

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 *Graffiti* (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, *comunas*, *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 Gabytonia (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 Cuanro 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, Illuminate, 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 Guaraní. 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 ZEÜ. **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.

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 CLAE, 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.