio mútuo também são comuns ao olhar para as experiências de trocas criadas, a partir das quais percebe-se a prevalência da formação de uma rede de fomento econômico, onde os próprios participantes colaboram com o sustento e a manutenção das atividades de outros. Uma rede de trocas entre os participantes que não se baseia unicamente em termos de trocas monetárias, mas na formação de um sistema colaborativo e solidário. Um esforço coletivo que acaba, como salientado por França Filho (2007), estimulando todo um circuito de relações socioeconômicas locais que envolvem uma lógica de rede. A fala abaixo ilustra como uma atividade em torno do Hip-Hop pode mobilizar uma pluralidade de iniciativas econômicas que vão desde a comercialização de produtos até a ajuda mútua entre os participantes.

É uma coisa que a gente gera de dentro pra fora pra que as coisas aconteçam. Porque, tipo, um evento que rola movimenta toda uma quebrada, entendeu? Então, é a tiazinha que vai vender uma cerveja, é a mina que tá na faculdade e precisa pagar as contas [...] então, é tudo um pouco e a gente vai se

fortalecendo. Porque não tem essa coisa, tipo assim, você não pode fazer. Ou você não pode colocar a tua barraca aqui, ou você não... Tudo é liberado, você fazer, você vender, você chegar, né? Porque é um movimento coletivo e a gente se sente à vontade pra fazer esse escambo, né? Que acaba sendo uma troca (Poesia Valente).

Em termos de gestão das atividades, percebe-se a prevalência da gestão colaborativa viabilizada por meio de uma estrutura horizontal onde os recursos e conhecimentos são compartilhados, sem a existência de uma hierarquia ou concentração de poder e de recursos, como comumente são observados em organizações empresariais.

Pode-se observar também que se adota uma abordagem de gestão mais flexível, menos estruturada, sem muitas normas ou processos estabelecidos e padronizados, com maior abertura para adaptações, sem um planejamento muito rigoroso. Em termos de distribuição de tarefas e funções, pode-se perceber que as mesmas são realizadas pelos próprios organizadores que contam, por vezes, com a colaboração pontual de participantes externos em atividades

específicas e especializadas, como, por exemplo, na função de *DJ*. É comum que as pessoas envolvidas na organização assumam diversas funções conforme necessário e de acordo com a disponibilidade de cada um, sem a existência de uma divisão clara e formal de papéis e funções.

Já em termos de tomada de decisão, elas comumente ocorrem a partir do consenso diante de discussões abertas e colaborativas entre organizadores de eventos. Como ressalta a entrevistada Verbo Sincero "[...] Entrar num consenso geral é bem difícil, é óbvio, porque são vários pensamentos, são várias pessoas, mentalidades diferentes, vivências diferentes, mas a gente sempre tenta ser ao máximo, o mais compreensível possível, o mais tranquilo".

Alguns desses aspectos podem ser observados nas falas abaixo de entrevistados envolvidos com organização de atividades e ilustram uma forma de organizar guiada pela cooperação e pela colaboração coletiva:

Então, nosso grupo de organização, a gente lança as ideias, sempre reunião, todo mundo em conjunto. Nunca tem ninguém em cima de ninguém. Aí a nossa divisão de



tarefas sempre fica entre o mestre de cerimônia, quem vai ajudar a carregar os equipamentos. [...] Quem tá no movimento tá porque quer, não é porque é obrigado por estar pago. E se é pago, estourou (Verso Vivo).

[...] a gente é uma equipe, a gente preza muito pela equidade das funções. Então o que eu sei fazer qualquer uma da organização, e não só da organização, mas que se disponha do público, pode fazer também, desde apresentar uma batalha, fazer uma folhinha de chave, rimar também, fazer poesias na rua declama (Visão de Futuro).

Outra característica presente nas manifestações do Hip-Hop está relacionada à mobilização de recursos e se refere à autossuficiência na manutenção e sustento das atividades, tanto em termos financeiros quanto em termos de estrutura. As atividades são promovidas sem depender de grandes financiamentos, patrocínios ou estruturas econômicas convencionais. Em muitos casos, os recursos financeiros são provenientes de contribuições espontâneas feitas através de doações dos próprios membros, da comercialização de produtos ou por meio da arrecadação de dinheiro de forma coletiva (rifas, passar chapéu). No que tange aos

recursos materiais e estruturais, faz-se o uso daquilo que se tem disponível, tanto em termos da utilização dos espaços públicos e sua infraestrutura, como também a utilização de equipamentos emprestados e auxílio de voluntários, já que o recurso financeiro para custeio de compra de equipamentos, aluguel de espaço ou pagamento de salários é escasso.

Abaixo, a fala ilustra algumas estratégias utilizadas para viabilizar financeiramente e operacionalmente as manifestações do Hip-Hop:

Financeiramente, a gente é se vira. A gente pede colaboração, quem quiser apoiar, apoia. Se não, a gente dá um jeito de levantar uma grana, vende salgado, faz alguma coisa. Mas o importante é sempre estar girando. Querendo ou não, é isso que alimenta, tá ligado? É por uma causa. A gente sempre tem que dar um jeito. Se não for com grana envolvida, que seja. Vai ser com contribuição do cara que colabora, que está sempre junto. Então, premiações, a gente sempre dá um jeito de viabilizar. Se não a gente faz uma rifa pra levantar grana, a gente sempre dá algum jeito. Porque, como eu falei, é a ação, é o fato de querer fazer é o que consegue (Verso Vivo).

A lógica do improviso acaba ganhando certo protagonismo no modo de gerenciar os recursos necessários à

concretização das atividades, sendo a capacidade de "se virar" uma das manifestações da autossuficiência das atividades.

A utilização de práticas de colaboração e auxílio mútuo acabam tornando-se também expressões da lógica da dádiva e da reciprocidade, cujo objetivo é a continuidade das atividades. As práticas de "se virar" ou de "dar um jeito", é um reflexo da priorização do bem coletivo, da "causa" maior, ao invés da garantia da satisfação das necessidades individuais ou do lucro. Em uma noção substantiva de economia, as atividades econômicas são adaptadas visando atender necessidades coletivas, não pela lógica do mercado.

Outro aspecto importante refere-se às estruturas de apoio e recompensas. São poucos os membros que conseguem viver e se sustentar financeiramente a partir das atividades no Hip-Hop, sendo, muitas vezes, necessário o envolvimento em outras atividades profissionais. Alguns até conseguem receber alguma remuneração (através de shows, *graffiti* comercial etc.) mas, na maior parte das vezes, a remuneração não é suficiente para tornar-se a principal fonte de

renda. Nesse sentido, a motivação está muito mais relacionada ao afeto e gratidão pela cultura e pela vontade de contribuir para o desenvolvimento do movimento do que pelo retorno financeiro. A fala de Ritmo da Rua mostra o quanto o envolvimento com o Hip-Hop é frequentemente traduzido em termos de motivação afetiva, do que necessariamente pelo retorno financeiro:

É, um faça você mesmo né. [...] Mas acho que depois de um tempo como organização, tu acaba notando que isso deveria ser um trabalho remunerado. Porque somos agentes culturais, a gente tá fazendo a cena local de Florianópolis. E não tá recebendo nada. Bom, a gente tá recebendo, porque é uma baita troca. A gente sente muito satisfeito e a gente recebe, assim, todo um carinho também de várias minas. Acho que o que paga, assim, é a gente ver... Ah, foi a primeira vez que eu rimei. [...] Então essas coisas acabam sendo uma forma de estímulo, assim, pra gente continuar (Ritmo da Rua).

Outrossim, é importante mencionar que a desvalorização, informalidade e precariedade que predomina no âmbito do trabalho artístico e cultural no Hip-Hop acaba, inclusive, dificultando o

reconhecimento do trabalho artístico e cultural como uma forma de trabalho legítima.

### **Considerações Finais**

Tendo em vista os aspectos mencionados, que refletem dimensões da economia criativa do Hip-Hop em Florianópolis, é possível identificar elementos que apontam para uma outra forma de economia, que pode ser vista como uma perspectiva alternativa de economia criativa. As práticas do Hip-Hop oferecem uma visão distinta sobretudo por se aproximarem da noção substantiva de economia, destacando aspectos como a importância da solidariedade, coletividade, apoio mútuo, confiança e possibilidade de autossustentação.

Não se nega a presença de práticas próximas a uma economia de mercado por parte de algumas manifestações do movimento, no entanto as práticas criativas e culturais promovidas não são orientadas fundamentalmente pelo lucro. O Hip-Hop ilustra a possibilidade de existência de organizações e atividades em torno de uma economia nas quais os indivíduos participam voluntariamente, sem serem guiados

necessariamente por motivações racionais instrumentais, mas na busca pelo fortalecimento dos laços sociais, reconhecimento, troca de afetos e bem-estar. Além disso, a experiência salienta a existência de organizações que surgem e se sustentam a partir de iniciativas coletivas e que envolvem atividades econômicas sem possuir necessariamente como objetivo de sua existência a acumulação para benefício de poucos. A presença da lógica da dádiva manifestada a partir das trocas não monetárias e das práticas de solidariedade e coletividade que fortalecem a ideia de apoio mútuo e crescimento conjunto também são representativas para pensar uma concepção substantiva de economia criativa alternativa nesse meio.

A criatividade, no Hip-Hop em Florianópolis, se manifesta não somente através da prática artística contestatória, mas também nas distintas formas de se buscar gerar renda, de financiar e sustentar as suas atividades, na adaptação para utilização dos recursos disponíveis, entre outros. Muitas vezes, a realidade que circunda as atividades artísticas e culturais do Hip-Hop e suas práticas econômicas baseadas no improviso, na

adaptação, na informalidade, na construção coletiva e na ajuda mútua, distancia-se da visão mercadológica e comercial preconizada pela visão dominante em torno da economia criativa. Tal fato retrata uma distorção entre o valor e a importância das práticas culturais locais e a maneira como essas práticas são percebidas num contexto mais amplo da cidade.

Ao aproximar a perspectiva substantiva da economia de Polanyi (1976) à economia criativa a partir da experiência do Hip-Hop, percebe-se que existe um esforço na tentativa de articular uma noção mais ampliada de economia que incorpora um conjunto de práticas que envolvem a troca, a produção e o consumo baseados em princípios outros, alheios à lógica da economia de mercado (França Filho, 2007). Assim, a análise da experiência do Hip-Hop convida a refletir acerca das limitações e exclusões geradas pelo modelo dominante de economia criativa que vem sendo construído na cidade, que tende a priorizar e favorecer setores e manifestações criativas que possam ser mais facilmente ajustadas às métricas de mercado e à lógica capitalista.

Importante destacar também que as limitações e exclusões estão fortemente vinculadas a questões sociais, como o preconceito de classe e de raça. Nesse contexto, o movimento Hip-Hop, que surge como uma forma de resistência e afirmação cultural, enfrenta não só dificuldades de ser reconhecido dentro das métricas de valor capitalistas de mercado, mas também o estigma social e o racismo institucionalizado que permeiam o campo da economia criativa. Pode-se dizer, portanto, que a resistência ao reconhecimento das práticas econômicas alternativas às de mercado, como as vislumbradas no movimento Hip-Hop de Florianópolis, está diretamente vinculada à um contexto mais amplo de exclusão social que está enraizado em uma visão limitada e elitista da cultura, a qual subestima e/ou negligencia as experiências culturais que não se enquadram, de algum modo, nos moldes dominantes.

## Referências

CANAAN, Raquel. Creative economy and cultural heritage: A proposal to tourism development and appreciation of local identity. *Strategic Design*

*Research Journal*, v. 12, n. 2, p. 276-288, 2019.

CANEDO, Daniele. Gestão cultural e economia criativa. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). *Gestão Cultural*. Salvador: EDUFBA, 2019.

CANEDO, Daniele; DANTAS, Marcelo. Da economia da cultura à economia criativa: considerações sobre a dualidade entre cultura e economia. In: VLADI, Nadja (org.). *Olhares interdisciplinares: fundamentos em cultura, linguagens e tecnologias aplicadas*. Cruz das Almas, BA: UFRB, 2016.

CASTRO-HIGUERAS, Antonio. De las industrias culturales a las industrias creativas: Una visión crítica. In: SANTOMÉ, Monica; PISONERO, Carmen; ACUÑA, Beatriz (coord.). *Experiencias y manifestaciones culturales de vanguardia*. España: Ediciones Universitarias McGraw-Hill, 2016.

COELHO, Gabriel Bandeira. *Lutas por hegemonia: as articulações discursivas da sociologia ambiental nos programas de pós-graduação multidisciplinares em ciências ambientais de excelência*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

FAHMI, Fikri Zul; MCCANN, Philip; KOSTER, Sierdjan. Creative economy policy in developing countries: The case of Indonesia. *Urban Studies*, v. 54, n. 6, p. 1367-1384, 2017.

FÉLIX, João Batista de Jesus. *Hip hop: cultura e política no contexto paulistano*. Curitiba: Appris, 2018

FLEW, Terry; KIRKWOOD, Katherine. The impact of COVID-19 on cultural tourism: art, culture and communication in four regional sites of Queensland,

Australia. *Media International Australia*, v. 178, n. 1, p. 16-20, 2021.

FRANÇA FILHO, Genauto. Teoria e prática em economia solidária: problemática, desafios e vocação. *Civitas*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, jan.-jun. 2007.

FUMAGALLI, Andrea. *Bioeconomía y capitalismo cognitivo: hacia un nuevo paradigma de acumulación*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.

GARLAND, Shannon. The Space, the Gear, and Two Big Cans of Beer: Fora do Eixo and the Debate over Circulation, Remuneration, and Aesthetics in the Brazilian Alternative Market. *Journal of Popular Music Studies*, v. 24, n. 4, p. 509-531, 2012.

GODELIER, Maurice. Apresentação. In: POLANYI, Karl; ARENSBERG, Conrad; PEARSON, Harry. *Comercio y mercado en los imperios antiguos*. Barcelona: Editorial Labor, 1976.

GREFFE, Xavier. *A economia artisticamente criativa*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2015.

HOWARTH, David; STAVRAKAKIS, Yannis. Introducing discourse theory and political analysis. In: HOWARTH, David; NORVAL, Alleta; STAVRAKAKIS, Yannis (eds.). *Discourse theory and political analysis: Identities, hegemonies and social change*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

JEFFCUTT, Paul. Management and the Creative industries. *Studies in Culture, Organizations and Society*, v. 6, n. 2, p. 123-127, 2000.

KLAUS, Philipp. Urban context of culture production - Spaces of the creative economy. *DISP*, v. 175, n. 4, p. 17-25, 2008.



LOIOLA, Elisabeth; MIGUEZ, Paulo. Anotações sobre criatividade, inovação, cultura e desenvolvimento. In: BANDEIRA, Messias; COSTA, Leonardo (org.). *Dimensões criativas da economia da cultura*: primeiras observações. Salvador: EDUFBA, 2015.

LUCKMAN, Susan. Craft Entrepreneurialism and Sustainable Scale: The persistence and evolution of creative challenge to capitalista growth. *Cultural Trends*, n. 27, v. 5, 2018.

MACHADO, Nuno Miguel. Karl Polanyi e o "Grande Debate" entre substantivistas e formalistas na antropologia econômica. *Econ. Soc.*, v. 21, n. 1, abr., 2012.

MADEIRA, Mariana. *Economia criativa*: implicações e desafios para a política externa brasileira. Brasília: FUNAG, 2014.

MARTÍNEZ, Juarez; FRANCO, Laura. Los horizontes del hip hop. *Análisis*, v. 53, n. 99, 2021.

MIGUEZ, Paulo. Economia Criativa: uma discussão preliminar. In: NUSSBAUMER, Gisele (org.). *Teoria & Políticas da Cultura*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 95-113.

MIGUEZ, Paulo. Os estudos em economia da cultura e indústrias criativas. In: WOOD JR., Thomaz et al. *Indústrias criativas no Brasil*. São Paulo: Atlas, 2009. p. 57-68.

OAKLEY, Kate; WARD, Jonathan. The art of the good life: culture and sustainable prosperity. *Cultural Trends*, v. 27, n. 1, p. 4-17, 2018.

PARADA, Adalto. *E o palhaço o que é?* O Circo da Dona Bilica na perspectiva da economia criativa: uma análise das dimensões de tecnologia, tamanho, espaço e tempo. Tese (Doutorado em

Administração) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

POLANYI, Karl. *A grande transformação*: as origens de nossa época. Rio de Janeiro: Elsevier Campus, 2000.

POLANYI, Karl. La economía como actividad institucionalizada. In: POLANYI, Karl; ARENSBERG, Conrad; PEARSON, Harry. *Comercio y mercado en los imperios antiguos*. Barcelona: Editorial Labor, 1976.

PROCOPIUCK, Mario; FREDER, Sschirlei. Public policies and multilevel governance to promote the creative economy from the cultural field: Inter-federative support for Curitiba's policy. *Nova Economia*, v. 30, n. 2, p. 383-405, 2020.

REIS, Ana. Carla. Economia da Cultura e Desenvolvimento: Estratégias Nacionais e Panorama Global. In: REIS, Ana Carla; MARCO, Katia (org.). *Economia da Cultura*: Ideias e Vivências. Rio de Janeiro: Publit, 2009.

ROMÃO, João. Are creative cities good places for creative people? Notes on the social conditions for cultural production in contemporary economy. *Quality Innovation Prosperity*, v. 21, n. 1, p. 49-60, 2017.

ROSE, Tricia. *Black noise*. Hanover e London: University Press of New England, 1994.

SANTOS, Cynthia; GONCALVES, Marina; SIMOES, Janaina. The management of creative economy of public programs in the state of Rio de Janeiro. *Revista Ciências Administrativas*, v. 25, n. 2, 2019.

SCHLESINGER, Philip. The creative economy: invention of a global orthodoxy. *Innovation: The European*



*Journal of Social Science Research*, v. 30, n. 1, p. 73-90, 2017.

SCHNEIDER, Sergio; ESCHER, Fabiano. A contribuição de Karl Polanyi para a sociologia do desenvolvimento rural. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 13, n. 27, mai.-ago. 2011.

SILVA, Carla R.; TEIXEIRA, Debora. O Hip-Hop é uma só família: processo criativo, produção cultural e militância. *Pol. Cult. Rev.*, v. 14, n. 2, p. 75-99, jul./dez. 2021.

SILVA, Fabiano *et al.* Os princípios de economia substantiva de Karl Polanyi em relações de economia solidária: o caso do povoado Cruz (Currais Novos/RN). *Revista Eletrônica de Ciência Administrativa*, v. 10, n. 2, p. 93-106, 2011.

SILVA, José Carlos G. Arte e Educação: A experiência do movimento hip hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine N. (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Selo Negro, 1999.

SKAVRONSKA, Iryna. Creative industries in ukraine: Analysis and prospects of the development. *Economics and Sociology*, v. 10, n. 2, p. 87-106, 2017.

SOUZA, Angela M. *A caminhada é longa... e o chão tá liso: o movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa*. São Leopoldo, RS: Trajetos Editorial, 2016.

SOUZA, Angela M. *O movimento do rap em Florianópolis: A ilha da magia é só da ponte pra lá!* Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

SOUZA, Angela. M. Deslocamentos na cidade: o movimento Hip Hop nos/dos bairros de Florianópolis. *Revista de*

*Ciências Humanas*, v. 43, n. 2, p. 549-562, 2009.

THROSBY, David. *Economics and culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

TREMBLAY, Gaetan. Industrias culturales, economía creativa y sociedad de la información. In: ALBORNOZ, Luis A. *Poder, medios, cultura: una mirada crítica desde la economía política de la comunicación*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

## Gritos na margem: a revolta discursiva presente no Hip-Hop e a imaginação política como farol

Renan da Silva Palácios<sup>1</sup>

Jenniffer Simpson dos Santos<sup>2</sup>

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65562>

**Resumo:** O presente trabalho propõe uma análise dos enunciados emergentes e insurgentes do movimento Hip-Hop na cidade de Dourados, Mato Grosso do Sul, em contraponto aos ideais neoliberais de compartimentalização social e individualização de experiências outrora coletivas. Tendo como referência a produção de um documentário sobre o tema, realizado no mesmo período em que esta pesquisa foi desenvolvida, o foco da análise recai sobre os enunciados de MCs em suas entrevistas, com o objetivo de compreender a prática da imaginação política na estruturação de discursos de resistência às normas de vida neoliberais. A análise em questão foi conduzida paralelamente ao acompanhamento da produção do documentário e à transcrição das entrevistas. O referencial teórico está ancorado na teoria foucaultiana, enquanto o método utilizado é a Análise do Discurso. A materialidade linguística dos enunciados, em relação à marginalização e à resistência ativa às normas sociais e discursivas vigentes, constitui o principal objeto de análise. A partir disso, obteve-se que a imaginação política se encontra efetivamente presente nos discursos analisados, funcionando não apenas como uma forma de imaginar um mundo menos injusto, mas também como um chamado à ação; atuando como um farol que guia os sujeitos marginalizados à resistência, valendo-se da música e da cultura como ferramentas de subversão e transformação social. A imaginação política expressa nos discursos das pessoas entrevistadas não é vista apenas como um ideal utópico, mas como uma realidade concreta, através de práticas cotidianas de artistas e ativistas que compõem o movimento em Dourados.

**Palavras-chave:** Hip-Hop; neoliberalismo; imaginação política.

### Screams on the margin: the discursive revolt present in Hip-Hop and the political imagination as a beacon

**Abstract:** This paper proposes an analysis of the emerging and insurgent statements of the Hip-Hop movement in the city of Dourados, Mato Grosso do Sul, as a counterpoint to the neoliberal ideals of social compartmentalization and individualization of once collective experiences. Taking as a reference

<sup>1</sup> Graduando em Psicologia pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail: renan.palacios@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5607-533X>.

<sup>2</sup> Doutora em Sociologia pela Universidade de Coimbra. Professora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGPsi) da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados (FCH/UFGD). E-mail: jennifersantos@ufgd.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9323-0045>.

Recebido em 03/12/2024, aceito para publicação em 22/12/2024.

the production of a documentary on the subject, made during the same period in which this research was carried out, the focus of the analysis is on the MCs' statements in their interviews, with the aim of understanding the practice of political imagination in structuring discourses of resistance to neoliberal norms of life. The analysis in question was carried out in parallel with monitoring the production of the documentary and transcribing the interviews. The theoretical framework is anchored in Foucauldian theory, while the method used is Discourse Analysis. The linguistic materiality of the statements, in relation to marginalization and active resistance to current social and discursive norms, constitutes the main object of analysis. From this, it emerged that the Political Imagination is effectively present in the discourses analyzed, functioning not only as a way of imagining a more equitable world, but also as a call to action; acting as a beacon that guides marginalized subjects to resistance, using music and culture as tools for subversion and social transformation. The Political Imagination expressed in the speeches of the people interviewed is not just seen as a utopian ideal, but as a concrete reality, shaped by the daily actions of the artists and activists who make up the movement in Dourados.

**Keywords:** Hip-Hop; neoliberalism; political imagination.

### **Gritos al margen: la revuelta discursiva presente en el Hip-Hop y la imaginación política como faro**

**Resumen:** El presente trabajo propone un análisis de las manifestaciones emergentes e insurgentes del movimiento Hip-Hop en la ciudad de Dourados, Mato Grosso do Sul, en contrapunto a los ideales neoliberales de compartimentación social e individualización de experiencias que alguna vez fueron colectivas. Con referencia a la producción de un documental sobre el tema, realizado en el mismo período en el que se desarrolló esta investigación, el foco del análisis recae en las declaraciones de los MCs en sus entrevistas, con el objetivo de comprender la práctica de la imaginación política en la estructuración de discursos de resistencia a las normas de vida neoliberales. El análisis en cuestión se llevó a cabo en paralelo con el seguimiento de la producción del documental y la transcripción de las entrevistas. El marco teórico está anclado en la teoría de Foucault, mientras que el método utilizado es el Análisis del Discurso. La materialidad lingüística de los enunciados, en relación con la marginación y la resistencia activa a las normas sociales y discursivas vigentes, constituye el principal objeto de análisis. De todo ello se desprende que la Imaginación Política está efectivamente presente en los discursos analizados, funcionando no sólo como una forma de imaginar un mundo más equitativo, sino también como una llamada a la acción; actuando como un faro que guía a los sujetos marginados hacia la resistencia, utilizando la música y la cultura como herramientas de subversión y transformación social. La Imaginación Política expresada en los discursos de las personas entrevistadas no se ve sólo como un ideal utópico, sino como una realidad concreta, moldeada por las acciones cotidianas de los artistas y activistas que componen el movimiento en Dourados.

**Palabras clave:** Hip-Hop; neoliberalismo; imaginación política.

### **Gritos na margem: a revolta discursiva presente no Hip-Hop e a imaginação política como farol**

*E não adianta fingir que não vê  
lado  
O preconceito é velado  
Vê lá do alto do morro qual  
corpo vai ser velado, vai ser*

*favelado  
É o pai que perde o filho, é o  
dedo no gatilho  
É o medo do homicídio, é a  
morte a domicílio, é a guerra*

*nos presídios  
Carandiru, Alcaçuz, por aqui  
se banaliza genocídios  
Pergunta pros índios, pergunta  
pros índices  
Quantas dessas vítimas são  
pretas?  
Pergunta lá pro IML  
Qual é a cor da pele que  
colore suas gavetas? Hein?  
Rap é tudo o que o sistema  
não queria  
Tudo o que o sistema não  
queria  
Rap é tudo o que o sistema  
não queria  
É o povo armado de poesia  
[...]  
Fabio Brazza feat. Vulto –  
Armados de Poesia (2020)*

## Introdução

Ansiando pela possibilidade de reinventar o mundo (ou a ideia que temos dele) através da resistência coletiva ante ao discurso contemporâneo de individualização/compartimentalização do social, debruçamo-nos sobre um conceito polimorfo e complexo: a ideia de *imaginação política*; o ponto de convergência entre a revolta discursiva presente no Hip-Hop e a possibilidade de um futuro melhor. O entrelace entre ritmo, revolta e a habilidade de pensar crítico-criativamente sobre como a sociedade pode ser (re)organizada, governada e transformada.

Esse trabalho teve como objetivo compreender o papel da imaginação política na estruturação de discursos de resistência ante aos vieses de individuação e compartimentalização do coletivo, amplamente difundidos dentro no neoliberalismo, e também a segregação, violência e preconceitos advindos da operacionalização desse discurso. Propõe-se apresentar, nesse sentido, uma análise sobre o movimento Hip-Hop na cidade de Dourados, Mato Grosso do Sul, a partir da perspectiva da análise do discurso, como uma forma de resistência ante a este sistema normativo.

Dessa maneira, propomos aqui uma experiência diferente daquela que usualmente reafirma o pensamento e as práticas hegemônicas, propomos uma escrita disruptiva, parcial, visceral e, acima de tudo, política. Ao optar por estruturar o texto dessa maneira, reiteramos a necessidade de uma psicologia capaz de escutar e amplificar o grito dos marginalizados, excluídos e segregados, que ecoam às margens da sociedade.

Assim sendo, falaremos aqui não somente sobre música, arte e poesia, mas também sobre resistência,

luta por espaço e igualdade de direitos. Sobre como esses discursos, presentes em espaços reais ou imaginados, resistem a outras modalidades discursivas já instauradas, como o neoliberalismo e as suas normas de vida; e também sobre como a Psicologia hegemônica, herdeira de uma moralidade aristocrática, deve cair para a ascensão de uma outra Psicologia contra-hegemônica, fronteira, anticolonial, que “deite e role na lama, que se desfaça da ciência cartesiana e se encha de povo” (Nascimento, 2024, n.p.) e traga para o debate a memória popular, como insistentemente argumenta Maritza Montero (2014) e Martin-Baró (2016).

Partimos da compreensão de que o papel da Psicologia, nesse contexto, não é outro senão o de aliar-se a essas vozes insurgentes, como um potencial instrumento de transformação social. Esse processo envolve não apenas a análise crítica das estruturas opressivas que perpetuam a desigualdade, mas também a análise da materialidade discursiva das narrativas que sustentam o movimento do Hip-Hop, especialmente dentro do contexto douradense.

Assim sendo, tomamos o Hip-Hop, não apenas como movimento cultural, mas como um espaço de resistência e ressignificação. E assim o interpretamos, pois, as letras, as batidas, bem como os enunciados que surgem a partir da construção de coletividades, nos encontros e desencontros possíveis dentro das batalhas de rima, nos eventos culturais e nas “quebradas” de toda a cidade, oferecem um terreno fértil para a expressão das dores, sonhos e aspirações daqueles que foram historicamente silenciados/as.

Dessa forma, para uma melhor compreensão desse fenômeno dentro do contexto douradense, delimitaremos ao longo do texto o enunciado que dá nome a este trabalho. Tal perspectiva justifica-se na necessidade de uma compreensão mais ampla sobre a polifonia que a noção de imaginação política mobiliza, presente nos discursos dos MCs da cidade de Dourados, na formação de comunidades e também no exercício da cidadania em oposição aos ideários neoliberais.

Haja vista a produção do documentário “A cena do Rap em Dourados” (no prelo), no contexto de

um Estágio Supervisionado de Ênfase A (processos psicossociais) do curso de Psicologia da Universidade Federal da Grande Dourados, voltamo-nos à análise dos enunciados apresentados pelos *MCs* em suas entrevistas, buscando compreender o papel da imaginação política na estruturação de discursos de resistência ante aos vieses de individuação e compartimentalização do coletivo, amplamente difundidos dentro no neoliberalismo, e também a segregação, violência e preconceitos advindos da operacionalização desse discurso.

Ao todo, foram entrevistadas quinze pessoas para a realização do documentário, sendo cinco mulheres e dez homens, com idades diversas, que juntos de outros tantos que não puderam ser alcançados na ocasião das gravações, por limitações de tempo, recursos e pessoal, integram o atual cenário douradense do Hip-Hop.

Salienta-se, em consonância a isso, que nem todo o material colhido foi utilizado para análise; apenas alguns dos enunciados apresentados pelos *MCs*, no contexto da gravação das entrevistas, foram selecionados para fundamentar o presente trabalho. Tal

decisão se fez necessária devido a limitação de tempo para a realização da pesquisa. Por essa razão, foram selecionados trechos específicos das entrevistas de quatro *MCs*, sendo três mulheres e um homem, e de um grupo de *MCs*, composto por quatro homens.

A análise dos enunciados foi feita através de uma revisão sistemática das entrevistas transcritas, alinhada a estudos sobre a operacionalização do discurso neoliberal na sociedade contemporânea e as (im)possibilidades de resistência ante as dinâmicas de poder que perpetuam as desigualdades e silenciam os sujeitos das periferias urbanas, sobretudo, quando essas periferias estão em zona de fronteira, como é o caso da cidade de Dourados.

O *corpus* da pesquisa, portanto, pode ser definido como sendo um recorte dos principais enunciados apresentados pelas pessoas *MCs* durante suas entrevistas; as dinâmicas de exclusão e invisibilização social analisadas a partir de bibliografia básica sobre a temática e a criação de discursos de resistência ao neoliberalismo, enquanto sistema normativo, no contexto da cidade de Dourados-MS. Diante disso, o foco na



materialidade linguística dos enunciados apresentados pelos MCs, relativa à marginalização e a resistência ativa às normas sociais/discursivas vigentes, é considerado o principal objeto da análise realizada. Propõe-se apresentar, nesse sentido, uma análise sobre o movimento Hip-Hop na cidade a partir da perspectiva da análise do discurso, como uma forma de resistência ativa ante ao neoliberalismo e as suas nuances.

Buscou-se, nesse sentido, estabelecer conexões e similaridades, a partir da identificação de imaginação política, entre enunciados que permitissem a compreensão do contexto e das condições de produção de discursos de resistência a esses processos. Esse movimento levou em conta as vinculações históricas, sociológicas e linguísticas, utilizando interpretações pós-estruturalistas e da análise de discurso (Orlandi, 1999).

Partiu-se do princípio de que o discurso não possui uma origem fixa e não responde a uma posse única, mas circula; mesmo que, após ser posto em circulação, sua origem se desfaça, ou seja, esquecida, e que seus sentidos não sejam controlados pelo enunciator

(Pêcheux, 1990). Reconhecemos que a dispersão do discurso segue regras delimitadas por uma ordem discursiva complexa e que a exterioridade é um componente irremediável. Portanto, a identificação da autoria não é o foco da análise; ao contrário, o objetivo é compreender as condições de produção que permitem que algo seja enunciado, compreendido e modificado, ou não, em um determinado contexto espacial e temporal (Orlandi, 1999).

### **Imaginação política e Hip-Hop**

Diante da opressão institucional sobre os corpos marginalizados, surgem movimentos que versam sobre formas de resistência ante a práticas que legitimam e perpetuam desigualdades, abordando a possibilidade de transformações sociais e comunitárias, como é o caso do Hip-Hop. O discurso mantido pelos *rappers* dentro do movimento Hip-Hop é político de resistência e, ao contrário da modalidade discursiva adotado pelas instituições, pode assumir diferentes formas de expressão "marginal", sendo uma delas o próprio *RAP* (Colima; Cabezas, 2017, p. 32).

Dessa maneira, mesmo em condições desfavoráveis, determinadas práticas culturais emergem como práticas de resistência, pregando a coletivização das experiências, mobilização, conscientização e intervenção político-social, indo na contramão daquilo que está, institucionalmente, estabelecido (Oliveira, Sathler; Lopes, 2020), pois as perspectivas construídas dentro desses contextos atuam diretamente na forma como os sujeitos compreendem as relações sociais e a importância da coletividade.

O *rap* se apresenta então não somente como uma expressão artística, mas como modalidade discursiva que versa sobre as (im)possibilidades de vida e de mudança dos sujeitos marginalizados socialmente. Ao reivindicar espaços públicos, articularem experiências coletivas e promoverem uma crítica ao sistema e aos discursos vigentes, os sujeitos do *underground* subvertem a racionalidade neoliberal, expressando não apenas dissidência, mas criando e ocupando espaços de autonomia e coletividade.

Valem-se da revolta que sentem, decorrente dos processos de exclusão

e invisibilização social, para buscar mudanças e conscientizar a população sobre as estruturas de poder que regem a vida em sociedade. Isso fica claro, por exemplo, nas letras de Eduardo Taddeo, ex-Facção Central, onde o *rapper* diz que:

[...]  
Quem não tem o padrão de  
vida estabelecido na  
constituição federal  
Já tá em estado avançado de  
putrefação  
Quem tem a probabilidade de  
uma morte violenta  
Por sua condição financeira e  
cor de pele  
Já sobrevive dentro de um  
túmulo  
A coroa de flor  
É só um detalhe para nós  
Que caminhamos sem vida  
Na escuridão da indigência  
Viver é ter a opção de crescer  
profissionalmente  
E intelectualmente  
De não ser metralhado pela  
polícia  
De não ser torturado num  
sistema prisional  
Puramente vingativo  
Enquanto não pudermos  
impedir o genocídio  
O racismo  
A alienação  
O aprisionamento em massa  
A pobreza extrema e a  
anulação social  
Não passaremos de cadáveres  
que respiram  
[...]  
(Eduardo Taddeo – *Estamos Mortos*, 2023)

Dessa forma, suas letras, falas e ações, atuam como um farol para todos aqueles que estão às margens da sociedade, promovendo conscientização e noção de pertencimento, dada a semelhança entre aquilo que é expresso em seus versos e a realidade cotidiana dos sujeitos tidos como "marginais".

A partir dessas constatações, percebe-se, muito claramente, a presença de imaginação política nas narrativas apresentadas pelos *rappers/MCs*, de modo geral; e isso fica ainda mais evidente na medida em que estes sujeitos, dotados de uma posição de fala-poder, não apenas imaginam possibilidades de ação, mas agem, efetivamente, em função da construção política de coletividades insurgentes, buscando a inconformidade como fator comum. Assim sendo, podemos interpretar esse conceito

[...] como uma forma de transcender a realidade política e, assim, desafiar a conformidade. Ela pode ser usada para visualizar possíveis futuros e trazer à vida um passado real, mas distante.

<sup>3</sup> No original: "[...] a way of transcending political reality, and thus challenging conformity. It can be used to visualize possible futures and to bring to life a real but distant past. It can be a consciously applied strategy or an unconscious way of processing desire. In a broad sense,

Pode ser uma estratégia aplicada conscientemente ou uma maneira inconsciente de processar o desejo. Em um sentido amplo, a imaginação política destina-se a designar todos esses processos imaginativos pelos quais a vida coletiva é simbolicamente experimentada e esta experiência mobiliza-se com vista à consecução de objetivos políticos (Glaveanu; Saint Laurent, 2015. *apud*. Duncombe; Harrabye, 2021, p. 2. *Tradução nossa*)<sup>3</sup>.

Compreender essas manifestações a partir do prisma da análise do discurso nos permite vislumbrar a construção de narrativas que recuperam a centralidade do coletivo e da justiça social, permitindo que os sujeitos imaginem e atuem, politicamente, na contestação das estruturas sociais vigentes. A resistência, então, é tida não apenas como um ato de oposição, mas uma prática criativa que busca construir novos caminhos e possibilidades de resistência, desafiando as imposições de um sistema que desvaloriza a vida comunitária.

political imagination is meant to "designate all those imaginative processes by which collective life is symbolically experienced and this experience mobilised in view of achieving political aims" (Glaveanu and Saint Laurent 2015, p. 559).

O interesse em sufocar as subjetividades e evitar que os indivíduos pensem crítico-criativamente é político. Aqueles que detêm o poder do discurso, possuem a capacidade de manipular a verdade e assim obscurecem a capacidade criativa dos sujeitos, mantendo-os alienados e fáceis de controlar. O sufocamento da capacidade criativa se manifesta na sujeição do discurso e nos atravessamentos que constituem o sujeito que ainda não despertou a consciência sobre a própria situação; diferentemente daqueles que constituem o cenário do Hip-Hop e utilizam da revolta que sentem para imaginar um futuro melhor, valendo-se de uma modalidade discursiva, também política, para geração de mudança.

Dessa maneira, o Hip-Hop se apresenta como uma possibilidade de resistência a partir da formação de uma identidade social e coletiva frente ao discurso neoliberal de compartimentalização do social. Discurso esse que visa a criação de corpos dóceis e obedientes, sem se importar com o processo de exclusão, marginalização, sofrimento psíquico e angústia, sentidos na pele pelos sujeitos que por ele são agenciados.

Assim, a imaginação política oferece o aporte contra-hegemônico que os sujeitos precisam para desafiar as políticas neoliberais e seus efeitos de marginalização, promovendo assim novas formas de pensar e agir que buscam reverter a lógica opressiva e excludente das normas de vida oriundas do neoliberalismo enquanto sistema normativo. Assim, ao compreender a profundidade e as nuances desses processos, pode-se dar início ao desenvolvimento de estratégias de resistência que não apenas contestem, mas transformem as estruturas de poder que perpetuam a marginalização e o silenciamento das periferias urbanas.

### **A hegemonia do discurso neoliberal**

Historicamente “[...] o neoliberalismo surge como uma tentativa de dar conta das tensões teóricas e das crises econômicas e sociais da transição entre as metades do século XX, mas torna-se uma política econômica e consolida-se, sobretudo, como uma racionalidade governamental” (Coelho; Neves, 2023, p. 3). Entretanto, devido às implicações desse sistema sobre outras áreas para além da economia e a política, o

neoliberalismo, enquanto discurso, tornou-se hegemônico e, mais ainda, transfigurou-se em um sistema normativo.

Um dos principais autores que tratam sobre essa questão é Harvey (2008), que discute os processos formativos desse sistema ao redor do mundo, impulsionado pelo fenômeno da globalização, em sua obra *O neoliberalismo: história e implicações*. No livro em questão o autor descreve o termo como um conjunto de práticas políticas que objetiva o pleno exercício de liberdades e capacidades empreendedoras individuais no âmbito de uma estrutura institucional, caracterizada por direitos à propriedade privada, livres mercados e livre comércio. Todavia, constata-se que, ao longo de seu desenvolvimento, o neoliberalismo transformou a forma como a distribuição de poder ocorre dentro da sociedade, ganhando vida própria e desmembrando-se do capitalismo tradicional, não mais limitando-se a essa definição.

Nesse sentido, estabelece-se novas relações e usos possíveis para o termo, e atribui-se a ele o caráter hegemônico, que se dá, em grande parte, devido a forma e efetividade

como esse sistema afeta e modifica os modos de pensamento dos sujeitos na sociedade, incorporando-se às maneiras cotidianas de interpretação, vivência e compreensão do mundo (Harvey, 2008), além, claro, da forma como fundamenta certas práticas institucionais, legitimando a ideologia neoliberal e sustentando as (novas-velhas) relações de poder.

Pode-se afirmar, nesse sentido, que,

O neoliberalismo, enquanto racionalidade, é pautado na premissa de que o mercado é o modelo ideal para todas as relações sociais, o que implica em um modo de viver baseado na competitividade, no lucro máximo e na crença de que tudo – ou todos – pode(m) ser negociado(s) (Coelho; Neves, 2023, p. 4).

E que, portanto, não deveria ser reduzido meramente a uma ideologia, tipo de política econômica ou contradição do capitalismo, e sim interpretado como um sistema normativo particular composto por um conjunto de discursos, práticas e dispositivos (Dardot; Laval, 2016) que, para existir, demanda de novos modos de ser e pensar (Foucault, 2005, p. 219).

Visto que o produto desse sistema é um modo particular de ser sujeito (Caponi; Daré, 2020, p. 303), onde os atravessamentos neoliberais e a lógica da individualização influenciam as possibilidades do sujeito (Safatle; Silva Junior; Dunker, 2020), devemos compreender que esse contexto de produção de subjetividades (e porque não vulnerabilidades) molda a(s) forma(s) de resistência e agência dos sujeitos (Furlin, 2013).

### **Territorialidade e marginalização no cenário douradense**

Considerando que as políticas neoliberais frequentemente resultam em segregação socioespacial e reforçam, por meio da opressão e de discursos meritocráticos, as desigualdades sociais, abordaremos o fenômeno da organização espacial da sociedade como um exemplo da manutenção do poder em detrimento das subjetividades e vozes dos sujeitos marginalizados. Entretanto, para que isso seja possível faz-se necessária a compreensão sobre o que é a territorialidade e quais as influências dela sobre o processo de marginalização dos sujeitos das periferias urbanas.

Sack (1986) afirma que a territorialidade pode ser interpretada como um dispositivo de controle social utilizado por certos agrupamentos para delimitar e efetivar o controle sobre um determinado recorte sociodemográfico. Isso resulta de uma complexa relação entre as dimensões políticas, econômicas e culturais de um território, que podem se transformar de acordo com os interesses daqueles que estão em posições de poder. Dessa forma, “a territorialidade passa a ser entendida, então, como estratégia espacial de controle e influência, marcada por intencionalidade por parte dos atores que a acionam” (Soares Junior; Santos, 2018, p. 24).

Assim sendo,

A periferização não é uma consequência natural do crescimento urbano, mas uma forma racional de promovê-lo com a segregação social e espacial, dando aos pobres a pobreza das condições de vida que a própria urbanização segregada produz: distância excessiva, precariedade de transporte e vias de acesso, das construções, da infraestrutura em rede, de segurança, de serviços os mais diversos etc (Espinheira; Soares, 2006, p. 5).

Tal organização espacial é uma manifestação clara das políticas



neoliberais que perpetuam a desigualdade e a exclusão social. Exclusão essa simbólica, diga-se de passagem, uma vez que existem, mesmo que precariamente, estruturas que visam o acesso a “igualdade de oportunidades”, mas que afetam e limitam significativamente as perspectivas e possibilidades de ação dos sujeitos alvo da segregação devido a sua ineficácia. Objetiva-se, a partir disso, criar narrativas que “justifiquem” a exclusão e a desigualdade, na medida em que naturalizam a ideia de que certos grupos sociais são, por natureza, problemáticos e/ou menos merecedores de recursos e oportunidades.

Em última análise, a marginalização, decorrente do uso político da territorialidade em consonância com o discurso neoliberal, serve como uma ferramenta de controle social e visa a manutenção da ordem discursiva estabelecida (Foucault, 2014a), impedindo que os sujeitos marginalizados desafiem as estruturas de poder dominantes (Foucault, 2014b).

No contexto douradense, observou-se claramente esse processo ao mapear os locais onde as batalhas

de rima acontecem ao longo dos dias da semana. Exceto pela chamada “Batalha do Centrão”, que ocorre na Praça Antônio João, localizada bem no centro da cidade, as demais localidades apresentam como padrão e fator comum o distanciamento da região central.

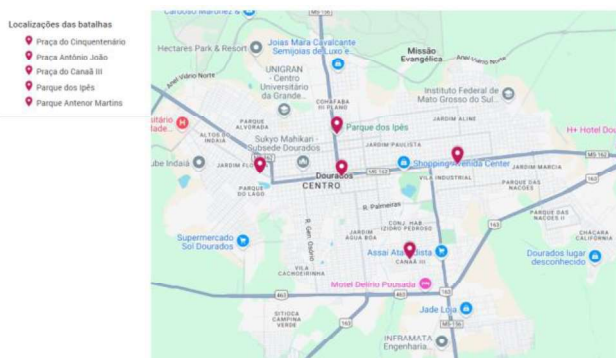
Tal constatação pode ser interpretada como o processo de marginalização, no sentido literal e simbólico da palavra, da cultura Hip-Hop na cidade de Dourados – MS, uma vez que, mesmo contando com a “Batalha do Centrão”, na Praça Antônio João; a “Batalha da 50”, na Praça do Cinquentenário; a “Batalha do C3”, na praça do Canaã 3; a “Batalha dos Ipês”, no Parque dos Ipês e, por fim, a “Batalha do Lago”, realizada no Parque Antenor Martins, não há qualquer incentivo da prefeitura municipal para fomento cultural do Hip-Hop na cidade.

Esse cenário leva os sujeitos que integram o movimento a articular-se por conta própria para viabilizar a expressão da angústia e revolta que sentem em forma de arte e poesia em locais públicos, como uma forma de afirmação de suas existências. Essa dinâmica se aproxima das heterotopias em Foucault (2021), onde as mesmas

demarcam, tal qual o exercício da imaginação política, a transformação de espaços comuns em locais de significação alternativa, onde novas formas de poder e identidade são negociadas e afirmadas a partir do deslocamento da visão disciplinar do espaço público para uma prática de resistência.

ocupação das praças, em sua maioria distantes do centro, expõe a marginalização simbólica e territorial da cultura Hip-Hop, ao mesmo tempo que transforma esses locais em espaços alternativos de poder e expressão. Cada batalha, portanto, reafirma a presença de vozes historicamente invisibilizadas, questionando dinâmicas excludentes e consolidando novas narrativas de pertencimento e protagonismo.

Figura 1: Mapeamento das batalhas de rima em Dourados – MS



Fonte: Autoria própria, 2024.

Essa ideia se fez presente no discurso dos entrevistados, como na fala do MC 1, que evidenciou a importância desse movimento de ocupação de espaços públicos no exercício de uma resistência ativa e coletiva ante ao processo de marginalização das batalhas de rima e do movimento do Hip-Hop:

E aí, depois da criação da Batalha, eu fui entendendo, acho que a grandeza de como é participar e organizar o movimento social e cultural, e aí isso também foi um baque pra mim, porque antes de organizar, eu tinha só uma visão de MC, e ainda uma visão muito rasa. E aí, depois organizando, eu tive uma visão mais profunda sobre o que representa estar ali ocupando o espaço público. E aí depois você vê que aquilo ali, e é muito importante, não só por uma questão de movimentar a cena ou de rima, mas para a vida das pessoas que estão participando ali... Aquilo representa muito para as pessoas. (Trecho da entrevista com o MC 1).

Ao destacar o caráter coletivo e a responsabilidade existente na organização e realização das batalhas, os MCs enfatizam que tais práticas não são meramente artísticas ou para fins de entretenimento, são também formas de demonstrar poder e jogar luz sobre os processos de marginalização e

silenciamento de determinados agrupamentos sociais; isso ocorre na medida em que mobilizam corpos e mentes contra a opressão institucional e fazem oposição aos discursos hegemônicos vigentes em suas letras e aparições públicas, que ocorrem em diferentes localidades da cidade. Assim, a cultura cumpre seu papel como ferramenta de expressão, mas também representa um modo de resistência ativa, como destacam os entrevistados.

A gente também tá ensinando no palco não só como artista cantando, a gente também tá falando de política ali em cima. A gente também tá levando a militância ali em cima, né? Quando a gente fala da nossa comunidade, quando a gente fala dos problemas que ocorrem dentro da comunidade, é óbvio que a gente tá relatando ali é uma parada de denúncia ali em cima também, né? (Trecho da entrevista com o grupo 1 de MCs).

[...] é um movimento que critica, né? Também crítica ao sistema capitalista, essa é a minha visão sobre o movimento... para mim, todo MC, por exemplo, ele tem que ser um guerrilheiro, uma guerrilheira, porque o capitalismo não é a favor do hip hop... (Trecho da entrevista com o MC 1).

O conteúdo obtido através das entrevistas revela profunda consciência política e criticidade por parte dos atores sociais do movimento; tais elementos são evidenciados por práticas e falas que buscam, através da construção de coletividades, a conscientização da população marginalizada sobre as estruturas de poder presentes na sociedade, como quando afirmam que o que os movem é a coletividade e a responsabilidade sobre estar à frente de um movimento crítico, como destaca o MC 1 ao afirmar

Então, hoje em dia eu acho que o que me move para continuar fazendo a batalha, é essa questão de que não é só sobre uma batalha e sim sobre um coletivo, é sobre uma luta, só que também tem essa grandeza, esse peso, e saber que há uma responsabilidade grande, que não é carregada sozinha, mas ainda é necessário, às vezes aos trancos e barrancos, né? (Trecho da entrevista com o MC 1).

Se fazem presentes nesses enunciados a crítica ao capitalismo (ao neoliberalismo na medida em que se cita a importância da coletividade), e também a visão dos MCs sobre o Hip-Hop como um combatente cultural. Tais narrativas, claramente críticas, emergem como formas de oposição à

hegemonia dos discursos contemporâneos de individualização e compartimentalização do coletivo. A ideia apresentada acima, de “guerrilha” cultural, evidencia que a resistência praticada cotidianamente pelos sujeitos que constituem o cenário douradense do Hip-Hop não é meramente passiva, mas uma contínua prática de subversão e criação de espaços discursivos, reais ou imaginados, como quando falam de seus sonhos e aspirações em oposição a realidade estrutural que a eles se apresenta atualmente. Isso fica evidente quando afirmam seus desejos de romper com as violências que perpetuam a marginalização do movimento.

Pô, primeiro desejo que a gente consiga quebrar essa violência que a cidade tem com a com culturas periféricas, né? Então o primeiro passo é quebrar essa barreira... Então um sonho meu é ter mais apoio da prefeitura, sabe? Pra gente ter, por exemplo, é uma iluminação melhor na praça, pra gente poder ter equipamento disponível, ou pelo menos uma tomada ali pra gente conseguir conectar um microfone e uma caixa... Conseguir ter esse apoio, sem ficar com medo de sofrer violência policial da polícia, passar ali e fazer uma batida e assim, alguma pessoa ser violentada de alguma forma, porque vai ser truculenta, com certeza.... O

impacto da polícia, se ela for lá na praça, como já foi outras vezes nos Ipês, por exemplo, foi truculento de uma forma desnecessária... (Trecho da entrevista com o MC 1).

Outro aspecto relevante apontado é a violência estrutural contra a cultura considerada “marginal” e a necessidade de apoio institucional para a manutenção desse movimento. Algo que está, aparentemente, longe de acontecer. Ao citar a abordagem policial truculenta, revestida de preconceitos, evidencia-se a encarnação do poder disciplinar no sufocamento de qualquer forma de oposição às normas de vida consideradas socialmente aceitáveis, além da tentativa de controle dos espaços públicos como forma de manutenção da ordem e supressão da dissidência. O apoio da prefeitura, nesse caso, é uma tentativa de legitimar a cultura do *underground* nesses espaços e desafiar a repressão advinda dos aparelhos (repressivos) do Estado (Althusser, 1980).

Essa tentativa de legitimação do movimento aparece nas falas de quase todos os entrevistados, ficando evidente quando afirmam que as pessoas que estão fora do movimento

não compreendem a extensão do Hip-Hop enquanto expressão cultural, apenas focam em conceitos pré-estabelecidos sobre como a cultura do *underground* está associada à marginalidade.

[...] acho que no meio do hip hop as pessoas não aceitam aquilo né, é como se fosse marginalizado e tudo mais. (Trecho da entrevista com a MC 2).

E muitas vezes a gente está ali na insegurança, com medo da polícia, mesmo com medo da repressão. Com medo da galera extremista, né? Da política, que acha que ali é coisa de vagabundo. (Trecho da entrevista com a MC 3).

Isso é muito importante porque a gente tá levando a cultura, tirando desse senso comum que a batalha é um lugar marginalizado, onde só traz ideias fúteis e não, a batalha tem muito a agregar na cabecinha de todo mundo. (Trecho da entrevista com a MC 2).

Assim, a noção de marginalização do movimento se fez presente em todas as entrevistas realizadas, sendo apresentada de diferentes formas pelos entrevistados. De um ponto de vista objetivo, pode-se interpretar esse processo como uma estratégia institucional de

desqualificação e controle de práticas culturais que desafiam a norma.

Os/as MCs, enquanto alvos e objetos dessas articulações discursivo-políticas, em oposição a isso, utilizam suas experiências de vida para criar narrativas/discursos que ressignificam o que é ser um "marginal" e reformulam as concepções prévias da sociedade sobre o que é o Hip-Hop, contestando todo o estigma que recai sobre o movimento; demonstrando assim que as batalhas são espaços de construção e disseminação de conhecimento crítico e cultural, como destaca a MC 4.

Toda agência que eu infrinjo efetivamente a nível de sociedade ou a nível de articulações que não estão integradas no que a gente interpreta como sociedade, é através da cultura. Então a minha agência é exclusivamente cultural, assim, o que eu consigo dedicar energia e ver uma mudança acontecendo é através da cultura, então não seria... até eu ser uma agente social, por exemplo, uma assistente, alguma coisa, porque eu penso em trabalhar nessa área, minha agência ela é cultural, e eu acho que é uma forma muito legítima de trazer uma interpretação coerente da realidade do momento que a gente tá vivendo e convidar reflexões e perspectivas pro debate. (Trecho da entrevista com a MC 4).



Além disso, os discursos construídos pelos sujeitos do Hip-Hop douradense servem também como ferramentas de decolonização e unificação de pessoas na medida em que redefinem identidades e desafiam as divisões impostas pelo colonialismo e racismo estrutural. A discriminação contra minorias é destacada, nesse sentido, como um fator de relevância para a análise, uma vez que evidencia como o poder opera através de determinadas práticas discursivas, perpetuando preconceitos e silenciando os gritos daqueles que buscam por direitos.

Nesse sentido, a ascensão social dessas populações e a presença de suas narrativas na grande mídia desafiam essas práticas e reivindicam espaço para as vozes historicamente marginalizadas, jogando luz sobre a violência, literal e simbólica, do preconceito sofrido, como destaca o grupo 1 de *MCs*.

Aí desde aí, eu falei nossa, cara. Eu pensei, né? Puff, né? Não tem ninguém, né? Que fala por nós, que grita. - Ô estamos aqui! O povo Kaiowá-Guarani, o povo Tereno tá aqui, Mato Grosso do Sul, Pô, né? Não tinha ninguém que falava isso pela gente. Foi, foi quando eu tinha o quê? Uns 6, 7 anos de idade naquela época, saca?

Então é uma parada que já né? Desde pequeno, eu comecei a pensar né? No, no povo... na luta, né? (Trecho da entrevista com o grupo 1 de *MCs*).

No... na rádio tocando porque você vê que o estado é feito de agronegócio, o estado é feito pelo os fazendeiros, saca? Então ali também já há um preconceito, saca? Já há um... um preconceito contra o indígena e ainda mais por ser um indígena cantando *rap* ainda há mais preconceito ainda, saca? (Trecho da entrevista com o grupo 1 de *MCs*).

De modo geral, os enunciados apresentados pelos *MCs* destacam o papel do Hip-Hop como uma forma de denúncia política das não-condições de expressão existentes na sociedade. Essas falas (sejam elas as músicas ou rimas improvisadas) são uma forma clara de expressão da resistência discursiva desses sujeitos ante aos ideários neoliberais e capitalistas de individualização, mérito, sucesso e afins. Diante disso, o "palco", representado pelos espaços públicos da cidade, para além de um espaço de performance, torna-se um local de articulação política, onde questões de ordem comunitária são expostas e debatidas, subvertendo e reconfigurando as relações de poder instituídas e promovendo novas formas



de identidade/agência dos sujeitos do movimento Hip-Hop da cidade de Dourados, sendo a principal ferramenta de transformação social que os sujeitos tidos como "marginais" empunham contra as normas sociais do sistema discursivo/normativo vigente.

[...] pra nós o *rap* hoje, tipo é uma... uma arma que tipo tá quebrando esse corrente, tá quebrando esse barreira que existe entre branco, negros e índios, sabe? (Trecho da entrevista com o grupo 1 de MCs).

Compreende-se, a partir da perspectiva analítica adotada e da análise dos enunciados acima descritos, que a imaginação política se encontra efetivamente inserida nos discursos analisados e serve não apenas para imaginar um mundo igualitário, mas também atua como um chamado à ação, isto é, como um farol que guia os sujeitos marginalizados à resistência e a coletividade.

Destaca-se também a necessidade de adoção de uma perspectiva decolonial para a análise efetiva desses enunciados, que se deu no decorrer do processo de estruturação/organização dos resultados obtidos. Tal ação fez-se necessária na medida em que os

conhecimentos acessados nas principais bases de dados para pesquisa não contemplaram sequer uma terça parte da temática, evidenciando considerável limitação de produções científicas sobre o assunto.

Dessa maneira, conforme evidenciado por Amaral (2021), adotar essa abordagem permitiu uma compreensão mais ampla sobre a estruturação das relações de poder na sociedade a partir do prisma da colonialidade e, por essa razão, foi adotada em complemento à metodologia escolhida para a realização da pesquisa.

A análise resultante disso revelou que os/as MCs não apenas criticam o sistema capitalista e a percepção social negativa do Hip-Hop, mas também constroem novos caminhos através de suas ações. Eles se envolvem ativamente na promoção de eventos culturais, na busca por apoio institucional e na inclusão de artistas locais, mostrando uma resistência prática e contínua ante as desigualdades resultantes dos discursos neoliberal e capitalista.

Ademais, os entrevistados relataram ainda a importância de fomentar a cultura urbana local,

trazendo shows que normalmente não seriam acessíveis e criando espaços seguros para a expressão artística, destacando a necessidade de desafiar os estereótipos associados ao Hip-Hop. As entrevistas também evidenciaram o esforço em incluir mais mulheres e outras minorias no cenário musical, criando uma rede de apoio e visibilidade para essas artistas.

### **Considerações finais**

Ao analisar os enunciados apresentados pelos *MCs* do cenário douradense de Hip-Hop, à luz da Análise do Discurso, observou-se um movimento constante de resistência à hegemonia discursiva neoliberal, onde os sujeitos utilizam a música e a cultura como meios de subversão e transformação social, isto é, utilizam desses meios para não somente expressar a revolta, produto do processo de marginalização do Hip-Hop, mas também para reivindicar espaço de fala e melhora das condições necessárias para o exercício da cidadania através do *mic*. A imaginação política presente no discurso das pessoas entrevistadas é vista, portanto, não apenas como um sonho utópico, mas como uma

realidade tangível, moldada pelas ações cotidianas dos artistas e ativistas que constituem o movimento na cidade de Dourados.

É importante destacar que pesquisa não só contribui para a compreensão teórica da imaginação política, mas também para a compreensão da importância do Hip-Hop como uma ferramenta prática de transformação social, pois demonstra, através das relações teórico-conceituais elaboradas, como as/os *MCs* estão ativamente envolvidas/os na construção de um futuro baseado na coletividade, imaginando, politicamente, diferentes formas de resistir às opressões e contradições do sistema normativo vigente.

Ademais, considera-se que se estabeleceram as relações possíveis com os conteúdos acessados ao longo das entrevistas e investigações complementares; e salienta-se que a análise realizada não tem qualquer pretensão de chegar a uma conclusão específica ou a uma verdade absoluta sobre o assunto. Pelo contrário, ela objetiva meramente questionar as estruturas de poder vigentes, colocando em voga a possibilidade de resistência comunitária ante ao

fenômeno de individualização e compartimentalização do coletivo vivido na contemporaneidade.

É importante destacar também que a perspectiva aqui elaborada pode conter limitações conceituais e técnicas, considerando a polissemia do termo em debate e as adversidades encontradas durante o processo de pesquisa sobre informações adicionais de usos possíveis do conceito; dessa forma, os resultados obtidos e as relações estabelecidas correspondem a uma interpretação possível dentre várias outras. Destaca-se, nesse sentido, a necessidade de estudos posteriores sobre o assunto de modo a complementar as informações alcançadas ao longo do desenvolvimento do presente trabalho, que é fruto do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

## Referências

*A CENA DO RAP EM DOURADOS*. Direção: Brianne Benites. Produção: Psicologia Social Comunitária – Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados: no prelo.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do. Notas sobre o pensamento decolonial e os estudos da comunicação. *Extraprensa*, v. 14, n. 2, p. 471-487, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/181765/177645>. Acesso em: 14 mai. 2024.

CAPONI, Sandra; DARÉ, Patricia Kozuchovski. Neoliberalismo e sofrimento psíquico: a psiquiatrização dos padecimentos no âmbito laboral e escolar. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, v. 25, n. 2, p. 302-320, 2020. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/39721/32392>. Acesso em: 18 out. 2023.

COELHO, Leticia; NEVES, Tiago. Sofrimento psíquico no neoliberalismo e a dimensão política do diagnóstico em saúde mental. *Saúde e Sociedade*, v. 32, n. 3, p. 1-11, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sausoc/a/fyMHcpTnkbqQ3qgDhCbLTWz/#>. Acesso em: 20 out. 2023.

COLIMA, Leslie; CABEZAS, Diego. Análise do rap social como discurso político de resistência. *Bakhtiniana*, v. 12, n. 2, p. 24-44, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/3BnLLN97vggjmzfzfgMPX7Qs/?lang=pt>. Acesso em: 20 out. 2023.

DARDOT, Pierre, LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DUNCOMBE, Stephen; HARRABYE, Silas. Political imagination. *Springer Nature Switzerland*, 2021. Disponível em: <https://c4aa.org/wp-content/uploads/2021/11/Political-Imagination.pdf>. Acesso em 21 out. 2023.

ESPINHEIRA, Gey; SOARES, Antonio Mateus. *Pobreza e marginalização*: um estudo da concentração e da desconcentração populacional nas metrópoles latino-americanas: o caso de Salvador, no Brasil. 2006. Disponível em: [http://www.contatosociologico.crh.ufba.br/site\\_artigos\\_pdf/Pobreza%20%20e%20Marginalizac%C3%A3o%20em%20Salvador-BA.txt.pdf](http://www.contatosociologico.crh.ufba.br/site_artigos_pdf/Pobreza%20%20e%20Marginalizac%C3%A3o%20em%20Salvador-BA.txt.pdf). Acesso em: 27 out. 2023.

FABIO BRAZZA feat. Vulto. *Armados de Poesia*. Spotify. 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2wnWqVpMD0S4oXW9eIHb3a?si=a50d7de9bda64532>. Acesso em: 09 ago. 2024.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2014a.

FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. Paris: Gallimard, 2005.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014b.

FURLIN, Neiva. Sujeito e agência no pensamento de Judith Butler: contribuições para a teoria social. *Revista Sociedade e Cultura*, v. 16, n. 2, p. 395-403, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/32198/17172>. Acesso em: 03 nov. 2023.

HARVEY, David. *O neoliberalismo*: história e implicações. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

MARTÍN-BARÓ, Ignacio. O papel do psicólogo. *Estudos de Psicologia*, v. 2, n. 1, p. 7-27, 1996.

MONTERO, Maritza. *Introducción a la psicología comunitaria*: Desarrollo, conceptos y procesos. Buenos Aires: Paidós, 2024.

NASCIMENTO, Letícia. O que há de nojento em desejar uma Psicologia que se faça a sangue, pus e suor? In: OLIVEIRA, Esmael; SATHLER, Conrado (org.). *Por entre sangue, pus e suor*: Nas tessituras de uma psicologia encarnada São Paulo: Editora Devires, 2024. Disponível em: [https://editoradevires.com.br/sdm\\_downloads/por-entre-sangue-pus-e-suor-nas-tessituras-de-uma-psicologia-encarnada/](https://editoradevires.com.br/sdm_downloads/por-entre-sangue-pus-e-suor-nas-tessituras-de-uma-psicologia-encarnada/). Acesso em: 27 out. 2023.

OLIVEIRA, Esmael; SATHLER, Conrado; LOPES, Roberto. RAP como Educação para a Resistência e (Re)existência. *REMEA - Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental*, v. 37, n. 2, p. 388–410, 2020. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/remea/article/view/10986>. Acesso em 27 out. 2023.

ORLANDI, Eni. *Análise de discurso*: Princípios e procedimentos. Campinas: Pontes 1999.

PÊCHEUX, Michel. *Análise automática do discurso*. In GADET, Françoise; HAK, Tony. (org.), *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: EdUnicamp, 1969.

SACK, Robert David. *Human territoriality*: Its theory and history. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SAFATLE, Vladimir, SILVA JUNIOR, Nelson da; DUNKER, Christian. *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SOARES JUNIOR, Amilton Quintela; SANTOS, Mauro Augusto. A territorialidade e o território na obra de Robert David Sack. *Geografia*, Londrina, v. 27, n. 1, p. 7-25, 2018. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/geografia/article/view/32321>. Acesso em: 03 nov. 2023.

TADDEO, Eduardo. *Estamos Mortos*. Spotify. 2023 Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0GzjY9zZ7suV07eloCEV95?si=b336883f783e448e>. Acesso em: 09 ago. 2024.

## Entre o biográfico e o coletivo: fabulações em torno do Hip-Hop no Documentário *AmarElo: é tudo pra ontem*

Caio Barbosa<sup>1</sup>

Rosane Sampaio<sup>2</sup>

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65564>

**Resumo:** Este artigo constitui um exercício investigativo sobre a articulação entre o biográfico e o coletivo em narrativas ao redor do rap. Para isso, analisamos o movimento poético-performativo construído no documentário-concerto *AmarElo: é tudo para ontem* (2020). Quer-se entender como esse filme faz emergir sentidos que possibilitam o diálogo entre aspectos coletivos e individuais na busca pela inscrição de uma determinada perspectiva nos debates sobre a cultura Hip-Hop e sobre as matrizes culturais negras do Brasil. A hipótese apresentada foi que as experiências individuais podem servir de esquemas para a reorganização da memória coletiva e podem promover articulações temporais, além de tensionar as convenções no campo simbólico do Hip-Hop brasileiro. Como perspectiva teórico-metodológica, foi adotada uma conexão entre as proposições de Paul Ricoeur, sobre tempo e narrativa, associadas à discussão sobre o conceito de performance, apresentado por André Brasil e Diana Taylor, e ao conceito de tradição seletiva, de Raymond Williams. Foi possível concluir que a fabulação realizada através da seleção e organização discursiva de acontecimentos históricos, sonoridades, sujeitos e performances durante o documentário-concerto é fundamental para reorganizar o campo simbólico do Hip-Hop no Brasil, produzindo novos sentidos e convenções.

**Palavras-chave:** rap, narrativa, tradição, performance.

### Between the Biographical and the Collective: Fabulating Around Hip-Hop in the Documentary *AmarElo: é tudo pra ontem*

**Abstract:** This article constitutes an investigative exercise on the articulation between the biographical and the collective in narratives revolving around rap. To this end, we analyze the poetic-performative movement constructed in the concert-documentary *AmarElo: É Tudo para Ontem* (2020). The goal is to understand how this film brings forth meanings that enable dialogue between collective and individual aspects in the pursuit of inscribing a particular perspective within the debates on Hip-Hop culture and the Black cultural matrices of Brazil. The hypothesis presented is that individual experiences can serve as frameworks for the reorganization of collective memory and can promote temporal articulations, in addition to challenging conventions within the symbolic field of Brazilian Hip-Hop. As a theoretical-

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: caiohn.j@gmail.com. ORCID: [orcid.org/0000-0002-4212-7961](https://orcid.org/0000-0002-4212-7961).

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: sampaioresane042@gmail.com ORCID: [orcid.org/0009-0000-7792-4891](https://orcid.org/0009-0000-7792-4891).

Recebido em 30/11/2024, aceito para publicação em 20/12/2024.



methodological perspective, we adopted a connection between Paul Ricoeur's propositions on time and narrative, the discussion on the concept of performance presented by André Brasil and Diana Taylor, and Raymond Williams' concept of selective tradition. It was possible to conclude that the fabulation carried out through the selection and discursive organization of historical events, sounds, subjects, and performances throughout the concert-documentary is fundamental for reorganizing the symbolic field of Hip-Hop in Brazil, producing new meanings and conventions.

**Keywords:** rap, narrative, tradition, performance.

### **Entre lo Biográfico y lo Colectivo: Fabulaciones en Torno al Hip-Hop en el Documental *AmarElo: é tudo pra ontem***

**Resumen:** Este artículo constituye un ejercicio investigativo sobre la articulación entre lo biográfico y lo colectivo en narrativas en torno al rap. Para ello, analizamos el movimiento poético-performativo construido en el documental-concierto *AmarElo: É Tudo para Ontem* (2020). Se busca entender cómo esta película hace emerger significados que posibilitan el diálogo entre aspectos colectivos e individuales en la búsqueda por la inscripción de una determinada perspectiva en los debates sobre la cultura Hip-Hop y sobre las matrices culturales negras de Brasil. La hipótesis presentada es que las experiencias individuales pueden servir como esquemas para la reorganización de la memoria colectiva y pueden promover articulaciones temporales, además de tensionar las convenciones en el campo simbólico del Hip-Hop brasileño. Como perspectiva teórico-metodológica, se adoptó una conexión entre las proposiciones de Paul Ricoeur sobre tiempo y narrativa, La discusión sobre el concepto de performance presentada por André Brasil y Diana Taylor, y el concepto de tradición selectiva de Raymond Williams. Se pudo concluir que la fabulación realizada a través de la selección y organización discursiva de acontecimientos históricos, sonoridades, sujetos y performances a lo largo del documental-concierto es fundamental para reorganizar el campo simbólico del Hip-Hop en Brasil, produciendo nuevos significados y convenciones.

**Palabras clave:** rap, narrativa, tradición, performance.

### **Entre o biográfico e o coletivo: fabulações em torno do Hip-Hop no Documentário *AmarElo: é tudo pra ontem***

#### **Introdução**

O interesse por tematizar a história, as práticas, estilos e os atores do movimento Hip-Hop sempre mobilizou o campo cinematográfico. No início da década de 80, apenas dez

anos após a eclosão desse fenômeno, surgiram os primeiros filmes<sup>3</sup> retratando a efervescência cultural, política e social que emergia das ruas do subúrbio de Nova York e se espalhava pelo mundo.

<sup>3</sup>*Faça a coisa certa* (Lee, 1989) e *Style Wars* (Silver, 1983) são exemplos de produções ficcional e documental, que apresentam o Hip-Hop e o *graffiti* e suas influências na construção do imaginário simbólico da cultura afro-estadunidense e dos subúrbios nova iorquinos em específico.

Nos anos seguintes, novas narrativas filmicas foram construídas trazendo perspectivas diferentes das narrativas hegemônicas que atuavam pela manutenção de estigmas sobre o Hip-Hop na sociedade (Guimarães, 2015, p.50). Estratégias eram construídas para mobilizar a indústria, preservar memórias e produzir discursos sobre esse movimento que atuava renovando estéticas da dança, da música e da arte visual e apresentando diferentes (e contraditórios) valores que se originavam das intensas trocas culturais, e também dos conflitos entre negros norte-americanos e a população hispânica. Isso tudo em um contexto de resistência às violências física, material e simbólica – violências essas que o Hip-Hop, justamente, visava combater através dos principais elementos que formam essa cultura: o *break*, o *DJ*, o *graffiti* e o *rap*.

Entre esses elementos, um dos que mais se popularizou foi o gênero musical *rap*, sigla do termo *rhythm and poetry*, que, já no final dos anos 80, teve seu estilo adotado por grupos musicais ao redor do mundo, inclusive

no Brasil. Diversos grupos, sobretudo nas favelas das capitais do país, encontraram, na batida eletrônica e nos versos falados, um modo apropriado para evidenciar o contexto socioeconômico de comunidades marginalizadas, tanto no que diz respeito à falta de assistência do Estado e alto índice de violência quanto no sonho de construir novos futuros para que o desejo de “ser feliz e andar tranquilamente na favela em que eu nasci”<sup>4</sup> pudesse se tornar uma realidade.

O sucesso musical dos artistas do gênero foi alavancado pela indústria fonográfica e midiática, sobretudo pelas rádios e pelas redes de televisão, além da publicidade e do cinema, que organizavam não apenas modos de produzir, circular e consumir essa sonoridade, mas também apresentavam performances de escuta, estilo de vida e valores associados aos integrantes dessa cultura, evidenciando que esse fenômeno trazia em si “possibilidade de reexistir em espaços distintos, delineando um estilo de vida no mercado de bens simbólicos e econômicos para além da música”

---

<sup>4</sup>*Rap da felicidade* (Cidinho e Doca, 1995).

(Santos, 2022, p.18). Dessa forma, as estratégias da indústria para a consolidação desse gênero articulavam as vivências nas ruas a uma forte presença nas ambiências midiáticas, permitindo que a musicalidade, os discursos, atores e códigos identitários desse movimento ganhassem força.

As estratégias para legitimação e consolidação do Hip-Hop, particularmente do *rap* no cenário musical, ganharam um novo salto com o ecossistema da cultura digital “[que] entrelaçou os modos de produzir, circular e consumir música e apontam para a emergência de novos agenciamentos entre música, tecnologia e relações sociais” (Janotti Jr., 2020, p.12). Esses agenciamentos passam por novos modos de vinculação entre o local e o global, pelo embaralhamento das fronteiras entre o que é voltado a um público massivo e o que é nichado, bem como criam novas frentes para mobilizar a disputa por valores como “autenticidade”, “legitimidade”, “herança cultural”, “ancestralidade” na relação com os enquadramentos próprios da indústria da mídia, que ora empoderam, ora arrefecem essas concepções.

Nessa ambiência digital, variadas materialidades áudio-verbo-visuais têm sido exploradas por grande número de atores do Hip-Hop ou para circulação e consumo de produções, construção discursiva, para proximidade entre público e artistas do campo, ou para a emergência de novas carreiras. Também a organização de narrativas sobre a história da cultura Hip-Hop, suas raízes, valores e a biografia de seus atores tem sido um fenômeno crescente nesse ecossistema. São produções pautadas pela reivindicação de uma política estética que marca tanto a parte específica que cabe ao Hip-Hop no todo da cultura afro-diaspórica, quanto aquilo que ela compartilha com todos, no que é comum (Rancière, 2009).

Diante disso, esse artigo visa discutir como produções audiovisuais sobre a cultura Hip-Hop acionam imagens e elementos afro-diaspóricos na fabulação das narrativas construídas em torno do gênero *rap* – e das suas interfaces com outros gêneros musicais –, relacionando-os com percursos biográficos/históricos dos agentes históricos desse movimento.

Para tanto, tomamos como fenômeno a narrativa visual (tanto

peçoal quanto coletiva) apresentada por Emicida, no documentário *AmarElo: é tudo pra ontem* (2020) – parceria entre a *Laboratório Fantasma* e a *Netflix* –, na busca por entender como esse documentário-concerto tensiona sentidos alternativos com os hegemônicos a partir da performance, dos discursos e do entrelaçamento das suas fabulações visuais que, ao articular a experiência biográfica à experiência coletiva como estratégia de estabelecimento de uma tradição, operam tanto exclusões como elaboram novas convenções no campo da cultura.

A partir da perspectiva de que a narrativa artístico-biográfica de Emicida está sugerida como resultante de uma série de elementos constitutivos de uma narrativa coletiva afro-diaspórica brasileira, levantamos a hipótese de que a construção de uma narrativa

poético-performática, que emenda o biográfico ao coletivo no documentário-concerto, constituiu movimento de reorganização e disputado campo simbólico relacionado ao Hip-Hop brasileiro. Isso porque as experiências individuais podem servir de esquemas para reencaixar a memória coletiva mais ampla e podem promover novas articulações entre passado, presente e futuro com o objetivo de estabilizar novos sentidos e convenções.

### **Teias de *AmarElo*: das biografias particular e coletiva a uma tradição contemporânea do Hip-Hop**

Pode-se dizer que *AmarElo: é tudo pra ontem*, documentário-concerto concebido por Emicida, em 2020, apresenta uma estrutura facilmente reconhecível: desde o início, esboça um diálogo romanesco<sup>5</sup> entre células narrativas que, por fim, culminará no

<sup>5</sup> Não será abordada aqui, numa reflexão aprofundada, a teoria do romance, mesmo sabendo que poderia ajudar a justificar o uso do adjetivo romanesco. Contudo, considera-se o estudo de Georg Lukács sobre o romance auxiliar no entendimento das narrativas analisadas nesse estudo, a saber: "Princípio e fim do mundo romanesco, determinados por início e fim do processo que preenche o conteúdo do romance, tornam-se assim marcos impregnados de sentido de um caminho claramente mensurado. Por menos que o romance esteja efetivamente vinculado ao começo e ao fim naturais da vida, a nascimento

e morte, ele indica, no entanto, justamente pelo meio dos pontos onde se inicia e acaba, o único segmento essencial determinado pelo problema, abordando tudo que lhe seja anterior ou posterior em mera perspectiva e em pura referência ao problema; sua tendência, pois, é desdobrar o conjunto de sua totalidade épica no curso da vida que lhe é essencial" (Lukács, 2000, p. 83). Então, em uma analogia possível, as narrativas contadas nessa obra áudio-verbo-visual funcionam como aquelas agenciadas em narrativas escritas e possuem, pela sua natureza, início, problema, resolução e final.

espetáculo de mesmo nome no teatro municipal de São Paulo. Na sua realização, encontram-se aspectos metafóricos, mudança de estados dos sujeitos, transformações de perspectivas individuais e coletivas, além de dramaticidade e de relações de causa e efeito. E mais, se se considerar a estrutura como romanesca, arrisca-se dizer que em seu bojo, existe um herói moderno/romântico que conduz todos os enredos: Emicida.

Foi por esse caminho que observamos a existência de um fenômeno que ainda carece de investigação: como sujeitos da cena do Hip-Hop brasileiro, particularmente do *rap*, produzem em seus trabalhos áudio-verbo-visuais um entrelaçamento entre a narrativa biográfica e a narrativa coletiva afro-diaspórica no Brasil? Consideramos que investigar narrativas verbais e visuais utilizadas pelo documentário *AmarElo: é tudo pra ontem* (2020), visando articular esses dois campos, o pessoal e o coletivo, permitirá entender a construção das estratégias discursivas sobre o Hip-Hop no Brasil que intencionam reorganizar a história desse movimento, particularmente de sua música e de seus principais atores, em relação à

cultura afro-diaspórica, sobretudo na manifestação de suas performances culturais que, como explica Futata (2021), não tem um viés utilitário como acervo de patrimônios históricos, mas exerce “função vivificadora, pela força vital que impulsiona os corpos, e criadora de futuros, pela experiência disruptiva que interfere inclusive na concepção das espacialidades” (Futata, 2021, p.191).

Observamos que todo o documentário-concerto é narrado em primeira pessoa, pela voz do próprio Emicida. É o seu olhar, a sua perspectiva, a sua percepção da história do povo negro através do século XX que seleciona, legitima e deslegitima, destaca os eventos, conhecimentos, práticas, produtos, agentes históricos e todo um passado que é filtrado e organizado por sua visão que constrói, nos termos de Williams (1977), uma tradição seletiva.

Segundo o autor, existem três níveis de cultura: o primeiro é o da cultura vivida, que é acessível inteiramente apenas às pessoas que são contemporâneas a determinado cenário e vivem em um tempo e lugar específicos; outro nível é a cultura registrada, ou documentada: o conjunto

dos artefatos, conhecimentos, práticas, objetos que sobreviveram ao momento de sua emergência e estão disponíveis em momentos históricos marcadamente distintos; por fim, o terceiro nível de cultura, a tradição seletiva, que é o processo deliberado pelo qual a cultura vivida (primeiro nível) é conectada à cultura registrada (segundo nível), construindo, a partir do presente, uma visão organizada sobre o passado que serve para legitimar determinadas práticas, atores e valores no próprio presente e em direção ao futuro.

Esse processo é complexo na medida em que olhar para o passado através dos seus registros permite entrever apenas uma pequena parcela de uma vivência cultural muito mais profunda e sofisticada. Partindo da perspectiva de Williams (1977), Leal e Sacramento (2019), pode-se notar que a tradição seletiva constitui um recorte sobre essa parte já reduzida pelos documentos, deixando de fora diversos outros elementos que escapam ou são estrategicamente excluídos porque não contribuem para o discurso que se pretende fortalecer.

Dessa forma, ao desenvolver qualquer linha da tradição há sempre a

possibilidade de criar outras seleções e alternativas, trazendo para o centro fatos, produtos, práticas que foram desconsideradas em uma organização específica. Dessa forma, seria possível transformar perspectivas dominantes sobre determinado universo cultural através de uma nova conexão entre passado, presente e futuro.

Para isso, Emicida utiliza sua visão pessoal como justificativa para a produção do show e entrelaça aspectos selecionados da história da cultura africana e do Hip-Hop a falas sobre vida cotidiana, sobre sua história profissional e sobre processo de criação artística relacionadas ao álbum e ao show que não deixam de evidenciar uma justaposição político-identitária que se vislumbra na história contada sobre um coletivo que interferiu, por sua vez, na construção da sua própria história pessoal.

Entretanto, nesse percurso, para compreendermos os contornos biográficos presentes no documentário articulados à narrativa coletiva, primeiramente, consideramos a afirmação de Ricoeur (2016, p.85) de que “o tempo se torna tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge



seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal". Ou seja, para que se haja dimensão cronológica da existência humana, é necessário organizar os fatos ocorridos a partir de uma operação ficcional; por outro lado, para que uma história ficcional seja plenamente acessada, é preciso fazê-la parecer um acontecimento vivido.

A primeira operação proposta por Ricoeur (2016) pode ser observada em *AmarElo*, já que existem construções narrativas biográficas ali presentes. Emicida organiza fatos de sua vida e os imbrica com fatos e narrativas de personagens históricas importantes para o povo negro e para a história cultural e social do Brasil. A sua vida particular é apresentada em alguns trechos, como quando ele começou nos shows de *rap*, quando ia a lojas de discos e quando divide o cotidiano com suas filhas ou regando plantas ou escrevendo<sup>6</sup>.

Ele organiza esses momentos e os ficcionaliza, ao escolher momentos-chave para a compreensão da sua trajetória (em imagem e som ou em palavras), como os primeiros shows e a busca por referências musicais até o dia a dia com sua família, além do desfile de moda de sua marca *Laboratório Fantasma*, na *São Paulo Fashion Week*. Construindo uma linha cronológica em torno de sua premissa – a de que ele é a epítome de uma série de personagens, fatos histórico-culturais brasileiros –, ele produz e permite uma percepção coerente com a proposta de realizar o show no Teatro Municipal. Sobre esse aspecto, deduzir que Emicida lança sua trajetória para o espaço simbólico do herói, não seria equivocado, pelo menos nesse viés de análise.

Em seguida, partindo para entender o encontro (há que se dizer teleológico) entre indivíduo e coletivo, proposto pelo documentário, a partir das narrativas particular e coletiva, há a

<sup>6</sup> Inclusive, Emicida aparece escrevendo em uma antiga máquina de escrever. Nesse momento, ele faz uma referência em sua fala ao fato das coisas se dissiparem rapidamente no campo digital. Precisamente, ele diz "não pode deixar que isso tudo se dissipe no digital. Evidentemente que o gesto de Emicida representa uma resistência à debandada de

informações no meio digital e uma possível perda de sentido delas nessa conjuntura. A escrita em máquina de escrever, então, pode comunicar que um gesto largo e demorado de um escrever mais lento do que num dispositivo eletrônico é reflexo de um pensamento consolidado.

outra ponta a considerar: os acontecimentos e personagens que marcaram a construção de São Paulo. Eles foram selecionados para justificar o caminho construído pelo próprio Emicida, a partir de releituras e seleções de experiências do passado que encaminham o olhar para suas próprias práticas e produções, criando uma configuração específica sobre esse fenômeno.

É possível observar como o autor elabora uma visão, aparentemente óbvia e naturalizada, que conecta o passado ao presente em direção ao futuro. Ele vai desde fins do século XIX, com a propagação da ideia de que era necessário embranquecer a população brasileira, passando pela afirmação de que o metrô São Bento foi importante para a periferia de São Paulo e chega à ascensão do Hip-Hop nas periferias de São Paulo, pela fusão do *rap* com gêneros musicais de matriz brasileira, já em finais do século XX e início do século XXI. Portanto, há um traçado cronológico que atravessa

espaços físicos e simbólicos, que ficcionaliza essa narrativa histórica e permite a percepção de causa e efeito, de início, meio e fim entre os acontecimentos elencados como os mais importantes.

Essa ordem está agenciada na justificativa do percurso de Emicida. Não por menos, fica evidente quando, como uma pista, ele fala sobre a emancipação dos jovens negros, inclusive econômica, em ambiente digital. Ainda declara que faz parte do grupo dos jovens que pretende “reescrever a história desse país” (Amarelo, 2020). Nesse contexto, ele finaliza declarando: “eu, Emicida, (Leandro - como a mãe me chama) sou um desses jovens” (Amarelo, 2020), para destacar que seu papel é também reapresentar o lugar que cabe ao Hip-Hop na realidade cultural brasileira.

Há, então, uma narrativa composta por narrativas, uma narrativa polifônica<sup>7</sup>, que desaguam no show *AmarElo*<sup>8</sup> enquanto um fazer, um agir e também um sofrer que “pressupõe da

<sup>7</sup> O conceito de polifonia foi desenvolvido por Bakhtin após estudos sobre a obra de Dostoiévski. Ele aponta o caráter plurivocal e independente das vozes dentro de um romance, como se fossem consciências

independentes que se equiparam à voz do narrador (Bakhtin, 2013).

<sup>8</sup> Há que se ressaltar que a composição do show também é uma narrativa. No entanto, no que concerne ao exercício de análise aqui feito, só foram eleitas as duas comentadas ao longo

parte do narrador e de seu auditório uma familiaridade com termos tais como agente, objetivo, meio, circunstância, ajuda, hostilidade, cooperação, conflito, sucesso, fracasso" (Ricoeur, 2016, p. 98-99).

Objetivamente, a narrativa pode ser entendida como um repositório de referências da experiência dos seus partícipes, do narrador ao receptor. Ou seja, é preciso entender os elementos que compõem as histórias antes de ter entrado em contato com elas. Além do mais, ação e sofrimento (ancorados em agir e sofrer) promovem a compreensão da mudança tímica que deve ocorrer em uma estrutura narrativa canônica. Por fim, para que haja o *fazer*, é preciso a compreensão do *agir*, do *sofrer* e dos termos relacionados a eles.

Por outro lado, não se pode entender a narrativa somente por esses termos, porque, para construí-la, são necessários aspectos discursivos (Ricoeur, 2016) que a transponham poeticamente e que, portanto, propiciem a emergência de sentidos. Esses aspectos possibilitam uma

ordem sintagmática e uma percepção da narrativa no campo prático. Em tempo, a ordem sintagmática é o que proporciona o agenciamento dos fatos, a intriga (Ricoeur, 2016). Segundo Ricoeur:

[...] a ordem sintagmática do discurso implica o caráter irreduzivelmente diacrônico de toda a história narrada. Mesmo que essa diacronia não impeça a leitura de trás para frente da narrativa, característica, como veremos, no ato de recontar, essa leitura que remonta do fim para o começo da história não abole a diacronia fundamental da narrativa (Ricoeur, 2016, p. 99).

*AmarElo* é dividido em três atos: ATO 1 – Plantar; ATO 2 – Regar; ATO 3 – Colher. Nesses atos, os temas abordados se repetem, só que com enfoques diferentes e materialidades audioverbovisuais diferentes. Como mesmo sugerem os seus títulos, veem-se início, meio e fim metaforizados, compreendendo, portanto, que os elementos narrativos, tanto biográficos quanto histórico-culturais, e os temas que atravessam essas histórias, desde sua passada invisibilização até a presente materialização e importância, serão organizados para que emerjam

---

do texto por conta do diálogo profundo estabelecido entre elas.

aspectos discursivos que caracterizem os acontecimentos como irremediavelmente inevitáveis.

O desenvolvimento do enredo – a vida de Emicida e a história social e cultural pela perspectiva afro-diaspórica da cidade de São Paulo e do Brasil –, as peripécias, as escolhas dentro da tradição, o clímax e a catarse estão dentro dessa estrutura nomeada como plantar, regar e colher por Emicida. Acrescenta-se nessa análise um prólogo e um epílogo, o que arrematam os contornos narrativos de *AmarElo*.

### **Performatividades em *AmarElo*: dos repertórios vividos a uma experiência imaginada**

Chama-se de prólogo o momento no documentário em que Emicida apresenta, em linhas gerais, reflexões sobre o significado, para ele, da produção e da culminância do show no Teatro Municipal de São Paulo. Tudo se inicia quando ele fala um ditado de Exu, de matriz lorubá, que anuncia o que virá nos próximos momentos no documentário: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje” (Amarelo, 2020).

A princípio, esse ditado pode não deixar explícita a sua função dentro da história que vai ser contada, mas, ao longo do caminho, entende-se a sua presença. É como se os acontecimentos e os personagens históricos ali elencados tivessem uma ligação direta com o presente e vice-versa. Ou seja, é a ação realizada no presente (o documentário) tanto organiza o entendido do que foi feito antes (a história da cultura negra), quanto é o resultado direto de todo esse conjunto de experiências vividas.

Seguindo no desenvolvimento do prólogo, vemos imagens aéreas da periferia de São Paulo; ouvimos sobre a história do Brasil, especificamente sobre o desenvolvimento de São Paulo; sobre a escravidão e sobre, principalmente, o desenvolvimento de São Paulo atrelado à escravidão e à abolição. No entanto, de maneira contumaz, ouvimos Emicida falar sobre suas vivências. São recorrentes falas como “meus sonhos e minhas lutas (...) sinto que eu voltei e para contar minha história, preciso contextualizar umas paradas” (Amarelo, 2020).

Aliada a essas falas, resta uma incerteza sobre para quem ele se dirige. Inclusive, na abertura do

documentário, é projetada uma citação de Mário de Andrade, em *Pauliceia Desvairada*: "(...) os curiosos terão o prazer de descobrir minhas conclusões, confrontando obras e dados. Para quem me rejeita, trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou (...)" (Amarelo, 2020). É como se Emicida se enxergasse nessa reflexão de Mário sobre quem se debruça sobre sua história, sobre o que ele tem a dizer. Ele até vislumbra possíveis interlocutores e os coloca como possíveis curiosos ou indiferentes, mas nada fica claro.

Como num fluxo de consciência, Emicida fala sobre o Brasil ser o último país a abolir a escravidão, sobre o ciclo do café ser apoiado nela. Além disso, refere-se ao abandono dos negros no processo pós-abolição e da política de embranquecimento da população brasileira. E mais, fala de multiculturalismo e como o movimento Hip-Hop foi importante para a juventude negra de São Paulo. Figuras como Mateus Aleluia, velhinhas da Penha e jovens negros da periferia de São Paulo vão se misturando ao discurso de caráter político, permitindo a percepção de que todos os espaços geográficos e simbólicos e todas as personagens,

cotidianas e histórico-culturais, estão interligados.

Por outro lado, avançando pelas diversas perspectivas materializadas no documentário, já se pode vislumbrar, nas primeiras passagens, que as narrativas contadas em *AmarElo* orbitam a narrativa biográfica de Emicida e a construção de sua persona artística. Ou seja, os fatos são organizados por um gesto ficcional que articula os acontecimentos de sua vida a uma sequência cronológica de eventos políticos, sociais e artísticos de um movimento que perpassa a história de toda uma cultura. Infere-se que, somente assim, será possível acessar corretamente essa realidade.

Em tempo, ao considerar essa premissa, pode-se dizer que o discurso construído chama em causa o arquétipo do herói, daquele que serve de exemplo, que erige uma trajetória exemplar. Ele mesmo apresenta o porquê de contar essa narrativa, atribuindo a ela a importância de um exemplo a ser seguido.

Considerando essa leitura, é possível enxergar nessa narrativa um ato performativo, nos termos de André Brasil (2011), que se refere à performance como o que está entre o

mundo vivido e o imaginado. Segundo ele,

[...] não são poucas as experiências em que as imagens parecem não apenas representar ou figurar – não apenas, ressaltamos logo – mas inventar, produzir formas de vida, estas que mantêm com a obra uma relação de continuidade (em certos aspectos) e descontinuidade (em outros). (Brasil, 2011, p.5)

Depreender que há uma aspiração heroica na conduta de Emicida, portanto, significa, considerando esse conceito de performance, dizer que ela está entre o que foi projetado em imagens (vida de pai, de filho, de artista, de empresário) e o que se imagina heroico e/ou, em outras palavras, predestinado a partir dessas imagens. Ou seja, o que se apresenta visualmente é a busca incessante da performance, que é uma intenção, algo imaterial, uma força (Brasil, 2011), pela forma, pela materialização.

Em seu trabalho, Emicida não apenas expõe símbolos e personalidades que dão consistência à sua experiência, mas também apresenta uma performance em torno delas, pelo modo como ele mobiliza, na perspectiva de Diana Taylor (2023), arquivos (objetos, documentos,

espaços, vídeos) e repertórios (língua falada, dança, rituais, modos de fazer) de uma experiência cultural tensionada entre continuidades e transformação na comunidade negra que ele representa de um modo próprio no documentário.

Sua performance, nesse caso, constitui um ato de transferência de conhecimento, de memória e de sentido social “refletindo a especificidade cultural e histórica existente na encenação quanto na recepção” (Taylor, 2013, p.27), possibilitando uma compreensão mais acurada da narrativa por ele construída e do modo como ele pensa a si mesmo e sua comunidade de pertença.

Isso ocorre, por exemplo, na apresentação da música “Principia”, que conta com participação do pastor Henrique Vieira. A canção e participação do religioso são precedidas pela sucessão de dois sons extradiegéticos: primeiro, o som do atabaque sendo tocado enquanto contemplamos uma imagem da movimentada Avenida Tietê em São Paulo e, logo em seguida, o som de sinos. Nesse ponto, inicia-se a fala do cantor baiano Mateus Aleluia, dizendo “de manhã, logo cedo, nós éramos acordados pelos sinos da igreja católica



que reprimia o candomblé! Aquilo era bonito, mostrando que – pronto - nós nascemos para viver incluído, e não desassociado” (Amarelo, 2020).

Na cena seguinte, escutamos um diálogo de Emicida com a cantora Fabiana Cozza no qual ele apresenta o pastor, amigo dele, “que fala uns negócios bonitos” (Amarelo, 2020) e que participa da música que abre o disco, “Principia”. O pastor citado aparece logo em seguida, com vestes eclesiásticas, em um púlpito, em gravação feita num templo cristão, pregando o Evangelho. A pregação se torna um poema e um templo é trocado por um estúdio enquanto ouvimos Henrique Vieira falar “amor é espiritualidade: latente, potente, preto, poesia” (Amarelo, 2020). Após uma rápida troca de falas entre eles, vemos Emicida sozinho no palco.

Essa é a única vez no documentário em que Emicida está abaixado, quase ajoelhado, diante da plateia. Neste momento, enquanto ouvimos sons de agogôs e o cantarolar de vozes, ele apresenta uma fala em que atrela sua própria experiência de vida e sua atuação profissional a uma reorganização não apenas dos sentidos sobre o passado, mas da

própria subjetividade de cada pessoa negra que tiver contato com sua produção artística.

A primeira vez que eu fui na África, o meu amigo Chapa me levou em um museu que tem em Angola que eles chamam de Museu da Escravidão. E naquele lugar tinha uma pia e tava escrito um texto na parede que era, mais ou menos, assim: ‘foi nessa pia que os negros foram batizados e através de uma ideia distorcida do cristianismo, foram levados a acreditar que não tinham alma.’ Eu olhe para o meu parceiro e, naquele dia eu entendi qual era a minha missão: a minha missão, a cada vez que eu pegar uma caneta e um o microfone, é devolver a alma de cada um de meus irmãos e das minhas irmãs que sentiu que um dia não teve uma. (Amarelo, 2020)

Ao final, vemos que ele está com uma camisa que traz nas costas uma estampa de um santo negro (com auréola e roupa de frade), segurando no colo uma criança branca nua. A partir do que destaca Brasil (2011) ao dizer que imagens não são apenas lugares de representação, mas performances que pretendem elaborar e efetuam processos de subjetivação, é possível observar que as sonoridades e os atores convocados, as falas verbais e as visualidades presentes nesse trecho apresentam sentidos em torno do discurso de “unidade” e “integração”

que realizam um apagamento das singularidades e diferenças das tradições de matriz africana e cristã; e, ao mesmo tempo, torna evidente o papel que Emicida se pretende dar nesse processo ao trazer, mais uma vez, aspectos de sua biografia como o elemento disruptivo na história da cultura afro-diaspórica, deslocando os sujeitos de suas partes específicas.

Explicando melhor, o *rap* tem sido um modo historicamente consolidado de cantar e performar as vivências e posicionamentos afetivos, políticos e estéticos da comunidade negra, também de latinos e de outros sujeitos marginalizadas ao redor do globo, constituindo, para essas comunidades, uma forma de enfrentamento dos processos sociais de exclusão, fazendo com que sua história, valores e práticas culturais, normalmente invisíveis, possam representar uma partilha do comum (Barbosa, 2005).

No entanto, Em *AmarElo*, há um elogio a formas de vida possíveis – tanto de Emicida quanto da comunidade negra – a partir daquilo que foi experienciado e foi projetado por ele mesmo. Além disso, ao mesmo tempo em que são manifestações de

vidas reais, entrelaçadas a uma matriz cultural partilhada e sempre ressignificada, estão atreladas ao que elas podem ser a partir da seleção de acontecimentos, fatos, documentos e personagens em um processo que inscreve o seu lugar no centro desse movimento no Brasil e na produção de outros sentidos sobre *rap* que, de alguma forma, parece conformá-lo na relação com outros ritmos, estilos e gêneros musicais.

De fato, observamos que os aspectos culturais expostos são convocados para a construção do arcabouço poético-performativo, que é consolidado à medida que o discurso sobre música, identidade e resistência toma forma nas canções, no cotidiano representado, nos eventos históricos evocados, nos bastidores de preparação do show e no palco, nos personagens entrevistados, além de se entrelaçar com o que é imaginado sobre sua própria vida, de modo que as performances que ali se produzem (dos autores e dos personagens) “estão, simultaneamente, no mundo vivido e no mundo imaginado, elas são, a um só tempo, forma de vida e forma da imagem” (Brasil, 2011, p.5).

## **O encontro do Hip-Hop com o samba e suas implicações dentro de *AmarElo***

Como dito antes, desde o prólogo, percebe-se que Emicida entrelaça narrativas: a sua vida com a trajetória de pessoas negras e com a trajetória de montagem do show. Pode-se notar que, desde o início, uma premissa possível é imbricar todas elas. No início do ATO 1, o que se chama "Plantar", já vemos figurar uma parte da metáfora que atravessará toda a construção de *AmarElo*.

A ideia de plantar traz em seu bojo a expectativa do crescer, do florescer. Daí, pode-se inferir que, assim como os negros que construíram São Paulo "plantaram" a cidade (Emicida apresenta marcos fundantes da cidade de São Paulo, como a pedra fundamental do Mosteiro de São Bento, fincada por negros; a primeira escola de samba de São Paulo), ele mexe na terra acompanhado de sua mãe, planta literalmente, rega e, de forma subentendida, espera os frutos/crescimento das plantas.

Os "frutos" da cidade - o samba, os monumentos, o teatro municipal - seriam e deveriam ser aproveitados pelas pessoas negras que sucederam

aqueles que "plantaram". Assim como ele, Emicida, planta e rega a terra, empreende e recebe os resultados de seus projetos, aqueles homens e mulheres negras dos séculos XIX e XX construíram marcos de São Paulo para que pessoas negras do século XXI pudessem usufruir desses marcos, já que aqueles tinham sido impedidos; diferente da deles é a trajetória de Emicida que aproveitará as benesses de suas conquistas. Talvez por isso Emicida conte a história de São Paulo, pela perspectiva dos trabalhadores negros e dos negros escravizados, demonstrando respeito e gratidão, como se houvesse uma linha teleológica que culminaria nesse show no Municipal, máxima demonstração de que tudo ocorreu de forma positiva no final.

Voltando à composição das imagens, todo esse ato é construído por imagens da periferia entrecortadas por imagens de Emicida com sua família. A sépia das imagens de família cria uma atmosfera mítica, de um passado longínquo que se mistura com imagens de Emicida regando as plantas e falando sobre sua mãe. Nesse momento, o caráter performativo, entre o mundo vivido e o

mundo imaginado (Brasil, 2011), permite deslizar entre a memória e a narrativas projetadas, entre o que ele viveu em família e o que representa essa experiência na história costurada com tantas linhas, tramas e trançados distintos – históricos e afetivos – para, enfim, buscar compreender o quanto se entrelaçam o discurso sobre um indivíduo e o coletivo com o qual ele se identifica, ainda que possa saltar aos olhos o quanto o que mais se valoriza nesse contexto é a experiência desse indivíduo em contato com o meio, suas impressões e as suas reflexões sobre o que herdou.

Outro aspecto importante para a compreensão da história é presença do samba muito forte nesse ato, provada pela genealogia traçada por Emicida. Ele engendra uma espécie de cronologia do gênero quando fala sobre a criação da primeira escola de samba, fundada por Ismael Silva. Apresenta vários nomes do samba e chega a afirmar que o samba “já era o Hip-Hop antes de nós” e que o “samba tá na raiz do rap” (Amarelo, 2020).

Deduz-se, considerando essas falas, que Emicida cria uma via de mão dupla para o samba e para o rap, fazendo questão de não desgarrar os

gêneros. Ao contrário, quer ligá-los pela importância que um tem para o outro. Talvez por isso, ele oferece pistas sobre o desejo de nomear o *AmarElo* como um novo movimento cultural chamado *neossamba*. Então, o que seria isso? Um gênero erigido do encontro do samba com o rap e vice-versa? Possivelmente. Uma “revolução do *AmarElo*”, como ele afirma? Emicida aponta, ainda, o samba-rock e o samba-rap como resultados do encontro de gêneros estrangeiros com o samba, e como a presença desses dois gêneros não brasileiros, o rock e o rap, adaptaram-se bem à música brasileira.

Emicida reivindica um novo movimento/gênero musical a partir da sua iniciativa como músico, produtor, idealizador e *design* de roupas para a sua marca “Laboratório Fantasma”. Talvez, se se considerar que ele reúne matrizes consagradas da música brasileira em articulação com o pop, além da presença das artistas Pablio Vittar e Maju, seja possível conduzir o olhar para essa conclusão, porque há relações muito diversas e distintas entre esses artistas. A questão é que, ao trilhar esse caminho, Emicida conforma os gêneros numa perspectiva

(cuja expectativa de rompimento com a tradição musical, desde o samba, passando pelo *rap*, pelo *rock*, até chegar no *neo-samba* parece distante) possivelmente idealizada.

Para finalizar, há que se comentar a presença de Wilson das Neves no documentário. Emicida conta a história de como chegou a ele, a partir de seu garimpo em lojas de discos, na adolescência. Ele diz que notara a presença de Wilson nos arranjos e na execução de vários álbuns que ele havia comprado e que o músico se tornara uma referência para ele. Emicida conheceu Wilson, gravou com ele, acompanhando-o nos seus últimos anos de vida. O encontro dos dois possibilita o vislumbre, dentro da história do documentário, do encontro do passado com o presente e da renovação musical. Nesse sentido, simbolicamente, a história vivida entre Emicida e Wilson das Neves reúne os argumentos narrativos, projetados no documentário, que sustentam um imaginário de continuidade de uma tradição.

No Ato 2, intitulado "Regar", Emicida fala sobre as lutas pelos direitos civis das pessoas negras. As primeiras referências, a criação do

movimento negro, o tensionamento com a ditadura militar estão na base desse recorte narrativo.

Desde artistas, como Wilson Simonal a Lélia Gonzales, passando por Leci Brandão, Emicida tece uma relação entre a história da luta pelos direitos do povo negro (e suas interseccionalidades) às suas lutas pessoais, essas que se imbricam com as lutas coletivas. Uma observação deve ser feita, em tom de crítica e cobrança: não há qualquer referência a Elza Soares, o que pode gerar estranhamento, dado o seu papel singular como uma das artistas negras mais versáteis e mais ativas na cultura brasileira.

O Ato 3 é praticamente todo dedicado ao show. Detalhes da produção são colocados em diálogo com cenas do show. Pessoas que não conseguiram entrar assistiram a tudo por telão, de fora do teatro e a emoção é sempre partilhada em uma intensidade demonstrada como equânime. Dentro do teatro, há muitas imagens da plateia emocionada, chorando e cantando as músicas, de camisetas com a inscrição *Ubuntu*.

## O epílogo sereno: um exemplo para quem ou para quê?

Evidente que a história contada em *AmarElo*, apesar de partir de uma perspectiva individual, pretende-se coletiva: representa trajetórias de pessoas negras alçadas para o centro das discussões sobre identidade cultural e, mais, sobre valorização da identidade cultural afro-diaspórica. Emicida se permite diluir nessa história para alcançar um dos objetivos apontados por ele que é de reescrever a história brasileira junto com outras pessoas negras. Nesse bojo, os significados compartilhados e as interpretações semelhantes sustentadas são possíveis pelo acesso comum à linguagem (Hall, 2016), que pode ser identificada como o *rap*, o samba, a cultura Hip-Hop, o movimento de luta do movimento negro pelos direitos civis, a consciência da interseccionalidade, que atravessa a experiência afro-diaspórica agenciada no documentário-concerto.

Gerando identificação pelos temas abordados e compartilhando significados – intercambiando sentidos –, o documentário encaixa-se no que Hall (2016) entende como circuito da cultura: um sistema em que a

linguagem, uma estrutura complexa composta por signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – alinha-se para representar ideias pensamentos e afetos (Hall, 2016). Hall declara:

Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro. Assim, a cultura depende de que seus participantes interpretem o que acontece ao seu redor e “deem sentido” às coisas de forma semelhante. (Hall, 2016, p. 20)

Partilhar signos culturais de diversas categorias permite que Emicida reconheça-se e reconheça seus semelhantes dentro de uma temporalidade e de um espaço simbólico que tensionam com o *status quo* a importância de suas histórias. Em outras palavras, a partir da manifestação cultural, ele buscará transformar uma visão hegemônica de que o espaço do Teatro Municipal é destinado a apresentações ditas eruditas, de tradição acadêmica, eurocêntricas, e de pessoas brancas.



Por outro lado, o seu discurso, ao mesmo tempo em que se pretende parte de uma comunidade e instrumento de tensionamentos com a hegemonia, fala muito sobre si mesmo, num jogo de espelhamentos e de predestinação. Um exemplo disso é quando, após elaborar um resumo de práticas musicais e performáticas da história do *rap* cuja fusão ele percebe com outras musicalidades de matriz africana, como o samba e o *reggae*, por exemplo, ele declara que tem a ambição de “subir um degrau” e que se “supere a fusão” – aludindo ao conjunto de práticas e processos artístico-culturais realizados ao longo do tempo no Brasil – para se aventurar “na elaboração de um novo ritmo, uma nova linguagem artística” (Amarelo, 2020) que, a partir de seu trabalho em *AmarElo*, ele denomina de “Neo-Samba”.

É como se Emicida estivesse se colocando num lugar do indivíduo que irá fatalmente emergir de uma comunidade que fora invisibilizada por séculos, carregando consigo todas as referências histórico-culturais dessa comunidade e organizando-as, enquanto fala de si e de sua trajetória como músico, filho, pai, empresário,

destinado a contar a sua história e a de sua comunidade.

### Considerações finais

Nesta breve análise das narrativas biográficas e históricas, erigidas e entrelaçadas em *AmarElo*, levamos em conta o seu caráter performativo e representativo, foi possível concluir que a relação entre esses aspectos é discursivamente organizada com o intuito de apresentar um ator enquanto herdeiro da história social e cultural dos negros brasileiros que ajudaram/participaram do processo de expansão da cidade de São Paulo, sem poderem usufruir do progresso.

Considerando-o como herdeiro, presume-se que Emicida será o responsável por reescrever essa história e destiná-las aos jovens negros, esses que vão aproveitar das benesses que já deveriam ter sido aproveitadas desde quando floresceram, por todo o século XX. Ele realiza essa fabulação através de um processo de seleção de acontecimentos históricos, sonoridades, sujeitos e performances que ele traz para o palco e para os bastidores a fim de organizar uma linha,

uma tradição selecionada, sobre o percurso e o cume dessas realidades.

Enquanto resultado dessa pesquisa, foi possível observar que a elaboração de produtos culturais que entrelaçam aspectos biográficos e coletivos através de justaposição político-estética pode ser uma estratégia capaz de reorganizar a estrutura de relevância de atores, fenômenos, práticas e acontecimentos dentro do campo do Hip-Hop a partir das experiências vividas, tensionando, desta forma, visões dominantes sobre a história, os valores, as práticas e as transformações futuras desse movimento.

Além disso, observamos que o desenvolvimento de uma narrativa ficcionalizada, que acionou dores, batalhas e conquistas coletivas – associadas às dores, batalhas e conquistas individuais – foi mobilizada na tentativa desconstruir uma identidade heroica para diferentes personagens da cultura afro-diaspórica brasileira que tem no próprio Emicida um dos atores principais.

Esse processo produz entre seus significados que as conquistas de determinados indivíduos, ou de uma parcela reduzida de uma coletividade,

dá conta de abarcar um contingente muito mais amplo, plural e espreado. Desta forma, não é somente que um show com artistas negros e negras, com apresentações predominantemente da cultura afro-diaspórica, nunca tenha acontecido no Teatro Municipal de São Paulo, mas que “minha mãe, minhas filhas, minha avó nunca foram” (Amarelo, 2020), embaralhando as fronteiras entre aquilo que é biográfico e aquilo que é coletivo.

Foi possível observar, ainda, que a apresentação de uma performance áudio-verbo-visual, com engajamentos corporais, e mobilização de arquivos e repertórios mais ou menos reconhecidos pelo público, é um importante lugar do encontro entre o individual e o coletivo no trabalho de Emicida. É no corpo, nas sonoridades produzidas, nos gestos que remetem a lutas políticas, nas parcerias construídas ao cantar, dançar e subir ao palco, que Emicida faz encontrar o vivido e o imaginado dessas duas instâncias.

Contudo, em sua performance não há lugar para as diferenças, nem para as contradições, nem para discursos que embatem com o cenário político social do país ou com a

trajetória seguida pelo Hip-Hop no “caldeirão cultural brasileiro” ao desembarcar por aqui. Pelo contrário, lutas se encontram, gêneros musicais afro-diaspóricos dialogam, os atores evocados ecoam em uníssono e atravessam a emergência daquele momento único nessa história: *AmarElo*.

Por fim, Emicida traz novamente o ditado de Exu, para finalizar e reforçar a necessidade de refazer memórias a partir de encontros no momento presente. Assim, fecha-se um ciclo: imagens do cotidiano, imagens do Teatro Municipal, imagens do show, imagens de ensaios, imagens das comunidades periféricas continuam a compor o cenário das narrativas.

## Referências

BAKHTHIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2013.

BARBOSA, Márcio. *As marcas da rua: experiências decoloniais de consumo no Hip-Hop*. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023.

BRASIL, A. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: *Anais da XX COMPÓS*, Porto Alegre: UFRGS, 2011. Disponível em: <https://proceedings.science/compos-2011/papers/a-performance--entre-o-vivido-e-o-imaginado>. Acesso em: 10 out. 2025.

FUTATA, Flávia. Manifestações da cultura afrodiaspórica: um diálogo entre o tempo e os processos de transmissão de saberes. *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, v. 14, n. 2, p. 184-196, jul./dez. 2021.

GUIMARÃES, Vitor R. *O hip hop e a intermitência política do documentário*. Belo Horizonte PPGCOM/UFMG, 2015.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Apicuri; PUC-Rio, 2006.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Gêneros musicais em ambientações digitais*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2020.

LEAL, Bruno; SACRAMENTO, Igor. A tradição como problema nos estudos de comunicação: reflexões a partir de Williams e Ricoeur. *Galaxe*, São Paulo, Especial 1 - Comunicação e Historicidades, p. 22-33, 2019.

LUKÁKS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades ; Editora 34, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, v. I. Campinas: Papirus, 2016.

SANTOS, Daniela V. A nova condição do rap: De cultura de rua à São Paulo Fashion Week. *Estud. sociol.*, Araraquara, v. 27, n. esp.1. 2022.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

## Referências filmicas

AMARELO: É TUDO PRA ONTEM; Direção: Fred Ouro Preto. Produção:

BARBOSA, Caio; SAMPAIO, Rosane. Entre o biográfico e o coletivo: fabulações em torno do Hip-Hop no Documentário AmarElo: é tudo pra ontem. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói/RJ, Ano 15, n. 28, p.282-304, mar. 2025.



[www.periodicos.uff.br/pragmatizes](http://www.periodicos.uff.br/pragmatizes) - ISSN 2237-1508  
(Dossiê "Hip-Hop no Brasil: a produção de sentidos e as transformações da cultura")

Laboratório Fantasma. Netflix, 2020. 89 minutos. Disponível em: <https://www.netflix.com>.

### Referências musicais

CIDINHO E DOCA. *Rap da Felicidade*. Álbum: eu só quero ser feliz. 1994.

## **Sobre continuidades e discontinuidades na cultura Hip-Hop: o caso de Moçambique. Entrevista com Simba Sítói, artista de Hip-Hop moçambicano**

**William de Goes Ribeiro<sup>1</sup>**

**Laís Volpe Martins<sup>2</sup>**

**Nelson/Simba Sítói<sup>3</sup>**

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.67367>

**Resumo:** Este texto expõe uma entrevista remota, transcrita e editada, com Simba Sítói (artista de Hip-Hop em Moçambique), realizada em 20 de junho de 2024. Trata-se de um dos artistas mais influentes de Moçambique, atuante na cultura Hip-Hop, como rapper e produtor cultural. É idealizador de importantes eventos ligados ao tema, o que inclui o protagonismo do jovem artista no Festival de Hip-Hop "Amor A Camisola". Neste trabalho, Simba explicita elementos e questões pertinentes para o estudo na área, os quais apontam para o curso de continuidades e de discontinuidades de uma cultura globalizada, negociada e ressignificada localmente. Ajuda-nos, portanto, o que justifica a inclusão da entrevista neste dossiê, a reforçar o nosso argumento em torno do processo complexo e dinâmico da referida cultura.

**Palavras-chave:** Hip-Hop; Moçambique; Entrevista.

### **On continuities and discontinuities in Hip-Hop culture: the case of Mozambique. Interview with Simba Sítói, Mozambican Hip-Hop artist**

**Abstract:** This text presents a remote interview, transcribed and edited, with Simba Sítói (Hip-Hop artist in Moçambique), conducted on June 20, 2024. It is about two of the most influential artists from Moçambique, active in Hip-Hop culture, as a rapper and cultural producer. He is the idealizer of important events linked to the topic, or that include the young artist's prominence in the "Amor A Camisola" Hip-Hop Festival. In its work, Simba explains elements and questions pertinent to the study of the area, the quais apontam for the course of continuities and discontinuities of a globalized culture, negotiated and locally re-signified. Help us, therefore, which justifies even the interview in this dossiê, to reinforce our argument around the complex and dynamic process of the aforementioned culture.

---

<sup>1</sup> Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Adjunto na Universidade Federal Fluminense (UFF), atuando nos cursos de graduação em Pedagogia e Geografia e no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT/UFF). E-mail: [williamgribeiro@gmail.com](mailto:williamgribeiro@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3940-7492>.

<sup>2</sup> Mestranda no Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (PPCULT/UFF). Bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do RJ. E-mail: [laisvolpemartins@gmail.com](mailto:laisvolpemartins@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9007-4354>.

<sup>3</sup> Artista de Hip-Hop em Moçambique. E-mail: [simbasisitoi@gmail.com](mailto:simbasisitoi@gmail.com).

**Recebido em 15/03/2025, aceito para publicação em 28/04/2025.**

**Keywords:** Hip-Hop; Mozambique; Interview.

## **Sobre continuidades y discontinuidades en la cultura Hip-Hop: el caso de Mozambique. Entrevista con Simba Sítói, artista de hip-hop mozambiqueño**

**Resumen:** Este texto expone una entrevista remota, transcrita y editada, con Simba Sítói (artista de Hip-Hop en Mozambique), realizada el 20 de junio de 2024. Es uno de los artistas más influyentes de Mozambique, activo en la cultura Hip-Hop, como rapero y productor cultural. Es creador de importantes eventos relacionados con esta temática, entre los que se incluye el protagonismo del joven artista en el Festival de Hip-Hop "Amor A Camisola". En esta obra, Simba explica elementos y cuestiones pertinentes al estudio del área, que señalan el curso de continuidades y discontinuidades de una cultura globalizada, negociada y resignificada localmente. Por tanto, lo que justifica la inclusión de la entrevista en este dossier nos ayuda a reforzar nuestro argumento en torno al complejo y dinámico proceso de dicha cultura.

**Palabras clave:** Hip-Hop; Mozambique; Entrevista.

## **Sobre continuidades e discontinuidades na cultura Hip-Hop: o caso de Moçambique. Entrevista com Simba Sítói, artista de Hip-Hop moçambicano**

### **Introdução**

Figura 1 – Imagem de Simba Sítói



Fonte: portfólio do artista

De acordo com o portfólio profissional, disponibilizado pelo artista, Simba Sítói é a marca comercial e nome artístico de um músico que se expressa, maioritariamente, através dos gêneros musicais Hip-Hop e Rap/Soul<sup>4</sup>. No entanto, o artista faz questão de se integrar em vários estilos musicais: do clássico ao contemporâneo, do analógico ao eletrônico (considerando o contexto de produção da obra). Explora uma cultura

<sup>4</sup> Julgamos que não cabe neste texto tecermos análises críticas de suas obras e discussões teóricas de fundo. A introdução visa apenas apresentar o entrevistado (que é pouco conhecido no Brasil). Para aprofundar o discurso mobilizado pelas suas canções e visualidades, outro trabalho se faz necessário. A escolha pelo específico artista se deu pelas nuances que a entrevista aponta e que, certamente, demandam aprofundamentos e estudos, incluindo o contexto e as negociações postas em jogo.



visual, lúdica e assertiva, que emprega nas suas visualidades um fator relevante para a sua expressão criativa, delicadamente transportada dos versos e rimas para vídeos e animações, buscando uma forma sempre inovadora e irreverente.

Nelson Sitói, proprietário da marca "Simba Sitói", para além de músico, se considera um ativista social e empreendedor cultural, apresentando-se com uma vasta experiência em projeção de marcas e promoção de eventos. A seguir, destacamos apenas alguns de seus trabalhos musicais: *Hands Up* - Atuação ao Vivo em São Paulo (Brasil)<sup>5</sup>; *Hands Up* - Lançamento do Single (MTV *Showcase*)<sup>6</sup>; *Kick It Chuta* com a participação de Milton Gulli<sup>7</sup>; *Scenario* com a participação de Milton Gulli e Zubz<sup>8</sup>; *Last Hope* com a participação de Mota<sup>9</sup>; *Daddy never*

*came with Flowers* com a participação de The Rocats<sup>10</sup> e *Lovely day* com a participação de The Rocats<sup>11</sup>.

Simba Sítói é um dos pioneiros do Hip-Hop em Moçambique. Destacamos que foi o primeiro rapper moçambicano a assinar com a BBE, uma *record label* britânica de renome internacional. Além disso, Simba criou a primeira banda moçambicana de Hip-Hop ao vivo, denominada *Simba and the Rocats*; foi o primeiro artista moçambicano a ter um *outdoor* de divulgação do seu trabalho; o primeiro e único moçambicano a ser convidado a participar de um dos maiores festivais de Hip-Hop: A3C Festival (uma espécie de plataforma de lançamento de novos artistas do gênero).

O seu single *Party People* conquistou o primeiro lugar no top 10 da MTN Sul-Africana, como música com maior número de downloads daquela

<sup>5</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=vAYj5hy5\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=vAYj5hy5_w)>. Acesso em: 25 fev. 2025.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R8RGkWOTSPs&t=218s>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RuzVb7riJTc&t=205s>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

<sup>8</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=5yH5yBG\\_qMU](https://www.youtube.com/watch?v=5yH5yBG_qMU)>. Acesso em: 25 fev. 2025.

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IIdZWcR22fM>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KPpy12pFcSU>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s0YogHOt86k>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

telefonia móvel em 2010. Mesmo se passando mais de 10 anos desde o seu lançamento, o vídeo da sua música *Lovely Day*, produzido por DJ Marcel, continua a ser, segundo informa o artista, o mais caro da história do Hip-Hop moçambicano. Simba já atuou ao lado de diversos outros artistas, como o músico e compositor camaronês Manu Dibango. Por meio de sua rede profissional, foi escolhido para abrir o show do rapper e ator estadunidense Mos Def em Johannesburg, no seu primeiro *tour* em África. Destacamos ainda: primeiro artista moçambicano de Hip-Hop nomeado para um dos maiores *awards* de África em duas categorias, a competir com artistas de renome internacional como D'Banj (cantor nigeriano), Hip Hop Pantsula/HHP (rapper sul-africano) e 2Face (cantor nigeriano).

Considerando o exposto, o percurso artístico de Simba Sitói atingiu patamares amplos, tendo se consagrado como um dos artistas de Hip-Hop mais internacionalizados do continente africano. O seu trabalho concedeu-lhe acesso, ampliando quadrantes criativos, a nível

internacional, tendo construído relações de bastante proximidade com o Hip-Hop. Simba Sitói já se encontrou em Nova Iorque com o legendário "pai do Hip Hop", DJ Kool Herc, além de Mos Def (rapper de renome internacional) e executivos da *Def Jam*.

*Cloud Walker* é o nome da terceira obra discográfica de Simba Sitói, lançado em 25 de março de 2022. Segundo o artista, trata-se de um álbum motivacional, cujo foco é inspirar pessoas de todas as idades e segmentos sociais a não desistirem dos seus sonhos e a seguirem o seu propósito. O objetivo é partilhar a visão de que a vontade de fazer algo acontecer transgride o conceito de impossível, a despeito dos enfrentamentos e desafios<sup>12</sup>. O álbum foi produzido pelo DJ Kenzhero Origimoz, co-produzido por Simba Sitói e conta com a colaboração de artistas de renome internacional, nomeadamente: Stogie T (rapper sul-africano), FIFI Cooper (rapper sul-africana), Sky Wanda (artista sul-africana), Proverb (rapper sul-africano), HHP entre outros.

<sup>12</sup> Novamente, frisamos que o conteúdo da introdução é apenas informativo.

Finalizando esta introdução, destacamos alguns dos trabalhos publicitários de Simba: Primeira Publicidade Pré-Pago Giro (1999)<sup>13</sup>; Campanha Vodacom Edjô (2011)<sup>14</sup>; Campanha Jeito (2012)<sup>15</sup> e Campanha Mcel Boneco Shioleca (2018)<sup>16</sup>, além do Outdoor Publicitário da Marca Xipixi (2018), do Outdoor do single *Hands Up* (2019) e do *Rise - Together 4 Mozambique - Ciclone IDAI* (2019)<sup>17</sup>. Considerando o exposto, tendo observado o dinamismo e a vasta contribuição de Simba Sítói para a cultura Hip-Hop, nacional e internacionalmente, seguimos com a nossa entrevista.

**Simba Sítói** - Posso me apresentar? Dizer agora que eu estou a fazer esta conversa convosco. Estou no carro. Estou à espera de entrar num encontro que vai começar daqui a uns 40 minutos. Então, estou no meio da estrada. Meu nome é Simba Sítói. Esse

é o nome artístico. Sou artista de Hip-Hop. Sou também parte dos pioneiros do Hip-Hop aqui em Moçambique. Sou promotor de eventos, tenho um festival. E agora vamos começar com um programa de rádio. Também vamos fazer uma coisa em televisão. Então, sou essas coisas todas. Resumindo assim: fui pioneiro do movimento aqui, um dos pioneiros aqui do movimento Hip-Hop.

**William Ribeiro** - E como se deu o processo?

**Simba Sítói** - Hip-Hop em Moçambique começa mesmo nos anos 1990. Não começou nos anos 1980. O movimento em si começa nos anos 1990. No princípio dos anos 1990. A nossa introdução com o movimento Hip-Hop foi ainda na televisão experimental de Moçambique. Chamava-se... TVE. Então é aí onde havia um programa de televisão chamado *Espaço Aberto*.

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eU8hFcLiLnA>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

<sup>14</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=zO\\_6No\\_X7jQ](https://www.youtube.com/watch?v=zO_6No_X7jQ)>. Acesso em: 25 fev. 2025.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kfClrLg0LFs>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dGsiywtpEk>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W4vwIPwotAw>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

Onde passavam músicas estrangeiras. É importante mencionar que nós somos de um país que começou socialista, comunista<sup>18</sup>. E naquela altura nós só podíamos ouvir música estrangeira aos domingos. Música estrangeira que nós podíamos ouvir e ouvíamos frequentemente era música portuguesa, música brasileira. E alguns discos americanos. Quando cai o mundo de Berlim, há um novo começo. Muita coisa começa a ser consumida. Muita coisa que nós não consumíamos, começamos a consumir. Inclusive, é assim, como mais tarde entra o Hip-Hop em Moçambique. Obrigado.

**William Ribeiro** - Obrigado pela apresentação. É muito pertinente visualizar o contexto da entrada do Hip-Hop em Moçambique. Meu nome é William. Eu estou coordenador de um Programa de Pós-graduação aqui na Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro. Foi aí que eu conheci a Laís Volpe, porque ela é estudante do programa. Estou na universidade também como professor, trabalhando com educação. Mas a

minha trajetória na época da escola, que eu passei pela escola aqui no Brasil, foi com o movimento Hip-Hop, no subúrbio do Rio de Janeiro. Aqui no Brasil foi uma explosão também, eu acho, pela divulgação, pela mídia, meios de comunicação, nos anos 1990, principalmente. Anos 1990, anos 2000. E aí passei a fazer parte do movimento pela dança, porque eu pratico a dança desde garoto. Foi a minha entrada. E eu tenho muito interesse na cultura, emerge nos meus estudos e de amigos, parceiros que eu tenho até hoje, procurando entender o Hip-Hop. Então, conhecer você é uma grande felicidade, porque dá uma possibilidade de entender essa entrada do Hip-Hop em Moçambique, construir uma rede com o Brasil, um laço para pensar algumas questões juntos. Então, muito obrigado pela oportunidade.

**Simba Sítói** - Quero também mencionar que o nosso Hip-Hop aqui tem uma particularidade. Não sei se foi o mesmo que aconteceu também no Brasil, mas o nosso Hip-Hop é de zonas periféricas. Começa sim em Bronx, mas

---

<sup>18</sup> Cumpre observar que não tivemos condições de aprofundar o assunto e os referidos termos não puderam ser explorados na ocasião.

o Hip-Hop em Moçambique começa da elite para os pobres. Não começa ao contrário. Não começa como começou nos Estados Unidos. Começa da elite, por quê? Porque a elite é que tinha a informação, a elite é que tinha as parabólicas, os canais internacionais, é que viam primeiro, é que tinham acesso primeiro ao mundo em relação ao jovem da periferia. Então, a elite é que gravavam as fitas cassetes em VHS e começava assim a circular, que até chegava nas periferias. É assim como começa o movimento aqui.

**William Ribeiro** - Algo que realmente é impensável no Brasil, que já tem uma diferença, a gente visualiza o movimento Hip-Hop ligado à população negra, principalmente, aos Estados Unidos, pelo protagonismo dos afro-americanos na cultura. E aqui no país, chega pelas periferias, principalmente, com muita força em São Paulo, mas também em outras regiões, inclusive no Nordeste. É pertinente saber. Você falou do festival, pode falar um pouco sobre?

**Simba Sítói** - Existe um festival aqui na África do Sul, chama-se *Back to the City*. É o maior festival de Hip-Hop em

África. Então, o festival *Back to the City* aparece como uma espécie de resposta. São jovens que criaram e deram o nome *Back to the City*, que significa "de volta à cidade", manifestado no "dia da liberdade". Então, o dia da liberdade foi o dia em que Nelson Mandela saiu da cadeia. O símbolo, o dia simbólico em que Nelson Mandela saiu da cadeia é no dia 27 de abril. Então, que é o *Freedom Day*. Um grupo de jovens começou com o conceito *Back to the City*, que significava porque as pessoas negras não eram permitidas para viver na cidade. Então, é por isso que está aí o nome de volta à cidade, que significa que a cidade já é deles, sempre foi deles, mas hoje estão a voltar para a cidade. Então, é *Back to the City*. Eu fui o primeiro artista internacional africano que participou do *Back to the City* durante talvez três, quatro anos. E com essa ligação com a África do Sul e ter de sair de Moçambique para cantar num feriado na África do Sul, tornei-me amigo do diretor do festival, que em várias conversas dizia que nós precisávamos de uma coisa, de um festival parecido em Moçambique. Mas eu sempre neguei, porque eu dizia ao meu amigo que eu não era promotor, só

artista. Eu não me via como promotor de eventos. Então, nesse processo, eu voltei para Moçambique, falei com alguns promotores, sentei com vários deles, mas todos eles recusaram fazer o festival de Hip-Hop porque diziam que não há dinheiro no Hip-Hop. Então, não viam vantagens em fazer um festival de Hip-Hop. Então, uma vez eu estava a ver um filme e um dos atores disse que às vezes tu és o messias que estás à espera. Então foi isso mesmo que me incentivou a fazer o festival. Iniciamos em 2015, tivemos a pausa durante a COVID e retornamos no ano passado.

**William Ribeiro** - Entendi.

**Simba Sítói** - Essa é a história de como foi que eu cheguei de artista para promotor. Agora, nós olhamos para o festival como uma espécie de encontro internacional. Não é necessariamente só um encontro de artistas moçambicanos. Nós sempre tivemos o sonho de ter vários artistas africanos a participarem do nosso festival. Mas, muitas vezes, com dificuldades financeiras. Nós tivemos algumas subvenções que facilitaram, por exemplo, para os americanos virem, ou para os ingleses virem, ou para... não

sei se dá para perceber. E nós trabalhamos muitas vezes com o que temos. O que nós fazemos no festival é desde performance, *workshops*, conferências, ativações. E fazemos mais...tentamos criar uma sinergia entre artistas. Criamos debates sobre como é que nós podemos usar o Hip-Hop como um veículo para melhorar e transformar aquela que é a nossa realidade para o melhor. E ano passado, nós fizemos uma conferência que foi a conferência em celebração dos 50 anos da cultura Hip-Hop. Tivemos lá artistas americanos, sul-africanos, moçambicanos. Conseguimos até trazer um dos executivos da *Def Jam [Recordings]* para fazer parte do painel. Tentamos cada vez mais mostrar aos artistas moçambicanos que podemos também criar uma sustentabilidade com a arte que fazemos.

**William Ribeiro** - Aqui no Brasil, os temas que são abordados, os assuntos que são abordados no Hip-Hop são bem variados. É até difícil você definir. Mas alguns deles percebemos que são recorrentes. O tema da desigualdade, o tema do racismo, a vida na periferia, Hip-Hop para transformar as



realidades... O que você diria que são alguns assuntos, alguns temas recorrentes nas músicas que vocês trabalham ou no evento como um todo?

**Simba Sitói** - Bom, eu acho que nós temos desde o artista de Hip-Hop que fala sobre festas, artista de Hip-Hop que fala sobre a realidade moçambicana, artista de Hip-Hop que fala sobre os sonhos. Então nós temos um bocadinho de tudo aqui. O Hip-Hop também é usado não só para falar daquilo que existe, mas também é usado para criar uma espécie de viagem, uma viagem que tu queres fugir um bocadinho da tua realidade, crias ali um "Mundo Fantástico", através do Hip-Hop e também tem artistas que falam da realidade que querem que várias coisas mudem na sociedade. E tens artistas que falam, tens mulheres que falam, direitos das mulheres tens, e rappers que falam inclusive, é, tens artistas que já tiveram na procuradoria, intimados pelo sistema, para questionar sobre as letras da música. Então, tens de vários, tens uma coisa variada em Moçambique.

**William Ribeiro** - Eh, essas letras que foram intimadas, elas tratavam de, sabe dizer, de que assunto?

**Simba Sitói** - essas letras já eram, assuntos políticos e que nós temos aqui um programa de Hip-Hop que se chama *Hip-Hop time clássico*. Hip-Hop que a maioria das músicas são mais é, a onda é, muitas músicas que passam lá o que é o apresentador do programa e o, um dos fundadores, ele é que faz, ah... como eu posso dizer? Ele é que faz a censura. Então ele determina qual é o tipo de conteúdo que passa no programa dele e tens outros programas de Hip-Hop que também a coisa é um bocadinho mais aberta, depois tens outros que a coisa é muito mais pobre em termos de, em termos de conteúdo.

**William Ribeiro** - Você falou que tinha mais ou menos uns 40 minutos, mas tem duas coisas que eu queria perguntar para você. É assim: como que você vê o Hip-Hop na relação com a educação em Moçambique? Há algum diálogo, alguma relação que possa ser estabelecida com a escola, por exemplo? Como é que você vê isso aí?

**Simba Sítói** - Bom, eh, por acaso eu estou neste momento, tenho alguma relação com a escola de comunicação e artes que é uma escola superior. Temos comunicado com o diretor e alguns docentes que eles querem mesmo introduzir várias atividades extracurriculares que têm a ver com Hip-Hop agora. Ah, também tenho uma proposta para eles de aulas com uma direção assim, do Hip-Hop, desde aulas que nós usamos, por exemplo, o próprio Hip-Hop como método de estudos. Deixar referenciar que o Hip-Hop, para mim, e particularmente, a coisa que mais, que eu mais aprendi com o Hip-Hop, e que eu acho que a maioria dos artistas aprenderam é a memória, a capacidade de memorizar várias palavras ao mesmo tempo. Então, quando estive a estudar, eu usei muito a coisa do rap para poder organizar, assim nos testes. Usei muita matéria da escola. Estudava com Hip-Hop que era pegar a matéria de história, por exemplo, pegar na matéria de geografia, ciências ou filosofia e pôr lá rimas. E tornar aquilo numa coisa, num verso ou dois ou três. Ah, para eu poder memorizar mais rápido e poder fazer o teste. Então, eu acho que há muitas outras coisas que pode-se fazer

com o Hip-Hop, do lado assim, literário. E também há muitas coisas que pode fazer com Hip-Hop, como a dança, como a pintura. E com a própria tecnologia do Hip-Hop. Eu acho que há muita coisa que pode se fazer dentro de uma faculdade. Ah, mas agora estamos num bom caminho, porque estamos a começar esta comunicação, estamos a ter aquela primeira comunicação em que podemos tentar levar algo que eles acham que é positivo e introduzir nas faculdades, para podemos criar uma espécie de um currículo. Porque a própria faculdade precisa disso, porque vários alunos são fãs do Hip-Hop, mas não tem como estudar. Eu não sei se vais perceber, então para aulas assim, já fui dar algumas palestras para alunos do direito. Já fizemos alguma coisa com a UEM [Universidade Eduardo Mondlane]. Ah, eu, Iveth e SG (artistas de Hip-Hop moçambicanos), já fizemos com a faculdade de letras. Já fizemos muitas coisas então eu acho que agora já há espaço para começarmos a introduzir isso. Por isso, já estão a acontecer conversações e eu também acho que é muito importante entrar devagar. Começamos primeiro com aquilo que chamam de *guest teaches*: é aquilo quando tu convidas um artista do

Hip-Hop, por exemplo, e ele, o próprio artista prepara-se então. Diz: “- Olha o tema é este. Como é que nós podemos fazer isto?” De uma maneira tal que os alunos possam aprender sem muita burocracia da coisa. Então eu acho que essa coisa é muito importante.

**Laís Volpe** - Simba, você falou também de duas coisas que eu queria pontuar. Você falou do seu trabalho pioneiro. Falou também da Iveth. Aí, se você puder mencionar um pouco dessa presença, assim, feminina, no Hip-Hop moçambicano, seria massa. E também você falou da diversidade do Hip-Hop em Moçambique. E acho que outro ponto que seria massa falar é da diversidade linguística. Porque vocês fazem rap, vamos dizer Hip-Hop em inglês, em português, em changana, em ronga, em zulu.

**Simba Sítói** - em changana, em muitas línguas.

**Laís Volpe** - Enfim, acho que isso também é um ponto super enriquecedor, para o pessoal que está no Brasil perceber ...

**Simba Sítói** - Obrigado por ter mencionado isso. Na questão das músicas que são feitas em Moçambique, na verdade em África, as línguas mais faladas não são as línguas, por exemplo, de Moçambique. Nós temos a língua portuguesa como a língua oficial, mas não é a língua mais falada. Então tu tens a língua mais falada em Moçambique é a macua, é língua dos macuas que é da zona de Nampula, mas também Cabo Delgado falam muito macua. Então aqueles, as províncias com maior número populacional em Moçambique, uma delas é esta dos Macuas. Então, é isso, em cada província tem a sua língua e essas línguas também são transformadas. As que estão lá presentes nas músicas, sejam em outro estilo de música, mas também no Hip-Hop. Então, se tens um artista de Nampula que canta em português, podes ver, perceber que também outros versos não são em português. Há outros artistas que também simplesmente fazem música na língua nativa, assim, sem falar português, e são artistas também com uma popularidade muito grande. Então, eh, e depois também tens a prerrogativa de Moçambique ser um país que fala

português, mas que está cercado de países que falam inglês. Então desde a revolução que o país criou laços de irmandade com alguns países vizinhos e esses países vizinhos, que falam inglês, tinham, neste caso, por causa do ensino em inglês, o ensino britânico. E tinham mais reconhecimento no mundo e em várias universidades que corrigiam os testes em Oxford. Então vários jovens, depois da revolução, tiveram o privilégio de ir estudar em países vizinhos. Seja através de bolsas, seja porque os pais tinham melhores condições para mandar os seus filhos para ir estudar num país vizinho e é por isso que sente-se muito essa presença também inglesa nas músicas e na comunicação entre várias línguas. Inclusive em changana, que é uma das minhas línguas aqui locais. Existem muitas palavras em inglês por causa desta ligação com o mundo que fala inglês e não só também porque Moçambique é um país na costa e é um país que sempre recebeu várias e várias, assim, nacionalidades. E, desde os anos antes da Independência, nós tivemos que nos adaptar com várias, assim, nacionalidades que vinham para o porto. Vinham para baixo da cidade para trabalhar e que eram obrigados a

falar inglês, porque todos que vinham de vários cantos do mundo, tinham que ir para os restaurantes e esses restaurantes eles tinham que ter moçambicanos que falassem as línguas do mundo. Então, é assim mesmo como a língua inglesa, as línguas locais, juntamente com a língua portuguesa. Tu apanhas até este *buffet* de línguas quando ouves o Hip-Hop.

**William Ribeiro** - Simba, sobre essa questão da presença feminina, também acho que Laís tinha perguntado...

**Simba Sítói** - Eu acho que a presença feminina no Hip-Hop ainda é um desafio em Moçambique. O Hip-Hop sempre foi conotado como uma esfera, assim, masculina e tens muito poucas mulheres que se destacam em Moçambique e que fazem um trabalho excelente. São artistas que são bem reconhecidas em Moçambique, mas eu acho que ainda é um número que eu gostaria de ver muito maior. Nós temos, por exemplo, referências como a Iveth, como eu mencionei, tens a Gina Pepa, a TMRS Awage, Sista África, Leo Kid e a Filady, mas ainda acho que o universo do Hip-Hop feminino é pequeno. Eu acho que já fizemos

dentro do Festival Amor A Camisola, já fizemos uma edição a promover um concurso feminino e artistas, também a dar espaço àquelas que são reconhecidas. Ah, que são elas que quando subir ao palco, o trabalho ainda tem que ser muito bem feito. Temos que fazer mais trabalhos para convidar mais mulheres a fazerem parte de do Hip-Hop em Moçambique.

**William Ribeiro** - Você pode falar um pouco mais do Festival Amor A Camisola? E uma dúvida, em relação às línguas, você falou do inglês, das línguas moçambicanas e do português. Fiquei curioso: as línguas, elas aparecem em letras separadas ou vocês têm letras que, inclusive, misturam um momento numa língua, outro momento em outra? Porque isso acontece aqui no Brasil.

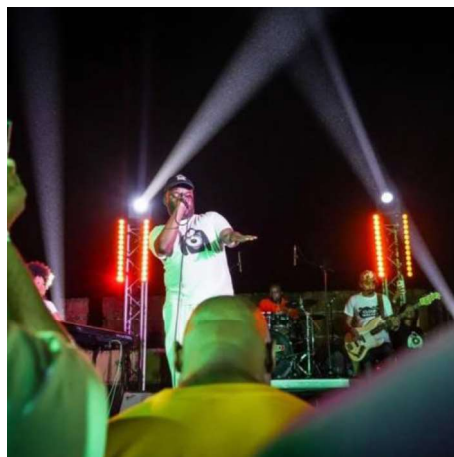
**Simba Sitói** - Mas é isso mesmo que acontece. Nós misturamos muito as línguas e tens também artistas que falam, que fazem, por exemplo, que só se expressam numa única língua, que ou é português ou é só changana, ou é ronga. Mas a maioria do Hip-Hop, assim, mais popular, é uma mistura de inglês-português.

**William Ribeiro** - E o Amor A Camisola?

**Simba Sitói** - Ele começou em 2015. Começamos em 2015 e ano passado fizemos a nossa sétima edição. Tivemos parados durante a época do COVID. Então a sétima edição foi no ano passado. Este ano [2024] teremos a oitava edição, mas ainda não temos, estamos à espera de algumas respostas para podermos ter certeza das datas.

**William Ribeiro** - vou deixar aqui minha última pergunta, e também, depois ...

Figura 2 - Simba Sitói no Festival Amor A Camisola 2023



Fonte: Instagram do artista Simba Sitói.

**Simba Sítói** - Eu queria te perguntar... também ...

**William Ribeiro** - Sim, claro...

**Simba Sítói** - Falaste de um do projeto que estás, que tu conhecestes a Laís com ele. O que o que que é esse projeto?

**William Ribeiro** - A Laís me conheceu em uma disciplina que se chama "Episteme de/ des/ pós-colonial", que é uma disciplina que trata de uma maneira mais ampla, de questões ligadas a efeitos da colonização em diversos países e as contraposições epistêmicas. Lendo teorias e textos que estão trabalhando o tema. E ela apresentou o projeto dela. Um projeto de Mestrado que está discutindo a questão LGBT em Moçambique. Inclusive, você falou da presença feminina, cabe também para a gente ouvir essa presença LGBT no Hip-Hop. Você falou que a presença feminina é um desafio. Possivelmente LGBT também. Se você quiser falar alguma coisa, e ela está tratando desse tema. Laís, se quiser falar mais alguma coisa. Então quer dizer, a gente se aproximou porque ela estava precisando de uma

orientação. Aqui no Programa a gente faz esse processo de orientação e de formação acadêmica no Mestrado. Mestrado em Cultura e Territorialidades [da Universidade Federal Fluminense]. E ela está fazendo esse trabalho aí em Moçambique, fazendo os estudos dela aí também, e construindo em outras áreas. Porque ela também trabalha com a produção cultural, com artistas e tudo mais.

**Simba Sítói** - No caso do LGBT, sinceramente, não conheço nenhum na área do Hip-Hop. Ah então, eu acho que se temos um déficit de mulheres, eu acho que LGBT também é pior, não temos mesmo.

**Laís Volpe** - Total e acho que seria massa também professor, você falar um pouco sobre o projeto dos Originais do Charme e essa sua relação, assim, com o Charme, com a dança, com Hip-Hop, que eu acho que também seria uma plataforma interessante de conectar com Moçambique.

**William Ribeiro** - Ah, muito bom Laís. E a gente faz esse movimento também, aberto, Simba, de você fazer as perguntas que você quiser, para



conhecer um pouco mais e a gente trocar ideias. Hoje, estou com 50 anos. No processo de estudar para me tornar professor universitário, fui aos pouquinhos deixando de lado a dança. E o meu envolvimento no Hip-Hop, fiquei uns 5 anos mais ou menos afastado. Com a pandemia e o movimento de “ficar em casa”, com os problemas que eu tive e ligados a isso, acabei sentindo bastante, me despertando a vontade de voltar a dançar. Quando eu voltei a dançar, para minha surpresa, vi o amadurecimento das pessoas na dança. E, vi que não era o único. Que a geração que aqui no Brasil começou a dançar, e não só o Hip-Hop...antes do Hip-Hop, o Soul, o Charme, as músicas da cultura negra e a dança a partir da cultura negra aqui no Brasil, a geração estava mais madura. Então comecei a perceber que havia espaço para eu continuar a dançar. Danço Charme também. O Charme acabou sendo uma cultura carioca que surgiu nas periferias do subúrbio, principalmente Madureira. O bairro fica na Zona Norte, uma região potente da cultura negra: tem escola de samba, comércio voltado para a produção cultural e negra etc. E foi nesse espaço em que eu fui formado

como dançarino. Sempre teve espaço no Charme para o Hip-Hop, então o Baile Charme ...tem um baile aqui em Madureira que acontece nos sábados à noite, que é um espaço mesmo de produção, da música, da dança preta norte-americana e brasileira, sobretudo. Então onde se dança, onde tem formação de DJs, onde tem grupos que dançam e que criam coreografias. Tem as coreografias que já estão há dezenas de anos e que as pessoas continuam aprendendo e dançando. Aliás, o dia em que você estiver aqui no Brasil, já faço o convite para a gente ir à Madureira...

**Simba Sítói** - Eu acho que podíamos continuar a conversar num outro dia ou podemos marcar para amanhã ou... também estou interessado nesta conversa, certo?

**William Ribeiro** - Estou à disposição, vamos marcar sim para continuar e trocar contato também. Eu acho que se você me permitir eu vou passar para Laís o meu contato de WhatsApp, para a gente permanecer em contato e vamos continuar essa conversa.

**Simba Sitói** - Eu Concordo. Eu posso mesmo, posso ligar já também para ti, certo.

**William Ribeiro** - Prazer, muito obrigado pela disponibilidade.

**Simba Sitói** - Continuemos conversando...tchau... valeu pessoal. Obrigado.