Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea

in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali
[LM-37]

Tesi di Laurea Magistrale

Som, voz, ritmo e resistência: o Movimento Hip Hop como método de protesto e crítica social dos sujeitos não-brancos

Relatore
Ch Prof. Luis Fernando Beneduzi

Correlatore

Ch Prof.ssa Mônica de Souza Simas

Laureando

Manuel Alberton
Matricola 878137

Anno Accademico

2023 / 2024

Ai miei genitori, persone uniche ed incredibili.
A mia madre, che mi ha insegnato l'importanza di vivere leggeri e spensierati.
A mio padre, che mi ha insegnato i grandi valori dell'impegno, del lavoro e della persistenza.

Ao meu irmão, que representou um exemplo de esperança e de autossuperação.

Ao português, essa maravilhosa língua, a qual me deu uma razão de vida durante anos,
tornando-se a máxima expressão da minha felicidade.

Sumário

Introdução ..... p. 1

Capítulo 1- Origens histórico-sociais do Movimento Hip Hop ..... p. 8
1.1 – A história do Hip Hop nos Estados Unidos da América ..... p. 9
1.2 – Os elementos do Hip Hop ..... p. 17
1.2.1 RAP E DJING ..... p. 17
1.2.2 BREAK ..... p. 21
1.2.3 GRAFITE ..... p. 23
1.2.4 O "QUINTO ELEMENTO" ..... p. 25
1.3 – a chegada do Hip Hop no Brasil ..... p. 27

Capítulo 2- O Hip Hop como ferramenta de leitura do conceito de "Negritude" e da identidade afro-brasileira ..... p. 39
2.1 – *Eu não sou racista*: desmascarando o racismo da sociedade ..... p. 42
2.2 – *Dai a César o que é de César*: analisar a questão do negro no Brasil contemporâneo ..... p. 52
2.3 – *Pantera negra*: para reelaborar o conceito de negro e da sua identidade no Brasil ..... p. 61

Capítulo 3-.O Hip Hop como Movimento de resistência e luta plural: o caso do Hip Hop feminista e indígena ..... p. 71
3.1 – *Negra Sim*: para um Hip Hop feminista e feminino ..... p. 73
3.2 – *Resistência Nativa*: vozes indígenas de re-existência ..... p. 91

Reflexões finais ..... p. 104

Referências bibliográficas ..... p. 109

Ringraziamenti/ Agradecimentos ..... p. 122

Introdução

Todas as sociedades contemporâneas sofreram enormes mudanças, muitas das quais tiveram início já a partir do século passado, após eventos traumáticos, como, por exemplo, a segunda guerra mundial. Nos contextos do pós-guerra e da guerra fria, que começaram a ser transformados por questões sociais e culturais, assim como pelos novos meios industriais e, frequentemente, globais, novos empecilhos surgem e impõem novas perspectivas para refletir sobre os desafios que caracterizam esse período histórico. De maneira análoga, novos movimentos surgiram para transformar a sociedade, lendo a realidade de seu tempo para entender a maneira com que poderiam melhorar o contexto em que mergulharam.

Todavia, existem tendências que se enraízam desde o passado mais remoto de determinadas nações, em particular aquelas que sofreram o fenômeno da colonização, e cujas tendências foram consideravelmente amplificadas uma vez que as sociedades aviaram o processo de globalização. Eis que realidades que se tornaram pilares das novas sociedades ocidentais, assim como os países que foram por elas influenciados ou que compartilhavam práticas comuns, ainda integram, sobretudo dentro das dinâmicas sociais, elementos que se referem a um passado longe de suas histórias. O Brasil não representa uma exceção dentro dessa óptica.

Então, a seguinte dissertação terá, como objetivo principal, analisar algumas das dinâmicas que afetam a sociedade brasileira contemporânea, que já se registravam no passado do país e que foram exacerbadas após o processo de conexão mundial, conhecido pelo nome de "globalização". Sendo assim, o quesito ao qual queremos responder é como mudou a sociedade brasileira nas últimas décadas, quais são os elementos que a caracterizam e que ligação têm com seu passado, utilizando maiormente a experiência do Movimento Hip Hop e de seus "elementos". A ideia é examinar o contexto atual criando uma interlocução entre as novas dinâmicas e o passado mais próximo, ainda influenciado por questões cujas consequências afetam e marcam o cotidiano da população brasileira, especialmente em relação às classes que, nomeadamente, sofreram algum tipo de discriminação e marginalização.

Ao falar dessas particulares camadas, referimo-nos durante todo o trabalho especialmente à população afrodescendente e que se define, em vários estudos, como a população da "diáspora" africana. É importante considerar uma pormenorização ulterior dentro dessa categoria, já que tocamos outros temas nela contidos, aproximando as citadas temáticas a outras consequentes. Não faltará, porém, a atenção para outras realidades do contexto

brasileiro que, em muitos casos, compartilharam trajetórias de exclusão similares. Portanto, procuraremos favorecer um diálogo entre as diversas partes que compõem o vasto, complexo e heterogêneo tecido orgânico brasileiro, tentando mostrar como esses atingiram uma nova consciência, adquirida através de esforços e de recodificações dos próprios olhares, especialmente em relação e em detrimento do olhar brancocêntrico, que, por muitos séculos, posicionou-se como o dominante. Sob esse ponto de vista, iremos analisar quais foram as estratégias utilizadas para soverter uma concepção enraizada não só na mente das pessoas, mas também no imaginário da sociedade brasileira. Dessa maneira, ao abordar essas problemáticas, deparar-nos-emos com questões que, consequentemente e inevitavelmente, surgem quase espontaneamente. Por exemplo, o racismo e os preconceitos, os papéis das populações da diáspora africana das populações originárias dentro da sociedade brasileira contemporânea, a segregação em determinadas áreas urbanas, a nova onda de feminismo, particularmente o feminismo negro, os problemas sociais, tais como o uso de drogas, as violências, etc. serão problemáticas que consideraremos ao mostrar as mudanças que perturbaram o Brasil das últimas décadas, o Brasil das faixas sociais mais pobres e vulneráveis. Para atingir todos os alvos antes descritos, utilizamos, como instrumento principal, o Movimento Hip Hop, sobretudo através de seu olhar político, social e cultural. Interessa-nos individuar a maneira como ele permite aos artistas encarar as dinâmicas negativas, herança de um passado colonial e escravagista, que caracterizaram a sociedade brasileira e como, mediante o Hip Hop, conseguem propor novas noções dentro das quais é possível encaixar a própria existência, anteriormente menosprezada ou desconsiderada por questões fundamentalmente raciais.

Acreditamos que o Movimento Hip Hop, apesar de ser um movimento artístico, cultural e social recém-nascido (de fato foi só a partir dos anos de 1970 que podemos falar oficialmente de seu surgimento), seja fundamental para a análise que propomos. Conforme o que Lima e Nava afirmam:

> O movimento teve um grande impacto em relação às discussões raciais e desigualdade em todo o mundo, trouxe mais visibilidade para a juventude negra, dando o poder de expressar sua identidade, libertando-se das amarras do homem branco. Aos poucos tornou-se voz da periferia e da juventude afro estadunidense, que precisava buscar maneiras para se expressar e tomar espaços públicos como forma de pertencimento e apropriação (Lima; Nava, 2020)[1].

[1] Documento sem página.

Portanto, com essa premissa, que, como antecipamos, iremos encaixar dentro do contexto brasileiro, aprofundaremos certos temas que irão abranger situações diferentes e que apresentam características comuns a inúmeras sociedades em que houve uma presença maciça de pessoas provenientes da diáspora africana, lembrando sempre que nossa pesquisa se baseia quase exclusivamente na contemporaneidade brasileira.

Sob o ponto de vista da metodologia que caracteriza essa dissertação, iremos considerar os principais pontos do movimento Hip Hop, nosso foco principal para a realização do presente trabalho, e a sua evolução, principalmente no Brasil. Baseamos a escritura de nossa obra no estudo de materiais especificadamente escolhidos e que podem examinar de maneira exaustiva as questões apresentadas nos capítulos desta dissertação. As fontes que levaremos em consideração poderão ser de diferentes proveniência e que consideram tanto uma documentação bibliográfica, como um conjunto de expressões artísticas próprias do Movimento Hip Hop.

Além dos trabalhos e documentos de autores, acadêmicos e escritores, utilizamos, como afirmamos acima, também os elementos que denotam a especificidade do Movimento Hip Hop, isto é o "*break*", o "*Dj*", o "*graffiti*" e, sobretudo o "*rap*". Tanto os documentos de interesse acadêmico, como as diversas expressões artística do Hip Hop permitem a produção e articulação de uma discussão que procura responder à temática desse trabalho e que, na nossa visão, permite uma maior compreensão das atuais dinâmicas que estruturam parte da sociedade brasileira contemporânea. A nossa intenção é de que os meios antes indicados possam se articular numa relação de complementariedade para a melhor exposição dos conceitos que constituem os capítulos de nossa pesquisa.

Contudo, ao longo dessa dissertação pretendemos dar ênfase sobretudo ao elemento musical, já que, na nossa visão, esse representaria o meio mais acessível e prático para a realização de uma discussão acerca da exemplificação e explicação das dinâmicas sociais e das conquistas que o Movimento Hip Hop atingiu ao longo das décadas. As músicas, "coração" da pesquisa, foram atentamente escolhidas dentro de um vasto corpo de produções para responder ao objetivo de nossa investigação, ou seja, indicar as dinâmicas e as mudanças sociais que ocorreram nas últimas décadas no Brasil e que mudaram essa percepção brancocêntrica, examinando questões como, por exemplo, as desigualdades da sociedade brasileira, o racismo social e institucional, a hegemonia econômica e cultural das elites brancas, a opressão dos sujeitos não-brancos, a discriminação contra as mulheres não-brancas, entre outras. Consideramos os raps como o meio mais importante para a construção

do discurso em torno do qual baseamos nosso estudo, pois, conforme as reelaborações de Neto (Neto apud Neto):

> a música produz um importante mecanismo de dinâmica social, em que discursos, formas de sociabilidade e resistência são expressos artisticamente. É relevante compreendê-la como um produto de venda, mas, além disso, a música é uma construção dentro de um processo. Em outras palavras, a música se torna um mecanismo sociocultural que não se restringe a sons e ritmos, mas se caracterizando também como modo de ser, agir e pensar, manifestando realidades e sentimentos (Silva Neto, 2019, p. 72).

Dentro dessa perspectiva, o repertório das músicas que consideramos nessa dissertação pretende representar as diferentes mudanças que caracterizaram as últimas e mais próximas décadas. Por isso, acreditamos que a escolha dos raps deve ser feita a partir da importância que essas tiveram na cultura brasileira e no êxito com que souberam expor os vários pontos críticos que mencionamos antes, posicionando-se como produções artísticas engajadas, as quais criticam abertamente um sistema social, político, cultural e econômico que oprime suas camadas não-brancas. O repertório, então, abriga nomes de cantores e grupos que marcaram a história do gênero no Brasil, entre os quais figuram grupos consagrados como Racionais MC's, Sabotage, novos talentos das novas gerações que integram a cena Hip Hop atual como Emicida, César MC, Preta Rara, entre outros.

O rap avalia o estado em que a sociedade atual se encontra, fornecendo uma reflexão empenhada dos temas sociais caros ao Movimento Hip Hop desde sua origem e indicando a evolução das questões que se constituem como fulcrais dentro do Movimento. Se, como afirmava "Sabotage" em um de seus raps saído num álbum no ano de 2000, "o rap é compromisso", é, então, nosso interesse pormenorizar as questões dessa pesquisa através de composições musicais "engajadas".

Querendo, como afirmamos precedentemente, considerar apenas as produções "engajadas", ou seja, as músicas que refletem ativamente sobre um tema ou sobre tendências, geralmente negativas, das sociedades em que o Hip Hop eclodiu, julgamos essencial para melhor entender ao que nos referimos o que Lourenço afirma:

> As letras de rap se apresentam em forma de narrativa, em que seus autores relatam fatos que presenciaram ou viveram em seu dia-a-dia. Algumas letras são apenas descritivas de tais situações, outras trazem conselhos ou sugestões visando à solução de problemas narrados. Entretanto, todas as letras carregam consigo uma intenção crítica do social. Mesmo as letras somente descritivas têm sempre o objetivo de relatar os fatos ocorridos

> para trazê-los ao conhecimento de outros, a fim de que tais fatos sejam questionados (Lourenço, 2010)[2].

Parece-nos evidente, portanto, o motivo de escolhermos o rap como principal veículo para a realização e articulação da análise. Sendo o "elemento" mais conhecido do Movimento Hip Hop, que teve imenso êxito sobretudo nas últimas décadas, interessa-nos apresentá-lo como o meio capaz de transmitir valores e narrações de vidas que se encontram, e se encontravam, dentro de contextos sociais problemáticos, os mesmos que procuramos indagar em nossa dissertação.

Sob o ponto de vista da estrutura, a dissertação se articula em três capítulos. Os capítulos tocam pontos essenciais das discussões sobre o Movimento Hip Hop e a sua relação com a sociedade contemporânea brasileira.

No primeiro capítulo, o interesse é principalmente traçar a história do Movimento Hip Hop, focando a atenção em percorrer as etapas que caracterizaram seu nascimento, assim como os elementos que representam a essência mais íntima desse movimento urbano. Em especial, examinamos o contexto que deu à luz ao Hip Hop, avaliando brevemente as diversas influências que permitiram o surgimento dessa expressão artístico-cultural. Exploramos o contexto norte-americano, mais especificadamente o nova-iorquino, em que os afrodescendentes e os latinos conviviam e que permitiu o florescer da nova cultura de rua que examinamos em nosso trabalho.

Uma vez descritas as etapas iniciais do movimento, aprofundamos questões mais técnicas do Hip Hop. Isto é, examinamos e descrevemos os "elementos" do Hip Hop, um conjunto de expressões artísticas que são a essência do Movimento. Pormenorizamos aqueles que atualmente são conhecidos como os "elementos" que compõem o verdadeiro Hip Hop, apresentando-os de maneira rápida, mas exaustiva o suficiente para que o leitor possa ter os conhecimentos essenciais para o entendimento dos sucessivos capítulos. É fundamental explicitar que não cabe nessa pesquisa fornecer uma descrição técnica dos vários "elementos", pois julgamos que outros trabalhos que consideramos o fizeram com sucesso, mas sim queremos aprofundá-los o suficiente para que o leitor possa compreender com maior totalidade as diferentes nuances do Hip Hop e de sua trajetória artístico-social.

Finalizamos o capítulo descrevendo a maneira através da qual o Movimento Hip Hop chegou ao Brasil, tentando destacar o papel fulcral que esse teve na cultura brasileira das zonas periféricas durante as décadas anteriores ao ano de 2000. Ao descrever o enorme

[2] Artigo online sem página.

impacto que a chegada do movimento teve na cultura urbana brasileira, e particularmente na cidade de São Paulo, considerada pelos estudiosos como o centro principal do movimento no Brasil, apontamos como os indivíduos foram atingidos e passaram a desenvolver o Movimento no território brasileiro e, sobretudo, paulistano, apropriando-se dele e adaptando-o à sociedade local.

Já o segundo capítulo apresenta questões mais atuais e contemporâneas. Com base nas ideias que procuramos expor no primeiro capítulo, analisamos o contexto brasileiro das últimas décadas, mais precisamente focando nos anos após 2010. Se desde o começo da dissertação o interesse reserva-se para aquela que muitos chamam de "nova escola" do Movimento Hip Hop, então, através da elaboração dessa segunda parte, endereçamo-nos a uma série de rappers que passaram a integrar uma geração mais recente de artistas. Os tópicos que são abordados durante o capítulo referem-se a questões mais modernas e que só nos últimos anos ganharam maior importância e visibilidade graças às lutas sociais e à nova atenção acadêmico-política que foi dada às realidades mais periféricas da sociedade brasileira. Interessa-nos observar a recente subversão de padrões histórico-sociais brancocêntricos que se encontram bem sedimentados na mentalidade brasileira e que os integrantes do Movimento Hip Hop procuraram, e ainda procuram, modificar através de seus instrumentos. Falamos, consequentemente, da construção da identidade mais atual daquela parcela da população que, em muitos documentos, leva o nome de "negritude", que se destaca por ter uma ascendência proveniente da já citada diáspora africana. Observamos como, utilizando o Movimento Hip Hop, a geração mais recente de artistas afrodescendentes conseguiu se engajar no discurso político e social para transformar radicalmente o contexto que os rodeia, conferindo-lhe uma ressignificação e possibilitando a integração de novas e lúcidas variáveis para a leitura do contexto brasileiro.

Finalmente, o terceiro capítulo se concentra em outro aspecto de nossa pesquisa, mostrando os novos desafios que a atualidade brasileira proporciona não só à já citada população afro, mas também às populações indígenas e aos outros movimentos sociais que se uniram ao Movimento Hip Hop. Por exemplo, examinamos subculturas que só recentemente iniciaram a própria trajetória no mundo do Hip Hop, como no caso dos grupos de rappers "nativos", cujos integrantes são originários de populações indígenas, ou como o das hip-hoppers feministas, as quais fazem uso das teorias interseccionais para expor as discriminações contra as mulheres afrodescendentes. Nesse sentido, apresentam-se também outras músicas engajadas que discutem sobre tendências brancocêntricas que marginalizaram tanto as mulheres afro-brasileiras como os povos originários, e que são fruto

do impacto do movimento afro do Hip Hop. Seguindo o caminho até agora traçado, visamos descrever não só aquelas dinâmicas que ligam essas políticas brancocêntricas ao passado mais remoto do Brasil, cuja consequência mais impactante é excluir, oprimir e marginalizar essas categorias de indivíduos, ligando-as até hoje a condições de desigualdade e discriminação na sociedade brasileira, mas também como esses atores intervêm, criticam e mudam a estrutura da sociedade, favorecendo uma nova percepção sobre si mesmos e suas reivindicações em favor de uma transformação da mentalidade do Brasil e de seus cidadãos.

Capítulo 1 – Origens histórico-sociais do Movimento Hip Hop.

Definir o Movimento do Hip Hop é um desafio que, como nota Riesch (2005), se torna complicado. Deve-se essa dificuldade ao fato de o Hip Hop não ser um movimento que possa ser encaixado dentro de um tempo e espaço definidos e pelo fato de ter tido uma história que se enraíza já nos anos precedentes à data de sua formação oficial. Bocha, Domenich e Casseano (2001) enfatizam este aspecto de indefinição e complexidade do Hip Hop não só em relação à origem desse Movimento social, mas também atualmente. Eles indicam como é difícil atualmente saber diferenciar o que é realmente Hip Hop, entendido como prática social através da arte, e o que pode ser considerado como aquela que muitos estudiosos e artistas definem uma "deformação comercial". Autores como Herschmann (2005) apontam que a questão de considerar o Hip Hop também como um movimento que podia, e ainda pode, se servir de circuitos econômicos para sustentar os artistas e sustentar as práticas é uma problemática ainda fortemente debatida pelos artistas.

Ulteriormente, as duas "escolas" podem se diferenciar não só pelo aspecto econômico, mas também por outras questões. Andrade (2018) aponta que a nova escola tornou flexíveis conceitos culturais e artísticos que antigamente se constituíam como rígidos e que apresentavam uma ação mais comunitária.

Por isso, vale analisar a história do Movimento Hip Hop e apresentar o seu contexto de origem e os seus elementos para melhor entender o que realmente é esse movimento social, de maneira que se possa aprofundar a sua essência crítica.

É importante notar que esse movimento surgiu após um período de profunda efervescência política e cultural durante as décadas de 1950 e 1960, onde havia a formação de convicções políticas, sociais e culturais que influenciaram as experiências sucessivas da sociedade norte-americana. Outro aspecto que não permite definir facilmente o Movimento Hip Hop é a falta de uma literatura acadêmico-científica. Mesmo que a questão de uma literatura acadêmica tenha sido explorada com mais atenção nas últimas décadas, não é inusitado encontrar autores, entre os quais Riesch (2005), que apontam faltas de estudos em determinadas áreas que se relacionam ao Movimento Hip Hop.

Além disso, é importante também observar que, exatamente como apontado pelas ideias de Riesch (2005), o "primeiro Movimento do Hip Hop", ou seja, o movimento que geralmente está referenciado como "velha escola" e que chega até o final dos anos 1980 e início 1990, apresenta características diferentes de todas as gerações que vieram depois e as quais são definidas como "nova escola". Atualmente, o significado que a palavra Hip Hop carrega

consigo define um sentido diferente do significado que antigamente possuía. Um dos aspectos mais importante do Hip Hop é o aquele econômico do Hip Hop, responsável por ter criado uma nova tendência dentro do Movimento, principalmente visando somas de dinheiro e riqueza que, em detrimento do aspecto social, promovem a ganância e a acumulação de bens, perdendo a perspectiva engajada que os diferentes artistas do passado incorporaram em suas criações. Segundo as ideias de Riesch (2005), o movimento nascido em meados dos anos 1970 e que inicialmente se constituía como uma série de correntes artísticas circunscritas a um lazer artístico-urbano, encontra-se, no novo milênio, como um fenômeno que fatura bilhões de dólares e que se espalhou pelo globo, além de ser o alvo de uma nova elaboração de ideias que põem grupos de afrodescendentes e latinos em um plano privilegiado dentro desta expressão social. Porém, para entender estes elementos que pertencem às sociedades modernas nas quais o Hip Hop se enraizou, é preciso examinar as origens do Hip Hop nos EUA e, sucessivamente, no Brasil.

1.1– A história do Hip Hop nos Estados Unidos da América.

O Hip Hop é um movimento cultural e artístico que surgiu nos anos 70 nos Estados Unidos da América, nos guetos nova-iorquinos, em particular no Bronx, considerado o "berço" do Movimento. Durante essa época, os moradores dos bairros periféricos da cidade de Nova Iorque viviam novas e significativas inquietações ligadas às condições de vida nos guetos da cidade, áreas onde o Estado e os seus serviços públicos não conseguiam atingir as camadas da população que ali moravam. Os Estados Unidos Americanos, após a chamada "Época de Ouro" que seguiu o fim do segundo conflito mundial, enfrentaram mudanças e desafios que moldaram a sociedade norte-americana nas décadas seguintes. Jocimara Rodrigues de Sousa (2015) aponta que os Estados Unidos viviam, por um lado, a Guerra do Vietnã e o recrudescimento das relações com a superpotência estrangeira da União Soviética, e, por outro, os escândalos de corrupção e crises econômicas e políticas internas ao país. Segundo Jocimara Rodrigues de Sousa, o contexto em que estas camadas sociais se encontravam poderia ser resumido como segue:

> O cenário refletia de acentuada desigualdade social, com expressivo aumento de criminalidade, especialmente em bairros como o Brooklyn e o Bronx, cujos imigrantes, afro-americanos e latino-americanos compunham a maioria da população. Durante o mandato de Ronald Regan foi aplicada a política de redução do governo, cortando sistematicamente o orçamento de todos os programas de bem-estar social como o programa de educação federal, de moradia e alimentação para a população carente além

> da redução drástica do "*Medicaid*", o maior programa de saúde de atendimento à população pobre (Sousa, 2015, p. 29).

Além do contexto no qual os moradores nova-iorquinos se encontravam durante a década de 70, é preciso considerar também outro aspecto histórico e cultural, que impulsionou desde sua origem o Hip Hop, ou seja a influência de outros movimentos políticos que marcaram significativamente a política dos EUA. Conforme as palavras de Freire, pode-se dizer que:

> Originado nos Estados Unidos, na década de 1970, o Hip-hop caracteriza-se como um movimento político e cultural constituído sob a influência de dois importantes movimentos ocorridos no mesmo país. O primeiro, o Movimento dos Direitos Civis, ocorrido nas décadas anteriores, liderados por Rose Parks e Martin Luther King Jr. e, o segundo, inspirado pelo movimento Black Power, referendado por Angela Davis e o grupo Panteras negras (Freire, 2018, pp. 25-26).

Neste sentido, a presença prévia de movimentos importantes em relação aos Direitos Civis, sobretudo em favor da população afrodescendente, influenciou o Movimento Hip Hop que se desenvolveria nas décadas sucessivas. O aspecto social do movimento retoma ativamente das lições de resistência dos precedentes movimentos norte-americanos, favorecendo nas primeiras expressões do universo do Hip Hop uma forte carga de protesto e indignação que iria caracterizar a sua constituição e as ideias que se queriam veicular. Todavia, conforme Teperman (2015), palavras que remetem ao universo da cultura Hip Hop, como, por exemplo, "rap", não eram desconhecidas aos líderes dos movimentos ativistas *black* norte-americanos. Segundo o autor, os integrantes de movimentos incorporaram o léxico que iria caracterizar o Hip Hop também dentro de sues nomes, como, por exemplo, H. Brown, líder dos Panteras Negras, que passou a ser conhecido como "H. Rap Brown".

Obviamente, os movimentos antecedentes à emergência do Hip Hop tinham uma base e alvos que só em parte podem ser sobrepostos ao Hip Hop. De fato, o que unia importantes movimentos citados por Freire, como os movimentos Black Power, os líderes dos movimentos, como Martin Luther King e Malcom X ou figuras importantes como Rose Park, foi a ativa e constante luta contra o racismo, abundantemente presente no contexto estadunidense da época. Segundo Freire, "Ambos os movimentos precursores do hip-hop compartilhavam, respectivamente, pautas de combate às desigualdades sociais, mais especificamente direcionadas para as questões de cunho racial (Freire, 2018, p.26)". Além disso, é preciso lembrar que, no contexto dos EUA, as condições em que a população periférica, ou seja, de uma população predominantemente afro, se encontrava nas décadas marcadas pela presença dos movimentos pelos Direitos Civis ainda mostravam a face mais

racista e segregacionista da sociedade norte-americana. Lima e Nava, sob esse aspecto, destacam que:

> Nos Estados Unidos da América o povo negro vivia um cotidiano violento que incluía o descaso do Estado e à falta de políticas públicas para a população periférica. No século XX a segregação racial manteve-se como um dos pilares estruturais da sociedade estadunidense. Durante esse período chamado de Era Progressista, se estruturou as Leis de Jim Crow. O conjunto de leis promovia a divisão social de pessoas brancas e pessoas negras em espaços públicos como escolas, transportes coletivos, banheiros e à proibição do direito ao voto. As leis se mantiveram ativas até meado de 1965 (Nava; Lima, 2020)[3].

Sendo assim, é evidente a ligação que este movimento tem, desde sua origem, com as classes mais baixas da sociedade, em particular as mais marginalizadas e excluídas, e seus aspectos críticos, que elas vivem cada dia. Como veremos depois, esse elemento representa uma importante especificidade do Hip Hop, presente em todas as sociedades e tempos em que se constituiu como um dos meio para atingir uma mudança significativa na sociedade. Isto é, os elementos comuns que são próprios da cultura Hip Hop originam-se da necessidade dos indivíduos à margem ou excluídos da sociedade de expressar as criticidades das situações que vivenciavam nos contextos urbanos, que os põem em uma posição desfavorável e de subalternidade, capaz de continuar o legado de preconceito e discriminação.

Entretanto, poderia ser possível uma análise ainda anterior. Segundo recentes estudos, entre os quais figuram o já citado de Nava e Lima, o Hip Hop encontraria raízes mais profundas já no período da escravatura. Assim como acontece para outros gêneros musicais, como o *Jazz* e o *Blues*, os gêneros musicais ligados ao universo afro colocam a sua origem dentro de uma dinâmica escravagista, que colocavam numa posição à margem da sociedade inteiras populações e segmentos sociais. Não cabe aqui, porém, explorar essas dinâmicas ligadas a todos esses gêneros musicais, pois o nosso interesse está relacionado ao Movimento Hip Hop no Brasil.

No entanto, retomando as ideias de Nava e Lima (2020), o Hip Hop emergiu também a partir da presença prévia de gêneros musicais relacionados ao universo da música negra. Após o período das reivindicações dos Direitos Civis, essas expressões obtiveram mais espaço na cena artística dos EUA. Segundo os autores, tipologias de gêneros e músicas afro, como o *Blues* ou o *Jazz*, ganharam mais espaço, respetivamente em Nova Orleans e no Mississipi. Entretanto, em Nova York, eclodiu um novo movimento que, conforme Béthune (2003), teve como "porta de ingresso" o Jazz, ou seja, o Hip Hop. De fato, Béthune (2003) mostra, no

[3] Documento sem numeração de páginas.

capítulo "*Du jazz au rap*" (Do jazz ao rap), a profunda e despercebida ligação que muitos artistas jazz, quase totalmente cantores, tiveram com o recém-nascido Hip Hop, ou vice-versa. Não era incomum que os artistas afro da música jazz escolhessem participar de grupos que produziam composições ligadas ao nascente Hip Hop, incorporando nas músicas rap referências ao universo do gênero jazz.

Além disso, outro elemento que garantiu o nascimento do Movimento Hip Hop foi a imigração nos Estados Unidos de indivíduos oriundos da zona dos Caribes. Particularmente, observavam-se jamaicanos e porto-riquenhos, ambos se estabeleceram nos bairros do Bronx, Brooklyn e Harlem. Esse aspecto, que frequentemente passa despercebido, ou seja, a presença desses dois grupos étnicos, representa um dos pontos cruciais para a formação do Hip Hop, antes como expressão artística e, sucessivamente, como movimento social organizado. Vários estudos e pesquisas concordam que a origem do movimento Hip Hop se deu a partir não só dos elementos econômicos, históricos e sociais, mas também das influências que afro-latinos e afrodescendentes dos EUA trouxeram à cultura que veio a se formar. Béthune (2003) coloca as imigrações caribenhas como um dos dois elementos vitais para o nascimento do Hip Hop, definindo-as como um dos impulsos principais:

> a tradição de onde o rap provém é ela mesma longe de ser homogênea. Ela se enraíza ao mesmo tempo dentro do passado afro-americano frequentemente obscuro, uma cultura das ilhas (Jamaica, Haiti, Cuba, Antilhas francesas...) às ramificações complexas, das várias influências latino-americanas, uma cultura tecnológica e industrial (Béthune, 2003, p. 16)[4].

Segundo Teperman (2015), é importante, portanto, considerar um duplo fenômeno de migração maciça nas Américas e, sobretudo, nos EUA, que se verifica em dois períodos temporais distintos. Um primeiro caso observa a vinda de imigrantes caribenhos para os EUA, durante as décadas de 1960-1970, para procurar melhores condições de trabalho e de vida e que, como vimos, acabaram se juntando com os afro-estadunidenses que viviam em bairros como o Bronx ou Brooklyn; o segundo fenômeno já se coloca anteriormente na história americana, com a chegada dos navios negreiros que trouxeram os escravos africanos para o trabalho nas plantações, trazendo também os saberes das artes artesanais e artísticas africanas. Por exemplo, George Andrews (2007) afirma que algumas das características que os escravos preservaram durante e até depois do período da escravidão foram as habilidades na

[4] Tradução nossa. Texto em original: la tardition dont le rap procéde est elle-mêsme loin d'être homogène. Elle s'enracine à la fois dans le passé afro-américain souvent obscure, une culture des îles (Jamaïque, Haïti, Cuba, Antilles françaises…) aux ramifications complexes, des influences latino-américaines varieés, une culture technologique et industrielle.

fabricação de produtos artesanais e a originalidade das expressões culturais e musicais, úteis para a formação do Movimento Hip Hop. Tendo em consideração especialmente o último aspecto citado, ou seja, aquele cultural e musical, é interessante notar que a análise do autor considera também o aspecto de resistência da música afro, que proporciona uma consolação em relação às difíceis condições de vida, constituindo um meio de resiliência. Parece possível, então, sobrepor o que Andrews afirma para o contexto escravocrata à sociedade urbana nova-iorquina, onde a arte veio a se constituir como meio não exclusivamente de lazer, mas também de resistência às dinâmicas de exclusão e de progressiva marginalização. Em outro artigo, Andrews (2018) acrescenta que em contextos em que a presença africana era maior, os bairros englobavam aquela cultura para sintetizá-la em um resultado híbrido, especialmente em torno do aspecto cultural. Da mesma forma, a presença próxima de duas culturas, a cultura afro-estadunidense e a afro-caribenha, coexistindo em subúrbios urbanos nova-iorquinos, souberam engendrar uma nova expressão artística, que incluía os aspectos musicais e expressivos melhores das duas etnias. Cabe, portanto, examinar algumas das influências que permitiram ao Hip Hop surgir nos EUA.

Ao falarmos do primeiro fenômeno de migração mencionado, é importante lembrar o fato dos caribenhos, isto é jamaicanos, porto-riquenhos, haitianos, entre outros, terem trazido para o norte-americano uma nova maneira de fazer música baseada numa forma de lazer que era típica de suas nações de origem. Os imigrantes estavam acostumados a se reunir sobretudo no verão e juntar em um espaço limitado, geralmente esquinas dos bairros em que moravam, aparelhos de som e dispositivos eletrônicos que funcionavam como emissores. Essa prática lúdica aparecia consolidada nos contextos insulares caribenhos, proporcionando um momento de lazer para os jovens.

Pertence à cultura das ilhas também o gosto por diferentes ritmos, usado abundantemente, por exemplo, nos raps que se inserem dentro do panorama Hip Hop. Por exemplo, Kuck observa que:

> A Jamaica sempre foi um caldeirão em ebulição de ritmos musicais, influenciada tanto pelas calientes sonoridades quanto pela produção norte-americana, como o blues e o rock. Ao longo do século passado, essa ilha do Caribe foi assimilando essa mixórdia musical e a transformando numa sonoridade própria. [...]. Ritmos sonoros que se utilizam maciçamente de novas tecnologias e da eletrônica para serem feitos como nenhum outro gênero jamais tinha sido feito na história (Kuck, 2003, p. 11).

Por exemplo, falando do jamaicano Kool Herc, uma vez que ele conseguiu tomar conhecimento de novas tecnologias que permitiam uma diferente reprodução dos sons, ao se

mudar para os EUA exportou as novas técnicas musicais, alcançando a atenção de um público maior, ao mesmo tempo em que conseguiu atirar a atenção de jovens interessados àquelas técnicas.

Por outro lado, o aspecto afro na cultura do Hip Hop influencia enormemente a formação do Movimento. Além das já citadas experiências musicais notadamente afro, estudiosos avançaram a hipótese de que, como afirmamos precedentemente, as origens do Hip Hop devem ser procuradas no passado mais remoto das populações da diáspora africana. Uma vez que os europeus impulsionaram uma imigração forçada para as colônias do Novo Mundo, as populações africanas que foram trazidas para as Américas levaram consigo uma tradição oral que já existia no continente africano. Há um considerável número de estudos que apontam a origem do rap, por exemplo, na tradição dos "*griôts*" africanos. Como explica Melo (2009), o termo remete a uma tradição africana exclusivamente oral que se ligava à importância das populações de manter e preservar o conhecimento e as tradições. Na cultura africana, tanto atual como passada, o elemento da memória permanece de imprescindível importância nas sociedades locais. Os fatos, as histórias, os costumes, os hábitos e tudo o que pode constituir um elemento que marca a identidade de um povo é transmitido oralmente através da figura dos "griôts". Melo dá a seguinte definição do termo:

> Originado da expressão francesa, o termo griot, na cultura africana, significa contador de histórias, função designada ao ancião de uma tribo, conhecido por sua sabedoria e transmissão de conhecimento; figura presente na África tribal que percorre a savana para transmitir, oralmente, ao povo fatos de sua história; é o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, cantada, dançada e contada através dos mitos [...] ; é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos [...] o preservador da palavra (Melo, 2009, p. 149).

Do ponto de vista das influências africanas, pode-se dizer que:

> na verdade, a inovação do-hip hop não se faz apartada da própria tradição da música de origem africana. Sendo esta uma das maiores contribuições do hip-hop: ao retomar uma arte plena, em que se combinam a expressão corpórea da arte, o canto marcado pela espontaneidade do improviso e da tradição oral, a dança e a música, que, por sua vez, enraízam-se na história dos americanos afro-descendentes (Amaral, 2011, p. 605).

Eis que as tipologias únicas desses dois grupos influenciaram o novo conjunto de práticas que passaram a caracterizar as ruas dos bairros da cidade de Nova York, cada uma aportando um conjunto de saberes, conhecimentos e técnicas cujas origem remetem a um passado ancestral e que, através do Hip Hop vem sendo redescoberto e aperfeiçoado.

Porém, antes disso acontecer, vale lembrar que as condições de precariedade econômica e social originaram um fenômeno preocupante nos guetos nova-iorquinos, isto é, o problema das gangues, que se refletia especialmente nas camadas mais jovens. Em um contexto de práticas de culturas diferentes, de exclusão de ambos os grupos étnicos e de perigo ligado à violência urbana dos grupos de criminosos afro-caribenhos, o Hip Hop emergiu como um método para se relacionar com essa situação problemática. A nova vertente social do Hip Hop nasceu, portanto, como uma nova cultura juvenil em que "os jovens de origem afro-americana e caribenha, reelaboraram as práticas culturais que lhes são características e definiram seus objetivos, isto é, produzir arte via interpretação das novas condições socioeconômicas surgidas na cidade" (Silva, 1998, p. 34).

Aliás, a "cidade" é um conceito central na elaboração do discurso político-social do Hip Hop. O espaço urbano, seus problemas e as conseguintes dinâmicas interlaçaram-se simbioticamente com as artes da nova cultura juvenil. Por exemplo, Mendes e Neiva indicam que:

> é possível notar como a cidade aparece tematicamente em diversas composições de *rappers* desde o começo dos anos 1970. Os exemplos são diversos: composições como *South Bronx* do conjunto Boogie Down Productions, *Straight Outta Compton* do grupo NWA, *To Live and Die in LA* de 2Pac, *Seattle ain't bullshittin* de Sir Mix a Lot e *Welcome to Atlanta* da dupla Outkast reforçam essa tendência (Mendes; Neiva, 2019, p.207).

Os jovens começaram a reinterpretar a realidade urbana dos guetos como vetores ativos nas mudanças que se verificaram. As transformações que ocorreram nessas décadas fizeram com que o mercado de trabalho pusesse novas exigências e que, então, o acesso a empregos fosse reduzido e, muitas vezes, tornasse obsoleta outras qualificações profissionais. Silva (1998) destaca que para muitos jovens a questão da procura de um emprego, especialmente no decadente setor industrial, os cortes ao orçamento para as políticas sociais e as contestações dos movimentos civis foram os elementos principais que "agravavam o quadro de tensões e a falta de perspectivas para os jovens na cidade (Silva, 1998, p. 35)".

Apesar da sociedade nova-iorquina e americana terem sofrido os efeitos diretos dessas crises, na experiência dos moradores dos guetos elas impactaram de maneira mais significativa, já que se tratava de classes sociais em risco de pobreza e cujos recursos estavam sendo paulatinamente cortados já nas décadas anteriores. Os afro-americanos vinham de uma raça que foi discriminada durante a maior parte da história dos EUA e os caribenhos, principalmente hispânicos na sua composição étnica, encontravam-se na condição de imigrantes que não possuíam recursos econômicos suficientes para sustentar uma vida digna,

colocando-se também à margem da sociedade estadunidense. Além disso, em zonas urbanas como o Bronx, o problema não era só econômico ou social, mas tinha de ser encaixado também dentro de um contexto cultural, capaz de permitir uma expressão do mal-estar compartilhado. De acordo com Silva:

> As consequências negativas se fizeram sentir no cotidiano através do fortalecimento das gangues, da violência urbana e do tráfico de drogas. Os jovens do Bronx mobilizaram a crítica social em torno do movimento hip hop e partiram para a organização de ações positivas rumo à auto-afirmação. As novas gerações de excluídos, ao buscar saídas via expressão artística, criaram um movimento inovador que, a partir das ruas, teve impacto em diferentes campos da cultura (Silva, 1998, pp. 35-36).

Então, começou-se a elaborar novas e primeiras expressões que iriam constituir a base para o futuro movimento Hip Hop. Em um contexto que via um aumento considerável de episódios de violência tanto policial como das gangues, em que o consumo de drogas parecia comum por causa do desemprego e da inexistência de iniciativas para o amparo de pessoas em condições de exclusão social, os jovens desenvolveram, com o intuito de proporcionar uma nova forma de lazer, aqueles que iriam se consolidar como as práticas centrais do Movimento Hip Hop, ou seja, o rap, o grafite e o break. De acordo com Fochi, é possível dizer que:

> A cultura hip hop nasce a partir de ações para conter as inúmeras guerras e disputas entre gangues que assolavam a periferia de Nova York. Alguns jovens que organizavam bailes, festas de rua e em escolas na periferia, resolveram criar disputas dentro dos bailes, por meio da dança, no intuito de conter as brigas que aconteciam nas ruas. Assim, incentivavam a dançar o break, no lugar de brigar, e a desenvolver o grafite como forma de arte, e não para demarcar o território. As gangues transformavam-se em grupos de dança e grafitagem, e as disputas entre elas foram se transformando em função disso. Algumas equipes, além de simplesmente promover a dança e a grafitagem buscavam outras formas de envolver os jovens da periferia, ou dar suporte para que pudessem aprimorar-se a destacar-se (Fochi, 2007, p. 62).

Foi só com a figura de Afrika Bambaataa que o Hip Hop mudou radicalmente e adquiriu o sentido que atualmente tem. Bambaataa confere ao Hip Hop um novo impulso que, como veremos depois, soube transformando-as práticas, tornando-as em um verdadeiro movimento social organizado. Além disso, Bambaataa fundou a *Zulu Nation*, que no intento do fundador servia para atingir diferentes objetivos:

> Entre os objetivos da UZN estão: educar, desenvolver e melhorar o atual estado de espírito de adultos e jovens em todo o mundo; divulgar nossa mensagem de amor, paz e unidade entre todas as raças através de nossos caminhos e ações; preservar a cultura do Hip-Hop e todas as formas de arte a partir dele e usar a música como meio de intercâmbio e compreensão cultural; proporcionar um refúgio seguro para alimentar o gênio inerente de

> adultos e jovens em todo o mundo; ajudar outras pessoas a desenvolver carreiras e oportunidade, à medida que expressam seu potencial e talentos [...] (Santos, 2021, p. 173).

Afrika não queria unicamente acabar com as rivalidades das gangues de Nova York, mas também proporcionar um novo meio para a realização de uma cultura que promulgasse a paz como alvo principal. Os "elementos" que Bambaataa soube reunir com o uso do conceito de "cultura", deram uma nova "identidade" a esse conjunto de elementos, articulando-os num verdadeiro Movimento social.

1.2 - Os elementos do Hip Hop.

Uma vez que falamos brevemente dos acontecimentos históricos que levaram à origem do Hip Hop, acreditamos ser importante explorar mais os diversos elementos que constituem a sua essência artística e cultural. Através deles, os artistas expressam a própria crítica social, as denúncias e a vontade de mudança que são os objetivos, pelo menos iniciais, do Hip Hop. Salientamos que a separação dos diversos elementos constitutivos do Movimento Hip Hop pode ser feita só por causa do caráter classificatório de estudos sobre o tema, já que, na sua essência, o Hip Hop não contempla uma separação, vendo na totalidade dos elementos um conjunto inseparável de artes. Incentiva-se, ao contrário, uma visão coesa das práticas que permita uma unidade mais compacta dos indivíduos que o integram. Como vimos, as primeiras expressões artísticas relacionadas ao Hip Hop tiveram principalmente o lazer dos jovens dos guetos do bairros nova-iorquinos como Bronx, Brooklyn e Harlem. Essas incluíam as três primeiras expressões do Movimento, ou seja, "o rap, o break e o grafite" (Kuck, 2003, p. 10).

1.2.1 RAP E DJING

Ao falar do Djing, é importante saber que os primeiros passos nessa disciplina foram dados inicialmente por músicos caribenhos. Frequentemente, os oriundos das ilhas caribenhas, em particular os artistas jamaicanos, iam para lugares onde as novas tecnologias, capazes de desenvolver novas musicalidades através de aparelhos eletrônicos, estavam-se difundindo. Ali, eles aprendiam a usar essa tecnologia e a absorvê-la e reutilizá-la nas próprias produções originais. Voltando às ilhas e, depois, mudando-se para os EUA, os utilizadores das novas técnicas musicais exportaram também o conjunto de conhecimentos artísticos que, mais à

frente, constituiria o ponto inicial dos eventos de lazer que os bairros de Nova York como o Bronx, o Brooklyn e o Harlem hospedariam nas décadas seguintes.

Conforme afirma Kurk (2003), o DJ jamaicano Kool Herc, influenciado pelas tecnologias que, sobretudo na Inglaterra, estavam se espalhando e popularizando e que, em um segundo momento, viriam a constituir um veículo primário para a formação de outros gêneros musicais que se tornaram conhecidos pelo mundo, como, por exemplo, "o dub, o reggae e o dancehall" (Kurk, 2003, p. 11), levou para os EUA a tradição típica do lazer jamaicano em que se apresentaram novas técnicas aperfeiçoadas:

> Todas essas novidades sonoras e eletrônicas o DJ Jamaicano Kool Herc, que saiu de sua terra natal rumo aos Estados Unidos e lá começou a dar festas nos guetos de Nova York, onde introduziu novas técnicas, como o scratch, os breakbeats e os mixadores, que permitiram a constituição do hip-hop como o conhecemos hoje em dia (Kurk, 2003, p. 11).

Após Herc ter começado essa tradição caribenha nas festas dos guetos nova-iorquinos, um número crescente de jovens ia se interessando pelas técnicas utilizadas pelo jamaicano, cativados pelas sonoridades originais desempenhadas nas produções. Assim, novos talentos produziriam suas próprias sonoridades. Criaram-se, então, grupos denominados "*crews*", abrangendo jovens talentos que passaram a ser nomeados como DJs. Um dos mais importante foi Grandmaster Flash, cuja contribuição ao Hip Hop, nas formas de novas técnicas, entre as quais, por exemplo, aponta-se o "*screatch*", que foi decisivo para a resolução de carências em relação às tecnologias disponíveis aos DJs naquela época.

Antes dos DJs desenvolver as técnicas que possibilitaram uma reprodução constante dos LP (*Long Play*) eles desempenhavam também outro papel nas festas. Durante a reprodução das bases dos discos, assim como nos momentos em que esses tinham que ser trocados, os DJs entretinham seu público. Isto é, eles animavam as bases das músicas com discursos políticos, brincadeiras, falas da rua, brincadeiras, etc. Esse fenômeno foi descrito por Tempermann (2015) e Béthune (2003), os quais sugerem que não foi uma invenção dos artistas nova-iorquinos, mas uma tradição caracterizante das festas caribenhas. Expressões como "*toasting*" ou "as rodas"(*Ring Shouts*), em que pessoas expressavam livremente um papel dentro da música, baseado no ritmo, eram comuns em realidades como as da Jamaica. Béthune (2003) afirma ainda que dentro dessas práticas todos os participantes das festas tinham um papel variável e que dependia do grau de envolvimento com os ritmos das batidas.

Porém, as bases passavam a ser utilizadas por novos artistas, os quais iniciaram a falar sobre elas. Teperman (2015) afirma que, uma vez que o papel do DJ ia se focando

exclusivamente no uso do "*pick up*[5]", o aparelho que permitia a reprodução musical, os apresentadores que organizavam as festas nos guetos tomavam posse do microfone para "falar" com o público entre e durante as músicas. A partir desse momento, eles iniciaram a ser conhecidos e referidos como Mestres de Cerimônia, depois abreviando esse título em MCs. Os MCs interpretavam o papel que os DJs não podiam mais exercer, atuando inicialmente as mesmas estratégias e, depois, elaborando e articulando em rimas aquele conjunto de discursos e expressões que caracterizavam as festas e a vida nos guetos. Se originalmente os MCs tinham como tarefa principal animar as festas através de discursos e provocações, a partir de certo momento entenderam que podiam fruir das bases colocadas pelos DJs e descrever em poucos minutos situações e dinâmicas do universo marginalizado dos guetos, relatando a violência policial, a presença das gangues, o desemprego, a falta de oportunidades no campo educacional, de serviços, de recursos e o racismo herdado das décadas passadas, dando origem às primeiras tentativas de *raps* como é hoje entendido.

O rap representa talvez a expressão artística mais conhecida do Movimento Hip Hop, tanto que "Hoje em dia o Hip Hop tem no rap, que é sua parte cantada, o seu lado mais forte" (Kurck, 2003, p. 12). Por ter sido o recurso mais exitoso, o rap se projeta como o elemento do Hip Hop que passou a ser considerado o seu "símbolo". Atualmente, é menos marcante a presença de outros "elementos" que contribuíram à história do Hip Hop e só este soube se destacar e, em diferentes casos, atingir o objetivo de protesto e crítica do Movimento, chegando mais facilmente a um público de jovens por seu caráter mais imediato e sonoro[6].

Lembrando que as hipóteses sobre a origem do Movimento Hip Hop são várias e que muitas fazem referência a períodos antigos, até precedentes ao fenômeno da escravatura, Silva afirma que:

> Entre os [...] elementos que constituem o movimento hip hop, o rap tem se destacado como o principal representante. A sua constituição em termos históricos se prende a fusões culturais e reelaborações musicais relacionadas à tradição cultural afro-americana no contexto das transformações tecnológicas contemporâneas (Silva, 1998, p. 37).

Sob este ponto de vista, Béthune afirma que:

---

[5] Posteriormente, o "*pick up*" passou a ser conhecido como "*console*", uma versão atualizada que permite a atuação de técnicas mais ampla.

[6] Sob este aspecto, nota-se que, uma vez que o mercado fonográfico desenvolveu técnicas para gravar as músicas, o rap pôde se espalhar ainda mais, representando um recuso poderoso do qual o Movimento Hip Hop se apropriou para difundir suas mensagens.

> O rap constitui de fato - junto à música "techno" – a primeira forma de expressão a utilizar de maneira sistemática as tecnologias de reprodução sonora mais sofisticadas, não só para a difusão de suas produções, mas também para as elaborar, tanto em sua forma, como em seu conteúdo (Béthune, 2003, p. 9)[7].

À medida que os DJs desenvolviam novas tecnologias para melhorar a reprodução sonora das músicas e, mais importante, novas técnicas, como, por exemplo, o *mixing*, o *sampling*, o *cutting*, o *looping*, o *layering* e o *beat box*[8], o rap como estilo musical foi aprimorado pelos jovens artistas que, entretanto, originaram uma vasta produção. No entanto, além da possibilidade de reconhecer esse e os outros elementos como formas de hibridação que se originaram a partir de duas ondas de imigração nos EUA, o rap é assim definível:

> abreviação norte-americana para rhythm and poetry, e nada mais é do que as letras entoadas a ritmo de repente moderno pelos MCs (Mestre de Cerimônias), e das batidas e das mixagens feitas pelos DJs (disques-jóqueis), que se utilizam de partes de outras músicas para constituir uma outra inteiramente nova (Kuck, 2003, p. 10).

De fato, como explicam Cazé e Oliveira (2008), o rap foi a expressão oral do Movimento Hip Hop, articulando e entrelaçando o gosto pelo ritmo e a arte poética, comum tanto à cultura europeia como africana, em uma única expressão artística.

Além disso, os MCs, considerados os porta-vozes do Hip Hop, engendraram perturbações na ordem das nações em que veio a surgir. O Hip Hop, por ser um movimento de protesto, nascido em lugares à margem dos centros urbanos, teve o objetivo de levantar questões que os governos, e sobretudo as elites, não queriam encarar. Eis que os rappers começaram a escrever textos em que se falava abertamente das violências e a repressão que a polícia cometia diariamente nos bairros. Ademais, os rappers narravam também outras questões, entre as quais havia a negligência do Estado em relação à população afrodescendente ou de imigrantes que notoriamente habitavam as áreas mais desfavorecidas do centro urbano, o uso de drogas, ao mesmo tempo que denunciavam preconceitos ligados à cor da pele ou à origem étnica.

Sendo assim, a partir de sua emergência, todas as elites de todos os países onde o Hip Hop surgiu viram no rap um instrumento ameaçador que, como afirma Almeida (2020), tinha que ser proibido ou reprimido. É importante referir que essa criminalização parece uma tendência

---

[7] Tradução nossa. Texto em original: Le rap constitue en effet – avec la musique "techno" – la première forme d'éxpression à utiliser de façon systématique les techniques de reproduction sonore les plus sophistiquées, non seulement pour diffuser ses productions, mais également pour les élaborer, tant dans leur forme que dans leur contenu.

[8] Não cabe aqui explicar de forma técnica e musicalmente acurada todos os elementos mencionados. Porém, para saber mais sobre o assunto conferir Béthune (2003, pp. 9-10).

comum das diferentes elites, especialmente brancas, pois revelaria as dinâmicas de domínio através das quais é possível submeter e marginalizar as camadas indesejáveis da sociedade segundo a visão que as classes mais ricas queriam elaborar. Por isso, o rap passaria a ser um meio para mostrar isso, desmascarando essa hipocrisia.

1.2.2 BREAK

O break é um termo usado no Movimento Hip Hop para se referir a um estilo de dança específico que, segundo diversos pesquisadores, surgiu nos anos de 1970, em um período em que a cultura da discotecagem era popular. Tratava-se de uma era que vem sendo definida como a era "*disco*" nos EUA e que via uma progressiva apreciação do gênero disco, ou discoteque, onde a batida do *beat* da música tinha que ser contínua. Era uma época em que se apreciava uma música linear e que não contemplava interrupções na sequência de sua reprodução.

Todavia, no início dos anos 1970, uma maneira nova e original de dançar, contrária à tendência disco, estava gradualmente aparecendo nas ruas dos bairros de Nova York, provavelmente por causa das "performances" de James Brown que "realizava movimentos quebrados e contorcidos que teriam contagiado os jovens do South Bronx" (Silva, 1998, p. 46). É possível sintetizar a origem do break afirmando que:

> No auge da era disco a *breakdance* surgiu como uma experiência oposta, na qual valorizava-se as quebras nos ritmos durante as músicas e entre as músicas. A *breakedance* valoriza exatamente os elementos que vinham sendo propostos pelos rappers. Por isto, se diz que a *breakdance* é a expressão do rap no plano da dança, pois o break reflete as rupturas rítmicas propostas pelos pioneiros do rap, especialmente via experimentações [...] em torno da música eletrônica (Silva, 1998, p. 46).

A emergência do break está relacionada diretamente com o papel dos MCs que, ao animar as pessoas nos bailes dos guetos, desencadearam novos tipos de movimentos na base das músicas e das "quebras" frequentes por causa dos *screatch* e várias outras técnicas. Tepermann (2015) argumenta que, quando incitados pelos MCs, os dançarinos, que bailavam nas festas, aperfeiçoaram os movimentos, produzindo um novo estilo. Os movimentos foram elaborados, com base nas hipóteses descritas pelo autor, a partir de várias fontes. Há, por um lado, quem pense que os dançarinos se inspiraram nos filmes de artes marciais, populares durante a década de 1970, ou nas imagens da guerra do Vietnã, como as engrenagens dos helicópteros; por outro lado, há teorias que enquadram os movimentos como uma

reelaboração de tradições populares africanas, como danças de guerras ou até a capoeira, expressão física que remete ao universo afro e à autodefesa dos escravos. Todas as hipóteses que o autor relata estão ainda sendo analisados por vários pesquisadores, porém contribuíram à criação da dança do Movimento Hip Hop.

Contudo, a novidade mais impactante do break podia se encontrar no plano cultural que esta nova tipologia de dança tinha no contexto urbano e na sua relação de proximidade com os guetos de Nova York. O seu surgimento nos guetos nova-iorquinos não é um elemento aleatório. Gomes (2008) aponta que, exatamente como as outras expressões artísticas, o fato do break surgir dentro de contextos marginalizados ou excluídos da vida social urbana permitiu à população que ali morava experimentar a própria arte, gerando uma enorme mobilização cultural. Especialmente os jovens, atirados pelo estilo de dança revolucionário, iniciavam a se unir, desfrutando os bairros, as calçadas e as estações para o seu próprio lazer. Depois do sucesso das festas nos guetos e da difusão de "turmas[9]" que utilizavam as novas tecnologias para se converterem em DJs e a conseguinte aparição dos MCs, as camadas mais jovens passaram a desenvolver o próprio estilo de dança. Em direta contraposição ao estilo disco, surgiu, inspirado nas quebras dos discos e vinis, a expressão física do Hip Hop, o break. Então, apareceram os primeiros *b-boys* e *b-girls*, ou seja, os dançarinos que praticavam as formas e as coreografias da breakedance. Ao se encontrar, eles "organizam-se em grupos e, muitas vezes, seus locais de encontro, treinos, apresentações e shows são [...] os locais públicos, pela organicidade com o território" (Gomes, 2008, p. 97). Nota-se, desse modo, que o break tem uma ligação visceral com a cidade e o contexto urbano, atingindo, ao mesmo tempo em que os bailarinos dançam, atrair a atenção do público que anda pelas ruas, espalhando assim o conhecimento dessa arte.

Aliás, por se constituírem maioritariamente como bairros com uma alta densidade de população afro, a break englobou e reelaborou outros movimentos e passos de dança que remetem a estilos da cultura afro-americana. Por exemplo, é visível a grande influência de movimentos que vinham da *flashdance*, do *cakewalk*, do *jitterbug* e do charlestone.

Aliás, assim como afirmam Cazé e Oliveira (2008), o elemento constituinte do break não é unicamente o movimento que o b-boy ou a b-girl faz com o seu corpo, mas o corpo inteiro passa a ser um ator na atuação da dança. Em outras palavras, "A improvisação é característica da dança do Hip Hop e se caracteriza pela presença de movimento momentâneos que

[9] O termo "turma" e o sucessivo "grupo" vêm aqui sendo utilizado em substituição da palavra inglês "*crew*", cujo significado é o mesmo nas duas línguas ao falar acerca desse assunto. Além disso, o termo inglês pode ser usado para todos os tipos de grupos cujos integrantes têm uma ligação como o Hip Hop (DJ, break e grafite).

acontecem a partir da mistura de linguagens artísticas envolvendo a encenação teatral, a mímica e a dança" (Cazé; Oliveira, 2008, p. 6).

Os movimentos físicos do break não constituem a prática exclusiva da dança de rua. Isto é, a formação dessa disciplina, ou seja, a dança que se praticava nas ruas dos bairros nova-iorquinos, constitui-se a partir de três estilos que se desenvolveram nos EUA. Cazé e Oliveira (2008) apontam também que, ao lado da breakdance, praticada pelos b-boys e b-girls, tanto o *Locking* como o *Popping* representaram outras caras da nova maneira de dançar nas ruas. Todo esse conjunto de elementos foi englobado dentro do universo da *breakdance*, proporcionando aos jovens norte-americanos um meio de lazer que podia ser ao mesmo tempo uma maneira para interagir de forma pacífica com o uso dos corpos no contexto dos bairros violentos nova-iorquinos.

1.2.3 GRAFITE

O grafite, ou *graffiti*, posiciona-se como uma das vertentes mais conhecidas do Movimento Hip Hop, considerando que "O *graffiti* representa a arte plástica sendo expresso por desenhos coloridos e exagerados que são feitos pelos grafiteiros nas paredes e em qualquer outro local possível nas ruas da cidade" (Cazé; Oliveira, 2008)[10].

Desde sua origem, essa arte integrou aquele conjunto de elementos que constituíram a base de práticas fundamentais para a expressão artística da nova cultura juvenil, junto com o rap e o break. Contudo, Pinto e Filha (2017) notam que a dinâmica de "grafitar" em si, surge muito antes, interessando países como a Itália, de onde deriva a palavra, ou seja, "*sgraffito*", ou na França, onde arqueólogos e pesquisadores descobriram pinturas antigas nas paredes de grutas. Segundo as autoras do artigo, isso se deve ao fato de "que os primeiros homens já criavam imagens, motivados por determinada razão e que mudam ao longo do tempo, permanecendo, no entanto, o impulso de se comunicar" (Filha; Pinto, 2017, p. 2).

Com esse alvo, "*comunicar*" e "*comunicar-se*", e exatamente como no caso do break, a prática dos grafites surge no contexto dos guetos nova-iorquinos durante a década de 1970. De fato, "no início, era utilizado para demarcar espaços. As gangues pintavam muros, becos, trens com desenhos e letras com características peculiares, diferentes das formas vistas até então, normalmente representando o nome dos grupos" (Cazé; Oliveira, 2008)[11].

---

[10] Artigo sem numeração de páginas.
[11] Idem

Todavia, quem deu visibilidade e notoriedade ao grafite foi, de acordo com as ideias de Silva (1998), Demétrius, jovem de origem grega que, nas ruas da cidade nova-iorquina, "costumava inscrever suas *tags* (assinaturas) em diferentes espaços da cidade, especialmente dentro e fora dos trens e nas estações do metrô" (Silva, 1998, p. 49). O trabalho artístico do jovem recebeu uma enorme consideração por parte dos meios de comunicação que, em 1971, "o jornal *The New York Times* resolveu publicar uma entrevista com Demétrius que se identificava com "Taki 83" (respectivamente o pseudônimo e número da rua onde morava)" (Silva, 1998, p. 49).

Assim, muitos jovens da década de 1970 começaram a grafitar as paredes dos bairros hispânicos e desfavorecidos, impulsionados pelas técnicas originais de Demétrius. O fato de um número crescente de jovens se aproximar ao grafite enquanto técnica artística que se espalhava nos trens, nos metrôs e nas paredes da cidade, permitiu que muitos entre eles se reunissem em "*crews*". As *crews*, ou seja, grupos de pessoas formados por jovens grafiteiros, tinham diversos objetivos, entre os quais formar uma rede de apoio para seus integrantes. Essas dinâmicas podem ser resumidas afirmando que:

> O grafite, apesar de exprimir-se individualmente, desenvolveu-se no hip hop dentro das *crews*. Os grupos ao mesmo tempo em que competiam na divulgação do seu nome em territórios mais amplos também se solidarizavam, emprestavam livros e protegiam-se mutuamente (Silva, 1998, p. 50).

A rede de apoio criada pelos grupos de grafiteiros não servia só para espalhar o próprio nome nas várias áreas urbanas, mas também para se proteger de uma nova ameaça. Obviamente, pelo fato de estar se tornando uma prática cada vez mais emulada pelos jovens dos bairros, e que se estava espalhando por todos os restantes bairros de Nova York, as autoridades começaram uma luta tenaz contra os grafites. Silva (1998) evidencia o fato das autoridades colocarem painéis particularmente endereçados para os grafites em zonas especificas da cidade; os vendedores foram incentivados a não permitir a compra dos materiais para a realização das obras; trens e metrô foram revestidos com películas plásticas realizadas com materiais que permitiam a lavagem da verniz através de produtos químicos e, finalmente, novas leis foram promulgadas para banir as pessoas que carregassem nas estações os instrumentos que permitiam a criação dos grafites.

Todavia, vale observar que, mesmo as novas medidas tendo alcançado notáveis resultados na maioria da cidade, "nos locais onde o movimento hip hop se estruturou, no Harlem, Bronx e Brooklyn, a prática teve prosseguimento" (Silva, 1998, p. 51). Os grafites encontraram

também uma forma extra-urbana para prosseguir sua existência no Movimento Hip Hop, tendo em vista que "surgiam nas camisetas, nas roupas e nos vídeos dos rappers" (Silva, 1998, p. 51).

Mas, é interessante destacar um dos efeitos que os grafites tiveram na cidade nova-iorquina. O uso do território por parte de artistas ou jovens que estavam grafitando as paredes dos bairros que o Estado não considerava, permitiu, segundo Gomes (2008) uma valorização do território urbano. Se, como o autor argumenta, no caso brasileiro, os grafites atingiram uma (re-)valorização dos espaços urbanos, naquele dos EUA a arte dos *graffitis* foi uma oportunidade para remodelar e ressaltar àquelas áreas urbanas em que, por muito tempo, as pessoas não gostavam de transitar. A ideia de Gomes (2008), que se refere principalmente ao caso brasileiro, pode ser aqui expandida para mostra que "o grafite surge reivindicando o espaço público como lugar de expressão das identidades políticas confinadas nos guetos" (Silva, 1998, p. 49).

1.2.4 O "QUINTO ELEMENTO"

O "Quinto Elemento" representa a característica principal do Movimento, pois permite a realização de todas as mudanças e evoluções que estão ligadas à sociedade em que o Hip Hop se desenvolve. Como mencionamos antes, "Foi Afrika Bambaataa quem juntou os 4 elementos" (Santos, 2021, p.173). A ele deve-se o importante papel de organização social do Movimento Hip Hop.

O artista, que desenvolveu sua arte em vários campos do Hip Hop, como o rap ou o Djing, observava a preocupante situação de violência urbana em que os bairros se encontravam. A crescente e ameaçadora presença das gangues, que projetavam uma influência crescente e descontrolada nos guetos, impulsionou Bambaataa em repensar as artes precedentemente listadas, imprimindo-lhes um novo significado através daquele que iria ser nomeado de "Quinto elemento" do Hip Hop. Por isso:

> Com os [...] elementos artísticos consolidados, o DJ Afrika Bambaataa, fundador da Universal Zulu Nation, sugere que seja incluído ao movimento um elemento puramente político, que desenvolvesse sensibilidade social aos apreciadores. Estabeleceram, assim, que o quinto elemento, o "Conhecimento", seria responsável por esclarecer as pessoas sobre a história e a cultura do Hip Hop (Sousa, 2015, p. 32).

Ao defender a ideia de que para a valorização do Movimento e para auxiliar outras pessoas em contextos difíceis ou de dificuldade, muitos concordaram em considerá-lo como um dos

maiores representantes globais do Movimento. Por sua experiência nas artes do Hip Hop, assim como por ter colocado "em prática a filosofia pacifista, procurando por fim às lutas violentas das gangues em sua comunidade" (Silva, 1998, p. 48), Bambaataa impulsionou um Movimento que "envolve um conjunto de atitudes, gestos, linguagens e formas estilizadas de se vestir associadas com a cultura de rua" (Silva, 1998, p. 48). A sua ideia impacta notavelmente o Hip Hop ainda hoje, visto que a cultura, identificada no conjunto de gestos, roupas e linguagens, marca a essência do Movimento, apesar das mudanças das épocas e estilos com que os artistas expressam a própria arte.

Para espalhar a mensagem positiva do Movimento, além de abrigar seus integrantes, Bambaataa fundou a citada *United Zulu Nation*, uma organização que tinha como objetivo principal a difusão dos valores do Hip Hop, assim como conectar os integrantes da cultura nos outros países do globo. Mais especificamente:

> Entre os objetivos da UZN estão: educar, desenvolver e melhorar o atual estado de espírito de adultos e jovens em todo o mundo; divulgar [...] mensagem de amor, paz e unidade entre todas as raças através de [...] caminhos e ações; preservar a cultura do Hip-Hop e todas as formas de arte criadas a partir dele e usar a música como um meio de intercâmbio e compreensão cultural; proporcionar um refúgio seguro para alimentar o gênio inerente de adultos e jovens em todo o mundo; ajudar outras pessoas a desenvolver carreiras e oportunidades, à mediada que expressam seu potencial e talentos [...] (Santos, 2021, p. 173).

A *Zulu Nation* se propôs como uma organização que procurava combater as criticidades dos guetos nova-iorquinos, tanto que:

> Seu objetivo maior foi reduzir a violência oriunda das brigas de gangues no Bronx do Sul da época, substituindo a brutalidade dos conflitos físicos por embates estéticos. A ideia chave àquela altura foi reforçar a capacidade daquela então nascente manifestação cultural urbana de servir como instrumento de transformação das condições de existência naqueles contextos de desinvestimento através da manifestação artísticas (Mendes; Neiva, 2019, p.210).

Uma vez que atingiram seu alvo nos EUA, transformando radicalmente o aspecto do Hip Hop, tornando-o um verdadeiro movimento organizado, Afrika Bambaataa decidiu, conforme Santos (2021), viajar para implementar esse modelo cultural também no resto do mundo. Contudo, o legado deixado pela UZN e por Afrika Bambaataa foi enorme, permitindo moldar a essência do Movimento. Em particular, deu aos jovens estadunidenses das classes mais excluídas o instrumento através do qual denunciar e mudar as dinâmicas interiorizadas da

sociedade, ao mesmo tempo em que atuava uma função de socialização que permite aos membros do Movimento escapar da lógica da criminalidade e da violência urbana:

> Como movimento cultural, o hip-hop tem servido como ferramenta de integração social e mesmo de socialização de jovens da periferia no sentido de romper com essa realidade. A maioria dos integrantes do movimento Hip Hop busca denunciar sua dura realidade com objetivo de gerar consciência e a transformação social (Santos, 2013, p. 7).

Portanto, ao mesmo tempo que os "atores" da rua criaram artes que serviam para o lazer dos jovens afrodescendentes e caribenhos dos guetos de Nova York, a UZN e seu fundador tiveram sucesso em articulá-las em uma nova cultura. Uma expressão cultural que, ao longo das décadas seguintes, produziria resultados incríveis, hibridando-se aos contextos locais em que chegou e sem perder a elasticidade e os objetivos que permitiram o seu surgimento nos EUA.

1.3 - A chegada do Hip Hop no Brasil.

O fato de o Hip Hop ter chegado ao Brasil não só parecia como um acontecimento inevitável, mas também previsível. De fato, a ascensão que o Movimento poderia vir a ter na América Latina e, em particular, no Brasil consegue ser explicada através de diversos fatores. Em primeiro lugar, pela composição da população brasileira que, conforme as estatísticas do censo de 2022 do IGBE, observa uma forte presença de pessoas afrodescendentes e pardas[12]. Em segundo lugar, na América Latina, existiam, conforme as ideias de Andrews (2018), complexos mecanismos de desigualdade, enraizados nas sociedades e que tinham sua origem já no período colonial dos países latino-americanos, que prejudicavam a população africana e, sucessivamente, afrodescendente. Durante a história do Brasil, houve uma verdadeira política baseada na raça e que procurou sempre controlar a população de origem africana, interiorizando na sociedade uma ideia de classe e castas que via esses indivíduos numa condição de inferioridade e subalternidade perante as elites, geralmente brancas.

Além disso, é interessante observar outro aspecto. No Brasil, o Movimento Hip Hop tem se espalhado de maneira mais rápida, pois a população já olhava para a realidade dos EUA. Essa situação tem dois pressupostos. Por um lado, já citamos como "nenhum outro país latino-americano tem uma população negra ou mulata sequer próxima do tamanho daquela do

[12] O como o censo de 2022 aponta que os sujeitos pardos (45,3%) constituem a maior parte da população, podendo ser acrescentada uma percentual de 10,2% de população negra.

Brasil" (Andrews, 2007, p. 219), que compartilha com os afrodescendentes estadunidenses um passado de escravidão e que lhe proporcionou uma história de discriminação e preconceito dentro de uma hierarquia racial que a punha num lugar periférico. Por outro, é importante ressaltar que, justamente por ter a maior população de descendência africana e mulata, que foi por séculos marginalizada e estigmatizada pelo olhar coletivo, os afro-brasileiros seguiam com atenção os processos culturais e sociais que surgiam nos Estados Unidos, tanto nas dinâmicas dos direitos civis como nas tendências artísticas, pois representaram uma rara oportunidade de transformação da sociedade.

Analogamente ao caso dos EUA, a população afro-brasileira que, segundo Amaro (2022), sempre se viu proibida de participar ativamente na construção da nação, precisava expressar a voz que lhe foi negada. A autora afirma que foi graças aos movimentos negros, que iniciaram a surgir na década de 1980, que o Brasil começou a reavaliar o papel central do negro na história nacional. Ela aponta que "O direito a igualdade que os negros buscam há tantos anos, faz com que seja obrigado a construir um movimento que os represente, algo que tenha mais alcance nacional e mundialmente falado [...]" (Amaro; Filho, 2022, p. 5). Ainda mais se, como no caso brasileiro, as estruturas de um racismo interiorizado sempre encontraram uma justificativa por causa de mecanismos sociais e culturais que as elites brancas desenvolveram.

Por isso, o fato de o Hip Hop ter se espalhado nas cidades do Brasil pode ser ligado ao fato da população afro-brasileira buscar novas estratégias a partir das quais articular discursos capazes de se focar acerca dos temas importantes para os movimentos sociais brasileiros. Vale lembrar também que a procura e luta pelos direitos desejados pela população de ascendência africana no Brasil são tendências antigas e que, como descreve Andrews (2007) no decorrer de seu livro, começaram a ser negociados já a partir do período colonial brasileiro. Levando em conta essa consideração histórica, é possível reconhecer que o Movimento Hip Hop representa exclusivamente um dos inúmeros meios que a população afrodescendente brasileira usou para lutar por um reconhecimento pleno de seus direitos, aproveitando-se de uma fissura histórica que lhe proporcionou uma oportunidade para obter o devido e justo reconhecimento de sua condição dentro dos esquemas sociais da nação. O Hip Hop é, desde sua origem nos guetos nova-iorquinos, um instrumento de protesto poderoso, útil para a coesão das classes mais à margem da sociedade e dos circuitos urbanos, que encontra na cultura e na expressão artística o seu maior ponto de força. Logo, é compreensível entender como a sua emergência no Brasil não foi aleatória, passando a ser um recurso indispensável ao avanço social no contexto brasileiro.

Contudo, é bom lembrar que já no fim do século XIX e início do século XX, um número considerável de questões foram exacerbando as dinâmicas herdadas do passado colonial e pós-independência, e que chegaram ao ápice da criticidade durante o período de expansão urbana sucessiva ao início do século XX. A atenção dos políticos para a criação de uma forte indústria nacional, que levou à criação de leis para os trabalhadores por parte dos governos populistas, que tutelavam maioritariamente os trabalhadores do setor industrial, em detrimento dos trabalhadores rurais, e o aumento dos salários, fizeram com que inúmeros indivíduos procurassem uma melhor condição de vida nas cidades, porém sem intenção por parte dos vértices da sociedade de encarar e resolver problemas de desigualdades prévias, os quais aumentariam durante todo o processo de modernização e desenvolvimento urbano. Os problemas tinham uma maior força em relação aos afrodescendentes brasileiros, os quais ainda seguiam sendo associados a uma condição estigmatizada de subalternidade e escravidão, apesar da escravatura ter acabado em 1888, mas que na mentalidade das pessoas continuava enraizada.

O processo de urbanização teve, segundo a separação de Gomes (2008), diferentes fases, atuadas em diversos períodos temporais do século passado. Todas as fases se impulsionaram a partir de um projeto de modernização do território, em particular das áreas urbanas. Essa estruturação urbanística se dava, por exemplo, em "São Paulo, território centro da expansão cafeeira", em que "já circulavam senhores oligarcas, banqueiros, imigrantes, escravos e libertos" e onde "Nesse cotidiano, necessidade, cultura e técnicas iam-se misturando pelos lugares que a cidade abrangia, dando-lhe sua forma e conteúdo e a característica de um território desigual" (Gomes, 2008, p. 32). É nesse contexto que a capital paulista, querendo atirar investimentos nacionais e internacionais, transforma seu rosto, convertendo-se na capital "econômica" do país. Para se aproximar das realidades industriais mundiais, o trabalho de multidões de pessoas foi posto aos serviços dos novos planos para modernizar o contexto urbano, que via na Europa a sua expressão mais bem sucedida. O impacto que essas transformações tiveram no crescimento econômico e industrial do país, assim como o crescente interesse pelos direitos dos trabalhadores e, em particular, dos afrodescendentes, levou os governos a se focarem principalmente na tutela dos direitos dos trabalhadores do setor industrial, além de criar novos bairros que substituíram os que estavam habitados pelas parcelas da população afrodescendente, afastando-as do centro em prol da construção de novas estruturas e infraestruturas.

À mediada que os trabalhadores edificavam novos bairros para a classe mais rica das realidades urbanas, as classes mais desfavorecidas se afastavam continuamente e de maneira

descontrolada do centro das cidades para as margens. Pela incerteza das políticas de expansão, os governos não mantinham o controle sobre o processo de urbanização, tanto que:

> As profundas diferenças entre formalidade e informalidade no emprego foram também reproduzidas na habitação urbana. No início do século XX, a migração rural já havia esgotado os recursos habitacionais das principais cidades latino-americanas, produzindo o início dos assentamentos nas favelas no Rio de Janeiro, São Paulo [...] e em outras áreas urbanas (Andrews, 2018, pp. 89-90).

As novas áreas informais das cidades que vinham se constituindo apresentavam composição étnica principalmente de pessoas afrodescendentes, afastadas dos novos bairros reservados às classes mais ricas, e por novos moradores que vinham das áreas rurais do Estado, criando uma situação de superlotação insustentável. As áreas em que as pessoas das camadas mais desfavorecidas vieram a habitar foi caracterizada por uma série de empecilhos, devido ao fato de o Estado não proporcionar um verdadeiro e atento controle e, logo, não conseguindo solucionar dinâmicas que fundamentaram a construção desses novos bairros populares à margem dos centros urbanos. Essa situação:

> pode ser explicada pelo rápido processo de urbanização do país, onde as cidades cresceram carentes de infraestruturas e fiscalização pública [...]. Com isso, gerou-se uma aglomeração habitacional [...] muitas vezes, em terrenos públicos ou privados, sem parcelamento oficial do solo.
> Com a falta de recursos financeiros dos moradores para um planejamento prévio, as casas são improvisadas, apresentam pouca ventilação, umidade e problemas estruturais. Isso também se deve à falta de conhecimento técnico e a falta de espaço, no geral, a situação é resultado de uma real instabilidade (Istan; Oliveira; Pinheiro; Villani, 2015)[13].

As premissas que as elites puseram para a organização e construção dos novos centros convulsionaram mudanças estruturais no desenvolvimento das áreas urbanas, tanto que: "No decorrer do século XX, as favelas se disseminaram por toda a cidade e se tornaram uma forma ubíqua de habitação para os pobres, que, como na virada do século, eram predominantemente afro-brasileiros" (Andrews, 2007, p. 154). Aliás, é possível enfatizar também que "A população discriminada e colocada à margem da sociedade viu o advento da marginalização [...] como um momento que tornou suas condições de vida instáveis na cidade" (Destro, 2022, p. 5). Portanto, a condição precária de habitação se refletia também nas condições de vida da população afrodescendente que habitava as áreas marginais, exacerbando as já existentes desigualdades.

[13] Artigo sem numeração de páginas.

É fundamental notar que nos territórios à margem das maiores cidades, como nos casos de Rio de Janeiro e São Paulo, já se estava difundindo nos setores juvenis das periferias urbanas uma cultura de lazer extremamente parecida com a que os bairros do Bronx, Harlem e Brooklyn vivenciariam na década de 1970. Essa cultura de lazer foi implementada a partir da segunda metade do século passado, procurando momentos de diversão e alívio perante as condições de marginalização que os jovens negros sofriam. Os jovens afrodescendentes disfrutavam as noites nos chamados "*bailes black*", ou seja, lugares que, conforme Silva (1998), focavam a própria atenção na música *black*, tipicamente produzida pelos afrodescendentes norte-americanos das cidades dos EUA. Essa cultura de lazer, que principia sua estruturação na década de 1970, tinha fortes relações com o contexto periférico, tanto que:

> as equipes de baile começaram a estruturar-se em meio ao processo de estruturação dos bairros periféricos. Nesse contexto, os bailes blacks surgiram como alternativa de lazer, desenvolvida por segmentos juvenis migrantes e descendentes de migrantes, recém integrados à periferia da cidade. As equipes pioneiras, encarregadas da organização do lazer juvenil privilegiaram a black music norte-americana, o soul e o funk. Em meio à estes gêneros, o baile black abria possibilidades para as apresentações de grupos nacionais de samba e outras práticas relacionadas à música negra (Silva, 1998, pp. 70-71).

É nesse contexto que o Hip Hop começou a se espalhar pelo território brasileiro, principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. A realidade brasileira já carregava os pressupostos para o desenvolvimento do Movimento dentro do território nacional, tanto socialmente como economicamente. O seu surgimento não foi aleatório, visto que "Na década de 1980, o Hip-hop chega as principais capitais brasileiras, São Paulo e Rio de Janeiro, inserido num contexto de problemas sociais que acometem a população periférica" (Freire, 2018, p. 27). Inclusive, os bailes que se desenvolveram nas periferias carregavam consigo um sentido de oposição à elite, predominantemente branca, que gradualmente os expulsou dos bairros centrais para os periféricos. Opondo-se à identidade "branca" e às suas expressões e imposições, os circuitos *blacks* tentavam valorizar mais a cultura afro, tanto na sua constituição artística e estética, como na sua dimensão política:

> Evento comum nas periferias, esses bailes estimularam um cenário de danças, vestimentas e variados penteados para os cabelos crespos, através dos quais se destacava o chamado estilo *black power*, desafiando a imposição de um modelo de beleza vinculado à "branquitude" (Freire, 2018, p. 28).

Essas festas passaram a ser o ponto de partida para a eclosão do Hip Hop na nação brasileira. Elas foram consideradas quase revolucionárias, já que:

> Em pleno regime militar, uma juventude negra e periférica, que cultivava elementos estéticos de valorização de beleza negra (como indumentária e penteados) numa sociedade estruturalmente racista, começa a se reunir um número cada vez maior, fortalecendo laços de solidariedade e de construção de identidades alternativas e de oposição àquela sociedade. A existência dos bailes black por si só, representa uma mudança de postura frente à falsa integração social pregada pelo mito da democracia racial (Paulo, 2023, p. 33).

Pertencendo a uma dimensão de lazer juvenil do mundo afro, os *bailes blacks* referiam-se ao universo da dança, já que eram "festas dançantes que priorizam estilos musicais a partir de bandas e artistas negros nacionais e internacionais" (Freire, 2018, p. 28), permitindo compartilhar estilos que foram desenvolvidos em outras partes do mundo e que guardassem relação com o universo da cultura "*black power*". No Brasil, o Hip Hop se espalhou, então, a partir do estilo *braekdance*. De maneira paradoxal, o break foi "trazido por agentes sociais pertencentes às camadas sociais mais ricas da sociedade" (Amaral, 2011, p. 605), pois "No princípio deste processo, era comum que pessoas de classe média e alta viajassem para fora do país e trouxessem os discos e vídeos disseminando-os em diferentes contextos" (Rocha, 2020, p. 30). Esses agentes vinham sendo contratados pelos DJs que, querendo antecipadamente os discos e vinis, pagavam-lhes o serviço de entrega. Em seguida, muitos outros seguiram o mesmo caminho, viajando para fora com o único alvo de trazer de volta ao Brasil as mercadorias do contexto nova-iorquino. Ao mesmo tempo em que eles compravam os produtos fonográficos, entravam diretamente em contato com as novas práticas que se desenvolveram na década anterior, tornando-se os primeiros propagadores dessa nova cultura. Estas pessoas privilegiavam o break como interesse principal, sendo esse o elemento que podia ser encontrado de forma mais imediata nas festas dos guetos de Nova York em que presenciavam para adquirir os discos. Ao frequentar assiduamente os ambientes em que o Movimento ia desenvolvendo as suas expressões, eles passaram a praticar também o *breakdance*. Voltando ao Brasil, não tardaram em difundir a novidade que vinha dos EUA. Assim, em muitas áreas das metrópoles principais do Brasil, como, por exemplo, São Paulo e Rio de Janeiro[14], o break encontrou um ambiente favorável para o seu desenvolvimento, às vezes com a participação de equipes que vinham dos EUA:

[14] Vale mencionar o fato de que o Hip Hop, mesmo tendo se difundido maiormente nessas duas cidades, começou a surgir em outros centros urbanos, porém com uma velocidade e intensidade menor. Freire (2018) e Paulo

> O hip hop "nacional" surgiu, em meados da década de 80, nos salões que animavam a noite paulistana no circuito negro e popular dos bairros periféricos e contou, nos seus primeiros eventos, com a forte presença de grupos norte-americanos e alguns poucos expoentes brasileiros (Herschmann, 2005, p. 25).

Nos *bailes blacks*, os dançarinos começaram a expressar uma nova arte estadunidense capaz de atingir uma atenção pelo público de jovens negros que desencadeou um verídico interesse por uma cultura que nos EUA existia já há uma década.

Uma vez que o Hip Hop penetrou no Brasil, através das festas nas periferias, sua expressão passou a ser presente sobretudo em São Paulo, enquanto no Rio de Janeiro os jovens perderam progressivamente o interesse em favor do funk. Herschmann (2005) e Kurk (2003) afirmam que na cidade carioca, o gosto pelo Hip Hop e suas batidas foi se substituindo pelo funk em virtude de seu caráter menos político e mais lúdico. As trajetórias dos dois gêneros estavam seguindo rumos diferentes, apesar de terem nascido a partir do mesmo contexto social e econômico:

> E enquanto o funk carioca se tornou um movimento negro de exaltação do lazer e da diversão, o hip hop paulista, principalmente, manteve um forte discurso político, de denúncia da pobreza e da exclusão em que vivem as camadas pobres e na sua maioria negras dos grandes centros urbanos do Brasil (Kurk, 2003, p. 16).

Sendo assim, a capital paulista permaneceu a única realidade em que os artistas do recém-chegado Movimento podiam aprimorar e desenvolver a própria arte. Nos eventos que aconteciam na periferia da cidade, era comum não só emitir com "*pick ups*" e, depois, "*consoles*" as músicas, mas também projetar os vídeos dos grupos norte-americanos. Por isso, não só as batidas se difundiam, mas também os elementos relacionados ao visual dos artistas e, sobretudo, ao discurso político. Isto fez com que "em São Paulo, e dentro de alguns círculos, o hip-hop foi se afirmando como importante discurso político que tem revitalizado parte das reivindicações do movimento negro" (Herschmann, 2005, p. 27).

Os dançarinos que costumavam dançar o break nos *bailes blacks*, ao passo que o Hip Hop penetrava na realidade afro no Brasil, decidiram deslocar-se para outros lugares da cidade.

É nesse conjunto de elementos que nascem as primeiras "posses" brasileiras:

(2023) notam que a presença do Hip Hop pode ser encontrada também em Salvador de Bahia de Bahia (Bahia), Belo Horizonte (Minas Gerais), etc...

> A primeira posse brasileira tem sua história atrelada ao crescimento do elemento musical do hip hop, o rap. Foi na Praça da Estação de Metrô São Bento, no centro de São Paulo, que surgiram os primeiros MCs, mas como coadjuvante perante os b boys. Já nos espaços dos bailes black, passou a haver atritos e divergências entre as equipes e os rappers, além de um encurtamento do espaço diante do crescimento do público interessado. Estas foram, possivelmente, as principais motivações de uma boa parcela daqueles personagens para deslocarem suas atividades para outro espaço nas redondezas: a Praça Roosvelt (Paulo, 2023, pp. 69-70).

Como nota Paulo (2023), antes de um número de artistas, em sua maioria b-boys e MCs, ocuparem outras localidades da cidade paulista, o Hip Hop brasileiro encontrava-se na mesma situação de sua contraparte nos EUA. Isto é, em uma desorganização aleatória dos elementos que o compunham. Exatamente como aconteceu com a *Zulu Nation* e Afrika Bambaataa na década de 1970, as posses[15] garantiram uma organização em torno da coesão das vertentes que os artistas executavam. As experiências dos jovens nas praças marcaram notavelmente o futuro do Movimento no Brasil. Por exemplo, a experiência na Praça Roosvelt foi influenciada enormemente pela "segunda geração" de rappers norte-americanos. Silva (1998) destaca que os grupos Hip Hop que atuavam no contexto dos EUA começaram a introduzir nas músicas temáticas que vinham de um raciocínio conscientizado, resultado de duas décadas de elaboração e de lutas sociais. A maior referência para os rappers brasileiros nestes anos foram os "*Public Enemy*", que tiveram enorme êxito no Brasil por suas mensagens engajadas. Por isso, no início da década de 1990, na Roosvelt:

> Os rappers voltaram-se para a temática racial, redescobrindo-a via contexto norte-americano. Livros que discutiam o preconceito racial e a história da população negra no Brasil tornaram-se leituras quase obrigatórias entre aqueles que frequentavam a Roosvelt. A história oficial narrada pelos livros didáticos, passou a ser revista à luz de novas referências bibliográficas (Silva, 1998, p. 66).

Vale notar que, apesar do Hip Hop ser uma arte desenvolvida nos EUA e que foi "importada" no Brasil através dos *bailes blacks* na periferia das mais importantes cidades, as problemáticas que os afro-brasileiros e afro-estadunidense enfrentam no cotidiano urbano é semelhante, quase idêntica. Conforme Destro (2022), problemáticas "às quais as favelas estão conectadas" eram e ainda são "pobreza, degradação e fragilidade" (Destro, 2022, p. 8) que são o resultado de profundas e enraizadas tendências e dinâmicas da sociedade brasileira e que ocupam ainda hoje um papel fulcral na manutenção das desigualdades sociais do país. Na tentativa de reler a realidade com os novos instrumentos que a produção artística norte-

[15] É importante lembrar que o termo se refere a todos os "grupos", ou "turmas", formados por hip-hoppers, independentemente da vertente que os integrantes escolhem exercer (rap, grafite, break ou djing).

americana deu aos jovens do Movimento, é possível dizer que os rappers e integrantes do Hip Hop desempenharam um papel central na construção de novas técnicas e pontos para descrever a realidade, denunciando suas desigualdades:

> Desta forma, o período da Roosvelt pode ser tomado como definidor de parâmetros que se tornaram centrais dentro do rap paulistano. A valorização da letra, do discurso inteligente e crítico, a educação do público para prestar atenção na mensagem, especialmente quando o show era ao vivo, começou a se consolidar nesse momento (Silva, 1998, p. 66).

Além disso, essas mudanças mais engajadas nortearam a maneira com que os trabalhos eram elaborados, tanto no plano do discurso quanto no plano estilístico:

> A partir da influência do "rap consciente" do Public Enemy, os grupos ficaram mais comprometidos com o discurso e com a palavra, que propriamente com a criação das bases sonoras. Mesmo em termos de extensão das letras [...] nos trabalhos pré-1990 elas surgem mais curtas e menos elaboradas em termos poéticos (Silva, 1998, p. 67).

Porém, ao mesmo tempo que o Hip Hop brasileiro compartilhava características semelhantes com o dos EUA, ele compartilhou também a repressão das autoridades, que o viam como uma ameaça à ordem do país. No solo brasileiro, já na década de 1980, ainda sob o regime militar, as autoridades reprimiam essas atividades artísticas que, na sua visão, eram a expressão de uma cultura criminal e que podia pôr em risco a ideia do mito da "democracia racial"[16]. Uma vez que a ditadura acabou, o Movimento continuou a ser percebido como um perigo à segurança da nação. Sob este ponto de vista, Herschmann (2005) indica o exemplo dos "arrastões", episódios que deram origem a vários debates na década de 1990 sobre a questão de criminalizar ou não o Hip Hop. Ao passo que as autoridades e classes altas iam debatendo sobre a possível proibição e criminalização do Movimento Hip Hop no Brasil, os jovens brasileiros das periferias começaram a se interessar a ele, enxergando-o como uma alternativa ao silêncio de sua condição de excluídos.

É interessante ressaltar também que o sujeito que se encontra à margem da sociedade, que mora em espaços habitacionais de precariedade e que frequentemente foi excluído por causa de sua classe social ou raça, encontrou no Movimento Hip Hop um instrumento de resistência para se engajar politicamente e socialmente. Assim como tem acontecido nos guetos de Nova York, cidades como São Paulo e Rio de Janeiro vivenciaram o começo de uma cultura que

[16] O conceito de "democracia racial" vem dos projetos nacionalistas elaborados no século passado, cujo objetivo era criar um novo sentimento de "nacionalidade", procurando amenizar os conflitos raciais e sociais interno à sociedade da época. No caso brasileiro, a figura do pardo foi retomada e exacerbada, pois os pardos constituíam a maior parte da população brasileira.

proporcionou aos jovens brasileiros afrodescendentes uma nova maneira de comunicar seu mal-estar perante a negligência do Estado em relação às realidades periféricas. Desse modo, eles romperam com a tradição do já mencionado mito da "democracia racial" que, segundo Domingues (2005), não só foi constituído a partir de um passado remoto, mas também serviu às classes dominantes para amenizar as prováveis desordens que a população afro-brasileira poderia convulsionar. Nas décadas sucessivas, o conceito foi utilizado como base para a elaboração de elementos que pudessem divulgar uma imagem de convivência que sempre foi pacífica e que desse a ideia de uma "festa" entre as "matrizes" étnicas que compõem a população brasileira em prol da estabilidade, ao mesmo tempo que criaram um nacionalismo útil às elites, procurando esconder e minimizar as violências que os povos africanos sofreram nos trezentos anos em que a escravidão foi uma instituição. Estas dinâmicas foram amplamente aprimoradas durante o período de vinte anos (1964-1985) em que a ditadura militar foi operativa no Brasil e que viram a tentativa, segundo Paulo (2023), de moldar uma visão em que o racismo não podia mais ser percebido, nivelando as narrativas por meio da propaganda e da censura, negando os problemas de desigualdades sociais em relação à raça das pessoas. O objetivo foi atingido, criando uma narrativa nacional em que o racismo não era mais visto como pertencente ao contexto brasileiro, continuando, porém, a perpetrar os elementos de discriminação e preconceito contra a população afro, marginalizando-a ainda mais.

Foi neste sentido que grupos considerados da "velha escola" do rap brasileiro principiaram a escrever músicas que marcaram uma inteira geração. Paulo (2023) sugere que os afrodescendentes das periferias, cansados dos episódios de violência, preconceito e racismo, denunciaram as estruturas que regiam a sociedade e a vida do país. De fato:

> caracterizando-se assim, o rap nacional nas décadas de 1980 a 1990 em diante, como um rap revolucionário, que expressava as dificuldades de um povo simples, principalmente, de favelas e negros, que buscavam enfrentamento na questão racial, e de "classe", com um tom "agressivo". O que configurou as letras do período com fortes críticas sociais, além disso, um certo teor de aversão a ascensão social e valores "burgueses", em contrapartida com os de "rua" [...] (Andrade, 2018, p. 65).

Já na década de 1980, personagens como Thaíde, Mv Bill, DJ Hum e Rappin' Hood, entre outros, sobretudo rappers[17], entenderam que o Hip Hop poderia proporcionar um meio impactante para a radical mudança da sociedade. Entre os rappers e artistas, o grupo mais

[17] Observa-se que o rap, ao longo das décadas, diferenciou-se para inúmeras variantes. De fato, constituiu-se em subgêneros como o "*Gangsta rap*", "*Gospel rap*", "*Hardcore*", etc. O rap brasileiro segue tendencialmente a variante "*Gangsta*", exatamente como os artistas acima mencionados fazem.

conhecido até os dias atuais, e que teve um papel marcante na história do rap nacional, foi o dos Racionais MC's. Em músicas como "*Eu sou 157*", "*Negro drama*" ou "*Capítulo 4, versículo 3*" enfrenta-se um conjunto de temáticas que envolvem a realidade que as vozes da margem viviam, dando-lhes um aspecto marcadamente político. Os raps que citamos pretendiam, e ainda pretendem, mostrar a difícil realidade e as duras condições que os jovens moradores das áreas periféricas vivem. Por exemplo, em "Capítulo 4, versículo 3", a voz que principia a música afirma que:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial
A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras
Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros
A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente São Paulo
(Capítulo 4, versículo 3, Racionais MC's)

Esse "cabeçalho" da música já denuncia as problemáticas que se ligam à vida não só da periferia, mas também da realidade brasileira em relação à cor da pele do indivíduo e à sua origem social.

Este posicionamento engajado frente à complexa situação da vida das camadas discriminadas causou ao grupo enormes problemas com o Estado, mas inspirou as novas gerações a escrever a própria experiência e denunciar as criticidades da vida brasileira em relação ao racismo, violência, preconceitos, drogas, entre outras coisas. A produção musical do grupo foi e ainda é lembrada até o período atual, pois proporcionou uma mudança de paradigma sobre a visão e a autopercepção da cultura afro no Brasil. Ao virar uma referência para o rap e o Hip Hop paulistano e nacional, os Racionais constituem a "espinha dorsal cultural" das produções que vieram a ser elaboradas nas décadas sucessivas. O êxito e a influência que o grupo teve nas novas gerações permitiu que o paradigma social mudasse completamente, impulsionando uma maneira de fazer rap totalmente nova:

> No cenário do rap brasileiro, o distanciamento que houve, os conceitos "rígidos" de certa forma estabelecidos por as antigas escolas do rap foram tornando-se por grupos tradicionais flexíveis, tendo em vista o surgimento de uma nova vertente do rap, o rap moderno, o rap tendendo ao início de século XXI, precisamente por volta do fim dos anos 2000 até os dias atuais, chamado nova escola [...] (Andrade, 2018, p. 65).

Essa nova geração encontrou no trabalho dos Racionais um ponto de partida para principiar um trabalho considerável de observação e redescrição de paradigmas. A partir

desse momento, a "nova escola" de rappers inicia uma trajetória que, através do uso de ciências que se estava estruturando, conforme Andrews (2018), naquele período histórico, pretendia reler a realidade à luz das novas teorias, procurando desmascarar a hipocrisia da cultura hegemônica. Aliás, eles conseguiram se auxiliar dessas novas teorias, pois, como afirma Andrade (2018), o contexto já havia mudado e muitos deles tiveram acesso às escolas ou a outros serviços que lhes permitiu obter novos instrumentos culturais. Isto também no sentido dos novos meios globais que lhes dava o acesso à Internet e lhes permitia se comunicar com o resto do mundo. Segundo Gomes (2008), este elemento representa o verdadeiro momento em que o Movimento Hip Hop brasileiro conseguiu verdadeiramente se espalhar pelo território nacional, propagando a sua mensagem crítica à sociedade. Eis que o Movimento Hip Hop brasileiro chegou a ter uma popularidade enorme, envolvendo inúmeros indivíduos de um contexto que Francavilla (2012) reconhece ter um poderoso potencial de resistência frente às características de exclusão social e marginalização da sociedade. Um contexto que une pessoas discriminadas dos maiores centros urbanos brasileiros, que têm nas desigualdades, nos preconceitos, na violência e nas condições instáveis de vida o seu ponto de contato.

Assim, o Movimento Hip Hop constitui um novo meio moderno de luta da população não-branca brasileira, que procura melhorar as condições de vida a partir da crítica social. Refletindo sobre o cotidiano vivido pelos afrodescendentes nos vários espaços à margem da cidade, os artistas trabalharam para que a situação pudesse mudar, difundindo mensagens acerca da condição de subalternidade em que muitos afrodescendentes se encontram. Essa tendência será, nas décadas seguintes, ainda mais presente nos discursos engajados de vários artistas, integrando-as com novas teorias e conceitos, imprescindíveis para reler e reelaborar a contemporaneidade da sociedade brasileira.

Capítulo 2 – O Hip Hop como ferramenta de leitura do conceito de "Negritude" e da identidade afro-brasileira.

Nas últimas décadas, as atitudes que os Racionais MC's mantiveram contra o sistema social brasileiro inspiraram nas novas gerações a vontade de mudar o contexto entorno das questões sociais, especialmente aquelas relacionadas ao racismo, preconceito, marginalização e exclusão social. Assim, as camadas sociais mais à margem dos contextos urbanos, na sua maioria compostas pela população afrodescendentes, começaram a elaborar novas estratégias para desmascarar os mecanismos sociais que os desfavoreciam. Isto aconteceu sobretudo através do rap, em que, a partir dos anos 2000, uma "nova escola" de rappers começava a entrar em cena.

Essa "nova escola" tinha uma vantagem em relação à "velha escola". Como afirmamos no primeiro capítulo, eles já foram influenciados pelas gerações de rappers e artistas que os precederam, além de ter tido acesso a uma melhor educação e recursos de comunicação avançados. Andrade (2018) lembra que o advento da Internet, assim como o maior grau de escolaridade, proporcionaram instrumentos que serviriam nas décadas sucessivas para rever as dinâmicas que regiam a sociedade, elaborando mensagens de forte crítica. Utilizando as teorias de Müller e Costa (2022), o rap se constituiria como um instrumento eficaz que seria capaz "de funcionar como um caleidoscópio de sons e imagens que permitem deslocamentos e condensações de sentidos" (Müller; Costa, 2022, p. 616). Aliás, é importante lembrar como "o rap brasileiro também é uma fonte original de leitura da história e da cultura negra" (Horn, 2021, p. 181), que consente aos afrodescendentes elaborar uma abordagem pormenorizada e multidisciplinar das temáticas sociais e culturais caras aos atores sociais não-brancos e aos ativistas dos movimentos sociais do Brasil. A população à margem da sociedade e, sobretudo, os afrodescendentes iniciaram a reelaborar a maneira de pensar a contemporaneidade, a história nacional, as dinâmicas sociais e culturais, redimensionando-as e convulsionando uma releitura e uma mudança que atingiu vários aspectos da sociedade brasileira moderna, usando inúmeras estratégias de luta ativa e afirmação. Entre as estratégias que forma utilizada, o Hip Hop serviu, segundo Fonseca (2019), não só para criar um espaço cultural em que as vozes negras fossem protagonistas, mas também para quebrar velhos paradigmas, enraizados num passado que menosprezou ou minimizou as vozes da "diáspora africana".

Por exemplo, Vera Horn (2021) e Munanga (2012) notam que é comum um dos paradigmas ser a imposição de um olhar brancocêntrico em relação a um cânone de expressões artísticas e culturais, marginalizando e inferiorizando o papel de afirmação e

transmissão de valores que outras interpretações não-brancas veiculavam, como, por exemplo, o Hip Hop e o rap. Eis que, muitos dos novos rappers procuraram, e procuram, destacar estas criticidades sociais para poder evidenciar o impacto que dinâmicas de exclusão e invisibilização como essas tiveram no Brasil, cujas consequências beneficiaram uma narração que privilegiou o olhar brancocêntrico, hostil às exigências das camadas sociais em condições de subalternidade, pois "Estabelecer um diálogo com a diversidade significa, ao mesmo tempo, dialogar com as questões de poder e dominação que se perpetuam na escolha de determinados conteúdos ou programas" (Horn, 2021, p. 175). Por isso, ao abordar o assunto do câmbio de paradigma desencadeado pelos afrodescendentes brasileiros, é preciso lembrar as raízes das desigualdades próprias da especificidade brasileira, as quais, segundo Prudente (2020), ocultaram o rótulo do negro no Brasil, mantendo, porém, a convicção de que os sujeitos não-brancos só possam ser encontrados em favelas, periferias e cadeias. O Movimento Hip Hop retomou as lições derivadas dos conflitos dos movimentos negros anteriores, continuando as lutas, os estudos, as formas de resistências, reexaminando a história nacional e encontrando já no passado a origem das condições que os prendem à condição atual de subalternidade. Por isso, faz-se necessário atuar uma operação que repense a história nacional com novos instrumentos, pois é preciso lembrar que:

> O Brasil foi o último país a abolir a escravidão. Esse fato histórico, aparentemente longínquo, deixou, na verdade, profundas marcas na sociedade brasileira. Para entendê-las, é preciso não esquecer os navios negreiros e os objetos de tortura. É preciso lembrar que a abolição foi lenta. Mas é preciso também pensar o lugar que a ciência ocupou na consolidação do preconceito contra os negros. Para que se lute contra o racismo é preciso reconhecer que ele existe. Sem essa "confissão" tira-se do foco o alvo que se quer atingir (Nunes, 2006, p. 90).

Após os afrodescendentes terem retomado as lições aprendidas com as fases anteriores dos movimentos sociais e culturais como os Movimento pelos Direitos Civis, ao mesmo tempo que tem relido a história nacional, eles usaram o Movimento Hip Hop como um megafone de suas reivindicações. Eis que novas teorias sugerem e mostram como o Movimento Hip Hop possa representar uma nova fase do Movimento Negro:

> Alguns elementos sinalizam que no início do terceiro milênio está se abrindo uma nova fase do movimento negro, com a entrada em cena do movimento *hip-hop*, por vários motivos. Trata-se de um movimento cultural inovador, o qual vem adquirindo uma crescente dimensão nacional; é um movimento popular que fala a linguagem da periferia, rompendo com o discurso vanguardista das entidades negras tradicionais. Além disso, o *hip-hop* expressa a rebeldia da juventude afro-descendente, tendendo a modificar o perfil dos ativistas do movimento negro; seus adeptos procuram resgatar a auto-estima do negro com campanhas do tipo: *Negro sim! Negro 100%*, bem como difundindo o estilo

> sonoro *rap*, música cujas letras de protesto combinam denúncia racial e social, costurando, assim, a aliança do protagonismo negro com outros setores marginalizados da sociedade (Domingues, 2007, pp. 119-120).

Posicionando-se como uma evolução ou um resultado dos Movimentos Negros pelos Direitos Civis, o Movimento Hip Hop continua, segundo Righi (2011), sua obra de denuncia e resistência, acrescentando a esses elementos a vontade de reelaborar conceitos que só nas últimas décadas conseguiram ser enxergados mais adequadamente. Isto é o estudo do conceito de "negritude" que, nesse milênio, norteia uma operação de reestudo, reelaboração das dinâmicas coloniais, pós-coloniais e socioculturais e que visa operar uma mudança estrutural na sociedade brasileira contemporânea, em prol de uma igualdade verdadeira e concreta na sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, o conceito de "negritude" identifica características que geram desigualdades, devido ao sistema de preconceitos raciais e de afastamento das camadas marginalizadas dos espaços centrais da sociedade, que afetam os afrodescendentes, tanto que Rodrigues e Menezes (2018) notam como "A luta desses movimentos pela ocupação do espaço urbano, principalmente quando se trata de espaços centralizados, permanece, fazendo emergir o sintoma do racismo em nossa sociedade" (Rodrigues; Menezes, 2018, p. 146). Além disso, esse conceito procura também reelaborar, conforme Munanga (2012), a ideia de "identidade negra", que se ligaria a diversos planos da vida dos afrodescendentes, como, por exemplo, os planos político, econômico, social, cultural e artístico.

Por isso, este capítulo pretende explorar as dinâmicas que envolvem a compreensão da sociedade e dos mecanismos que regem a vida dos grupos de afrodescendentes através da combinação do Hip Hop e o conceito de "negritude". Vale destacar que o conceito de "negritude" que usaremos para a abordagem das problemáticas tem como base uma articulação mais moderna, que o distancia dos sentidos que o termo possuía no passado e que procuramos esclarecer ao longo deste segundo capítulo. Portanto, almejando atingir esse objetivo, o capítulo será divido em três partes, cada uma explicando uma dinâmica chave daquilo que é considerado o significado de "negritude" moderna. No primeiro subcapítulo, analisaremos como o rap é utilizado para desmascarar o racismo estrutural que a sociedade brasileira oculta. Depois, continuaremos a análise indicando como os sujeitos negros se posicionam dentro da sociedade, reivindicando o próprio espaço de fala legítimo. Finalmente, olharemos a questão da criação de uma nova e moderna identidade negra, consciente de suas raízes que se encontram na "diáspora africana" e que aceita as qualidades afro por parte dos afro-brasileiros, e em que o rap cumpre um rótulo crucial nessa construção.

2.1 – *Eu não sou racista*[18]: desmascarando o racismo da sociedade

Um dos fatores que levou à construção do conceito de "negritude" moderna ao qual os rappers se referem é o fato de conseguir enxergar o racismo que permeia a sociedade brasileira. De fato:

> A sociedade brasileira, de formação escravista, mantém os valores do colonialismo em suas estruturas, instituições e no funcionamento da sua vida social. O mito da "democracia racial", a valorização da "mestiçagem" e a política de embranquecimento são pilares dessa forma de esconder as questões raciais no país e a dívida histórica do Estado para com o povo negro (Souza; Silva; Silva, 2020, p. 10).

Mesmo que a sociedade tenha passado por mudanças estruturais enormes ao longo dos séculos, as dinâmicas que moldaram o Brasil durante o período colonial e pós-independência continuaram a existir, tanto que:

> Mudaram as aparências, mas a essência das relações sociais não mudou. A atitude do Estado para a situação do negro "liberto" sempre foi omissa: a miséria material, a discriminação e a humilhação vividas pelos afrodescendentes são reduzidas à culpa deles mesmos, por meio de uma manobra ideológica que transforma o que é da esfera das relações de poder em algo natural, inerente à raça (Nunes, 2006, p. 91).

Ainda hoje, segundo o relatório de Gonçalves (2021), a população negra e afrodescendente brasileira está sujeita às marcas deixadas pelas dinâmicas que caracterizaram a história nacional, sofrendo processos de marginalização e exclusão que influenciaram a vida de inúmeros indivíduos. Muitos dos entrevistados que a autora cita se aproximaram do conceito de "negritude" após ter percebido as dinâmicas que obstaculizavam a vida de cada um e que ocorriam quotidianamente. De maneira provocadora, é possível salientar que:

> Impressiona a exclusão dos negros cidadãos em nosso país, pois, como escravizados, estavam em todos os ambientes: nas minas, face aos conhecimentos da metalurgia, nas cidades foram ourives e na agricultura atuaram como profundos conhecedores de terras e plantações. Também foram barbeiros, costureiros, músicos, etc. Como muitas obras bem o expressavam, a imagem do escravizado fez parte da paisagem urbana e rural (Prudente, 2020).[19]

[18] O título dado a cada subcapítulo é também o título de raps que serão citados durante a análise das temáticas.
[19] Artigo online sem numeração de páginas.

Todavia, é preciso ressaltar que o conceito de "negritude moderna", especialmente no Brasil, refere-se a uma questão que remete à esfera da identidade pessoal e coletiva da comunidade afrodescendente. Nas últimas décadas, o significado dessa palavra mudou imensamente, distanciando-se da conotação precedente. Ferreira (2021) observa que a palavra foi inicialmente criada pelo poeta martinicano Aimé Césaire, o qual entendia o termo com diversos significados. Seja como instrumento para se chamar o "povo negro" em sua totalidade, seja como referente do sentimento de vivência mais íntima do negro, seja como termo que expressa a luta e revolução dos negros, é indubitável notar que o conceito de negritude se espalhou, analogamente ao Hip Hop, em países em cuja presença africana era maior. O Brasil não representou uma exceção. Pelo contrário, intelectuais locais souberam se apropriar do novo termo, operando uma "transcriação" do conceito, adaptando-o às necessidades específicas dos afro-brasileiros. Tratou-se de um ato que, conforme as ideias de Martins (2020), retomou a essência mais íntima do termo, mas que procurou fazer uma operação de costura nas manifestações afro-brasileiras para que os indivíduos pudessem adaptá-lo, segundo Rocha (2014), também aos Movimentos Civis do Brasil. O mesmo foi feito com o pensamento de intelectuais que trabalharam com esse conceito, como, por exemplo, o martinicano Frantz Fanon[20]. Esta operação, conforme Ferreira (2021) continuou a ser desenvolvida, chegando até a atualidade, em que o termo adquiriu um significado distinto e mais "moderno", mas continuando a ter uma forte ligação com o seu significado de luta e revolução original[21].

A "negritude moderna"[22] no Brasil se torna uma condição de identidade, retomada pelo Movimento Hip Hop brasileiro. A importância desse conceito se fundamenta na possibilidade de explicar os pontos críticos que permeiam a vida dos afrodescendentes brasileiros contemporâneos, visto que:

> A cada ano, mais a problemática racial se mostrava inseparável da prática dos *rappers*. Como autênticos provocadores, incumbiram-se de denunciar o preconceito em relação ao

[20] É importante notar que Frantz Fanon trabalha com a "negritude" em relação aos africanos francófonos, explicitando mecanismos e dinâmicas que remetem principalmente às colônias africanas de língua francesa. Porém, trata-se de ideias que podem ser apropriadas por todos os autores, ativistas e intelectuais que se ocupam das questões que tem ligação com o conceito de "negritude", encaixando-se em contextos que não pertencem ao mundo francófono, como, neste caso, o Brasil.

[21] Cabe dizer que esse processo não é exclusivo do Brasil ou do continente americano, mas é observável também em todos os países e continentes em que a presença de povos negros é forte e em que ocorreu uma operação violenta de submissão dos mesmos. Por exemplo, a antropóloga africanista Moore (2004) destaca que, a partir das últimas duas décadas do século XX, processos parecidos foram atuados na África, sobretudo após a "descolonização".

[22] Vale notar que, a partir de agora, o sentido do termo "negritude" será utilizado em sua conotação atual e moderna.

> negro no Brasil e "revelar"/ problematizar o lugar reservado a ele na sociedade, rompendo com perspectivas que tentam minimizar o componente racial nas diferenças sociais com ideias tradicionais que apregoam a existência de uma convivência harmônica entre os distintos grupos étnicos do país (Camargos, 2018, p. 15).

Visando mostrar as desigualdades que fazem parte da modernidade, os artistas elaboraram obras que pudessem desmascarar as tendências raciais viscerais da sociedade brasileira moderna, pretendendo articular o seu discurso a partir do próprio "lugar de fala". Rodrigues e Menezes (2018) explicam como nas várias expressões artísticas que caracterizam a cultura negra de matriz africana no Brasil, a tentativa de exibir as criticidades estruturais sobre o racismo é frequentemente obstaculizada, quando não abertamente contestada. Em outras palavras:

> Num Brasil em que reivindicações por igualdade são cada vez mais numerosas, em que medidas afirmativas se tornam mais comuns, em que o acesso a informação fica cada vez mais fácil, possibilitando maior difusão de ideias relativas aos direitos humanos, persiste o desprezo, ou mesmo o ódio, às manifestações culturais periféricas que desafiam o *status quo*, seja no conteúdo discursivo de suas músicas, seja na construção de um mercado cultural paralelo que não responde às regras do grande capital, seja no empoderamento de jovens da periferia. Persiste o racismo como sintoma, como elemento anacrônico que insiste em sobreviver em meio à evolução cultural brasileira (Rodrigues; Menezes, 2018, p. 151).

O uso de expressões artísticas como o Hip Hop, entendido como expressão mais específica da "negritude moderna", representa uma poderosa arma que tem como cartuxas "Frases rápidas como balas, [...] como uma espécie de contrarresposta simbólica à agressão historicamente perpetrada contra os sujeitos periféricos" (Tolentino; Benevento, 2012, p. 65)[23]. Além disso, o discurso que ambos o Movimento Hip Hop e negritude querem articular reflete um estado de revolta dos afrodescendentes que explode nas músicas:

> Por reação, subvertendo a própria posição tradicionalmente periférica e libertando a força da própria voz, a margem tende muitas vezes a se deslocar para o centro conquistando [...] os paradigmas como ato revolucionário e liberatório. [...] as linguagens da cultura têm instaurado um diálogo com a margem: dela surgem processos de reflexão e mediação através dos quais conseguimos entender a expressão da escolha de uma política de conscientização e posição (Francavilla, 2012, pp. 8-9)[24].

---

[23] Tradução nossa. Texto em original: Frasi rapide come pallottole, [...] come una specie di controrisposta simbolica all'aggressione storicamente perpetrata contro i soggetti periferici.

[24] Tradução nossa. Texto em original: Per reazione, sovvertendo la propria posizione tradizionalmente periferica e liberando la forza della propria voce, il margine tende spesso a spostarsi verso il centro conquistandone [...] i paradigmi come atto rivoluzionario e liberatorio. [...] i linguaggi della cultura hanno instaurato un dialogo con il margine: da esso scaturiscono processi di riflessione e di mediazione attraverso i quali siamo in grado di cogliere l'espressione della scelta di una politica di consapevolezza e posizione.

Por isso, em relação à visão dos brancos e de sua resistência contra a presença mais estruturada de movimentos sociais que denunciam a hipocrisia nacional acerca da desigualdade do Brasil, a primeira parte da música de Nego Max identifica os estereótipos e preconceitos que, geralmente, são usados para mascarar o racismo interiorizado na sociedade. Em "*Não sou racista*", afirma-se:

Primeiramente, com todo respeito
Somos todos seres humanos aqui
Não existe essa de brancos ou pretos
Dentro disso eu não consigo sentir pena
Vocês problematizam tudo, esse é o grande problema
Não sei o porquê esse hábito de vitimismo
Não posso mais abrir a boca porque hoje tudo é racismo
Eu até queria ficar do seu lado
Mas cês nem sabe se é negro ou
De preto que cês querem ser chamado
Falando de escravidão como se fosse atual
Mas se ela existisse ainda, cês tavam passando mal
Já passaram duzentos anos e cês ainda tão nessa
Não consegue sair da fossa e diz que a culpa é nossa?
Aliás, culpar os outros é o que cês mais adora
Culpa o Estado, a Igreja, culpa a polícia e os branco
Branco morre e cês não faz um gesto
Preto morre e cês quer parar o mundo com seus protesto
Eu não sou racista, eu não
Inclusive a empregada e o jardineiro da família são negros
A babá também era, mas foi desligada
Depois que começou a fazer a facul, chegou duas vez atrasada
Olha tamanha irresponsabilidade
Depois quer vim falar de falta de oportunidade?
Engraçado né? Cês gosta memo é de pegar atalho
Mas a conquista só vem com o mérito do trabalho
Vocês que vivem de cota, Bolsa isso, Bolsa aquilo
Têm coragem de falar que eu sou o privilegiado?
Enquanto cês tão na rua roubando e traficando
Eu tô dentro do escritório dando um trabalho dobrado

Bando de margina, vagabundo e fedido
Com essas música, essas gíria e essas roupa de bandido
Honro meus impostos em nome da família
Enquanto cês só quer saber de droga e putaria
Adoram o Mano Brown como se fosse Cristo
E assim suas crianças seguem o ciclo maldito
Pare com essas porra e obedeça as leis
Talvez assim a polícia pare de matar vocês
Eu não sou racista ahn
Mas quando não perigosos, são preguiçosos e isso é fato
Eu não sou racista
E vocês têm que se responsabilizarem pelos seus atos
É isso que eu acho
Mas como jogaram na minha cara uma vez
Que esse não é o meu lugar de fala
Eu quero ouvir o seu lado da história
(Eu não sou racista, Nego Max)

Com esse trecho da música de Nego Max, é possível encarar os maiores e mais frequentes preconceitos que existem no Brasil. Artisticamente, esse discurso é feito, no vídeo, por parte de um homem branco, que o rapper usou para exemplificar a perspectiva que muitos indivíduos ainda compartilham dentro da sociedade brasileira. Fernandes e Souza (2016) notam que o discurso extraído a partir da música, e que passa a caracterizar o pensamento de milhares de brasileiros ainda hoje, representaria um mecanismo narrativo que projeta certas peculiaridades à categoria étnico-social de "negro", principalmente os identificando como "Bando de margina, vagabundo e fedido", e que possuem características negativas ("Mas quando não perigosos, são preguiçosos [...]"). Os aspectos citados na música, expressados pelo homem branco no vídeo, pertencem a um conceito que, segundo Brabosa (2015), foi construído durante séculos e que passou a ser interiorizado pela população brasileira, com o intuito de menosprezar um grupo de pessoas, pois "Quando falamos em uma identidade estereotipada, e atribuída ao negro, estamos nos referindo a algo forjado socialmente com intuito de inferiorizá-lo" (Fernandes; Souza, 2016, p. 108). Trata-se de estereótipos e preconceitos compartilhados por uma ampla parcela da população brasileira e que, conforme o psicólogo social Lima (2020), podem ter sido assimilados lentamente e constantemente de várias maneiras durante toda a história brasileira, consolidando-se em uma configuração

histórico-social duradoura. Neste sentido, as rimas "Inclusive a empregada e o jardineiro da família são negros/A babá também era [...]" remetem a uma imagem da figura do negro que já se encontra no passado colonial do país e que foi perpetuada ao longo da história do Brasil, a qual estaria ainda hoje viva na mentalidade brasileira. Isto teria engendrado, na visão de Lima (2020), uma série de "bias"[25] na consciência social, nacional, cultural e coletiva do Brasil, os quais não permitiriam reconhecer o espaço legítimo dos sujeitos não-brancos, além de procurar minimizar ou invisibilizar as responsabilidades que as elites brancas tiveram na criação dessa mentalidade. Ao cantar "Falando de escravidão como se fosse atual/Mas se ela existisse ainda, cês tavam passando mal/Já passaram duzentos anos e cês ainda tão nessa?[...]/Culpa o Estado, a Igreja, culpa a polícia e os brancos", explicita-se essa visão brancocêntrica em relação à questão racial e social no Brasil, em que o olhar brancocêntrico procura fazer uma operação que possa tirar a importância das consequências das ações que as elites do país atuaram durante toda a história do Brasil e que deixaram a população afrodescendentes exposta a condições de desigualdade e violência.

Não só as ideias em relação ao negro, mas, analogamente, as ideias que argumentariam a superioridade social do branco foram também se reforçando, aumentando incrivelmente a separação e as desigualdades entre os dois grupos, além de representar uma corrente de pensamento ulterior que alimenta o racismo da sociedade. Com as rimas "Vocês que vivem de cota, Bolsa isso, Bolsa aquilo/Têm coragem de falar que eu sou privilegiado?/Enquanto cês tão na rua roubando e traficando/Eu tô dentro do escritório dando um trabalho dobrado/[...] Honro meus impostos em nome da família/Enquanto cês só quer saber de droga e putaria" se quer retomar e enfatizar o fato de os negros serem pessoas com características negativas, como, por exemplo, a já mencionada preguiça, à medida que a figura do branco é entendida como a de um ser positivo e com valores, como, por exemplo, o trabalho e a família. Essa divisão de papéis sociais cria uma dualidade étnica entre o "branco" e o "negro", a qual favorece uma oposição distorcida entre indivíduos que acentua o racismo e seus preconceitos. Pode-se, logo, dizer que:

> Sob essa perspectiva, a identidade presente no imaginário social das pessoas, é diferente para o grupo étnico-racial negro e para o grupo étnico-racial branco. Ambas são mistificadas socialmente, mas de maneira distinta e contraposta. Na forma dominante, o branco é mistificado como expressão de superioridade e universalidade que dispensa

[25] Utilizamos aqui a palavra "bias", ou "bias cognitivo", em seu sentido psicológico, pois representa uma noção extremamente útil para a nossa análise. Na visão de Lima (2020), trata-se essencialmente de uma distorção, inclinação e percepção da realidade e que favorece certos estereótipos e preconceitos com base em crenças compartilhadas, mesmo que artificiais, falsas ou infundadas.

> especificações. Em contraposição, o negro é colocado no paradigma de inferioridade, expressão do que é exótico ou ruim (Fernandes; Souza, 2016, p. 109).

Portanto, com base nas ideias e teorias de Lima (2020), é possível afirmar que o racismo e suas consequências sejam construções sociais, as quais são o resultado de um longo processo histórico, cultural e social. Porém, os artistas engajados em discursos antirraciais procuram frequentemente observar esses fenômenos à luz de conceitos como a "negritude", tentando, de maneira análoga, estruturar um mecanismo histórico, cultural e social que demonstre não só o valor coletivo e individual dos afrodescendentes, mas também a falácia do discurso racista assimilado pela sociedade brasileira. Em outra parte do rap de Nego Max é possível entender como o conceito de "negritude", na sua acepção moderna, comece a partir da leitura, interpretação e denúncia das condições em que a população não-branca vive, as quais seriam uma herança do passado do país. Rimas como "Trago marcas profundas na minha memória/Abolição aqui só aconteceu nos livros de história/Nessa conversa só existe dois lados/O com passado escravocrata/E outro com o passado escravizado", além de tornar visível essa ligação histórica, permitem ao artista iniciar a enfrentar e desmascarar as convicções e preconceitos que ainda fazem parte da mentalidade brasileira e que se refletem nas relações sociais entre os indivíduos brancos e não brancos ("Tá incrustado, enraizado na mente o padrão/Que relação normal com preto é de patrão e serviçal"). Neste sentido, os artistas interpretam uma das questões que o pedagogo brasileiro Paulo Freire (2021) mostrou como central, ou seja, a necessidade das populações não-brancas de tomar consciência da condição de subalternidade em que se encontram, visando se libertar e acabando com um ciclo que os obrigaria a querer ser igual e a se identificar com a elite opressora ou, no mínimo, dentro dos limites sociais, econômicos, culturais e físicos impostos pelas políticas do país.

Tomar consciência das condições de subalternidade e opressão é uma operação que envolve mecanismos complexos. O fato de ter preconceitos e estereótipos tão enraizados não permite que a leitura feita pelos discursos engajados dos rappers seja fácil, apesar de ser necessária. Não é possível dissolver séculos de subalternidade e marginalização, pois, conforme a psicóloga e docente da Universidade de São Paulo, André (2007), trata-se de um processo histórico que foi continuando desde a chegada dos primeiros africanos ao Brasil. Além de gerar inúmeros preconceitos e ideias falsas e sem fundamento científico, a autora argumenta que "Essas explicações passaram a ser registradas como justificativas para explicar a *inferioridade* do negro nos aspectos intelectual, emocional e social de sua

personalidade, devido à sua origem africana, tida como primitiva e animalesca" (André, 2007, p. 88).

Para entender melhor esses preconceitos presentes na mentalidade brasileira, é possível examinar também outra música. Em "Brasil colônia", os temas acerca do racismo e dos preconceitos raciais são mostrados com claridade e lidos com instrumentos que procuram encontrar a correlação entre a escravidão, a subalternidade do passado e a modernidade:

Desde muito tempo atrás, muito tempo atroz
Quase desde Pero Vaz nunca teve vez nem voz
Das favelas aos faróis,
Oprimidos desde os portugueses e espanhóis
[...]
Mas em desigualdade ainda estamos entre os péssimos primeiros
[...]
Antes presos na corrente do branco
Hoje na conta corrente do banco
Assassinatos seguem padrões de cores
[...]
Os serviçais viraram mestres de cerimônia
E trouxeram uma nova corrente de pensamento
Conhecimento é empoderamento contra os opressores
O grito de independência é declamado todo dia
Nos saraus de poesia
Mas nessa fotografia
Não vemos um homem num cavalo branco,
Vemos mulheres e jovens negros da periferia
Escrevendo a própria carta de alforria
[...]
A certeza que a cultura liberta mais que assinatura da princesa Isabel!
(Brasil Colônia, Oriente)[26]

O trecho da música retoma algumas das dinâmicas que interessaram o passado escravagista brasileiro("Oprimidos desde os portugueses e espanhóis"), fazendo referência ao período escravocrata("Antes presos na corrente do branco"), justaposto ao presente("Hoje na

[26] O trecho mencionado foi cantado por Fábio Brazza, integrante do grupo Oriente.

conta corrente do banco"), o qual ainda parece longe de ser considerável aceitável sob o ponto de vista da igualdade social ("Mas em desigualdade ainda estamos entre os péssimos primeiros"). Desse modo, os rappers desmascaram que:

> Apesar do discurso que nega ou ameniza a presença do preconceito e da discriminação racial no país, não é difícil ver manifestações de racismo no dia-a-dia da vida social brasileira. Ora ele é escancarado, como nos massacres freqüentes, ora é silencioso, como no olhar policial que põe constantemente os negros sob suspeita (Nunes, 2006, p. 96).

Com essa citação, pode-se compreender perfeitamente como ideias que tiveram origem quinhentos anos atrás ainda vivem e sobrevivem na contemporaneidade brasileira. Como afirma Osorio (2021), a nada serviram os grandes projetos culturais e sociais do passado brasileiro, já que se assiste à sobrevivência de conceitos que marcam racialmente o Brasil. O "amorenamento" do Brasil, o advento da "democracia racial" e as tentativas de amenizar as conflitualidades sociais fracassaram, deixando evidente os problemas que os negros encaram em todos os níveis da vida e em todos os setores da sociedade, vista também a condição precária em que a maioria desses sujeitos se encontra:

> Novas e melhores evidências sobre a desigualdade racial colocaram em xeque o mito da democracia racial e a ideia de que o racismo e a discriminação desapareceriam com o tempo por serem arcaísmos sem lugar na sociedade liberal, ou meros epifenômenos da desigualdade de classe [...]. Se a raça não importasse, ou se a sua importância estivesse diminuindo, pretos e pardos deveriam progressivamente se distribuir de forma mais uniforme pelas camadas de estratificação socioeconômica. Mas as novas evidências mostravam os negros ainda muito concentrados na base da pirâmide social, algo incompatível com o mito da sociedade de classe sem racismo (Osorio, 2021, p. 10).

Não só, mas também é evidente como a condição de subalternidade dos negros venha de uma intercepção de fatores, os quais foram sendo projetados sobre os agentes não-brancos pela maioria da história brasileira. Para corroborar suas ideias, Osorio (2021) afirma que as desigualdades sofridas pelos negros são também o resultado de questões econômicas, de classe, de gênero[27], sociais e culturais que impedem a afirmação desses indivíduos. Neste sentido "Assim, constata-se que em sociedades modernas, embora os atos explícitos de discriminação estão publicamente proibidos por lei, a discriminação pela cor da pele continua a se desenvolver" (Camino; Silva; Machado, 2004, p. 120).

Todavia, exatamente como mostra o rap do grupo Oriente, a releitura não se limita exclusivamente a examinar e refletir sobre os acontecimentos que puseram os negros em uma

[27] As questões de gênero, assim como a questão do feminismo negro no Hip Hop, serão tratadas exaustivamente no próximo capítulo.

condição de subalternidade, mas encoraja uma ação análoga àquela que os movimentos pelos Direitos Civis incentivavam. Rimas como "Os serviçais viraram mestres de cerimônia/E trouxeram uma nova corrente de pensamento/Conhecimento é empoderamento contra os opressores" não só exortam a população afrodescendente a se "empoderar" através uma nova análise da história do país, mas também permitem enfatizar o importante papel que o rap tem nessa operação de resistência e luta contra as desigualdades. Reler a história para desmascarar o racismo significa também reavaliar o papel que os negros tiveram para abalar as condições de subalternidade. De fato, é indispensável entender que os sujeitos não-brancos foram agentes ativos das mudanças estruturais que a sociedade sofreu até hoje. Segundo o antropólogo Pinho (2007), a situação em que os negros se encontram é o resultado de agenciamentos ativos, desencadeados por lutas, releituras e tentativas de tirar a imagem do negro de um lugar subalterno. Neste sentido, o Hip Hop representaria, conforme sugerem Rodrigues e Menezes (2018), um instrumento de resistência e luta incrível, visto que incita ativamente os não-brancos a encarar diretamente as questões mais importantes das lutas dos movimentos negros. Por exemplo, no trecho proposto, o foco da ação é posto na educação ("Vemos mulheres e jovens negros da periferia/Escrevendo a própria carta de alforria/[...] A certeza que a cultura liberta mais que assinatura da princesa Isabel!"), vista como ferramenta essencial para se libertar das algemas sociais às quais o negro está sujeito, sendo que "A rota clássica para a mobilidade social é a educação" (Andrews, 2007, p. 197). O fato de retomar a necessidade dos negros terem acesso à educação, assim como a outros recursos, com rimas que remetem a um passado feito de escravidão e privação, pondo a cultura como solução para pagar as alforrias, demostra a importância e relevância que conquistas passadas têm ainda na modernidade brasileira, além de gerar um sentimento de aproximação com as grandes causas que convulsionaram as lutas dos negros.

Então, uma vez desmascarado o racismo que ainda sobrevive e afeta a sociedade, parecia clara aos artistas a exigência de reafirmar a identidade afrodescendente dentro do contexto brasileiro, filtrada através do conceito moderno de "negritude", que soube desmascarar o subjacente racismo da sociedade. Conforme Ferreira (2021), a "negritude moderna" tenta afirmar o espaço legítimo dos negros através dos meios artísticos, instrumentos importantes de luta cultural, capazes de moldar um novo tipo de mentalidade livre de estereótipos, preconceitos e questões raciais. O Hip Hop, neste sentido, é utilizado amplamente para operar esse trabalho de mudança da sociedade.

2.2 – *Dai a César o que é de César*: analisar a questão do negro no Brasil contemporâneo

A segunda etapa essencial nos momentos que compõem o que definimos "negritude moderna" se dá a partir do posicionamento dos afrodescendentes na sociedade brasileira atual. Nas últimas décadas, em particular a partir dos anos 2000, os afro-brasileiros começaram a se posicionar como sujeitos politicamente engajados, procurando mostrar as falhas do sistema e de suas dinâmicas. Como vimos, um dos meios através dos quais foi possível o posicionamento dos sujeitos não-brancos, e que permite levantar questões fulcrais para reafirmar a própria participação na vida política, social e cultural do Brasil, é o Hip Hop e, particularmente, o rap.

Para entender o quanto importante foi o conceito de "negritude", a sua ligação com o Hip Hop e o rap, e as mudanças que ocorreram nas últimas décadas, é valioso descrever os mecanismos culturais e intelectuais que rappers e artistas incorporam nas músicas. De fato, não é suficiente usar como utensílio intelectual o mero conceito de "negritude", mas é preciso também observar outros métodos e teorias úteis à elaboração da mensagem que a ideia de negritude veicula, resultando numa fusão de elementos que facilita o posicionamento engajado dos atores sociais não-brancos.

Com essa premissa, notamos que os afrodescendentes brasileiros atuam outras estratégias, como, por exemplo, o "lugar de fala". Buonsante (2020) explica que o conceito de "lugar de fala" se refere a uma condição em que quem produz qualquer tipologia de discurso engajado, neste caso os raps, são pessoas que pertencem a uma específica camada da sociedade. Cada indivíduo de qualquer sociedade pode produzir obras ou discursos engajados a partir de seu contexto de origem[28]. Porém, nas últimas décadas, um número maior de afro-brasileiros decidiu introduzir nas próprias produções esse conceito, considerando-o imprescindível à elaboração de obras artísticas que pudessem expressar e trabalhar as problemáticas que afligem os sujeitos não-brancos, além de dar legitimidade às mesmas. Nesse sentido:

> O termo "lugar de fala" tem assumido determinada centralidade diante de uma ação política que contesta a construção do poder por meio do discurso de uns e o silêncio de outros. [...] Ao não consentirem mais serem silenciados, esses grupos passaram a exigir a valorização e reconhecimento de seu "lugar de fala" (Romão, 2023, p. 48).

[28] O conceito de lugar de fala pode ser declinado sob diversas acepções, não limitando sua ação só à descrição das dinâmicas que regem a vida dos afro-brasileiros.

Portanto, as produções desses indivíduos seriam legitimadas pelo lugar de origem, mesmo que, como sugerem Lópes e Lopes (2022), o "lugar de fala" por si só não pode ser usado como instrumento exaustivo de análise das expressões artísticas de grupos sociais, pois o risco seria de esvaziá-las de outros critérios determinantes, que têm como base campos de estudos diferentes, como, por exemplo, o histórico, o político, o cultural ou o psicológico. Além disso, quem cria arte a partir de um próprio "lugar de fala" o faz por reconhecer a importância de escrever ou cantar para um grupo social de pessoas bem definido, ao qual o artista sente que pertence. Assim, a arte que é elaborada passa a desempenhar um papel de afirmação da existência desses grupos, ao mesmo tempo que os torna visíveis ao resto da sociedade.

Seria esse, de fato, um dos meios mais sucedidos para obter uma mudança relevante ao interno da estrutura social. No Brasil, essa tendência não representa uma novidade, pois, ao longo dos séculos, inúmeras foram as tentativas dos sujeitos não-brancos de expressar a própria presença dentro da nação. Porém, o poder hegemônico das elites não permitiu que isso acontecesse, reprimindo as manifestações dos afrodescendentes, às vezes mascarando essas tentativas como uma maneira de ameaçar a vida e supremacia dos vértices da sociedade, maioritariamente brancos. Portanto, conceitos como o de "negritude moderna" e "lugar de fala" se oporiam e seriam antitéticas àquela dinâmica chamada de "cultura do silêncio", a qual teria sido elaborada, conforme Romão (2023), pelo pedagogo Paulo Freire para explicar os fenômenos de ocultamento das contribuições de matriz africana à sociedade brasileira. A "cultura do silêncio" consistiria em silenciar todas aquelas vozes da sociedade que não encaixariam com a sua ordem hegemônica e que não fariam parte do projeto social e cultural das elites. Os sujeitos não-brancos, que releem a sociedade também levando em conta os conceitos de "lugar de fala" e "cultura do silêncio", produziram interpretações artísticas das dinâmicas sociais que influenciam a própria vida, como mostra o rap que segue:

Na conversa com uma menina branca,
Eu falei que não era sobre ela,
Que se fosse individual,
Existia uns barraco,
E não tinha favela,
E ela disse que preferia,
Debater com uma mina preta,
Homens negros são violentos
Quase sempre perdem a cabeça

Ouvir aquilo me machucou,
Levantei a voz, senti a malícia
(3x)
A conversa com a mina branca acabou,
com ela chamando a polícia
(conversa com uma menina branca - Djonga)

A música de Djonga aborda temáticas importantes da atualidade dos afrodescendentes. Retomando o conceito de "cultura do silêncio", podemos observar que, exatamente como o cantor tenta fazer, há uma mudança no paradigma da relação dos sujeitos envolvidos no rap. A menina branca, personificação da elite brasileira, articula o seu discurso a partir da "cultura do silêncio" para mascarar o racismo intrínseco em relação aos afrodescendentes. O rapper, no entanto, subverte a situação indicando também o seu ponto de vista, explicitando como as afirmações da menina o magoaram e, ao mesmo tempo, como passou a "levantar sua voz" para expressar o seu ponto de vista a partir do próprio "lugar de fala". Ao utilizar o instrumento do "lugar de fala", o rapper passa a dar voz a todos os afro-brasileiros que sofreram as mesmas dinâmicas. Assim, "Objetiva-se, [...] não necessariamente aprofundar os contextos de luta ao qual estão inseridos, e sim trazer luz às suas significações e usos do termo "lugar de fala" como proposta de ação política e de visibilidade de outras falas e narrativas contra-hegemônica" (Romão, 2023, p. 48).

Por outro lado, a narrativa hegemônica personificada pela menina branca da música seria uma dimensão daquela tendência que Nicolau (2022) denomina como "branquitude"[29]. Trata-se de "um lugar social, construído através de processos sócio-históricos e atravessado por outros eixos sociais" (Nicolau, 2022, p. 15) e que prevê acesso a uma posição que "implica privilégios sistemáticos para os que a ocupam" (Nicolau, 2022, p. 15). A fim de manifestar os expedientes de defesa que a "branquitude" atua no processo de redescrição da realidade brasileira, o rapper utiliza o seu "lugar de fala", segundo Filho (2022), Fonseca (2019), Müller e Costa (2022), para identificar as problemáticas vividas cotidianamente pelos afrodescendentes brasileiros. Articula-se um discurso sobre a centralidade de permitir a expressão dos afro-brasileiros ("falei que não era sobre ela"), a criticidade das condições de

[29] O termo "branquitude", na visão de Nicolau (2022), adquire o mesmo significado que o termo "brancocêntrico". A autora usa os dois termos como sinônimos, deixando claro que o sentido das duas palavras não altera a construção das argumentações. Seguindo o exemplo de Nicolau (2022), usamos, durante a escritura desse trabalho, ambos os substantivos.

vida coletivas dessas camadas ("Que se fosse individual,/Existia um barraco,/E não tinha favela") e os estereótipos preconceituosos em relação à figura física e cultural dos homens negros ("Homens negros são violentos/Quase sempre perdem a cabeça").

As dinâmicas são descritas como episódios que se reiteram infinitamente, pois "Enquanto elemento constituinte das relações sociais, o racismo garante a reprodução das desigualdades, expressando-se não só nas relações institucionais, mas também nas microrrelações sociais" (Müller; Costa, 2022, pp. 635-636).

Assim, todos esses elementos geram um sentimento de raiva que permeia as produções de muitos outros artistas engajados. Conforme Müller e Costa (2022), a raiva seria um mecanismo de resposta natural dos afrodescendentes, cuja função principal seria canalizar os esforços de protesto e resistência contra o racismo estrutural da sociedade, como observamos no rap seguinte:

Preto, abre o olho, eles não amam nós
Fogo em racista e na casa grande
Tu queima de bobo por negar tua voz
Saiba que teu silêncio é conivente
Escolha o teu lado, tá contra ou mandado?
Tá em cima do muro, voadora do Djonga
Não quero indeciso lutando ao meu lado
Branco de Aphaville esculacha a polícia
Aí a polícia vem e esculacha o favelado
Dá tiro em cima do jovem inocente
Três dias de mídia, depois liberado
(Resiliência preta - Guiu)

A música de Guiu representa um exemplo emblemático do mecanismo da raiva dos afrodescendentes, pois articula um discurso de resistência, ao mesmo tempo que retoma noções e eventos passados, caracterizantes da história do povo afrodescendente no Brasil. A natural consequência dessa síntese de elementos históricos, políticos, culturais e de resistência afro é a emergência de um sentimento de frustração que se liga ao passado brasileiro, especialmente a partir da experiência dos escravos. Isto é porque:

> A escravidão foi uma experiência violenta para milhares de pessoas e que se mantém presente na memória da coletividade uma vez que a população negra descendentes de africanos que migraram forçadamente ainda é alvo do aparato estrutural que tenta manter

> o desenho social que justifica a elite econômica em posição superior (Santos; Faria, 2022, p. 1500).

Trata-se de uma tentativa de expressar o próprio mal-estar coletivo em relação às cicatrizes que Keller (2023) observa e que destaca como ainda presentes em diversos aspectos e setores da vida social e cultural do Brasil após o fim da escravidão, mantendo o foco sobre a luta dos afrodescendentes para a mudança radical do sistema. As desigualdades nos planos sociais, econômicos, educacionais e sanitários são transversais aos sujeitos não-brancos, influenciando vários aspectos da vida dos mesmos. Essas cicatrizes são, como analisam Silva *et al.* (2019), uma herança do passado, que continua se mantendo fortemente viva no presente.

Além disso, é possível entender essa música como uma resposta àquele mecanismo que Santos e Faria (2022) descrevem com o nome de "imposição do esquecimento", que constituiria outra violência. O mecanismo[30] prevê a imposição do silêncio das vozes não-brancas e não hegemônicas do Brasil, perpetuando o racismo e suas consequências. Interpretar a música pensando na sua mensagem como uma tentativa de conscientização que procura reconhecer um discurso que estigmatiza os atores não-brancos da sociedade brasileira é funcional à exploração e valorização da identidade afrodescendente, especialmente no que tange ao passado do país, que pôs quase sempre a cultura brancocêntrica em primeiro lugar, em detrimento da cultura de matriz africana. Em outras palavras, "outro aspecto importante sobre a construção da "identidade negra" é o fato de que os negros sempre ficaram prejudicados devido às perversas consequências da invisibilidade do racismo e da ideologia do branqueamento" (Tavares, 2020, p. 16). Em particular, ao afirmar "Tu queima de bobo por negar tua voz/Saiba que teu silêncio é conivente" o rapper explicita estas dinâmicas e tendências da sociedade brasileira. Através de seu rap, Guiu procura reverter o mecanismo, exortando os afro-brasileiros a tomar uma posição ativa e forte frente ao problema, como é possível entender pelos versos "Escolha o teu lado, tá contra ou mandado?" e "Não quero indeciso lutando ao meu lado". Portanto, não só é desejada a reversão dos vários mecanismos que impuseram o "silenciamento", e que ainda hoje sobrevivem, mas também se observa a concretização da ação consciente que Freire (2021) tinha auspicado. O fato de querer subverter a situação discriminatória e de alteridade em que

[30] É importante esclarecer o fato de que o mecanismo de "imposição do silêncio" é transversal à história do Brasil. Dependendo do período que se analisa, o mecanismo pode ser declinado seguindo tendências diferentes. Portanto, se durante a colonização os sujeitos não-brancos eram considerados seres sem alma e, por isso, não considerados na construção do projeto colonial, no período populista eles eram silenciados em prol do sentimento de união nacional típico da "democracia racial", já mencionada no capítulo anterior.

os sujeitos não-brancos se encontram seria um processo indispensável para a criação de uma sociedade mais justa, além de atestar o forte posicionamento engajado dos artistas. Guiu demonstra ter reconhecido a sua posição de "oprimido", condição natural conferida pela sua "natureza" afrodescendente[31], mas mostra também a vontade de modificar essa situação, atuando uma estratégia que possa exortar outros a se reconhecerem na mesma condição, ao passo que incita uma mudança concreta da própria posição através de ações e estratégias de luta afirmativas. Assim, revertendo a "conivência" com o opressor, os atores sociais não-brancos inverteriam o processo de assimilação dos elementos raciais externos que são projetados pela sociedade, livrando o indivíduo negro de sua "condição", preconceitos e estereótipos impostos pela visão brancocêntrica, porque "A agressão imposta pelo agressor à vítima é introjetada junto com um sentimento de culpa, que a sobrecarrega e tortura de modo intrusivo, e com o qual a vítima se identifica, libertando assim o agressor deste sentimento real de culpa" (Silva, 2021, p. 44).

Da mesma forma, mas acentuando o aspecto traumático da violência que os afrodescendentes sofrem, o rapper César MC pretende, com base nesses conceitos, mostrar definitivamente o quanto importante é reconhecer o racismo estrutural que aflige a mentalidade brasileira, desmascarando-o e mostrando sua hipocrisia:

O cidadão de bem dá um tiro do bem
Com sua arma do bem no suspeito do mal
Que não matou ninguém
Mas adivinha quem é o vilão do jornal
Racismo é o câncer estrutural
Esse fato não depende da sua opinião
Ou você coopera com essa estrutura
Ou você ajuda na demolição
Alguém avisa pro falso cristão
Que todo jovem preto algum dia foi um feto
Não venha me dizer que é a favor da vida
Se quando nos assassinam, você fica quieto
O papo é reto, poucas ideia
Sobrevivência, revolução
(DAI A CESAR O QUE É DE CESAR – Cesar Mc)

[31] Lembramos que essa ideia está fundamentada, por um lado, a partir das teorias de Paulo Freire (2021) acerca dos conceitos de "opressor", "oprimido" e "conivência"; por outro, das ideias de Frantz Fanon (2015) sobre a "condição" de ser africano e afrodescendente em territórios dominados por elites brancas.

Com esses versos, o artista cumpre uma operação social e cultural para afirmar a presença do problema da violência dentro da sociedade, o qual, como já observamos, não só existe há séculos, mas deixou marcas profundas na atualidade. É, como mostra o Cesar Mc, um ato que se repete continuamente, envolvendo sobretudo jovens afro-brasileiros, tanto que "Na realidade brasileira contemporânea, o movimento de criminalização dos negros e a violência institucional praticada nas periferias das cidades revelam que o pensamento social e as práticas de coerção relacionadas a esse grupo seguem essencialmente as mesmas" (Müller; Costa, 2022, p. 637). A reiteração da problemática da violência estrutural perpetuada mostrada pela música é um elemento que Ramos (2010) reconduz a uma situação duradoura no Brasil, em que a violência, particularmente a violência policial, prejudicam os jovens negros. Como notam Silva e Cardoso (2019), a violência institucionalizada contra os afrodescendentes no Brasil é uma questão que existe há século, mas que só recentemente vem sendo debatida e aprofundada pela sociedade civil, em resposta à situação complexa que os afro-brasileiros vivem quotidianamente. Contudo, apesar de inúmeros esforços dos ativistas negros e "apesar dos alarmantes números de homicídios e violência racial no Brasil, muito pouco tem sido feito com vistas a serem apresentados indicadores capazes de se construir um panorama mais realista sobrea a díade violência/negritude" (Silva; Cardoso, 2019, p. 16).

Logo, retomando as ideias Santos e Faria (2022), observamos novamente como o rapper além de relatar a difícil situação vivida pelos sujeitos não-brancos, faz com que transpareça o sentimento de frustração a respeito dos eventos externos que influenciam de maneira negativa a vida dos atores não-brancos brasileiros. Todavia, analogamente ao rap do Guiu, Cesar Mc analisa a questão de maneira que as problemáticas estruturais possam aflorar, escancarando-as e permitindo assim uma nova tomada de consciência. Em outras palavras:

> Tomada de consciência de uma comunidade de condição histórica de todos aqueles que foram vítimas da interiorização e negação da humanidade plena pelo mondo ocidental, a negritude deve ser vista também como confirmação e construção de uma solidariedade entre vítimas (Munanga, 2012, p. 12).

Com os versos "Este fato não depende da sua opinião/Ou você coopera com essa estrutura/Ou você ajuda na demolição", pede-se à sociedade em sua totalidade a plena cooperação em destruir aquele que o cantor chama de "câncer estrutural", ou seja, o racismo e a sua violência. Portanto, vale dizer que na música citada, é possível encontrar os pressupostos para pedir uma ação coletiva, espalhando esse pedido com o uso do Hip Hop,

recurso fundamental para interagir com as camadas sociais mais jovens. As ideias de Ramos (2010) condizem esses conceitos, pois salientam como os meios artísticos usados pelos afrodescendentes sejam ao mesmo tempo uma forma de expressar o trauma violento quanto um instrumento capaz de elaborá-lo, tornando-o uma obra original de crítica social. Sob essa perspectiva, segundo a análise dos dados recolhidos por Santos, Alberto e Muniz (2020), os jovens utilizariam o rap como uma ferramenta para reconhecer os problemas sociais, como, por exemplo, o racismo e as desigualdades, à medida que trilham um caminho rumo a uma sociedade futura mais justa e inclusiva.

Além de reconhecer o racismo estrutural, o rap do Cesar Mc observa a tendência violenta contemporânea contra os afro-brasileiros e, em particular, "Mostram-se as características desse tipo de violência, marcada pelo direcionamento a uma raça, da crueldade, desproporcionalidade e racismo aos quais está ligado o fenômeno da morte de pessoas negras, ao passo que a mortalidade de pessoas brancas diminui" (Silva; Cardoso, 2019, p. 17). Isto é particularmente visível quando o rapper afirma que "O cidadão de bem dá um tiro do bem/Com sua arma do bem no suspeito do mal/Que não matou ninguém/Mas adivinha quem é o vilão do jornal". Faz-se, portanto, uma crítica ao mecanismo de "esquecimento" e "silenciamento", evidenciado por Santos e Faria (2022), quando o rapper salienta que a violência atinge os afro-brasileiros pela cor da pele, mesmo que eles não sejam culpados. O "silenciamento" seria aqui visível porque aos sujeitos não-brancos não é permitida a possibilidade de demonstrar a própria inocência, pois a música deixa entender que eles são mortos por pertencerem a uma camada da sociedade que é identificada a partir de certos estereótipos e preconceitos raciais. A "imposição do esquecimento", no entanto, é dada pelo silêncio dos brancos que segue o assassinato de pessoas negras, como é possível entender pelas rimas "Não venha me dizer que é a favor da vida/Se quando nos assassinam, você fica quieto".

Desse modo, o rapper exibe uma situação de vulnerabilidade que os sujeitos não-brancos sofrem constantemente e que prejudica não exclusivamente a sua existência individual e coletiva, mas que fragiliza também o seu "direito à cidadania":

> o fenômeno de vulnerabilidade presente nos dados analisados se dá pela distribuição desigual de recursos ligados à afirmação da cidadania. Os estudos analisados descrevem a relação entre negação de direitos e proporcionalidades de atos violentos que vitimam a população negra. No Brasil, esse quadro tem demarcado o genocídio racializado, simbolismo perverso da resistente herança do mito da democracia racial. A pobreza, marcada pela exponencial presença de negros/as, é retomada enquanto sinônimo vazio à

> criminalização que tem operado contra essas pessoas, ontem e hoje, no Brasil (Silva; Cardoso, 2019, p. 18).

A marcada ausência de condições que se ligam à impossibilidade de exercer o "direito à cidadania" prejudica a população afrodescendentes que vive no Brasil. Porém, no que tange ao conceito de "negritude", o discurso que Barbosa (2015) articula parece extremamente relevante. A violência, segundo o autor, seria talvez a maior expressão dessa falta de direitos, mas não seria a única maneira através da qual o poder hegemônico marginaliza os afrodescendentes. Como afirmam Müller e Costa (2022), outras questões que fundamentam a desigualdade, a violência e o impedimento a exercer plenamente o "direito à cidadania" podem ser analisadas, pois o racismo e suas consequências se originam a partir de uma dimensão multifacetada. O rap de Crioulo, nesse sentido, tem como foco o aspecto econômico, o qual é tido como central por parte do artista para explicar o desequilíbrio que existe entre as condições dos atores não-brancos brasileiros e a elite hegemônica da sociedade:

Não pôde estudar, no corpo um valão
Uma mãe que chora, o X da questão é que
Pretos ganhando dinheiro incomoda demais
Sociedade que só respeita o que o bolso traz
Querem me ver rastejar, ver meu povo se humilhar
(Pretos Ganhando Dinheiro Incomoda Demais- Criolo)

Uma vez mais, o rap evidencia o forte sentimento de exclusão que os sujeitos não-brancos vivem. Mesmo que sob o aspecto econômico, a música traz à tona as tendências opressoras e repressivas das elites brasileiras em relação ao avanço socioeconômico dos sujeitos não-brancos. Exemplos disso, são as rimas em que é afirmado que "Pretos ganhando dinheiro incomoda demais" e "Querem me ver rastejar, ver meu povo se humilhar". Neste sentido, é possível retomar as ideias de Osorio (2021), em que os aspectos citados fazem parte de um mais amplo sistema de desigualdades, que se dá a partir da interseccionalidade de mais fatores. No que toca ao rap, de acordo com as teorias de Osorio (2021), o artista tenta estabelecer que a elite da sociedade brasileira observa negativamente o avanço das condições de vida dos afro-brasileiros, assim como as ações ativas que recentemente foram implementadas para ajudar essa camada da sociedade. Com base nos artigos de Silva, Costa (2019) e Barbosa (2020), qualquer iniciativa federal que foi tomada para ajudar concretamente as camadas de afrodescendentes mais pobres, tanto economicamente quanto

culturalmente, foi e continua sendo estigmatizada. Questões como as cotas raciais em universidades e cargos públicos, por exemplo, seguem sendo alvo de discussões e debates controversos, em que frequentemente, conforme as ideias de Audebert *et al.* (2022), emergem argumentações que remetem a um universo que procura silenciar o interlocutor negro. O rap de Criolo representa esta realidade controversa, em que a sociedade não reconhece o racismo que a permeia, ao mesmo tempo que tenta minimizar os esforços políticos e sociais que os Movimentos Civis e os movimentos artísticos fizeram para tornar visível as criticidades da sociedade brasileira em relação às desigualdades, ao racismo, à violência e às atuais condições de vida da comunidade afrodescendente. No que tange às camadas afro-brasileiras mais jovens, a música de crioulo tenta ativamente redirecionar o olhar para os aspectos críticos da sociedade, reafirmando assim o importante papel que o Hip Hop teve para as mudanças que ocorreram nas últimas décadas. Além de reconhecer o impacto da violência na vida dos jovens afrodescendentes, o Hip Hop fornece um instrumento para a construção de um diálogo que visa melhorar as condições de vida dos atores não-brancos, partindo da crítica ativa da sociedade e da atualidade particular do Brasil. Assim, pode-se dizer que:

> Apesar da alarmante violência e do genocídio sofrido pela juventude nera e pobre brasileira, esse segmento social, através de sua manifestações nos setores político, cultural e social, têm alcançado espaços de representação em vários segmentos da sociedade brasileira, apresentando-se como atores sociais capazes de estabelecer diálogos, oportunidades, conquistas e propostas políticas (Barbosa, 2020, p. 163).

Além disso, é importante notar a atenção acerca da imagem dos afrodescendentes, não só do ponto de vista político, econômico e social, mas também em ralação a percepção de si. O trabalho e as lutas iniciados pelos afro-brasileiros, como nota Martins (2020), deram uma nova atenção a respeito das narrações que se fazem sobre os corpos, a mentalidade e as manifestações dos negros brasileiros. Os artistas engajados são alguns dos atores que abriram espaço para que os afrodescendentes pudessem iniciar uma operação de renovamento social, começando sobretudo com uma restruturação da própria imagem e do imaginário que envolve a suas vidas. Exploraremos essa questão no subcapítulo seguinte, em que o papel do Hip Hop vai ser examinado em relação à construção dessa "nova identidade".

2.3 – *Pantera Negra*: para reelaborar o conceito de negro e da sua identidade no Brasil.

Um dos aspectos mais importantes do conceito de "negritude" é o fato dos próprios afrodescendentes reafirmarem não só a própria identidade de matriz africana, mas também valorizar essa condição social. Com o propósito de atingir esse objetivo, os afrodescendentes precisam fazê-lo através de ações concretas, já que "Tal descoberta não pode ser feita a nível puramente intelectual, mas de ação; parece-nos porém fundamental que a ação não seja limitada a puro ativismo, mas seja associada a um sério empenho de reflexão, para se tornar praxe" (Freire, 2021, p. 71). Assim, quebra-se aquele paradigma apresentado por Frantz Fanon (2015) observa, em que a imagem do negro é transmitida a partir do ponto de vista do branco. A narrativa dominante transmite uma mensagem que é funcional aos interesses das elites em detrimento das camadas de pessoas afrodescendentes, alinhando a visão de si mesmos e da própria identidade a uma criação alheia, não construída pelos afro-brasileiros. Quebrar esse paradigma significa, então, deixar espaço para uma reelaboração da própria identidade, criando uma nova percepção de si, desligada das retóricas, preconceitos e estereótipos que, conforme Brabosa (2020), são herança de séculos de escravidão.

Sendo essa operação de reconstrução da própria identidade a terceira etapa da "negritude moderna", os afro-brasileiros, segundo Martins (2020), são chamados a decidir ativamente como esta imagem deverá ser. Diferentemente de períodos passados, em que a imagem do negro era desvalorizada, como durante a política do branqueamento, ou amenizada, como no período da "democracia racial", ou ainda construída por outros sujeitos das classes dominantes, como no contexto colonial, nas últimas décadas os não-brancos fizeram escolhas para remodelar a representação sobre a comunidade afrodescendente brasileira.

Visto que, conforme Pinho (2007), a possibilidade de representar a si mesmo e aos outros era, no passado, um privilégio e uma prerrogativa da classe hegemônica brancocêntrica, os afrodescendentes reivindicam a oportunidade de construir, ou melhor, reconstruir de novo, a própria identidade, dessa vez sem o condicionamento de nenhum sujeito que não seja parte daquela específica parcela da sociedade, exercendo também o direito a utilizar o próprio "lugar de fala". Isto se torna ainda mais relevante se, como nota Righi (2011), a reconstrução de uma nova identidade e de sua percepção acontece em um momento histórico em que há uma ruptura com o passado. Nesse caso, o fato de ter o Hip Hop como um ponto de ruptura, conforme o autor, permitiria a desestruturação da precedente imagem ínsita no imaginário coletivo da sociedade em prol de uma rearticulação da existência dos afro-brasileiros, da sua história e da sua narrativa. No que se refere ao Hip Hop, Fonseca (2019) destaca também que o uso conjunto de conceitos como "lugar de fala", "negritude" e "poder poético do rap" é uma operação em continuo desenvolvimento. Em outras palavras, "A construção de identidades

afrodescendentes é um processo de agenciamento ou de emergência de sujeitos negros no contexto contingente do Brasil contemporâneo. Tal processo não está acabado, como é óbvio, nem tem resultados previsíveis" (Pinho, 2007, p. 88).

A identidade negra no Brasil surge a partir de duas dimensões distintas. A primeira, como pudemos ver durante este capítulo, é uma dimensão externa à comunidade afrodescendente, moldada pelo olhar branco, a partir do período colonial e que leva consigo marcas de racismo e de violência que influenciaram, como nota Castro (2007), a mentalidade da sociedade e as imagens culturais acerca dos sujeitos não-brancos. No entanto, a segunda é o resultado de inúmeras lutas e negociações que os afrodescendentes atuaram paralelamente à fabricação da identidade que os brancos lhes foram outorgando. Porém, "Ambas as dimensões da identidade atribuída ou de autoatribuição (identidade negra), são coletivamente construídas e se transfiguram conforme o contexto social, cultural e político" (Fernandes; Souza, 2016, p. 119). Por isso, conforme o pensamento de Fernandes e Souza (2016), nos contextos em que a identidade negra autoatribuída vem sendo reanalisada, redimensionada e reescrita pelos próprios afro-brasileiros, torna-se evidente o seu caráter mais político e cultural, o qual é indispensável, na visão de Martins (2020), para se elaborar um discurso que seja capaz de agir ativamente e positivamente para a criação de uma identidade negra sã, que escape daquele mecanismo que Castro (2007) denomina como "branqueamento do negro" e da sua imagem. É uma dimensão que Silva e Vieira (2018) interpretam como resistente à interiorização de condições externas impostas pelo ambiente hegemônico, além de ser capaz de construir projetos de identidade que se principiam a partir da vontade dos sujeitos não-brancos.

Então, com o sentido de pensar nas condições e modos de vida dos afrodescendentes, além de reflexionar sobre a sociedade atual e seu futuro, o Hip Hop impersonifica essa dinâmica de ação ativa, sendo o rap a sua ferramenta principal:

> Conhecer-se, reconhecer-se, educar-se enquanto negro/negra e membro de uma coletividade maior, de uma cultura maior: essas produções participam das relações globais e divulgam um conjunto de códigos e discussões antes restritas a poucos grupos ou ambientes. Quando crianças negras se veem como heróis e heroínas, um conjunto de sentidos e imaginários é mobilizado, gerando afetos e autoestima, valorização de si e dos seus, apreço pela própria história e práticas culturais (Souza; Silva; Silva, 2020, p. 13).

Desse modo, entendemos a importância para povo negro brasileiro de encontrar modelos, símbolos e figuras que representem uma transformação para construir uma nova imagem de si mesmos. Não é suficiente reafirmar e impor a própria presença na sociedade, mas é

necessário também operar um processo de desconstrução, construção e reconstrução de uma identidade coletivo-individual em que, como nota Castro (2007), cada negro possa se identificar.

Assim, o Movimento Hip Hop se tornou um meio essencial para atingir esse objetivo. Essa cultura de protesto e indignação social permitiu aos afrodescendentes encontrar uma própria dimensão, dentro da qual construir uma identidade feita de signos reconhecíveis e compartilhados:

> O consumo cultural cria identificação, ditando padrões de comportamento, códigos, formas de aprender, incluindo uma linguagem enraizada nos objetos que consomem. Em suma, um sistema de crenças é estabelecido. Os membros do grupo agem seguindo essas crenças. Nos grupos em que o elemento de coesão é a música, crenças são geradas a partir dela. É ela quem determina a maneira de se vestir, pentear, se mexer, a maneira de falar. Esse conjunto de crenças constrói a identidade desse grupo de pertencimento (Licursi *et al.*, 2020, p. 50).

Logo, é compreensível o fato de o Hip Hop estar moldando cada vez mais a identidade dos jovens não-brancos brasileiros. De fato:

> O rap e a cultura Hip Hop no contemporâneo da realidade social brasileira não se inserem apenas como simples relatos das contradições desenvolvidas pelo racismo, mas ajudam no processo de reconhecimento de uma identidade perdida e atacada, na reprodução do conhecimento social, no processo que incentiva mudanças internas na sociedade (Müller; Costa, 2022, p. 643).

São exatamente essas mudanças que permitem aos jovens afrodescendente a possibilidade de forjar novas narrativas e novos discursos sobre si, atingindo ao vasto repertório de imagens que os raps lhes proporcionam. É útil, nesse caso, olhar para o rap de Emicida:

Minha pele, Luanda
Antessala, Ruanda
Tipo T'Challa, Wakanda
[...]
A era vem selvagem, Pantera sem amarra
Mostra garra negra
Eu trouxe a noite como camuflagem
Sou vingador, vingando a dor
Dos esmagados pelas engrenagem
Cês veio golpe, eu vim Sabotagem

Místico, mil orixás num panteão, bravo
Mato colono, pono fim
Igual leão de Tsavo
(Pantera Negra - Emicida)

O rap de Emicida trabalha em dois planos distintos, mas ambos essenciais para a criação de uma nova identidade negra.

O primeiro plano trabalha com referências a um universo feito de super-heróis. Essa é uma operação comum, amplamente usada nas últimas décadas em inúmeros contextos ao redor do globo. Souza, Silva e Silva (2020) explicam que associar os afrodescendentes a figuras positivas através de expressões artísticas como o cinema, a música, a arte e a literatura pode constituir um recurso poderoso para fundamentar uma nova ideia de "negritude", tanto em termos sócios-culturais quanto físicos. De fato, mostrar outro tipo de descrição do afrodescendente permitiria ultrapassar aqueles "bias" que influenciam a sociedade, proporcionando um recurso que visa melhorar a percepção individual e coletiva dos indivíduos afrodescendentes, ao mesmo tempo que permite a aquisição de recursos psicológicos, sociais e culturais que consentiriam superar o estigma perpetrado pela sociedade brasileira durante a maior parte da sua história. Em relação a este último ponto, a psiquiatra e psicanalista Silva (2021) define estes recursos como parte de uma estratégia de "relação objetal". Este mecanismo psíquico prevê a projeção de fatores externos e internos a partir da relação com os diversos "meios" e "objetos"[32] com os quais nos relacionamos, resultando em efeitos distintos e, às vezes opostos, no plano psicológico. Logo, podemos inscrever dentro desses "meios" e "objetos" todas aquelas expressões artísticas que procuram melhorar a imagem do sujeito não-branco, como o rap. Neste sentido, retomar a figura do super-herói africano é uma escolha de explícito caráter político, cultural e social, visto que "a história do herói foi pautada em torno das tensões raciais que envolviam o contexto da época" (Souza; Silva; Silva, 2020, p. 14). Escolher um herói negro africano permite aos jovens afro-brasileiros projetar dentro de si uma imagem que valorize a cultura de matriz africana e que, conforme Souza, Silva e Silva (2020), daria recursos para criar um novo sentimento de autoestima. Rimas como "Minha pele, Luanda", "Místico, mil orixás num panteão, bravo", "mato colono, pono fim" são usadas para criar uma identificação com as raízes africanas da

[32] Os termos "objetos" e "meios" são utilizados pela autora com uma conotação médica e psicológica, para designar tanto objetos inanimados de uso comum e expressões artísticas, como pessoas que fazem parte da nossa cotidianidade. Escolhemos, portanto, utilizá-los aqui com o mesmo sentido.

população afrodescendente, ao mesmo tempo que retomam especificidades do passado afro-brasileiro, como, por exemplo, a escravidão.

No entanto, o segundo plano remete a uma noção de ação ativa por parte de afro-brasileiros. Várias são as referências no rap citado acerca de ações de resistência e luta dos afro-brasileiros. Isto serve para lembrar ao ouvinte, especialmente se for afrodescendentes e pertencente à camada mais jovem da sociedade, que a resistência e luta do povo negro nunca foi passiva. Emblemáticas, nesse sentido, são rimas como "Sou vingador, vingando a dor/Dos esmagados pelas engrenagem".

Desse modo, Emicida atua uma estratégia que segundo Licursi *et al.* (2020) seria sociocultural e que une os dois planos de elaboração social e cultural da criação de uma nova identidade de matriz afro, através do meio artístico. Este processo, que recria uma identidade negra a partir de personagem que desempenham um papel fulcral em certas narrativas ou momentos históricos, não representa uma novidade. Para os afrodescendentes, e especialmente os afro-brasileiros, o motivo de se apropriar de histórias e narrativas de outros negros que marcaram momentos da história nacional é essencial ao fato de poder estabelecer uma conexão entre o presente coletivo e individual e a figura histórica da personagem, de maneira a encorajar o desenvolvimento de qualidades úteis para as vivências particulares das pessoas ou para adquirir ferramentas em prol das lutas pelos "direitos à cidadania". Pode-se afirmar, portanto, que "Na sociedade moderna, a manutenção dos mitos depende cada vez mais da maneira pela qual os sujeitos podem relacioná-los com a sua vida moderna, com a sua religião ou fragmentos dela" (Scotton; Lages, 2020, p. 178). Por exemplo, Oliveira (2017), após ter descrito os eventos caracterizantes da vida de Zumbi dos Palmares, explica a ligação entre essa figura histórica e a importância do rótulo que o conceito de "resiliência"[33] tem na vida dos negros brasileiros. É um mecanismo social e cultural que envolve a memória coletiva e que serve para engendrar novas formas de resistência e luta. Corrobora-se essa ideia afirmando que, por um lado, Andrews (2007) descreve como figuras quais Zumbi de Palmares estejam vivas e inspirem as novas gerações e, por outro, que é necessário mobilizar as massas de negros brasileiros para implementar uma ideia que Pinho (2007) chama de "reafricanização". Essa ideia teria como base a "autoconstituição" das subjetividades dos atores que compõem a sociedade, a qual permitiria modernizar as concepções que a sociedade tem dos indivíduos não-brancos, pois seriam "marcadas por processos de

[33] O artigo de Oliveira atua uma operação de transposição desse conceito do campo da física para o campo dos estudos psicológicos e humanos. Depois de ter descrito de onde surge o termo, mostra como o conceito de "resiliência" passou a ser funcional para a psicologia e para setores que estudam os fenômenos e as mudanças sociais.

desencaixe e reencaixe reflexivos ancorados em narrativas de memória e retradicionalização" (Pinho, 2007, p. 87). Em outras palavras, "a modernização é um processo com muitos autores/atores que se estruturam reflexivamente a partir de ressignificações coletivas da história de sua própria constituição" (Pinho, 2007, p. 87).

Vale destacar, então, que o processo que permite dar um novo significado a experiências, figuras históricas e eventos do passado e dinâmicas sociais seria valioso para a ideia de "negritude", já que:

> no processo de construção da identidade coletiva negra, é preciso resgatar sua história e autenticidade, desconstruindo a memória de uma história negativa que se encontra na historiografia colonial ainda presente em "nosso" imaginário coletivo e reconstruindo uma verdadeira história positiva capaz de resgatar sua plena humanidade e autoestima destruída pela ideologia racista presente na historiografia colonial (Munanga, 2012, p. 10).

Não aleatoriamente se tem assistido nas últimas décadas a uma valorização das particularidades da cultura de matriz africana no Brasil, visto que o processo de "reafricanização" descrito impregnou a nova ideia de "negritude" usada pelos afrodescendentes. Então, é fundamental considerar que "Estas contribuições culturais precisam ser resgatadas positivamente, desconstruindo imagens negativas que fizeram delas e substituindo-as pelas novas imagens, positivamente reconstruídas" (Munanga, 2012, p. 11). É inconfutável que a redescoberta de elementos afro tenham influenciado também expressões musicais como o Hip Hop. Isto é porque "Conhecer as influências do povo negro na música brasileira é uma forma de compreender como suas manifestações [...] foram negadas pelos meios elitizados, detentores do poder" (Scotton; Lages, 2020, p. 175). Presentam-se como manifestações que cumprem o objetivo de "transição" das ideias acerca dos afrodescendentes, na maioria dos casos interiorizadas pelos afro-brasileiros, para o novo olhar sobre a identidade africana que expressões artísticas como o rap fornecem. Sob esse ponto de vista, Fonseca (2019) argumenta que o Hip Hop seria outro lugar da "diáspora africana" que permite a possibilidade para os afrodescendentes se agregarem em grupos mais amplos. A solidariedade dos integrantes do Movimento Hip Hop facilita a livre expressão de seus membros, sem empregar estratégias de ocultamento ou dissimulação[34]. De fato, este aspecto da produção de Emicida:

[34] Com a expressão "estratégias de ocultamento ou dissimulação", referimo-nos àqueles mecanismos que permitem disfarçar a natureza de práticas de matriz africana em sociedades que as proíbem. Exemplos disso, conforme Barbàra (2003, 2006), são o "sincretismo", que permitiu a existência de religiões afro-brasileiras, e a dissimulação típica da capoeira, sobretudo em suas origens.

> Destaca que esse trânsito acontece pela necessidade de pertencimento vivenciada no imaginário do povo negro no continente americano, em que a produção cultural e artística gera uma comunidade imaginada, a qual é possível a realização de um retorno às culturas africanas, mutiladas pelo processo escravagista (Scotton; Lages, 2020, p. 175).

Assim, afloram não só as necessidades dos afrodescendentes de se reconectar com uma própria identidade africana, mas também de reinventá-la através das expressões artísticas. O rap e o Movimento Hip Hop respondem àquelas exigências culturais e identitárias que os afro-brasileiros sempre tiveram ao longo da história brasileira e que Fuente (2018) denota como parte essencial da cultura de matriz africana.

Uma vez que o Movimento Hip Hop satisfaz as exigências dos afro-brasileiros em relação à reconstrução da própria identidade, além de acabar com o processo que Fernandes e Souza (2016) denominam de "estranhamento" e "autodestruição de si", é possível também uma reconstrução da autoestima "baseada numa identidade racial positiva" (Fernandes; Souza, 2016, p. 112). Nota-se esse processo no rap de Guiu:

Morreu outro mano que é igual a mim
Igual a tu, igual a nós
Mataram outro rei que é igual a mim
Igual a tu, igual a nós
Morreu outro mano que é igual a mim
Igual a tu, igual a nós
Mataram outro rei que é igual a mim
Igual a tu, igual a nós
(Resiliência preta - Guiu)

O trecho apresentado mostra duas questões fundamentais para a construção e elaboração de uma nova autoestima e identidade positivas dos sujeitos não-brancos. A primeira é notar que o ator não-branco da sociedade pode ser encarado como um "rei", conferindo, segundo Souza, Silva e Silva (2020), ao indivíduo negro um significado completamente diferente daquele dado pela história brasileira; a segunda, no entanto, trata a proximidade entre o cantor e um possível interlocutor não-branco, enfatizando que "Morreu outro mano que é igual a mim/Igual a tu, igual a nós". Segundo Balestrieri (2021), é possível explicar essa proximidade através da dinâmica psicológica em que o cantor se torna o ídolo dos jovens, ajudando-os no processo de elaboração, estruturação e significação dos próprios valores. Neste caso, a música de Guiu poderia ser observada, com base no conceito explicado pela

autora, como uma maneira de proporcionar uma visão valorizadora da própria identidade[35], pois a associação da palavra "rei" e dos sujeitos "eu", "tu" e "nós" criaria nos jovens um sentimento de apreciação dos valores da comunidade afrodescendente.

Aliás, para sublinhar a importância dessa mensagem, a voz que canta esses versos utiliza um tom que continua crescendo, carregando-a de uma energia e de emoções que demostram a vontade dos afrodescendentes de quebrar um padrão em prol de uma nova concepção e percepção de si mesmos. Balestrieri (2021), observa que os jovens buscam essas emoções nas músicas para poder tentar encontrar pela primeira vez o próprio lugar no mundo. Então, o fato de um rapper valorizar a imagem do negro, mesmo mostrando a situação de opressão e racismo que mata os afro-brasileiros, facilitaria uma visão positiva para os jovens face à elaboração e construção da própria identidade.

Nota-se, logo, a subversão do "complexo de inferioridade" teorizado por Frantz Fanon (2015), em que o negro interiorizou sua percepção de ser inferiorizado em relação ao branco. O rap mostra como a comparação do negro com uma figura da realeza, a qual é uma característica de um "eu", "tu" e "nós" genéricos, quebra o padrão imposto pela sociedade brasileira e introjetado pelos afro-brasileiros. O rótulo que lhes foi dado precedentemente vem reescrito com novas narrativas, em prol de uma construção étnico-social que permita a plena expressão da "identidade afro", livre de preconceitos e estereótipos postos por outros durante séculos. Registra-se, então, uma mudança de paradigma que confere maior importância à comunidade negra, permitindo a criação da narração particular e coletiva a partir do próprio "lugar de fala". Isto é um elemento de extrema importância, pois, conforme Castro (2007), Silva e Vieira (2018), os afrodescendentes não puderam expressar de maneira livre e conscientes as próprias raízes, visto também o impedimento imposto pela sociedade que as criminalizava e que proibia aos sujeitos não-brancos aceitar aquelas origens africanas.

Silva e Vieira (2018) afirmam que essas raízes se encontram em espaços diferentes das experiências dos afrodescendentes, todos estigmatizados e reprimidos durante a história nacional. O fato de rappers como Emicida e Guiu se inspirarem em elementos típicos da cultura afro-brasileira, como, por exemplo, os orixás, o período colonial, a luta de resistência e até mesmo a morte de negros inocentes, facilita a reelaboração do trauma, ao passo que permite a livre expressão das características da cultura afro-brasileira.

Portanto, percebe-se como a reconstrução de uma identidade negra por parte dos afro-brasileiros seja uma etapa importante do conceito de "negritude moderna". A atualidade

[35] A autora utiliza esse conceito de maneira genérica. Nós, no entanto, o aplicamos ao caso específico dos afro-brasileiros e de sua identidade.

impôs aos afro-brasileiros o uso e a procura de novas ferramentas culturais, sociais e políticas para avançar no percurso de luta e resistência contra narrativas hegemônicas que nas últimas décadas vêm sendo rediscutidas. Mesmo que algumas estratégias usadas pelos afrodescendentes, como o uso dos raps, sejam recentes, a implementação dessas medidas contra o racismo estrutural é quanto mais necessária. Desmascarar o racismo da sociedade, criticar as fraquezas e as desigualdades que permeiam o sistema e, sobretudo, elaborar uma nova ideia do que é "ser negro" no Brasil são medidas que ajudam na criação de uma sociedade mais justa. Questões políticas, econômicas, sociais, culturais, entre outras, estão sendo estudadas e debatidas com bases em novas teorias e ferramentas que, como no caso do Hip Hop, tentam dar voz aos indivíduos que na maior parte da história brasileira foram excluídos, silenciados, estigmatizados e menosprezados. Sob esta perspectiva, o rótulo que expressões artísticas como o rap cumprem seria de relevante importância não só para a "negritude" em seu sentido moderno e em suas reivindicações, mas também para a população afro-brasileira se posicionar como sujeitos engajados e ativos da sociedade brasileira.

Capítulo 3 – O Hip Hop como Movimento de resistência e luta plural: o caso do Hip Hop feminista e indígena.

Recentemente, o Movimento Hip Hop serviu como abrigo não só para a população afrodescendente e suas lutas, mas também para visibilizar outras vozes excluídas da sociedade brasileira. É interessante observar como outros atores da sociedade utilizaram o Hip Hop como meio para lutar e obter visibilidade na contemporaneidade brasileira, apropriando-se das vertentes fornecida pelo Movimento, adaptando-as a seus objetivos específicos. Despercebidas pela maioria da história brasileira, essas vozes se apropriaram do Hip Hop e, em particular do rap, para comunicar a própria existência e afirmar a própria identidade. Com enorme força, as "novas vozes" da sociedade se afirmaram só em um período temporal relativamente recente, tomando posse do direito de livre expressão que, por muito tempo, às vezes séculos, foi silenciado e estigmatizado. Sob essa perspectiva, é possível afirmar que "À medida que o hip-hop, nas suas diversas expressões, se prolonga no tempo e se expande no espaço, parece tornar-se mais evidente essa vocação 'transcultural' (e 'trans-étnica')" (Simões, 2013, p. 110). De fato, lembramos que, conforme Santos (2013), "O hip hop, sendo mais do que um género musical, é um movimento que transcende culturas e formula[s,] regras e ideologias próprias" (Santos, 2013, p. 20).

Assim, a partir do fim da ditadura militar brasileira, cuja consequência mais impactante foi a redemocratização do Brasil, dois "grupos" tiveram a possibilidade de afirmar a própria presença, lutando bravamente para que seus direitos fossem reconhecidos e para se posicionar politicamente, socialmente e culturalmente. Andrews (2018), por exemplo, afirma que a partir dos anos 1970 e 1980 as mulheres começaram a estruturar o Movimento Feminista sob uma ótica de "interseccionalidade". O estudo da "interseccionalidade", ou seja, a análise de problemáticas com base em vários aspectos que se entrelaçam, cuja função é observar a condição de opressão e marginalização das mulheres não-brancas, foi, conforme Zona, De Castro e Bocci (2021), um recurso útil para as lutas e as reivindicações das militantes feministas. Essa tipologia de análise foi também transladada para o Movimento Hip Hop, que passou a desempenhar novamente um papel de denuncia, tornando-se um instrumento de luta valioso para as militantes feministas, proporcionando-lhes uma maneira eficaz de expressar o próprio "lugar de fala". Isto é porque "Em razão da posição marginal imposta à mulher na sociedade ao longo da história humana, restando-lhe permanecer à sombra masculina, sendo privada de sua autonomia, a mulher por muito tempo foi impedida de se expressar como sujeito de sua história" (Santos; Santos, 2021, p. 32).

Consequentemente a essas mudanças nos dois movimentos, as feministas obtiveram mais visibilidade. Através das lutas feministas, associações de mulheres começaram a manifestar a própria voz rumo a um futuro de igualdade econômica, étnica e social. As intervenções e lutas feministas se revelaram especialmente importantes para as mulheres afrodescendentes, as quais, segundo Simões (2013), encontraram um terreno fértil para ganhar mais visibilidade, sobretudo porque souberam se apropriar de ferramentas artísticas típicas de grupos étnicos afrodescendentes como o rap, o qual, favorecendo essa operação sincrética, permitiu a conjunção do Movimento Feminista afrodescendente com o Movimento Hip Hop. Excluídas por serem mulheres não-brancas, as ativistas feministas afro-brasileiras se posicionaram ativamente, denunciando essa condição de exclusão dentro do Movimento Feminista. Inclusive, não só o Movimento Feminista as silenciava, mas as militantes encontraram discriminações também como integrantes do Movimento pelos Direitos Civis, observando, assim, o fator de desigualdade dado pelo gênero. Por isso, a presença feminina dentro dos movimentos, especialmente nos últimos anos, vem sendo trabalhada à luz das novas e recentes teorias interseccionais, proporcionando através do Movimento Hip Hop um novo espaço artístico, cultural e social em que a análise da história, das convicções culturais e da sociedade estão sendo reexaminadas.

Porém, além das vozes femininas, dentro das subculturas do Movimento Hip Hop começaram a aflorar outras vozes, impulsionadas pelas mudanças que ocorreram a partir da redemocratização do Brasil. Trata-se dos povos indígenas, cujos esforços se focalizaram acerca de questões que se relacionavam com a sobrevivência das últimas comunidades e aldeias indígenas no Brasil. Com a redemocratização do Brasil, conforme Papazian *et al.* (2023), as comunidades de indígenas puderam ter reconhecidos os direitos básicos sobre as terras e a sobrevivência dos diversos povos e de suas culturas.

Todavia, a situação ainda presenta pontos de extrema criticidade, que preocupam o futuro já incerto dessas populações. Por isso, a cultura juvenil do Hip Hop vem sendo retomada e adaptada às necessidades das camadas mais jovens dessas populações originárias, pois o Movimento Hip Hop, como afirmado por Silva (1997), constitui-se, desde sua origem, como um movimento plural e múltiplo. Não só, mas também vale lembrar que, como argumentam Oliveira, Sathler e Lopes (2020), o Hip Hop nasce para permitir a camadas sociais excluídas e marginalizadas atuar em prol de uma resistência que seja capaz de mudar e transformar a sociedade, desafiando a hegemonia que é imposta pelas elites e fornecendo um instrumento capaz de valorizar essas realidades à margem do contexto social. Além disso, é importante destacar que, por ser uma cultura baseada, na visão de Paulo (2023), na oralidade e na

importância de um determinado grupo social ou étnico, os indígenas souberam atuar uma apropriação plena das vertentes do Hip Hop.

Assim, os chamados "rappers nativos" alimentaram as discussões que animam a opinião pública acerca das questões indígenas, utilizando o Hip Hop como espaço de conscientização, demostrando a existente e oculta relação racial que oprime ainda hoje os povos originários. Os artistas começaram, exatamente como ocorreu no caso da população brasileira de matriz africana, a reanalisar a história, fornecendo a própria versão e, dessa maneira, impondo a perspectiva dos povos originários acerca de temáticas e problemáticas que eles consideram fulcrais para sua sobrevivência.

Então, este último capítulo quer abordar essas novas questões em relação às vozes mais recentes do Movimento, que se constituíram em importantes subculturas do Hip Hop brasileiro. A trajetória artística que iniciaram nas últimas décadas prossegue a tradição de valores de resistência e luta iniciada pelos rappers afrodescendentes no século XX e XXI, mas agrega elementos inovadores que podem ser adaptados às questões específicas dos novos artistas, tornando-os presenças e correntes únicas e independentes do Movimento. Sem esquecer as lições das gerações anteriores, os novos rappers continuam a obra de contestação pacífica do Movimento Hip Hop, apropriando-se das técnicas, métodos e conceitos que proporcionaram uma redescrição do papel das camadas marginalizadas da sociedade. Assim, esses novos atores iniciam a sua obra de avaliação de suas condições de vida a partir de um olhar interseccionado ou levantando novas questões baseadas em sua etnia.

3.1 - *Negra Sim*[36]: para um Hip Hop feminista e feminino.

O Feminismo é um movimento social e político que, desde sua emergência, caracteriza-se por inúmeras nuances. Dentro do Feminismo, encontram-se grupos extremamente heterogêneos, mas que compartilham a luta contra a estrutura de poder que hegemonicamente privilegia a presença masculina nas relações de poder e nos espaços de decisão do dia a dia. Essa presença masculina, segundo Bell Hoocks (2021), seria o conjunto de ações e dinâmicas que favorecem o "masculino" dentro da sociedade, chamando-o de "patriarcado". Pinto (2010) traça uma história do Feminismo que inicia sua trajetória, junto a

[36] Exatamente como no capítulo anterior, cada subcapítulo leva o nome de uma música que será citada durante a abordagem dos temas.

de outros movimentos de identidades[37], a partir da segunda metade do século XIX e nota como as reivindicações femininas foram começadas para acabar com essas relações de poder desproporcionadas, em que o homem tinha mais possibilidades, liberdades, oportunidades e privilégios do que as mulheres. As lutas e as reivindicações feministas continuaram durante séculos, abrindo espaço a novas questões e problemáticas que tinham que ser encaradas e resolvidas. O Feminismo que Lombas (2021) define como de "terceira onda"[38] surgiu como uma resposta dentro do clima político, cultural e social fértil dos anos Sessenta, período em que ocorreram ondas de protestos na maior parte dos países ocidentais. Os protestos feministas se inseriam em um panorama de desordem social que envolveu também outros movimentos políticos, sociais e culturais, como, por exemplo, o Movimento pelos Direitos Civis. Na visão de Dias (2022) esse foi o período em que o Movimento Feminista ganhou nova força, começando a se estruturar de maneira mais complexa, integrando, como acrescenta a autora, novas preocupações e questões, como, por exemplo, entender e abalar a hierarquia racial e de classe das mulheres brancas sobre as mulheres negras[39]. É preciso argumentar também que muitas mulheres, e particularmente as mulheres não-brancas, conforme as argumentações de Rodrigues e Prado (2010), estavam envolvidas não só no Movimento Feminista brasileiro, mas também em outros movimentos, especialmente naqueles que tinham o discurso acerca do racismo como uma das questões principais:

> Associados a essas primeiras organizações foram criados diversos grupos de mulheres negras que, de um modo ou de outro, foram absorvidos pelo Movimento Negro, na medida em que as militantes negras não se distanciaram da agenda do Movimento Negro, fazendo uma dupla militância, em que procuravam trazer para o conjunto do movimento negro as discussões sobre a opressão específica da mulher negra. Por poderem participar tanto do movimento feminista quanto do movimento negro, tais mulheres construíram grupos que representam formas híbridas de organização, contendo características próximas às de organizações feministas, com sua perspectiva de horizontalidade, e mantendo em relação às organizações negras a centralidade da discussão do racismo (Rodrigues; Prado, 2010, p. 450).

---

[37] Segundo Saraiva (2021), o Feminismo abrigou dentro de si, pelo menos até a segunda metade do século XX, também movimentos que se opunham ao poder patriarcal, como, por exemplo, o Movimento pelos direitos das pessoas homossexuais.

[38] Há muitos autores, entre os quais Pinto (2010), Rodrigues e Prado (2010), que afirmam como o Feminismo atual seja ainda de "terceira onda"; no entanto, muitos outros, entre os quais Perez, Ricoldi (2019) e Oliveira (2019), já falam de feminismo de "quarta onda". Escolhemos classificar o Feminismo que descrevemos neste capítulo ainda como de "terceira onda", não só pelo número maior de autores que o denominam assim, mas também porque o Feminismo de "quarta onda" ainda parece extremamente semelhante ao de "terceira", sem substanciais mudanças ou divergências.

[39] Cabe dizer que Dias (2022) pensa esse conceito à luz das teorias e ideias de uma importante afro-feminista estadunidense, ou seja, Angela Davis. Segundo a autora, Davis teria sido uma das primeiras, junto com Bell Hoocks, a questionar essa dinâmica interna e discriminatória do Feminismo. Dias aplica essas ideias ao contexto brasileiro.

Seria, portanto, possível sintetizar o conceito de "Feminismo da terceira onda" dessa forma:

> O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação -, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. Aponta, e isto é o que há de mais original no movimento, que existe uma outra forma de dominação – além da clássica dominação de classe -, a dominação do homem sobre a mulher – e que uma não pode ser representada pela outra, já que cada uma tem suas características próprias (Pinto, 2010, p. 16).

O alvo das feministas seria, então, derrubar esse sistema que oprime as mulheres no mundo, trilhando um caminho em que homens e mulheres possam obter os mesmos direitos, as mesmas tutelas, os mesmos benefícios que a contraparte masculina tem, apesar do gênero ou da classe social. Porém, vale mencionar que o Feminismo como movimento enfrentou vários desafios e obstáculos, muitas vezes causados não só pelas resistências externas da sociedade, mas também por questões internas. Segundo a feminista afro-estadunidense Bell Hoocks (2021), a maioria das pessoas pensa no Feminismo como um movimento de luta das mulheres em favor de outras mulheres, contra as discriminações de gênero que existem na sociedade. Mas, como afirma a autora, o Feminismo é frequentemente retratado como um movimento de mulheres brancas, excluindo a presença de mulheres negras ou pardas. Dias (2022) afirma que há uma evidente discriminação no Feminismo que se baseia na cor da pele e que minimizaria os esforços das mulheres afrodescendentes, em prol de uma narrativa hegemonicamente brancocêntrica. Essa divisão racial interna do Movimento Feminista parece ser uma condição que supera os confins particulares das diversas nações ao redor do globo, tornando as lutas e reivindicações feministas mais difíceis de serem alcançadas. Todavia, cabe aqui acrescentar que as dissonâncias e tensões internas que as feministas negras tinham tanto com o Movimento Negro quanto com o Movimento Feminista em relação às questões de gênero e raça, levaram as militantes a se distanciar de ambos, mantendo, contudo, uma relação de proximidade em relação às temáticas que enfrentavam. Na visão de Rodrigues e Prado (2010), as feministas negras que operavam uma dupla militância atuaram uma cisão radical. Distanciando-se dos movimentos, elas fundaram um grupo autônomo, que elaborou uma agenda híbrida e que punha em evidência as lutas para a igualdade de classe e raça[40]. Formiga, Feldens e Arditti (2023) apresentam a situação como a realização, por parte das

[40] As militantes desse novo "movimento" foram alvo de inúmeras críticas. A cisão era vista como uma forma de fragilizar ambos o Movimento Negro e Movimento Feminista.

integrantes negras do Feminismo, de uma condição que se estrutura a partir de várias questões e problemáticas, dando início a uma análise que relevou o caráter interseccionado das expressões de opressão. Retomando as ideias de Andrews (2018), observamos como questões que envolvem o cotidiano das mulheres negras no Brasil podem ser o resultado de dinâmicas não exclusivamente econômicas, mas também de gênero e socioculturais. Osorio (2021) corrobora essas ideias fazendo uma análise de dados que revela a vulnerabilidade das mulheres negras, conseguindo dar fundamento às teorias que as feministas afrodescendentes elaboraram acerca dessa questão. De fato, elas entenderam como:

> As mulheres negras compreendiam que não se tratava de serem alvo de exclusão por serem mulheres ou por serem negras ou por serem pobres, ou pelo efeito do somatório disso, mas pela complexa articulação desses marcadores – classe, raça e gênero – e como eles atuam informando um ao outro (Formiga; Feldens; Arditti, 2023, p. 9).

A partir desse entendimento interno do Movimento Feminista, as integrantes não-brancas começaram a se questionar, desenvolvendo um pensamento que vai:

> contra o feminismo branco, pondo em evidência a contradição entre os mitos ideológicos da feminilidade e a realidade da condição da mulher negra. Também hoje, de fato, as feministas pretendem representar a experiência e as aspirações de todas as mulheres mas não incluem ou não falam às mulheres negras [...]. Não só as mulheres negras são de fato transcuradas, mas a sua exclusão se torna ainda mais profunda quando as mulheres brancas falam "por serem" e "em nome" das mulheres, como se estas fossem uma categoria universal (Zona; De Castro; Bocci, 2021, pp. 232-233)[41].

Não só as mulheres negras se encontravam numa situação de subalternidade, mas também, na opinião de Andrews (2018), sofriam um estigma que as minimizava dentro do movimento que pretendia defender e lutar para as mulheres. Em outras palavras:

> As mulheres negras, nos espaços de disputa por direitos, veem-se silenciadas duplamente: primeiro, por um feminismo branco e, por vezes elitista, que não permite ecoar as reivindicações da mulher negra, ou que, quando permite estas ecoam através da voz branca e seu protagonismo; e, segundo, pelo próprio movimento negro que, com o patriarcado, foca na superioridade do homem e invisibiliza as dores e anseios da mulher negra (Pereira *et al.*, 2021)[42].

---

[41] Tradução nossa. Texto em original: contro il femminismo bianco, mettendo in evidenza la contraddizione tra i miti ideologici della femminilità e la realtà della condizione delle donne nere. Anche oggi, infatti, le femministe pretendono di rappresentare l'esperienza e le aspirazioni di tutte le donne ma non includono o non parlano alle donne nere […]. Non solo le donne di colore sono di fatto trascurate, ma la loro esclusione diviene ancora più profonda quando le donne bianche parlano "in quanto" e "a nome" delle donne, come se queste fossero una categoria universale.

[42] Artigo sem numeração de página.

Além disso, Andrews (2018) destaca que as feministas negras foram as primeiras que começaram uma análise da sociedade baseada no conceito de "interseccionalidade", ou seja, um estudo das problemáticas das mulheres que levasse em conta múltiplas dimensões de suas vidas. Zona, De Castro e Bocci (2021) indicam que a "interseccionalidade" seria um tipo de análise que leva em conta muitos aspectos além do mero "gênero". Há, entre outros, o aspecto econômico, social, político, histórico, étnico, físico, cultural, geográfico e etário. Rodrigues e Prado (2010) reduzem a síntese sobre a "interseccionalidade" a três questões, sendo elas a "classe", a "raça" e o "gênero", cujas consequências afetariam enormemente a vida das mulheres não-brancas. Contudo, conforme Audebert *et al.* (2022), ao falar de desigualdades no Brasil, o feminismo brasileiro, e particularmente o Feminismo afro-brasileiro, teria sido uma das experiências mais importantes. Pensar no discurso acerca das desigualdades, utilizando também conceitos como o de "negritude", especialmente em suas conotações mais modernas, é um trabalho que necessariamente tem que considerar as vozes femininas afro-brasileiras. A necessidade de exprimir a própria voz numa sociedade que, como informa Pinto (2010), reprimiu maciçamente grupos e movimentos que representavam uma ameaça para a ordem, especialmente durante a ditadura militar ocorrida no Brasil, seria um fator importante para se pensar nas questões das mulheres afro-brasileiras. Uma vez que as feministas afro-brasileiras entenderam a condição de subalternidade em que elas se encontravam dentro do Movimento Feminista brasileiro, iniciaram a elaborar metodologias e ações que mostrassem e agissem para mudar a realidade de desigualdade vivenciada pelas mulheres não-brancas. Então, podemos afirmar que, apesar da desilusão provocada pela ruptura com ambos os Movimentos Feminista e Negro, as militantes afrodescendentes conseguiram pôr a atenção em argumentos e problemáticas extremamente importantes. Ao desmascarar o racismo e o machismo dos dois movimentos, elas operaram uma ação que permitiu inserir nas demandas e nas discussões outras reivindicações importantes, voltando, assim, a desempenhar um papel dúplice e que pudesse se encaixar dentro de ambos os Movimentos.

Em relação ao Movimento Hip Hop, no entanto, as tendências que regem as dinâmicas de poder parecem seguir a estrutura da sociedade. É preciso lembrar que o Movimento, exatamente como afirmam Licursi *et al.* (2020), Freire (2018), Silva (1997) e Paulo (2023), representa uma "expressão" da sociedade, capaz de absorver em sua essência teorias e ideias. Essa habilidade, que lhe permite manter uma condição de permeabilidade, torna o Hip Hop uma corrente artística que é capaz de integrar, filtrar e reelaborar estímulos culturais e sociais. Adaptando-se ao ambiente e as ideias que o rodeiam, o Hip Hop sempre soube mostrar que a arte podia ser uma alternativa viável para denunciar os padrões errados da

sociedade e das suas estruturas, usando seus elementos como uma ferramenta de luta e resistência. Esse mecanismo é descrito por Santos (2013) como um meio de "apropriação", sendo essa uma característica fundamental que permite a plasticidade do Hip Hop quando é utilizado como artifício de luta e produtor de fazeres reformistas da sociedade. Por isso, usar a "apropriação" como instrumento de absorção de questões culturais e sociais permite a diversas culturas, movimentos e classes sociais se auxiliar do Hip Hop para continuar as próprias batalhas ideológicas em favor da transformação da sociedade. No caso do Movimento Hip Hop, o Feminismo conseguiu confluir e se tornar uma de suas tendências mais importantes dos últimos anos. Isto não surpreende, pois, na visão de Zona, De Castro e Bocci (2021), o Movimento sempre falou aos e para os indivíduos excluídos da sociedade. As mulheres, e sobretudo as mulheres afrodescendentes, por terem sidos excluídas e relegadas a rótulos secundários pela maioria da história humana, apropriaram-se dos recursos do Hip Hop para denunciar a condição de dupla subalternidade em que elas se encontravam.

Porém, vale lembrar que, por ser um Movimento que permite uma permeabilidade enorme, o Hip Hop absorveu também características negativas da sociedade. Neste caso, é importante destacar o "machismo", elemento social herdado do sistema patriarcal da sociedade que continua sendo perpetrado no Hip Hop e que vem sendo discutido pelas rappers e militantes feministas. Não importa, segundo Pereira *et al.* (2019), a cor da pele, o "machismo" é um tipo de tendência que foi registrada em homens brancos e não-brancos, sintoma de um sistema patriarcal[43] que, na visão das feministas, tem que ser desconstruído, analisado e mudado. Na visão de Andrews (2018), Freire (2018), Martins e Júnior (2020), o machismo e o sistema patriarcal influiriam ainda mais na vida das mulheres negras, as quais estavam sendo submetidas a existências mais complexas devido à conjunção de fatores interseccionais de classe, gênero e raça. Esse fato é tão determinante que as militantes e as rappers começaram a mostrá-lo em suas produções:

Inspiração, papel e caneta na mão
Vou escrever a real sem esquecer nada não
Não vou deixar ninguém me humilhar
Pela cor que tenho, pelo jeito de falar
Se não entende o porquê da minha revolta

[43] As autoras notam que o sistema patriarcal foi se formando e consolidando como dimensão estrutural da sociedade durante séculos, envolvendo mecanismos sociais e culturais que consideravam a mulher como figura mais frágil ou que tinha de ser submissa ao poder masculino, tanto nos espaços privados quanto na vida pública da(s) sociedade(s).

Preste atenção
Olhe a sua volta
Oportunidade de emprego não é pra qualquer um
Sem o cabelo liso não rumo trampo algum
É assim que a sociedade nos trata
Valor é só no carnaval, quando acaba isso passa
Eu me esforço, eu estudo e tenho educação
Não sou menos que loira, sem discriminação
(Negra Sim - Preta Rara)

Esse trecho mostra uma realidade de exclusão que remete a duas dimensões sociais. Por um lado, a cantora retoma a sua exclusão por pertencer à categoria de "negra" e que, como vimos no capítulo anterior, ainda é fonte de forte discriminação na sociedade brasileira contemporânea. As referências ao aspecto físico da mulher negra, como o cabelo ou a cor da pele, remetem àquele tipo de imagem que Castro (2007), Cirne e Oliveira (2020) descreveram como pilar imaginário na criação da figura do negro no Brasil. Fanon (2015) indica que esses elementos visuais podem ser inscritos naquela dimensão corporal que identifica a categoria de "negro", à medida que serve como elemento para elaborar a sua exclusão e opressão dentro da sociedade. Por outro, a rapper acrescenta uma nova nuance ao fator de pigmentação da pele, ou seja, a questão do gênero. Afirmando que as mulheres negras não têm as mesmas oportunidades de trabalho do que as mulheres brancas, além de serem úteis só durante festividades estereotipadas, como, por exemplo, o carnaval, mostra-se o que Andrews (2018), Santos, Sales (2023), Saraiva (2021) e Araújo (2022) sustentam, ou seja, a condição de subalternidade que a mulher vive e sofre há séculos no contexto brasileiro. Essa dinâmica, que Araújo (2022), retomando as ideias de Lélia Gonzalez, define como "racismo de denegação", alimentaria a tendência social que nega as contribuições de negros e índios na construção do "povo brasileiro", ao passo que vem "promovendo o apagamento do que [...] não é branco" (Araújo, 2022, p. 436). Frantz Fanon (2015) explica esse mecanismo como uma espécie de tentativa por parte das mulheres negras e afrodescendentes de se alienar da própria condição de "negras". Porém, conforme Saraiva (2021), é preciso redimensionar e reconstruir a identidade da "mulher negra" brasileira. Se, como afirmamos no segundo capítulo, os rappers e o Hip Hop servem como modelos para os jovens negros reafirmarem a importância da própria identidade, vale, então, observar como, segundo Saraiva (2021), o Hip Hop e o rap feminista ajudam as mulheres negras na reconstrução e revalorização das

próprias identidades femininas não-brancas. Ao cantar "Sou fruto dessa terra que a cor predomina sim/Não tenha vergonha do que é/Se eu não tivesse orgulho, não estaria de pé", ou ainda "Se olha no espelho não tenha vergonha de si", Preta Rara coopera ativamente na realização desse alvo, descompondo as ideias estereotipadas e negativas sobre o físico e o psicológico da mulher afrodescendente, que Camargo (2022) nota serem ainda fortemente enraizadas na mentalidade brasileira, confirmando as ideias de Lima (2020) acerca da sobrevivência de "bias" racistas na mentalidade brasileira.

Aliás, se, como afirmamos no capítulo anterior, o negro foi menosprezado durante a maior parte da história brasileira, e sua imagem usada principalmente como cimento para fundamentar a ideia de unidade nacional sobretudo no período da "democracia racial", as mulheres negras, no entanto, sofreram sempre a ipersexualização e discriminação também sob esse aspecto. Como afirmam Ribeiro (2022), Cirne, Oliveira (2020) e Camargo (2022), a mulher negra foi condicionada duplamente no processo de criação da imagem de si, pois a narrativa branconcêntrica hegemônica teria fundamentado essa ideia no racismo da sociedade brasileira contra a população negra, que teria sido sucessivamente confirmado com a criação, segundo Araújo (2022), de imagens estereotipadas e romantizadas sobre a mulher mulata e a teoria da miscigenação da "democracia racial". Neste sentido, o Movimento Hip Hop, especificamente para o caso das mulheres negras, atua constantemente uma operação que Saraiva (2021) define de "desconstrução" da imagem da mulher afrodescendente, a qual é perpetrada desde o passado colonial. Através do Hip Hop é possível inverter a dinâmica de "limitação do eu" descrita por Fanon (2015), ao mesmo tempo que é desconstruída a ideia mental, social e cultural de mulher negra como mulata hipersexualizada (Saraiva, 2021) e é dada a justa atenção às questões de desigualdade em que mulheres negras se encontram (Freire, 2018). É uma questão de representatividade que prejudicou enormemente as mulheres não-brancas em todos os movimentos de luta e protesto, além de ter minimizado e invisibilizado suas vozes durante a maior parte da história brasileira.

Conquanto, não era só a falta de representatividade que prejudicava a mulher negra no Feminismo e no Movimento Hip Hop, mas também a escassa presença de militantes feministas que integrassem, num rótulo de protagonistas, ambos os movimentos. Segundo Rodriguez e Menezes (2014), apesar de haver uma presença forte dentro do Movimento Hip Hop, as mulheres continuam a ser vozes que tem enormes dificuldades em se afirmar, apesar dos enormes esforços e avanços feitos pelas rappers feministas. Experiência comum em toda a América Latina, Marcon e Freitas (2021) observam que o rap ainda se mantém fortemente ligado a uma expressão machista. De fato:

> Historicamente o rap é caracterizado como um ambiente machista, as próprias letras de Racionais MC's colocam diversas vezes as mulheres como objeto ou ser inferior a figura masculina, estereotipando e sexualizando a figura feminina. A desconstrução desse padrão de letras vem sendo trabalhada por muitos artistas do cenário hip hop, e, principalmente nas letras de *rap* (Martins; Júnior, 2020, p. 10).

É possível corroborar essa citação considerando que autores como Martins, Júnior (2020), Rodrigues, Menezes (2014), Béthune (2003) e Freire (2018) indicam como a presença feminina no Hip Hop sempre foi um elemento relevante e indispensável. Todavia, essa figura estava inúmeras vezes ligada a um papel secundário, muitas vezes "de contexto" e enormemente sexualizado, e que, na perspectiva de Lima (2014), até certo momento, não pôde se afirmar, pois o Hip Hop, enquanto cultura juvenil que representava uma determinada fatia da população, não fazia uma verdadeira distinção de gênero:

> o discurso dominante tende a minorar a importância das mulheres na cultura hip-hop. Na maioria dos casos, a presença feminina apresenta-se como um acessório ou adorno da actividade masculina. Ou ainda, converte-se numa espécie de alvo para o discurso masculino sobre as diferenças de género, cuja principal manifestação pode ser encontrada no machismo e na misoginia que transparecem (Simões, 2013, p. 110).

De fato, "O Movimento Hip Hop é comumente caracterizado pelos seu viés de contestação e de denúncia de problemas sociais, no entanto parece continuar a reproduzir as opressões e desigualdades de gênero presentes em nossa sociedade" (Rodrigues; Menezes, 2014, p. 704). Conforme Béthune (2003), as expressões sexistas e machistas do Hip Hop estão ligadas à sociedade capitalista em que as relações estão desproporcionadas e a favor do homem e que põem as camadas afrodescendente em um lugar socialmente e fisicamente marginal. Freire (2018), então, destaca que o Hip Hop feminista elabora uma contestação a partir da ideia de "convenções de gênero", a qual, na visão de Marcon, Freitas (2021) e Lombas (2021), seria posta em discussão graças às teorias, à ideologia e ao pensamento feminista, além das estratégias de resistência artísticas do Hip Hop. Freire (2018) argumenta como o Hip Hop possa se tornar um terreno e um ambiente em que é possível uma rediscussão das dinâmicas de opressão de gênero, possibilitando, conforme Salvatierra (2016), um ataque às estruturas machistas do Movimento e da sociedade. É uma "brecha" que:

> tem sido cada vez mais explorada pelas militantes como um novo espaço de atuação política feminina. Mesmo com caráter masculinista, o hip-hop tem se apresentado como espaço interessante para inclusão de novas pautas, inclusive específicas sobre as mulheres e de interesse das mulheres (Freire, 2018, p. 149).

Ampliando o uso do conceito de "lugar de fala" descrito por Buonsante (2020), é possível dizer que as mulheres começaram a rediscutir os padrões do Movimento, construindo uma nova "identidade" do mesmo e revertendo, segundo Simões (2013), os estereótipos que se ligam à dúplice condição de ser mulher e de ser negra. Na perspectiva de Camargo (2022), esse estigma da mulher negra derivaria de ideias que deixaram seus rastros durante toda a história brasileira. Segundo o pensamento da autora, a ideia de "mulher negra" no Brasil hoje seria uma construção que, em primeiro lugar, viria das concepções coloniais acerca das escravas, além dos abusos físicos e psicológicos que as afrodescendentes sofreram; e, segundo, reforçou-se essa ideia estereotipada durante o período da "democracia racial", em que as elites atuaram uma operação que pautou a ideia de "mulher negra brasileira" em representações estereotipadas e hipersexualizadas do feminino afrodescendente e pardo. Por isso, segundo as ideias de Santos e Sales (2018), o entendimento dessas concepções acerca das mulheres negras, feito através da análise interseccional e da reavaliação das estruturas subjacentes de determinados períodos históricos, consente às militantes feministas quebrarem o paradigma que põe constantemente as mulheres negras e as hip-hoppers num plano secundário, alimentado por preconceitos e opressão que as silenciam. Ribeiro (2022) acrescenta ainda que o processo de reavaliação da condição de ser "mulher negra" no Brasil por partes das mulheres não-brancas pode fornecer as ferramentas para a reconstrução da ordem social em que a mulher negra está inserida. Então, sob essa óptica, os esforços conjuntos do Movimento Feminista e o Movimento Hip Hop permitiram a revisão desses estereótipos e das ideias que oprimiram as mulheres não-brancas. Nesse sentido, não era concebível pelas feministas afro-brasileiras como no berço de movimentos culturais e de protesto tais como o Hip Hop e o Feminismo, que se opunham às desigualdades e à opressão impostas pelas elites brancocêntricas e hegemônicas, podiam existir tais diferenças entre homens e mulheres e as consequentes imposições de um gênero sobre o outro.

Após esse primeiro momento de luta para se afirmar dentro do(s) Movimento(s), nas últimas décadas, conforme Marcon, Freitas (2021) e Freire (2018), o Hip Hop feminino e feminista tem vivido um período de reflorescência, resultado derivado da convergência dos esforços das mulheres para valorizar essa expressão artística e da mensagem feminista, a qual atira as adeptas desse pensamento social. Na visão de Almeida (2017), a presença feminina, além de estar presentes em todos os campos do(s) Movimento(s), mostra um verdadeiro interesse por assuntos quais o empoderamento da mulher, a reivindicação de um feminismo mais representativo de todas as mulheres, as lutas contra o machismo e para a igualdade

econômica e social e contra as violências que ainda muitas mulheres sofrem. Na visão de Lombas (2021), mesmo que o Hip Hop e o Feminismo tenham características e metodologias diferentes, ambos compartilham a possibilidade de criar estratégias de resistência contra os pensamentos e a narrativa hegemônicos. Isto é porque tanto o Hip Hop como o Feminismo se fundamentam na luta, resistência e contestação sociais, que tornam ambos movimentos veículo de uma expressão de contracultura e de narração contra-hegemônica. Por isso, o Hip Hop passou a ser utilizado como ferramenta do Feminismo, sendo uma expressão artística pacífica para contestar a desigualdade social e racial do presente brasileiro.

Mesmo que o Feminismo tenha nascido no estrangeiro e que, como afirma Dias (2022), tenha atuado por muito tempo em favor das mulheres brancas, a sua união com o Hip Hop pode torná-lo um movimento que, no Brasil, é capaz de se relacionar com as experiências das mulheres afrodescendentes. Esta experiência de aproximação ao contexto local específico, além de ser considerada uma das características do Movimento Hip Hop, permite falar, segundo Freire (2018), da criação de um espaço feito por e para as mulheres negras, dentro daquela dimensão que Fonseca (2019) denominou como "diáspora africana". Esse espaço diaspórico não representa uma novidade, visto que autores como Araújo (2022) mostram que personalidades importantes do Movimento Feminista brasileiro, como, por exemplo, Lélia Gonzalez[44], já articularam discursos segundo os quais era importante entender que as sociedades latino-americanas foram criadas quase completamente através dos sacrifícios, sangue, esforços e obras de afrodescendentes escravizados. O uso conjunto do Hip Hop e do Feminismo seria uma maneira de olhar e examinar essa dimensão social elaborada por Gonzalez, focando a atenção particularmente sobre questionamentos e problemáticas que envolvem as mulheres não-brancas brasileiras, procurando exercer uma ação de conscientização e educação.

Almejando atingir esses objetivos, nos últimos anos rappers que militam também no Movimento Feminista criaram produções que pudessem integrar esses elementos:

Na novela sou empregada,
Da globo sou escrava
Não me dão oportunidade aqui pra nada
Sou revolucionária negra consciente
Eu uso o corpo, eu me mostro, eu uso a mente

[44] Segundo Araújo (2022), o pensamento de Lélia Gonzalez acerca da questão do racismo, do papel da mulher e da história latino-americana é nomeado como "amefricanidade".

[...]
Patrão puto que não me contrata na sua empresa
Porque não tenho olho claro, ele não me aceita
Eu entro no seu comércio, eu gasto, eu consumo
Aí cê me aceita, isso é um absurdo
Dinheiro não tem cor,
Mas pra trabalhar tem
(Falsa Abolição – Preta Rara)

Com essa música é possível observar novamente uma denúncia feita pela rapper que envolve um plano interseccional de análise. A rapper mostra uma dificuldade de exercer os direitos "à cidadania", pois se encontra numa situação de vulnerabilidade. Se, como notam Silva e Cardoso (2019), a situação de vulnerabilidade a qual os afrodescendentes estão sujeitos quotidianamente os expõe a riscos e violências, no caso das mulheres negras a situação piora pelo gênero. A análise feita por Osorio (2021) mostra como o afrodescendente brasileiro esteja inserido em um contexto de alto risco, que não permite um fácil avanço social, econômico, cultural, além de ser exposto a uma condição de violência estrutural e institucional, e que torna essas dificuldades ainda mais complexas e preocupantes no caso de mulheres negras. Então, na visão de Andrews (2018), a mulher se encontra ainda mais prejudicada, estando numa situação de desvantagem não só perante os homens e mulheres brancas, mas também diante dos homens negros. Por isso, o efeito que essas dinâmicas têm na vida das mulheres é extremamente impactante:

> O fato das mulheres negras ocuparem os níveis de pobreza mais altos do país está diretamente relacionado com as oportunidades que são oferecidas a essas mulheres, sabe-se que o acesso à educação é extremamente precarizado e pouco incentivado e várias mulheres têm que abandonar a escola para ajudar ou até mesmo manter o sustento da família e além disso as oportunidades de empregos destinado[s] as mulheres negras são os de cargos considerados menos importantes na sociedade (Assis, 2018, p. 5).

De fato, na visão de Brito (1997), a mulher se encontra numa situação de tríplice dificuldade, pois ela seria mulher, negra e pobre. Por isso:

> Ao trazer à tona tais desigualdades, as mulheres negras colocam em foco inúmeras pautas do movimento, pautas essas em que as mulheres negras sofrem com o distanciamento de oportunidades e possibilidades de acesso em inúmeras esferas, tais como: saúde, educação, mercado de trabalho, dentro outras pautas do movimento (Sousa, 2020, p. 881).

Mais uma vez, além de trabalhar com a tríplice relação de raça, gênero e classe, o rap mostra a forte conexão que há na mentalidade brasileira acerca da condição socioeconômica da mulher não-branca no Brasil. Andrews (2018) afirma que a percepção da sociedade sobre as mulheres afrodescendentes viria de uma associação de mais condições sobre a mesma. Ribeiro (2022) ilustra a relação de proximidade que existe entre a ideia de mulher negra com as desigualdades sociais, resultados de séculos de opressão. Por terem sido escravizadas, as mulheres negras foram inseridas num projeto econômico e político que previa a exploração da mão-de-obra escrava que vinha da África. Era um projeto econômico e político que, na visão de Andrews (2007, 2018) pôs desde o início da história brasileira como colônia a base para as desigualdades raciais. Considerados em suas essências como meros objetos ou subcategorias de animais, os negros eram exclusivamente engrenagens necessárias de um projeto de exploração, cujo objetivo era a construção de um território que não queria a sua presença. O sistema colonial os trouxe para o Brasil com a única função de serem trabalhadores a serviço dos colonos escravagistas europeus e, sucessivamente, das elites brasileiras que tomaram o poder após a independência. Porém, como nota Araújo (2022), o sistema que foi implementado sofreu diversas mudanças, as quais contribuíram para explorar e oprimir o povo negro e, em particular, as mulheres afrodescendentes. Por serem heranças daquele passado, é frequente observar como, na opinião de Ribeiro (2022), em diferentes contextos, a presença da população de matriz africana esteja ligada diretamente a ideias ou conceitos que associam os afrodescendentes a específicos trabalhos ou tarefas. Apesar de terem lutado ativamente para que mudanças estruturais pudessem acontecer no Brasil, os afro-brasileiros, na perspectiva de Andrews (2007), teriam sofrido inúmeros momentos de "regressão", ou seja, momentos em que o sistema, influenciado por elites racistas ou escravistas, procurou voltar a períodos mais rígidos e opressores em relação à situação dos sujeitos não-brancos. Assim, na mentalidade brasileira se desenvolveram conceitos que ligam a figura do "negro" a determinadas experiências, carregadas de conotações e sentidos deprecativos e racistas[45]. À categoria de "negro" teria sido associada a características culturais, de trabalho, sociais e, muitas vezes, cívicas, que, na visão de Andrews (2007), prejudicam ainda hoje a vida dos afro-brasileiros. No caso das mulheres, a situação se torna mais evidente e explícita se pensarmos, por exemplo, na categoria dos empregos, visto que, segundo Andrews (2018), as jornadas que as afro-brasileiras cumprem diariamente é

[45] Deu-se, logo, o desenvolvimento dos "bias" descritos por Lima (2020), os quais encontram nestes momentos de resistência das elites um terreno fértil para se desenvolverem. Andrews (2007) nota que períodos como, por exemplo, o das "leis de casta", associam o negro e a negra brasileiros a determinados trabalhos, assim como a "democracia racial" teria associado suas figuras a outros papéis culturais e sociais.

múltipla, pois o horário extenuante, o baixo salário e as obrigações adicionais dos deveres familiares são fatores que comprometem a existência das mulheres não-brancas, aproximando-as a imagens sociais e culturais que remetem a um passado de escravidão. Por exemplo:

> a negra só é aceita socialmente como doméstica – simbolicamente em condição de subalternidade em relação aos patrões, exercendo tarefas que a restringem ao âmbito doméstico, em atividades nas quais não é vista pela sociedade, numa clara herança das estruturas escravagistas (Araújo, 2022, p. 434).

São todas condições que, conforme o pensamento de Ribeiro (2022), Andrews (2007, 2018) e Lima (2020), ainda se manifestam na mentalidade brasileira, a qual tem enormes dificuldades em ultrapassar os "bias" em relação à figura dos afrodescendentes. Não obstante a população negra tenha lutado incessantemente e de maneira ativa para obter avanços sociais e econômicos, e que encontram na abolição da escravidão o seu ápice, a sociedade continua na manutenção de um sistema de opressão que dificulta amplamente as vidas dos afro-brasileiros e das afro-brasileiras. Ribeiro (2022), em sua análise, argumenta ainda que a posição da mulher afro-brasileira continua a ser menosprezada, minimizada ou silenciada na sociedade brasileira por uma questão de continuação de padrões sociais que favorecem esses estereótipos e preconceitos. A mentalidade brasileira vê, na visão de Santos e Sales (2018), as mulheres ainda como executoras de funções que elas ocupavam durante o período patriarcal da escravidão, como, por exemplo, domésticas, amas de leite e mucama.

A tentativa que as rappers e as feministas fazem para quebrar esse paradigma de relações de poderes patriarcais e veladamente coloniais remete também a esfera da identidade da mulher negra. Como mencionamos anteriormente, utilizando as ideias de Fanon (2015) é possível entender os laços raciais e racistas que ligam as elites brancocêntricas à população negra. Contudo, as rappers pretendem conscientizar as mulheres não-brancas, com o objetivo explícito de lhes fornecerem uma ferramenta para mudar essa identidade, ainda impregnada dos "bias" descritos por Lima (2020) e das convicções sociais que Freire (2018), Santos, Sales (2018), Ribeiro (2022) e Saraiva (2021) notam como impostas pela continuação de um sistema de opressão superestrutural.

Porém, cabe destacar também o fato de que as difíceis condições sociais e econômicas que as mulheres afrodescendentes vivem, assim como as tentativas de transformar radicalmente a sociedade, podem, inúmeras vezes, levar a situações de violência física e psicológica. Exatamente como no passado em que a escravidão era uma instituição vigorosa e aceita pelas

leis, as mulheres não-brancas continuam sofrendo com as consequências de sistemas racistas e patriarcais, não obstante os vários progressos que foram feitos durante as últimas décadas. A violência física representa neste sentido, a primeira, imediata e a mais grave consequência desse sistema machista, patriarcal e estrutural de opressão. Por isso, a produção das hip-hoppers feministas elaboradas nos últimos anos incorpora frequentemente referências que destacam esse aspecto social crítico, trabalhando na tentativa de trilhar, segundo a visão de Thompson (2018), percursos que favoreçam uma conscientização da sociedade sobre essa terrível problemática:

Ê, êi, e as leis?
Elas tão servindo pra quê?
É tanto pânico
tão insanos, cobrando lucidez
Eles vão tentar te calar
TE ELIMINAR
Te impedir de ter o seu lugar
VÃO TE CULPAR
Querem que a gente
se submeta
Mas eu resisto
não baixo a cabeça
Criei minha defesa
e desde pequena
Sei que o peso é maior
SE A PELE FOR PRETA
Esse foi meu destino
ser mãe de um menino
Pra ele eu ensino,
mostro, incentivo
A não fazer com outras mulheres
o que já fizeram comigo
(Aguenta Caladinha – Jade Baraldo, Mac Júlia, Karol Conká)

O rap aborda a difícil e delicada temática da violência de gênero contra as mulheres[46]. A violência e abuso de gênero permanece um dos temas mais importantes do Movimento Feminista. O Movimento Hip Hop consegue, como mencionamos acima, tornar-se um dos instrumentos privilegiados para expor e descrever essa terrível dinâmica social, especialmente quando o rap é o meio preferido pelas hip-hoppers para atingir um público numeroso e, simultaneamente, desconstruir esse fenômeno social. Ao tema, acrescenta-se o elemento racial, o qual, como afirma Andrews (2018), foi sempre um problema que afetou a vida das mulheres afrodescendentes no Brasil. O autor destaca como, já durante o período em que a população afrodescendente estava numa condição de cativeiro devido a escravidão, as mulheres sofriam com violências não só físicas, mas também psicológicas, dadas pela cor da pele e pela condição de escravas. Ribeiro (2022) corrobora esse pensamento notando que as mulheres não-brancas foram oprimidas, pois estereótipos e políticas de opressão continuaram a ser perpetuadas durante séculos, moldando, conforme a visão de Cirne e Oliveira (2020), a mentalidade, as ações e os sistemas culturais. Inseridas dentro um projeto econômico que previa a sua exploração, a mulher negra teria sido considerada como mero objeto, o qual, na visão de Andrews (2018), não tinha o mesmo nível de consideração por parte do aparato colonial ou pelas instituições que defendiam a prática da escravidão e, portanto, estava mais exposta a riscos em relação à violência por parte das elites. Dito de outra forma, "verifica-se que estamos diante de uma prática utilizada no antigo sistema colonial da escravidão, onde as pessoas negras não faziam parte das decisões sobre suas vidas, era um objeto, situação que persiste no presente" (Ribeiro, 2022, p. 5). As mulheres não-brancas, se bem que, como afirma Andrews (2007, 2018), tinham "vantagens" que resultavam de suas ligações e laços[47] com os senhores, sofreram uma condição de invisibilização da violência física e psicológica devida a relação de proximidade entre sua classe social de escravas e seu gênero, que, como destaca Ribeiro (2022), ainda está fortemente presente nas estruturas de poderes da sociedade brasileira, alimentando o fenômeno da violência contra as mulheres, sobretudo quando afrodescendentes. O silenciamento do fenômeno da violência contra as afro-brasileiras faz parte das dinâmicas que

[46] Queremos salientar que o problema da violência de gênero é uma problemática que afeta as mulheres em geral, além de ser constitutivo de inúmeras sociedades do mundo. Aqui consideramos o caso das mulheres não-brancas brasileiras por representarem o "objeto" de nosso estudo, análise e discussão desse subcapítulo, sem entender esse desprezável fenômeno como exclusivo das mulheres afrodescendentes.

[47] Com os termos "ligações" e "laços", entende-se, na visão de Andrews (2007, 2018), o conjunto de práticas que intercorriam entre os senhores de escravos e as escravas. Essas práticas puseram as mulheres negras numa posição de inferioridade e de exploração, já que se tratava, como afirma Ribeiro (2022), de trabalhos domésticos e estupros, mas que lhes permitiam, segundo Andrews (2007, 2018), obterem vantagens sobre o pagamento das suas alforrias e as de seus familiares.

a branquitude impôs à sociedade, resultado de um complexo sistema que, segundo Ribeiro (2022), visava manter e sustentar uma cultura abertamente racista, a favor do controle que as elites exerciam sobre as camadas afro-brasileiras. Cirne, Oliveira (2020), Ribeiro (2022) e Saraiva (2021) concordam em dizer que as mulheres não-brancas, ao notar esses mecanismos de silenciamento social, cultural e político, desmascararam a hipocrisia social acerca da relação próxima que há entre o racismo e o preconceito de gênero na sociedade, fazendo uso, na visão de Thompson (2018), do Hip Hop não só para denunciar essa situação de subalternidade, mas também para retratar fenômenos transversais e interseccionais da história e que impactam significativamente a vida das mulheres não-brancas.

Com essa música, de fato, as cantoras utilizam o "lugar de fala" das mulheres e, especialmente, das mulheres negras para explicar essa difícil situação, à medida que denunciam a ineficácia das leis brasileiras. Isto é porque:

> Essas novas atrizes, [...] ao trazerem suas percepções para o hip-hop brasileiro, trazem também novos ouvintes e adeptos para a cultura. Quando esses novos atores pautam em suas letras relações abusivas, violência doméstica, desigualdade de gênero e sexualidade, entre tantas outras vivências, passam a disputar o imaginário da sociedade brasileira rompendo com um ciclo de silenciamento dessas opressões (Saraiva, 2021, p. 136).

Logo, realiza-se a quebra com o passado colonial, começando uma interrogação social acerca de temáticas que afligem uma consistente parcela da população feminina, especialmente no caso dessa ser de origem afrodescendente. Segundo Santos (2021), uma das preocupações das várias expressões artísticas seria aquela de ultrapassar a construção cultural da sociedade e de aproveitar "de sua afinidade com as palavras para dar voz àqueles que por sua condição social não podiam falar por si" (Santos, 2021, p. 111). Thompson (2018), nesse sentido, argumenta como as artistas feministas procurem atuar uma operação que consiga nortear uma ação capaz de atingir vários níveis estruturais e sociais em relação às questões interseccionais de gênero. Não só é possível focar em assuntos, como, por exemplo, a violência de gênero, que interessam a sociedade e prevalentemente as mulheres, mas também é viável uma operação de reavaliação das estruturas e mentalidades acerca das mulheres e, em particular, das mulheres não-brancas. Ao passo que essa operação é atuada, as mulheres são encorajadas em lutar contra os prejuízos patriarcais e o conjunto de crenças e herdades dos sistemas coloniais ou autoritários do passado. Inclusive, encorajam-se as mulheres não-brancas a encarar estereótipos, preconceitos que Ribeiro (2022), Cirne e Oliveira (2020) observam como resistentes nas estruturas culturais e imaginárias brasileiras e que Lima

(2020) destaca terem se cristalizados em “bias” nas mentalidades e concepções quotidianas em relação a figura das atoras afrodescendentes da sociedade brasileira.

Uma vez que as mulheres são encorajadas a lutar contra essa difícil situação de abuso e violência, à medida que é explicitada a necessidade de lutar ativamente na implementação de medidas úteis para contrastar esse fenômeno, o trabalho do Feminismo concretizado pelo Hip Hop é também promover uma conscientização do “outro”. De fato, as rimas “Esse foi meu destino/ser mãe de um menino/Pra ele eu ensino,/mostro, incentivo/A não fazer com outras mulheres/o que já fizeram comigo” podem ser lidas à luz das considerações de Hoocks (2021), que salientam a importância do Movimento Feminista de ajudar no processo de educação das nova gerações, independentemente do gênero, para ter a possibilidade de construir um futuro sem violências. Isto é de fulcral importância, pois, como acrescenta a autora, permite não só às mulheres quebrarem o ciclo de submissão, violência e opressão que está sendo transmitido desde o passado colonial brasileiro, mas abre oportunidade para reedificar o conceito de masculinidade, focando na implementação de uma figura masculina que saiba reconhecer limites, ao passo que é capaz de separar imagens estereotipadas das mulheres. Assim, concretiza-se o avanço social e cultural da comunidade toda teorizado por Thompson (2018), em que a sociedade se revoluciona a partir da ação aplicada pelas mulheres, militantes feministas e hip-hoppers, sobre o sistema, o qual permitiria a dupla ação de reconstrução livre e consciente da identidade feminina negra, à medida que sustenta a construção de uma nova consciência social, a qual não se basearia mais nos estereótipos e convicções raciais, mas na perspectiva que Fanon (2015) desejava, ou seja, uma visão em que os indivíduos fossem considerados a partir das qualidades de cada um, apesar da cor da pele, classe social ou gênero. A nova sociedade em prol da qual as hip-hoppers feministas trabalham viria a se constituir, na visão de Thompson (2018), como uma oportunidade de ultrapassar velhas crenças e “bias” e que, como afirma Lima (2020), podem ser mudados, mesmo que esses tenham sido parte da mentalidade coletiva por séculos.

Por isso, é importante observar como o Movimento Hip Hop se ergueu para defender e valorizar as vozes excluídas da sociedade, as quais obtém uma ferramenta dinâmica para agir concretamente sobre os aspectos sociais e estruturais da sociedade que prejudicam os “marginalizados” físicos e culturais do Brasil. No caso das mulheres afrodescendentes, a jornada foi múltipla, visto que, como destacam Andrews (2018) e Dias (2022), elas estão expostas não só ao racismo que a contraparte masculina afrodescendente sofre, mas também ao preconceito de gênero, outro fator de desigualdade e exclusão. A “interseccionalidade” teorizada pelas afro-feministas, afirma Andrews (2018), abriu espaço para uma nova reflexão

crítica sobre a condição das mulheres não-brancas, a qual, na visão de Simões (2013), encontra em expressões artísticas como o rap uma maneira de favorecer uma conscientização social, espalhando perspectivas e visões que almejam operar mudanças radicais na estrutura social. O Movimento Hip Hop se confirmou, como esclarecem as ideias de Thompson (2018), como um movimento social capaz de ser usado como instrumento para articular lutas e reivindicações, ao passo que consegue reelaborar e se apropriar de teorias, nesse caso, interseccionais e métodos que se propõem como inovadoras e revolucionarias da sociedade. Exatamente como fez o Movimento Feminista e, em particular, sua corrente afrodescendentes, o Hip Hop abriu, como mostra Freire (2018), uma brecha para as artistas mostrarem sua presença no espaço público urbano e, assim, posicionar-se como outra força que luta contra os estereótipos e preconceitos que a mentalidade ainda tem como herança, prejudicando o reconhecimento de seus legítimos direitos.

3.2 - *Resistência nativa*: vozes indígenas de re-existência.

O período da redemocratização do Brasil não consentiu só às vozes das militantes feministas maior espaço na vida pública do país, mas garantiu a outros atores sociais iniciarem uma trajetória de protesto social, cultural e político. De fato, graças à Constituição brasileira de 1988, os povos originários puderam ver reconhecida plenamente a própria presença na sociedade brasileira. Logo que a Constituição reconheceu os direitos dos povos originários, os indígenas tiveram acesso a serviços, benefícios e tutelas que foram garantidos por serem parte de um "direito à cidadania". Segundo a lei, e, em particular, o artigo 231 da Constituição de 1988, "São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens" (Brasil, 1988).

Essa garantia do bem-estar das populações originárias do Brasil, abriu espaço para novos debates e discussões focados na figura, nos papéis e no lugar que o indígena ocupava e ocupa na sociedade civil. A atenção que os povos indígenas conseguiram atingir nas últimas décadas foi o sinal de uma mudança radical na sociedade e na sua mentalidade, pois, historicamente, essas populações se viram sempre negada a possibilidade de uma adequada representatividade na sociedade civil brasileira. Porém, devido também a Constituição de 1988, que, segundo os advogados Terena e Dupart (2018), garantiu-lhes novas liberdades e direitos, eles conseguiram mais espaços em diversos níveis e setores da vida pública

brasileira, sobretudo na política e na vida cultural do país. A condição desses povos mudou tanto que, atualmente, muitos deles passaram a ocupar posições de relevância em instituições políticas, culturais e acadêmicas. O perigo em relação à "vulnerabilidade"[48] descrito por Silva e Cardoso (2019) diminuiu, permitindo dessa maneira uma maior integração na sociedade das populações originárias.

À medida que elas foram se integrando à sociedade, frequentando as escolas, entrando na vida política e adquirindo novos meios de comunicação globais, os indígenas aprenderam também a usar as novas tecnologias, hibridando-as com o estilo de vida das aldeias. Progressivamente, os jovens indígenas que acessavam as escolas e outras instituições estaduais brasileiras, deparavam-se com realidades diferentes, as quais traziam consigo novas ferramentas e novos recursos culturais, sociais, artísticos e científicos. Assim, destaca Oliveira (2016), as novas gerações começaram a conhecer e se apropriar de estilos artístico-musicais como o Hip Hop, adaptando-os ao contexto indígena. O Hip Hop conseguiu mais uma vez se adaptar ao contexto específico das vozes indígenas graças ao mecanismo de "apropriação" descrito por Santos (2013).

Conquanto, cabe aqui lembrar que, como afirmado por Silva (1997), o conceito do Movimento Hip Hop nasce para denunciar através do uso de diferentes meios artísticos situações de vulnerabilidade vividas por determinadas camadas sociais. No caso dos povos indígenas brasileiros, a situação que os levou à adoção das vertentes do Movimento foi essencialmente a mesma, ou seja, retratar e denunciar circunstâncias de vulnerabilidade e criticidade. Carvalho (2021) e Oliveira (2016) salientam como a constante condição de exploração das áreas em que as aldeias se encontram, as políticas de exclusão e marginalização social e cultural iniciadas pela política brasileira e a segregação de vários pequenos povos em regiões restritas do país criaram não só um sentimento de insatisfação e injustiça, mas também uma situação de fortes tensões sociais entre os diversos povos e, num plano mais amplo, entre as populações nativas e os Governos brasileiros[49]. Com essas premissas, movimentos de resistência e luta começaram a surgir entre e para os indígenas, reivindicando, na opinião de Terena e Dupart (2018), direitos básicos que estavam, e estão, sendo tirados aos povos originários.

---

[48] É importante informar que os conceitos de "vulnerabilidade" e "direito à cidadania" enunciados por Silva e Cardoso (2019), articulam-se a partir da experiência dos afro-brasileiros e, portanto, são particularmente descritivas das condições de vida no Brasil das camadas de matriz africana. Porém, por terem sofridos circunstâncias de opressão semelhantes, acreditamos que o uso dessas categorias possa constituir um válido e útil recurso para examinar o caso dos povos indígenas brasileiros.

[49] Como explicitam Carvalho (2021) e Oliveira (2016), essas questões surgiram já no século XX. Porém, ainda hoje, aquelas decisões, escolhas e políticas mostram as consequências de décadas de descuidados com a situação dos povos originários brasileiros, exacerbando as consequências dessas dinâmicas.

Desse modo, o Movimento Hip-Hop proporcionou aos indígenas brasileiros uma maneira de reafirmar a própria presença interna à sociedade brasileira. Sendo o Hip Hop um movimento de protesto e revolta contra a hegemonia social e cultural os indígenas compreenderam rapidamente a sua importância em relação aos conflitos culturais da contemporaneidade brasileira, enxergando-o como mais uma possível estratégia de resistência contra a opressão imposta pelo sistema e para a proteção de sua riqueza cultural e linguística.

Ao notar a impactante contribuição que o Hip Hop teve na sociedade em relação às questões e reivindicações dos afro-brasileiros, os jovens indígenas compreenderam a importância de usar uma linguagem elaborada por outras camadas opressas da sociedade. Essa "linguagem" que, na visão de Mbembe (2016), remete a um conjunto de expressões artísticas que os povos afrodescendentes utilizam para se posicionar nas sociedades que os marginalizam, foi vista pelos jovens dos povos originários como uma ferramenta fundamental para promover as próprias reivindicações. A coragem demonstrada pelos afro-brasileiros serviu, nesse sentido, para motivar jovens que pertenciam a outros contextos étnicos a se posicionar como atores ativos e engajados. Ao observar os esforços que os afrodescendentes brasileiros fizeram para desmascarar o racismo da sociedade brasileira, conscientizar os indivíduos sobre as temáticas de exclusão, marginalização e vulnerabilidade destacadas por Silva e Cardoso (2019) e reelaborar a própria identidade, os jovens começaram a transpor as dinâmicas que permitiram o advento de novos grupos capazes de desafiar o olhar brancocêntrico das elites. Os novos rappers indígenas que iniciaram sua trajetória no mundo do Hip Hop não eram diferentes dos rappers negros da "nova escola" descritos por Andrade (2018), visto que as condições sociais e culturais em que se encontravam eram semelhantes. Ambos não só tiveram acesso à educação nas escolas e à Internet, mas também viviam situações de violência, de desigualdade social e de segregação em lugares circunscritos das áreas urbanas. Através do exemplo de artistas negros, o Hip Hop auferiu enorme êxito entre os jovens dos povos originário, demonstrando-lhes que a possibilidade de transformar a sociedade não só era viável, mas permitia resistir àquele conjunto de dinâmicas e fatores que as elites impuseram aos nativos brasileiros durante séculos.

Especialmente durante o Governo do ex-presidente Jair Bolsonaro, o Hip Hop constituiu um recurso moderno de oposição pacífico às mudanças impostas pelos poderes políticos, acrescentando mais uma alternativa àquele conjunto de métodos que Marcovicz e Oliveira (2010) listam e que foram utilizados amplamente pelas populações indígenas do país, sobretudo no passado mais remoto da nação. Os diversos métodos que os indígenas

utilizaram para resistir à colonização, seja em âmbito cultural, religioso ou físico, encontraram no Movimento Hip Hop e no rap um importante recurso moderno de luta, resistência e reivindicação, capaz de articular discursos sobre as discriminações e desigualdades que os povos originários sofrem por serem etnicamente e racialmente diferentes da população hegemônica e da visão da elite brancocêntrica. De fato "Outro ponto importante preocupante em relação ao racismo diversificado e abrangente, no Brasil, tem-se também a existência desse estigma contra povos indígenas, ressaltando que, [...] trata-se da soma do preconceito de raça a questões étnicas" (Silva; Cardoso, 2019, p. 14). Dessa forma, o Movimento Hip Hop se entrelaçou às causas e demandas indígenas, confirmando-se mais uma vez como movimento cultural contra-hegemônico e contracorrente. Além disso, os indígenas utilizam as vertentes do Movimento, como, por exemplo, o rap, para que possa ser atuada aquela operação que Silva (1997), Gutierrez, Chavarri (2019) e Santos (2021) atribuíam ao "Quinto Elemento" do Hip Hop. Neste sentido, os raps feitos pelos indígenas atuam uma ação que é capaz de conscientizar todos os povos originários e a sociedade civil brasileira, ao mesmo tempo que permite formar um vínculo de solidariedade que possa dar origem a uma onda de protestos pacíficos, cujos efeitos sejam capazes de mudar a situação em que os povos indígenas se encontram.

Todavia, o fato de ter um meio como o Hip Hop, através do qual é possível expressar a própria identidade, permitiu não só criar um novo espaço para o diálogo com o resto do Brasil, mas também forneceu um instrumento artístico que consegue guardar as tradições e as línguas. De fato, conforme Bertignolli (2015), as populações nativas brasileiras nunca desenvolveram uma escrita, obrigando-os a transmitir seus conhecimentos oralmente. Portanto, a prática de "apropriação" descrita por Santos (2013) foi facilmente adotada pelos rappers indígenas, pois o Hip Hop se caracteriza por ser, na sua vertente mais conhecida, uma cultura principalmente oral, capaz de articular discursos de lutas e resistência a partir de uma dimensão falada. Além disso, os povos originários, conforme afirmado por Bertignolli (2015), passavam os conhecimentos do próprio grupo através das práticas comunitárias, em detrimento da construção de uma estrutura escrita compartilhada. O fato de passar determinados conhecimentos através de práticas que envolvem o tecido da coletividade é uma característica semelhante às do Movimento Hip Hop. É preciso lembrar que, como observa Fochi (2007), o Hip Hop se constitui como uma cultura que tem como base uma determinada e específica "comunidade", a qual procura estabelecer um laço entre os seus integrantes, de modo que eles possam ajudar uns aos outros na tentativa de espalhar as mensagens e práticas úteis às lutas e objetivos do Movimento. Isto, consente aos indígenas

utilizar o rap como ferramenta para espalhar a sua visão dos acontecimentos históricos que marcaram a memória coletiva dos vários povos originários, ao passo que une as várias comunidades indígenas sob as mesmas reivindicações. O Hip Hop une os diversos grupos na tentativa de compactar os membros dos povos originários, à medida que favorece um espaço psicológico e cultura que Amaral (2011)[50] notava ser benéfico para a "(re)descrição de experiências" e que pudessem construir uma ideia de grupo tribal mais amplo, dentro do qual, na visão de Fochi (2007), os povos originários pudessem se encontrar de forma comunitária, ultrapassando as suas diferenças particulares. Assim, o rap se torna instrumento de lembrança e reelaboração dos traumas passados coletivos, muitos dos quais se originaram durante e a partir do período pós-cabralino, que causou o apagamento de inúmeras línguas e culturas indígenas orais, e que continuou nos séculos sucessivos, quando os colonos europeus e, após a independência, as elites brasileiras impuseram o uso da língua portuguesa:

> O Estado Português e, depois de sua independência, o Estado Brasileiro, tiveram por política, durante quase toda a história, impor o português como única língua legitima [...]. A política linguística do estado sempre foi a de reduzir o número de línguas, num processo de gloticídio (assassinato de línguas) através de deslocamento linguístico, isto é, de sua substituição pela língua portuguesa (Müller, 2009, p. 20).

Sob este ponto de vista, o Hip Hop consente, portanto, preservar as atuais realidades linguísticas e culturais indígenas, ao mesmo tempo que possibiliza uma redescrição do papel desempenhado pelo indígena na sociedade brasileira. Neste sentido, o trabalho principiado pelos Oz Guarani, Owerá MC, Kaê Guajajara, Brô Mc's, Mbya MCs, entre outros, constituiria, segundo Said (2023), uma verdadeira revolução artística e social, a qual norteia seus esforços na tentativa de melhorar as condições de vida das aldeias e de seus habitantes, visibilizando seus espaços físicos e culturais.

Ao se aproximar do Hip Hop, os cantores identificam uma oportunidade para a transmissão e difusão de suas línguas e culturas, num processo em que os saberes tradicionais indígenas se misturam com os saberes tecnológicos modernos. As possibilidades e as potencialidades oferecidas pelo Hip Hop servem para melhor expressar o pensamento em relação às questões que movem as reivindicações indígenas, cuja enunciação e articulação é possível graças ao conceito de "lugar de fala". Eis que:

[50] Exatamente como no caso de Silva e Cardoso (2019), as ideias de Amaral (2011) foram elaboradas para examinar questões acerca das problemáticas dos afrodescendentes. Porém, por representarem instrumentos de análise valiosos, escolhemos adaptar os conceitos principais ao caso dos povos originários, sem desnaturar o significado das noções propostas pelos autores.

> O uso de um recurso global como o *rap* não ameaça a cultura indígena, mas potencializa um novo dispositivo que põe em movimento vozes e demandas dos povos originários. A mistura de línguas ou o que chama de "transidiomático" põem em curso um hibridação que não se dá pela ideia de perda, mas de valorização cultural [...] (Ribeiro, 2020, pp. 13-14).

Considerando o rap um novo tipo de arte valorizadora da cultura indígena, os sujeitos que o cantam passam, na visão de Said (2023), a se identificar também como uma força capaz de denunciar e resistir pacificamente aos aspectos críticos das recentes políticas brasileiras implementados contra a existência e a salvaguarda dos povos e das várias aldeias. Eles afirmam que, ao tratar várias temáticas, procuram mostrar a realidade que vivem diariamente, articulando o próprio discurso a partir de seu legítimo "lugar de fala" e estabelecendo uma perspectiva que, na opinião dos rappers, representaria a verdade dos habitantes originários do Brasil:

Che ñe'e avamba'e oi chendive	Porque minha fala é forte e está comigo
Añe'e haetegua ndaikosei ndechagua	Falo a verdade, não quero ser que nem você
Aporahei opaichagua ajuahechuka	Canto vários temas e isso que venho mostrando
Ava mombeuha ava koangagua	Voz indígena é voz de agora
Rap ochechuka upea ha'e tegua	O rap mostra o que é a verdade
(Koangagua, Brô MC's)[51]	

Os artistas escolhem, através do rap, mostrar a própria raiva e decepção em relação à maneira com que o Estado brasileiro trata os problemas e as necessidades dos povos originários. Essa atitude do Estado esteve amplamente presente na história nacional, pois, como afirmam Papazian *et al.* (2023), sempre foi preferida uma atitude homogeneizadora brancocêntrica da sociedade, a qual não levava em conta a diversidade brasileiras e suas minorias. Exatamente como afirmado nos primeiros dois capítulos, a narrativa hegemônica das elites brasileiras era identificada prevalentemente com uma categoria racial que colocava os brancos no topo da pirâmide social. Se bem que, como afirma Andrews (2007), inicialmente a suposta superioridade fosse justificada através de ideias religiosas e da catequização e civilização, essa convicção foi sendo corroborada com teorias eugênicas e científicas que deram origem ao conceito de "democracia racial" descrito por Domingues (2010). A "branquitude" elaborou ideologias e teorias que fundamentassem a superioridade

[51] As músicas "Koangagua" e "Retomada da terra" combinam o uso de português e línguas indígenas. Os autores disponibilizaram as letras e transcrições das rimas, as quais foram aqui transcritas.

das elites brasileiras, à medida que essa superioridade racial permitisse a exploração de recursos e populações. Essa exploração levou à marginalização física, social e moral das camadas da sociedade que não representavam a hegemonia, a qual, na visão de Paulo (2023), continuou durante e até a contemporaneidade[52]. Segundo o artigo de Papazian *et al.* (2023), essa exclusão e exploração se verifica também com as populações de origem indígena, as quais continuam a ser vítimas de estereótipos e preconceitos raciais que resultam não só no perigo de extinção de grupos inteiros e aldeias, mas também no descuidado do governo em relação às demandas e as reivindicações pelas quais os povos originários lutam. Os artistas indígenas procuram estar presentes nesse debate ("Porque minha fala é forte e está comigo"), exercendo o seu "lugar de fala", considerada como uma verdade que associa os diversos grupos ("Falo a verdade […]" e "O rap mostra o que é verdade"), e marcando a importância na contemporaneidade brasileira das vozes indígenas ("Voz indígena é voz de agora"). Assim, na visão de Camargo (2021), Müller e Costa (2022), o Movimento Hip Hop e o rap se tornam um instrumento de luta que, como no caso dos afrodescendentes do Brasil, gera sentimentos de raiva, injustiça e de repulsão que levam os artistas indígenas a se posicionarem abertamente contra a narrativa federal brancocêntrica e hegemônica. O trecho seguinte mostra a postura amplamente compartilhada pelos rappers, sintetizando os aspectos mais importante das produções indígenas, fazendo referência à violência da política, à exclusão físico-social, à natureza e à postura pacífica dos cantores:

Sou Xandaro que restou,
Vim falar de amor, eu não sou o promotor
Floresta nativa somos protetor
[...]
revoltado,
Estado não pensa da mesma forma,
[...]
Mais moradia, menos violência!
(Resistência Nativa, Brô MC's, OZ Guarani, Owerá MC)

[52] Paulo (2023) destaca que essa marginalização provocou também efeitos como a violência contra as populações que ocupavam o espaço periféricos das cidades, além do estigma cultural e psicológico que foi posto sobre esses indivíduos. Porém, mais uma vez, destacamos que o autor considera exclusivamente a população afro-brasileira; os conceitos que são salientados, contudo, podem representar recursos aplicáveis a outras realidades, como, por exemplo, o caso dos indígenas.

Said (2023) afirma novamente que através da corrente artística e social do Hip Hop, os rappers querem mudar a mentalidade da sociedade brasileira toda, espalhando uma mensagem de crítica e de paz ("Vim falar de amor […]"), para a criação de um futuro melhor e igualitário, em que as problemáticas que afetam e prejudicam os povos são encaradas de maneira séria e efetiva. Portanto, as questões históricas sobre os direitos básicos dos diversos povos originários brasileiros são introduzidas dentro dos raps:

> As demandas indígenas são incorporadas ao *rap*, como a demarcação da terra e a retomada, sendo recorrente a chamada para a luta (às vezes articulada à população negra) e acrítica social ao "branco", lembrando várias vezes da história colonizadora pós-cabralina. Além de performatizarem suas identidades com o rap, reivindicam o direito à liberdade de fazerem o que quiser de sua cultura, além de lembrarem as violências, os assassinados de ontem e hoje, a devastação das florestas e o impacto na natureza provocado pelo modo de vida ocidental, o que interfere no modo próprio de ser que vive a cultura de maneira indissociável da natureza (Ribeiro, 2020, p. 14).

As questões mais impactantes para os indígenas são retratadas insistentemente nos raps, pois, de fato, através das músicas os indígenas denunciam uma situação que os marginalizou e invisibilizou desde o período colonial, reivindicando o fato de Cabral ter invadido uma terra que nunca lhe pertenceu. Denuncia-se, tanto na contemporaneidade quanto no passado, o descuidado e a postura desinteressada que a sociedade brasileira adotou ("Estado não pensa da mesma forma") em relação à "questão indígena" e que, como notam Papazian *et al.* (2023), não só levou a um genocídio étnico, mas também ajudou na construção de uma ideia que atenuava a importância e o impacto que o domínio colonial e as políticas brasileiras de exploração atuaram contra os povos originários. Ao cantar, em outra parte do rap, que "os brancos destruíram a floresta/sujaram nossas águas/como as crianças vão viver/se estão destruindo essas terras?" e também "ruralista queima a mata/e depois nos acusa/[…]mata queimando, fumaça subindo/presidente fazendo piada", torna-se clara essa denúncia, que entrelaça o aspecto ecológico das lutas dos indígenas com o político, enfatizando tanto o descuidado do Governo federal, como os terríveis efeitos das práticas que as elites perpetram nas terras dos povos originários. Conscientes da opressão que os decimou e escravizou, esses jovens artistas expõem essa terrível situação a partir dos primeiros encontros que ocorreram entre os europeus e os povos que habitavam o Brasil antes da chegada de Cabral:

Num apagamento histórico
Me perguntam como é que eu cheguei aqui
A verdade é que eu sempre estive

A verdade é que eu sempre estive
Vou te contar uma história real
Um a um morrendo desde os navios de Cabral
Nós temos nomes, não somos números
[...]
Para me manter viva, preciso re-existir
Dizem que não sou de verdade
Que eu não deveria nem estar aqui
O lugar aonde eu vivo me apaga e me incrimina
Me cala e me trona invisível
(Território ancestral, Kaê Guajajara).

Ou ainda, procurando esclarecer o ponto de vista indígena sobre uma experiência tão traumática, cujas consequências foram terríveis ("Num apagamento histórico") e que deixaram uma cicatriz insarável na memória coletiva ("Um a um morrendo desde os navios de Cabral") dos povos que habitavam o Brasil antes de 1500:

Erexa vekue ore mbya rive oroexa'pa	No começo dessa história o branco
Pedro Álvarez Cabral nhandekue	Pedro Álvares Cabral veio com arma
Omboa dee anyma tekoa pyau	Matando homens, mulheres e crianças
Nhanderova jurua ogueru baeaxy	Roubando nossa terra
Juka aexa heta omanu apy	Destruindo nossa mata
Xe rekoa pyau vy ta vy	E trouxe a doença mortal, tuberculose.
(Retomada da terra, MC Werá)	

É interessante observar também que, como reflete Camargo (2021), mesmo que existam várias comunidades indígenas, ao falar das questões e dos traumas que vivenciaram, os povos originários utilizam um "nós" genérico ("Nós temos nomes, não somos números"). Esse aspecto, considerando também as teorias de Fochi (2007) sobre a habilidade do Hip Hop em criar "grupos coletivos" baseados na etnia dos integrantes, ajuda a entender a importância do Movimento na criação do conceito que Santos (2023) define com o nome de "panindigenismo". O objetivo do "panindigenismo", na visão de Santos (2023), é protagonizar a experiência individual e coletiva dos povos indígena perante o Estado brasileiro e, assim, unir essas populações para reivindicar as questões transversais que interessam todos os

grupos[53] e que são garantidas pela Constituição. Ao cantar "Mesmo vivendo na cidade/Nos unimos por um ideal/Na busca pelo direito/Território ancestral", Kaê Guajajara consegue exemplificar perfeitamente essa questão de união em favor de um objetivo comum entre todos os povos originários ("Demarcação já!/No território ancestral").

Desse modo, retomando as ideias expostas no segundo capítulo, os indígenas se servem de discursos e expressões artísticas como o rap para trabalhar o conceito de "identidade", em um tempo que, conforme Camargo (2021), já reduziu o número de indígenas no Brasil, tanto que Dallari (2022) e Coll (2022) falam de "genocídio". Rimas como "Matando homens, mulheres e crianças/Roubando nossa terra/Destruindo nossa mata" permitem mostrar essa operação de genocídio dos indígenas e o saque das terras, além de salientar mais uma vez aquele sentimento de aversão às elites brancocêntrica, identificadas com a figura violenta do colonizador Pedro Álvares Cabral ("Pedro Álvares Cabral veio com arma"). Porém, diferentemente do que acontece com os afro-brasileiros, os indígenas se apropriam do conceito de "lugar de fala" para construir uma nova ideia de identidade coletiva, visto que, conforme Bertignolli (2015), o enorme número de grupos indígenas não favoreceu uma unidade dos vários povos, resultando na aniquilação de muitos ou na exploração quando os europeus chegaram. Além disso, a criação de uma identidade coletiva viria a ser uma questão fulcral para se apropriar do Hip Hop como meio de luta e resistência ativa, pois, como afirma Paulo (2023), o aspecto étnico, social e cultural que é dado pela unidade de uma "raça" permite uma melhor organização interna do Movimento, ajudando na compreensão, na análise e na tentativa de mudança e transformação social que o conjunto de artistas propõem. Inclusive, Fochi (2007) determina como o Hip Hop é um Movimento cultural que se estrutura exatamente como um grupo que é semelhante ao conceito de "tribo" urbana, tornando o mecanismo de apropriação que Santos (2013) descreve como mais imediato e efetivo, além de favorecer a já citada dinâmica "panindigena" descrita por Santos (2023). A assimilação das vertentes do Hip Hop, que passam, na visão de Fochi (2007), por um processo de conhecimento comunitário e coletivo, apresenta dinâmicas parecidas com as que Bertignolli (2015) observa e que, portanto, facilitariam a adoção e o uso das artes e dos métodos disponibilizados por esse Movimento cultural. Assim, através do conjunto de práticas que o Hip Hop oferece e do "lugar de fala", que permite ultrapassar aquela divisão entre pequenos grupos descrita por Bertignolli (2015), torna-se possível aquela agregação que Silva (1997) e

[53] Cabe dizer que existem reivindicações que representam preocupações comuns e transversais da maioria dos povos originários. Neste subcapítulo já encontramos muitas, como, por exemplo, a salvaguarda das terras e das terras sagradas, a defesa das várias culturas e línguas e a necessidade de ter maior representação política e social, entre outras.

Paulo (2023) destacam como de extrema importância para a formação de um Movimento cultural e social forte. A nova identidade coletiva que os indígenas procuram atingir através do Hip Hop em favor das próprias batalhas e dos próprios interesses cria uma nova subcategoria dentro do Movimento, colocando a corrente elaborada pelos artistas indígenas dentro da pluralidade de vozes e atores do Hip Hop, cuja capacidade é representar mais uma ferramenta para examinar os eventos que podem conscientizar a população brasileira com o uso do "Quinto Elemento", sem esquecer sua essência pacífica.

Então, o uso do conceito de "lugar de fala" vem sendo, através do Hip Hop, trabalhado para mostrar os crimes que os povos originários sofreram e as injustiças que ainda os oprimem ou que os põem em condições de alto risco físico e cultural. Almejando atingir este alvo, ou seja, reafirmar a própria presença tanto na história nacional como na contemporaneidade, reinterpretando os eventos a partir do próprio "lugar de fala", os indígenas recorrem ao uso de suas línguas maternas e do português. Assim, segundo Neves (2021), eles não só preservam as diferentes línguas indígenas, graças às gravações, mas também conseguem comunicar com aquele indivíduo que muitos entre eles consideram ainda o "colonizador", visibilizando o próprio trabalho e os conteúdos de denúncia dos raps:

Na minha aldeia existe resistência
eu rimo na minha própria língua,
denunciando e lutando
(Xondaro Ka'aguy Reguá – Guerrero da floresta – OWERÁ) [54]

Vale dizer que o processo de incorporar as línguas dos povos originários dentro do Hip Hop, gênero musical moderno, é uma escolha poderosa e importante, "pois o indígena segue o curso da modernidade e se desafia a lidar com a diversidade cultural sem abandonar sua linguística, que embasa sua cultura e os caracteriza como povos tradicionais" (Neves, 2021, p. 112). De fato, rimas como "eu rimo na minha própria língua/denunciando e lutando", evidenciam essa postura dos rappers indígenas perante as novas tendências sociais e culturais. Além disso, é importante lembrar que a adoção e a criação de produções em línguas indígenas e língua portuguesa é uma escolha política forte, visto que, como nota Camargo (2021), as políticas linguísticas brasileira quase aniquilaram a riqueza linguística indígena, assim como evidencia Kaê Guajajara ao cantar "Minha língua mantida no anonimato". O

[54] Não existe uma transcrição da letra da música em língua indígena, porém apresenta-se a tradução em português, disponibilizada pelo autor e visível através da legendagem do vídeo.

debate nacional acerca das línguas dos povos originários, como nota Camargo (2021), sempre foi feito com base em crenças racistas ou, nos séculos passados, em convicções eugênicas. Introduzir as línguas indígenas e usá-las junto do português nas produções musicais adquire um significado de protesto, o qual seria o princípio que Silva (1997) destaca estar na base do Movimento Hip Hop. O trecho acima mostra claramente que a resistência que ocorre na aldeia indígena ("Na minha aldeia existe resistência") se dá a partir da tentativa de protestar ("denunciando e lutando"). Aliás, exatamente como acontece no caso dos afro-brasileiros, retomar traços identitários que remetem a uma certa matriz ou a um determinado passado, permite recriar e revalorizar uma "identidade indígena". Assim, instrumentos como o rap não seriam só os "espaços de (re)descrição" teorizados por Amaral (2011), mas também momentos de luta e contracultura, cujo alvo é abalar a narrativa brancocêntrica que influenciou a maioria da história brasileira. Desse modo, essa subcultura se encaixa perfeitamente dentro do Movimento Hip Hop, visto que autores como Silva (1997), Freire (2018) e Francavilla (2012) afirmam como o elemento a partir do qual se estrutura uma narrativa contra-hegemônica é a denuncia da marginalização e exclusão, resultado de uma condição de subalternidade histórica, social e cultural. Os indígenas que denunciam essa condição, exatamente como no caso dos afro-brasileiros, atuam em função da união e da luta comunitária, mantendo o foco em questões sociais que os põem a margem da sociedade.

Como vimos, através de suas músicas, os rappers denunciam a falta de consideração e de cuidado por parte da República do Brasil sobre as demandas principais dos indígenas. As questões ambientais sobre a terra, o apagamento cultural e linguístico, a proteção das áreas sagradas e dos espaços e modos de vida e a importância de se pensar numa totalidade que conecta todos os seres humanos são só alguns dos elementos que se entrelaçam à produção de hip-hoppers indígenas. Exatamente como afirmado por Daniel Mundurku (2023) em uma entrevista, os rappers indígenas acreditam no poder modificador da arte para a valorização positiva desses elementos dentro da sociedade contemporânea.

Sendo assim, as expressões artísticas indígenas internas ao Movimento Hip Hop representam um grito de resistência contra as tendências desvalorizadoras não só do modo de vida indígena, mas também das dinâmicas que põem em risco a natureza que rodeia as aldeias e que poderiam prejudicar as tradições linguístico-culturais dos diferentes povos originários que ainda sobrevivem depois do apagamento iniciado com a colonização. Ao mesmo tempo, os raps dos artistas indígenas trabalham com as teorias sociais e culturais mais recentes, retomando conceitos que nas últimas décadas se tornaram essenciais para explicar

sua marginalização e a sua condição de subalternidade no Brasil. Por exemplo, levando em conta o caso do rap indígena:

> este pode ser considerado – pela sua hibridação linguística – uma ferramenta moderna para a descolonização. Visto que o "índio legítimo", marcado por uma ideia essencialista que é estereotipada e ilusória, em tal formato civilizatório europeu que marcou o Brasil; [...] ao ir à margem da contracultura, o indígena desafia seu rótulo de bárbaro/selvagem/primitivo, e os *rappers* indígenas não só se empoderaram da língua portuguesa mas também da tecnologia, o que possibilitou ter conexões entre seus povos através da internet e se organizarem na luta (Neves, 2021, p. 112).

Eis que, abraçando o Hip Hop, os modelos teóricos e os conceitos pós-coloniais, culturas e línguas indígenas, estes rappers afirmam a presença dos povos originários na modernidade brasileira, mantendo como próprio foco as lutas que visam o reconhecimento das terras em que seus ancestrais viviam, mais espaço nas decisões políticas acerca dos interesses dos vários grupos, a luta por políticas que permitam a expressão de suas culturas e tradições e a possibilidade de ser envolvidos nas escolhas do Estado em relação a decisões que remetem ao futuro dos povos originários. Logo, vale observar que todos os aspectos mencionados integram uma condição de "contracultura", cuja objetivo principal é animar um debate público que seja pacífico e que permita uma atenta reflexão e ressignificação por parte de todos os cidadãos brasileiros sobre olhar acerca dos povos originários, procurando direcionar os esforços coletivos rumo a um futuro mais justo. Posicionando-se como mais uma cultura contra-hegemônica, os jovens artistas indígenas almejam, exatamente como no caso dos afrodescendentes e das correntes de feministas não-brancas, moldar um novo conceito de sociedade, em que o espaço para essas populações seja reconhecido e valorizado. Por ser uma corrente do Movimento principalmente brasileira e recente, o Hip Hop que os indígenas produzem ainda é fonte de críticas influenciadas pelos estereótipos e preconceitos raciais que o passado do Brasil deixou na mentalidade coletiva, além de ter em frente um percurso longo, mas necessário. Ao lado dos afro-brasileiros e junto com eles, os artistas indígenas militam para o pleno reconhecimento de direitos garantidos pela Constituição, à medida que procuram desconstruir o racismo, os estereótipos e os preconceitos sobre a figura do habitante originário do Brasil, colocando-se, assim, como atores sociais contracorrente que almejam uma transformação positiva da sociedade, em detrimento da narrativa hegemônica brancocêntrica que quase totalmente protagonizou a história do Brasil.

Reflexões finais.

Este trabalho propôs uma análise e uma reflexão sobre a sociedade contemporânea e as desigualdades que as camadas sociais não-brancas sofrem através do Movimento Hip Hop, cultura juvenil nascida no século XX. O objetivo dessa análise foi pormenorizar a situação que as populações afrodescendente e indígena vivenciam no Brasil a partir das últimas três décadas. Trata-se de uma abordagem que explorou a complexidade da sociedade brasileira contemporânea através de um aspecto que Neto (2019) acredita ser enormemente significativo, ou seja, a descrição das dinâmicas sociais através do uso da música, "termômetro" que permite entender as mudanças e os paradigmas socioculturais de uma sociedade.

Nascido nos guetos nova-iorquinos, resultado de uma tradição política e cultural que, na opinião de Silva (1997), pretende mostrar o mal-estar das fatias de população mais à margem da sociedade, tanto fisicamente como culturalmente, o Hip Hop se constituiu um valioso e poderoso instrumento de denúncia e crítica social e que, segundo Herschmann (2005), posiciona-se como mais uma alternativa para a transformação social e cultural. É importante entender que o Hip Hop nasce exatamente como resposta a situações e eventos em que as comunidades afrodescendentes nova-iorquinas foram alvo de forte discriminação e desigualdade. De fato, apesar de ter se espalhado em todo o mundo, o Hip Hop teria encontrado no Brasil um berço propício para uma sua redescrição, particularmente pela maior presença de sujeitos não-brancos de toda a América Latina, adaptando-se ao contexto local.

O primeiro capítulo tratou a trajetória histórica do Hip Hop, ou seja, a maneira através da qual o Movimento se formou nos Estados Unidos da América, até chegar ao Brasil, contexto social e cultural fértil em que sua implementação foi quase imediata. Especificamente, expomos não só a história do Hip Hop nas cidades e guetos de Nova Iorque, mas também as diferentes vertentes que caracterizam o Movimento. Procuramos dar uma definição técnica acerca de práticas como o *DJing*, o *rap*, os *graffitis*, o *break*, e o chamado "Quinto Elemento". Como comentamos durante o capítulo, os primeiros quatro elementos do Hip Hop são artes que surgiram espontaneamente a partir da década de 1960. Eles expressavam uma forma de lazer criada pelas comunidades de afrodescendentes e imigrantes caribenhos que chegaram nos EUA e que pretendiam oferecer uma maneira para escapar da realidade de marginalização e desigualdade, ao passo que reunia os jovens dos diversos bairros pobres nova-iorquinos.

Conquanto, a situação em que os jovens se encontravam apresentava enormes criticidades. Os bairros pobres de Nova Iorque estavam expostos a uma condição de extrema violência, racismo, discriminação e marginalização, na qual grupos e bandos de criminosos começaram a espalhar a própria influência. Neste contexto, Afrika Bambaataa, artista que possuía e dominava cada uma das vertentes praticadas pelos afrodescendentes, elaborou o "Quinto Elemento", o qual passou a ser a filosofia do Hip Hop, transformando-o em um verdadeiro Movimento cultural e social. O "Quinto Elemento", na visão de Bambaataa, explicitava a necessidade por parte dos diversos artistas de basear as práticas no "conhecimento" da sociedade, tentando, portanto, reunir os jovens dos guetos para que pudessem escapar da vida do crime. Por isso, começa-se a espalhar a mensagem que constituiu a "espinha dorsal" do Movimento, ou seja, uma mensagem de crítica pacífica, cujo objetivo era conscientizar e informar a população em relação à terrível situação e condições de vida dos guetos, dirigindo os esforços dos jovens para transformar essa sociedade.

Cada um desses elementos coopera em espalhar o Hip Hop no estrangeiro, paulatinamente, chegando a realidades imensamente diferentes, especialmente em países em que a presença de afrodescendente era maior. Assim, como bem explica Herschmann (2005), através dos contatos que os *breakers* brasileiros tiveram com as festas estadunidenses, o Hip Hop foi trazido para o Brasil. Nos "bailes blacks", festas que ocorriam nas periferias urbanas das cidades, em que a maioria dos moradores era de origem africana, os *breakers* importaram as músicas e as outras vertentes do Hip Hop, as quais chamaram a atenção das novas gerações, tornando-se expressões artísticas populares entre os mais jovens. Em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, o Hip Hop auferiu enorme sucesso, tanto que o número de artistas cresceu exponencialmente, sintoma do fato que o Movimento encontrou, graças a sua filosofia de crítica social, um terreno fértil para sua proliferação. Depois de ter causado considerável preocupação às instituições brasileiras por causa de suas mensagens de protesto e transformação social, o Movimento Hip Hop nacional representou um novo amanhecer para os afro-brasileiros, especialmente em relação às lutas que ocorreram para conscientizar os não-brancos sobre as condições de desigualdade, violência, racismo e discriminação que os indivíduos à margem da sociedade viviam.

No entanto, a partir do segundo capítulo, nossa análise explorou aspectos fulcrais do conceito de "negritude". Termo criado pelo poeta martinicano Aimé Césaire, passou por enormes mudanças e ressignificações durante os séculos. No seu sentido mais moderno, "negritude" é uma ideia que engloba diferentes aspectos. Se, no passado, o termo designava as experiência de escravidão e resistência física e cultural, na contemporaneidade é preciso

entender seu significado como um processo de reavaliação da história do "negro", em que se desmascara o racismo visceral da sociedade, à medida que é trabalhada a ideia de resistência contemporânea dos afrodescendentes, a qual favorece a criação de uma nova percepção e identidade acerca das comunidades que Fonseca (2019) descreve como da "diáspora africana", contra o olhar brancocêntrico das elites.

Então, procuramos, neste capítulo, analisar na contemporaneidade brasileira não exclusivamente o conceito moderno de "negritude", mas também observar como o mesmo pode ser usado pelo Movimento Hip Hop brasileiro para lutar contra esse olhar brancocêntrico. Passou-se, logo, a combinar as produções musicais de vários artistas afro-brasileiros com esse conceito em prol de uma análise que revelasse essas dinâmicas de resistência. Assim, pudemos observar como os jovens artistas da chamada "nova escola" participam de um processo essencial para a transformação da sociedade brasileira. Eles procuram continuar o trabalho das gerações de rappers anteriores, em que a conscientização é usada como arma e instrumento para denunciar as políticas de desigualdades, discriminação e opressão implementadas pelas elites, elaborando uma nova ideia de protesto social que reafirmasse não só a importância da comunidade afro-brasileira, mas também que fosse capaz de fundamentar uma nova ideia de identidade sobre a questão do "negro" no Brasil. O alvo dos afro-brasileiros é de se entender como a construção de uma sociedade que siga a ideia que Frantz Fanon (2016) elaborou, ou seja, uma realidade em que a cor da pele e a proveniência étnica e social dos indivíduos não determine o valor das pessoas, livrando-as, portanto, de condições discriminatórias e racistas.

Por isso, os afrodescendentes brasileiros usam a linguagem artística do Hip Hop para reler a história nacional, tomando consciência das próprias condições e as de sues antepassados, e, finalmente, conseguindo se distanciar de conceitos e imagens que herdaram do passado colonial ou de períodos históricos como, por exemplo, o da "democracia racial". Distanciam-se daqueles estereótipos racistas e preconceituosos que sofreram por séculos e que, conforme Lima (2020), existem ainda hoje na mentalidade brasileira, resultado da imposição do olhar brancocêntrico sobre a sociedade, sua cultura e sua história. A conscientização por parte dessas camadas, que Mbembe (2016) observa como precípuo para a transformação e mudança social, torna possível, através do seu legítimo "lugar de fala", a reafirmação e imposição das vozes de atores sociais que Francavilla (2012) define como marginalizadas dentro da sociedade moderna brasileira, libertando-os desses "bias" brancocêntricos.

Porém, exatamente como aconteceu no caso dos afro-brasileiros, vozes afins procuram continuar essa transformação através dessas dinâmicas. De fato, o último capítulo pretende

examinar esses novos fenômenos que começaram a coexistir dentro do Movimento Hip Hop e que obtiveram renovada força a partir dos últimos anos. Em particular, descrevemos o papel de duas subculturas importantes do Movimento no Brasil, ou seja, o "Hip Hop feminista" e o "Hip Hop indígena". Ambas, após a redemocratização do Brasil, recomeçaram a própria trajetória rumo ao reconhecimento de seus espaços legítimos na sociedade civil brasileira. Essas subculturas souberam se apropriar do Hip Hop, em particular em sua conotação de protesto e resistência contra as tendências bracocêntricas das elites, para se posicionar de maneira engajada contra o conjunto de práticas que as põem em condições de subalternidade.

As militantes feministas formularam novas teorias a partir dos anos Sessenta e Setenta, as quais trilharam um novo percurso nas lutas para atingir uma sociedade mais justa. Tratava-se, como explicado por Andrews (2018), de ideias que foram formuladas a partir do conceito de "interseccionalidade", uma análise que considera vários aspectos da vida das mulheres, como, por exemplo, aspectos econômicos, sociais, culturais, religiosos, étnicos e etários. Todavia, a análise que as feministas, e particularmente as feministas afrodescendentes, fizeram, salientou enormes desigualdades entre as mulheres negras e o resto da sociedade, ecoando também no Movimento Feminista e Hip Hop.

Assim, à luz dessas discriminações, as militantes feministas, as quais tinham uma afiliação dupla tanto ao Movimento Feminista como Hip Hop, iniciaram um trabalho de mudança interna, visando esclarecer não só o importante papel que a mulher afro-brasileira tinha em ambos movimentos, mas também procurando agir para transformar as estruturas patriarcais e brancocêntricas que regem a sociedade. Com o intuito de mostrar essas dinâmicas de luta, combinamos, exatamente como no caso dos afrodescendentes, a análise de raps que tratassem de maneira emblemática esses fenômenos, procurando analisar essas novas tendências. Assim, foi possível determinar as questões que interessam as militantes e hip-hoppers feministas afro-brasileiras e que completam a ideia de sociedade que Fanon (2016) postulou, acrescentando como o fato de ser mulher, especialmente se afrodescendente, não tivesse que definir a pessoa perante a sociedade, livrando-a também desse elemento de discriminação.

Entretanto, no Brasil, as elite não discriminaram e oprimiram unicamente os afrodescendentes, mas marginalizaram também outros atores sociais que já estavam presentes no país antes da chegada dos europeus. De fato, outro grupo que sofreu enormes discriminações, que levaram a genocídios físicos e culturais, foram os povos originários do Brasil, os quais foram, por séculos, afastados da vida civil brasileira, além de serem oprimidos. Neste sentido, os indígenas enxergaram no Hip Hop a mesma oportunidade de transformação

social e cultural da sociedade que os afro-brasileiros viram inicialmente. Inspirados pelos esforços que a população negra fez, os jovens indígenas se associaram ao Movimento Hip Hop almejando lutar e resistir às restrições jurídicas e culturais que as elites brancas lhes impuseram. O objetivo principal desses atores é semelhante ao dos afrodescendentes brasileiros, ou seja, mudar as estruturas sociais brasileiras.

Marginalizados e oprimidos durante a maior parte da história do país, os jovens rappers indígenas escolheram expressões artísticas como o rap para continuar as reivindicações que os diversos povos originários iniciaram a partir do período de redemocratização do Brasil. As produções artísticas indígenas incorporam vários temas, cuja função é denunciar as políticas de opressão e marginalização, como, por exemplo, a falta de leis para a demarcação de suas terras sagradas, o fim da violência contra os povos nativos brasileiros, além da tentativa de valorizar suas línguas e culturas. Chamando a atenção para empecilhos que afetam gravemente não só a vida das comunidades e aldeias dos povos originários, mas também a vida de todos os cidadãos brasileiros, os rappers indígenas querem conscientizar a população toda a respeito de temáticas fulcrais para a sobrevivência dos povos originários e do ecossistema natural à disposição do Brasil. Por isso, o Hip Hop se confirmou como mais um poderoso instrumento para atingir esses objetivos, conseguindo, inclusive, mostrar a condição de subalternidade em que os povos originários ainda se encontram

Assim, o Hip Hop continua sua trajetória e sua missão originária de conscientização sobre os problemas sociais e culturais que afetam o quotidiano das camadas marginalizadas da população brasileira. Apesar de ter evoluído e, muitas vezes, integrado novas subculturas dentro de si, tentamos demonstrar como o Movimento Hip Hop ainda consegue ser uma ferramenta capaz de reflexionar sobre as problemáticas atuais das camadas à margem da sociedade. Através dos raps que escolhemos, procuramos expor como os artistas articulam críticas e reflexões sagazes para que a sociedade brasileira possa continuar aquele processo necessário de transformação rumo a um futuro sem desigualdades e discriminação. Portanto, pode-se dizer que os artistas, através de suas vozes, não só conseguem desmascarar e denunciar as dinâmicas de opressão e desigualdade que existem no Brasil, mas também agem para transformar a sociedade, espalhando uma mensagem que possa reavaliar e valorizar o papel que as camadas não-brancas tiveram tanto durante a história nacional como na atualidade brasileira, posicionando-se como sujeitos engajados e ativos capazes de alcançar essa transformação radical dos padrões sociais, culturais, econômicos e políticos.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Yago Ledo de, *A criminalização do movimento Hip Hop*, Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

AMARAL, Mônica de, O rap, o hip-hop e o funk: a "eróptica" da arte juvenil invade a cena das escolas públicas nas metrópoles brasileiras, in *Psicologia USP*, n. 3, v. 22, 2011, pp. 593-620.

AMARO, Sonia; Filho, Alcides Goularti, *MOVIMENTO NEGRO NO BRASIL: EM BUSCA DA IGUALDADE SOCIAL, in XIX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA*, Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2022.

ANDRADE, Loren Tessy, O RAP NACIONAL: ORIGENS, "VELHA ESCOLA" E "NOVA ESCOLA", in *Das Amazônias*, n.1, v.1, 2018, pp. 63-67.

ANDRÉ, Maria da Consolação, Psicossociologia e Negritude: breve reflexão sobre o "ser negro" no Brasil, in *Boletim Academia Paulista de Psicologia*, n. 2, v. 27, 2007, pp. 87-102.

ANDREWS, George Reid, *América Afro-Latina 1800-2000*, EduSCarf - Editora da Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2007.

ANDREWS, George Reid, Desigualdade: raça, classe e gênero, in *Estudos Afro-Latinos-Americanos*, 1ª edição, CLACSO, Buenos Aires, 2018, pp. 75-118.

ARAÚJO, Elisa de, O FEMINISMO AFRO-LATINO-AMERICANO DE LÉLIA GONZALEZ: DA TEORIA POLÍTICA A PRÁXIS POLÍTICA, in *Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/as (APBN)*, v. 14, n. 41, 2022, pp. 431-443.

AUDEBERT, Cédric; JARDIM, Denise F.; JOSEPH, Handerson; PINHO, Osmundo, Negritude e relações raciais: racismo e antirracismo no espaço atlântico, in *Horiz. antropol.*, n. 63, 2022, pp. 7-37.

BARBÀRA, Rosamaria Susanna, *IL CANDOMBLÉ*, Xenia Edizioni, Milano, 2003.

BARBÀRA, Rosamaria Susanna, *LA CAPOEIRA*, Xenia Edizioni, Milano, 2006.

BARBOSA, Pedro, A violência contra a população de negros as pobres no Brasil e algumas reflexões sobre o problema, in *Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais*, n. 19, 2015, pp. 185-198.

BARBOSA, Pedro, A violência social e o genocídio da juventude negra do Brasil, in *História Revista*, v. 25, n. 3, 2020, pp. 146-166.

BERTIGNOLLI, Giselle B. Leali, Processos de construção de identidades regionais: cultura imaterial, identidade e desenvolvimento, in *PERSPECTIVA*, n. 148, v. 39, 2015, pp. 47-54.

BÈTHUNE, Christian, *Le Rap: Une estethétique hors de la loi*, Éditions Autrement, Paris, 2003.

BUONSANTE, Giorgio, *Da che luogo parli? Djamila Ribeiro, lugares de fala em tradução*, Dissertação de Mestrado, Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, 2020.

CAMARGO, Leticia Ferreira, Discurso de artista indígenas contemporâneos brasileiros: música, sobrevivência, e resistência linguística, in *Cadernos de Linguística*, v. 2, n. 2, 2021, pp. 1-22.

CAMARGO, Marina dos Santos Martins, O DESENVOLVIMENTO SOCIORRACIAL DA MULHER NEGRA EM FACE DA INTERSECCIONALIDADE DE IDENTIDADES, in *Anais do Congresso Brasileiro de Processo Coletivo e Cidadania*, v. 10, 2022, pp. 1048-1068.

CAMARGOS, Roberto, Percursos e discursos da identidade negra no *rap*: música popular e questões raciais no Brasil, 1988-2018, in *Latitude*, v. 12, n. 2, 2018, pp. 7-35.

CAMINO, Leoncio; SILVA, Patrícia da; MACHADO, Aline, As novas formas de expressão do preconceito racial no Brasil: Estudos exploratórios, in: Lima, Marcus Eugênio Oliveira; Pereira, Marcos Emanoel (orgs.), *Estereótipos, preconceitos e discriminação: perspectivas teóricas e metodológicas*, EDUFBA, Salvador, 2004, pp. 119-137.

CARVALHO, Rodrigo Amaro de, O rap indígena como guerra e como cultura: desentendimentos entre jovens e antigos acerca do Ñandereko, in *Revista Mundaú*, n. 10, 2021, pp. 70-91.

CASTRO, Patrícia Cristina Campos de, *O negro na publicidade e propaganda brasileira*, Trabalho de Conclusão de Curso, Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, Brasília, 2007.

CAZÉ, Clotildes Maria de Jesus Oliveira; OLIVEIRA, Adriana da Silva, HIP HOP: CULTURA, ARTE E MOVIMENTO NO ESPAÇO DA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA, *IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Universidade Federal da Bahia, Salvador de Bahia, 2008

CIRNE, Lívia; OLIVEIRA, Iuna, Estereótipos e representatividade: reflexões sobre a construção da identidade da mulher negra e a fotografia publicitária brasileira, in *Revista Temática*, v. 16, n. 4, 2020, pp. 210-224.

DESTRO, Alice, *As favelas brasileiras: um estudo sobre a violência do Estado em periferias frágeis*, Trabalho de Conclusão de Curso, Università Ca' Foscari di Venezia, Veneza, 2022.

DIAS, Cristiane Correia, Perspectivas pretas que enunciam vozes e educam: o feminismo hip-hop, a política de sobrevivência e o empoderamento na favela, in *Extraprensa*, v. 15, n. esp., 2022, pp. 702-720.

DOMINGUES, Petrônio, Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos, in *Tempo*, v. 12, n. 23, 2007, pp. 100-122.

DOMINGUES, Petrônio, O MITO DA DEMOCRACIA RACIAL E A MESTIÇAGEM NO BRASIL (1889-1930), in *Diálogos Latinoamericanos*, n. 10, 2010.

FANON, Frantz, *Pelle nera, maschere bianche*, Tr. Silvia Chileni, ETS Edizioni, Pisa, 2015.

FERNANDES, Viviane Barboza; SOUZA, Maria Cecilia Cortez Christiano, Identidade Negra entre exclusão e liberdade, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 63, 2016, pp. 103-120.

FILHO, Mário Moreira Jesus de, *Um breve panorama sobre o hip hop e o rap: as letras de Racionais MC's e Emicida como fator de transformação social*, Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, 2022.

FRANCAVILLA, Roberto, Introduzione. Dal margine: creatività, potere, resistenza, in: Francavilla, Roberto (org.), *Voci dal margine. La letteratura di ghetto, favela, frontiera*, Editoriale Artemide, Roma, 2012, pp. 7-14.

FREIRE, Paulo, *Pedagogia degli oppressi*, Tr. Linda Bimbi, 4ª Ed., Edizioni Gruppo Abele, Torino, 2021.

FREIRE, Rebeca Sobral, *Hip-hop feminista? Convenções de gênero e feminismos no movimento Hip-hop soteropolitano*, NEIM/UFBA, Salvador de Baiha, 2018.

FOCHI, Marcos Alexandre Bezeia, Hip hop brasileiro Tribo urbana ou movimento social?, in *FACOM*, n. 17, 2007, pp. 61-69.

FONSECA, Silvana Carvalho da, O rap como poesia negra da diáspora: modos de dizer, modos de fazer literatura, in *Crítica Educativa*, v. 5, n. 1, 2019, pp. 135-145.

FORMIGA, Giceli Carvalho Batista; FELDENS, Dinamara Garcia; ARDITTI, Roberta Gusmão, Feminismos interseccionais: problematizando o sujeito do feminismo, in *Revista Brasileira de Educação*, v. 28, 2023, pp. 1-15.

FUENTE, Alejandro de la, Arte afro-latino-americana, in Andrews, George Reid; Fuente, Alejandro de la (org.), *Estudos Afro-Latinos-Americanos*, 1ª edição, CLACSO, Buenos Aires, 2018, pp. 409- 467.

GOMES, Carin Carrer, *O uso do território paulistano pelo hip hop*, Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HERSCHMANN, Micael, *O FUNK E O HIP-HOP INVADEM A CENA*, 2ª edição, Editora UFRJ, 2005.

HOOCKS, Bell, *Il femminismo è per tutti. Una politica appassionata*, Tr. Maria Nadotti, Tamu Edizioni, Napoli, 2021.

HORN, Vera, Representando a sala de aula: Solano Trinidade, o rap, o resgate da identidade afrodescendente e a poesia como arma libertadora, in: Mendonça, Sonia Cristina Poltronieri; Araújo, Lucas Evangelista Saraiva; Back, Rogério (orgs.), *Letramento literário de (re)existência: práticas e debates*, Editora Diálogos, 2021, pp. 172-196.

ISTAN, Liamara Pasinatto; OLIVEIRA, Tarcisio Dorn de; PINHEIRO Taís Teixeira; VILLANI, Monique, O PROCESSO DE FAVELIZÇÃO NO PANORAMA HISTÓRICO BRASILEIRO, in *XX SEMINÁRIO INTERINSTITUCIONAL DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO*, Universidade de Cruz Alta, Cruz Alta, 2015.

LICURSI, Maria Beatriz; LEONIDO, Levi; CARDOSO, Mário; MORGADO, Elsa, MÚSICA E SOCIEDADE: repercussões nas ordens sociais e mentais, in *EUROPEAN REVIEW OF ARTISTIC STUDIES*, v. 11, n. 4, 2020, pp. 45-59.

LIMA, Marcos Eugênio Oliveira, *Psicologia social do preconceito e do racismo*, Blucher Editora, São Paulo, 2020.

LIMA, Mércia Ferreira, MULHERES NO HIP HOP: A IDENTIDADE FEMININA EM UM MOVIMENTO JUVENIL E ARTÍSTICO-CULTURAL, in *18° REDOR 24 a 27 de Novembro*, 2014, pp. 1370-1382.

LOMBAS, Miguel, OS MOVIMENTOS SOCIAIS E A CULTURA: O HIP-HOP E O FEMINISMO, in *RCMOS – Revista Científica Multidisciplinar O Saber*, v. 1, n. 11, 2021, pp. 1-26.

LÓPES, Denisse Brust; LOPES, Carlos Eduardo, O conceito de "*lugar de fala*": das possibilidades de delimitação aos riscos de esvaziamento cultural, in *Revista Psicologia Política*, v. 22, n. 55, 2022, pp. 668-687.

LOURENÇO, Mariane Lemos, Arte cultura e política: o Movimento Hip Hop e a constituição dos narradores urbanos, in *Piscol. Am. Lat.*, n. 19, México, 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2010000100014&lng=pt&nrm=iso
Último acesso: 24/02/2024

MARCON, Frank; FREITAS, Mara Raíssa Santos Silva, Las mujeres en el hip-hop: formas de expreción, relaciones de poder y organización colectiva, in *Tracce Urbane. Rivista Italiana Transdisciplinare Di Studi Urbani*, 2021, v. 6, n. 10, pp. 113-142.

MARTINS, Maria Luisa Barbosa; JÚNIOR, Neurivaldo Campos Pedroso, Mulheres do/no *rap* nacional: as lutas do feminismo negro, in *Latinidades – Fórum Latino-Americano de Estudos Fronteiriços*, 2020.

MARTINS, Zilda, MOVIMENTO DA NEGRITUDE: ÉTHOS POLÍTICO NA FRANÇA E NO BRASIL, in *Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, v. 12, n. 31, 2020, pp. 365-390.

MBEMBE, Achille, *Necropilitca*, Tr. Roberto Beneduce; Cristina Vargas, ombre corte, Perugia, 2016.

MELO, Marilene Carlos do Vale, A FIGURA DO GRIOT E A RELAÇÃO MEMÓRIA E NARRATIVA, in *Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*, 1ª edição, Natal: Lucagraf, UFRN, 2009, pp. 148-156.

MENDES, Gabriel Gutierrez; NEIVA, Gabriel Chavarri, O rap na cidade: O "Quinto Elemento" e as Rodas de Rimas do Rio de Janeiro, in *Tríade: Comunicação, Cultura e Mídia*, Sorocaba, São Paulo, n. 14, v. 7, 2019, pp. 199-219.

MOORE, Sally Falk, *Antropologia e Africa*, Tr. Alice Bellagamba; Massimo Scala, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004.

MÜLLER, Gilvan de Oliveira, Plurilinguismo no Brasil: repressão e resistência linguística, in *Synergies Brésil*, n. 7, 2009, pp. 19-26.

MÜLLER, Henrique da Rosa; COSTA, Lucas Lazzarotto Vasconcelos, "COMBINARAM DE NOS MATAR, COMBINAMOS DE FICAR VIVOS": RACISMO E RESISTÊNCIA NEGRA NO RAP BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO, in *Afro-Ásia*, n. 65, 2022, pp. 607-647.

MUNANGA, Kabengele, NEGRITUDE E IDENTIDADE NEGRA OU AFRODESCENDENTE: um racismo ao avesso? In *Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/as (APBN)*, v. 4, n. 8, 2012, pp. 6-14.

NAVA, Mirela Cecília Rocha, *A influência e a representatividade do hip hop como ferramenta de expressão na moda e no comportamento da população afro estadunidense*, Trabalho de Conclusão de Curso, Instituto Federal de Educação, Santa Catarina, 2020.

NEVES, Edmar Fonseca das, Rap indígena – uma nova forma de visibilidade e denúncia do indígena no século XXI, in *e-cadernos CES*, v. 36, pp. 100-116.

NICOLAU, Sofia Maria Carmo, O racismo cotidiano e os mecanismos corpóreos da microviolência racial, in *Revista Zambelê - PPGANT*, v. 3, n. 1, 2022, pp. 10-18.

NUNES, Sylvia da Silveira, Racismo no Brasil: Tentativas de Disfarce de uma Violência Explícita, in *Psicologia USP*, v. 17, n. 1, 2006, pp. 89-98.

OLIVEIRA, Esmael Alves de; SATHLER, Conrado Neves; LOPES, Roberto Chaparro, RAP como Educação para a Resistência e (Re)existência, in *Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental*, v. 37, n. 2, 2020, pp. 388-410.

OLIVEIRA, Josué Petrônio Quirino de, Zumbi dos Palmares: a afroresiliencia, in *Revista Espaço Acadêmico*, v. 17, n. 197, 2017, pp. 102-113.

OLIVEIRA, Luciana de, Bro MC's Rap Indígena: O pop e a constituição de fóruns cosmopolíticos na luta pela terra Guarani e Kaiowa, in *Revista Eco-Pós*, v. 19, n. 3, 2016, pp. 199-220.

OLIVEIRA, Priscilla Pellegrino de, A quarta onda do feminismo na literatura norte-americana, in *Palimpsesto – Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras da UERJ*, v. 18, n. 30, 2019, pp. 67-84.

OSORIO, Rafael Guerreiro, A desigualdade racial no Brasil nas três últimas décadas, Texto para Discussão, No. 2657, in *Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA)*, Brasília, 2021.

PAPAZIAN, Alexis; HAIRABEDIAN, Carlos Frederico Gaitan; PEREIRA, Flavio de Leão bastos; GARZILLO, Rômulo Monteiro, O genocídio da população indígena no Brasil contemporâneo: Aspectos críticos e relacionais, in *Revista Direito Mackenzie*, v. 17, n. 1, 2023, pp. 1-23.

PAULO, Caio Gatto, *"PELA VITÓRIA, PELO TRIUNFO" – ENGAJAMENTO POLÍTICO E ASCENSÃO COMERCIAL DO RAP BRASILEIRO (1988-2016)*, Trabalho de Pós-Graduação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

PEREZ, Olívia Cristina; RICOLDI, Arlene Martinez, A quarta onda feminista: interseccional, digital e coletiva, in *X Congresso Latino-americano de Ciência Política (Alacip)*, 2019.

PINHO, Osmundo, Lutas Culturais: Relações Raciais, Antropologia e Política no Brasil, in *Sociedade e Cultura*, v. 10, n. 1, 2007, pp. 81-94.

PINTO, Céli Regina Jardim, FEMINISMO, HISTÓRIA E PODER, in *Revista de Sociologia e Política*, v. 18, n. 36, 2010, pp. 15-23.

PINTO, Yara Barbosa; Filha, Anna Maria Vieira Soares, GRAFITE, LINGUAGENS E TÉCNICAS A captura dos signos nas ruas de Maceió, in *II Jornada Avia! Semana de Design Ufal*, n. 2, v. 1, 2017.

RIBEIRO, Beatriz Aparecida da Costa, *O trabalho doméstico e as reminiscências da escravidão: Reflexões contemporâneas*, Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade de São Paulo, São Paolo, 2022.

RIBEIRO, William de Goes, Xe Rohenoi Eju Orendive: Rimas, Rappers e Hibridação Cultural de Povos Indígenas no Brasil, in *Revista de Educação, Ciência e Tecnologia (TEAR)*, n. 2, v. 9, 2020, pp. 1-20.

RIESCH, R J., *Hip Hop Culture: History and Trajectory*, OpenSIUC Southern Illinois University Carbondale, 2005.

RIGHI, Volnei José, *RAP: RITMO E POESIA: Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro*, Tese de Doutoramento, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

ROCHA, José Geraldo da, MOVIMENTOS SOCIAIS E NEGRITUDE NO BRASIL, in *Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, v. 6, n. 12, 2014, pp. 24-60.

ROCHA, Róbson Peres da, A velha escola de rap e a nova escola de rap: problemas de métodos na análise de grupos culturais, in *Revista Contraponto*, v. 7, n. 2, 2020, pp. 25-45.

RODRIGUES, Cristiano Santos; PRADO, Marco Aurélio Maximo, MOVIMENTO DE MULHERES NEGRAS: TRAJETÓRIA POLÍTICA, PRÁTICAS MOBILIZATÓRIAS E ARTICULAÇÕES COM O ESTADO BRASILEIRO, in *Psicologia e Sociedade*, v. 22, n. 3, 2010, pp. 445-456.

RODRIGUES, Isadora Almeida; MENEZES, Roniere, Cultura Negra e sobrevivência: samba, rap, funk e o racismo sintomático, in *Aletria*, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, 2018, pp. 137-154.

RODRIGUES, Maria Natália Matias; MENEZES, Jaileila de Araújo, Jovens mulheres: reflexões sobre juventude e gênero a partir do Movimento Hip Hop, in *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, v. 12, n. 2, 2014, pp. 703-715.

ROMÃO, Lilian Cristina Ribeiro, *A construção de lugares de escuta em práticas (edu)comunicativas para vozes sociais historicamente silenciadas*, Tese de Pós-Graduação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

SALVATIERRA, Carmen Díez, Feminismos activistas en el rap latinoamericano: Mare (Advertencia Lírika) y Caye Cayejera, in *Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, n. 3, 2016, pp. 39-57.

SANTOS, Alice Cristina Silva dos; ALBERTO, Maria de Fátima Pereira; MUNIZ, Aíla Souza, Possibilidades e potencialidades do rap para adolescentes e jovens cumprindo medida socioeducativa, in *Estudos de Psicologia*, v. 25, n. 1, 2020, pp. 80-90.

SANTOS, Gyme Gessyka Pereira; SALES, Sandra Regina, A Mulher Negra Brasileira, Miscigenação e o Estupro Colonial: O mito da democracia racial e o reforço de estereótipos racistas e sexistas, in *Caderno Espaço Feminino*, v. 31, n. 1, 2018, pp. 40-62.

SANTOS, Inês M., *A APROPRIAÇÃO CULTURAL COMO FERRAMENTA DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA: UM ESTUDO SOBRE A UTILIZAÇÃO DO SAMPLING NO CONTEXTO DO HIP HOP NACIONAL*, Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, Porto, 2013.

SANTOS, Ivan Pereira Rodrigues dos, Indigenismo e Movimento Indígena no Brasil, in *Das Amazônias*, v. 6, n. 1, 2023, pp. 16-39.

SANTOS, Julia Danielle dos; SANTOS, Odair José Silva dos, Gênero e literatura na América Latina: estudos de mulheres de olhos grandes, de Ángeles Mastretta, in: Mendonça, Sonia Cristina Poltronieri; Araújo, Lucas Evangelista Saraiva; Back, Rogério (orgs.), *Letramento literário de (re)existência: práticas e debates*, Editora Diálogos, 2021, pp. 30-55.

SANTOS, Marcos Antônio Fernandes dos, Escrita feminina afro-brasileira e a memória negra em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis: uma leitura em função do letramento literário, in: Mendonça, Sonia Cristina Poltronieri; Araújo, Lucas Evangelista Saraiva; Back, Rogério (orgs.), *Letramento literário de (re)existência: práticas e debates*, Editora Diálogos, 2021, pp. 108-123.

SANTOS, Nelson Pereira dos, Hip Hop Cultura e Resistência do Povo Negro, in *OS DESAFIOS DA ESCOLA PÚBLICA PARANENSE NA PERSPECTIVA DO PROFESSOR PDE: artigos, Secretaria da educação*, v. 1, 2013.

SANTOS, Renildo Nascimento; FARIA, Francisco Ramos de, Cicatrizes abertas da escravidão na região Cacaueira da Bahia: marcas de violência e perpetuação do desmentido, in *Brazilian Journal of Development*, v. 8, n. 1, 2022, pp. 1491-1509.

SANTOS, Veronica de Sousa, HIP HOP: Dialogando currículo, educação e elementos subjacentes ao movimento cultural, in *Pindorama: Revista Eletrônica Multidisciplinar da IFBA*, v.12, n. 1, Eunápolis, Bahia, 2021, pp. 170-181.

SARAIVA, Rafael, RAP DECOLONIAL: MINAS E MONAS NA CENA DO HIP-HOP BRASILEIRO, in *Revista Discente Planície Científica*, v. 3, n. 1, 2021, pp. 130-138.

SCOTTON, Raquel Turetti; LAGES, Sônia Regina Côrrea, Ogum a voz do gueto: o orixá do Rap e da rima nas letras de Criolo e Emicida, in *PLURA Revista de Estudos de Religião*, v. 11, n. 1, 2020, pp. 169-186.

SILVA, Sâmela; GUIMARÃES, Edmara; MATOS, Rafaela; SILVA, Aline; LUIZ, George de, *RACISMO NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO: CONTRIBUIÇÕES DA PSICOLOGIA SOCIAL PARA A*

PROBLEMATIZAÇÃO DO PRECONCEITO, Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade de Várzea Grande, Várzea Grande, 2019.

SILVA, Edson Douglas Barreto da; CARDOSO, Fernando da Silva, MORTE E VIOLÊNCIA CONTRA A POPULAÇÃO NEGRA NO BRASIL: UMA LEITURA CRÍTICA, in *Ciências Sociais em Perspectiva*, v. 18, n. 34, 2019, pp. 1-31.

SILVA, José Carlos Gomes da, *Rap na cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana*, Tese de Doutorado, Universidade de Campinas, Campinas, 1998.

SILVA, Luis Gomes Neto; NASCIMENTO, Francisca Denise Silva do; VASCONCELOS, Victoria Gomes de, A arte musical nos processos culturais: o rap como instrumento de cidadania ativa, in *RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, n. 53, v.18, 2019, pp. 71-84.

SILVA, Marisa Corrêa da, Racismo: um Trauma Coletivo não Considerado, in *Revista Latino-Americana de Psicologia Corporal*, v. 8, n. 11, 2021, pp. 38-57.

SILVA, Nilsilenis Barbosa; VIEIRA, Rosana Figueiredo, ALÉM DA COR DA PELE: UMA ANÁLISE PSICOSSOCIAL ACERCA DA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NO BRASIL, in *Pretextos – Revista da Graduação em Psicologia da PUC Minas*, v. 3, n. 6, 2018, pp. 259-278.

SIMÕES, José Alberto, Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e género na cultura *hip-hop*, in *Revista Estudos Feministas*, v. 21, n. 1, 2013, pp. 107-128.

SOUSA, Clerislânia de Albuquerque, Movimento feminista negro no país da democracia racial e da [des]igualdade, in *Anais do VI Simpósio Gêneros e Políticas Públicas*, v. 6, 2020, pp. 875-884.

SOUSA, Jocamira Rodrigues de, Movimento Hip Hop: movimento, modismo e mercado, in *Revista Ensaio*, v. 8, 2015, pp. 25-41.

SOUZA, Gabriel Delphino Fernandes de; SILVA, Thiago Campos da; SILVA, Fernando Rodrigues da, CULTURA POPULAR NEGRA: DECOLONIALIDADE NO RAP E EM PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS, in *Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, v. 9, n. 2, 2020, pp. 1-24.

TAVARES, Kátia Rubinstein, FUNDAMENTOS HISTÓRICOS E ANTROPOLÓGICOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NEGRA NO BRASIL, in *Revista Digital do IAB*, v. 42, 2020, pp. 1-31.

TEPERMAN, Ricardo, *Se liga no som. As transformações do rap no Brasil*, 1ª edição, Claro Enigma, São Paulo, 2015.

TOLENTINO, Célia; BENEVENTO, Silvia, Letteratura Marginale. La lingua come coltello, in Francavilla, Roberto (org.), *Voci dal margine. La letteratura di ghetto, favela, frontiera*, Editoriale Artemide, 2012.

THOMPSON, Kylie, When Feminism Meet Hip-Hop, in *Honors Theses*, n. 192, 2018.

KUCK, Denis Weisz, *Comunicação e música contemporânea: as hibridações culturais do funk e do hip-hop no Brasil*, Monografia de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

ZONA, Umberto; DE CASTRO, Martina; BOCCI, Fabio, FEMALE HIP HOP ACTIVIST. UN INCROCIO INTERSEZIONALE, in *MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni*, v. 11, n. 1, 2021, pp. 227-258.

Sitografia

ALMEIDA, Lucas, Rappers feministas combatem machismo com suas rimas, in *Jornal da USP*. Disponível em: https://jornal.usp.br/atualidades/rappers-feministas-combatem-machismo-com-suas-rimas/
Último acesso: 20/06/2024

ASSIS, Camila Vieira da Silva de, MULHERES NEGRAS, OPRESSÕES, FEMINISMO NEGRO E ENTRETENIMENTO, in *VI seminário CERTOS*, 2018. Disponível em: https://www.uece.br/eventos/seminariocetros/anais/trabalhos_completos/425-51242-15072018-114301.pdf
Último acesso: 25/06/2024

BALESTRIERI, Annalisa, Adolescenti e musica. Un rapporto stretto che aiuta il processo di crescita, in *STATE OF MIND – il giornale dele scienze psicologiche*. Disponível em: https://www.stateofmind.it/2021/05/adolescenti-musica/
Último acesso: 17/06/2024

BRASIL, *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*, Brasília. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm
Último acesso: 22/06/2024

BRITO, Benilda Paiva Regina, MULHER, NEGRA E POBRE: A TRÍPLICE DISCRIMINAÇÃO – 1997, in *Fundação Perseu Abramo*. Disponível em: https://fpabramo.org.br/csbh/mulher-negra-e-pobre-a-tripla-discriminacao-1997/
Último acesso 22/06/2024

COLL, Liana, "Ainda é tempo": genocídio dos povos indígenas precisa ser contido, in *Portal da UNICAMP*. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2022/07/25/ainda-e-tempo-genocidio-dos-povos-indigenas-precisa-ser-contido
Último acesso: 23/06/2024

DALLARI, Pedro, "Índios brasileiros são vítimas de genocídio", in *Jornal da USP*. Disponível em: https://jornal.usp.br/radio-usp/indios-brasileiros-sao-vitimas-de-genocidio/
Último acesso: 23/06/2024

DUPART, Deborah; TERENA, Luiz Eloy, *O genocídio indígena atual*, 2018. Disponível em:

https://apiboficial.org/2021/03/18/artigo-o-genocidio-indigena-atual/

Último accesso: 22/06/2024

FERREIRA, Fonseca Lídia, "Negritude", "Negridade", "Negrícia": história e sentidos de três conceitos viajantes, in *literafro*. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/153-ligia-f-ferreira-negritude-negridade-negricia
Último acesso: 15/06/2024

GONÇALVES, Indyra, *Consciência Negra: reconhecimento, construção da negritude e representatividade*. Disponível em: https://www.cmfor.ce.gov.br/2021/11/20/consciencia-negra-reconhecimento-construcao-da-negritude-e-representatividade/

Último acesso: 16/05/2024

IBGE, *Conheça o Brasil – População. Cor ou Raça*. Disponível em: https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html último acesso: 12/03/2024

MARCOVICZ, Carina; OLIVEIRA, Oséias, A questão indígena e a identidade cultural, in *Anais do 3° Salão de Extensão e Cultura da UNICENTRO 20 a 25 de setembro*, 2010. Disponível em: https://anais.unicentro.br/sec/iiisec/pdf/trabalho_98.pdf

Ultimo accesso: 22/06/2024

OLIVEIRA, Maria Victória, "Ser brasileiro deveria ser uma atitude de cuidado com a terra mãe", afrima Daniel Munduruku, in *Revista Casa Comum*. Disponível em: https://revistacasacomum.com.br/ser-brasileiro-deveria-ser-uma-atitude-de-cuidado-com-a-terra-mae-afirma-daniel-munduruku/

Último acesso: 22/03/2024

PEREIRA, Geisa Ferreira; VERIDIANO, Lorena Ingrid Conceição; ELIOTÉRIO, Verena Machado; SOUZA, Caroline Ramos do Carmo, A INFLUÊNCIA DA ESTRUTURA PATRIARCAL NA CONSTRUÇÃO DA EMANCIPAÇÃO FEMININA NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA, in *Anais da 22ª Semana de Mobilização Científica – SEMOC*, Universidade Católica do Salvador, Salvador, 2019. Disponível em: http://ri.ucsal.br:8080/jspui/bitstream/prefix/1339/1/A%20influência%20da%20estrutura%20patriarcal%20na%20construção%20da%20emancipação%20feminina%20na%20sociedade%20contemporânea.pdf
Último acesso: 27/06/2024

PEREIRA, Natália Ferreira; GUERRA, Janaina da Silva; BALSAMO, Susan Cardoso; SILVA, Vini Rabassa da, MITO DA DEMOCRACIA RACIAL E O FEMINISMO NEGRO: dialogando com o conceito de dororidade, in *X Jornada Internacional Políticas Públicas*, 2021. Disponível em: http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2021/images/trabalhos/trabalho_submissaoId_448_4486119d169cdbf6.pdf
Último acesso 23/06/2024

PRUDENTE, Eunice, A escravização e o racismo e o racismo no Brasil, mazelas que ainda perduram, in *Jornal da USP*. Disponível em: https://jornal.usp.br/artigos/a-escravizacao-e-racismo-no-brasil-mazelas-que-ainda-perduram/
Último acesso: 17/05/2024

RAMOS, Denise Gimenez, CRIATIVIDADE E ARTE COMO PARTE DA ELABORAÇÃO DO TRAUMA INTERGENERACIONAL DEVIDO À ESCRAVIDÃO, in *IJBA – Instituto Junguiano da Bahia*. Disponível em: https://www.ijba.com.br/blog/criatividade-e-arte-como-parte-da-elaboracao-do-trauma-intergeracional-devido-a-escravidao/
Último acesso: 09/06/2024

SAID, Tabita, De marco temporal a conflitos do passado, rap indígena combate apagamento cultural, in *Jornal da USP*. Disponível em:

https://jornal.usp.br/diversidade/de-marco-temporal-a-conflitos-do-passado-rap-indigena-combate-apagamento-cultural/
Último acesso: 22/06/2023

KELLER, Fernando, Lei Áurea: as cicatrizes abertas da escravidão no Brasil, in *Diário da Manhã*. Disponível em: https://www.dm.com.br/cotidiano/lei-aurea-as-cicatrizes-abertas-da-escravidao-no-brasil-123339
Último acesso 07/06/2024

Referências musicais.

BRÔ MC's, Koangagua, in Koangagua, [*s. l.*], Brô MC's 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XusuhhpfmLs
Último acesso: 22/06/2024

BRÔ MC's, OZ GUARANI, OWERÁ MC, Resistência Nativa, in *Resistência Nativa*, São Paulo, Matte! Records, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G-TqAeyj4_s
Último acesso: 22/06/2024

CRIOLO, Pretos Ganhando Dinheiro Incomoda Demais, in *Sobre Viver*, [*s. l.*], Oloko Records, 2022.

DJONGA; COYOTE BEATZ, conversa com uma menina branca, in *O Dono do Lugar*, [*s. l.*], A Quadrilha, 2022.

EMICIDA, *Pantera Negra*, São Paulo, Laboratório Fantasma, 2018.

GUIU; RAP BOX, Resiliência Preta, in *Resiliência Preta*, São Paulo, Casa 1 Records, 2020.

JADE BARALDO; MAC JÚLIA; KAROL CONKÁ, *Aguenta Caladinha*, Rio de Janeiro, Warner Music Brasil Ltda., 2022.

KAÊ GUAJAJARA, Território ancestral, in *Hapohu*, [*s. l.*], SAKKARA, 2019.

NEGO MAX, *Eu não sou racista*, [*s. l.*], DropAllien, 2020.

ORIENTE (feat. FÁBIO BRAZZA, SANT, SID & GOG), Brasil Colônia, in *Brasil Colônia*, Rio de Janeiro, Sony Music Entertainment Brasil Ltda., 2018.

PRETA RARA, JOYCE FERNANDES, Falsa Abolição, in *Audacia*, [*s. l.*], OQProd., 2015.

PRETA RARA; JOYCE FERNANDES; IURI STOCCO, Negra Sim, in *Audacia*, [*s. l.*], OQProd., 2015.

RACIONAIS MCs, Negro drama, in *Nada Como Um Dia Após O Outro Dia*, São Paulo, Cosa Nostra, 2002.

RACIONAIS MCs, Capítulo 4, Versículo 3, in *Sobrevivendo no Inferno*, São Paulo, Cosa Nostra, 1997.

SABOTAGE, Rap é compromisso, in *Rap É Compromisso*, São Paulo, Cosa Nostra, 2001.

Ringraziamenti/ Agradecimentos.

Innanzitutto, un sentito ringraziamento al mio relatore, il professor Luís Fernando Beneduzi, per essere stata la persona che ha supervisionato questo lavoro, correggendolo ed aiutandomi a completarlo. La pazienza e la chiarezza con la quale mi ha supportato durante tutto il percorso di scrittura dell'elaborato sono state decisive, oltre che imprescindibili, per la buona riuscita del risultato finale. Oltre a ciò, la disponibilità ad accogliere me, i miei dubbi e i miei quesiti, insieme alla volontà di aiutarmi a risolverli, sono state qualità che ho sempre stimato come di estrema importanza e che hanno avuto il merito di permettermi di vivere quest'esperienza di scrittura come qualcosa di piacevole, libero, stimolante, personalmente arricchente e, laddove possibile, privo di stress e ansie. Inoltre, i preziosi contributi critici con i quali è stato in grado di indirizzare in maniera più oculata e precisa la stesura del lavoro sono stati fondamentali per poter elaborare le argomentazioni e le idee presentate in questo elaborato.

Inoltre, un ringraziamento va anche alla prof.ssa Mônica de Souza Simas che, oltre ad essere stata la relatrice della mia tesi triennale, ricopre il ruolo di correlatrice in questo lavoro di magistrale. Ancora oggi, i preziosi consigli che mi diede durante la scrittura del mio primo elaborato accademico sono stati utili anche in quest'occasione. Per me, il fatto che abbia accettato di ricoprire un ruolo così importante anche in questa magistrale è qualcosa che mi rende estremamente felice.

Successivamente, vorrei ringraziare la mia professoressa di lingua portoghese brasiliana, la prof.ssa Vera Horn, per avermi non solo fatto appassionare a questa meravigliosa lingua ed alla sua norma brasiliana, ma, soprattutto, per aver donato a questo percorso un tono spensierato, felice e magnifico, supportando tutti noi della "turma" di portoghese e facendoci continuamente innamorare di questa disciplina. Questo ringraziamento è particolarmente sentito, poiché è stata l'insegante che ha fatto avvicinare tutti noi, e in particolare me, a questa materia. Il suo supporto a noi studenti e ai nostri percorsi di apprendimento è la prova tangibile di quanto un'insegante appassionata a ciò che insegna faccia la differenza e ci possa dare la speranza che sia possibile trovare la nostra strada attraverso materie e discipline alle quali possiamo legarci emotivamente e umanamente. A livello personale, la prof.ssa Horn mi ha mostrato, a inizio della triennale, qualcosa che raramente ho provato studiando certe discipline, ovvero l'amore per una cultura, una lingua, una letteratura e un "jeito" di essere che, senza ombra di dubbio, sono stati fattori decisivi in questo percorso durato 5 anni. Se non fosse stato per lei, non avrei mai avuto la curiosità, l'impegno e la costanza necessari per

sviluppare il mio talento e per decidere di voler seguire questo cammino. Per avermi fatto imparare una lingua che, ai miei occhi, è stata, e continua ad essere, più importante di tutto l'oro di questo pianeta, poiché porta con sé tutte le emozioni che ho provato in questi anni, felici e tristi, positive e negative, oltre ai ricordi che hanno caratterizzato questo percorso di studi, tanto prima della pandemia, quanto durante, e, soprattutto, successivamente. Per avermi insegnato quella che io definisco come "la mia lingua della felicità", e che ora si è colorata di splendidi nuovi significati, espandendo il valore che per me rappresenta. A lei, oltre la mia ammirazione come docente, va la mia gratitudine per vermi fatto conoscere il Brasile e le sue sfumature, che si sono colorate di musica, arte, letteratura e, soprattutto, persone incredibili e uniche. Esattamente come scrisse Alexandre Ribeiro, si è trattato di una "História que muda histórias". Sappia che lei ha saputo personificare uno dei pensieri di Paulo Freire, poiché se "o educador se eterniza em cada ser que educa", io non scorderò mai quanto lei ha fatto per tutti noi attraverso la passione che ha messo nel suo lavoro.

Un ulteriore ringraziamento va anche alla professoressa Vanessa Castagna, per essere stata un'insegnante paziente e incoraggiante durante questo percorso. Un grazie sentito anche alla professoressa Alice Girotto, i cui consigli fornitimi durante il triennio sono stati seguiti anche durante questo percorso di magistrale, aiutandomi nell'orientarmi in varie occasioni.

Poi, un grande ringraziamento va alla mia famiglia, per essere sempre stati con me, giorno dopo giorno, e per aver sempre creduto in questo percorso. Ai miei genitori, Bruno e Mary, per aver sempre cercato di mostrarmi che questa strada valeva la pena e che investire sulla propria istruzione è qualcosa che ci rende esseri umani migliori. A mio fratello, Daniel, per avere sempre avuto l'ottimismo necessario per mostrarmi che tutto può essere fatto con passione, nel miglior modo possibile e, in particolare, che noi possiamo renderlo speciale con piccole azioni d'amore. Come mi ha dimostrato in diverse occasioni, anche in momenti di estrema crisi ci sono cose e persone a cui aggrapparci con forza e speranza, cose che ci rendono felici e ci liberano dall'erronea convinzione che la vita possa schiacciarci e dal triste pensiero che i nostri sforzi siano inutili, che il nostro impegno sia vano e che i nostri progressi, anche e particolarmente i più piccoli, siano privi di un vero significato.

A loro, che mi hanno insegnato, con il loro esempio, che situazioni brutte e difficoltà che ci paiono insormontabili hanno sempre una soluzione. A loro, che mi hanno mostrato come la nostra vita, quando diventa dura, ci prepara solo a situazioni e momenti migliori. A loro, che mi hanno abbracciato ad ogni lacrima, pianto e sconforto. A loro, che, essendo persone speciali ai miei occhi, hanno reso questo tragitto ancora più speciale, rendendomi felice di essere parte di una famiglia così amorosa, che nonostante le sue costanti e inevitabili difficoltà

non smette di supportare tutti i suoi membri, che non cessa mai di amarsi, che continua a dialogare malgrado tutto, che cresce forte e solida.

Continuando, voglio riservare un particolare grazie a tutte le persone che mi sono state vicine in questi anni, a tutti coloro che hanno fatto parte di questo percorso, direttamente o indirettamente. A tutti gli amici e amiche che hanno dato una pennellata di colore a questo viaggio, che l'hanno decorato con emozioni uniche e speciali. Ovviamente, anche se lo farò in pochissime righe, è scontato dire che non basterebbero venti, trenta, forse cinquanta pagine per ringraziare ognuno di voi. Perdonatemi, anzi, nel caso io ripeta alcune parole o espressioni per esprimere la mia gratitudine verso di voi, ma è inevitabile quando si cerca di esprimersi in maniera coincisa riguardo tali dinamiche. Sappiate, però, che quanto scrivo corrisponde a quanto sento, trovando riscontro in altrettante profonde emozioni, le quali hanno origine da un'estrema riconoscenza e un immenso affetto.

Un enorme ringraziamento va a Matteo Sguario, uno dei migliori amici che potessi mai desiderare di avere e che ha rappresentato un punto di grande stabilità nei miei "periodi no", così come un grande compagno di viaggi con cui scherzare e condividere momenti di felicità libera e spensierata. L'amicale complicità che ci lega ormai da vent'anni è stata uno dei fattori più rilevanti per poter sopportare momenti di intenso stress e di grande difficoltà, guardando sempre positivamente verso un futuro che ci potesse apparire luminoso. Il tuo atteggiamento ottimista mi spinge, esattamente come successo nel corso di questi anni, a cercare di osservare la mia vita con uno sguardo altrettanto positivo a quanto ancora ci attende. Malgrado le nostre personalità si trovino, a volte, in piani distanti, quasi opposti, non ci sono parole che possano esprimere la mia riconoscenza nei tuoi confronti. Sono felice e grato di avere un amico come te, presente nei momenti peggiori e migliori, incoraggiante e solidale durante le nostre avventure. Grazie per essere stato uno dei pilastri di questi anni.

A Guglielmo Ferretti, che conosco da anni e che è sempre stato un grandissimo amico. Il nostro rapporto, che coltiviamo dai tempi della scuola media, rimane ancor oggi saldo ed è fonte di grande felicità, nonostante i lunghi periodi in cui non ci vediamo a causa delle necessità che contraddistinguono i nostri percorsi di vita. La nostra amicizia, che ha saputo affrontare e superare momenti di crisi e sfide enormi, rimane una delle migliori dinamiche che esistano nella mia vita. Grazie per tutto quello che hai fatto per me, per le risate durante i nostri anni di superiori, per avermi presentato e accolto nella tua famiglia, che trova in tuo padre Giuseppe, tua nonna Maria e tuo fratello Edoardo persone incredibili e uniche, per i momenti di spensieratezza che abbiamo vissuto passeggiando e parlando del nostro futuro, dei nostri progetti e per quegli istanti in cui, pensierosi, riflettevamo sugli eventi che

caratterizzavano le nostre vite, per le serate nostalgiche passate a cantare "Don't let me down" e per le sere a vagabondare per Bassano e i suoi dintorni.

A Marco Xillo, che considero una delle persone più intelligenti, buone e intime che io abbia. I momenti che abbiamo passato assieme sono, senza ombra di dubbio, tra i migliori che io potessi mai ricevere dalla vita. Purtroppo, non parliamo e non ci vediamo spesso. Ciononostante, la nostra amicizia rimane unica, reciproca, solida e indistruttibile. Sei tra le persone che reputo più sincere e genuine, capace di grandi cose, sempre disponibile per parlare assieme a me. Per questa e molte altre ragioni, ti voglio bene e ti stimo, come persona e amico.

A Diana Álvarez, la miglior peruviana che io conosca, con la quale ho condiviso risate e momenti di puro divertimento. Avrei voluto scrivere parole sentite, ma sei stata tu a darmele, parlando della nostra amicizia, sintetizzando alla perfezione l'opinione reciproca che ho di te. Perciò, le riporto qui, in spagnolo, come le hai scritte tu, sincere come le nostre conversazioni, indipendentemente dalla lingua che parliamo, che sia italiano o castillano: "Estaba pensando… nos conocimos desde primero de liceo y aún seguimos hablando… a veces desaparecemos, pero siempre terminamos comunicándonos. Estoy feliz de haber mantenido los contactos contigo y que seamos siendo amigos. Eres una gran persona".

A Chiara Zaccaria e Maria Cuccato, le quali sono sempre state vicine a me, condividendo momenti di profonda felicità e dandomi grande supporto. A Chiara per avermi dato speranza e sicurezza durante gli anni di triennale e magistrale, per aver condiviso piccoli e grandi momenti di amicizia reciproca e d'incoraggiamento. Il nostro legame, coltivato a partire dal primo anno di università, è stato per me un elemento fondamentale nella mia crescita, tanto come studente, quanto come persona. Sei tra le persone che più ho imparato a conoscere, e con le quali ho legato di più. Ti ringrazio profondamente di essere mia amica, di aver condiviso assieme a me moltissime risate, moltissime sfide, moltissime conversazioni e moltissime ore di spensieratezza e mutua comprensione. A Maria, per avermi aiutato in molte occasioni, tanto durante il triennio, quanto durante la magistrale, indicandomi come le cose possano essere belle e speciali se condivise con chi ci sta attorno, attraverso un atteggiamento di amicizia e apertura verso gli altri. Grazie per avermi mostrato che l'aprirsi al nuovo può essere qualcosa che ci permette di evolvere e di trovare un nuovo senso alle nostre esistenze. Per ciascuna di voi provo un sentimento di grande apprezzamento e affetto, nonché un'estrema riconoscenza per le ore che abbiamo vissuto in quest'università, per le calli di Venezia, nei bar frequentati dagli altri studenti e in tutti gli incontri di questi ultimi 5 anni.

Alla “turma” di portoghese originale, di cui ricordo con grande affetto Claudia Pegoraro, Giulia Greggio, Maya, Nicola, Dalila. Ringrazio anche la “turma” di portoghese della magistrale, composta da Filippo Amerio e Linda, con la quale ho condiviso un anno estremamente movimentato, ma che ci ha saputo regalare enormi risate e soddisfazioni. Oltre a condividere l’interesse per il portoghese, hanno dimostrato di essere state persone fantastiche, simpatiche e altruiste.

A Valentina Caoduro, un “anjo”, il mio “anjo”, assieme alla quale ho passato momenti indimenticabili, unici, irripetibili e meravigliosi. Per avermi mostrato come la semplicità di una carezza, di un gesto gentile e di un sorriso possano modificare notevolmente la nostra quotidianità, dandoci speranza nelle peggiori situazioni e forza per affrontare tutte le avversità. La tua gentilezza, la tua dolcezza e la tua personalità così luminosa sono ancora presenti nei miei pensieri e nel mio cuore, poiché hanno lasciato un segno indelebile nella mia anima. Sei stata un grande esempio a cui ispirarmi nei momenti di sconforto. La tua allegria e la tua forza rappresentano qualità che ho sempre ammirato e che ho sempre trovato ti si addicessero. Sei una ragazza meravigliosa, dalla spiccata intelligenza e con una forza d’animo e resilienza fuori dal comune. Grazie per tutto ciò che hai fatto per me in questi anni, ti voglio bene.

A Chiara Gioachin, anima semplice e bellissima, con cui ho riso e scherzato tantissimo in questi anni. La bellissima spensieratezza che traspare dai tuoi occhi e il tuo modo di vivere e di vedere le cose sono, da sempre, un’ispirazione per affrontare la mia vita in maniera “leggera”, apprezzando ogni momento e ogni circostanza, tanto positivamente quanto negativamente. Il tuo far fronte alle avversità dell’esistenza è un esempio di determinazione che mi ha permesso di migliorarmi. Mi hai mostrato come, sorridendo, si possa proseguire il nostro percorso per raggiungere i nostri obiettivi e realizzare i nostri sogni. Oltre il mio affetto per la persona che sei e per l’amica che hai dimostrato di essere, ti meriti la mia più sincera riconoscenza per avermi dimostrato come la vita, se affrontata con le persone giuste, possa rivelarsi un viaggio entusiasmante.

Alle persone fantastiche dei corsi di russo, come Gus, Sofia Semenzato, Sofia Rudella, Noemi Lepore, Anita Gnan, Valentina Ferreri, Gaia, Igor, Giovanni Canil, Riccardo che, oltre ad aiutarmi in moltissime maniere diverse, hanno reso più felici e spensierate i corsi e le giornate che ho passato assieme a loro. Anche se con intensità diverse, la maniera con cui affrontate le sfide che la vita pone a tutti noi ha insegnato qualcosa anche a me e, per questo, vi ringrazio.

A Giulia Morici, per essere stata una splendida e meravigliosa amica. Il nostro legame è stato sin da subito forte e solido, permettendoci di formare un’amicizia fantastica, unica e

profonda. Grazie per essere stata la magica Margherita di questo maldestro ed emotivo Woland, per aver condiviso con me le preoccupazioni degli esami di Alfa, per avermi permesso di conoscere parti di te che sono estremamente affascinanti, per il tuo affetto come amica e per i nostri inestimabili dialoghi davanti a spritz, caffè e libri. Sin dal primo anno, la nostra amicizia si è rivelata una dinamica piacevole, che è stata capace di trasmettermi emozioni indimenticabili. Grazie per essere stata un'amica meravigliosa, presente e affettuosa.

Ad Asia Boscolo, Marta Seno e Nicole, con le quali ho passato moltissime ore a studiare russo e a ridere delle condizioni in cui la pandemia e gli eventi delle lezioni ci ponevano. A queste meravigliose ragazze, con cui ho legato durante le lezioni del prof. Duryagin e della porf.ssa Ermakova, voglio porgere uno dei più sentiti ringraziamenti, poiché la loro spontaneità ha reso il terzo anno di triennale divertente e coinvolgente, nonché uno dei migliori che io abbia mai vissuto a livello personale. Porto ancora nel cuore tutte le memorie di giornate fantastiche ed entusiasmanti, le quali ci hanno permesso di legare profondamente.

A Vanessa Berto, Asia Leali, Diego Vanzato e Annariu, a cui devo momenti divertentissimi tra i corridoi di Ca' Foscari e altre città italiane, in compagnia di Mattia. Grazie delle risate, del tempo passato assieme, dei meme e delle divertentissime gite fatte negli anni precedenti. L'aver incontrato casualmente tutti voi, durante i corsi di letteratura russa, mi ha aperto ad amicizie incredibili, che io reputo inestimabili. Siete amici insostituibili, ai quali io esprimo un profondo ringraziamento per tutte le cose che avete fatto per me e per tutte le risate e i momenti di gioia e divertimento. Grazie per essere stati una parte indimenticabile di questo percorso, anche quando le nostre strade si sono divise a causa di tutti gli impegni e le scelte che hanno a che fare con le nostre rispettive vite. Sappiate che porto ancora con me un positivo ricordo di ognuno di voi; grazie di tutto.

Ringrazio Michelangelo Bestazzi, che conobbi più di un anno e mezzo fa a Lisbona, durante il mio Erasmus, e con il quale ho legato immediatamente. Oltre alla stima che provo verso di lui, sia come persona sia a livello intellettuale, Michelangelo merita il mio affetto per essere stato sempre un amico disponibile, vicino e sincero. Le nostre gite per le vie di Lisbona, per le strade di Santarém, di Coimbra, le cene nella Baixa assieme ai coinquilini del "Carnide team", le serate cinema, le scorpacciate di dolci tipici e cucina portoghese, i lavori in casa quando tutto sembrava disperato, i nostri allenamenti in palestra, le giornate al mare, le ristate dopo gli applausi dei portoghesi al cinema dopo il finale del film di John Wick 4, i nostri discorsi filosofici e non, le nostre fantasiose e divertenti ingiurie contro il nostro avido "landlord", César, detto "Cesare", gli spagnoli che non volevano pulire casa e la ragazza croata che non puliva le stoviglie, e, in generale, i momenti condivisi assieme sono memorie inestimabili che,

ancora oggi, mi fanno sorridere, strappandomi, talvolta, grosse risate. Non ci sono parole per esprimere il mio profondo senso di gratitudine nei tuoi confronti, ma ritenevo comunque necessario dedicarti un enorme ringraziamento per tutto quello che hai fatto per me, per tutto ciò che mi hai insegnato e per tutti i momenti passati assieme, il cibo e le bellissime memorie che abbiamo condiviso in quei mesi a Lisboa.

Falando de Lisboa, agradeço todos os brasileiros, portugueses, moçambicanos e angolanos que conheci nos últimos anos, tanto na Itália quanto em Portugal. Vocês me ajudaram muito; às vezes só uma simples conversa comigo foi um presente incrível, capaz de me doar alegria, sorrisos e joia. Cada um de vocês me fez conhecer não só pérolas da cultura lusófona, mas também me deu a oportunidade de ter amizades incríveis. Em particular, agradeço Danilo e Pamella, casal incrível, que foram entre os primeiros brasileiros que conheci em Lisboa. A amizade que vocês me ofereceram me confirmou, mais uma vez, como os brasileiros sabem ser carinhosos, bondosos e engraçados. Outro agradecimento vai para Artur, português que conheci na Universidade Nova e com o qual criei um laço de amizade desde o primeiro dia, quando o conheci de forma totalmente aleatória. Como me disse uma vez: "Tu és um gajo engraçado". Quero também agradecer Ana, menina portuguesa que conheci num curso de literatura em Portugal, com a qual falei muito, visitando lugares incríveis como o parque zoológico de Lisboa. Sei que você é uma pessoa sensacional; nunca desista de ser como você é.

Благадарю тоже все русские, которые поддержали меня во время университета. Вы показали мне, что русская культура и русские люди абсолютно фантастические. Несмотря на то, что мир скажет, я навсегда буду любит вас всех. Спасибо вам большое за всё.

A special thanks to Mirela, my dear Mirelka, who had a special role in making me grow during my Erasmus. Without you I could not be able to appreciate where I was and what was happening. The bond built is something that helped me get through some challenging situations and difficult times, leading the foundation of what I currently seek in my life. The way you showed me how things are unique as unique is your soul, introduced me to a new and unexpected point of view about life, one I never considered before. As I already told you in Warsaw, jesteś piękna… in all way possible. Thank you so much, for everything.

To Abir, a good friend who always supported me. All the food we shared,the biryani we ate, all the walks we did in Lisbon, all the beautiful days we lived togheter in Carnide will always be in my heart. Your kindness and gentleness are among the best qualities you have. Your friendship helped me in Lisbon and, for that, I'm truely greatful. One day, I hope to do the same for you.

A tutte quelle persone che ho conosciuto e non hanno continuato questo percorso, ma che mi hanno comunque lasciato un segno, positivo o negativo, che mi ha permesso di crescere. Tra loro, ricordo sempre dolcemente Silvia, la quale mi ha permesso di crescere come individuo, lasciandomi maturare idee che prima non avevo mai maturato. A lei, alla quale ho voluto profondamente bene, anche se le nostre strade si sono divise anni fa, va il mio ringraziamento per essere stata una parte importante della mia vita.

A tutti gli studenti che ho conosciuto in magistrale, tra cui Francesco, Margherita Miracolo, Giulia, nei vari corsi, e che sono stati tra le persone più comprensive. Ringrazio ciascuno di loro, senza poterli nominare tutti, per avermi insegnato cose che vanno oltre nozioni accademiche, per avermi insegnato ad amare me stesso e a perdonarmi, oltre che a riservare lo stesso trattamento agli altri, per avermi mostrato come ci si possa affezionare a persone provenienti da contesti diversissimi o come persone sconosciute, che non credevamo capaci di poter avvicinarsi a noi, possono diventare nostre amiche. Grazie a tutti quegli amici che mi porto dietro da prima dell'università, per credere ed aver creduto in me, sempre.

Un altro speciale ringraziamento va a Carlotta Vettori, dottoressa che mi ha accompagnato in questi ultimi due anni. Anche se la terapia intrapresa due anni fa ora è terminata, spero comunque che questa conclusione sia il principio di un nuovo e meraviglioso capitolo della mia vita, in cui io mi possa ancora concedere di coltivare bellissime relazioni, esplorare il mondo e inseguire i miei obiettivi, vivendo pienamente la mia esistenza. Grazie per avermi accompagnato in questi due anni, attraversando assieme a me momenti difficili, aiutandomi, quando necessario, a trovare dentro di me le risorse emotive e la forza per proseguire il mio cammino.

Ringrazio quelle persone che non fanno parte quotidianamente della mia esistenza, ma che ogniqualvolta vi entrano, anche solo per pochi momenti, poche ore, o anche semplicemente un giorno, le danno vita, calore ed affetto.

Ringrazio anche tutte quelle persone che, attraverso le loro azioni quotidiane, sono state un esempio.

Tutte queste persone meritano di essere ringraziate per aver fatto parte di un percorso non solo accademico, ma di vita, insegnandomi moltissimo. Tutte loro mi hanno dato un supporto, una mano, o, molto più semplicemente, anche un viso amico con cui parlare quando ne sentivo il bisogno. Questa è stata una delle dinamiche che hanno spinto la mia voglia di imparare, dandole un rinnovato coraggio in diversi momenti, talvolta decisivi per questo percorso. Sono emozioni che sono state donatemi da persone che, insieme ai testi, libri e le materie che

studiavano, sono state il sale di tutto ciò. La loro più profonda natura è stata l'essenza del mio percorso.

Ultimo, un ringraziamento va a questo percorso, di crescita personale e che, talvolta, è stato immensamente doloroso, ma anche piacevole. Ringrazio per avere imparato e riscoperto lezioni importanti per la mia vita. Per avermi fatto capire, come diceva il grande poeta brasiliano Carlos Drummond de Andrade, nella sua poesia "*Definitivo*", che "a dor é inevitável, mas o sofrimento é opcional", ovvero, che il dolore è inevitabile, ma la sofferenza è opzionale. Che di quella sofferenza e di quel dolore si possono fare grandi cose, dar loro nuove forme, ricrearli rielaborandoli e dargli una luce meravigliosa, che brilla della nostra unicità umana, consci del fatto che possano rappresentare un motivo di crescita straordinaria. Questo viaggio mi ha fatto vedere nuove parti di me stesso, mi ha permesso di conoscermi molto più profondamente, mettendomi davanti a situazioni che richiedevano la necessità di migliorare come persona. Grazie a tutto ciò, mi sono potuto accettare molto di più, con una relazione più profonda e positiva con me stesso.

Questo percorso è stato bello ed ha avuto un senso in particolare grazie ad ognuna di queste persone e circostanze… Un'avventura che, anche se per la maggior parte solitaria a causa di diverse contingenze della vita, si è arricchita per essersi intrecciata a tutto ciò, risultando in un qualcosa che ai miei occhi è, e resterà sempre, magico, stupendo, individualmente unico nella contemplazione di un tutto così speciale.

Un ringraziamento particolare e profondo va al Brasile, che con la sua cultura, la sua letteratura, la sua storia, ma soprattutto le sue persone, ha saputo trasmettermi la passione per il portoghese brasiliano, rendendo questa lingua quella che io definisco la mia "lingua felice". Ho bellissimi ricordi che si legano a questo idioma, unico e meraviglioso. Conservo dentro di me tutte le emozioni che questa lingua mi ha saputo regalare sin dal primo giorno e che, nel bene e nel male, mi accompagnano fino ad ora, riuscendo ad essere un ricordo dolce nella mia vita. Tutte queste emozioni che mi sono state trasmesse mi permettono di poter citare il grande Camões, dicendo che "a língua portuguesa é minha pátria" também.

Grazie, grazie a tutti voi, dal profondo del mio cuore e della mia anima…

Manuel Alberton.