



ORGANIZADORES

ANGELA MARIA DE SOUZA

RONALDO SILVA

JANAINA DE JESUS LOPES SANTANA

MOVIMENTO HIP HOP NA AMÉRICA LATINA

DESDE AS
FRONTEIRAS
SOCIOPOLÍTICAS
E CULTURAIS

Organizadores

Angela Maria de Souza

Ronaldo Silva

Janaina de Jesus Lopes Santana

Movimento Hip Hop na América Latina desde as fronteiras sociopolíticas e culturais



1ª Edição
Foz do Iguaçu
2021

© 2021, CLAEC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida para fins comerciais, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros. Aplica-se subsidiariamente a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Editoração: Lucas da Silva Martinez

Diagramação: Lucas da Silva Martinez

Capa: Gloriana Solís Alpizar

Revisão: Valéria Lago Luzardo

ISBN 978-65-89284-17-8

Disponível em: <https://doi.org/10.23899/9786589284178>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S729	Souza, Angela Maria de Movimento Hip Hop na América Latina desde as fronteiras sociopolíticas e culturais / Angela Maria de Souza, Ronaldo Silva, Janaina de Jesus Lopes Santana (Organizadores). 1. ed. Foz do Iguaçu: CLAEC e-Books, 2021. 112 p. PDF - EBOOK Inclui Bibliografia. ISBN 978-65-89284-17-8 DOI: 10.23899/9786589284178 1. América Latina. 2. Diáspora. 3. Fronteira. 4. Movimento Hip Hop. I. Título. CDU: 3 CDD: 30
------	---

Observação: Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, incluindo a adequação técnica e linguística.

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC

Diretoria Executiva

Me. Bruno César Alves Marcelino
Diretor-Presidente

Me. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo
Diretora Vice-Presidente

Dra. Cristiane Dambrós
Diretora Vice-Presidente

Me. Weldy Saint-Fleur Castillo
Diretor Vice-Presidente

Editora CLAEC

Me. Bruno César Alves Marcelino
Editor-Chefe

Dra. Dayana A. Marques de Oliveira Cruz
Editora-Assistente

Me. Lucas da Silva Martinez
Editor-Chefe Adjunto

Ma. Édina de Fatima de Almeida
Editora-Assistente

Dra. Alessandra Fontes Carvalho da Rocha
Kuklinski Pereira
Editor-Assistente

Bela. Laura Valerio Sena
Editora-Assistente

Me. Bernardo da Silva Rodrigues
Editor-Assistente

Me. Ronaldo Silva
Editor-Assistente

Ma. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo
Editora-Assistente

Bela. Valéria Lago Luzardo
Editora-Assistente

Conselho Editorial

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán
Universidad Veracruzana, México

Dra. Marie Laure Geoffray
Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Dra. Ludmila de Lima Brandão
Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo
Universidad de Guadalajara, México

Dr. Daniel Levine
University of Michigan, Estados Unidos

Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Dr. Fabricio Pereira da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Sandra Catalina Valdettaro
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Dra. Susana Dominzaín
Universidad de la República, Uruguai

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Suzana Ferreira Paulino
Faculdade Integrada de Pernambuco, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto
Universidade de Cuiabá, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque Jaramillo
Universidad Andina Simón Bolívar, Equador

Sumário

Apresentação: nas encruzilhadas do Movimento Hip Hop	5
<i>Angela Maria de Souza, Janaina de Jesus Lopes Santana e Ronaldo Silva</i>	
La movida: pontes e fluxos do Rap no Paraguay	8
<i>Janaina de Jesus Lopes Santana, Angela Maria de Souza e Ronaldo Silva</i>	
O rap como narrativa de autorrepresentação para mulheres negras: escre(vivências) cotidianas	23
<i>Ariana Mara da Silva e Luana Hansen</i>	
O movimento Hip Hop goiano como agente de memórias e de mudanças sociopolíticas	33
<i>Giovanna Silveira Santos</i>	
A importância da Black Music para a primeira geração de hip hoppers brasileiros e a “ausência” dos “Bailes Black” em Manaus (AM)	41
<i>Rafael Branquinho Abdala Norberto</i>	
Coletivo No Hay Frontera e o Hip Hop como ferramenta para a integração latino-americana	55
<i>Mano Zeu</i>	
Rimas, reações e algoritmos: dinâmicas de curadoria nos vídeos de reação de rap no YouTube	63
<i>João Pedro Pacheco Van Der Sand e Sandra Rubia da Silva</i>	
O Rap Afro-Latino-Americano: transpondo fronteiras	77
<i>Ronaldo Silva e Angela Maria de Souza</i>	
A cultura Hip Hop “invade” o Centro Cultural dos Povos da Amazônia (CCPA)	94
<i>Sidney Barata de Aguiar</i>	
Álbum de fotos em homenagem aos interlocutores do Movimento Hip Hop	102

Apresentação: nas encruzilhadas do Movimento Hip Hop

Angela Maria de Souza^{*}

Janaina de Jesus Lopes Santana^{**}

Ronaldo Silva^{***}

Esta obra surge numa encruzilhada, num encontro com a diversidade do Movimento hip hop, nos convidando a questionar a forma de interlocução com os espaços acadêmicos. São diferentes perspectivas e abordagens e principalmente reflexões intelectuais deste e sobre este Movimento que já tem mais de 40 anos de caminhadas em terras amefricanas (GONZALEZ, 2020). Em cada contexto sociocultural em que se ancora, as especificidades, os problemas, os tensionamentos, as demandas e pautas de quem compõe o Movimento hip hop emergem num convite ao debate. Aqui estão as questões de Gênero, Étnico-raciais, os debates sobre as Fronteiras, o acesso (ou sua negação) aos espaços urbanos e Direito à Cidade, Patrimônio e Memória, as diversas formas de interação com as Tecnologias. Em cada um desses contextos, a interlocução ocorre a partir de toda uma problematização a partir de práticas e intervenções do Movimento hip hop.

O Movimento hip hop é um grande movimento artístico-cultural, assim como é um importante movimento intelectual que nos lança num grande debate, nos provoca a reflexão e nos coloca num processo de questionamento permanente sobre as formas como o espaço acadêmico lida com o que chamamos de conhecimento. O Movimento hip hop nos convida a sair do lugar de conforto acadêmico e nos desloca a partir da

^{*} Doutora em Antropologia Social pela UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. Docente do Curso de Antropologia e PPG – IELA Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos na UNILA – Universidade Federal da Integração Latino Americana. Coordenadora do NEALA – Núcleo de Estudos Afrolatino Americanos.

E-mail: angelas2508@gmail.com

^{**} Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras – UNIOESTE (2021). Pesquisadora do NEALA – Núcleo de Estudos Afro latino Americanos.

E-mail: ninahh93@gmail.com

^{***} Doutorando em Direitos Humanos e Democracia pelo PPGD da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre pelo PPG Integração Contemporânea da América Latina (UNILA). Pesquisador-associado ao Centro de Estudos da Constituição – (CCONS-UFPR). Editor-Assistente do Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAEC).

E-mail: ronaldosilvars@hotmail.com

forma como estes(as) jovens elaboram seus processos de reflexão e crítica. São conhecimentos em debate.

Aqui são muitas as possibilidades de interlocução e interação, são muitas as formas de estabelecer as relações com este Movimento, tanto como integrantes desses diversos Movimentos hip hop, como a partir das relações de pesquisa e extensão que os trabalhos aqui apresentam. Em todas estas formas de interação, a relação dialógica se impõe como necessidade e estabelece as interações possíveis.

Diálogos que se intensificam no espaço acadêmico entre Antropologia, Comunicação, Relações Internacionais, História, Museologia, Política e que nos chamam atenção para a impossibilidade de conseguirmos perceber a complexidade do Movimento hip hop a partir de uma única perspectiva, muito pelo contrário, as pesquisas aqui apresentadas tornam-se possíveis a partir dessa interlocução entre diferentes áreas do conhecimento.

Trazer aqui estas reflexões acadêmicas e do Movimento hip hop é estar numa encruzilhada que nos possibilita um processo dialógico permanente. É abrir novos caminhos que nos fazem aventurar rumo a uma construção conjunta. É estarmos atentos aos questionamentos que o Movimento hip hop realiza cotidianamente a partir de suas próprias experiências, vivências na luta contra as inúmeras formas de discriminação que atravessam as experiências da juventude negra e indígena, de mulheres e homens que fazem de sua produção artístico cultural um movimento intelectual que faz com que cada um(a) desses(as) sujeitos reivindiquem a cidadania que é negada em sociedades que possuem forte herança colonial-escravocrata-patriarcal.

América La Tinha

Soy loco por ti como Ernesto Guevara
A guerra não tarda, América se prepara
Mas aí, era aí, que que eles estão fazendo aqui
associei, pensei, compreendi, entendi
[...]

América La Tinha, guerreiros verdadeiros
América de Zumbi, Antônio Conselheiro
América do Futebol, do Carnaval e do Pandeiro
América desmatada pela gana de dinheiro
América La Tinha, poetas combatentes
Neruda, Drummond de Andrade, semeadores da semente
América pulmão e coração do mundo
Entre um milhão es a nação mais bela eu não confundo
América La Tinha, quedas d'água Cataratas
Florestas, verdes matas
Cachoeiras e Cascatas

Movimento Hip Hop na América Latina desde as fronteiras sociopolíticas e culturais
Apresentação: nas encruzilhadas do Movimento Hip Hop

América de belezas naturais, outro e prata
Terra de Lamarca, de Emiliano Zapata (MANO ZEU, 2010).

Referências

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: RIOS, F.; LIMA, M. (Orgs.) **Por um Feminismo AfroLatinoAmericano**: Lélia Gonzalez. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

MANO ZEU. CD. **Brasil Ilegal**, 2010. (Álbum Musical)

La movida: pontes e fluxos do Rap no Paraguay

Janaina de Jesus Lopes Santana*

Angela Maria de Souza**

Ronaldo Silva***

No balanço da etnografia!

Este artigo é um recorte da pesquisa desenvolvida no projeto de Iniciação Científica intitulado “Movimento hip hop: Estéticas Afro-Latino-Americanas entre fronteira”¹ produzido nos anos 2011-2014, que teve como proposta realizar uma análise sobre a criação musical do rap, atento aos discursos e narrativas musicais. A proposta foi percorrer as reflexões sobre como estes jovens se representavam e se percebiam dentro do contexto urbano a partir de suas músicas e práticas sociais no contexto da fronteira entre as cidades de Foz do Iguaçu - BR e Ciudad Del Este - PY, sendo esta uma fronteira trinacional que envolve Foz do Iguaçu - Brasil, Ciudad Del Este - Paraguai e Puerto Iguazu - Argentina.

A pesquisa possibilitou adentrar na cultura hip hop a partir da cidade de Foz do Iguaçu, a partir da qual fomos ampliando as fronteiras e adentrando nas práticas de pesquisa. Nosso primeiro trabalho de campo em eventos de Movimento hip hop na cidade de Foz do Iguaçu foi no show do Mc Thiago no Teatro Barracão em agosto de 2013. E essa ida ao evento foi viabilizada pelo convite do rapper e DJ Mano Zeu, um

* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras - UNIOESTE (2021). Pesquisadora ao NEALA - Núcleo de Estudos Afro latino Americanos.

E-mail: ninahh93@gmail.com

** Doutora em Antropologia Social pela UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina. Docente do Curso de Antropologia e PPG - IELA Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino Americanos na UNILA - Universidade Federal da Integração Latino Americana. Coordenadora do NEALA - Núcleo de Estudos Afrolatino Americanos.

E-mail: angelas2508@gmail.com

*** Doutorando em Direitos Humanos e Democracia pelo PPGD da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre pelo PPG Integração Contemporânea da América Latina (UNILA). Pesquisador-associado ao Centro de Estudos da Constituição - (CCONS-UFPR). Bolsista CAPES; Editor-Assistente do Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAEC).

E-mail: ronaldosilvars@hotmail.com

¹ Este projeto foi orientado pela Dra. Angela Maria de Souza, sob financiamento PIBIC-UNILA entre 2011-2014.

grande parceiro para a realização de pesquisas e construção de conhecimento sobre o Movimento hip hop no contexto da fronteira.

No evento, organizado pelo grupo Oeste Bang², foi possível iniciar uma rede de contatos, tanto com os grupos da cidade do lado brasileiro quanto dos grupos argentinos e paraguaios. O evento contou com batalhas de freestyle, break dance e shows de alguns grupos nacionais e internacionais, entre os quais Mano Zeu³, Acionarios MDL⁴, Break Sagaz Crew⁵ entre outros.

Através deste e outros encontros, percebemos como o Movimento hip hop redefine fronteiras, deslocando-as e as transformando por meio das rimas, danças e expressões artístico culturais. Suas expressões estético-musicais, nos evidenciam que a fronteira vai muito além do discurso turístico das Cataratas do lado brasileiro e argentino ou intenso comércio paraguaio. O Movimento hip hop reescreve a história, desmistificando a escrita de uma narrativa única, incorporando atores antes negados ou excluídos como a população negra, indígena, periférica, a questão de gênero, entre outras. Ressaltamos a relevância que o Movimento hip hop teve/tem na constituição de quem somos nós, nosso papel de reflexão como pesquisadores e pesquisadoras, transformando nossas perspectivas de enxergar a escrita acadêmica, a hegemonia epistemológica e qual nossa responsabilidade social dentro da universidade para com a comunidade. No gingado das rimas de rap, nas expressões artísticas na parede, o território da fronteira vai sendo desvendado.

Estar na fronteira (PEREIRA, 2016), ora em suas margens simbólicas ora em seus limites geográficos, nos permitiu o estabelecimento de uma rede de contato, que nos levou a conhecer alguns integrantes do Movimento hip hop paraguaio, mais especificamente na capital Assunção através da participação em eventos, tais como: Tributo ao Sabotage, show do MC GOG na inauguração da biblioteca comunitária do Cidade Nova, shows e oficinas do Coletivo No Hay Frontera e alguns eventos de rap e skate na cidade de Presidente Franco no Paraguai.

² Grupo Oeste Bang é formado pela união de alguns segmentos atuantes do Movimento Hip Hop da cidade de Foz do Iguaçu, reunindo rap, break dance e grafiteiros/pixadores.

³ Mano Zeu: Dj e Rapper, poeta na cidade de Foz do Iguaçu - PR.

⁴ Acionarios MDL: grupo de rap de Foz do Iguaçu. Disponível em: <<https://www.facebook.com/acionariosmdl045/>>. Acesso em: 15 out. 2021.

⁵ Break Sagaz Crew: grupo de break criado pelo b-boy Grulherme. Disponível: <<https://www.facebook.com/Break-Sagaz-Crew-1619584171621176>>. Acesso em: 15 out. 2021.

Figura 1 - Evento tributo ao Sabotage (2013)⁶



Fonte: Página do rapper e DJ Mano Zeu no Facebook⁷.

O evento “Tributo Sabotage” foi realizado na biblioteca comunitária do bairro Cidade Nova, localizado na periferia de Foz do Iguaçu, onde já aconteciam alguns encontros do Movimento hip hop da cidade, como batalhas de *freestyle* e *breakdance*. Cabe destacar que a biblioteca foi uma iniciativa da comunidade para ocupar um espaço e assim organizar um lugar de construção e busca de conhecimento para os moradores, com empréstimos de livros e realização de palestras e oficinas, ressignificando um espaço antes não utilizado e proporcionando a vinda e implementação de projetos como as ações de extensão e pesquisa da Universidade da Integração Latino Americana e Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Possibilitando a autonomia e acesso a

⁶ Foto do acervo pessoal do Mc Mano Zeu.

⁷ Disponível em:

<www.facebook.com/photo.php?fbid=415214195272892&set=t.100002577276948&type=3>. Acesso em: 20 out. 2021.

direitos como a leitura e cultura dos moradores do bairro. Foi através da iniciativa da Comunidade do Bairro Cidade Nova, em parceria com a UNILA que foi possível a vinda de GOG⁸ para Foz do Iguaçu e ao Bairro Cidade Nova, durante eventos acadêmicos e musicais realizados na Universidade. Foi com a presença de GOG que a biblioteca do Cidade Nova foi inaugurada em 2012.

Figura 2 - Encontro com GOG na Biblioteca do Bairro Cidade Nova (2012)

Encontro com Gog

23.09 - Domingo - 14h
Local: Biblioteca Comunitária do bairro Cidade Nova
rua: Elói Armando Nedel

24.09 - Segunda - 15h
Aula Aberta
Local: UNILA Centro
Alameda Rui Ferreira, 164

Os encontros contarão com debate, lançamento do livro "A rima denuncia" (de Gog), grafite, sarau literário, apresentações musicais e de vídeos

Realização: Reitoria UNILA, UNILA, PROEX (Pró-reitoria de Extensão)

Apoio: Associação Comunitária Cidade Nova II, Biblioteca Comunitária CNI, CNI Cidade Nova Informa, UNILA

Fonte: Página da professora Angela Souza no Facebook⁹.

⁸ Um dos pioneiros do movimento rap do Distrito Federal, GOG nasceu como Genival Oliveira Gonçalves, em Sobradinho, cidade do entorno de Brasília. Musicou suas poesias nas batidas do hip hop e do rap e, por influência de primos, olhou para a black music. Nunca abandonou a leitura marginal e os movimentos culturais que, segundo ele, "são essenciais para a sobrevivência do texto e do teor evolutivo de sua obra". GOG tem mais de 30 anos de carreira e onze álbuns lançados. Em muitos contou com a participação de artistas como Zeca Baleiro, Dhy Ribeiro, Ellen Oléria, Hamilton de Holanda, Kalyne Lima, Ze Brown, Wellyngton Abreu, Kiko Santana e Gato Preto. Disponível em: <<http://www.tvjustica.jus.br/index/detalhar-noticia/noticia/377443>>.

⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3449650094528&set=a.2052253160478>>. Acesso em: 20 out. 2021.

Os eventos organizados pelos participantes do Movimento hip hop na biblioteca do Cidade Nova, fomentam o debate em torno da importância da ocupação dos espaços da cidade através das expressões culturais, a exemplo do Movimento hip hop. Em nossa pesquisa o Movimento hip hop pode ser entendido como um mediador no processo de socialização e mobilização não somente dos envolvidos no Movimento, mas de toda a comunidade.

A mobilização social por meio da ocupação de espaços públicos, no caso da nossa pesquisa nas ruas de Foz do Iguaçu e nas *calles* de Ciudad del Este, Presidente Franco e Assunção no Paraguai pode ser considerada como um passo inicial para repensar ou (rap)pensar¹⁰ os processos históricos e sociais de cada país, atentando para formas como as populações indígenas e negras são retratadas ou invisibilizadas no discurso oficial do Estado, protestando contra a falta de acesso a espaços culturais, falta de bibliotecas públicas nos bairros das cidades, falta de políticas para a juventude.

A partir das práticas do Movimento hip hop a cidade é reivindicada a partir do direito à cidadania. Em sua pesquisa sobre Mulher Negra e o Direito à cidade, Antônia dos Santos Garcia nos coloca que

[...] a reflexão teórica e metodológica acerca dos antagonismos nas sociedades contemporâneas pressupõe abordagens críticas sobre o modelo de sociedade que nega os sujeitos sociais e políticos diversos, sobretudo, no processo de urbanização [...] (GARCIA, 2012, p. 144).

Nesse sentido, os grupos do Movimento hip hop, no uso que fazem da cidade, reivindicam o uso dessa cidade como um direito. E vão além, criam espaços de intervenção e atuação na cidade, provocando nela, outros usos e interações, estabelecendo interlocuções determinantes a partir destes(as) jovens. O Movimento hip hop é uma importante forma de ocupação dos espaços urbanos, como ocorre com grupos de Florianópolis (Brasil) e Lisboa (Portugal) (SOUZA, 2016); dos jovens em Belo Horizonte (Minas Gerais) na pesquisa de Dayrell (2005); os espaços da educação e ruas de São Paulo na obra organizada por Andrade (1999); nas ruas do Rio de Janeiro, como nos mostra Herschmann (2005); em Brasília, na pesquisa de Amorim (1997); a presença das mulheres em toda a trajetória do Movimento hip hop, apresentada por Ariana Silva (2019), entre muitos outros.

¹⁰ 17 MC's Chullage. Rapensar (Passado, Presente e Futuro) - (2004) - 1 CD.

História do movimento hip hop internacional e nacional

Para podermos abordar o rap paraguaio se faz imprescindível trazer algumas considerações sobre a trajetória do Movimento hip hop, considerando seus passos no âmbito internacional e nacional. O Movimento hip hop, teve seu nascimento nos Estados Unidos na década de 1970 com o entrelaçar de ritmos jamaicanos, do Soul e do Funk (SOUZA, 2009, p. 47). As expressões culturais presentes no movimento encruzilham-se com as demandas dos jovens e o contexto social e político da resistência dos afro-latino-americanos e caribenhos, ampliando os diálogos estético-musicais em cada contexto em que se localiza, como no caso do rap paraguaio, com forte influência das culturas guaranis.

O Movimento hip hop é uma expressão da diáspora (HALL, 2011) que nos permite compreender como os processos de deslocamentos marcados por conflitos e disputas de poder, proporcionaram a difusão de conhecimentos e saberes ancestrais africanos. O desterramento de milhões de pessoas do continente africano para o americano durante o processo escravocrata-colonial, cria essa diáspora que precisa se refazer, reconstruir enquanto cultura no enfrentamento ao grande processo histórico de negações e violências produzidas historicamente. Esse processo diaspórico, por meio de estratégias de resistência foram recriando e adaptando conhecimentos ancestrais, sendo a musicalidade um deles. Essa resistência identitária entrelaçou o passado do povo africano sequestrado com o futuro de luta e ensinamentos dos seus descendentes na diáspora.

A população negra nas Américas ao se refazer enquanto “ser” conciliou sua identidade com os outros povos aqui presentes, como os indígenas, que também sofreram o processo de escravização e exploração colonial. Fazendo de sua identidade uma forma de perpetuação e resistência contra as marcas da classificação racial/gênero/etnia. O Movimento hip hop é uma dessas formas de expressão diaspóricas, de resistência e enfrentamento que se faz nas adversidades dos próprios contextos socioculturais nos quais se encontram e dessa forma vão se espalhando por diferentes espaços, fazendo do rap um importante instrumento de contestação e denúncia.

Nessa expansão pelo mundo, a arte produzida neste processo diaspórico é utilizada como forma de reivindicação de direitos negados, como no caso do Movimento do hip hop, que foi se modificando de acordo com o espaço geográfico e especificidades sociais e econômicas desde sua origem. O rap, enquanto uma das estéticas desse Movimento, formado através do pertencimento local que se faz/refaz nas vivências entrelaçando as rimas e gírias, retratando a realidade, tensionando o

senso crítico para a transformação da própria realidade na qual tanto os MC's e o público que os escutam são submetidos.

Neste sentido, o Movimento hip hop, fruto deste processo histórico, instituí-fazer-ser uma ferramenta de difusão em massa com sua sonoridade e batida que debatem temáticas sociais, culturais, históricas e raciais, alcançando camadas populares de várias nacionalidades contribuindo para o (rap)pensar com sua linguagem periférica, como ocorre no contexto paraguaio.

Movimento rap paraguaio

O Movimento hip hop paraguaio teve seu surgimento em 1990 com rimas em Guarani e em castelhano denunciando a falta de políticas públicas como por exemplo: a situação de vulnerabilidade social da população guarani, baixos índices de escolaridade e saúde, por um lado e, por outro, valorizando o cotidiano da população paraguaia. Tendo como um dos precursores o Yamil Rios conhecido como X-Ile, que foi criado nos Estados do Unidos e por isso teve a oportunidade de vivenciar e interagir com a cultura hip hop. Ao regressar para o seu país trouxe alguns elementos do movimento para o Paraguai, como colocado pelo colunista Jeff Ferreira na matéria “Hip Hop Paraguai: O Movimento No Solo Guarani” (2014)¹¹. Também podemos destacar outros nomes da rap paraguaio como Denots¹², El Enviado¹³ entre outros grupos que movimentaram o contexto musical paraguaio com suas rimas e expressões políticas.

Na entrevista, Albert Giudici relembra as dificuldades de gravar e achar material que pudesse ser usado como base nas mesas de som na década de 1990, ainda não havendo google ou outras plataformas que dessem acesso a batidas que pudessem servir de base musicais para os raps. Como colocado neste trecho:

[...] lo que entonces es la diferencia del empezar los 90 y hoy es el acceso a la información. Para nosotros que queríamos ser DJ, teníamos que viajar a Estados Unidos, comprar los discos y traer, por acá no había. No había internet para bajar una à capela ni bajar un beat ni nada. No había google ni youtube play, caso había algun problema, cualquier pregunta, esa herramienta no había. Entonces era muy poca la gente que por interese de hecho hacia, pero el publico massivo

¹¹ Informações retiradas do site submundo do som. Disponível em: <<http://www.submundodosom.com.br/2019/04/hip-hop-paraguaio-o-movimento-no-solo.html>>. Acesso em: 15 out. 2021.

¹² Denots: grupo criado em 2005 na cidade de Assunção, composto pelos Rappers: Platt, Kosmyk,JoMa, CtrlZ e Kast. Disponível em: <<https://www.zonadeobras.com/>>. Acesso em: 15 out. 2021.

¹³ El Enviado: MC de Assunção ficou conhecido por ser um dos primeiros a inserir o Guarani nas rimas. Disponível: <<https://www.zonadeobras.com/>>. Acesso em: 15 out. 2021.

tampoco era influentes como GIUDICI, Albert. Entrevista. [2013]. Entrevistadora: Janaina Santana. Assunção - PY, 2013.

Mesmo com toda a dificuldade, em 2003 foi lançado o primeiro disco de rap o “Funktastic Five” do grupo Maske 1 formado pelo X-Ile, Andrés Valdovinos e DJ P. López e o Albert Giudici que antes era conhecido como Ctrl Z.

Figura 3 - Disco “Funktastic Five” (2003)



14.

Entretanto, com o passar do tempo o estilo musical foi se espalhando pelo país proporcionando a realização de alguns festivais importantes como: “Uno Vs Uno” (2010) e o “Oye Guaraní”. Já em 2018 aconteceu um grande marco para o movimento, foi ao ar o primeiro programa chamado “La Base” que abordava o hip hop paraguaio emitido pela emissora Paraguay TV.

Através da entrevista com o grupo Koa Há fica evidente a relevância que o Movimento hip hop teve em tensionar aspectos culturais e sociais no país, abordando os corpos e a linguagem como uma expressão do “ser” desses jovens:

¹⁴ Disponível em: <www.submundodosom.com.br/2019/04/hip-hop-paraguaio-o-movimento-no-solo.html>. Acesso em: 20 out. 2021.

Pero en ese momento nosotros eramos gente rara en esa época, o sea, no podemos entrar en discotecas y era prohibido entrar en diferentes lugares, al shopping no podia entrar asi con pulsera boxter y cosas. Pero fue toda la experiencia ver como Paraguay se transmutó en ese sentido y la gente hoy tiene más onda, la gente joven no se hacen lo mismo intelecto, ya tienen como comparar el acceso a la información¹⁵.

Nesta fala o Mc Alberto Giudici, explica como os *manos* e *minas* que faziam o movimento na década de 1990 eram vistos, com roupas especificas, que questionavam o padrão estético “aceito” socialmente instigando o debate. Esse posicionamento fica expresso também nas letras do grupo, como por exemplo neste trecho da música “Somos esos”: “yo quiero que sea por él / como el odiado por la gente normal / lo que no quiere” (KOA HÁ, 2014).

Portanto, o hip-hop representava a voz e a corporalidade de uma geração disposta a debater e confrontar questões sociais, através da relação entre a corporalidade e a arte, um entrelaçamento entre olhares, corpo, pensamentos e estéticas, transformando as *calle* em teatros. Podemos ver nas rimas do grupo que através do rap vão ganhando *la calle* e utilizando o rap como ferramenta de resistência e persistência para enfrentar o sistema.

Outro ponto a destacar, o rap e as demais expressões do movimento, absorveram as especificidades culturais e históricas da região, no caso do Movimento hip hop paraguaio, por meio das palavras e traços da ancestralidade presente na cultura Guarani. Como podemos perceber nesta fala:

Lo mismo en la parte que nosotros decimos en Guarani, hay una mezcla del Guarani e papo de calle y no es Guarani tampoco, es la mezcla de Guarani com papo de la calle y castellano, una mezcla que como decimos nosotros Yopará, quando hay la fusión¹⁶.

Desta forma, quando o Movimento hip hop traz em suas rimas a narrativa oral, bem como, a escrita em guarani, pode ser entendido como uma valorização e problematização da identidade dentro de uma cultura. Cabe ressaltar que 117.150 da população total do Paraguai é composta pela população indígena, quase 10% da população, segundo o Instituto Nacional de Estatística do Paraguai (INE - 2016).

¹⁵ Mc Alberto Giudici em entrevista concedida a SANTANA, Janaina. Assunção, Paraguai, 2013.

¹⁶ KleinaMc Locx em entrevista concedida a SANTANA, Janaina. Assunção, Paraguai, 2013.

Nesse contexto, pensando a junção do *papo de calle* e as especificidades de suas linguagens em guarani nas rimas de rap, podemos entender que as expressividades sonoras, culturais, étnicas podem ser entendidas como possibilidades de representar signos que proporcionem o repensar sobre os traços culturais guaranis presentes nas relações e práticas sociais do país, colocando o modo de “fazer” e “pensar” do rap não somente como representação artística, mas como uma ferramenta de denúncia que torna-o também um corpo político.

O rap absorve as especificidades de cada local em que é vivido e faz a partir das vivências as composições, suas letras, as experiências dos MC's e DJ's. O grupo *Koa Há* nos traz especificidades como a “mistura linguística” entre o português, castelhano e o guarani, algumas vezes usadas nas letras de rap, evidenciando como essa fronteira é aqui percebida como espaço de encontro expresso na *movida*. Outro ponto significativo é o próprio nome do grupo em guarani, evidenciando a inserção da cultura guarani tanto na forma de se fazer rap quanto nas rimas e pensamentos:

El nombre es en Guaraní *Koa Há* que significa “esto és”. Entre nosotros hay una mezcla meio que estranha, que venía a ser la primera escuela del rap en Paraguay y yo ya vengo despues y nosotros nos unimos al final y despues nos unimos con um amigo de Chile, que és alguien de afuera y nos formamos algo así¹⁷.

O grupo traz em seu nome a identidade guarani, delimita uma preocupação em abordar em suas rimas um traço cultural muitas vezes não valorizado no país, afirmando que “esto és”, traduzindo para o português: “Isto é” Paraguai também. Que a *movida* precisa trazer essa mistura/“mezcla” de memórias, histórias, corporalidades e pertencimento.

Podemos perceber a importância da cultura guarani para se entender o Paraguai e como cada traço desse povo é determinante para a construção da identidade da população, não somente como marco histórico, que delimita o passado, mas como algo vivo e presente, como ressaltado pelo KleinaMc, a mistura do *papo de calle* com o castellano que forma uma mistura ou como colocado *Yopará* que significa *mezcla* em guarani, o *Yopará*¹⁸ também pode ser entendido como a combinação entre o espanhol e o guarani, muito falado em quase todo o território paraguaio.

¹⁷ KleinaMc Locx Entrevista concedida a SANTANA, Janaina. Assunção, Paraguai, 2013.

¹⁸ *Yopará* em guarani significa mistura, é uma variante linguística que faz uma combinação entre o guarani e o espanhol.

Para tanto, ao levantar a pertinência da cultura guarani não somente em suas rimas, mas em seus discursos e formas como entendem o movimento hip hop, o grupo *Koa Há*, reafirma o significado de rap como ritmo e poesia, palavras sentidas e escutadas através da história do seu povo, o passado ancestral indígena e negro que se evidencia na musicalidade.

Transpondo fronteiras com o Movimento hip hop

Nesse adentrar pelas fronteiras junto com Movimento hip hop, um dos grupos com quem mais atuamos foi o grupo de rap paraguaio *Koa Há* da cidade de Assunção, com os integrantes Albert Giudici também conhecido como Ctrl Z, EmCikario Cce e KleinaMc Locx. No trabalho de campo foi possível compreender, pelas falas e vivências dos MC's, como se deu o surgimento do Movimento hip hop no país e como esse vai absorvendo as especificidades culturais do espaço onde se constitui, no caso do rap paraguaio.

Com a participação no evento *DivagArte Fest*¹⁹ que teve três edições, foi possível estabelecer contato com o Kast, integrante do grupo de Grafite Infame Crew²⁰, atuante nas cidades de Presidente Franco e Assunção. Esse encontro aconteceu no dia 24 de março de 2013 na cidade de Presidente Franco, departamento de Alto Paraná - PY, onde essa *movida* acontecia algumas vezes durante o ano.

¹⁹ Disponível em: <<https://agendartepy.wordpress.com/2013/03/20/divagarte-fest-el-24-de-marzo-en-pdte-franco/>>. Acesso em: 15 out. 2021.

²⁰ Disponível em: <<http://streetofstylecwb.blogspot.com/2012/03/entrevista-com-kast-inflames-crew.html>>. Acesso em: 15 out. 2021.

Figura 4 - Evento DivagArte Fest (2013)²¹



O DivagArte Fest foi realizado na Praça Liberdade, na cidade Presidente Franco, no Paraguai, havendo o envolvimento de participantes dos três países pertencentes a fronteira trinacional - Brasil, Paraguai e Argentina - mais precisamente os membros do Movimento hip hop das cidades de Foz do Iguaçu (BR), Ciudad del Este e Presidente Franco (PY) e Puerto Iguazú (AR) onde se faziam mais presente, tanto como grupos de rap (ritmo e poesia), bem como, os de break (dança) e grafite e pixação (demonstrações artísticas), num encontro de expressões estéticas do Movimento hip hop.

Portanto, esses eventos que aconteceram na cidade de Presidente Franco foram importantes espaços de interlocução para o fazer-sentir a etnografia, possibilitando e

²¹ Foto retirada do acervo pessoal do Mc Mano Zeu. Disponível em: <https://agendartepy.wordpress.com/2013/03/20/divagarte-fest-el-24-de-marzo-en-pdte-franco/?fb_source=pubv1&fbclid=IwAR27wmbAAXhmUn6yCbdy5FW_cQGMY_im_F3EjQj8I0x1YIKT-VhmrzuTtZc>. Acesso em: 20 out. 2021.

percebendo como a arte no movimento, na fronteira e suas vivências, seja por meio das rimas, da corporalidade e/ou dos traços culturais nos espaços públicos, como a ocupação de *la calle*. O Movimento hip hop expressa as especificidades culturais de cada espaço, ao mesmo tempo em que se conecta com um contexto mais amplo, entre periferias, favelas, *asentamientos*, *charitas*, cidades e países, a partir das intervenções artístico-culturais abordando temáticas sociais, culturais, étnico-raciais e muitas mais.

O trabalho etnográfico propiciou o estabelecimento de uma rede de contatos, nos movendo dentro de um contexto trinacional, na relação com os rappers paraguaios, cada vez mais vivenciada enquanto um espaço de *movidas*, em encontros que já não se apresentavam como uma simples visita de campo ou um *locus* de pesquisa, mas um ambiente de participação ativa, de aprendizagem constante e construções de laços de amizade. Conhecendo muitos *manos* e *minas* que desaguavam suas vidas em um propósito único, seus corpos despertavam uma performance de compromisso com o rap e a certeza que o Movimento hip hop pode ser um importante meio político para debater questões sociais, culturais e étnicas.

A parceria do artista Kast foi determinante nas relações construídas nesse espaço e que possibilitaram a realização da pesquisa. Ele que fez o contato com o grupo *Koa Há'* em Assunção, explicando para os integrantes nosso interesse em conhecer mais sobre o Movimento hip hop paraguaio. Fizemos o trajeto de Foz do Iguaçu até Assunção de ônibus, chegando de manhã cedo na cidade, ficamos hospedados na casa de um colega de universidade que na época realizava o Curso de Cinema da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, facilitando assim conhecer um pouco do circuito cultural, como cinema, teatros, universidade, centros artísticos, galeria de exposição.

Kast nos encontrou e nos levou para o encontro do grupo *Koa Há'*, explicando que a entrevista seria feita na casa do MC Albert Giudici, um dos integrantes do grupo de rap paraguaio *Koa Há'*, que gentilmente concedeu uma entrevista no estúdio do grupo, localizado em sua casa, um ambiente amplo, onde passaram alguns grupos de rap do Paraguai. Antes da entrevista começar o grupo cedeu alguns materiais como músicas, a cópia do primeiro vídeo clipe “Somos esos” gravada em bar e algumas reportagens de revista sobre o Movimento hip hop.

Figura 5 - Vídeo clipe “Somos esos” (2013)



Fonte: Canal “Koa Ha ã Rap PY” no Youtube²².

Albert Giudici, EmCikario Cce e KleinaMc Locx ressaltam como gostaram de fazer a gravação do rap, não somente pela letra que aborda questões sociais e como o grupo se percebe perante a sociedade, mas também pela energia que o público transmitiu, com as mãos levantadas e vibrando a cada rima, principalmente o MC Albert Giudici fez uma comparação com o começo do movimento no Paraguai que não foi muito aceito por grande parte da sociedade, e agora ver o estabelecimento lotado para a gravação de um vídeo clipe de rap é algo animador, demonstrando o quanto o estilo está crescendo no circuito artístico paraguaio.

Podemos observar como a cultura local indígena faz uso de uma linguagem identitária própria, bem como, de práticas culturais e instrumentais enquanto mediação sociocultural entre os povos locais às suas demandas, seja na valorização dos povos originários como na afirmação de seus territórios. As narrativas poéticas carregam em seus conteúdos uma mistura de línguas e significados de afirmação cultural, de protesto contra práticas governamentais que vêm ocupando os espaços indígenas e no silenciamento dos mesmos, por meio das mortes. Entre a musicalidade e a expressão narrativa poética, a língua assume prática performativa quando os rappers se expressam, onde a oralidade se desenvolve numa alteridade das línguas guaranis e espanhol, bem como, no contexto de fronteira para com o *portunhol*.

²² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KFjrhDNkng0>>. Acesso em: 20 out. 2021.

Referências

AMORIM, L. S. **Cenas de uma revolta urbana**: Movimento hip hop na periferia de Brasília. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - UNB, 1997.

ANDRADE, E. N. **Rap e Educação**: Rap é Educação. São Paulo: Summus, 1999.

DAYRELL, J. **A música entra em cena**: o rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte, UFMG, 2005.

GARCIA, A. dos S. Mulher Negra e o direito à cidade: Relações raciais e de gênero. In: SANTOS, R. E. dos (Org.). **Questões urbanas e racismo**. Petrópolis: DP et Alii, 2012.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HERSCHMANN, M. (Org.). **Abalando os anos 90**: Funk e Hip-Hop. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HERSCHMANN, M. **O funk e o hip hop invadem a cena**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

PEREIRA, D. A. Cartografias Imaginárias: Geopoéticas e Fronteiras. **Línguas & Letras**, [S.l.], v. 17, n. 38, 2016. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/15649>>. Acesso em: 18 out. 2021.

SILVA, A. **Raperas Sudacas**: A Poética Ameericana e Mestiza Sapatão na América Latina. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPGNEIM) – UFBA, 2019.

SOUZA, A. M. de. **A caminhada é longa e o chão tá liso**: O movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa. Tese (Doutorado) – PPGAS- -UFSC, Florianópolis, 2009.

SOUZA, A. M. de; JESUS, J. S. de; SILVA, R. Rap na fronteira: Narrativas poéticas do Movimento hip hop. **Revista TOMO**, Sergipe, n. 25, jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/tomo/article/view/3433>>. Acesso em: 18 out. 2021.

O rap como narrativa de autorrepresentação para mulheres negras: escre(vivências) cotidianas¹

Ariana Mara da Silva*

Luana Hansen**

Refletir sobre a escrita das mulheres negras é um exercício bastante interessante, principalmente quando há a compreensão de que essa escrita não faz necessariamente parte da literatura dita canônica. Isso porque nem todas as Carolina Maria de Jesus vão ter a oportunidade de transpor para o papel suas experiências e vivências. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada* (1961) e outros escritos de Carolina de Jesus são exceções que confirmam a regra: o esforço de um Estado e uma sociedade racista e sexista em manter as mulheres negras em posições específicas dentro de uma matriz de múltiplas opressões colonial hierarquizada (ESPINOSA-MIÑOSO, 2014).

Carolina era catadora de materiais recicláveis, atividade que foi durante muito tempo o sustento de sua família, morava na extinta favela do Canindé na cidade de São Paulo. Sua vida é diretamente afetada por decisões excludentes e racistas de uma nação que se fez nascer no século XIX, mas adentrou o século XX com as mesmas elites brancas exploradoras de mentalidade racista dos séculos anteriores no poder. O Brasil enquanto nação se prontificou a ser escravista e explorador desde o início. Com uma elite orgulhosa da herança colonial, se torna república em 1822, muito tempo antes de reconhecer os gritos e revoltas por liberdade que, até hoje não sabemos se chegou, mas supostamente foi assinada lá em 1888. Ou seja, no momento de surgimento do capitalismo industrial, o Brasil estava assinando a *lei áurea* sem ao menos reconhecer e

¹ O presente artigo é uma busca de ampliação de algumas discussões realizadas na minha dissertação de mestrado “Raperas Sudacas: a poética amefricana e mestiza sapatão na América Latina”, defendida em 2019, no Programa de Pós-graduação do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos - PPGNEIM na Universidade Federal da Bahia.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina-PPGH/UEDESC. ORCID iD: <<https://orcid.org/0000-0003-2090-3226>>.

E-mail: ariannacortes@hotmail.com

** Dj, Mc, cantora, compositora, produtora musical e artista independente.

E-mail: producao.luanahansen@gmail.com

recompensar a população negra, a mão de obra que permitiu a inserção de tal nação no sistema capitalista.

O resultado disso foi a constituição de uma grande massa marginalizada formada por pessoas negras. Especificamente na região sudeste, onde o regime escravista se instaurou tardiamente, a emergência de populações negras livres foi bastante limitada durante o período de escravização e, após 1888 adotou o estímulo de imigração europeia com a finalidade de “resolver” a questão da mão de obra na região (GONZALEZ, 2018 [1979a]). A imigração europeia para trabalho foi constituída enquanto política oficial até meados de 1930, transformando essa população na maioria da força de trabalho. Enquanto isso, um esforço relativamente grande em apagar a mancha negra da escravização (GONZALEZ, 2018 [1979a]), que aparentemente apagaria também o racismo da vida de brasileiras e brasileiros e, conseqüentemente a própria população negra era realizado. Eugenia, discurso sobre democracia racial, o racismo por denegação², enfim, esse Brasil tentou de tudo para apagar qualquer herança negra de sua alma.

No geral, a população negra na primeira metade do século XX foi excluída dos postos de trabalhos e também do acesso aos níveis mais elevados da educação, naquele período o segundo grau e a universidade. É só a partir de 1930, que a população negra da região sudeste passa a fazer parte da vida econômica e social do país de maneira efetiva (GONZALEZ, 2018 [1979a]). De acordo com o censo de 1950³, as mulheres negras conseguiam chegar no máximo no 2º ano do antigo ensino primário, a maioria esmagadora era analfabeta e, em relação aos postos de trabalho 90% estavam na área de prestação de serviços pessoais (domésticos) e o 10% restante na área de agricultura ou indústria têxtil (GONZALEZ, 2018 [1979a]).

Diante desses dados é possível afirmar sim que Carolina Maria de Jesus foi a exceção que confirmou a regra. Essa afirmação não tem intenção alguma de apagar a luta da escritora para publicar seus escritos, mas sim demonstrar como essas publicações foram um feito e tanto para uma mulher negra na década de 1960. Manter as mulheres negras à margem dos espaços acadêmicos é parte de uma política eugenista, racista e sexista com conseqüências no tempo presente. O proposital

² Racismo por denegação utiliza discursos sobre assimilação, democracia racial e teorias de miscigenação para negar o que se é, racista. Por outro lado, o racismo aberto cria sociedades de negros e brancos separadas, assumindo o racismo como manutenção de uma suposta pureza racial. Tanto um quanto o outro são formas de internalização da “superioridade” do colonizador pelo colonizado (GONZALEZ, 2018 [1988]).

³ No censo de 1960 o quesito cor foi mantido apenas para entender a distribuição de pessoas negras pelos estados brasileiros e no censo de 1970 não havia esse quesito (GONZALEZ, 2018 [1979a]).

esforço para dificultar a ascensão social dessas mulheres, que numa sociedade como a brasileira tem sido possível pelas vias da educação apenas recentemente, advém de grupos beneficiários das consequências da tripla opressão de gênero, raça e classe.

A literatura, esse “espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos” (EVARISTO, 2005, p. 52) tem se constituído como um espaço no qual a identidade e diferença das mulheres negras são abordadas de maneira negativa. Esse fato, além de fazer desaparecer a possibilidade criação de futuros possíveis para as mulheres negras, ainda apaga as construções já realizadas por elas. Em diversas épocas e gêneros, a literatura brasileira tem apagado, por exemplo, a figura da mulher negra enquanto mãe, tornando-a uma figura perigosa e infecunda (EVARISTO, 2005). Ora, se foram elas que sustentaram econômica, afetiva e moralmente as famílias negras no pós-abolição, encarando duplas e triplas jornadas de trabalho enquanto seus companheiros e irmãos estavam e estão sendo perseguidos por uma polícia racista (GONZALEZ, 2018 [1979a]; [1981]) e eugenista a serviço das elites, que só faz aumentar o encarceramento da população negra, como não são mães?

As trajetórias e vivências das mulheres negras demonstram inclusive que o sentido e o significado de “mãe” são ampliados por elas. As lalorixás, mães de terreiro ou mães de santo, como “[...] Ianassô, Mãe Aninha, Mãe Senhora, Mãe Menininha, Mãe Cantu, Mãe Estela, Mãe Bida e muitas outras [...]” (GONZALEZ, 2018 [1982], p. 121), algumas vezes sozinhas, são as responsáveis pela subsistência de todo o grupo, assim como pela preservação da memória e cultura negra (EVARISTO, 2005), tão insistentemente apagadas pela literatura canônica e políticas de Estado no Brasil. Tem também a “Mãe Preta”, figura tão presente no imaginário brasileiro, que por meio de “resistência passiva” (GONZALEZ, 2018 [1981]) vai cumprir a função materna para diversas crianças brancas, principalmente no período da primeira infância, passando para essas crianças “um mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem” (GONZALEZ, 2018 [1980]). Essas crianças brancas vão internalizar valores que, mesmo com toda a tentativa de apagamento da negritude, geram marcas de africanização da cultura no Brasil, como é o caso do *pretuguês* (GONZALEZ, 2018 [1980]), o idioma do cotidiano brasileiro.

Mas se a existência de uma literatura com a função de estereotipar e invisibilizar mulheres negras é uma realidade, a escrita literária que rasura as representações negativas dessas mulheres também é (EVARISTO, 2005). As próprias mulheres negras tomam o lugar da escrita como direito ao “[...] inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação” (EVARISTO, 2005, p. 54). Carolina Maria de Jesus é uma dessas escritoras a trazer a autorrepresentação como forma de expressão da

subjetividade para se impor enquanto sujeito da própria experiência e não mais objeto ou como outro.

Posicionadas às margens da produção do conhecimento acadêmico, as mulheres negras, assim como, as indígenas, as lésbicas e as transexuais vão utilizar essa marginalidade para realizar análises distintas e diversas acerca das questões de gênero, raça, classe e sexualidade (SILVA, 2019). Pois, apesar de ser um espaço repleto de obstáculos e algumas vezes doloroso, a margem estimula a criatividade temporariamente por permitir um ponto de vista único acerca da multidimensionalidade que nos cerca. Além disso, como as identidades de mulheres negras são interseccionais, elas estão situadas dentro de diversos grupos marginalizados, ou seja, suas produções são também multidisciplinares e enriquecem as produções acadêmicas (HILL COLLINS, 2016).

Disputar narrativas é algo que as mulheres negras fazem dentro e fora dos muros acadêmicos, justamente porque é a partir de um trabalho intelectual mais amplo que elas constroem sentidos para toda uma coletividade contando histórias, muitas vezes por meio da oralidade. Esse é o caso das raperas, mulheres da cultura e do movimento Hip Hop, que por meio do rap expressam suas vivências e experiências e, assim como as mulheres negras na literatura, apresentam “[...] uma escrita que para muitos veio *macular* uma pretensa e desejosa assepsia da literatura brasileira” (EVARISTO, 2005, p. 54). Obviamente fica a questão: mas rap é literatura?

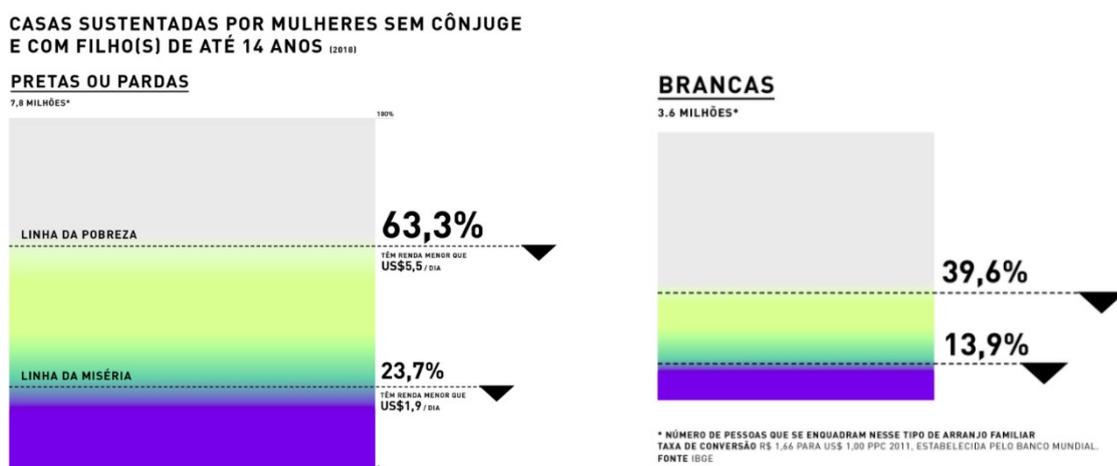
Como apontado anteriormente, as produções das mulheres negras não estão vinculadas ao campo da literatura canônica, mas ao âmbito da denominada literatura marginal, definida por vários significados aos quais essas mulheres e/ou suas produções estão associadas, como: obras à margem do corredor comercial oficial de produção e divulgação; escritas que se recusam a linguagem institucionalizada; projeto intelectual de escrita que apresenta releitura do contexto de grupos oprimidos; livros que não pertencem aos clássicos da literatura nacional ou internacional; obras produzidas por autores pertencentes as minorias sociológicas, como mulheres, homossexuais e negros (NASCIMENTO, 2009, p. 37).

As raperas negras são parte de uma minoria sociológica colocada às margens do conhecimento, da sociedade e da economia brasileira desde o período de escravização, dessa maneira, não estão localizadas no corredor comercial de produção e distribuição. Ao tomarem para si o direito de autorrepresentação, apresentam releituras de povos oprimidos no bom e velho *pretuguês*, recusando assim, a linguagem institucionalizada. Nesse sentido, produzem conhecimentos que dialogam e informam epistemologias

diversas, mas ao invés de utilizarem o método de transmissão da literatura canônica, a escrita, utilizam a oralidade herdada de Griôs e Griottes⁴.

Uma dessas raperas é Luana Hansen, autora de *Era Uma Vez*, “1981, nascia na senzala a caboclinha comum, a mãe é nordestina, o pai desconhecido cumprindo o seu papel de nunca ter me assumido” (HANSEN, 2017). A rapera tem mais de 20 anos de carreira e gravou seu primeiro álbum solo, *Marginal Imperatriz*, somente em 2015, com materiais recolhidos do ecoponto, espaço organizado pela prefeitura de São Paulo para a dispensa de materiais recicláveis e reutilizáveis (SILVA, 2019). Ao se apresentar, em uma música autobiográfica, Luana Hansen destaca uma constante na vida das mulheres brasileiras, a maternidade solo. De acordo com pesquisa do IBGE, realizada em 2018, mais de 11 milhões de mulheres no Brasil são mães solas e 61% dessas são negras e 63% das mães solas negras vivem abaixo da linha da pobreza, conforme ilustrado pelo gráfico da empresa social Gênero e Número, logo abaixo.

Gráfico 1 – Famílias chefiadas por mulheres



Fonte: FERREIRA; BRUNO; MARTINS (2019).

⁴ O termo Griô é um abasileiramento do termo Griot definido como o arcabouço do universo da tradição oral africana. “O termo tem origem nos músicos genealogistas, poetas e comunicadores sociais, mediadores da transmissão oral, bibliotecas vivas de todas as histórias, os saberes e fazeres da tradição, sábios da tradição oral que representam nações, famílias e grupos de um universo cultural fundado na oralidade, onde o livro não tem papel social prioritário, e guardam a história e as ciências das comunidades, das regiões e do país” (LEI GRIÔ NACIONAL, s/d). O feminino de Griot/Griots é Griote/Griottes. Vide bibliografia.

A mãe de Luana não é negra, mas é uma migrante nordestina que muda para a cidade de São Paulo em busca de uma vida melhor. Essa trajetória familiar migratória é comum para outras intelectuais negras brasileiras, como Lélia Gonzalez, nascida em 1935 em Minas Gerais e migrou para o Rio de Janeiro com a família em 1942. Ou então Beatriz Nascimento, nascida em 1942 em Sergipe que também migra com a família para o Rio de Janeiro na década de 1950 (BARRETO, 2018a; 2018b). Ou até mesmo Conceição Evaristo, romancista, contista, poeta da afrobrasilidade e criadora do conceito de escre(vivência), do qual trataremos adiante, nascida em 1946 em Minas Gerais e migrou para o Rio de Janeiro em 1973, deixando para trás o trabalho de empregada doméstica para entrar no magistério. A região sudeste sofre um processo de urbanização e de proletarização da população negra (GONZALEZ, 2018 [1979a]) no mesmo período de migração das famílias de Lélia e Beatriz, entre 1930 e 1950.

A questão migratória é algo tão marcante na vida das mulheres negras que aparece em um dos primeiros escritos publicados por Lélia Gonzalez, *Mulher negra: um retrato* de 1979, publicado a primeira vez no *Jornal Lampião da Esquina* (GONZALEZ, 2018 [1979b]). A autora narra nesse texto a mudança de cidade na busca por melhores condições de vida, a favela enquanto moradia, o trabalho infantil quase obrigatório para crianças negras pobres, a situação de ser uma mãe solo, a violência doméstica e, dentre diversas outras situações impostas a população negra brasileira, o abandono. Luana narra sua infância “[...] num quarto de pensão, num cortiço na cidade, na rua abolição. Entre abuso, escola, irmãos e viaduto, foi vendo a sua coroa te criar sem nem um puto” (HANSEN, 2017) e fica evidente que a história se repete, com uma riqueza de detalhes impressionante. O esforço da mãe, inspira a rapera na busca por melhores condições de vida na cidade de São Paulo, “Mulher guerreira, se dedica todo dia, e eu que sou do trecho, preferi a correria” (HANSEN, 2017).

Luana fez um pouco de tudo antes de poder viver de sua escrita, o rap. “Nas ruas da cidade, no centro de São Paulo, inimigos e aliados caminham lado a lado” (HANSEN, 2017). Foi jogadora de futebol profissional, carreira proibida para mulheres no Brasil entre os anos de 1941 a 1979, sob a justificativa de impedir as mulheres de praticarem esportes que supostamente iam contra suas características físicas. Essa proibição criou um abismo entre o futebol feminino e masculino no Brasil e entre o futebol feminino no Brasil e em outros países que reflete até hoje “[...] na diferença salarial, investimento, patrocínio, visibilidade na mídia, estrutura de base e etc.” (GONÇALVES, 2021, p. 17). Mas uma questão bastante evidente é que o racismo e o sexismo brasileiro, refletindo aqui sobre o futebol ser um esporte popular e oportunidade de ascensão social para as pessoas negras há algum tempo, estranho seria a ausência desse tipo de proibição.

“Escolhi um caminho sem volta, depois da agressão fui criada na revolta. E foi assim, como num instante. Deixei de jogar bola pra virar uma traficante” (HANSEN, 2017).

A trajetória apresentada pela rapera ao longo de *Era Uma Vez* reflete a falta de oportunidades de trabalho para as mulheres negras, a restrição a posições precarizadas e de baixa remuneração e, em determinadas situações, a dificuldade de acesso à educação e geração também. A tripla situação de opressão, por gênero, raça e classe, culmina em um processo de tripla feminização: da pobreza, do tráfico e dos presídios. Em 2016, o Brasil tinha a terceira maior taxa de encarceramento no mundo e em 2019 a quinta maior população de mulheres encarceradas, sendo 50,94% dos crimes delas relacionados a Lei de Drogas (Lei n. 11.343 de 23 de agosto de 2006) que, desde sua aprovação até o ano de 2014 aumentou em 567,4% a população carceraria feminina (KRHAN, 2021).

A narrativa de *Era Uma Vez* é realizada no bom e velho *pretuguês*. “O tanto que apanhei dos polícia na favela” ou “Desbaratina de juca na esquina” e “Vivia na quebrada de cabeça na função” fala sobre um idioma brasileiro popular que foge das regras da escrita canônica ou acadêmica do dito português culto, mas é entendido por todas as pessoas, independente da raça, classe ou gênero, justamente porque a marca da africanização no Brasil é tão presente na nossa cultura que é impossível de ser apagada. A frase “Desbaratina de juca na esquina”, por exemplo, significa “alguém que parece não estar fazendo nada na esquina, mas está ali exercendo algum tipo de atividade criminosa”. Como ela ganha e atribui sentido para uma juventude urbana, tecnológica e letrada, característica da cultura Hip Hop, pode-se dizer que é como um neologismo do *pretuguês* porque é criação de uma linguagem utilizada para falar, narrar e contar experiências cotidianas, é escre(vivência). O *pretuguês* é um afronte às elites brancas brasileiras herdeiras coloniais presentes na chamada literatura canônica porque “desbaratina” todo esse entendimento de organização social totalmente hierárquica, na qual cada pessoa tem seu lugar específico informado pela raça e pelo gênero.

Em uma breve busca da etimologia da palavra “culto”, considerando aqui o que se diz do português canônico, “tornar o território culto” é “cultivar”. O cultivo do território brasileiro foi amplamente realizado pelo *pretuguês* que, presente nos quilombos (GONZALEZ, 2018 [1981]) foi deixado de herança pelos idiomas africanos. Se concordamos que a linguagem é construtora de sentidos, assentimos também que, as mulheres negras, ao narrarem suas próprias histórias a partir do *pretuguês*, estão cultivando a própria vida e das demais pessoas em volta. “Pode-se concluir que na

escre(vivência)⁵ das mulheres negras, encontramos o desenho de novos perfis na literatura brasileira, tanto do ponto de vista do conteúdo, como no da autoria” (EVARISTO, 2005, p. 54).

A rapera Luana Hansen ao mesmo tempo em que se afastou da carreira como jogadora de futebol também precisou enfrentar o vício em drogas. Trabalhou na padaria de um grande supermercado, de telemarketing e fazendo nu artístico (SILVA, 2019). “Na caminhada eu conheci o rap. A caixa, o bumbo, o timbal, os claps. Deixei o crime, deixei o tráfico, criei meu próprio estúdio pra lutar por mais espaço” (HANSEN, 2017). No ano de 2005, a rapera foi premiada como melhor demo de rap feminino no Festival Hutuz, a maior premiação do Hip Hop nacional, criado pela Central Única das Favelas – CUFA, junto com o grupo A-Tal. Em 2007, a rapera interpretou uma vendedora de cachorro quente no filme *Antônia*⁶ de Tatá do Amaral e, em 2012, participou do documentário *4 Minas* de Elisa Gargiulo. No estúdio montado com materiais do ecoponto, a também produtora, gravou outras mulheres lésbicas, bissexuais e transexuais, uma maneira de enfrentar o corporativismo masculino e heterossexual da indústria do rap (SILVA, 2019).

Quantas rappers brasileiras você conhece que estão cantando sobre feminismo, racismo e lesbofobia em uma mesma letra? Eu não quero ser a única. Pelo contrário, eu quero que ver muita mina produzindo coisa boa neste país [...] Homem nenhum vai colocar dinheiro em uma música que fala sobre a Lei Maria da Penha, a legalização do aborto e o genocídio da juventude negra. E é justamente essa a ideia do estúdio: ser um espaço em que artistas possam gravar livremente (HANSEN, 2016, n.p.).

No Brasil, o racismo é uma construção ideológica efetivada por discursos que articulam diferentes formas de discriminação, dependendo de quem se beneficia dele (GONZALEZ, 2018 [1981]). Por isso, a articulação com o sexismo e com o classismo é tão exitosa, porque ocorre uma espécie de filtragem para especificar qual grupo estará subordinado a todos os outros grupos sociais. As mulheres negras não aceitaram essas “regras” e em cada brecha ou rachadura do sistema, elas inserem alguma forma de resistência, ainda que seja uma “resistência passiva” como a da “Mãe Preta” (GONZALEZ, 2018 [1981]) ou narrativas auto representativas que rasuram as representações negativas de outros sobre elas (EVARISTO, 2005). A omissão ou o esquecimento em relação a essas mulheres não é uma opção porque seus corpos se movimentam nas margens ou nas bordas de cada brecha e se deslocam para o centro para “dar uma ideia,

⁵ Destaque meu.

⁶ *Antônia* foi o primeiro longa metragem nacional com repercussão a falar sobre rap a partir das mulheres. Após seu lançamento, o roteiro foi comprado pela TV Globo e transformado em série para a televisão.

em quem desacredita, não tô aqui por likes, tô pela minha vida” (HANSEN, 2017). E corpo é linguagem, é *pretuguês*.

Referências

BARRETO, R. Introdução: Lélia Gonzalez, uma interprete do Brasil. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (Brasil) (comp.). **Primavera para rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018a. p. 12-27.

BARRETO, R. Introdução. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (Brasil) (comp.). **Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual**: possibilidade nos dias da destruição. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018b. p. 26-39.

ESPINOSA-MIÑOSO, Yuderkys. Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. **El Cotidiano**: revista de la realidad mexicana atual, Ciudad del Mexico, n. 184, p. 7-12, mar. 2014. Bimestral. Disponível em: <<https://issuu.com/elcotidiano/docs/184>>. Acesso em: 25 set. 2021.

EVARISTO, C. Da representação a auto-representação da mulher negra da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**: cultura afro-brasileira, Brasília, ano 1, n. 1, ago. 2005. p.52-57. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

FERREIRA, L; BRUNO, M. M.; MARTINS, F. B. **No Brasil, 63% das casas chefiadas por mulheres negras estão abaixo da linha da pobreza**. 2019. Gênero e Número. Disponível em: <<https://www.generonumero.media/casas-mulheres-negras-pobreza/>>. Acesso em: 25 set. 2021.

GONÇALVES, E. dos P. **O futebol de mulheres na mídia**: a cobertura jornalística da copa do mundo de futebol feminino fifa 2019 nos portais globboesporte.com e dibradoras. 2021. 181 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/220544>>. Acesso em: 25 set. 2021.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural Amefricanidade. [1988]. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (Brasil) (comp.). **Primavera para rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018. p. 321-334.

GONZALEZ, L. De Palmares às escolas de samba, tamos aí. [1982]. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (Brasil) (comp.). **Primavera para rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018. p. 119-121.

GONZALEZ, L. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. [1981]. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (Brasil) (comp.). **Primavera para rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018. p. 34-53.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. [1980]. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (Brasil) (comp.). **Primavera para rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018. p. 190-214.

GONZALEZ, L. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. [1979a]. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (Brasil) (comp.). **Primavera para rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018. p. 54-76.

GONZALEZ, L. Mulher negra: um retrato. [1979b]. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (Brasil) (comp.). **Primavera para rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018. p. 28-33.

HANSEN, L. Negra, lésbica e feminista, Luana Hansen vai representar o rap brasileiro em Cuba. [27 de julho, 2016]. São Paulo: **Revista Fórum** [online]. Entrevista concedida a Mariana Gonzalez. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/negra-lesbica-e-feminista-luana-hansen-vai-representar-o-rap-brasileiro-em-cuba/>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

HANSEN, L. **Era uma vez**. Direção de Talita Brito. Produção de Isa Hansen. Intérpretes: Luana Hansen. São Paulo: Gringarte, 2017. (2 min.), son., P&B. Produzido por Dudu Fox. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5wNPuPELPBA>>. Acesso em: 25 set. 2021.

HILL COLLINS, P. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Soc. Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, abr. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100099&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 25 set. 2021.

KHRAN, N. M. W. **Uma vida atrás das grades**: trajetórias de vida entrecortadas por internações e prisões. 2021. 291 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32649>>. Acesso em: 25 set. 2021.

LEI GRIÔ NACIONAL. **O que é Griô?** Disponível em: <<http://www.leigrionacional.org.br/o-que-e-griô/>>. Acesso em: 25 set. 2021.

NASCIMENTO, É. P. do. **Vozes Marginais na Literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SILVA, A. M. da. **Raperas Sudacas**: a poética amefricana e mestiza sapatão na América Latina. 2019. 205 f. Dissertação (Mestrado) - Curso do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Núcleo de Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30488>>. Acesso em: 25 set. 2021.

O movimento Hip Hop goiano como agente de memórias e de mudanças sociopolíticas

Giovanna Silveira Santos*

Introdução

Nesta pesquisa examino de que maneira a comunidade ligada ao Movimento Hip Hop está acionando categorias dos campos museal e patrimonial para uma luta em busca de justiça social. Dois processos que se entrecruzam são analisados: o pedido de registro do Hip Hop como Patrimônio Imaterial de Goiânia, e o processo da Musealização do Hip Hop com a criação de um museu comunitário ligado ao Centro de Referência da Juventude de Goiás - CRJ. Neste sentido, o loco privilegiado de realização foi o CRJ, no âmbito de seus integrantes e participantes nas discussões acerca da patrimonialização e musealização. Trata-se de uma unidade não governamental que se baseia na ideologia do Hip Hop e promove ações dentro desses critérios, tendo como principal viés cultural o seu fortalecimento, sendo Ponto de Cultura do movimento.

A pesquisa foi desenvolvida à luz da noção de marcadores sociais das diferenças, envolvendo experiências etnográficas e observação participante. Procuo compreender as relações e questões identitárias no que concerne ao movimento Hip Hop como agente de memórias e de mudanças sociopolíticas. Ademais, é necessário colocar em perspectiva a posicionalidade que ocupo na produção de conhecimento – uma vez que meu campo é marcado por uma alteridade mínima – e a minha identidade enquanto mulher periférica, inserida no movimento que pesquiso. No entanto, esse é um lugar de acadêmica e mulher lida socialmente como branca, em uma expressão qualificada pelo movimento negro. Baseio-me na premissa presente no pensamento feminista negro de que a teoria não está fora da prática, inspirada pelo conceito *outsider within* da socióloga Patricia Hill Collins (2016).

* Doutoranda e Mestra (2021) em Antropologia Social (PPGAS/UFG). Graduada (2017) em Museologia (FCS/UFG). Pesquisadora no Centro de Referência da Juventude de Goiás desde 2014. Ativista da cultura Hip Hop, integrante cocriadora do Fórum Goiano de Hip Hop desde 2016.
E-mail: santosgiovannasilveira@gmail.com

O movimento Hip Hop goiano

O Hip Hop é um movimento que nasceu no Bronx, em New York, em meados dos anos 1970. É composto por quatro elementos, sendo estes: Break, DJ, Grafite e MC. Estas quatro expressões artísticas estão envoltas pelo elemento principal: o Conhecimento, que abarca a essência do movimento. No contexto latino-americano e, mais especificamente, no brasileiro, o movimento emergiu por volta da década de 1980, sobretudo nas grandes cidades.

O antropólogo Waldemir Rosa (2014) ressalta que a chegada do Hip Hop como manifestação cultural no cenário goiano “[...] ocorre simultaneamente às datas indicadas como o ‘início’ nas cidades de São Paulo e Brasília, que é a primeira metade da década de 1980” (ROSA, 2014, p. 26). Para este autor, a intervenção artística:

[...] é importante para a constituição de territorialidades efêmeras na geografia da cidade, bem como para a afirmação identitária do Hip Hop. Em Goiânia, este aspecto é perceptível no que se refere ao grafite, às rodas de break dance e aos bailes promovidos pelas equipes de som nos anos 1980. A diferenciação de espaços, juntamente com a afirmação da presença e da importância da contribuição negra para o estado enfatiza as descontinuidades na narrativa hegemônica sobre a história do estado e da cidade de Goiânia no que se refere à experiência da população negra (ROSA, 2014, p. 27).

Nos dias atuais, o movimento se espalha nos centros, periferias, becos e vielas por diferentes vias, seja com as pichações e grafites nos muros e fachadas, seja a partir das dezenas de batalhas de rimas que ocorrem semanalmente, ou ainda pelos inúmeros eventos que reúnem todos os elementos.

O Centro de Referência da Juventude, espaço de resistência que frequento há pelo menos oito anos e que como acadêmica passei a pesquisar em 2014, concentra diferentes ações, atividades e eventos que visam o fortalecimento da cultura Hip Hop e da juventude goiana. Tornou-se Ponto de Cultura em 2014, numa parceria entre a Prefeitura de Goiânia com o Ministério da Cultura (MIRANDA, 2019, p. 412). Deste local, emergem as propostas que serão discutidas nos itens a seguir.

Narrativas museais

Diferentes ações foram realizadas no Centro de Referência da Juventude durante o desenvolvimento da pesquisa-ação realizada no decorrer da Iniciação Científica e do Trabalho de Conclusão de Curso no meu Bacharelado em Museologia na UFG. Trata-se de rodas de conversas, ações educativas, oficinas, reuniões, fóruns e outros, voltados a

discutir o Hip Hop como patrimônio, sua relação com as memórias e as potencialidades da criação de um museu voltado à temática.

Tais encontros foram entendidos como componentes da musealização do Hip Hop, como eixos de um processo preservacionista no âmbito da Museologia. Trata-se de um processo ainda inovador para o contexto goiano, pautado na participação e no protagonismo das comunidades, no âmbito das reflexões acerca da Museologia Comunitária.

Neste sentido, o Hip Hop, como “objeto” musealizado, congrega um amplo conjunto de saberes, expressões, lugares e pessoas. Esses componentes se colocam como eixo do processo de musealização. Tal processo deflagrou também uma proposta de patrimonialização do Hip Hop como patrimônio imaterial goiano, abordada no próximo item. No presente item, tenho como foco analisar como se deu a proposta de musealização do Hip Hop no CRJ, por meio da proposta de criação de um museu comunitário.

Compreendo como processo de musealização um conjunto de ações de salvaguarda (documentação e conservação) e comunicação do Hip Hop (BRUNO, 1996), que resultam na preservação desse movimento e cultura. Ainda que o processo de patrimonialização seja solidário a essas premissas, a musealização pressupõe, para efeitos do presente estudo, um nível de institucionalização, com a criação ou parceria com algum museu ou instituição cultural correlata.

Tratando-se do processo vivenciado, as discussões resultaram na proposta de criação de um Museu da Cultura Hip Hop, no âmbito do CRJ, conforme detalhei em trabalho anterior (SANTOS, 2017). Quando falamos em preservação, categoria cara à Museologia, encontramos um desafio de monta, posto que se trata de um movimento que é multifacetado e dinâmico, orgânico como a cultura de rua. Sua musealização, assim, deve operar com esse dinamismo e fluidez, o que requer da Museologia e dos Museus novas epistemologias e práticas.

As discussões realizadas no âmbito do Centro de Referência da Juventude, um espaço descentralizado – localizado na Vila Morais, bairro periférico de Goiânia – buscaram lidar com esse desafio. O processo de musealização vivenciado no CRJ, que foi iniciado em 2014, tratou-se de uma série de atividades voltadas a apresentar uma proposta de criação de um museu comunitário no espaço. A proposta foi bem recebida pelas pessoas que frequentam o local, tendo sido observadas, contudo, diferentes noções acerca de como a instituição deveria operar, no que concerne ao seu território de intervenção e formas de atuação (SANTOS, 2017). Esse processo continua em

discussão no âmbito da minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFG, embora as ações tenham sido afetadas consideravelmente devido à pandemia da COVID-19.

Pude observar nos diferentes diálogos que a compreensão do Hip Hop como uma cultura é bastante recorrente, bem como a ideia de que essa cultura precisa ser preservada, com sua história e memória passada para futuras gerações. Outro ponto a ser destacado é que o museu aparece como instituição educadora, tendo em vista que mostraria como é essa cultura para as pessoas de fora do movimento (leigas, portanto, nesse conhecimento). A importância de um espaço físico também é indicada.

Ao dedicar-se à grupos sociais que são diariamente ignorados pelos discursos oficiais, o Hip Hop coloca-se como ferramenta, tornando-se parte fundamental da trama da paisagem urbana e da luta por direitos à memória e à cidade (SANTOS, 2017). Os museus têm um papel importante nesse processo, o que é reconhecido pelas pessoas que integram o movimento, conforme pude visualizar em diferentes momentos, rodas de conversas, entrevistas e questionários. Não obstante, as discussões demonstram a necessidade de que os museus sejam espaços dinâmicos e abertos aos corpos que fogem à norma da colonialidade, espaços de grafiteagem, de batalhas e demais expressões da cultura Hip Hop.

Narrativas patrimoniais

A categoria patrimônio, assim como a categoria museu, é herdeira da modernidade/colonialidade. Dessa forma, a lente antropológica direcionada a esse processo busca compreender como a categoria patrimônio tem sido acionada pelo Hip Hop, enquanto movimento e cultura. Nesse item discorrerei sobre o processo de patrimonialização do Hip Hop como patrimônio imaterial.

Cabe destacar que o Hip Hop é um movimento de alcance internacional, ainda que guarde especificidades em diferentes contextos. Dessa forma, estamos lidando com um patrimônio imaterial de Goiânia, no caso do processo aberto de pedido de registro, mas que tem redes que ultrapassam os “Estados Nação”, e as próprias “regiões” como resultados da modernidade/colonialidade. Essa característica fluída e multisituada do Hip Hop é potente como contranarrativa, pois questiona de antemão o patrimônio cultural como constructo da Nação.

Mesmo com repressão, os movimentos culturais marginalizados resistem como prática social. O Hip Hop trilha um percurso de cultura periférica à cultura que passa por iniciativas de patrimonialização. O movimento já é reconhecido em cinco

municípios, à saber: Uberaba-MG (2016), Rio de Janeiro-RJ (2018), Maceió-AL (2019), São Paulo-SP (2019) e Esteio-RS (2019).

Obviamente, essas iniciativas envolvem distintos graus de participação do movimento, sendo perpassadas por tensões e disputas, não sendo eliminadas as diferentes estratégias de exclusão dessas práticas por parte do Estado e da elite dominante. Essas iniciativas demonstram o vigor do movimento Hip Hop e o fato de que em distintas localidades a ativação da categoria patrimônio tem se dado como ferramenta de resistência do movimento.

A proposta de transformar o movimento Hip Hop goiano em patrimônio cultural acautelado¹ partiu do entendimento de que o mesmo já é considerado uma herança pelas comunidades, cabendo então analisar esse processo a partir de uma abordagem antropológica. Partindo da concepção que a categoria Patrimônio é construída, sabendo que a forma como o estado nomeia patrimônio não é a mesma como as pessoas ligadas ao movimento estão ativando essa categoria, estranhar a diferença nas noções de patrimônio entre o Estado e a Comunidade coloca-se como caminho a ser percorrido.

A Proposta do Hip Hop Goianiense como Patrimônio Imaterial² é o primeiro caso de análise pelo Conselho Municipal de Preservação de Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de Goiânia acerca de um patrimônio imaterial da cidade. Por conta da novidade, o Conselho está buscando apoio técnico para tratar do pedido.

Um dossiê foi redigido no primeiro semestre de 2016 que foi discutido com integrantes do movimento Hip Hop entre agosto/2016 - outubro/2017 resultando em um dossiê final. Neste período foi aplicado um questionário online, via formulário Google para indagar se havia apoio da comunidade, que contou com 175 assinaturas. O pedido foi protocolado na Secretaria Municipal de Cultura em outubro de 2017 e em junho de 2018 foi aprovada a efetivação do processo de análise. A Secretaria Municipal de Cultura vai dar o parecer e em seguida volta para o Conselho para a efetivação - ou não - do registro.

Conforme consulta realizada em 26 de janeiro de 2021 no portal de Consulta de Processos em Andamentos do site da Prefeitura de Goiânia, a solicitação foi protocolada em 09 de outubro de 2017 na Secretaria Municipal de Cultura, sendo encaminhada ao Conselho Municipal de Preservação de Patrimônio Histórico, Cultural

¹ Ou seja, com reconhecimento pelo Estado, sendo registrado para patrimônios imateriais e tombado para patrimônios materiais.

² Lei Municipal n. 8795 de 19/09/2009, do Livro de Registro de Forma de Expressão.

e Ambiental da Cidade de Goiânia em 26 de janeiro de 2018, estando o pedido há 1096 dias no local, completando, assim, 03 anos sem andamento.

O registro proporcionará a salvaguarda das identidades do Hip Hop, as expressões culturais, as lutas sociais e memórias, possibilitando mecanismos para que seja difundido todo conhecimento que a cultura Hip Hop oferece. Goiânia precisa de bens patrimoniais que abrangem toda sociedade e o Hip Hop é uma expressão cultural relevante enquanto componente da realidade, da memória individual e coletiva das produções artísticas de uma ampla parcela da população marginalizada e periférica.

Uma vez que as memórias associadas à cultura de rua e aos grupos periféricos acabam sendo, muitas vezes, soterradas pelas memórias de uma elite branca, se faz necessário buscar preservar as memórias para compreendermos a história do movimento Hip Hop em Goiânia, uma história marcada por lutas e resistências. Desta forma, a proposta de patrimonialização trata-se de uma reivindicação sobre o reconhecimento das identidades inerentes ao Hip Hop.

Ao comparar as discussões nos itens relativos à criação do museu do Hip Hop e nos itens relativos à patrimonialização, ainda que tenham sido observados diálogos positivos com relação a ambas as iniciativas, é notável uma maior proximidade das pessoas com a categoria patrimônio, do que da categoria museu.

Com relação à patrimonialização, a adoção da primeira pessoa do plural é recorrente, ou seja, há um reconhecimento que é um patrimônio que pertence aos coletivos envolvidos em sua produção e/ou consumo. A afirmação do patrimônio Hip Hop como arte e cultura da periferia também foi destacada. Um patrimônio com papel social, ou seja, a categoria patrimônio que está sendo ativada é uma categoria ativa, que salva vidas e que luta contra o preconceito.

De um lado, um campo patrimonial que tem privilegiado até pouco tempo os monumentos de uma elite branca e de outro lado, um olhar que demanda um campo patrimonial que possa operar de forma decolonial e antirracista, com o dinamismo e com a fluidez.

O Hip Hop se apresenta, neste sentido, como uma contranarrativa, pois o movimento aciona a categoria patrimônio, mas remodelando esse termo, demandando mudanças nas políticas do patrimônio e da memória. Não se trata de preservar para imobilizar, mas de salvaguardar e preservar para transformar.

Apontamentos finais

Ao falarmos em preservação, categoria cara aos museus e ao campo do patrimônio cultural, encontramos um desafio de monta, posto que o Hip Hop é um movimento multifacetado e dinâmico, orgânico como a cultura de rua. Sua preservação, assim, deve operar com essa fluidez, o que requer da museologia, dos museus e das políticas públicas voltadas ao setor patrimonial novas epistemologias e práticas outras.

Quando o poder de estruturas rígidas, disciplinares, locais de produção de saberes e conhecimentos, espaços e relações de opressão são tensionados, o protagonismo de minorias políticas surge trazendo consigo novos desdobramentos e novas epistemologias, substancialmente potentes (SANTOS, 2019). Não obstante, disputam existem, e é digno de nota apontar a urgência de corpos outros – como mulheres e pessoas LGBTQTs – comporem locais de protagonismos de forma equânime dentro do Hip Hop.

No que diz respeito ao exame das categorias ativas pelo movimento, observei uma proximidade maior com a categoria patrimônio do que com a categoria museu. A compreensão do Hip Hop como uma cultura é bastante recorrente entre as pessoas do movimento, bem como a ideia de que essa cultura precisa ser preservada, com sua história e memória passada para as novas gerações.

O museu aparece como instituição educadora, que pode mostrar como é essa cultura para as pessoas de fora do movimento, pessoas que desconhecem esta filosofia de vida. Mas a pesquisa mostrou a necessidade de que os museus sejam espaços dinâmicos e abertos aos corpos que fogem à norma da colonialidade, com espaços de grafiteagem, de batalhas e de tantas outras expressões da cultura Hip Hop. A afirmação do patrimônio Hip Hop como arte e cultura da periferia também foi destacada pelas pessoas do movimento. Um patrimônio com papel social, que está sendo ativado para lutas contra preconceitos e para salvar vidas.

Outrossim, os processos aqui apresentados foram deflagrados por integrantes do movimento, o que demonstra o potencial epistemológico de saberes marginais e periféricos para a discussão museal e patrimonial visando mudanças sociopolíticas.

Referências

- BRUNO, M. C. de O. Museologia: algumas ideias para a sua organização disciplinar. **Cadernos de Sociomuseologia**, n. 9. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 1996. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/291>>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Tradução: Juliana de Castro Galvão. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100099&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 19 maio 2021.
- MIRANDA, E. L. F. **Conexão Suburbana**: catalogando hip hop na central do Brasil. Brasília: Art Letras Editora, 2019.
- ROSA, W. **O Hip Hop goianiense e o antropólogo**: experiência etnográfica e as margens da nação brasileira. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/72/teses/824435.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2021.
- SANTOS, G. S. **Museologia Comunitária e Memórias Exiladas**: contribuições para a musealização da Cultura Hip Hop. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. Disponível em: <<https://www.academia.edu/49351811>>. Acesso em: 30 mar. 2021.
- SANTOS, G. S. Movimento Hip Hop: Masculino e Masculinizado? **Humanidades e Inovação**, Palmas, v. 6, n. 16, p. 128-145, 2019. Disponível em: <<https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/1835>>. Acesso em: 30 fev. 2021.

A importância da *Black Music* para a primeira geração de *hip hoppers* brasileiros e a “ausência” dos “Bailes Black” em Manaus (AM)

Rafael Branquinho Abdala Norberto*

Introdução

No intuito de contribuir para o debate proposto na chamada do presente livro em formato e-book, levo a cabo, ao longo deste artigo, a ampliação das interpretações iniciadas em minha tese de doutorado (NORBERTO, 2020) com o objetivo geral de refletir acerca da importância da *Black Music* nas trajetórias da primeira geração de *hip hoppers*¹ brasileiros e, mais especificamente, como se deram essas relações em Manaus (AM). Como objetivos específicos, viso apontar possibilidades de pesquisas futuras, cruzamentos e diálogos interpretativos em caráter transdisciplinar que busquem compreender de forma mais abrangente as relações entre raça/etnia, formações socioculturais regionais e a própria “historiografia do Movimento Hip Hop” no Brasil, que com alguma frequência, vem sendo mapeado por etnografias e estudos historiográficos que apontam diversas semelhanças entre si, sendo algumas delas concernentes à importância da *Black Music* nas trajetórias musicais de *hip hoppers* em diferentes contextos, bem como dos chamados “Bailes Black” para o movimento de chegada e consolidação do Hip Hop no Brasil entre as décadas de 1970-80.

Compreendo que as fronteiras sociopolíticas e culturais do Movimento Hip Hop na América Latina podem ser investigadas a partir de dois quadros contextuais: 1. desde

* Mestre e doutor em Música (Musicologia/Etnomusicologia) pelo PPGMUS/IA/UFRGS com período sanduíche na UGA; bolsista CAPES no Brasil (Proex) e nos EUA (PDSE nº 47/2017). Bacharel em Música (Instrumento: Violão) pela UEA, onde realizou iniciação científica pelo PAIC (bolsista FAPEAM). Líder (coordenador substituto) do Grupo de Estudos, Pesquisas e Artes BEM VIVER. Pesquisador nos grupos GEM/UFRGS/CNPq e LERASEQ/UFRGS/CNPq. Membro do Coletivo de Etnomusicologia Negra. E-mail: rbanviolao@gmail.com

¹ Assim como outros etnomusicólogos (PARDUE, 2008, por exemplo), emprego a categoria *hip hopper* para designar um agente cujas ações se dão em diferentes frentes da cultura Hip Hop - como um DJ que também é MC e/ou grafiteiro e/ou *b.boy* - ou um agente que tem vínculo com o Rap, como o DJ e o “MC de batalha” (atua nas batalhas de rima ou *freestyle*), mas não é *rapper* (compositor/cantor de Rap).

as políticas das fronteiras geográficas *per se* e dos estilos político-estéticos de Hip Hop fundados nas relações entre países latino-americanos e/ou “territórios de fronteira”, como fizeram Souza; Jesus; Silva (2014) ao observarem “[...] as intercessões e coexistência de práticas e estéticas, principalmente musicais, na América Latina, a partir do contexto tri-nacional (Foz do Iguaçu – Brasil, Puerto Iguazú – Argentina e Ciudad Del Este – Paraguai)” (*ibid.*, p. 10); 2. desde as políticas de “fronteiras” internas representadas através dos conflitos/fricções entre estados, províncias, territórios e as respectivas populações/povos que compõem uma infinidade de propostas político-estéticas em um mesmo país latino-americano. Um bom exemplo dessa diversidade de trabalhos que pensam o “Movimento Hip Hop na América Latina – desde as fronteiras sociopolíticas e culturais” pode ser acessado no número *primavera 2, 2014 - As vozes do hip-hop Latino-Americano*² (*alter/nativas* – revista de estudos culturais latino-americanos), além de, no caso brasileiro, uma infinidade de teses e dissertações, sendo algumas delas mencionadas adiante.

Divido este artigo em duas seções que se complementam entre si. Na primeira, discorro acerca da importância da *Black Music* para a primeira geração de *hip hoppers* brasileiros, incluindo como se dão esses desdobramentos em Manaus, o que desencadeia alguns questionamentos aprofundados na segunda seção. Nesta, me preocupo em traçar paralelos entre a chegada do Hip Hop em Manaus e a atuação da *Black Music* veiculada nos chamados “Bailes Black”, o que inicialmente foi interpretado como um fenômeno “ausente” nesta cidade.

Emprego, ao longo deste artigo, os termos “ausência” e “ausente” entre aspas por acreditar que, apesar da dissertação pioneira de Souza (2016, p. 108) afirmar que “[...] a capital do Amazonas, não tinha os famosos *Bailes Black* [...]” e de meus colaboradores não fazerem menção direta a tais bailes (com esses termos), é possível, a partir da etnografia realizada ao longo de meu doutoramento (2016-20)³, traçar paralelos entre

² Disponível em: <<https://www.alternativas.osu.edu/pt/issues/spring-2014.html>>. Acesso em: 29 jun. 2021.

³ Além de pesquisas anteriores realizadas no Estado do Amazonas e de minha inserção no universo do Hip Hop manauara em 2015, solidifiquei esta pesquisa através de quase oito meses de trabalho de campo presencial distribuídos em dois momentos no ano de 2017 e em um no ano de 2019. Soma-se a isso o trabalho de campo virtual que se estendeu principalmente até o final de 2020. Ao longo do trabalho de campo registrei um total de 39 diálogos (32 individuais e sete coletivos), sendo 27 em áudio e 12 em audiovisual, somando mais de 80 horas de material etnográfico; esses 39 diálogos englobaram 38 colaboradores, sendo que registrei mais de um diálogo com alguns deles; a maioria dos diálogos foi registrada nas residências dos *hip hoppers* e em espaços públicos como praças, quadras de esporte etc., cinco foram registrados em estúdios de produção e dois ao telefone; experienciei participativamente 36 eventos, sendo a maioria mais centralizada no Rap, como as batalhas de MCs, mas contendo também eventos de *breakdance*, grafite, do Hip Hop como um todo, entre outros.

a vinculação do início da trajetória de alguns *hip hoppers* com os bailes que ocorriam em clubes, discotecas e danceterias localizados “na periferia” de Manaus, em que a *Black Music* se fazia presente, incluindo artistas da famosa gravadora norte-americana *Motown Records*, o *funk* de James Brown e, posteriormente, de grupos negros brasileiros como o *Black Juniors*, reconhecido por ter gravado um dos primeiros vinis de Hip Hop no Brasil em 1984, o disco *Break*.

Por fim, ainda na segunda seção, para além de transcrever falas de colaboradores que fortalecem a hipótese da existência de um movimento de *Black Music* em Manaus apesar da “ausência” dos “Bailes Black”, lanço questionamentos no âmbito de como os fenômenos históricos de “racialização” e “mestiçagem” (ABREU, 2015; MATOS, 2019; MUNANGA, 2019) e de “branqueamento da raça” e “embranquecimento cultural” (NASCIMENTO, 2006) incidiram diretamente na suposta “ausência” dos “Bailes Black” e em uma espécie de negação - por uma parcela de *hip hoppers* manauaras - do vínculo entre as heranças culturais negras ou afro-diaspóricas e a cultura Hip Hop, ou no próprio entendimento do Hip Hop como cultura negra.

***Black Music* e a primeira geração de *hip hoppers* brasileiros**

“Como produto da *black music*, o movimento hip hop chega ao Brasil através dos meios de comunicação de massa, das importadoras de discos e das casas noturnas da periferia [...]” (SILVA, 1998, p. 53). Essa afirmação, retirada da tese pioneira de José Carlos da Silva, também pode ser acessada em outras teses e dissertações que contemplam diferentes contextos regionais/locais brasileiros. Falas transcritas a partir de entrevistas e diálogos etnográficos reiteram a importância da *Black Music* para a formação musical dos primeiros *hip hoppers* brasileiros, tanto para o surgimento de uma primeira geração de dançarinos de *breakdance* na primeira metade da década de 1980, que aos poucos foi migrando para o universo dos MCs/*rappers*, como de DJs que instigavam o surgimento crescente de um público de Hip Hop/Rap advindo dos chamados “Bailes Black”⁴.

Este formato de bailes foi o principal correspondente - no âmbito político-estético, do lazer e da sociabilidade de jovens brasileiros - dos movimentos norte-americanos conhecidos por *Black Power* e *Soul/Black Music*. O repertório veiculado era composto majoritariamente por *funk* norte-americano e brasileiro, tanto que Vianna

⁴ O tema da *Black Music* e dos “Bailes Black” aparecem, em teses e dissertações, como pilares importantes para a chegada e consolidação do Hip Hop no Brasil. Saliento passagens em que esta temática está localizada em um mesmo tempo histórico-social (décadas de 1970-80) em cidades distintas como Florianópolis (SOUSA, 2009, p. 130-131), Rio de Janeiro (SOUSA, 2009, p. 161-169) e São Paulo (D'ANDREA, 2013, p. 66; SILVA, 1998, p. 70-76; SOUSA, 2009, p. 169-173).

(1988), no clássico *O mundo funk carioca*, nominou esses mesmos bailes de “Bailes Funk”, como eram conhecidos na região do Grande Rio. Foi através desses bailes que a veiculação dos movimentos norte-americanos citados ganharam força no Brasil, inicialmente, na década de 1970, através do *soul/funk* e, posteriormente, na década de 1980, também, através do Hip Hop/Rap. Foram eles que, em grande medida, contribuíram para o desenvolvimento do Movimento Hip Hop no Brasil, ainda incipiente no início dos anos 1980, mas que começou a se solidificar através das rodas de *breakdance* na Estação São Bento do Metrô em São Paulo por volta de 1983 (SILVA, 1998, p. 55) e das primeiras gravações de Hip Hop/Rap a partir de 84 (*ibid.*, p. 273).

Este não foi um movimento isolado, como demonstram as pesquisas citadas. Em Manaus, um movimento de *breakdance* já era percebido por volta de 1987 quando jovens, como em outras cidades brasileiras, ao se deslocarem “da periferia” ao Centro, “dominavam as rodas de dança que se abriam” nas festas comandadas pelo DJ Raidi Rebello no Cheik Club (SOUZA, 2016, p. 105). Ainda nesta cidade, dos cinco principais grupos de *breakdance* da época (1986-8), “três aderiram a cantar o Rap”, e por volta de 1992, os primeiros grupos de “Rap politizado” já se apresentavam nos chamados “Bailes Rap”, o que culminou no surgimento do Movimento Hip Hop Manaus (MHM) em abril de 1994, conforme Guila Cabanos⁵ (49 anos) - um dos *hip hoppers* pioneiros de Manaus - salientou em nosso primeiro diálogo (Boa Vista - RR; diálogo registrado ao telefone; 19.02.2017).

Mas e os “Bailes Black” em Manaus? Meus colaboradores das primeiras gerações de *hip hoppers* manauaras, ocupando atualmente uma faixa etária entre 42 e 51 anos, que em maioria atuaram como dançarinos de *breakdance* na segunda metade da década de 1980 e enveredaram para o Rap na virada dos anos 80/90, não fizeram menção a “Bailes Black” ou a “Bailes Funk” (com esses termos), apesar de terem enfatizado a importância da *Black Music* para as suas tomadas de decisão e afirmação política em seguir atuando no universo do Hip Hop. Zulu DJ MC Fino (51 anos), em nosso primeiro diálogo registrado em áudio (Manaus; 02.12.2017), conta que antes de entrar em contato com o Rap propriamente dito, as principais referências dele⁶ e de outros jovens que se

⁵ Utilizo os nomes artísticos e/ou apelidos pelos quais meus colaboradores são reconhecidos no universo do Hip Hop em Manaus.

⁶ No caso de Fino, em específico, é importante salientar que, para além do movimento da *Soul/Black Music* - uma das maiores referências no surgimento das primeiras “bases” ou “instrumentais” de Rap no Brasil -, a cultura do repente também foi muito importante para a sua formação musical, tendo sido a principal referência para as “rodas de *freestyle*” ou “*freestyle* de rua” que começaram a ser organizadas por ele em 1988, ano em que Fino e a maioria dos *hip hoppers* manauaras ainda não tinha acesso aos meios de produção da música Rap. Para além de nomes consagrados como Jota, Jotinha e Jotão, Laurinda do pandeiro e Castanha e Cajú - nomes frequentes no programa de televisão *Som Brasil*, o qual Fino e a

tornaram *hip hoppers* foram os discos da *Motown* e coletâneas como a *Hit Parade*, que entre músicos negros, brancos e latinos, congregavam nomes que iam desde Aretha Franklin até um dos primeiros grupos do Hip Hop estadunidense no estilo *Electro-Funk*, Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force, que com a música *Planet Rock*, abriu a coletânea *Hit Parade 5* (1982).

Eu nasci numa época boa, né, década de 80, 90, eu cresci com a minha mãe ouvindo música [...]. A minha mãe tinha uma coleção, *Hit Parade*, que saiu na época de 80, 80 e pouco, aonde saía coletânea que saía Marvin Gaye, Isaac Hayes, saía Parliament, saía várias pretitude mesmo, aquela pretitude toda, aquela negritude toda rolava [...]. [...] De 80 a 83, esses três anos pra mim foi um leme assim pra juntar tudo aquelas coisas que eu gostava, que o meu primo chamado Osvaldo, tinha uma coleção da *Motown*, da gravadora onde praticamente era Michael Jackson, e tinha a pretitude toda, então ele me apresentava os nomes: “mano, esse aqui ó, esse aqui é o seguinte, esse aqui é o George Clinton, esse cara aqui é da banda Parliament, esse cara aqui... ele pá! Esse cara aqui... ele pá!” [...] [...] Então com aquela inquietação social do *Reggae*, da *Black Music*, do próprio Rap, as músicas começaram a me... eu quero fazer isso. [...] Então eu tenho essas influências do *Funk*, do *groove* do *Reggae*, então eu posso dizer que eu tenho essas influências na minha música, porque muitos cara falam que têm essas influência, mas se você vai ouvir a música dele, ele não tem essas influências, nem nos instrumentais, nem na lírica (Zulu DJ MC Fino; Manaus; 02.12.2017).

Não foram somente *hip hoppers* negros como Fino que salientaram a importância da *Black Music* para suas formações musicais e para as primeiras produções de Rap em Manaus. DJ Marcos Tubarão (51 anos), paranaense de Astorga que se mudou para Manaus em 1986, também foi um dos primeiros dançarinos de *breakdance* a enveredar para o Rap. Entretanto, diferente de Zulu DJ MC Fino e outros nomes importantes para a ampliação do Movimento Hip Hop em Manaus para além da *breakdance*, como DJ MC Vappo e MC He-Man, Tubarão se dedicou exclusivamente ao ofício de DJ e produtor musical/cultural. Em dois momentos do primeiro diálogo registrado em Manaus (17.02.2017), DJ Marcos Tubarão enfatizou a importância da *Black Music* para a sua formação musical, incluindo ter sido uma das principais referências de *samples* - juntamente com musicalidades indígenas - utilizados no primeiro CD de um grupo de Rap manauara, *A ideia não morre*, gravado entre 2004 e 2008 pelo grupo Cabanos, no qual Tubarão atuou como DJ/produtor musical desde 2002/3 até o término do grupo

família costumavam assistir juntos -, sua principal referência na cultura do repente era seu próprio pai, que convivia de perto com repentistas cearenses em Manaus e era a “atração principal” das reuniões de família, em que “[...] recitava versos e muitos livros de cordel [...], ele era o nosso rimador, nosso *stand-up*”, completa Fino em diálogo pelo Facebook Messenger (30.06.2021).

em 2013. Algumas das principais referências citadas por ele, para além dos grupos de Rap Racionais MCs, Public Enemy, Run DMC e Ice-T, foram “[...] as bandas de funk dos anos 70/80, principalmente Black Rio, algumas coisas assim com essa pegada, Dom Salvador, Cassiano, Tim Maia, o Hyldon, e tal, galera mais da pegada funk/soul do Brasil, Di Melo, que era um cara do Nordeste [...]” (DJ Marcos Tubarão; Manaus; 17.02.2017).

Apesar de ter começado a atuar como DJ no grupo Cabanos somente na década de 2000, Tubarão - juntamente com outros integrantes deste grupo e de outros grupos pioneiros de Rap em Manaus formados na década anterior, como o DMD e o (C)Rime Organizado - já atuava na organização de bailes conhecidos “na periferia” no início da década de 1990 como “Bailes Rap”, uma espécie de reação de alguns hip hoppers ao “fenômeno da breakdance” ocorrido na década anterior no Centro, onde nem o Hip Hop, nem a Black Music, eram o “centro das atenções” nas festas comandadas pelo DJ Raidi Rebello no Cheik Club⁷, como afirmaram meus colaboradores. Enquanto discorria sobre o momento de efervescência inicial dos “Bailes Rap” e do conseqüente surgimento do MHM, mais uma vez Tubarão reiterou a presença da Black Music e de seus derivados no Movimento Hip Hop que se organizava na cidade:

O MHM foi só uma tentativa de organizar, né, organizar eventos, organizar... porque os eventos eram muito diferentes nessa época, o som já era outro, era House Music, Acid Music, eram outras coisas, né, fugindo um pouco daquilo que... O anterior a isso também não tinha nada a ver, o que tocava no Cheik, no

⁷ Em seu estudo de caso sobre a prática e o processo de consolidação do breakdance em Manaus entre 1983-93, Souza (2016, p. 103-106) evidencia, ao entrevistar e transcrever algumas falas do DJ Raidi Rebello, o que teria sido “o fenômeno da breakdance” a partir de 1986, quando Rebello assumiu “o controle do domingo” no Cheik Club em festas que somavam um público de aproximadamente 2.000 pessoas (*ibid.*, p. 24, 104). O próprio Rebello afirma que “[...] lá pelo ano de 1987, os Breakistas, como as pessoas chamavam na época, começaram a dominar o espaço, [...] isso durou uns 4 anos e na verdade, os dançarinos acabaram se tornando as atrações do clube da época e faziam as pessoas ficarem paralisadas com sua dança [...]” (*ibid.*, p. 105). Meus colaboradores que atuaram como dançarinos de breakdance na segunda metade da década de 1980 e enveredaram para o Rap no início dos anos 90 participaram de alguns dos principais grupos de break de Manaus e, conseqüentemente, das “rodas de breakdance” no Cheik Club. Apesar de concordarem com a importância do Cheik Club e, posteriormente, do Bancrevea Club, e do espaço cedido por Rebello para os “breakistas” em um momento que não havia uma organização do Hip Hop em Manaus, alguns deles relataram que Rebello se inseria no fenômeno maior da Dance Music - repertório predominante em suas festas e em outros clubes do Centro - e que o espaço cedido para os “breakistas” era mínimo, como afirmaram dois de meus colaboradores: “[...] A gente queria tá fazendo as festa independente do Cheik Club, ali daquele momento só da roda, ele [Raidi Rebello] tocava duas música ali pros breakista e pronto, a festa toda era pro povo. Então a gente tinha que pagar tão caro pra ir no Cheik dançar duas música [...]” (Guila; Boa Vista; diálogo registrado ao telefone; 19.02.2017); “[...] esse mesmo cara [Raidi Rebello], pô, ele usou os dançarinos de Break pra promover a discoteca nos anos 80, aí nos anos 90 ele mandava fechar as rodas [...]” (DJ Marcos Tubarão; Manaus; 17.02.2017).

Bancrévea, era Miami [Bass], mas a galera dançava, curtia, era uma batida mais quebrada, e tal. Mas aí essa falta de um espaço pra dançar, fazer eventos, então: porra, vamos organizar as próprias festas, fazer eventos onde vai os grupos, os grupos de *Break*, o Rap ainda tava engatinhando, mas já tinha. E aí foi isso, foram encontros, reuniões que eram difíceis de organizar [...]. Os grupos de *Break* participavam, lá tinha competições de *B.boy*, apresentações de grupos de Rap, nesse início. Porque pra tentar assim ir pra um lugar onde desse pra curtir um som que dava mais pra dançar, ou onde desse pra tocar um som que derivasse mais de *Black Music*, *Breakbeat*, *Funk*, uns sons assim seriam melhores pra dançar do que nas casas de show que nós frequentávamos nos anos 80. Então nessas casas o som era muito diferente, era *Hit House*, um som assim nada a ver, outras coisas. E aí, o MHM a princípio, assim, foi isso, né, [...] surgiu mesmo da necessidade de um lugar onde tivesse um som diferenciado, onde nos encontrássemos, porque aquele mesmo cara [Raidi Rebello] que tocava um som na década de 80 pra gente dançar aqui no Cheik ou no Bancrévea, era o cara que mandava fechar roda dos dançarinos de *Break* na década de 90 (DJ Marcos Tubarão; Manaus; 17.02.2017).

A partir do que discorri nesta seção, ficou evidente a importância dos movimentos negros e de seus desdobramentos político-culturais, estéticos e de lazer/sociabilidades para a primeira geração de *hip hoppers* brasileiros, incluindo os manauaras, mesmo quando no caso destes não houve aproximação direta com os movimentos negros propriamente ditos. Me preocupei em enfatizar algumas falas que sintetizam essa presença da *Black Music* na formação musical e na atuação inicial de *hip hoppers* como Zulu DJ MC Fino e DJ Marcos Tubarão, dois dos *hip hoppers* mais velhos ainda em atuação na cidade de Manaus.

Mesmo que a categoria *Black Music* tenha aparecido, também, ainda que sem tanta ênfase, nas falas de colaboradores como Guila (49 anos) e S Preto (48 anos) - que juntamente com Marcos Tubarão, Maiko DMD, Mano FK, Sidney Aguiar (Mano Ney), entre outros, foram os responsáveis pela organização do MHM e, conseqüentemente, pela consolidação dos eventos de Hip Hop em Manaus -, nenhum deles mencionou a existência de “Bailes Black” ou “Bailes Funk”, tão comuns em outras cidades brasileiras.

Ainda assim, será que podemos afirmar que não houve “Bailes Black” em Manaus? Apesar da *Black Music* aparecer como referência para muitos *hip hoppers*, este movimento não teve tanta representatividade nesta cidade? Ou ainda, será que a “ausência” dos “Bailes Black” está diretamente ligada ao fenômeno histórico de “racialização” e “mestiçagem” no Brasil, que entre tantas conseqüências nefastas, potencializou e continua potencializando as políticas de “branqueamento da raça” e de “embranquecimento cultural”?

“Bailes Black” em Manaus: ausência ou embranquecimento cultural?

Mesmo se tratando de pesquisas em outras cidades ainda não mencionadas - como Porto Alegre (RS) e Teresina (PI), por exemplo -, que não citaram diretamente os “Bailes Black” de “meados dos anos 1970”⁸, Soares (2007, p. 61-65) etnografou as “festas *black*” realizadas pela produtora *Black Rose* em Porto Alegre no ano de 2006 e Silva (2006, p. 106) afirmou “[...] que a juventude negra teresinense também foi bastante influenciada pela ‘internacionalização da cultura’ *black* norte-americana”. Em contrapartida, em seu estudo de caso sobre a prática e o processo de consolidação do *breakdance* em Manaus entre 1983-93, Souza (2016, p. 108) afirmou que:

Apesar de algumas similaridades existentes quanto à difusão do *Breakdance* no tocante à tecnologia de comunicação em massa como a televisão, faz-se necessário apontar aqui algumas diferenças com respeito ao processo de solidificação dessa prática na cidade de Manaus, pois nas décadas de 1970 e começo de 1980 e 1990, a capital do Amazonas, não tinha os famosos *Bailes Black*, regados à música dançante estilo Funk e Soul, nem tampouco recebia uma multidão em clubes para celebrar James Brown ao vivo, não existiam lojas de discos ou discos gravados com intenção de promover esses estilos de música. Sempre que fala em Hip Hop, as imagens que vêm à mente são na maioria das vezes de povos de matriz africana como seus praticantes, pois esses estereótipos aparecem nos filmes, comerciais de tv e novelas, porém, em cada lugar do mundo onde existe, o mesmo tem assumido formas diferentes [...]. Além disso, o apelo à negritude como reconhecimento racial algumas vezes explícito nos atos de seus praticantes paulistas, não teriam chegado a Manaus com a mesma boa recepção e quando chegaram não tiveram muito êxito além da cópia da maneira de vestir e talvez de falar e gesticular.

Souza (2016, p. 108-109), apesar de tecer uma importante crítica ao folclorista Mário Ypiranga Monteiro - um dos estudiosos que contribuiu para a formação do imaginário predominante em torno de uma síntese “da cultura amazonense” que, segundo ele, seria composta apenas pelas “contribuições das culturas branqueóide e indígena” -, acaba reforçando esse próprio imaginário na citação transcrita acima, também presente na fala de um de seus entrevistados. Para além da importância das referências estéticas advindas dos movimentos *Black Power* e *Soul/Black Music* entre alguns de meus colaboradores, é importante salientar que, em Manaus, os agentes da

⁸ Me refiro a pesquisas ligadas ao universo do Hip Hop, já que no âmbito do Funk, como em Rosa (2016, p. 149-150), por exemplo, há referências do mesmo fenômeno ocorrido nos anos 70 na cidade de Porto Alegre, “[...] principalmente em bailes e festas nas comunidades, realizadas em espaços de sociabilidade negra como os clubes sociais (e.g. Floresta Aurora) e escolas de samba, como a Estado Maior da Restinga” (*ibid.*, p. 150).

Cultura Hip Hop, mesmo quando ainda não se reconheciam enquanto tais, eram/são majoritariamente negros/pretos e “caboclos”, como se autodeclaram. Sendo assim, mesmo que muitas vezes não presenciamos “o apelo à negritude” em Manaus, o que também não é uma regra como soam as palavras de Souza, uma parcela de *hip hoppers* carrega consigo a ascendência negra africana e assume esse vínculo com muito orgulho. Neste sentido, uma questão importante que presenciei em campo foi que esse vínculo e orgulho de ser negro/preto, seja no âmbito étnico-racial ou através das culturas de matriz africana, foi mais ressaltado pelos colaboradores que enveredaram para o Rap, o que nos leva a indagar: será que os fenômenos de “branqueamento da raça” e de “embranquecimento cultural” foram/são mais evidentes entre os “breakistas”? Ao que tudo indica, sim, no entanto, este é um problema de pesquisa a ser explorado, já que nem Souza, nem eu, nos debruçamos de fato sobre essa questão.

É certo que o repertório predominante nos famosos bailes organizados pelo DJ Raidi Rebello no Cheik Club e, posteriormente, no Bancrévea Club, bem como em outros clubes do Centro de Manaus, não era o repertório do que normalmente é considerado parte da *Black Music*. No entanto, havia clubes, discotecas e danceterias localizados “na periferia” que veiculavam repertórios da *Black Music* e da *Disco Music*, como por exemplo, a Estúdio 54 Danceteria (bairro São José Operário; Zona Leste) e o Ricardão Disco Club (bairro São Jorge; Zona Oeste), onde dois de meus colaboradores tiveram maior contato com a própria *Black Music* e com a dança, o que os conduziu à *breakdance* - juntamente com a “influência” das coreografias veiculadas na abertura da novela Partido Alto, dos comerciais da Pepsi protagonizados por Michael Jackson e de diversos “filmes de *breakdance*” - e, posteriormente, ao universo da cultura Hip Hop de modo geral.

Conforme salientei anteriormente, apesar de nenhum de meus colaboradores ter feito alusão a “Bailes Black” propriamente ditos, Guila Cabanos (49 anos), ao descrever sua trajetória de vida/musical, mencionou de forma espontânea, apesar de não entrar em detalhes, sobre a importância da cultura negra para o despertar da dança entre ele e os que foram seus primeiros parceiros no grupo chamado Metronix. Inclusive, em um determinado momento de sua fala, Guila sublinha a presença marcante do *Funk* de James Brown como parte dos repertórios mais tocados na danceteria frequentada por ele e pelos amigos/companheiros de dança, o que por si só problematiza a afirmação de Souza (2016, p. 108) transcrita anteriormente.

[...] O nosso primeiro grupo de dança foi formado em 86 por mim, pelo Kardec e pelo Nego. O Kardec morava na rua de trás, na rua dele tinha uma danceteria

na esquina, Estúdio 54 Danceteria, que tocava muito Funk James Brown, aquele pessoal todo, aí quando soltavam um *Billie Jean* [Michael Jackson] de vez em quando, a galera ia à loucura. Então em 84/85, a gente dançava *Billie Jean* e dançava esses funks [...] (Guila; Boa Vista; diálogo registrado ao telefone; 19.02.2017).

Já Zulu DJ MC Fino enfatizou em diversos momentos de nossos diálogos a importância, não somente de frequentar o Ricardão Disco Club, cujo dono era seu cunhado conhecido por Ricardão, mas principalmente a importância do contato que ele teve - através de discos emprestados por seu cunhado e pelo já citado primo Osvaldo - com o *Reggae*, a *Black Music* e o próprio Rap para sua formação musical e atuação como DJ e MC.

Então com aquela inquietação social do *Reggae*, da *Black Music*, do próprio Rap, as músicas começaram a me... eu quero fazer isso. Mas como que eu vou fazer isso? Aí tive a sorte que o meu cunhado fez a discoteca [em 1980/81], aí eu catava todos os discos lá que tinha os instrumental, era os “*Promo Only*” que tinha a versão rádio, sem palavrão, que era pra tocar na rádio, a normal, e a mix, e a instrumental, e eu pegava só as instrumental, e a gente botava prum deck de rolo e gravava. Um dos cara que eu posso dizer que me ajudou muito nessa questão da produção, fora o Vappo, foi o Odias Monteiro, que era DJ lá do Ricardão Disco Club (Zulu DJ MC Fino; Manaus; 02.12.2017).

Como podemos notar, a presença da *Black Music* e de outras musicalidades negras como o *Reggae* e, posteriormente, o próprio Hip Hop/Rap, foi importante para a formação e atuação de muitos *hip hoppers* manauaras. O fato de, ao que tudo indica, Manaus não ter sediado os “famosos Bailes Black” ou “Bailes Funk”, não quer dizer, como vimos, que este repertório não tenha sido veiculado em bailes organizados nos estabelecimentos “da periferia”.

A partir do que explanei até o momento, não seria muito preciosismo de nossa parte afirmar que não houve “Bailes Black” em Manaus? Ou ainda, o fato da *Black Music* se fazer presente em eventos que inclusive eram frequentados por *hip hoppers* - mesmo que ainda não se reconhecessem enquanto tais -, não diz muito sobre a relevância da crítica feita por Souza (2016, p. 108-109) no tocante ao imaginário folclorista construído por figuras como Mário Ypiranga Monteiro, que negavam/negam a contribuição africana à “cultura amazonense”? Por que os colaboradores de Souza não mencionam, ao menos, a importância da *Black Music* para o que veio a se tornar o Movimento Hip Hop Manaus? Por último, por que os fenômenos da “racialização” e da “mestiçagem” no Amazonas tendem a enfatizar as contribuições das culturas brancas europeias e das

culturas indígenas, mas se esquecem das culturas negras mesmo quando estas são visivelmente presentes como no caso do Hip Hop?

Obviamente que esses fenômenos históricos - diretamente relacionados aos de “branqueamento da raça” e de “embranquecimento cultural” (MUNANGA, 2019; NASCIMENTO, 2016) -, conforme demonstraram as pesquisas de Abreu (2015), Matos (2019), entre outras, não têm propiciado muitas opções de escolha a negros/as desde tempos do Brasil Imperial, sendo uma das poucas oportunidades que esses sujeitos tinham/têm de melhorar de vida, ascender de classe, em suma, de serem reconhecidos como sujeitos e não como objetos, o que, apesar dos avanços e conquistas mais recentes, ainda carece de muito esforço coletivo em favor e em defesa dos/as negros/as e, conseqüentemente, em favor e em defesa da nossa negritude.

Considerações finais

Reiterando a complexidade do objeto de estudo em questão, saliento o quanto a formação etnomusicológica/antropológica e o treinamento do ofício de etnógrafo têm a contribuir para a historiografia do Hip Hop no Brasil, inclusive para os estudos - em toda a sua amplitude - da linhagem historiográfica conhecida como Presença negra no Amazonas, pois se cruzam e se complementam, e como reiterou Cavalcante (2020, p. 29) após listar uma série de trabalhos de historiadores que vêm contribuindo para esta linhagem:

Apesar do *fim do silêncio* (SAMPAIO, 2011) sobre a presença negra no Amazonas representado pela importância desses trabalhos, contudo, faz-se necessária maior atenção às práticas culturais desses sujeitos históricos, aspecto ainda pouco abordado nessa produção historiográfica anteriormente citada.

Neste sentido, espero, também, estar contribuindo para o olhar/escuta da presença negra no Amazonas a partir da prática cultural do Hip Hop. Foi exatamente quando me deparei com algumas falas de meus colaboradores que apontam nitidamente para a existência de “Bailes Black” (mesmo que não reconhecidos a partir desta categoria), que também acessei maiores indícios do fenômeno de “embranquecimento cultural” (NASCIMENTO, 2016) no Amazonas e, com isso, pude problematizar, para além do que já havia interpretado em minha tese de doutorado, a suposta “ausência” desses bailes, bem como de uma relação mais estreita entre o próprio fenômeno da *Black Music* e muitas das produções dos primeiros “instrumentais” de raps manauaras.

Pude observar e interpretar, lendo as falas dos colaboradores de Souza (2016) e conversando pessoalmente com ele - já que foi um agente da cultura Hip Hop e um dos principais colaboradores da minha pesquisa de doutorado -, que a primeira geração de dançarinos de *breakdance*, muitas vezes, nem se reconhecia/reconhece como parte da cultura Hip Hop, pois seus agentes atuaram como “*breakistas*” em um momento em que o lazer e a sociabilidade de jovens manauaras das classes trabalhadoras pobres pareciam estar mais atrelados a certos “modismos midiáticos” proporcionados pela “globalização” do que propriamente à preocupação de viés mais politizado no âmbito do pertencimento étnico-racial e de classe. Mesmo assim, o fato de eu ter me relacionado por um tempo mais prolongado com *hip hoppers* que fizeram parte dessa geração de “*breakistas*” e enveredaram para o Rap, me oportunizou experienciar outras visões e versões deste mesmo fenômeno.

Por fim, reitero que, a partir deste artigo, seguindo as *pistas etnográficas* (PEIRANO, 1995) deixadas por alguns de meus colaboradores, evidenciei indícios, interpretações e problematizações que certamente merecem uma pesquisa historiográfica de maior fôlego - com a possibilidade de combinar ferramentas da história oral, da etnografia, da pesquisa documental em acervos, jornais etc. - focando especificamente a problemática da “ausência” dos “Bailes Black” e/ou, de uma relação mais estreita, de modo geral, dos movimentos negros no Amazonas com culturas populares/periféricas como o Hip Hop, o que por certo, como enfatizaram três de meus/minhas colaboradores/as que mantêm vínculos com ambos (Hip Hop e movimentos negros), explica o porquê de tamanho distanciamento das políticas de pertencimento étnico-racial e afirmação identitária mesmo quando nos referimos a *hip hoppers* negros/as na atualidade.

Referências

- ABREU, T. I. de. **Nascidos no grêmio da sociedade:** racialização e mestiçagem entre os trabalhadores na Província do Amazonas (Brasil, séc. XIX). Manaus: UEA Edições, 2015.
- CAVALCANTE, Y. O. R. Gambás: artes musicais, identidades e resistências na diáspora negra no Amazonas (séculos XVII ao XX). **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 12, n. Ed. Especial, p. 27-51, 2020.
- D'ANDREA, T. P. **A formação dos sujeitos periféricos:** cultura e política na periferia de São Paulo. 2013. 295 p. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MATOS, G. S. **O bacharel “pardo”, Eduardo Gonçalves Ribeiro**: Escola Militar e mobilidade social (1862-1887). 2019. 116 p. Dissertação (Mestrado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019 [2004].

NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016 [1978].

NORBERTO, R. B. A. **O “Rap AM” interseccionando gerações**: um estudo etnomusicológico sobre práticas político-musicais e as dinâmicas de periferia no circuito manauara. 2020. 306 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

PARDUE, D. **Ideologies of marginality in Brazilian Hip Hop**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

PEIRANO, M. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

ROSA, P. F. A. da. **Bailes, festas, reuniões dançantes, trampos, montagens e patifagens**: uma etnografia musical no Campo da Tuca, “a capital do Funk no Sul do país”. 2016. 198 p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SAMPAIO, P. (Org.). **O fim do silêncio**: a presença negra no Amazonas. Belém: Açáí, 2011.

SILVA, F. L. da. **Música Rap**: narrativa dos jovens da periferia de Teresina. 2006. 290 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SILVA, J. C. G. da. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. 1998. 285 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Departamento de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SOARES, M. A. dos S. **“Na base do muque da onda”**: estudo etnográfico de performances entre rappers da ALVO-Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre. 2007. 136 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SOUSA, R. L. de. **O movimento Hip Hop**: a anti-cordialidade da “República dos Manos” e a estética da violência. 2009. 236 p. Tese (Doutorado em História). Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SOUZA, A. M. de. **A caminhada é longa... e o chão tá liso**: o movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa. 2009. 322 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SOUZA, A. M. de; JESUS, J. S. de; SILVA, R. Rap na fronteira: narrativas poéticas do Movimento hip hop. **Revista TOMO**, n. 25, p. 9-26, 2014.

Movimento Hip Hop na América Latina desde as fronteiras sociopolíticas e culturais

A importância da *Black Music* para a primeira geração de *hip hoppers* brasileiros e a “ausência” dos “Bailes Black” em Manaus (AM)

DOI: 10.23899/9786589284178.4

SOUZA, R. A. de. **Estudo de caso sobre a prática e o processo de consolidação do Breakdance em Manaus de 1983 a 1993**. 2016. 198 p. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

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

Coletivo *No Hay Frontera* e o Hip Hop como ferramenta para a integração latino-americana

Mano Zeu*

Um breve relato sobre minha trajetória no movimento Hip-Hop de Foz do Iguaçu, Paraná

Eu sou o Mano Zeu, dj, poeta e agitador cultural, natural de Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil. Iniciei minha caminhada no movimento hip-hop no final dos anos 90 na Favela do Jd. Paraná, na zona norte de Foz do Iguaçu. Nesse texto narrarei minha experiência com os coletivos de hip-hop que participei, atividades desenvolvidas e formas de atuação de cada um deles. Também falarei um pouco sobre o Hip-Hop das Três Fronteiras, intercâmbios culturais com nossos países vizinhos. Foz do Iguaçu faz fronteira com Ciudad Del Este (Paraguai) e Puerto Iguazu (Argentina) o que fez com que o hip-hop local tomasse características próprias numa mescla de culturas e idiomas.

O Hip-Hop como movimento político-cultural está presente em toda América-Latina e Caribe. O Brasil ocupa um espaço de bastante visibilidade pela força organizativa que o movimento desenvolveu por estas terras. Dos 27 estados brasileiros, o Paraná ocupa o terceiro lugar no que tange a adesão ao Movimento Hip-Hop, ficando atrás somente de São Paulo e Brasília. Para além da capital Curitiba, várias cidadezinhas do interior têm seus coletivos organizados, grupos de rap, de grafite, *break* e djs, trazendo a cultura negra para o palco das discussões sociais nesse estado de forte imigração europeia. Grandes eventos foram realizados por aqui como o Festival Internacional de Hip-Hop (Curitiba), River Games Festival (Foz), Festival Rap é o Som (Campo Mourão), Espaço do Rap Paraná (Toledo), Semana do Hip-Hop (Maringá), Festival de Inverno Hip-Hopando (Cascavel), entre muitos outros.

Em Foz do Iguaçu, os coletivos de Hip-Hop começaram a se organizar no final dos anos 90 e tiveram na inauguração da Pista Pública de Skate em 1999 o tiro inicial do movimento na cidade. De lá pra cá surgiram muitos coletivos com propostas e formas de trabalhos diversos. Eu tive a oportunidade de participar de vários deles. Ali no final dos 90's, a gente fundou o Cartel do Rap. Esse foi o coletivo de maior atividade e

* Dj, rapper, poeta e agitador cultural, natural de Foz do Iguaçu – Paraná, Brasil.

E-mail: manozeu_rap@hotmail.com

longevidade na cidade finalizando os trabalhos em 2010. Eventos, encontros, ocupações, estúdio comunitário, grife, fanzines, oficinas, fóruns e outras atividades foram realizadas nesses treze anos de estrada. Os encontros como ‘Rap na Quebrada’ e ‘Rap in Foz’ fizeram uma verdadeira cartografia periférica passando por praticamente todos os bairros da cidade com o som na rua no estilo *sound system*. O Fanzine¹ do Cartel do Rap teve 58 edições, divulgando a agenda do coletivo e a literatura periférica, escritores, poetas, entrevistas, ensaios fotográficos, em material impresso e de livre circulação, numa época em que a internet não chegava à quebrada. Uma das características do Cartel do Rap foi a forte presença feminina, o que não aconteceu nos demais coletivos de hip-hop da cidade, que eram formados somente por homens (com raras exceções). No Cartel, além de *b.girls*, grafiteiras e djs, havia vários grupos formados só por mulheres, como M.A do Gueto, MDK Minas da Kebrada, Guerreiras da Periferia, a mc de batalhas de rima Mina E, e a Carol, que trabalhava na produção dos fanzines e na organização de eventos, entre muitas outras minas.

Com o fim do Cartel do Rap viemos formar o Coletivo Frontera Hip-Hop em 2010, que ficou em atividade até 2012. Esse coletivo tinha a proposta de trabalhar junto aos movimentos sociais. Participamos da reformulação do Centro de Direitos Humanos e Memória Popular de Foz do Iguaçu, das conferências de comunicação, cultura e juventude, atos públicos pela reforma agrária e moradia, e estivemos juntos nas primeiras atividades da UNILA – Universidade da Integração Latino-Americana, que acabava de chegar a Foz do Iguaçu.

Em 2012, com o fim do Frontera Hip-Hop, a gente formou o coletivo Família Zona Norte. Foi um coletivo bastante bairrista e a proposta era desenvolver o hip-hop no bairro Cidade Nova. A gente trabalhava com organização de eventos, como o clássico ‘Tributo ao Sabotage’, oficinas, hortas comunitárias e participamos da criação da Biblioteca Comunitária do Cidade Nova. A Biblioteca foi inaugurada com a presença do rapper GOG, um dos nomes de destaque no cenário do Movimento Hip-Hop nacional, que veio para Foz do Iguaçu para participar de atividades junto a UNILA e numa parceria fez parte da inauguração da Biblioteca do CNI. A Família Zona Norte teve uma atuação bem focada no cotidiano do bairro, trabalhando junto com o pessoal do Centro Cultural CNI, Associação de Moradores, Clube de Mães, Escolas e com a galera do esporte.

Foz do Iguaçu está estrategicamente localizada na fronteira entre Paraguai e Argentina e há algum tempo o Hip-Hop local faz um intercâmbio de integração com os

¹ Fanzine, ou simplesmente Zine, são publicações alternativas de textos e imagens geralmente feitas através de xerox e distribuídas para um público específico. No caso do fanzine do Cartel do Rap ele era distribuído nos eventos de hip-hop, pelos bairros e escolas das periferias.

hermanos e *hermanas* dos países vizinhos. Em 2004 organizamos junto à Casa do Teatro e Family Roots o 1º Encontro de Hip-Hop na Fronteira, tendo uma segunda edição em 2006, reunindo militantes do Hip-Hop dos três países. Organizamos ainda batalhas de *break* das Três Fronteiras e participamos de atividades junto ao coletivo paraguaio DivagArte. Na Argentina participei de atividades junto ao grupo de rap guarani *Hae Kuera Ñande Kuera*, que manda rima no idioma nativo e em espanhol, na luta pela retomada de suas terras. O iguaçuense Dj Caê, membro fundador do MH2I (Movimento Hip-Hop Iguaçuense) comandava um programa de rap numa rádio paraguaia. O epopeico ‘La Onda’ na rádio 103.5 ia ao ar aos domingos e podia ser sintonizado em Foz do Iguaçu.

Depois de todo esse percurso e com o fim da Família Zona Norte em 2014, eu me encontro totalmente envolvido com a luta pela integração latino-americana. Mesmo não sendo universitário, tive uma atuação bastante presente nas questões da UNILA, seja com os projetos de extensão na Biblioteca Comunitária CNI², semanas acadêmicas, calouradas e movimentos estudantis. É nesse contexto que nasce o Coletivo No Hay Frontera depois de participar na organização do Erecs Sul em Foz do Iguaçu em junho de 2014. O Coletivo No Hay Frontera surge do desmonte da educação brasileira, dos cortes de auxílios e do fechamento das moradias estudantis da UNILA. Em 2014 o venezuelano Angel Cristhofer perdeu o auxílio estudantil e pousou no Cidade Nova junto com sua companheira Naiá Carvalho onde ficaram vivendo na casa coletiva que viemos chamar de ‘La Comuna’. Angel vem do movimento hip-hop venezuelano e aqui na Comuna ele criou o ‘beat flauta’, onde faz *Beatbox* ao mesmo tempo em que toca uma flauta indígena. Essa sonoridade fez parte das produções musicais do coletivo, que busca desenvolver um hip-hop de identidade latino-americana e caribenha. Depois de Angel foi a vez do haitiano Johnny Le Majeste, que foi expulso da Moradia 1³ da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) e veio a ancorar na Comuna. Johnny faz parte do movimento de poesia *slam* do Haiti, além de ser escritor, performer, radialista e rapper. Na Comuna ele gravou disco onde canta em crioulo e francês haitiano e portunhol. Depois foi a vez do venezuelano Jecke aportar por aqui. Já estávamos juntos desde o Erecs Sul e participamos de atividades nas ocupações das moradias estudantis e da universidade, além de participar de movimentos como a Marcha da Maconha das Três Fronteiras, Marcha da Diversidade e participação em

² A Biblioteca Comunitária CNI (Cidade Nova Informa) é um espaço cultural criado por moradores do bairro Cidade Nova em Foz do Iguaçu no ano de 2012. Trabalha no intuito de melhorar a qualidade de vida dos moradores através de ações de promoção de cidadania, educação, cultura, comunicação, esporte, etc.

³ Moradia 1 era onde os estudantes moravam, uma ação que fazia parte das políticas sociais da Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

saraus e atividades da Biblioteca Comunitária do CNI. De tanto tempo que ele passava na Comuna acabou ficando. Depois foi a vez do Mano Magrinho. Ele frequentava o espaço já há algum tempo, participando dos ensaios abertos, shows e gravando suas músicas no Estúdio Comunitário da Comuna. Magrinho cresceu em orfanato e depois foi migrando de casa em casa até vir morar aqui. De um talento ímpar para escrever e cantar rap, ele mescla rock, reggae, samba e outras sonoridades ao seu repertório. Depois chegou o colombiano Santiago Gomez Gonzalez, multiartista de rua, malabarista, artesão, poeta e rapper, Santiago agregou ao coletivo todo seu conhecimento de ter percorrido de mochilão vários países da América Latina e trouxe também a sonoridade afro-indo-colombiana com seus instrumentos de sopro e percussão que ele mesmo fabrica. Depois veio o paraguaio El Hippi, que conheci no Paraguai em um encontro de Hip-Hop. Exímio rimador, participante de batalhas de rima, mestre de cerimônias que escreve letras em vários idiomas incluindo o guarani.

La Comuna como casa coletiva de hip-hop foi um guarda-chuva que abrigou essa galera imigrante, viajante, sem teto, sem auxílio e com muita disposição e força criativa. Por aqui demos continuidade ao Estúdio Comunitário Eco⁴ onde gravamos muita gente de vários países como o colombiano Almandade, o chileno Pipe Yogi e a trupe argentina Circo Kamikaze⁵. Plantamos uma horta coletiva e a convivência com pessoas de vários países culminou na criação do Laboratório Culinário da Comuna. Nessa cozinha latino-caribenha é onde fazemos nossas experimentações e mezclamos temperos, sabores e saberes do nosso continente. Essa ideia surgiu a partir do experimento de cozinha coletiva ofertada pelo pessoal da Biblioteca Comunitária do Cidade Nova. Montada aos fundos da casa do Seu Zé e Dona Lidionete⁶, os estudantes e moradores do bairro puderam juntar ingredientes para cozinhar juntos e ali se achegavam pessoas de vários países. Essa vivência fortaleceu a luta de reivindicação de um restaurante universitário/popular que contemple a todos e que abarque a culinária da América-latina, Caribe e África. Outro empreendimento foi a criação de um pequeno selo de produção literária. O selo Capivara Preta/Kapivara Kartonera⁷ produz livros

⁴ O Estúdio Comunitário Eco é um estúdio comunitário de ensaio e produção musical. Localizado no bairro Cidade Nova em Foz do Iguaçu, é gerenciado pelo Coletivo No Hay Frontera e faz parte das atividades da casa coletiva *La Comuna*.

⁵ Circo Kamikaze é uma trupe de artes circenses e música da Patagônia, Argentina. Gravaram seu primeiro disco intitulado 'Miztura Beleza' no Estúdio Comunitário Eco, em Foz do Iguaçu, em 2013 quando retornavam de uma turnê pelo Brasil.

⁶ O casal Seu Zé e Dona Lidionete são membros fundadores da Biblioteca Comunitária CNI e vivem na casa em frente a Biblioteca, no bairro Cidade Nova em Foz do Iguaçu.

⁷ Capivara Preta - Kapivara Kartonera é um selo editorial e movimento literário de Foz do Iguaçu com foco na literatura afro-latina e caribenha. Gerenciado pelo Coletivo No Hay Frontera produz livros artesanais, oficinas e exposições.

artesanais dos membros do coletivo e também de escritores e poetas de vários países. Junto ao Coletivo Nós Amefricanas⁸ lançamos várias coletâneas de escritoras e escritores negros, do Brasil, América-Latina e Caribe.

Estivemos presente em momentos importantes na movimentação cultural e política da cidade como na organização das Calouradas Pretas que culminou na retomada dos bailes afros em Foz. A partir daí surgiu todo um circuito de bailes de música negra, bailes latinos e caribenhos, tocando além de rap toda uma vertente de músicas de origem amefricana, que iniciou com a *Fiesta Afrolatino-americana e Caribenha* na inauguração do Sudacas Bar em março de 2016 e com a Festa Preta organizada pelo coletivo Afoxé Ogún Fúnmilaiyó⁹. O nosso *hermano* haitiano Johnny Le Majeste escreveu um texto após a realização do baile onde diz: “Cumbia da Colômbia, salsa da Venezuela e outros países latinos, o forró do nordeste, samba, capoeira, rap e funk, estavam tod@s na lista tocando ritmo depois de ritmo. Será que o Sudacas se tornará o novo centro cultural da integração de Foz do Iguaçu? Onde irão pousar essa comunidade afrolatinoamericana e indígena?”. E realmente o Sudacas se tornou um espaço importantíssimo para se fazer ecoar nossas vozes, danças e ritmos, acolhendo a música, cinema e culinária do continente.

O Hermano venezuelano Jecke escreveu em sua ‘Carta Preta’ (Cartonera Amefricanxs - Abril de 2018) “A Comuna é um dos tantos corações de onde partiu a ideia potência de escudrinhar nas nossas ancestralidades plasmadas em músicas afro-latinas. É importante nomear a produção de um tema musical chamado ‘MaracaRap’ que fizemos em conjunto com o grupo musical Maracatu Alvorada Nova”. Essa fusão se deu no Teatro Barracão no encontro denominado ‘Noite dos Tambores’ somando o tambor eletrônico do rap ao tambor ancestral do maracatu.

O *parce* colombiano Santiago Gomez González em entrevista à Revista Perifa (edição 3, maio de 2021), falou sobre sua passagem por Foz do Iguaçu e participação no Coletivo: “Compartilhávamos das mesmas ideias e pensamentos, o que nos levou a criar a ‘Comuna’, um espaço autônomo e coletivo, regido segundo os princípios de um mundo onde não haja fronteiras. A partir de nossas diferentes vivências e formações,

⁸ O Coletivo Afrolatinxs Caribenhxs e Amefricanxs de Foz do Iguaçu tem como objetivo divulgar informações e construir atividade na luta interseccional anti-racista. Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/273086716233548/about/>>. Acesso em: 02 out. 2021.

⁹ Afoxé Ogún Fúnmilaiyó - Os Afoxés são blocos formados por adeptos e simpatizantes das Casas de Candomblé que saem para brincar o carnaval. Por obedecer ao “xiré” (ordem dos cânticos e danças dos Orixás de Exu a Oxalá) os Afoxés são chamados de Candomblés de rua. O ritmo usado é o Ijexá (um ritmo leve e compassado ligado a Oxum e a outros Orixás). Disponível em: Estatuto da Associação Cultural Afoxé Ogún Fúnmilaiyó.

nos esforçamos para produzir canções, que no final compuseram um trabalho chamado ‘No Hay Fronteras’ e também um pequeno livro de poesias chamado ‘Hermanos’”. O livreto *Hermanos* emprestou nome para o documentário produzido pelo venezuelano Luiz Damico e o brasileiro Rafael Gomes em 2015, onde narra o cotidiano da Comuna e as produções do Estúdio Comunitário ECO. Tivemos ainda a oportunidade de participar do documentário *Portuñol* (2020) dirigido pela cineasta porto-alegrense Thaís Fernandes. Premiado no Festival de Gramado, o filme acompanhou a cultura das cidades de fronteira que falam o portunhol.

E é assim mesmo, no canto falado, na rima, em portunhol, guarani, espanhol, português, pretuguês, portunhafro, crioulo e francês haitiano, gírias e dialetos, que vamos construindo a poética da integração, juntando nossas forças e saberes, anseios, divergências e convergências para a construção da ‘Pátria Grande’. Colocando o hip-hop – que é um dos pontos em comum de toda comunidade pobre do continente – como uma ferramenta de transformação, reivindicação, protesto, criação, proposição e engajamento social. Lutando junto com a comunidade – acadêmica ou não – pela diversidade, respeito às diferenças, igualdade racial, paridade, justiça social, e por um mundo integrado, na contramão das fronteiras da segregação.

Trechos de letras do Coletivo No Hay Frontera

O horizonte é o front, em frente enfrento
Eu corro contra o vento, sustento
Que flua a música, a luta, o sorriso, o alimento
O que nos dá alento, talento
O rap, o hip-hop, nosso movimento
Atento a cada momento, fomento
Postura, cultura do enfrentamento
O sistema vai cair, vai ruir, eu só lamento
Apresento o fermento pro nosso crescimento
Família que partilha o pão e o conhecimento
Escurecimento e discernimento
Do que é luta séria e o que é entretenimento
Bem vindo a La Comuna, a luna é linda e o fundamento
Abono pra crecer en corazón el sentimiento
O canto que canto nos cantos, o encantamento, os fragmentos
Represento os elementos, ruas de terra e de calçamento
Um hino afrolatino, o corpo o instrumento
Somos revolução, evolução do pensamento
Fogo na babilônia, na selva de cimento
Na polícia que mata e seu batalhão sangrento
Se somos o tormento, não ficamos isentos
La lucha não tememos, tenemos el posicionamiento
O questionamento pro fortalecimento

Abra sua mente sai do estacionamento

Frontera en las venas derramadas en trincheras
Las batallas conquistadas en nuestras escuelas
Que cambien las monedas, la comida e la lengua
Somos la misma tierra, el pensamiento se encuentra
Limites, são limites de los militares
Interesses personales, preconceitos generales
Batidas ilegales são acciones salvages
Condiciones desiguales para los de las calles

Foi aqui que eu nasci, à margem, à beira
Pós a ponte que esconde a imagem verdadeira
Da cidade turismo, do cinismo que cheira
Como una fruta podrida adquirida na feira
Somos um povo sofrido viviendo assim sin bandeira
Pros algozes nossas vozes é o cipó de aroeira
Do quilombo no lombo de quem cria as fronteiras
Pra somar, pra sonar en las calles enteras

Es la fuerza que rompe intra-consciente corriente
Mi mente y tu mente un puente, movimiento caliente
Corazones latente, pasiones latente, creciente, ardiente
Adrenalina en torrente,
Vibración natural, nuclear, volar y imaginar navegar
Criar mirada en el mar
Ja no sé lo que es odiar, ja no sé o que es amar
La tarea es repensar, la tarea es recrear
Lacrear pa repousar en el río
Bailando com el gentío
Cuerpo cósmico que és frio, quebra com libre albedrío
Mi memória, mi sentir, es lo único mío
Bajo la luz de la luna brillará rebelión
Organización, desmantelación fyah Babylon
Nunca aprendo la lección, fuck sistema lección
Respeito a cosmovisión
Epidemia, pandemia, inoculación
Renacimos espíritu contra a inquisición, colonización
Este es como un espiral, religioso, espiritual
Los rolê en la calle formam parte do ritual
Sinta tu cuerpo e tu alma dejalo vibrar
La vida es mucho más que obedecer pa respirar
La polución de Babylon.

Referências

FIGUEIREDO, C. A. P. (Jecke). **Carta Preta**. Cartonera Amefricanxs. Foz do Iguaçu: Editorial Capivara Preta, 2018.

GONZÁLEZ, S. G. El Viajero. [Entrevista concedida a] Pedro Silva. **Revista Perifa**, v. 3, 2021.

Movimento Hip Hop na América Latina desde as fronteiras sociopolíticas e culturais

Coletivo No Hay Frontera e o Hip Hop como ferramenta para a integração latino-americana

DOI: 10.23899/9786589284178.5

LE MAJESTE, J. **Festa Preta - Nosso Relato**. Foz do Iguaçu, 2016.

NO HAY FRONTERA. **Deja-lo que Fluya**. Foz do Iguaçu: Estúdio Comunitário ECO, 2015.

NO HAY FRONTERA. **No Hay Fronteras**. Foz do Iguaçu: Estúdio Comunitário ECO, 2015.

Rimas, reações e algoritmos: dinâmicas de curadoria nos vídeos de reação de rap no YouTube

João Pedro Pacheco Van Der Sand*

Sandra Rubia da Silva**

Introdução

Desde seu surgimento, nos guetos de Nova-Iorque, o hip-hop mostrou-se como uma manifestação cultural que carrega em sua essência uma aptidão para a realização de apropriações tecnológicas para o contexto urbano periférico. Rose (1994) sublinha a mescla realizada entre as tradições orais africanas e as tecnologias de *loops* e *samples*¹ que formaram as bases sonoras do rap, como expressão musical do hip-hop. Já em seus primeiros passos, o hip-hop colocava a tecnologia na rua à sua própria maneira. Os historiadores do gênero destacam sempre os *sound systems*² jamaicanos que tomaram lugar em Nova-Iorque com o Dj Kool Herc (VIANNA, 1998).

Se em seus desenvolvimentos iniciais o hip-hop já articulava apropriações tecnológicas em um contexto de mesclas culturais (populações negras e imigrantes latino-americanas), com o passar dos anos esse tipo de prática só avançou em criatividade e complexidade. Para além da criação de sonoridades próprias, essa cultura também inventou, com as tecnologias disponíveis a integrantes socialmente

* Graduado em jornalismo pela UNIJUÍ. Mestre em comunicação midiática pela UFSM. Doutorando em comunicação midiática pela UFSM. Interessado em práticas de consumo e comunicação voltadas à música. Interessa-se especialmente pelo estudo das práticas de comunicação e consumo do movimento hip-hop nas plataformas digitais.

E-mail: jotape91@gmail.com

** Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM. Possui mestrado em Estudos de Mídia pela UFRGS e doutorado em Antropologia Social pela UFSC, com estágio na University College London (UCL), sob orientação do Prof. Daniel Miller. Coordenadora do grupo de pesquisa Consumo e Culturas Digitais.

E-mail: sandraxrubia@gmail.com

¹ A técnica de *sample* consiste em extrair fragmentos de músicas já existentes para utilização em outras faixas musicais, colocando o trecho em outro contexto. O *loop* é a prática de criar repetições de um mesmo *sample*, criando ideias rítmicas a partir dele.

² Criados na Jamaica, *Sound Systems* são paredes formadas por caixas de som, instaladas em lugares públicos com propósito de animar festas de rua.

marginalizados, formas singulares de circulação de suas mensagens, na luta por difusão em um cenário midiático fechado e excludente. Conforme Rose (1994):

As forças sonoras negras do rap são em grande parte uma consequência das tradições culturais negras, da transformação pós-industrial da vida urbana e do terreno tecnológico contemporâneo. Muitos de seus praticantes musicais foram treinados para reparar e manter novas tecnologias para os privilegiados, mas, em vez disso, usaram essas tecnologias como ferramentas primárias para expressão cultural alternativa (ROSE, 1994, p. 63).

Apresentando resultados da dissertação de mestrado do autor (orientado pela coautora), este artigo oferece um olhar sobre uma prática contemporânea de escuta e difusão do rap: os vídeos de reação no YouTube. Procurando traçar paralelos com outros momentos históricos, procuramos propor uma discussão sobre as dinâmicas de curadoria e circulação acionadas por criadores de conteúdo que se dedicam a produzir vídeos de reação para o YouTube, veiculando e comentando videoclipes.

A pesquisa que dá origem a este texto foi realizada por meio de abordagem etnográfica, com bases na antropologia digital (MILLER et al., 2019; PINK et al., 2019) e na etnografia para a internet (HINE, 2015). Trata-se de um estudo de comunicação em interface com a antropologia. Assim, os resultados são fruto da observação junto ao trabalho de quatro youtubers brasileiros que reagem a músicas de rap e funk em seus canais no YouTube. Além do amparo teórico, que dialoga com as culturas digitais e estudos sobre hip-hop, as observações realizadas foram discutidas com interlocutores de pesquisa, que proporcionaram a aproximação a uma compreensão nativa sobre a prática dos vídeos de reação.

A observação dos canais contemplou 124 vídeos dos canais *Julião Cardoso*, *Falatuzetrê*, *Agridoce* e *McJhony*. Durante os anos de 2019 a 2021 mantivemos contatos por aplicativos de mensagens com três dos quatro produtores de conteúdo (todos exceto Mc Jhony, do canal *McJhony*). Além disso, tratamos de seguir seus rastros digitais em outras redes, principalmente o Instagram.

Fundamentada em trabalhos acadêmicos que abordam as práticas comunicativas do hip-hop e em estudos etnográficos, a primeira seção deste artigo explora as características deste movimento no tocante às suas táticas de circulação musical. Um segundo subcapítulo apresenta os vídeos de reação, uma modalidade de consumo e produção midiática nativa do YouTube, que vem sendo apropriada por diversos grupos culturais, entre eles o hip-hop.

O segmento principal demonstra como os youtubers que acompanhamos articulam estratégias de visibilidade na plataforma YouTube. Em um ambiente que exige a convivência com lógicas de difícil compreensão - o “algoritmo do YouTube” (ARAÚJO; MATOS, 2017) - os participantes utilizam os recursos da plataforma de forma adaptada às demandas comunicativas do rap enquanto gênero musical.

O *sample* circula: rap, tecnologia e comunicação

Observando as manifestações do funk carioca na década de 80, Vianna (1988) descreve os complexos percursos realizados pelos primeiros “discos de balaço” que chegavam ao Brasil na época. Não apenas os discos eram artigos raros, como a própria informação sobre eles. Para que a música hip-hop (sobretudo o soul e o funk) chegasse ao país naquela época, era necessário que seus representantes viabilizassem equipamentos eletrônicos específicos, também de difícil acesso. O autor destaca as redes de contato que eram estabelecidas para que os discos e equipamentos pudessem chegar aos bailes de bairro. Contatos em companhias aéreas (com comissárias de bordo, por exemplo) e pessoas que tinham acesso a viagens internacionais eram as principais formas de importar estes bens culturais e tecnológicos que possibilitavam a execução e criação da trilha sonora do hip-hop no Brasil.

Para Hinkel (2008), o hip-hop se desenvolve com base em um movimento de manifestações e tradições orais africanas a partir da apropriação da tecnologia musical. No mesmo sentido, Souza (2009) afirma que a tecnologia é fundamental para a existência do hip-hop, ainda que exista uma barreira socioeconômica que dificulta o acesso a estes artigos. Este território criativo que une tecnologia e pobreza é chamado por Vianna (1988) de “quarto mundo”. Embora a expressão seja, hoje, questionada, é possível que tracemos um panorama socioeconômico que demonstra as condições econômicas de desenvolvimento do hip-hop. Discutindo as relações das camadas populares com a tecnologia, Spyer (2018) propõe a nomenclatura “Brasil emergente”, apontando para os estratos sociais brasileiros que passaram a ter, pela primeira vez, acesso a crédito graças a políticas de distribuição de renda, controle da hiperinflação e maior seguridade trabalhista. Os resultados deste momento da história do Brasil, decorrido entre as décadas de 80 e 2010 são comumente referidos como “nova classe trabalhadora”, ou “classe C”.

O período mencionado acima coincide com a popularização de equipamentos que tornaram a produção musical e audiovisual cada vez mais acessível. Assim, gravar uma música e produzir um videoclipe em ambiente caseiro (ainda que sem o mesmo nível técnico da indústria profissional) tornou-se uma realidade acessível para um número maior de pessoas. Segundo Souza (2009), as pessoas ligadas à música hip-hop

costumam produzir seus próprios circuitos de difusão musical montando seus próprios estúdios, gravadoras independentes e rádios comunitárias e não legalizadas. Essa abordagem em relação às tecnologias de produção e distribuição musical são encaradas pela autora como um dos fundamentos da existência do gênero, e se imprime também em sua estética, com foco em bases³ e *samples*. O processo de produção das músicas de hip-hop, com equipamentos mais acessíveis a partir de apropriações tecnológicas, também representa a autonomia dos artistas sobre suas próprias músicas, uma vez que os rappers criticam a interferência da indústria musical na liberdade criativa dos artistas.

Para nossos objetivos com este artigo, interessa, principalmente, a dimensão de apropriação tecnológica operada pelo movimento hip-hop na difusão de suas produções. As rádios piratas, citadas acima, foram pauta de nossa pesquisa por meio do participante Julião Cardoso⁴, um YouTuber de Santa Maria (cidade satélite de Brasília), que produz vídeos de reação desde 2017. À época da pesquisa, Julião tinha 38 anos, e em nossos diálogos, pôde revelar as diversas formas pela qual consumiu a música hip-hop ao longo da vida:

Aí que surge a tal das rádio pirata. Que era nosso YouTube, né? A gente não tinha como propagar essas músicas, não tinha como divulgar mais. Aí surgem as rádios piratas né, mano. E era legal que essas rádios piratas não eram coisa só do MC, do DJ ou do moleque com 17 anos que curti rap e funk, como eu. Tinha alguém patrocinando isso, você tem que comprar um transmissor, comprar aparelho de CD. Tinha que ter isso, aquilo... E quem entrava com isso? O comerciante da cidade. Vou patrocinar porque vão falar do meu comércio lá, sou o dono da rádio. E isso ia fomentando o comércio local. Olha que onda! E a rádio pirata surge pra tocar rap, pra tocar funk, tocar muito samba também. E começava a fomentar a economia local. O cara da padaria, da farmácia, do supermercado, ele não tinha grana pra divulgar na rádio comercial, mas na pirata ele tinha (CARDOSO, em entrevista realizada por meio de videochamada no dia 8 de janeiro de 2021).

Neste trecho de conversa, Julião revela como a comunicação do movimento hip-hop articula dinâmicas econômicas e sociais que são próprias de sua essência, junto às localidades onde se insere. Bonora, Buriti e Carvalho (2007) apontam o rádio como o suporte de mídia onde o hip-hop teve maior espaço de divulgação, e destacam, justamente, as rádios livres (pejorativamente chamadas de “rádios piratas”), e emissoras

³ No contexto do hip-hop a base é entendida como a trilha instrumental sobre a qual os rappers cantam suas rimas.

⁴ Julião Cardoso atua no canal *Julião Cardoso*, registrado no YouTube em fevereiro de 2017. Na data de publicação deste trabalho o canal contava com 286 mil inscritos. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCITDRDn_pe6paLX05viZLyw>.

comunitárias. Com estes veículos, “surge a possibilidade de incorporar a ‘fala’ da periferia, funcionar como uma verdadeira ‘ouvidoria’ e questionar o poder público, além de fazer trabalhar a integração com a comunidade” (BONORA; BURITI; CARVALHO, 2007, p. 5).

A fala de Julião, também demonstra como, em sua perspectiva, o espaço que uma vez foi proporcionado pelas rádios comunitárias, é encontrado também nas mídias sociais, notadamente o YouTube, plataforma na qual atua. Na seção final deste artigo, discutiremos como as formas de difusão e monetização do hip-hop se articulam no cenário digital.

Reagindo: breve definição dos *reacts*

A modalidade audiovisual foco de nossa pesquisa são os vídeos de reação, popularmente conhecidos pelo termo *react*. Essa palavra está presente em praticamente todos os vídeos do gênero, e serve como forma de indicar a natureza do conteúdo em questão.

Os *reacts* são um formato de vídeo nativo do YouTube, e o fenômeno de sua popularização está ligado ao que Shirky (2010) e Jenkins et al. (2014) definem como uma cultura participativa. Com isso os autores referem-se ao momento em que os usuários da internet começam a interagir com os conteúdos de mídia de uma forma mais interativa, remixando e propagando obras de entretenimento de acordo com suas demandas comunicativas. Para Shirky (2010), o conteúdo propagável das mídias sociais vem acompanhado de uma mensagem implícita: “você também pode brincar disso”. Ou seja, se alguém replicou um conteúdo à sua própria maneira, então praticamente qualquer usuário pode fazer isso à sua.

Um vídeo de reação pode ser definido como o registro de alguém reagindo a uma determinada experiência. São múltiplas as possibilidades que o formato proporciona. Em nossa pesquisa, o foco foram as reações de pessoas assistindo a videocliques – uma das variedades mais comuns de *react* na internet. Para realizar um *react* basta ter acesso a um dispositivo equipado para captação de áudio e vídeo (um celular, por exemplo) e o conteúdo ao qual se vai reagir. Ao assistir um *react* de um videoclique de rap, vemos o vídeo em questão, ao mesmo tempo que apreciamos a reação de uma pessoa a ele.

Figura 1 - React



Fonte: Captura de tela no canal Julião Cardoso.

*Em um *react* é possível visualizar o videoclipe e a reação do youtuber simultaneamente.

Em nossa pesquisa, tivemos a oportunidade de conhecer as motivações de quatro produtores de conteúdo que se dedicam à realização destes vídeos. A paulista Indi Jade, que produz vídeos para seu canal *Agridoce*⁵, revela que seu apreço pelo formato surge, principalmente, pelo sentido de companhia acionado por estes vídeos:

Pelo menos pra mim passa uma sensação de companhia, entendeu? Literalmente você tá ouvindo o som com aquela pessoa ali e vendo todas as expressões, as reações que ela tá tendo ao ouvir aquela música. Por exemplo, pensa assim: nossa eu vi um som, eu achei aquele som maravilhoso, tipo, muito, muito bom! E aí você vai ver uma outra pessoa ouvindo aquele som, então você vai ver o que ela sentiu, o que ela achou, quais foram as reações dela. Então, pra mim, é uma coisa de companhia [...] (INDI JADE em entrevista realizada por meio de aplicativo de mensagens no dia 28 de junho de 2020).

Este sentido de companhia apareceu no discurso de todos os nossos interlocutores de pesquisa, e sugere que a experiência de assistir ao *react* de um videoclipe difere da experiência de assistir ao videoclipe em si, pelo fato de que temos a sensação de que há alguém assistindo junto, compartilhando suas impressões e reações. Essa dimensão de socialização mediada pela plataforma é expandida no campo

⁵ Registrado no YouTube em maio de 2017. Na data de publicação deste trabalho o canal contava com 379 mil inscritos. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCITDRDn_pe6paLX05viZLyw>.

de comentários, onde os usuários compartilham e discutem entre si, suas experiências com a obra em questão.

No intuito de definir os principais elementos presentes nos vídeos de reação Rebouças, Inocêncio e Medrado (2019) propõem quatro características:

- 1) São um formato de avaliação atravessado pelo entretenimento; 2) Possuem estéticas visual e narrativa reconhecidas como 'de YouTube'; 3) Permeados pela intertextualidade, metalinguagem e humor; 4) Trazem uma escolha estratégica do conteúdo base (REBOUÇAS; INOCÊNCIO; MEDRADO, 2019, p. 166).

Entre essas características, a que mais nos interessa, aqui, é a última, que aciona as táticas e estratégias articuladas pelos produtores de conteúdo para que eles consigam difundir satisfatoriamente seus conteúdos nas plataformas digitais, conforme veremos na próxima seção.

Os resultados de nossa pesquisa, revelam que a consolidação dos vídeos de reação como um formato audiovisual altamente replicado e apropriado os configura como um gênero cultural para o consumo audiovisual, nos termos de Miller et al. (2013; 2019). Ou seja, uma modalidade particular de consumo moldada a partir de uma cultura participativa. No contexto específico da cultura hip-hop, entendemos os *reacts* como um gênero cultural para o consumo de videoclipes de rap, uma nova forma de interagir com as obras capaz de transformar a experiência cultural junto a elas.

Rimas entre algoritmos: curadoria e difusão no YouTube

Mergulhar no mundo dos *reacts* de hip-hop nos permitiu perceber que a prática de registrar reações a videoclipes para posterior publicação no YouTube carrega mais sentidos do que o simples ato de se mostrar enquanto consome música. Aqui, destacamos o sentido de curadoria, que coloca os *reacts* como elementos de importância dentro da cena musical do hip-hop. Mais do que uma forma alternativa de se assistir videoclipes, estes vídeos também representam oportunidades de visibilidade para artistas que pretendem alcançar maiores números de visualizações nas plataformas digitais.

Um conceito importante para que compreendamos de forma satisfatória as dinâmicas que descreveremos a seguir é o de economia da atenção. Cunhado por Goldhaber (1994) este termo propõe uma resignificação acerca do valor da atenção das pessoas como o grande capital na era da internet. De acordo com Silveira (2017), na configuração atual das redes, a economia da atenção tem um impacto importante sobre

a atração de verbas publicitárias e a concentração de acessos. Essa é uma lógica que se insere na ideia de uma sociedade de plataforma. Van Dijck et al. (2018) argumentam que em um mundo cada vez mais conectado, as plataformas digitais penetram o coração das sociedades “afetando instituições, transações econômicas e práticas socioculturais” (p. 2, tradução própria). Neste sentido, as lógicas próprias das plataformas digitais (que incluem a governança algorítmica e a economia da atenção) gradualmente se infiltram e convergem com as instituições e práticas por meio das quais as sociedades democráticas se organizam.

Quando Rebouças, Inocêncio e Medrado (2019) falam sobre as “escolhas estratégicas do conteúdo base”, apontam para uma recorrência nos vídeos de reação. É comum que os YouTubers escolham reagir a vídeos que já tem uma grande visibilidade na plataforma, o que lhes oportuniza receber, também, um grande número de visualizações, já que há grande interesse no conteúdo em questão. Nos canais especializados em *reacts* de hip-hop percebemos a presença dessa característica, entretanto, observamos que os critérios de escolha atendem a outras variáveis, acrescentando complexidade às escolhas de conteúdo.

Julião Cardoso, por exemplo, revela que os “pedidos da galera são o requisito número um” para a escolha dos vídeos aos quais vai reagir. O segundo critério, para Julião, é o seu gosto pessoal, escolhendo obras de artistas que já conhece e aprecia. Estes “pedidos” aparecem na forma de comentários nos vídeos. Julião muitas vezes percebe que sua audiência parece se mobilizar de forma organizada, buscando promover lançamentos de determinados artistas.

A popularidade de certos vídeos, o gosto pessoal dos youtubers e os pedidos da audiência não são os únicos critérios levados em conta na hora de escolher a qual vídeo nossos participantes irão reagir. Os artistas e produtoras da cena do hip-hop também tem demonstrado interesse em veicular seus videoclipes por meio de canais de vídeos de reação. Se por um lado os canais de *reacts* têm interesse em publicar reações de vídeos que já estão ganhando muita atenção na rede, por outro artistas têm interesse em aparecer nesses canais como uma oportunidade de crescer em popularidade.

Guilherme Treeze é paulista do Grajaú e comanda o canal *Falatusetre*⁶. Foi com ele que conhecemos a modalidade dos “*reacts* pagos” – também chamados de “patrocinados”. Nesses casos, produtoras ou artistas negociam valores monetários com os youtubers para garantir que sejam publicadas reações aos seus videoclipes nos

⁶ Registrado no YouTube em janeiro de 2013. Na data de publicação deste trabalho o canal contava com 1,28 milhão de inscritos.

Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCITDRDn_pe6paLX05viZLyw>.

canais. Quando os youtubers que reagem ao hip-hop tomam decisões ponderando fatores como o clamor da audiência, seu gosto pessoal, a popularidade de certos vídeos e negociações com artistas, estão participando, à sua maneira, de uma lógica baseada na economia da atenção. Essas trocas de visibilidade não cessam nos canais de *reacts*. É comum que os próprios artistas compartilhem trechos de vídeos de reação com suas músicas em suas redes sociais, como forma de demonstrar o sucesso de seus lançamentos.

Figura 2 - React de Julião Cardoso



Fonte: Captura de tela do Instagram de Julião Cardoso.

* McRobson compartilha captura de tela de um *react* de Julião Cardoso sobre uma música sua em seu Instagram.

As escolhas de quem reage ao hip-hop no YouTube não importam somente para essas pessoas, mas acabam afetando, de maneira mais ampla, a cena musical do hip-hop. É comum que os lançamentos mais impactantes sejam discutidos por quase todos os canais do gênero, o que amplia muito a visibilidade dos videoclipes. Assim, quem produz os vídeos de reação incorpora também o rótulo de curador. Guilherme Treeze,

por exemplo, nos revela que se sente identificado com essa função, já que percebe que seu público tem dificuldades em se atualizar sobre todos os lançamentos do cenário, e acaba encontrando em seu canal um espaço confiável para a descoberta de novos artistas.

Foi ao tomar conhecimento sobre a complexidade que baliza as escolhas de nossos interlocutores que passamos a perceber que os *reacts* estavam muito longe de um formato de vídeos inocente, que não visa nada além de tornar visível as reações imediatas de alguém a um determinado conteúdo. Diante disso, consideramos questionar os participantes sobre a questão da credibilidade de seu trabalho. Uma vez que alguns *reacts* são pagos, não fica comprometida a espontaneidade das reações?

Guilherme Treeze foi o participante que pôde revelar mais detalhes sobre essa prática, descrevendo o tipo de conduta que procura adotar diante da questão. Primeiramente vale destacar que a prática dos *reacts* pagos não é segredo para sua audiência. Em alguns vídeos e *lives*, Treeze explica aos inscritos que nem sempre consegue atender aos pedidos nos comentários dos vídeos, uma vez que também atende a uma agenda de publicações negociadas com os artistas. Em nossas conversas ele deixa claro, entretanto, que o pagamento não garante que ele vá falar bem da música, já que procura reagir de forma sincera ao que assiste.

Tanto Guilherme quanto Julião são enfáticos ao revelar que não se sentem bem ao criticar duramente o trabalho dos rappers que aparecem em seus canais, e preferem valorizar os pontos positivos, a fim de não causar prejuízos ao trabalho de todos os profissionais envolvidos nas produções. Para preservar a credibilidade de suas opiniões e reações, sem correr o risco de prejudicar o trabalho dos artistas que aparecem em seu canal, Guilherme Treeze adota uma prática específica. Uma das premissas básicas que garante a espontaneidade de um *react* é a de que o youtuber esteja tendo contato pela primeira vez com o conteúdo em questão. Quando negocia *reacts* patrocinados, Treeze prefere se certificar que a obra do artista conta com um mínimo de qualidade antes de fechar a negociação. Assim, pede aos artistas que lhe enviem trabalhos anteriores, diminuindo o risco de se deparar com obras sem nível um mínimo de qualidade técnica e artística.

O YouTube, enquanto uma plataforma de vídeos que se construiu principalmente em cima do chamado “conteúdo produzido pelo usuário”, utiliza de políticas de monetização a partir da reprodução de anúncios antes, durante e depois dos vídeos publicados pelos seus usuários. O sucesso dessa estratégia possibilitou que muitas pessoas passassem a ter a produção de vídeos para a plataforma como sua principal fonte de renda, e consolidou a categoria de youtuber como uma profissão. Contudo, a

relação da plataforma com os usuários que querem se valer da monetização de seus vídeos através da reprodução de anúncios não raro é alvo de discussões e controvérsias. O título do artigo de Araújo e Matos (2017) é ilustrativo em relação a estas tensões. Em “Lutando contra o YouTube para se tornar visível para a comunidade”, os autores enfocam a falta de transparência da plataforma com relação às variáveis que determinam o potencial de visibilidade de um determinado vídeo ou canal, além do fato das mesmas serem alteradas com frequência e sem que sejam prestados esclarecimentos à comunidade de usuários.

Nos contatos com nossos interlocutores de pesquisa, constatamos que eles vivenciam as tensões destacadas por Araújo e Matos (2017) e convivem com uma dificuldade a mais, os bloqueios por direitos autorais. Como os *reacts* baseiam-se em conteúdo de terceiros, torna-se praticamente inviável que estes produtores de conteúdo monetizem as visualizações de seus vídeos (a monetização é direcionada ao detentor dos direitos do conteúdo original), sem contar os casos em que as publicações são bloqueadas automaticamente por conterem material protegido por direitos autorais. Apesar de alguns casos específicos, nos quais os artistas liberam os canais dos encargos referentes a direitos autorais, os youtubers que reagem ao hip-hop não conseguem usufruir das práticas de monetização oferecidas pela plataforma para a qual produzem conteúdo.

Diante disso, consideramos traçar um paralelo entre duas fases distintas no tocante aos meios de difusão utilizados pela cultura do hip-hop. Nas décadas em que as rádios comunitárias e piratas eram o principal veículo para a circulação do rap, negociações monetárias envolvendo comerciantes locais, entusiastas e artistas eram a via pela qual o gênero conseguia se manter em circulação. Hoje, na era das mídias sociais, encontramos uma comparação válida quando os artistas consideram investir em canais de vídeos de reação para a divulgação de suas músicas. Estes canais funcionam como mídias alternativas, com dificuldades em participar das lógicas de monetização oficiais da plataforma, mas que se mantêm graças à relevância que constroem junto à comunidade ouvinte do gênero.

A credibilidade e relevância das quais os interlocutores de nossa pesquisa gozam, parece advir de algumas características que são marcas de seus trabalhos: 1) compartilham vivências associadas a comunidades periféricas onde o rap tem grande relevância (bairros de São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro), 2) detêm conhecimento histórico e técnico sobre o gênero, que compartilham com a audiência por meio dos vídeos, 3) contam com uma rede de contatos privilegiada, relatando, com frequência, conversas que tiveram com artistas e produtores influentes da cena hip-hop.

No cenário atual das plataformas de mídias sociais e de conteúdo, o hip-hop tem encontrado diversas formas de se divulgar. Alguns exemplos disso são as batalhas de rima publicadas no YouTube (discutidas por Vieira, 2019), os podcasts especializados no gênero, páginas no Instagram, e influencers que direcionam seu trabalho para os adeptos e amantes dessa cultura. Acreditamos que os *reacts* de hip-hop, sejam um elemento importante nessa cadeia de circulação, capaz de ressignificar as formas de escuta, mobilizar atenções entre os participantes da cena, e instruir a audiência sobre as bases deste movimento e cultura.

Considerações finais

Considerando as condições históricas de surgimento do hip-hop, e a aptidão dos adeptos dessa cultura em operar apropriações tecnológicas, procuramos discutir as dinâmicas de curadoria e monetização envolvidas nos vídeos de reação voltados ao rap – a dimensão musical do hip-hop. Graças ao contato com interlocutores que têm contatos íntimos com a cena musical, e as vivências periféricas que marcam essa cultura, pudemos observar como o gênero rap ainda mobiliza táticas particulares e autênticas para a difusão de suas obras.

Sob uma abordagem comunicacional e antropológica, pudemos contrastar nossas observações sobre o fenômeno dos vídeos de reação de rap com a visão das pessoas que produzem esses vídeos, possibilitando que os participantes produzissem reflexões sobre seus próprios trabalhos em um diálogo que deu origem a resultados colaborativos.

Cabe salientar que o sentido de curadoria, implicado pelas lógicas de uma sociedade de plataforma, foi apenas um dos elementos chave encontrados em nosso estudo. Descobrimos que, além dele, os *reacts* de rap também mobilizam dimensões performáticas, estratégicas e pedagógicas. Acreditamos que os achados socializados neste texto ilustram os desdobramentos de uma tendência que é base do movimento hip-hop e que vem sendo discutida por teóricos do assunto já há algumas décadas: o lugar fundamental da tecnologia no desenvolvimento dessa cultura.

Há que se ressaltar que, em um sentido amplo, toda a cultura prescinde de tecnologia para se desenvolver. Contudo, procuramos, junto a estes estudos, salientar as formas particulares com as quais o hip-hop molda a tecnologia à sua maneira, encontrando vias paralelas para se desenvolver frente a um mercado e uma sociedade excludentes, sobretudo diante de minorias oprimidas e marginalizadas. O hip-hop é um ritmo fortemente eletrônico, baseado em remixagens e recortes sonoros para produzir sua estética. A produção de sua sonoridade sempre exigiu de seus artistas um

conhecimento sobre técnicas e equipamentos avançados, normalmente restritos a profissionais da indústria musical. Este fato, contudo, nunca impediu que as rimas fluíssem sobre batidas bem acabadas e sofisticadas, graças a um senso cultural que se valoriza e encara a arte com seriedade, mesmo sob as necessidades do improviso. Improviso, que, aliás, é uma palavra que está longe de ser pejorativa no contexto do hip-hop.

Ao incluir os vídeos de reação neste debate, temos a intenção de visibilizar e valorizar uma prática que dialoga com a cultura participativa em uma sociedade plataformizada, mas que, nem por isso, deixa de apresentar os traços distintivos da cultura hip-hop. Ao constatar a importância que estes vídeos têm tido nos últimos anos frente ao cenário da música rap, argumentamos que eles carregam o potencial de discutir a música com postura crítica, mas respeitosa, ensinando aos que estão começando a se interessar por essa cultura, e ajudando a difundir artistas novos e já renomados. Sem abandonar as condutas e práticas que o hip-hop historicamente carrega, articulam uma dinâmica de mão dupla que direciona atenções nas redes, ao passo que luta entre lógicas corporativas para se viabilizar – refazendo a trajetória de outras mídias alternativas que se dedicaram a tal tarefa, como as rádios comunitárias e piratas.

Referências

- ARAÚJO, W. MATOS, L. Lutando contra o YouTube para se tornar visível para a comunidade: o discurso de um criador de conteúdo sobre trabalho, diversão, controle e recompensa. **Sessões do imaginário**, Porto Alegre, v. 22, n. 38, p. 142-153, 2017.
- GOLDHABER, H. The Attention Economy and the Net. **First Monday**, v. 2, n. 4, abril 1997. Disponível em: <<https://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/download/519/440>>.
- HINE, C. *Etnography for the internet: embedded, embodied and everyday*. Londres: Bloomsbury, 2015.
- HINKEL, J. A arte de ouvir rap (e de fazer a si mesmo): **investigando o processo de apropriação musical**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.
- JENKINS, H.; GREEN, J.; FORD, S. **Cultura da conexão: Criando Valor Significado Por Meio da Mídia Propagável**. São Paulo: Aleph, 2014.
- MILLER, D. **Troços, trechos e coisas**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013
- MILLER, D. *et al.* **Como o mundo mudou as mídias sociais**. Londres: UCL Press, 2019.
- PINK, S. *et al.* **Etnografia Digital: princípios e prática**. Madrid: Ediciones Morata, 2019.

REBOUÇAS, D.; INOCÊNCIO, L.; MEDRADO, A. Gringos react to Brazil: uma proposta de conceituação dos reaction vídeos em diálogo com as narrativas estrangeiras sobre um sul global “bastardo”. In: POLIVANOV, B.; ARAÚJO, W.; OLIVEIRA, C.; SILVA R. (Orgs.). **Fluxos em redes sociotécnicas**: das micronarrativas ao big data. São Paulo: Intercom, 2019.

SHIRKY, C. **Cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SILVEIRA, S. **Tudo Sobre Tod@s**: Redes Digitais, privacidade e venda de dados pessoais. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

SPYER, J. **Mídias sociais no Brasil emergente**: como a internet afeta a mobilidade social. Londres: UCL Press, 2018.

SOUZA, A. **A caminhada é longa... e o chão tá liso**: O movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

VAN DIJCK, J. *et al.* **The platform society**: public values in a connective world. New York: Oxford University Press, 2018.

VIEIRA, R. **Flows & Views**: Batalhas de rimas, batalhas de YouTube, cyphers e o rap brasileiro na cultura digital. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2019.

O Rap Afro-Latino-Americano: transpondo fronteiras

Ronaldo Silva*

Angela Maria de Souza**

Este artigo¹ é um recorte da pesquisa desenvolvida no projeto “Movimento Hip Hop: Estéticas Afro-Latino-Americanas entre fronteira”² que teve como proposta uma análise sobre a criação musical do rap, a partir da cidade de Foz do Iguaçu - Paraná. Uma das etapas da pesquisa foi o levantamento de dados e pesquisas sobre o Movimento hip hop de diferentes países latino-americanos. E é sobre estas questões que passamos aqui a discorrer trazendo algumas reflexões sobre encontros e perspectivas comuns a essas diferentes reflexões intelectuais realizadas por jovens latino-americanos.

O Movimento hip hop, formado pelo Rap (ritmo e poesia), o *Break* (dança) e o Grafite (pinchar), entre outros elementos, constituem-se enquanto uma ação cultural pluriversa de significados da vida urbana instituída por jovens em sua grande maioria negros estadunidenses e imigrantes latino-americanos, caribenhos, jamaicanos. Foi no final da década de 1970 nas transformações que ocorreram com a virada pós-industrial nos Estados Unidos da América, que se vive uma reestruturação da vida urbana, precisamente com as comunidades negras e hispânicas. Estas comunidades formadas em sua grande maioria por imigrantes, encontraram-se diante de duras condições de marginalização e opressão social e econômica onde foram destituídos dos espaços que vivam, próximos aos grandes centros urbanos e retirados para espaços mais afastados,

* Doutorando em Direitos Humanos e Democracia pelo PPGD da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre pelo PPG Integração Contemporânea da América Latina (UNILA). Pesquisador-associado ao Centro de Estudos da Constituição - (CCONS-UFPR). Editor-Assistente do Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAEC).

E-mail: ronaldosilvars@hotmail.com

** Doutora em Antropologia Social pela UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina. Docente do Curso de Antropologia e PPG - IELA - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos na UNILA - Universidade Federal da Integração Latino Americana. Coordenadora do NEALA - Núcleo de Estudos Afrolatino Americanos.

E-mail: angelas2508@gmail.com

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Este projeto foi orientado pela Dra. Angela Maria de Souza, sob financiamento PIBIC-UNILA entre 2013-2014.

em uma reorientação espacial-territorial e social, as periferias urbanas. Essa transposição das pessoas dos grandes centros para bairros mais afastados, marcou um processo de segregação na vida social, bem como cultural, política e principalmente econômica, expondo as comunidades imigrantes às mazelas da vida urbana, num processo de precarização de suas condições de existência e sobrevivência. Nesse contexto, as práticas estético-musicais que farão parte do Movimento hip hop dão seus primeiros passos enquanto manifestações que se desenvolvem no apego local, uma “relação entre territórios e os diferentes arranjos socioculturais e políticos que orientam as maneiras como as pessoas representam pertencimento a unidades socioculturais, políticas e econômicas” (RIBEIRO, 1997, p. 2).

Nesse sentido, essas manifestações em diferentes arranjos nas comunidades locais, constituem espaços políticos, sociais e territoriais onde práticas de saberes culturais emergem enquanto organizações estéticas de reivindicações e questionamento da vida social e política. O encontro da comunidade negra e hispânica em Nova York, nas áreas do “South Bronx, Beldford Stuyvensat, o Bronwnsviller e as áreas de Crown Heights no Brooklyn, a área da Jamaica em Queens e Harlem” (ROSE, 1997, p. 200), tornam-se locais que possibilitam a emergência do Movimento hip hop a partir do encontro de tradições musicais das populações negras e migrantes latino-americanos e caribenhos.

Diante de todo o contexto social que marca a existências dessas populações nesses bairros, principalmente no enfrentamento às desigualdades sociais, raciais, econômicas, o Movimento hip hop, além de sua tradição musical torna-se também um movimento político e de contestação que usa a música, o grafite, a dança, a literatura como instrumentos de construção de uma intelectualidade que narra as desigualdades vivenciadas a partir de suas próprias experiências. Importante destacar que o Movimento hip hop, do qual estamos aqui falando, é um movimento fundado em práticas de contestação e crítica social e que, com mais intensidade, entra em diferentes países da América Latina e Caribe e sobre o qual estamos aqui estabelecendo interlocuções nesse artigo.

Pensar sobre essas diferentes formas de expressão do Movimento hip hop nos impõe reconhecer o encontro desses jovens em um período de profundas transformações da vida urbana frente às grandes reivindicações políticas e econômicas, onde a falta de gestão e políticas públicas para com as condições básicas de sobrevivência dos imigrantes e as populações mais pobres era notável, sendo que

[...] as comunidades ficaram entregues aos ‘donos de favelas’, aos desenvolvimentistas, aos refúgios dos traficantes, aos centros de reabilitação de viciados, aos crimes violentos, às hipotecas e aos serviços municipais e de transportes inadequados (ROSE, 1997, p. 199).

No entanto, estas comunidades formadas por imigrantes negros e hispânicos constituíram no seu “apego local” desde suas práticas ancestrais e de saberes culturais (ROSE, 1997) um ato de resistência contra a opressão e marginalização. São jovens que narram, através de suas trajetórias “as experiências pessoais, os sentimentos, as emoções, as condições sócio-raciais, as de gênero, as de imigração” que perpassam enquanto marcadores estruturais enquanto pessoas e na relação que estabelecem com a cidade, sociedade, política e que passam a estruturar suas práticas estético-musicais (SOUZA, 2009, p. 77).

O Rap é um estilo musical estruturado por uma narrativa que possui um conteúdo e uma musicalidade estética marcado pelas rimas, que permite-nos questionar, conscientizar e combater marcadores como o preconceito, o racismo, o sexismo, a marginalização e opressão social, bem como, a xenofobia, dentre outras questões. Dessa forma, o rap é um estilo musical próprio, marcado por uma tradição e influência das músicas afro-latino-americanas, sendo que

[...] enquanto acontecia a febre das discotecas, nas ruas do Bronx, o gueto negro/caribenho localizado na parte norte da cidade de Nova York, fora da ilha de Manhattan já estava sendo arquitetada a próxima reação da ‘autenticidade’ black. No final dos anos 60, um disk-jockey chamado KoolHerc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos ‘sound systems’ de Kingston, organizando festas nas praças do bairro. Herc não se limitava a tocar os discos, mas usava o aparelho de mixagem para construir novas músicas. Alguns jovens admiradores de Kool Herc aprofundaram a técnica do mestre. O mais talentoso deles foi Grandmaster Flash, que criou o “scratch”, ou seja, a utilização da agulha do toca-discos arranhando o vinil no sentido anti-horário. Além disso Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música, uma espécie de ‘repente eletrônico’, que ficou conhecido como RAP. Os ‘repentistas’ são chamados de rappers ou MCs, isto é, masters of ceremony. O rap e o scratch não são elementos isolados. Quando eles aparecem nas festas de rua do Bronx, também estão surgindo a dança break, o graffiti nos muros e trens do metrô novaiorquino. Todas essas manifestações culturais passaram a ser chamadas por um único nome: hip-hop (VIANNA, 1988, p. 20-21).

Nesse contexto, vemos que o rap emerge de complexas trocas culturais e das desilusões sociopolíticas na produção de

[...] diálogos interno e externo que afirma as experiências e identidades dos participantes ao mesmo tempo em que oferece uma crítica social mais abrangente, dirigida tanto à comunidade hip-hop como à sociedade em geral (ROSE, 1997, p. 211).

Como uma manifestação estética político-cultural, o Rap conduz-nos a reflexões sobre a realidade social, de modo a relacionar e diferenciar as produções e relações de significados construídos culturalmente. Como

[...] registro da vida juvenil, o rap dá conta, por exemplo, das penúrias econômicas, dos problemas sociais, das rivalidades territoriais e entre bairros, da prevalência do racismo, das vicissitudes da vida urbana ou as diferentes faces da violência (ARCE, 1997, p. 147).

Outrossim, os rappers constituem-se enquanto agentes de desenvolvimento de um ritmo e uma linguagem própria, que juntos “ao uso da tecnologia musical são aspectos cruciais no desenvolvimento e no uso pelo hip-hop, sendo que essa combinação foi fundamental para evolução geral do movimento” (ROSE, 1997, p. 194-195). Nesse sentido, a composição da narração discursiva centraliza um maior peso no próprio significado da palavra rap, conforme coloca Souza (2009, p. 105):

O próprio significado do rap enquanto música concentra um peso maior na composição da letra, ou seja, na construção de uma narrativa discursiva. Um rapper não necessariamente possui algum conhecimento de teoria musical clássica, ou precisa saber tocar algum instrumento musical. O que para alguns gêneros musicais é fundamental, ou seja, dominar um instrumento musical, no rap este cenário muda. Conhecimento que pode ser facilmente questionado, já que estes rappers possuem outras teorias musicais que vêm de suas experiências familiares, pessoais, comunitárias, em terreiros de umbanda e candomblé, rodas de capoeira, baterias de escolas de samba, igrejas evangélicas (SOUZA, 2009, p. 105).

Registrar a realidade constitui-se em narrar as vivências e experiências, ordenando os elementos culturais diários numa tradução das percepções às classificações de palavras através de sua própria escolha discursiva em dar nome a todo o seu processo de cognição da realidade. Para Souza (2009),

[...] a música entre os rappers pode ser percebida a partir de um “estar no mundo”. Segundo eles, cantam a realidade em que vivem e este relato é

permeado por sentimentos e a música surge das experiências que narram. Eles compõem um gênero musical que é fruto de sua percepção do mundo. Falam do contexto e das necessidades que geram esta música e da função que esta tem. Ao cantarem a realidade, relatam sua forma de ver o mundo no qual se encontram e a música funciona como uma espécie de comunicação que denuncia uma realidade de insatisfação, ao mesmo tempo em que estabelecem uma relação de proximidade com o que está sendo cantado (SOUZA, 2009, p. 106-107).

Nesse contexto, assumimos o Rap enquanto uma estética política no exercício de uma “policy” cognitiva a debater, expressar, questionar e conscientizar a vida urbana e suas mazelas. Como estética política que transpõe os debates nacionais, o Rap expandiu as fronteiras territoriais norte-americanas, a partir dos imigrantes hispânicos numa articulação estética transnacional à luz do “novo” internacionalismo das culturas (BHABHA, 2013).

O Rap insurge dentro de um contexto transacional migratório e emancipatório por meio de fluxos numa “série infinita de deslocamentos no tempo, às vezes alterando [a narrativa] também o espaço, entre formas externas acessíveis aos sentidos, interpretações e, então, formas externas novamente” (HANNERZ, 1997, p. 15). Este contexto de descolamento, pensando desde a retórica de Hannerz (1997) por meio de fluxo transnacionais coloca-nos a pensar como as narrativas estéticas culturais assumem um caráter político e social na agenda global, transpondo um exercício de existência, de se fazer presente entre o “local” e o “global”, deslocando entre as disjunturas das fronteiras dos estados nacionais e emergindo em diferentes contextos nacionais, principalmente nos latino-americanos.

A emergência dos grandes fluxos de articulações e deslocamentos transnacional imprimiu uma significação mais ampla da condição humana na condição pós-moderna, onde passaram a residir nas ideias de “[...] fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes - mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidade policiadas” (BHABHA, 2013, p. 24-25).

De acordo com Bhabha (2013, p. 25), essa significação transnacional imprimiu a demografia do “novo” internacionalismo, onde a “[...] fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente”. Trata-se da “[...] história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos” (BHABHA, 2013, p. 25).

No entanto, as articulações transnacionais de estéticas culturais, que emergiram com o advento da globalização, têm mostrado que essa passagem ou “meia passagem [*middle passagem*] da cultural contemporânea” é caracterizada conforme aponta Bhabha (2013, p. 26) por “novo” internacionalismo, enquanto um “[...] movimento do específico ao geral, do material ao metafórico, não [sendo] uma passagem suave de transição e transcendência”. Trata de um processo social e cultural de “[...] deslocamento e disjunção que não totaliza a experiência. Cada vez mais, as culturas ‘nacionais’ estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas” (BHABHA, 2013, p. 26).

Para Bhabha (2013, p. 26), o efeito das articulações culturais onde não se totaliza mais as experiências refere-se a uma “base alterada para o estabelecimento de conexões internacionais”, onde

[...] a moeda corrente do comparativismo crítico, ou do juízo estético, não é mais a soberania da cultura nacional concebida, como propõe Benedict Anderson, como uma ‘comunidade imaginada’ com raízes em um ‘tempo vazio homogêneo’ de modernidade e progresso”. [Bem como] as grandes narrativas conectivas do capitalismo e da classe dirigem os mecanismos de reprodução social, mas não fornecem, em si próprios, uma estrutura fundamental para aqueles modos de identificação cultural e afeto político que se formam em torno de questões de sexualidade, raça, feminismo, o mundo de refugiados ou migrantes [...] (BHABHA, 2013, p. 26-27).

Esta crítica nos coloca a refletir a instituição de teorias sociais e culturais de transição da modernidade para contemporaneidade ou como alguns críticos preferem ser chamada de pós-modernidade, na fronteira do pensamento “pós”. Entende-se que os conceitos teóricos estão em profundas redefinições, colocando os conflitos sociais aos debates às tradições históricas culturais como condições de respostas epistemológicas. Para tanto, compreender as culturas e seus locais se faz uma tarefa determinante, colocando-nos a repensar, conforme aponta Santos (2010) que as teorias sociais “não são internacionais e menos ainda internacionalistas; ao contrário; [...] se há um novo internacionalismo em curso, é preciso se dar conta dele, e ver como poder ser contra-hegemônico” (SANTOS, 2007, p. 66).

Nessa perspectiva, entrelaçado a corrente de Santos (2010), o crítico cultural Homi Bhabha (2013) nos coloca a pensar as culturas da “*contramodernidade* pós-colonial” que “põe em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para ‘traduzir’, e, portanto, reinscrever o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade” (BHABHA, 2013, p. 27-28). Aqui três elementos ou técnicas instituem a

pensar o exercício do Movimento Hip Hop enquanto prática de saber cultural, sendo o “traduzir”, o “reinscrever” e o terceiro, a união de ambos enquanto a manifestação ou intermediação do novo.

Assumimos a tradução enquanto o exercício de manifestação de indivíduos e/ou coletivos que usam de seus saberes ancestrais por meio de uma interpretação dos significados já vivenciados, sendo a memória a fonte e/ou refúgio enquanto recurso que guardam essas experiências passadas, bem como o corpo físico, a língua e/ou as vestimentas e alimentação. Se a tradução pode constituir esse ato de interpretação das experiências passadas, como meio de instituir os significados pela memória no reviver de uma dada condição, o reinscrever refere-se como via de manifestação desses significados, de materializar os desejos, os significados e suas ancestralidades. Trata-se de externalizar na materialização de uma ação algo “novo”, podendo ser um objeto ou uma performance, uma vez que este novo esteja circunscrito pelos significados do passado.

O terceiro elemento, assumindo enquanto o ato de se traduzir e reinscrever a cultura, trata-se da intermediação ou para uma melhor compreensão enquanto “intervenção”. Este refere-se sobre o exercício prático onde a cultura se faz existir, trata-se de um ir “além³” no viver fronteiriço que nos habita entre o “pós” modernidade e contemporaneidade e o que o próprio Bhabha (2013) compreende nesse trabalho fronteiriço da cultura enquanto “retorno ao presente para descrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunidade humana, histórica; tocar o futuro em seu lado de cá” (BHABHA, 2013, p. 28).

Pensar esse ato de tradução cultural constitui-se uma tarefa difícil, principalmente quando revisitado a partir das correntes do *realismo clássico*, uma vez que, exige-se do intérprete para com a tradução um ato insurgente entre o passado e o presente na tradução de significados, daquilo que nos institui enquanto seres humanos de nossas relações. Homi Bhabha (2013) enquanto crítico cultural nos chama atenção a partir do “traduzir”, do “reinscrever” e da “intervenção” a pensarmos por um exercício de tradução dentro da pós-modernidade, as práticas socioculturais “contra-hegemônicas” proposta por Santos (2010).

Talvez essa seja uma tarefa simples pensando do lado de cá ou mais difícil para outros quando se assume a existência social desde uma visão estadocêntrica. O que se

³ Para Bhabha “além significa distância espacial, marca um progresso, promete o futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou o limite - o próprio ato de ir além - são incognoscíveis, irrepresentáveis, sem um retorno ao ‘presente’ que, no processo de repetição, torna-se desconexo e deslocado” (BHABHA, 2013, p. 24-25).

propõe é compreender por exemplo, a partir do recorte de análise que está sendo proposto, o Movimento Hip Hop e suas práticas por meio da música, das narrativas poéticas, da performance corporal, da dança, da arte de muros e prédios, enquanto manifestações de tradução, reinscrição e intervenção que permite-nos uma reflexão crítica das relações humanas e seus marcadores de estratificação e hierarquização, bem como, nos coloca com o encontro com “o novo”, com as possíveis respostas e compreensões para um mundo menos desigual e harmônico. O Rap, por exemplo, por meio de sua narrativa localizada, por um conteúdo crítico e reflexivo, institui como uma nova ordem contra-hegemônica num diálogo trans-escalar (SANTOS, 2010), onde temas como a violência urbana, a violência policial, a fome, a miséria, o desmatamento, fortalecem um debate mais amplo na agenda global.

Não se trata de negarmos essas agendas no sistema internacional antes da década de 1970-80, mas de repensarmos e fortalecemos os debates e críticas que na euforia da globalização e do capitalismo transnacional exprime de forma mais latente a marginalização social local, bem como, a opressão de pessoas fora dos padrões pré-estabelecidos dentro de uma ordem hegemônica.

No que tange precisamente aos rappers, por meio das expressões rítmicas e poéticas, estes indivíduos estão profundamente enraizados às experiências locais ou família alternativa conhecido como “gueto”, num vínculo intercultural (ROSE, 1997, p. 202). Este vínculo ou rede intercultural alternativa instituem aos rappers sentimentos, visões e vivências coletivas enquanto família alternativa, que permitem, nas suas produções narrativas, que entrelaçadas ao uso da tecnologia musical, a constituição de aspectos cruciais para uma visão crítica no debate sobre a fome, o tráfico de pessoas, a guerra, o desmatamento, a escassez de água, etc.

Nesse sentido, o Rap trata-se de um estilo musical e narrativo de tradução do pertencimento e da experiência social, que imprime identidades que jogam com as distinções e as hierarquias de classe, poder, raça e gênero ao usar a batida rítmica e o léxico para reivindicar um terreno cultural e político. Trata-se de uma combinação de elementos do discurso e do ritmo que atrelado a uma performance instituem a vida, a identidade e a posição enquanto sujeito político, em uma reinvenção e autodefinição do “ethos” (ROSE, 1997).

Nesse contexto, assumindo a influência das comunidades negras e hispânicas que migram para os Estados Unidos da América e posteriormente, muitos retornam para seus espaços originários, verifica-se um processo de deslocamento dos afro-latino-americanos e caribenhos a influenciar suas origens. Refere-se a um processo de transnacionalização estética enquanto manifestação política e cultural que se fez

presente para além das fronteiras territoriais, redefinindo e influenciando seus espaços originários.

Refletir sobre essas fronteiras como espaços de encontro e movimento, imprime um fluxo de articulação humana e seus significados às condições sociais na vida juvenil latino-americana e caribenha, numa crítica expressiva e questionadora a partir de jovens, em sua grande maioria localizada nas periferias, *comunidades, villas, asentamiento, barrios* ou *bajos*, seja a vida urbana e/ou indígena, seja pelas relações políticas, econômicas, culturais e geopolítica, que se transpõe no “apego local” um pertencimento transnacional.

O Movimento hip hop na América Latina: transpondo fronteiras

Para tanto, compreender a chegada do Rap na América Latina, inicialmente, se faz determinante olharmos o contexto em que se desenvolveu, sendo este no período transição da ditadura militar e/ou pós-ditadura entre as décadas de 1980-1990 em muitos de nossos países. Este contexto é determinante pois revela-nos diferentes países marcados pela opressão militar no silenciamento das pessoas em falarem, se expressarem, questionarem, criticarem a vida política, social e cultural.

No Brasil, o Rap chega com força no início dos anos de 1980 e começa sua atuação nas periferias e favelas de São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro, espalhando por todo país em poucos anos. O Rap se origina nos bailes black de periferias, com muito soul e funk, que se realizava no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Brasília, sendo considerado com os principais representantes desta época os Racionais, Faccção Central, Câmbio Negro, MV Bill, GOG e Sabotage.

Antes do Rap, foi o break do “B.Boy, Nelson Triunfo, de 45 anos, um dos responsáveis por difundir o break no país” (ROCHA; DOMENINICH; CASSEANO, 2001, p. 45). Dessa forma, tanto o break como o rap e o grafite entram em cena concomitante nos muros e ruas das cidades paulistas e cariocas, dando cor, som e performance as lutas e reivindicações por “liberdade” de expressão em um período marcado extremamente por uma profunda crise econômica, fim do regime militar e o desenvolvimento de organizações civis sociais e políticas. A vida juvenil inquieta e as condições deste período revelam-se em uma ‘rebeldia’ performática, em um ato de resistência e reexistência pela liberdade de expressão, em uma configuração cultural no modo de viver e expressar, seja por meio da música, dos discursos, do corpo ou das roupas.

Este contexto insurge em diversos outros países na América Latina. Do outro lado, na ascensão de lutas e reivindicações questionando a opressão e marginalização

pós-ditadura militar e as condições em que sobreviviam, jovens chinelos diante suas inquietudes com a vida social e política, insurgem no início da década de 1990, através do break-dance e por influências de filmes e músicas do Movimento-estadunidense, com a vinda de filhos de chilenos que se encontrava exilado da ditadura de Pinochet, em países da Europa e dos Estados Unidos, trazendo um novo estilo de vida urbana, por meio do Rap e o Movimento hip hop:

[...] llega a Chile por medio de algunas películas mostradas en televisión a mediados de los ochenta, más algo de música electro-funk que sonaba en las radios, y algunos bailarines que aparecían en programas de televisión local. Todos esos elementos confluyen para que un sector de la juventud chilena se sienta identificada por esa forma de expresión que atraía la atención de las personas por su llamativa forma de bailar; es así como se empiezan a crear los primeros grupos de *b-boys* que cultivaban el *breakdance* y que lo asumen como una forma de vida, proyectando de esta manera las bases de lo que sería la cultura HipHop en Chile, que cada vez se, más autónoma de su matriz norteamericana y se fundía en su propia identidad cultural. El HipHop en Chile roturó su propio camino histórico de la mano de los sectores populares, donde fue recibido y desarrollado de manera impresionante (POCH PLÁ, 2011, p. 82-83).

De acordo com Poch Plá (2011), o primeiro registro de produção musical se deu em fita de vídeo cassete na década de 1990. Neste mesmo período começou a mesclar a formação de novos grupos de rap entre “DJs y productores musicales”, entre los que se pueden nombrar a “Panteras Negras”, “M-16”, Pedro Foncea (ex-integrante de “De Kiruza”), “Los Incultos”, “Los Marginales”, “Blanco y Negro”, “Bajos Fondos”, “Detonación”, “Descendientes de la Calle” (DDC), “Tiro de Gracia”, “Enigma Okulto”, “DJ ZamZim” (POCH PLÁ, 2011, p. 119).

Estes grupos possuíam uma forte crítica em suas narrativas frente ao Estado e ao sistema econômico vigente e a opressão sofrida na ditadura militar. Ainda no cenário nacional do Movimento hip hop chileno, se destacam De Kiruza, Dj Raft & Solo Di Medina, La Pozze Latina, Lengua York, CHC, Makiza, Tea Time, Tapia Rabia Jackson e Tiro de Gracia. Poch Plá (2011) salienta que a configuração e a formação do Movimento Hip Hop no Chile são marcadas pela atuação e organização de coletivos, meio pelo qual possibilitaram o desenvolvimento e a atuação de debates e ações de políticas sociais e culturais entre os coletivos denominados HipHopLogía, La Coalixión e a Red HipHop Activista.

Ao mesmo tempo em que se desenvolvia o Movimento Hip Hop no Chile também era possível perceber o desenvolvimento em outros países da América Latina, como na

Argentina, no Brasil, no Uruguai, no Peru, na Colômbia, na Venezuela, no Equador e em países da América Central. No Equador, o Movimento hip hop se inicia na cidade de Guayaquil e “se radico en los barrios 9 de Octubre, lo que ahora se conoce como Malecón 2000 y la Bahía, esta fue en sus inicios una fusión de ritmos con el acontecer de la vida cotidiana” (ESTACIO, 2013). Também em Guayaquil AU-D foi considerado o intérprete mais popular do Movimento hip hop no Equador, fazendo com suas narrativas musicais, se tornasse umas das mais influentes no Equador.

Em 1990, o Movimento hip hop chegou a Quito, construindo uma cultura própria, com “Equinoccio Flow (Bronson, Batusay y de la tribu); la Quito mafia (Tzantza Matantza, 38 que no juega, La Rapbia, Arsenal) y los Hip Hop Cultos” (Idem). Entre as correntes que se desenvolveram no Equador, como a Comercial, Gangsta rap e Hardcore, uma se destaca por sua peculiaridade, que é a corrente Hip Hop andina, que se desenvolveu além do território equatoriano,

[...] es una propuesta que nació a fines del año 2000 esta se da principalmente en Ecuador, Bolivia, Colombia. Esta propuesta tiene como principal motivo la reivindicación de la cosmovisión andina. Este estilo se realiza mediante la mezcla de instrumentos andinos como la quena, la zampoña y el charango, y utilizan al quichua, quechua, aymara y el mapuche para desarrollar sus expresiones (ESTACIO, 2013, p. 20).

O Movimento andino no Peru, na Bolívia, no Equador e na Colômbia, vai além das fronteiras territoriais, faz uso de uma linguagem e instrumento próprios, uma forma de afirmação de uma identidade política e cultural indígena. Além das fronteiras urbanas, o Movimento hip hop adentra com um estilo próprio as fronteiras das culturas indígenas.

No Equador, o Movimento Hip Hop dissemina elementos na formação de novos Movimentos em outros Estados, como um instrumento de identidade e luta social, destacando-se no cenário do rap equatoriano Guanaco MC, Tzantza Matanza, Los Subversivos, 38 Q No Juega, Marmota Mc, La Batu, Fusión Mutágeno, Don De Gente e La Gran Bulla, entre outros (CRUCERIRA, 2018).

Na Venezuela, de acordo com Castro (2008) em entrevista com Dj Hernia (2008), aponta que Tony Armas foi o criador do primeiro grupo de rap, chamado La Corte. Outra referência ideológica do Hip Hop venezuelano é Truce, possuindo notoriedade por colocar o Movimento hip hop como um gênero local. Desde então surgiram inúmeros outros grupos,

[...] en la actualidad son escuchados con frecuencia: Guerrilla Seca y Cuarto Poder. Como también aquellos que no tienen contrato aún con disqueras musicales: Candelaria Family, Black Gheto, Área 23, Realengos, Al otro extremo, P-Bro, Mc Arena, Mc Gabyloña (CASTRO, 2008, p. 13).

Configura no cenário de rap venezuelano, Área 23, Cuarto Poder, Guerrilla Seca, La 7MA, Underflow, Vagos y Maleantes, ZRO e DJ Castor⁴.

Na América Central percebe-se que o Movimento hip hop rompe suas fronteiras culturais e territoriais e por meio do rap ganha a cena em distintos espaços, como Castillo em Costa Rica, sendo considerados um dos mais talentosos do gênero no país; Crookerd Stilo e Lit T-Bone em El Salvador, Marmota Fu, Real Akademia e Sasha Campbell em El Salvador; Reyes Del Bajo Mundo, que é salvadorenho, más vivem em New York, Andrew Delgado, mais conhecido como Santos, que nasceu em San Diego, vive na Califórnia entretanto, filho de pais salvadorenhos; além de Mc Junior que é de Honduras; por fim, temos Enoch Samuel⁵, sua música representa a costa atlântica do Costa Rica⁶ (país natal), Honduras e Panamá.

Foi o grafite, considerada a primeira manifestação do Movimento hip hop no México, na cidade de Tijuana, principalmente por sua condição de localização fronteiriça com os Estados Unidos, espaço de constante fluxo de pessoas e informações, onde se faz um intercâmbio cultural entre os migrantes procedentes do centro do país, com os mexicanos residentes do outro lado da fronteira. Na cidade do México os primeiros grupos de rap foram Sindicato del Terror (o S.D.T.) e 4to. del Tren⁷, considerados difusores do Movimento hip hop mexicano⁸ durante vários anos.

O Movimento hip hop se desenvolve em distintas partes do México⁹, em Guadalupe e Escobedo, Nuevo León, em cidades como Monterrey, Tijuana, Ciudad Juárez, Monclova e Durango que tem marcado a influência por grupos como Control Machete, Cartel de Santa, Akwid, Kinto Sol.

Na Argentina e no Uruguai, a configuração do Movimento hip hop é semelhante a outros países da América Latina, iniciou-se na década de 1990, período da pós-

⁴ Ver mais em: <<https://estilorap.wordpress.com/>>.

⁵ Disponível em: <<https://www.nlm.com/enochsamuelsakathepro/about>>. Acesso em: 20 out. 2021.

⁶ Disponível em: <<https://www.redbull.com/car-es/%C2%A1ha-llegado-el-momento-para-costa-rica>>. Acesso em: 20 out. 2021.

⁷ Disponível em: <https://issuu.com/monicarmijo/docs/moyyyy_revista_1>. Acesso em: 20 out. 2021.

⁸ Disponível em: <<https://www.redbull.com/co-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc>>. Acesso em: 20 out. 2021.

⁹ Revista Cuatro Elementos - Hip Hop em México. Disponível em:

<https://issuu.com/monicarmijo/docs/moyyyy_revista_1>. Acesso em: 20 out. 2021.

ditadura militar. Na Argentina, destaca-se no rap, Buenos Aires Subterráneo, que são oriundos da zona norte de Buenos Aires, Dj Stuart, Mustafá Yoda, Sindicato Argentino Del Hip Hop, que são considerados uns dos primeiros do gênero do Movimento hip hop do país, além de Apolo 11, Dante Spinetta, Frescolate, Iluminate, Koxmoz, Purple House. No Uruguai, destaca-se Lateja pride, considerados os veteranos e principal difusor da cultura hip hop, bem como Contra Las Cuerdas, Dino, Dj Deep + Chs, Eruditos, L. Mental, Luciano Supervielle, Niko L Ass entre outros¹⁰.

No Paraguai¹¹ ganha destaque Yamil Ríos, conhecido como X-Ile, considerado o pai fundador do hip hop no Paraguai, viveu parte de sua infância e adolescência em Washington e retornou a Assunción em 1992 trazendo consigo a cultura de rua. Já Maske1, por meio do X-Ile forma o primeiro coletivo de hip hop em Assunción, juntamente com Albert Giudici, Andrés Valdovinos e DJ P. Enquanto El Enviado é um dos incursores que marca as batalhas de ritmo e poesia com a língua Guarani. Na cena Paraguai destaca-se também Koa Há, D-Flow, Denots e Nación Dementz no hip hop.

No México, assim como em outras nações latino-americanas, na Argentina, no Chile, no Uruguai, no Peru, na Bolívia, na Venezuela, na Colômbia, no Equador, o Movimento Hip Hop, precisamente o Rap tornou-se um meio de luta pelas questões sociais, políticas, econômicas e culturais. Questionando desigualdades que atingem as populações afroindígenas do continente e trazendo novas perspectivas a partir de suas produções estético-musicais e intelectuais.

Fronteiras que unem: “América Latina”

Distintos cenários sociais, políticos, étnico-raciais e muito mais, porém, com o Movimento hip hop como um elemento de fundamental importância para a expressão e manifestação de inúmeros(as) jovens latino-americanos, negros, indígenas, homens, mulheres, das áreas rurais e urbanas que transformam essa prática estético-musical numa importante forma de elaboração intelectual sobre os contextos sociais, os quais perpassam suas trajetórias de vida. Como nos coloca Bhabha (2013, p. 27) “[...] o trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com o “novo” que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia de novo como ato insurgente de tradução cultura”. E aqui, esse novo vem no plural e é produzido por todos(as) esses(as) jovens latino-americanos a partir do Movimento hip hop. São práticas estético-musicais e

¹⁰ Ver mais em: <<https://www.inau.gub.uy/component/flexicontent/download/6397/2939/16>>.

¹¹ Ver mais em: <<http://www.submundodosom.com.br/2019/04/hip-hop-paraguaio-o-movimento-no-solo.html>>.

políticas. São narrativas que nos oferecem toda uma produção intelectual que é construída a partir de suas trajetórias de vida.

Esse “novo” é o que todos esses Movimentos hip hop produzem cotidianamente e que são resultado de longas histórias de negação, de expulsão, de violências políticas, de xenofobia que marcam as vidas desses jovens. O rap que produzem traz narrativas que não nos deixam esquecer de um passado colonial-escravocrata-patriarcal que deixou suas heranças fortemente enraizadas em nossas sociedades. É um “novo” que explicita contra o que estão cantando, narrando, escrevendo e trazendo os porquês que definem suas narrativas. São jovens que trazem em suas práticas o que nos constitui enquanto *América Latina*, conceito de Lelia Gonzalez (1988) para substituir América Latina. Sobre o conceito de *América Latina*, a autora nos coloca que

[...] seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma *unidade específica*, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formam numa determinada parte do mundo. Portanto, a *América*, enquanto sistema etnográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos” (GONZALEZ, 1988, p. 77).

A América é afroindígena e é a partir desse pertencimento que muito do que é produzido no Movimento hip hop ganha forma e torna-se uma forma de expressão intelectual produzida pela juventude no enfrentamento a todos esses desafios. Deste modo, buscar compreender as histórias que se fazem por meio das narrativas e musicalidade na América Latina nos permite traduzir vivências e seus significados a partir de cada nação e seus povos, em suas condições de pertencimento afroindígena. E, ao mesmo tempo, refletir sobre esses processos a partir da transposição das fronteiras nacionais, que nos unem enquanto amefricanes. Instituído assim um Movimento sociocultural maior e mais amplo a debater e questionar a vida e nossas condições humanas, redefinindo nossas percepções enquanto sujeito político, social ou cultural. E, finalizamos essas reflexões com os ensinamentos de Mano Zeu (2010), que nos traz perspectivas de educação a partir de sua vivência e de como o Movimento hip hop pode nos possibilitar outras formas de reflexão e intervenção.

Pedagogia libertária

Muitos acreditam que o conhecimento científico e o capital cultural são adquiridos somente nos modelos formais da educação, escolas e universidades.

Nessa análise predomina a hierarquia do trabalho e do capital, e não se reconhece outros modelos populares educacionais que difere da educação formal já constituída.

Um militante e intelectual brasileiro chamado Mauricio Tragtenberg denomina de universidades todo formação de conhecimento: contato com pessoas, lugares, experiências étnicas e religiosas e tudo que acumula experiências.

Dentro da minha trajetória pessoal enquanto sujeito histórico posso relatar que o hip-hop, o coletivo cartel do rap, a favela e o envolvimento com jovens engajados da periferia fazem parte das minhas universidades.

Dessa forma eu entendo o movimento hip-hop e a música rap como uma ferramenta da pedagogia libertária, essa pedagogia que buscou eliminar as relações autoritárias da educação.

O hip-hop em sua coletividade nada mais é que um movimento juvenil produzido por artistas que são também por vezes

educadores e que também lutam por uma sociedade mais justa e igualitária. tentando romper com as relações autoritárias da sociedade representada em suas músicas pela bruta força policial.

[...]

Os mc's agem como Paulo Freire que utilizou um método de alfabetização para educar milhares de brasileiros com palavras e realidade do seu dia a dia. Trazendo as universidades desses sujeitos para a sala de aula.

Os mc's também cumprem esse papel de educadores conscientizando não só jovens e crianças das periferias, mas toda uma sociedade trazendo palavras e informações do seu cotidiano.

[...]

Assim como os educadores Mauricio Tragtenberg e Paulo Freire que fizeram da pedagogia uma ferramenta para libertar. Os favelados fazem de suas práticas culturais uma ferramenta de liberdade construída diariamente com sagacidade e sentimento, "o brasil ilegal" veio também para educar e libertar!!

(Mano Zeu, CD. Brasil Ilegal, 2010)

Referências

ARCE, J. M. Valenzuela. O funk carioca. In: HERSCHMANN, M. **Abalando os anos 90: funk e hip hop**. Globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BHABHA, H. K. **O local da cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CASTRO, G. **El Hip Hop en Venezuela**: Documental audiovisual sobre el Hip Hop. Caso Distrito Capital. Caracas: Trabalho de conclusão de curso de Comunicação Social, UCV - Universidad Central de Venezuela, 2008.

CRUCERIRA, G. C. C. **Comunicación e imagen**: discurso estético e identidades en el arte urbano del grupo quiteño “Fenomenos Colectivo”. 111 f. Trabajo de Titulación modalidad Proyecto de investigación previo a la obtención del título de Comunicadora Social. Quito: UCE, 2018.

ESTACIO, V. H. S. **Análisis descriptivo del hip hop en la ciudad de Quito**. 125 f. Tesis previa a la obtención del Título de Licenciado en Comunicación Social. Carrera de Comunicación Social. Quito: UCE, 2013.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Rev. Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, jan./jun. p. 69-82, 1988.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HANNERZ, U. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, abr. 1997.

HERSCHMANN, M. (Org.). **Abalando os anos 90 – Funk e Hip-Hop**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MANO ZEUS. **Brasil Ilegal** (CD). Foz do Iguaçu, 2010.

POCH PLÁ, P. **Del Mensaje a la Acción**: Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá). Santiago: Editorial Quinto Elemento, 2011.

RIBEIRO, G. L. A condição da Transnacionalidade. **Série Antropologia**, Brasília, v. 223, p. 1-34, 1997.

ROCHA, J.; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. **Hip Hop**: a periferia grita. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROSE, T. Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip Hop. In: HERSCHMANN, M. **Abalando os anos 90: funk e hip hop**. Globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANTOS, B. de S. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.

SANTOS, B. de S. Epistemologias do Sul. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. **Epistemologias do sul**. SÃO Paulo: Cortez, 2010.

Movimento Hip Hop na América Latina desde as fronteiras sociopolíticas e culturais

O Rap Afro-Latino-Americano: transpondo fronteiras

DOI: 10.23899/9786589284178.7

SILVA, R.; SOUZA, A. M.; DULCI, T. M. S. As dinâmicas socioculturais nas Relações Internacionais: o Movimento Hip Hop. In: MARCELINO, B. C. A. (Org.). **Dossiê Cultura em Foco: integração cultural latino-americana**. 1 ed. Jaguarão: Editora CLAEC, 2017. p. 04-25.

SOUZA, A. M. de. **O Movimento do RAP em Florianópolis**: A Ilha da Magia é só da Ponte pra lá! Dissertação (Mestrado) – PPGAS-UFSC, Florianópolis, 1998.

SOUZA, A. M. de. **A caminhada é longa e o chão tá liso**: O movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa. Tese (Doutorado) – PPGAS-UFSC, Florianópolis, 2009.

SOUZA, A. M. de; JESUS, J. S. de; SILVA, R. Rap na fronteira: Narrativas poéticas do Movimento hip hop.

Revista TOMO, Sergipe, n. 25, jul./dez. 2014. Disponível em:

<<https://seer.ufs.br/index.php/tomo/article/view/3433>>. Acesso em: 18 out. 2021.

VIANNA, H. **O Mundo Funk Carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

A cultura Hip Hop “invade” o Centro Cultural dos Povos da Amazônia (CCPA)

Sidney Barata de Aguiar*

O trabalho apresentado tem o objetivo de demonstrar uma dimensão visual da cultura Hip Hop na cidade de Manaus, capital do estado do Amazonas. É bom ressaltar que enveredo pelo desenvolvimento de uma antropologia da imagem posta como metodologia de pesquisa que compõe um considerável universo imagético desta cultura de rua em foco nos meus estudos atuais. No entanto, neste momento, a intenção é oferecer ao leitor um breve ensaio fotográfico que pretende circular no interior e além dos muros das universidades.

A cultura Hip Hop é formada por quatro elementos artísticos básicos (*breakdance*, rap, *deejay* e graffiti) e apresenta uma longevidade de quatro décadas de existência. Inicialmente, foi criada e produzida nas ruas de grandes cidades norte-americanas (Nova Iorque e Los Angeles) por jovens afrodescendentes, latinos, caribenhos e não demorou para chegar como novidade em terras brasileiras em meados da década de 1980.

Nos Estados Unidos da América, a cultura Hip Hop em sua gênese teve um papel fundamental na tentativa de minimizar os confrontos violentos entre gangues de rua e empreende um enfrentamento direto contra discursos e práticas discriminatórias e/ou racistas na década de 1970 do século XX. Atualmente, a música rap movimenta uma gigante indústria e um mercado milionário pela venda de registros fonográficos e clipes musicais nas plataformas de compartilhamento de vídeos mais acessadas do planeta.

A cultura Hip Hop vem sendo adotada por uma parte da juventude manauara desde os anos 1990 e sua presença sonora, corporal e nas artes plásticas são percebidas, principalmente, nas áreas mais afastadas e periféricas do município. No início da referida década foi necessário reunir todos os envolvidos e iniciar o projeto daquilo que em 1994 seria o Movimento Hip Hop Manaus (M.H.M). A rotina de eventos e

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

E-mail: sidneybaratadeaguiar@gmail.com

apresentações ganharia musculatura e diversos grupos, coletivos e artistas solo começam a ganhar público e notoriedade.

Minha militância no Hip Hop começou como poeta, contista na literatura e compositor da música rap neste período descrito acima. A arte sempre esteve e continua próxima das minhas atividades acadêmicas e do exercício do magistério. Venho há alguns anos escrevendo, fotografando e desenhando conteúdos ligados diretamente ao Hip Hop na cidade de Manaus. Exercitando trabalhos extremamente interdisciplinares nas áreas visuais, audiovisuais e literárias.

São registros e aspectos fotográficos importantes para a escrita do meu trabalho de doutoramento que versa sobre a existência de um possível Hip Hop amazônico. Esta verdadeira radiografia contemporânea do Hip Hop em Manaus está em pleno desenvolvimento no âmbito do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

Utilizando a câmera fotográfica de um telefone celular *smartphone* para captar imagens e vídeos de um dos maiores eventos culturais ocorridos em nossa cidade antes do período pandêmico e da proibição de aglomeração de pessoas, principalmente em espaços públicos. A escolha da utilização desta tecnologia móvel é sua possibilidade de ser levada pelos seus usuários para qualquer ambiente e local, além da disponibilidade de acesso à *internet* para pesquisas instantâneas e encaminhar as fotos, áudios, vídeos e diversos conteúdos imediatamente para mídias sociais, grupos de pesquisas e diários de campo virtuais.

O Encontro Hip Hop do Norte (EH²N) ocorreu em dois dias (29/02 e 01/03/2020) e “invadiu” os espaços físicos do Centro Cultural dos Povos da Amazônia (CCPA), localizado na região do Distrito Industrial I (antiga Bola da Suframa). O CCPA é um espaço para a difusão e valorização de conhecimentos e informações produzidas na região conhecida como Amazônia Continental que engloba os seguintes países: Brasil, Bolívia, Peru, Colômbia, Equador, Suriname, Venezuela, Guiana e Guiana Francesa.

A juventude ligada ao Hip Hop participou destes dias repletos de muita arte urbana e não deixou de dar o seu recado para adeptos e eventuais visitantes. Neste evento houve aulas de dança de rua, rodas de *breakdance*, rodas de conversas, vendas de roupas e guloseimas, oficinas de graffiti, apresentações de música rap e a participação de muitos expoentes do Hip Hop brasileiro e representantes locais.

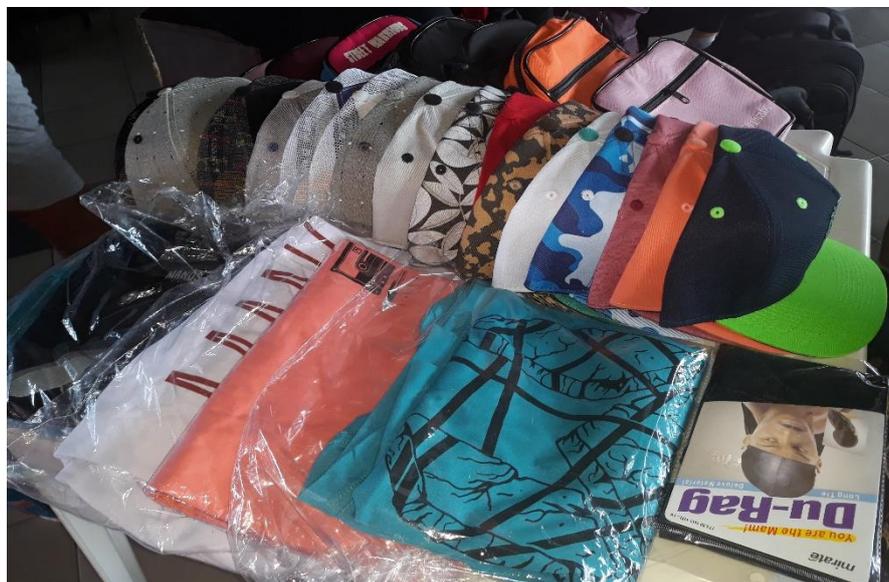
Tais registros fotográficos podem e devem ser consumidos e apreciados sem nenhuma moderação. E, como bradam Thaíde & Dj Hum: “vamo que vamo que o som não pode parar!”.

Figura 1 - Aspecto do Centro Cultural Povos da Amazônia (CCPA)



Fonte: Sidney Barata de Aguiar (2020).

Figura 2 - Roupas, bonés e bandanas que foram vendidas no evento



Fonte: Sidney Barata de Aguiar (2020).

Figura 3 - Telão digital



Fonte: Sidney Barata de Aguiar (2020).

Figura 4 - Toca-discos



Fonte: Sidney Barata de Aguiar (2020).

Figura 5 - Preparando a roda de Breakdance



Fonte: Sidney Barata de Aguiar (2020).

Figura 6 - B.boy treinando



Fonte: Sidney Barata de Aguiar (2020).

Figura 7 - Roda de Breakdance



Fonte: Sidney Barata de Aguiar (2020).

Figura 8 - B.boy dançando



Fonte: Sidney Barata de Aguiar (2020).

Figura 9 - O autor e seu filho Tales Aguiar



Fonte: Sidney Barata de Aguiar (2020).

Figura 10 - Dança de rua



Fonte: Sidney Barata de Aguiar (2020).

Figura 11 - Aquecimento dos dançarinos e dançarinas



Fonte: Sidney Barata de Aguiar (2020).

Figura 12 - Fotografia dos participantes



Fonte: Sidney Barata de Aguiar (2020).



ÁLBUM DE FOTOS

EM HOMENAGEM AOS
INTERLOCUTORES
DO MOVIMENTO
HIP HOP

Figura 1 - Mano Zeu em 1998: “Para produzir os instrumentais de rap na época eu usava um toca-discos, um cdj e um sampler”



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal do rapper Mano Zeu, conforme direitos autorais.

Figura 2 - Cartel do Rap em Apucarana no ano 2004



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal do rapper Mano Zeu, conforme direitos autorais.

Figura 3 - Coletivo No Hay Frontera na Fiesta Afrolatino-americana y Caribenha no Sudacas Bar, em 2016



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal do rapper Mano Zeu, conforme direitos autorais.

Figura 4 – DivagArte Fest em Pdte. Franco, Paraguay



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal do rapper Mano Zeu, conforme direitos autorais.

Figura 5 – Mano Zeu com o grupo de rap guarani *Hae Kuera Ñande Kuera*, da aldeia Fortín Mbororé em Puerto Iguazu, Argentina



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal do rapper Mano Zeu, conforme direitos autorais.

Figura 6 - Capa do primeiro disco do Cartel do Rap lançado em 2003. Álbum duplo com músicas dos grupos que faziam parte do coletivo. Arte do grafiteiro TH



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal do rapper Mano Zeu, conforme direitos autorais.

Figura 7 - Grupo Guerreiras do Rap. Jeise, Mirian e Fabi



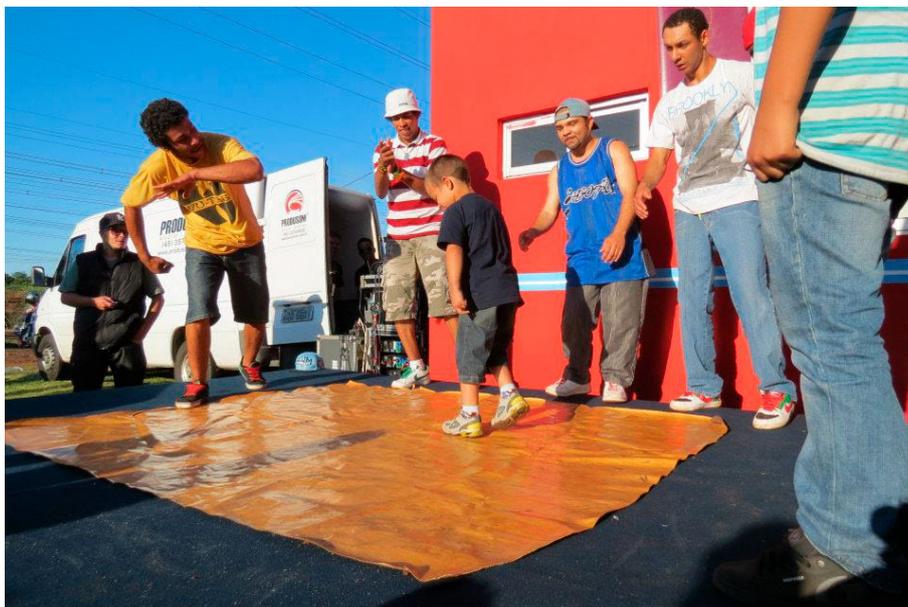
Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal do rapper Mano Zeu, conforme direitos autorais.

Figura 8 - Vanessa grafitando a parede do CECOC no bairro Cidade Nova em Foz do Iguaçu



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal do rapper Mano Zeu, conforme direitos autorais.

Figura 9 - Roda de Break na Inauguração da Biblioteca Comunitária CNI, Cidade Nova, Foz do Iguaçu, em parceria com a UNILA em 2012



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal do rapper Mano Zeu, conforme direitos autorais.

Figura 10 - Encontro de Hip-Hop no Teatro Barracão em Foz do Iguaçu em 2008



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal do rapper Mano Zeu, conforme direitos autorais.

Figura 11 - DJ Guilherme Januario iniciando a batalha de freestyle (2017/2018)



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal do DJ Guilherme Januario, conforme direitos autorais.

Figura 12 - Batalha freestyle da Fonte, localizada no Colégio Mitre na Cidade de Foz do Iguaçu (2017/2018)



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal do DJ Guilherme Januario, conforme direitos autorais.

Figura 13 - Batalha freestyle da Pista de Skate, localizada na Cidade de Foz do Iguaçu (2017/2018)



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal do DJ Guilherme Januario, conforme direitos autorais.

Figura 14 - Participantes da batalha freestyle da Fonte, localizada no Colégio Mitre na Cidade de Foz do Iguaçu (2017/2018)



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal do DJ Guilherme Januario, conforme direitos autorais.

Figura 15 - Rapera Luana Hansen, natural de São Paulo. Suas rimas debatem o papel da mulher negra, gênero e LGBTFOBIA (2021)



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal da Rapera Luana Hansen, conforme direitos autorais.

Figura 16 – Participação da Rapera Luana Hansen no XXVI Encontro Regional dos Estudantes de Ciências Sociais do Sul do Brasil na cidade de Foz do Iguaçu (2013)



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal da Rapera Luana Hansen, conforme direitos autorais.

Figura 17 – Participação da Rapera Luana Hansen no Centro Cultural Municipal da Juventude Ruth Cardoso, localizado na zona norte de São Paulo (2017)



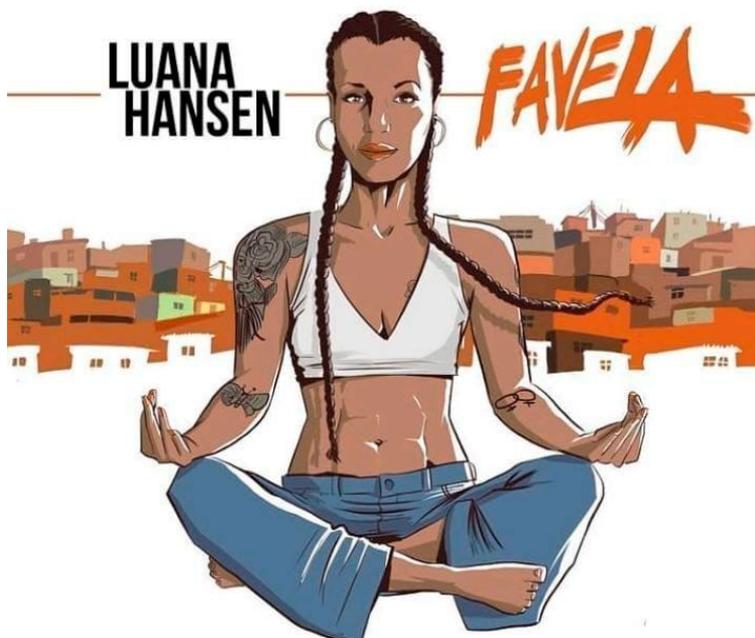
Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal da Rapera Luana Hansen, conforme direitos autorais.

Figura 18 - Rapera Luana Hansen discotecando (2014)



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal da Rapera Luana Hansen, conforme direitos autorais.

Figura 19 - Capa do álbum “Favela” (2016)



Fonte: Imagem cedida do arquivo pessoal da Rapera Luana Hansen, conforme direitos autorais

Editora CLAE

2021