



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS  
LICENCIATURA EM HISTÓRIA

MATHEUS FIRMINO LEITE

**QUE RAP É ESSE QUE EU QUERO ESCREVER**  
Reflexões historiográficas sobre o movimento Hip Hop

Campo Grande  
2024

MATHEUS FIRMINO LEITE

**QUE RAP É ESSE QUE EU QUERO ESCREVER**  
Reflexões historiográficas sobre o movimento Hip Hop

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como pré-requisito parcial para obtenção do grau de licenciado em História.

Orientador: Renato Jales Silva Júnior

Campo Grande  
2024

Em memória,

Danilo Cezar de Jesus Santos, amigo que se foi, mas que está aqui em algum lugar.

## AGRADECIMENTOS

Edir Firmino Pinto, minha mãe, que foi por muito tempo a pessoa mais presente em minha vida. A primeira que me trouxe até aqui sempre me obrigando a estudar, sempre me obrigando ser um bom aluno. Quem veio comigo no dia da minha matrícula no curso de Ciências Sociais em 2016. Te amo porque sou teu filho, sou teu filho porque te amo. E para mim isso basta.

Aos meus irmãos Douglas e Wellington. Pelo apoio e incentivo nos meus estudos. Também à minha família de santo, que estão me ensinando uma nova forma de fazer-me.

Rosana, amiga que mudou minha forma de estar no mundo quando me fez olhar pra dentro de mim mesmo. Eu não sei como irei retribuir um pouquinho de tudo isso que você faz por mim. Nossos risos, sua língua afiada sempre me fazendo pensar em tudo duas ou três vezes. Sempre vou ser imensamente grato por ser seu amigo. Te amo de todo o meu coração.

Ao meu amigo Juliano, por ter me aturado quando eu ainda não sabia que queria ser teu amigo. Por ter sido o homem mais generoso, respeitoso e honesto que já conheci. Te amo muito meu amigo, e te respeito muito mais.

Bia Almeidinha, agradeço por todo o carinho, pela adoção de coração. Saiba que você também é muito amada por mim, que tenho nossa amizade numa caixinha bem específica daquelas que quase não cabem no coração.

À minha prima Lavínia, minha amiga e fiel confidente, pelo carinho. Pelos momentos únicos que compartilhamos, pelas alegrias e tristezas das quais rimos quando nos encontramos. Te amo.

Para Maria Eduarda e Hari que foram o melhor encontro que tive na UFMS. Nossa amizade floresceu em meio a tantos anseios, quando cada uma de nós percebemos que poderíamos ser mais do que queríamos ser. Quantas vezes choramos juntas, quantas vezes nos negamos a chorar? Tenho certeza que nos encontramos para acima de tudo enfrentar as pequenezas da vida, que quando chegam parecem gigantes é verdade, e que depois disso não estaríamos sozinhas.

Ao professor Douglas Alves da Silva, amigo e grande referência profissional, quem me orientou no estágio realizado no Arquivo Público Estadual do Mato Grosso do Sul. Além de uma experiência profissional que acrescentou muito a minha qualificação, foi no APE que tive a oportunidade de vislumbrar outras oportunidades. Serei sempre grato por tudo que o Sr. Douglas tão humildemente me ensinou e por toda a consideração e respeito dispensados.

Aos amigos Heidy Mayumi e Marcelo Lima pelo incentivo quase permanente ao bom debate intelectual. Com certeza duas das pessoas que me fizeram, me formaram enquanto leitor. Heidy obrigado por tudo, mas principalmente pelo respeito. Você é minha maior referência de como um educador respeitoso pode fazer um jovem com poucas possibilidades materiais ver que merece mais do que está posto.

Outras pessoas que inegavelmente marcaram minha formação, sendo elas muito especiais. Alfranio Pedroso Soares, meu professor de literatura que posteriormente se tornaria um amigo muito especial. Clair de Luma, professora de física que dava uma aula maravilhosa sobre um conteúdo que não me interessava. E Cacilda Inacio da Silva, que ministrava as lendárias (porque quase nunca ocorriam devido a eventos escolares) aulas de sociologia. Todas aqui me marcaram muito justamente porque foram grandes incentivadoras para que este momento se concretizasse.

Para Niara Mantu, a psicóloga que me ajudou a atravessar meu processo de cura e de recuperação da minha pessoa – um movimento sempre incompleto, pois ainda estou nele – um muito obrigado. Sem sua ajuda não teria chegado aqui.

Especialmente aos professores Tiago Duque, Flávia Dalmaso, Vivina D. Sol Queiroz. Por tudo. Pelas aulas, pelas conversas, pela amizade e carinho.

Ao meu orientador, Renato Jales Silva Júnior, por ter acolhido meu projeto de pesquisa de forma tão receptiva. Por ter me ajudado a encontrar o caminho durante a pesquisa e escrita. Serei eternamente grato pela orientação, pelo respeito e pelo desafio intelectual desta relação. Aos professores Dr. Carlos Batista Prado e Dra. Lenita Calado pelos comentários na banca de apresentação desta monografia.

Aos amigos: Estela Scandola, Clair de Luma, Giovanna Sosa, Ladielly de Souza, Brenda Melo, Gabriela Morales, Débora Paulino, Raphael Almeida, Eduarda Ramos, Victória Regina, Sara Arinos, Thaisa e todas as pessoas maravilhosas que tocaram um pouquinho do meu coração nestes longos e quase infinitos anos de graduação: tamo junto. Infelizmente todo texto chega ao fim, mas nossos afetos continuam.

## RESUMO

Este trabalho visa contribuir com os estudos que têm sido reconhecidos como parte do empreendimento dos Hip-hop Studies e apresenta o conjunto de reflexões parciais realizadas com o objetivo de estabelecer reflexões historiográficas consistentes sobre a História e historiografia do Hip Hop na diáspora afro-atlântica. Os textos são tomados como fontes históricas que informam as narrativas autorreferentes do movimento e cultura Hip Hop. Na primeira parte do texto articulamos fontes digitais publicadas nos sites Rap Dab ([rapdab.com.br](http://rapdab.com.br)) e Campo Grande News ([campograndenews.com.br](http://campograndenews.com.br)) que demonstram a polifonia narrativa do Hip Hop como desafio específico a historiografia. No segundo capítulo, partindo de um referencial pós-crítico, analisamos como o rapper Rincon Sapiência inscreve noções ambivalentes sobre a masculinidade negra em seu álbum de estréia *Galanga Livre* (2017) se referenciando num discurso particular sobre negritude e diáspora.

Palavras-chave: Historiografia do Hip Hop. Rincon Sapiência. Masculinidade Negra.

## **ABSTRACT**

This work aims to contribute to the studies that have been recognized as part of the Hip-hop Studies enterprise and presents a set of partial reflections carried out with the aim of establishing consistent historiographical reflections on the History and historiography of Hip Hop in the Afro-Atlantic diaspora. The texts are taken as historical sources that inform the self-referential narratives of the Hip Hop movement and culture. In the first part of the text we articulate digital sources published on the websites Rap Dab ([rapdab.com.br](http://rapdab.com.br)) and Campo Grande News ([campograndenews.com.br](http://campograndenews.com.br)) that demonstrate the narrative polyphony of Hip Hop as a specific challenge to historiography. In the second chapter, starting from a post-critical framework, we analyze how rapper Rincon Sapiência inscribes ambivalent notions about black masculinity in his debut album *Galanga Livre* (2017), referencing a particular discourse about blackness and diaspora. Palavras-chave: Historiography of Hip Hop. Rincon Sapiência. Black Masculinity.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Imagem 1.</b> <i>Aline e André saltam juntos para a vida de casados. “Se conhecerem dançando e assim permaneceram até o altar”.</i>	13
<b>Imagem 2.</b> <i>Manchete Jornalística em Suporte Digital</i>	24
<b>Imagem 4.</b> <i>Grupo Prontuário ZN</i>	26
<b>Imagem 5.</b> <i>Hip Hop Indígena</i>	27

## SUMÁRIO

<b>1 QUE RAP É ESSE QUE EU QUERO ESCREVER? .....</b>	<b>10</b>
<b>2 TUDO É ÁFRICA, TUDO QUE NÓIS TEM É NÓIS: NARRATIVAS AFRO-ATLÂNTICAS .....</b>	<b>13</b>
<b>2.1 Reescrevendo narrativas: textos e protagonistas.....</b>	<b>19</b>
<b>2.2 Algumas histórias do Hip Hop em Mato Grosso do Sul.....</b>	<b>22</b>
<b>3 FAÇO QUESTÃO DE BOTAR NO MEU TEXTO: RINCON SAPIÊNCIA E SEU AFRORAP NA DIÁSPORA.....</b>	<b>30</b>
<b>3.1 Galanga... Livre? .....</b>	<b>33</b>
<b>3.2 Moça Namoradeira: a mulher negra se torna sujeito? .....</b>	<b>38</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CULTURA DO MC AINDA VIVE? .....</b>	<b>44</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>46</b>

## 1 QUE RAP É ESSE QUE EU QUERO ESCREVER?

Quando eu tinha meus nove anos de idade, meu irmão Wellington veio passar suas férias escolares conosco em Camapuã. Minha mãe trabalhava como empregada doméstica e fazia o possível para nos manter – quatro homens criados em lugares diferentes – com algum vínculo afetivo. Meu irmão morava em Campo Grande e só nos visitava duas vezes no ano por pouco mais de uma semana, talvez quinze dias. Não tenho muitas memórias daquela época, mas conforme o mergulho no oceano desta monografia me levou a lugares novos das minhas reminiscências meu irmão era a primeira referência de alguém com algum vínculo com a música rap.

De todos os rappers que meu irmão acompanhava, daqueles mais aclamados pela indústria cultural aos MCs undergrounds, com absoluta certeza o icônico grupo Racionais MCs é a referência eclipsar. Para ser honesto, não acho provável que *Sobrevivendo no Inferno* (1997) tenha surtido algum efeito em mim já que toda minha adolescência não tive interesse nenhum por esse gênero musical.

Minha experiência me colocou em outro ponto de vista, minhas referências de negritude e masculinidade sempre foram um problema. Pelo menos até os meus dezesseis anos fiz pouca ou nenhuma questão de me engajar criticamente com minha negritude. Eu sabia que era negro, mas esse era um problema pelo qual eu passava indiferente. Em 2016 quando ingressei no curso de Ciências Sociais conheci o amigo que naquele momento seria minha primeira referência de uma discussão teórica sobre a experiência vivida do negro brasileiro.

Quando Marcelo falava sobre sua perspectiva pan-africanista da emancipação negra fiquei maravilhado com todo um novo mundo que se abriu. Eram tempos mais simples em que o acesso à biblioteca central da UFMS facilitou em muito o acesso a literatura especializada dos estudos das hierarquias e relações raciais.

Busquei a militância antirracista porque na época era a ferida mais urgente de ser curada ou vingada. No dia 14 de março de 2019 me filiei ao Movimento Negro Unificado. Acho que esse foi o último ponto de inflexão da minha vida até aqui. No MNU eu fui formado por duas pessoas: Rosana Santos e Leninha Claudino. Com elas aprendi muito do que sei como certo na luta por direitos humanos, mas que também me qualificaram para os enfrentamentos e debates centrais das questões de autodeterminação negra. Foi neste período que tive contato com debates feministas que influenciaram grande parte das minhas visões inscritas nesta monografia.

Durante dois anos da pandemia de Covid-19 (2020-2021) me desliguei da graduação totalmente, acabei cansado e frustrado por não ter me identificado com o curso.

Não tinha nenhuma inclinação teórica definida e nem estava filiado a algum orientador. “A História é uma disciplina conservadora!” Repetia sempre que incomodado com esse não-lugar. Quando retornei meus estudos no primeiro semestre de 2022 na disciplina Teorias e Metodologias da História III, ministrada pelo meu orientador prof. Renato Jales Silva, conheci alguns dos trabalhos e proposições do historiador Hayden White. Não preciso dizer que se antes achava que não tinha um lugar pra mim dentro da História, pelo menos encontrei meu lugar em outros lugares.

Paralelo a isso escrevia um trabalho em que refletia a partir do romance naturalista O cortiço (1890) sobre a construção do autoritarismo brasileiro. Foi aqui que minha veia narrativa tomou conta. Não sei ao certo como passei da literatura para a música como fontes da pesquisa histórica, mas o fato é que janeiro de 2023 já tinha realizado minha primeira entrevista como parte deste projeto de pesquisa. Eu queria muito uma pesquisa em história oral. Não existe nada mais democrático do que narrativas orais. A palavra é onde começa a democracia. O que importa saber é que me identifiquei radicalmente com a promessa de renovação disciplinar que encontrei nas palavras dos oralistas que têm construído a História Oral como um campo disciplinar autônomo.

Por motivos que atravessam minha pesquisa, a entrevista realizada não será utilizada como documento, mas registro o agradecimento formal ao colaborador em questão. Narração e poder são os grandes conceitos que determinaram minha escrita. Em busca de reconstruir meu corpus documental fui orientado a buscar publicações em redes sociais ou sites jornalísticos. No instagram identifiquei as seguintes batalhas que incorporam este circuito de lazer: Batalha de ZO, realizada aos domingos às 16:00 horas na Av. Duque de Caxias, nº 66; Batalha da Leste, realizada na Praça do Preto Velho também aos domingos das 18:00 às 23:00 horas; Batalha da Sul, realizada no Parque Ayrton Senna também quinzenalmente aos Domingos das 14:00 às 18:00.

Tomando a Orla Morena como referência de lugar-espço de sociabilidade busquei no site [campograndenews.com.br](http://campograndenews.com.br) notícias sobre este equipamento público e como ele tem sido ocupado pelos cidadãos campo-grandenses. Tal abordagem se mostrou uma perda de tempo já que muitas coisas acontecem em Campo Grande além de batalhas de rimas, que são o foco da pesquisa. Agora tomando “Hip Hop” como palavra-chave, cheguei às reportagens que serão trabalhadas aqui. Inicialmente selecionei algumas das reportagens que de uma forma ou de outra tornaram possível refletir sobre vivências do rap na cidade de Campo Grande.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Sposito, Marília Pontes. **A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade.** Tempo social, v. 5, p. 161-178, 1993. O texto da professora Sposito traz relevantes apontamentos para a

Partindo para a redação final do texto organizei as reportagens encontradas em uma tabela para facilitar o acesso. Como busquei por termos abrangentes encontrei uma pluralidade de narrativas sobre o Hip Hop. Tive dificuldades em trabalhar com estas novas fontes visto que minhas referências iniciais eram de campos de estudos relacionados à memória de expressão oral. Metodologicamente textos, imagens e sonoridades são praticamente independentes dentro da pesquisa histórica.

O capítulo um “*Tudo é África, tudo que nós tem é nós: narrativas afro-atlânticas*” é uma tentativa de produzir um artefato historiográfico com as diversas fontes acessadas. Pensei o texto como uma narrativa contínua em que dois problemas se entrecruzam para reescrever a História do Hip Hop. O primeiro desafio norteador foi a necessidade de uma renovação na forma como a história da diáspora afro-atlântica é representada pelas convenções disciplinares. Como narrar uma história de fluxos e viagens (de pessoas e manifestações culturais) escapando de perspectivas desatualizadas?

Do ponto de vista teórico e metodológico recorro principalmente ao livro “*Diásporas imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*. Reunindo artigos dos historiadores Kim D. Butler e Dr. Petrônio Domingues, ambos profícuos pesquisadores da diáspora africana e do pós-abolição brasileira, tal publicação é a pedra basilar do exercício de escrita que meu proponho fazer aqui.<sup>2</sup>

O segundo capítulo “Faço questão de botar no meu texto: diáspora e masculinidade negra no afrorap de Rincon Sapiência” três faixas do álbum de estúdio Galanga Livre, primeiro trabalho do rapper Rincon, como ponto de partida para algumas reflexões e especulações historiográficas sobre um conjunto de problemas que interconectam a experiência negra e a escrita da história.

Por fim reconheço na cultura Hip Hop um campo fértil para pesquisa histórica que dialoga com inúmeros problemas da teoria e da escrita da história. Se a disciplina histórica é um campo em disputa e se nós pessoas negras nunca aceitamos ser escritos pelos outros, que a leitura desta monografia proporcione aos leitores os mesmo anseios e aflições que tive durante sua elaboração. Do ponto de vista disciplinar, espero que este trabalho inspire novas abordagens, identificações, diálogos, movimentos e problemas.

---

forma como grupos de juventudes organizam formas de lazer e criam laços de amizades. A autora destaca como a “cidade” além de ocupar um espaço geográfico é o lugar de produção e consumo de práticas culturais diversas.

<sup>2</sup> BUTLER, Kim; e DOMINGUES, Petrônio. **Diásporas imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras**. São Paulo: Perspectiva, 2020. 360p.

## 2 TUDO É ÁFRICA, TUDO QUE NÓIS TEM É NÓIS: NARRATIVAS AFRO-ATLÂNTICAS

### Imagem 1.

Aline e André saltam juntos para a vida de casados. “Se conhecerem dançando e assim permaneceram até o altar”.



Fonte: Lucas Lobo. 31 de mai. de 2016.

A fotografia acima é o destaque da matéria “Com direito a break no altar e no salão, noivos celebram união no estilo hip hop”<sup>3</sup>. Trazemos essa fotografia como uma homenagem ao Hip Hop. Como uma celebração das histórias possíveis de serem contadas – histórias que só podem ser contadas pelo Hip Hop.

Mas o que vemos nela afinal? Um casal de jovens negros flutua em frente a um muro com diferentes grafites e pixos. Eles saltam em comemoração ou improvisando um passo de dança. Pela foto vemos o sorriso de Aline – ela está bonita em seu vestido. Penso na ironia dessas fotos. Será que estão no álbum de casamento deles? Será que houve um álbum? Pelo enquadramento identificamos que eles estão na Orla Ferroviária de Campo Grande. A escolha de “posar” em movimento revela duas qualidades apreciadas na cultura

---

<sup>3</sup> Mesquita, Naiane. Com direito a break no altar e no salão, noivos celebram união no estilo hip hop. Campo Grande News. 31 de maio de 2016. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/comportamento-23-08-2011-08/com-direito-a-break-no-altar-e-no-salao-noivos-celebram-uniao-no-estilo-hip-hop>

Hip Hop: criatividade e originalidade. Assim como no texto jornalístico, a composição da fotografia induz nossa atenção para os tênis do casal.

Aline e André se conheceram em uma apresentação de break nos idos dos anos de 2011. Cada um com uma trajetória própria dentro do movimento Hip Hop. Casaram-se no dia 27 de maio de 2016. O vestido de noiva, o terno alinhado e os tênis símbolos da cultura Hip Hop: a jornalista Naiane Mesquita parece estar fascinada com tudo que envolve a história que ela contou em primeira mão.

A cerimônia foi realizada numa igreja evangélica na vila Célia, bairro onde André Sakamoto “sempre morou”. Nos chama atenção o fato de que sua presença na reportagem parece ter sido bem menor do que foi no casamento. André não concedeu entrevista, sua presença na festa é registrada apenas pelas declarações da sua esposa e pelas lentes do fotógrafo Lucas Lobo.

O que sabemos com certeza é que ele fez uma coreografia impecável no salão antes da entrada de Aline. A festa de casamento foi um evento prestigiado por muita gente da cultura Hip Hop. Muitos dos convidados eram do tempo em que eles se conheceram. A fala de Aline abaixo demonstra isso:

Por mais que a gente não dance nos mesmos grupos, a amizade continua. Quando dançamos no salão, as crianças já se levantaram, quem sabia também acompanhou. Foi bem legal, não teve crise, bem tranquilo”.<sup>4</sup>

O casal, junto com *uma irmã* e com um amigo, integrava naquele momento um outro grupo de break dance, o Ground Groopers. Como dito anteriormente tanto André quanto Aline tinham suas próprias histórias dentro do Hip Hop, mas através da reportagem conhecemos pelo menos um pouquinho da de Aline:

Sempre gostamos da cultura hip hop, eu comecei dançando outros estilos e cantando. Tenho um grupo vocal até hoje com as minhas irmãs, o Angelus. Cantamos muito black music, soul, músicas de igreja, em casamentos, o que os noivos quiserem. No dia eu também cantei com minhas irmãs”.<sup>5</sup>

A reportagem que abre esta monografia foi escolhida por reunir os principais temas, problemas e reflexões que atravessaram nossos estudos sobre o Hip Hop. A bibliografia selecionada tem abordado o Hip Hop a partir de estudos sobre identidade, cultura, política e relações territoriais. Por conta disso consideramos que o Rap – bem

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

como outras tradições musicais negras no Brasil e no mundo – deveria ser criticamente analisado sob o paradigma conceitual da Diáspora.<sup>6</sup>

Escrever sobre um movimento político e cultural não é tão fácil quanto os leitores poderiam presumir. Primeiro porque a produção sobre o tema é muito mais vasta do que uma aproximação ingênua poderia revelar. Quando iniciamos essa monografia buscamos nos referenciar em nossas relações de afeto-consumo-pesquisa com o rap brasileiro. Na verdade, a única coisa que sabíamos é que lidaremos com uma multiplicidade de fontes.

O Hip Hop pode ser pesquisado a partir dos seus quatro pilares: o Rap, o Break, o DJ e o Grafite. Como uma encruzilhada, cada uma dessas linguagens comunica aos historiadores múltiplas possibilidades de investigação. Cada uma delas é constituída por suportes narrativos, imagéticos, sonoros e materiais diferentes. Fontes históricas produzidas de acordo com as especificidades de cada uma delas. Cada pilar do movimento foi apropriado e organizado de forma particular e não pretendemos abordar essas especificidades neste trabalho. Objetivamos aqui reunir os indícios, pistas e possibilidades para futuras pesquisas.<sup>7</sup>

O Hip Hop elegeu três DJs como seus fundadores, todos homens negros digam-se de passagem: Afrika Bambaataa; Grandmaster Flash e Kool Herc. O rap é um gênero de produção musical que surgiu dentro da diáspora africana – reconhecidamente na comunidade negra, latina e caribenha – que vivia nas periferias segregadas dos EUA na década de 1960 (Souza, 2005, p. 6). Kool Herc, um imigrante jamaicano é tido como o DJ que trouxe algumas das manifestações culturais do seu país que seriam a base da cultura Hip Hop.

Os três eram os mestres de cerimônias das festas que rolavam no Bronx, o berço histórico do Hip Hop, como veremos ao decorrer deste texto. Estes eventos reuniam juventudes negras em torno da música e de discursos políticos que defendiam a mobilização da negritude em torno do fazer-se com autoestima tornando-se sujeitos de direitos. Como são baseadas nas mesmas condições de produção (a experiência vivida dos negros) as diferentes linguagens do Hip Hop passaram a ser organizadoras das plataformas políticas de reivindicações desta comunidade. Isto é, são agora movimentos sociais que reivindicam diante da sociedade equidade e justiça social.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> BUTLER, Kim D.; DOMINGUES, Petrônio. **Diásporas imaginadas: Atlântico negro e histórias afro-brasileiras**. Editora Perspectiva S/A, 2020.

<sup>7</sup> BARROS, José D. Assunção. **A fonte histórica e seu lugar de produção**. Editora Vozes, 2020.

<sup>8</sup> SOUZA, Ana Raquel Motta de. **A favela de influência: uma análise das práticas discursivas dos Racionais MCs**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: 2005.

Consideramos que a melhor posição para escrever a história do Hip Hop seja a partir dos fluxos, circulações e movimentos das diásporas e suas produções culturais. Para a historiadora americana Kim D. Butler<sup>9</sup> a diáspora pode ser definida como o acontecimento que envolve tanto o movimento de ir quanto o de permanecer, uma simbiose de conceitos antagônicos que constituem a centralidade da experiência negra no mundo contemporâneo. No caso das culturas musicais tomamos a seguinte citação como demonstrativo:

Durante as décadas seguintes, especialmente as de 1970 e 1980, os ícones da cultura negra dos EUA, que estavam sendo fortemente incensados pelo movimento Hip Hop, alcançaram uma grande internacionalização. *Essa internacionalização foi possível graças à globalização de imagens, mapas, sons, danças e práticas em geral ligadas a uma periferia negra estadunidense, que encontra seus aliados em diversas outras partes do mundo, afinal, num certo sentido, "periferia é periferia (em qualquer lugar)"*. O sentimento de revolta com a situação de diáspora a que os negros foram submetidos pelo processo escravagista ganha corpo, e reforça conceitos como os de que os negros do mundo inteiro são irmãos e também mitos fundantes como o da "mãe África".<sup>10</sup>

Historicamente as múltiplas comunidades globais de africanos e seus descendentes têm feito uso das tecnologias de comunicação (digitais e analógicas) para disseminarem seus próprios discursos e práticas.<sup>11</sup> A chegada e desenvolvimento da cultura Hip Hop no Brasil acontece de forma variada de acordo com contextos locais e regionais. Evidentemente como estamos falando de um movimento político e cultural anterior ao advento da internet talvez seja prudente considerar que muitas das possibilidades de comunicação na Diáspora negra eram determinadas pelos meios de comunicação tradicionais como a televisão, o rádio, a indústria fonográfica e os periódicos impressos.

Ainda seguindo a dissertação de Ana Raquel Motta Souza reproduzimos a seguir um breve resumo dos tropos narrativos convencionais na história social do Rap brasileiro. Não se trata de uma abordagem historiográfica, mas atende a algumas preocupações fundamentais que têm formado algo que identificamos como “memória coletiva do movimento Hip Hop”. Outra questão que deve ser considerada é que o personagem central da sua narrativa é o grupo de Rap Racionais MCs. Isto é, não é uma História do Hip Hop em si, mas uma história do Hip Hop a partir dos Racionais MCs.

---

<sup>9</sup> BUTLER, op. cit.

<sup>10</sup> SOUZA, Ana Raquel Motta de. **A favela de influência: uma análise das práticas discursivas dos Racionais MCs**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: 2005, p. 8.

<sup>11</sup> BUTLER, op. cit.

No Brasil, na década de 1970, também acontece o movimento black, destacado por figuras como Gerson King Combo, Cassiano, a banda Black Rio, grupos de promoção de bailes como Chic Show, e, com mais relevância para um estudo sobre os Racionais MCs, Jorge Ben e Tim Maia. De forma semelhante ao que aconteceu com o rap estadunidense, mas com mais de uma década de diferença, o rap brasileiro surgido na década de 1980 tomará esses nomes do movimento black como referência, além de também utilizar bases dos cantores de soul dos EUA.<sup>12</sup>

A partir do exposto acima percebe-se que o rap brasileiro tem sua geração diretamente vinculada à fertilidade cultural negra. No Brasil o Rap surgiu em 1980 com uma enorme riqueza estética e variedade temática<sup>13</sup>. A recepção do movimento não foi feita de forma passiva e alienada, mas dialogando diretamente com referências da música brasileira. O trecho abaixo reforça essa ideia:

Durante a década de 1980 e anos iniciais da de 1990, a Estação de Metrô São Bento e a Praça Roosevelt, na cidade de São Paulo, serviam como ponto de encontro para os primeiros rappers, bboys e grafiteiros. Antes dessa época, o break já era dançado em outros locais do centro de São Paulo, valorizando, desde o seu início, *símbolos black power*, como cabelos sem alisar e roupas de nylon pretas e vermelhas.<sup>14</sup>

Outra coisa que a autora vai indicar é que já existiam movimentos culturais disputando a cidade de São Paulo que reconheceram no Hip Hop o espaço de empoderamento político possível para suas reivindicações.

O movimento Hip Hop também foi marcado por apoios institucionais, de ONGs, como a Geledés - Instituto da Mulher Negra -, que começou, nessa época, a promover o Projeto Rappers Geledés, e de governos, como a gestão de Luiza Erundina (na época, do Partido dos Trabalhadores) à frente da prefeitura de São Paulo.<sup>15</sup>

Movimentos negros brasileiros ocupam um lugar ambíguo no discurso público brasileiro. A ONG Geledés - Instituto da Mulher Negra foi fundada em 1988 organizada para promover e valorizar mulheres negras e a comunidade negra em geral. Movimentos sociais como o Hip Hop e as mulheres do Geledés produziram formas sofisticadas de mobilizar atores sociais para o enfrentamento ao racismo, sexismo e outras formas de violências. Ao destacarmos a construção de alianças evidentemente não tentamos silenciar a controversa política de gênero formadora do movimento Hip Hop.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> SOUZA, op. cit., p. 8.

<sup>13</sup> MIRANDA, J. H. de A. **RAPE BRANQUITUDE**. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S. l.], v. 6, n. 13, p. 107–119, 2014. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/153>. Acesso em: 21 fev. 2024.

<sup>14</sup> SOUZA, op. cit., p. 10.

<sup>15</sup> SOUZA, op. cit., p. 10.

<sup>16</sup> Disponível em: [https://www.geledes.org.br/o-que-e-o-geledes-instituto-da-mulher-negra/?gad\\_source=1&gclid=CjwKCAiA\\_5WvBhBAEiwAZtCU71jNj52ugVHeKWTw2GH4hLGjYnB6eURy4UpTkiD8wamLjIOP8Fu-jBoC5bwQAvD\\_BwE](https://www.geledes.org.br/o-que-e-o-geledes-instituto-da-mulher-negra/?gad_source=1&gclid=CjwKCAiA_5WvBhBAEiwAZtCU71jNj52ugVHeKWTw2GH4hLGjYnB6eURy4UpTkiD8wamLjIOP8Fu-jBoC5bwQAvD_BwE). Acesso em 26 abr 2024.

Só em 1986 foi composto - gravado em 1988 - o primeiro rap com conotação política e social no Brasil; a dupla Thaíde e DJ Hum gravou "Corpo Fechado". Essa dupla, muito ativa desde então e até hoje -embora não atue mais junta desde 2001-, é considerada a grande pioneira ao fincar as bases do rap consciente. Na mesma exposição "Rap - origem/destino", abaixo do primeiro disco desses rappers, havia os seguintes dizeres: "*A bossa nova teve Tom Jobim e João Gilberto. O rap teve Thaíde e DJ Hum.*". Nesse primeiro marco fundante, a formação discursiva já pode ser divisada em seus principais temas e posições.<sup>17</sup>

Este último trecho revela explicitamente o lugar que o Hip Hop e o Rap têm ocupado no imaginário social. Falando da exposição "Rap - origem/destino" autora destaca os dizeres que estabelecem a posição clássica do negro brasileiro na sociedade: como um contradiscurso aos valores racistas da sociedade brasileira, aos valores burgueses que criminalizam os negros e suas produções culturais. Além disto, as citações acima evidenciam também uma linha do tempo cronológica que tem servido como fio condutor de narrativas sobre o Rap.

Volnei Righi<sup>18</sup> em sua tese apresentada ao departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB, ao apresentar as origens históricas do Rap assim o define:

A linguagem do RAP surge como outra forma de aproximação e de identificação cultural do movimento Hip Hop com o seu público, pois busca refletir o *discurso oral* das ruas e incorpora no texto as gírias periféricas das gangues de NYC e Kingston, além do uso corrente de palavras. Assim, a linguagem seria uma forma de representação da própria rebeldia do movimento Hip Hop e, pela sua peculiar forma de expressão, institui um afrontamento aos poderes instituídos e à sociedade letrada, desenvolvendo uma identidade de resistência, conforme já explicitamos. Além disso, considerando o transcurso histórico-temporal do RAP e o Hip Hop, essa espécie de dialeto lingüístico (socioleto) utilizado pelas periferias pode significar o resultado do choque cultural entre produções culturais brancas de origem européia e produções negras originárias da África; ou seja, entre o letrado e o iletrado, segundo o estereótipo consolidado pelo senso comum.<sup>19</sup>

Enquanto linguagem das ruas, o Rap precisa ter sua autenticidade e tradição referenciada nas ruas. Ao que parece essa legitimidade será tributária do legado da Universal Zulu Nation, por se tratar da primeira organização política com o objetivo de interceder em favor da vida da juventude negra por meio da cultura Hip Hop.

Em 1974, Bambaataa criou a Universal Zulu Nation, com a finalidade de combater a guerra das gangues. Tentava substituir os embates violentos, por competições artísticas, tornou-se uma liderança, mitificada, porém, dado que os princípios de sua pedagogia não ecoaram com a chegada do rap ao mainstream, onde o individualismo superaria a proposta coletiva de união pela

<sup>17</sup> SOUZA, op. cit., p. 10.

<sup>18</sup> RIGHI, Volnei José. **RAP: ritmo e poesia: construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro**. 2012.

<sup>19</sup> RIGHI, op. cit., p. 47.

paz, e o hedonismo tornara-se a diversão uma finalidade e não um meio de superação das condições econômicas e espirituais degradantes<sup>20</sup>.

Historicamente multissituadas as narrativas produzidas sobre a história do Hip Hop devem ser analisadas do ponto de vista de desarticular afirmações definitivas. Como pretendemos demonstrar, tais narrativas têm se justificado a partir de uma hipervalorização do protagonismo masculino. Tais construções históricas influenciam na atualização de novas histórias das memórias em disputa.

## 2.1 Reescrevendo narrativas: textos e protagonistas.

O site RapDab é um veículo independente que divulga notícias sobre o rap e os demais pilares da cultura Hip Hop. O site foi idealizado por Mateus Araújo em 2017 com a proposta de apresentar e fortalecer artistas independentes em início de carreira. O portal publicou em 2022 e 2023 duas versões das origens do movimento Hip Hop. Sendo elas comentadas a seguir:

Dia 12 de Novembro de 1973, essa foi a data instituída como o nascimento do hip-hop com a fundação da Zulu Nation (Nova Iorque – Bronx), a pioneira e mais importante organização do hip-hop mundial. Na década de 1970, há cerca de 50 anos atrás na quebrada do Bronx, gueto de Nova Iorque, nascia a nossa aclamada e querida cultura/movimento Hip Hop. Através de sonoridades únicas com influência de estilos musicais de origem afrodescendentes, como o funk, RnB, o blues, rock, reggae e jazz. O jamaicano Clive Campbell, mais conhecido como Kool Herc, foi o primeiro DJ a definir o perfil do movimento em seus eventos, fortemente influenciado pela cena sound system de *Kingstown*, terra natal do artista, organizava junto com “Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash” festas no quarteirão do Bronx, conhecidas como block parties. As festas mesclavam suas experiências musicais, com novas experimentações com vinis, isolando a parte instrumental de faixas clássicas e a transformando com outras batidas integradas. Buscando causar a melhor sensação e vibe no público presente. Claro, também com suas fortes críticas sociais.<sup>21</sup>

A reportagem acima foi publicada no aniversário de quarenta e nove anos do Hip Hop. Evidência disto é a reportagem publicada no ano seguinte para celebrar os cinquenta anos de Hip Hop. Vejamos:

11 de Agosto de 1973: Kool Herc e sua irmã Cindy Campbell organizam uma festa, na avenida Sedwick, 1520, Bronx, em Nova Iorque. A festa ficou marcada como o NASCIMENTO do Hip Hop. O DJ percebeu que o público se divertia quando tocava a parte rítmica das canções de James Brown na ausência da letra (os breaks). Dessa forma Herc tirou a agulha dos toca-discos, produzindo os primeiros scratches e possíveis remixes de músicas, ao vivo, durante a sua performance. Na mesma noite, o amigo do DJ jamaicano Kool

<sup>20</sup> FERNANDES, A. G. O rap entre mestiçagens e negritudes: música e identidade no Brasil e em Cuba (1988-2005). Revista Polyphonia, Goiânia, v. 26, n. 1, p. 353–354, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sv/article/view/38040>. Acesso em: 30 abr. 2024.. 2015, p. 37.

<sup>21</sup> ARAÚJO, Mateus. Dia Mundial do Hip Hop, como surgiu o movimento na década de 1970? Rap Dab, 12 de nov. de 2022. Disponível em: <https://www.rapdab.com.br/2022/11/12/dia-mundial-do-hip-hop-como-surgiu-o-movimento-na-decada-de-1970/>. Acesso: 19 de fev. de 2024.

Herc chamado “Coke La Rock“, pegou o microfone e começou a rimar por cima das batidas de Herc em busca de animar o público ,e foi nesta noite que nasceu o RAP. Coke é considerado por muitos o primeiro mestre de cerimônia na história do Hip Hop. Na mesma noite, o amigo do DJ jamaicano Kool Herc chamado “Coke La Rock“, pegou o microfone e começou a rimar por cima das batidas de Herc em busca de animar o público ,e foi nesta noite que nasceu o RAP. Coke é considerado por muitos o primeiro mestre de cerimônia na história do Hip Hop. Por fim no dia 11 de agosto, foi considerado por todos os primórdios do movimento, como o Dia do Nascimento do Hip Hop. Kool Herc e muitos outros, são responsáveis por toda a cultura ter se propagado ao redor do planeta e principalmente, pelo Breaking estar incluso como esporte Olímpico.<sup>22</sup>

Felipe Oliveira Campos<sup>23</sup> aponta essa duplicidade de atribuição como uma convenção intransponível para a invenção de uma tradição do Hip Hop. Para o autor existe um espaço de seleção em que participam desta “seleção” não apenas os envolvidos na cultura Hip Hop, mas um conjunto de forças ou grupos de interesse. Contudo,

[...] não nos cabe resolver aqui se o início do que entendemos por Hip Hop se dá a partir de uma prática (ainda não consciente de seu significado) ou se a partir do conceito. Ainda que o conceito de hip-hop tenha vindo representar o conjunto de uma prática coletiva, uma cerimônia completa, e não apenas uma festa específica. Também não nos cabe responder se somente é Hip Hop as práticas que congregam todos os elementos na mesma cerimônia, ou se cada elemento artístico em sua prática específica pode ser tão Hip Hop quanto, mesmo desacompanhado. A essas questões acreditamos que não existam respostas fáceis, apenas tomadas de posição.<sup>24</sup>

Na nossa interpretação, essa postura deixa em aberto a possibilidade de reconhecer um duplo movimento de construção narrativa de mito de origem abrangente, mas condicionado pelos projetos individuais e coletivos dos sujeitos engajados no Hip Hop. Um dos problemas das fontes expostas acima e de outras consultadas é que elas acabam apagando ou silenciando sobre as significativas contribuições das mulheres negras à formação da cultura Hip Hop.

Cindy Campbell, gostaríamos de destacar, foi mais do que a irmã do DJ Kool Herc. Quando jovem foi artista grafiteira – seu tag era PEP-1 (174) – e B-girl<sup>25</sup>. Segundo o site Bocada Forte<sup>26</sup> a iniciativa para organizar a primeira festa Hip Hop do Bronx surgiu

<sup>22</sup> ARAÚJO, Mateus. 11 de agosto de 1973: há 50 anos nascia a cultura Hip Hop no Bronx. Rap Dab, 11 de ago. de 2023. Disponível em: <https://www.rapdab.com.br/2023/08/11/11-de-agosto-1973-nascimento-do-hip-hop/>. Acesso em: 19 de fev. de 2024.

<sup>23</sup> CAMPOS, Felipe Oliveira. **Cultura, Espaço e Política: um estudo da Batalha da Matrix de São Bernardo do Campo**. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2019, p. 62.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Informações retiradas da sua página biográfica do site Hip-Hop Education Center. Disponível em: <https://hiphopeducation.org/people/cindy-campbell/>. Acesso: 19 de fevereiro de 2024. Tag é a identidade visual do grafiteiro pela qual ele é reconhecido e apenas ele pode reproduzir. B-girl é a mulher que dança break.

<sup>26</sup> Trata-se de um portal brasileiro especializado em cultura Hip Hop idealizado por estudantes de comunicação em 13 de maio de 1999. Se apresentam com a missão de “Observar, noticiar, resgatar e

pela necessidade da jovem Cindy Campbell retornar às aulas com roupas novas. Além disto,

A jovem Cindy não foi apenas a primeira promotora e produtora de festas de Hip-Hop, ela também foi a primeira personal stylist no Hip-Hop, pois era ela que cuidava do figurino do seu irmão DJ Kool Herc, inclusive ela seguiu esse caminho profissionalmente na moda, como modelo e também estilista.<sup>27</sup>

Na publicação acima a Sra Campbell é reconhecida protagonista e geradora do movimento cultural que se tornaria central na vida de milhões de pessoas na diáspora afro-atlântica. Reconhecida não apenas pelas suas contribuições passadas, atualmente dirige a *Hip-Hop Preserve Inc.*, uma organização sem fins lucrativos que preserva as origens da cultura Hip-Hop e está trabalhando em uma iniciativa de saúde para fornecer recursos a artistas de Hip-Hop.

Nossa proposta é reler a História do Hip Hop seguindo essas redes de comunicação transnacionais. A partir disso, tomamos as diversas narrativas (sonoras, visuais, fotográficas e textuais) como artefatos capazes de produzir histórias – em última instância como artefatos que sussurram pistas aos pesquisadores. Righi reverbera a interpretação de Motta ao afirmar que:

Logo em sua recepção no Brasil, o RAP foi entendido como algo próprio do negro, pois as imagens e referências que chegavam dos rappers estadunidenses tinham esse perfil; ou seja, a população negra das periferias de São Paulo foi naturalmente atraída por um movimento cultural feito “por” e “para” negros desde a sua gênese africana. Como sabemos, o Hip Hop e o RAP são ao mesmo tempo formas de manifestação cultural e canais de *contestação político-sociais*, razões suficientes para que jovens paulistanos os tivessem recebido como se essa arte fosse capaz de dar voz a todo um segmento social acostumado com a opressão, o silêncio e a marginalidade.<sup>28</sup>

Nas palavras do autor passam *desapercebidas* por ele a contradição entre o argumento central da sua caracterização histórica do movimento cultural e sua visão informada pela ideologia racista acerca da experiência da juventude negra brasileira. Afinal, em que contexto é aceitável afirmar que pessoas negras se acostumam com as consequências do racismo? A desatenção é tão grande que nas páginas seguinte ele discorre longamente sobre movimentos sociais negros do pós-abolição ao século XXI.<sup>29</sup>

---

decifrar informações relevantes, analisar fenômenos e levantar debates em torno dos mais variados assuntos concernentes à cultura de rua, oferecendo acesso gratuito a conteúdo multimídia (textos, imagens, fonogramas e recursos audiovisuais)”. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/sobre-o-bf>. Acesso: 19 de fevereiro de 2024.

<sup>27</sup> Bf, Gil. Memória BF: Parabéns e obrigado Cindy Campbell! Bocada Forte, 28 de out. de 2023. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/destaque-bf/memoria-bf-parabens-e-obrigado-cindy-campbell>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2024.

<sup>28</sup> RIGHI, op. cit., p. 53.

<sup>29</sup> O texto do professor Righi (2012) articula de forma precisa um vasto campo de referências, apesar disso não realizou o que para historiadores é uma tarefa primordial: a identificação e seleção das vozes que circulam no texto.

O historiador e sociólogo Lucas Pedretti Lima ao analisar a experiência de frequentadores de bailes de música soul na década de 1970 nos subúrbios cariocas apontou como os processos de repressão do regime ditatorial cívico e militar atendia a uma expectativa e necessidade de controle social e criminalização do povo negro. Como vimos acima, é possível sugerir a existência de um continuum político e cultural entre o movimento black music e o Hip Hop brasileiro pelo menos do ponto de vista de referência e influência musical. Os termos dessa continuidade são um espaço fértil para investigações futuras.<sup>30</sup>

Uma das questões levantadas pelo autor que damos atenção é a necessidade de identificarmos de quais formas festa e política são experiências imbricadas. Percebemos que os debates sobre autenticidade e política determinariam todas as perspectivas futuras sobre o Movimento Black Rio – em nossa acepção estes debates acabaram desaguando nas influências do movimento Hip Hop.<sup>31</sup>

O olhar do pesquisador influencia sobremaneira a resposta desta questão, de tal forma que sugerimos que o Hip Hop – enquanto movimento cultural e político – seja interpelado a partir de questões que emergem internamente. O absolutismo interpretativo em fixar uma distinção absoluta entre política e cultura nada mais é do que expressão de uma compreensão limitada das políticas da negritude recomendamos que tais posturas sejam evitadas de forma que a investigação não se limite a debates já esclarecidos dentro da historiografia e do movimento cultural.<sup>32</sup>

## 2.2 Algumas histórias do Hip Hop em Mato Grosso do Sul.

Em Campo Grande entusiastas da cultura Hip Hop também têm denunciado experiências de discriminação e criminalização das suas expressões artísticas. Algumas reportagens do jornal CampoGrande News registram pistas das manifestações dessas relações.

Nos idos de 2011 a cena Hip Hop da cidade morena parecia estar muito consciente do seu papel na sociedade e dos seus direitos. Um grupo de artistas decide então realizar um modesto evento na cidade. A expectativa de público? “Sete mil pessoas celebrando a arte e a paz”.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> LIMA, Lucas Pedretti. **Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970.** Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

<sup>31</sup> LIMA, op. cit., p. 58.

<sup>32</sup> hooks, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais.** Editora elefante, 2019, p. 63.

<sup>33</sup> SQUINELO, Vinícius; Vitorino, Paula. **Hip-hop, grafite e break se unem na Capital na busca por reconhecimento e fim do preconceito.** Campo Grande News. Campo Grande, 10 de set. de 2011.

O Papo de Rua foi uma das estratégias de mobilização que artistas e produtores culturais da cidade para disputar acesso a espaços da cidade, bem como inscrever-se na “cultura sul-mato-grossense”:

“Hoje o hip-hop só acontece em festas em residências aqui na cidade, não existe espaço para este tipo de música em bares e outros lugares. Queremos divulgar e descriminalizar esses movimentos, dar acesso para a população conhecer e desvincular a imagem do Hip-Hop ligado com as drogas”, explica o produtor cultural, e um dos organizadores do evento, Pietro Falcão. Ao redor de Pietro todo um cenário foi montado, transformando o espaço próximo da Concha da Praça do Rádio em *uma mistura entre favela e cidade*, “onde habita o Hip-Hop”, diz Pietro. A cultura sul-mato-grossense parece que ainda é um entrave para a entrada de novas vertentes artísticas no Estado. “É muito difícil encontrar locais para tocar na cidade, o espaço é mínimo”, relata Eduardo Lopes, guitarrista da banda Lutano, que mistura rock com Hip-Hop e se apresenta no evento. “Campo Grande precisa conhecer a sua própria cultura, e deixar de se restringir somente a alguns estilos, como o sertanejo”.<sup>34</sup>

O movimento “Papo de Rua” começou como uma página de Facebook para compartilhar em rede a arte do grafite, a liberdade do skate e o rap<sup>35</sup>. Sua presença na cena parece ter sido frutífera. Mas o que realmente chama nossa atenção é o tom elogioso com que a jornalista Anny Malagolini escreveu a matéria “Na batida do rap, grupo boicota transporte público e faz empréstimo para festa”.

### Imagem 3.

#### Manchete Jornalística em Suporte Digital



Fonte: “Boa rebeldia”. Manchete jornalística em suporte digital. 22 de abril de 2023.

Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/hip-hop-grafite-e-break-se-unem-na-capital-na-busca-pelo-fim-do-preconceito>. Acesso: 20 de fev. de 2024.

<sup>34</sup> SQUINELO, Vinícius; Vitorino, Paula. **Hip-hop, grafite e break se unem na Capital na busca por reconhecimento e fim do preconceito**. Campo Grande News. Campo Grande, 10 de set. de 2011. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/hip-hop-grafite-e-break-se-unem-na-capital-na-busca-pelo-fim-do-preconceito>. Acesso: 20 de fev. de 2024.

<sup>35</sup> MALAGOLINI, Anny. **Na batida do rap, grupo boicota transporte público e faz empréstimo para festa**. Campo Grande News, Campo Grande, 22 de abr. de 2013. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/comportamento-23-08-2011-08/na-batida-do-rap-grupo-boicota-transporte-publico-e-faz-emprestimo-para-festa>. Acesso em: 20 de fev. de 2024.

O grupo Prontuário Zona Norte foi um dos “frutos do movimento”. Em busca por espaços para eventos na cidade concluíram que a solução seria realizar festas para levantar capital para financiar suas empreitadas. O sonho de viver de rap é o incentivador para trabalharem firme.

Na falta de espaço para eventos para a turma do rap, por exemplo, eles conseguiram um empréstimo no banco de R\$ 2 mil para bancar uma festa no último final de semana em Campo Grande. O dono da conta, Alexandre Pazo, 21 anos, parcelou o financiamento em 48 vezes de R\$ 72,00 para realizar a “Vida Loka” no sábado. Com o empréstimo, o grupo alugou o salão, comprou bebida e locou alguns equipamentos para a apresentação de *grupos de rap de várias regiões da cidade, além de Bonito, Dourados, Rochedo e Sidrolândia*. Mas a turma na faixa dos 20 anos não é só festa, já apresenta um discurso politicamente correto. Alguns não andam de transporte público, por conta do alto preço da passagem. Um boicote que acaba movimentando o grupo a pé ou na base do skate e da bicicleta.<sup>36</sup>

A fonte acima repercute discursos comuns que têm sido usados para representar o Hip Hop na mídia: 1) Existência e mobilização de grupos de rap de contextos locais e regionais; 2) valorização do protagonismo da juventude no ativismo e empreendedorismo social; 3) politização das condições da vida. Acreditamos que isso seja consequência direta do movimento histórico e da capacidade de hip hoppers de articularem um discurso público comum para se autor representarem.<sup>37</sup>

A declaração de um dos integrantes do grupo pode ser lida como a “outra ponta” dessa estratégia de autovalorização:

O grupo não tem um número certo de integrantes, a cada dia vamos ganhando agregados”, diz Alexandre, que faz parte do “Prontuário Zona Norte”. Há dois anos, o rapaz saiu de Três Lagoas e veio para Campo Grande, segundo ele, para fugir do caminho “errado”. “Morava com minha avó, meus pais se perderam pelo mundo e sai de lá para não entrar na violência ou nas drogas pesadas.<sup>38</sup>

Em abril de 2014, em outra reportagem da jornalista Anny Malagolini, O Prontuário ZN – infelizmente não sabemos o porquê da mudança do nome – novamente ganha espaço nas páginas do Campo Grande News. Na segunda edição do evento Expressão de Rua, também realizado na Praça do Rádio Clube, jovens de todas as regiões da cidade de Campo Grande se reuniram para prestigiar apresentações de grupos de rap.

---

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Particularmente eu acredito que este fenômeno não se restrinja à mera “representação midiática”. A historiadora Sônia Maria Meneses Silva em muito influenciou com seu conceito de “operação midiográfica”. Consultar: Silva, Sônia Maria de Meneses. **A operação midiográfica: a produção de acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação: a Folha de São Paulo e o Golpe de 1964**. 2011. 319 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

<sup>38</sup> Ibid.

Reconhecemos o esforço da jornalista para representar a “garotada do rap” de forma digna e respeitosa:

O grupo Prontuário ZN foi criado na zona norte da cidade, entre os bairros Nova Bahia e Mata do Jacinto. Compõe versos com *discursos contra a marginalidade*, sobre política, mas também fala de perseverança. Assim, conseguiram um espaço. O sonho dos 4 amigos é de um dia *viver de rap* e, pela empolgação, a ideia pode dar certo. No dia 17 de maio, vão se apresentar no interior do Rio de Janeiro. Apesar de a data estar marcada, a passagem ainda não. Eles contam que o *convite surgiu pela internet*. Eles aceitaram, com o combinado de que iriam ficar na casa de amigos na cidade e que ganhariam a alimentação, mas o transporte tem que ser por conta do grupo. “Nós vamos, mesmo que seja pedindo carona”, afirma Alexandre Paz, de 22 anos, que canta ao lado dos amigos Renan de Freitas, 20 anos, Luiz Felipe, de 22 e Lucas Calado, de 19 anos.<sup>39</sup>

#### Imagem 4.

Grupo Prontuário ZN



Fonte: reprodução campograndenews. Simão Nogueira. Grupo Prontuário ZN. 26 de abril de 2014.

A fotografia acima foi publicada com a legenda “Grupo Prontuário ZN”. Quatro jovens, sendo apenas um deles negro. Bonés, tatuagens, três caras *posturados* e um sorriso largo. Nos chama atenção que apenas um dos sujeitos sorri, um sorriso largo que domina a fotografia e contrasta com a postura séria dos seus companheiros. Eles não são identificados individualmente, nem mesmo Alexandre, a quem eventualmente ouvimos a

<sup>39</sup> Malagolini, Anny. **Garotada do rap mostra público forte da cultura hip hop em Campo Grande**. Campo Grande News, Campo Grande, 26 de abr. de 2014. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/comportamento-23-08-2011-08/garotada-do-rap-mostra-publico-forte-da-cultura-hip-hop-em-campo-grande>. Acesso em: 20 de fev. de 2024.

voz nas reportagens, não podemos afirmar com certeza quem é. Talvez porque essa seja uma característica do grupo? De se refazer de acordo com a entrada e saída e MCs? Se este for o caso, trata-se de mais um cuidado a ser tomado em futuras pesquisas. Deveriam os historiadores ignorar grupos culturais com pouco sucesso fonográfico? Estes sujeitos chegam a historiografia em que termos? Estão sujeitos a que políticas de representação? Quais filtros ou barreiras não problematizadas tornaram as fontes aqui analisadas produtivas ou improdutivas à operação historiográfica?

As questões colocadas acima exigem investigações complexas e reconhecemos que possibilidades para estudos não faltam no contexto regional. O entrecruzamento entre fontes históricas de origens distintas evidentemente torna-se a condição *sine qua non* para pesquisa histórica do movimento Hip Hop. Como tentamos demonstrar as narrativas de origem que priorizam as experiências de grandes centros urbanos da região sudeste que gradualmente disseminavam essas novas expressões culturais para as demais regiões brasileiras.<sup>40</sup>

O que identificamos é que em Campo Grande as batalhas de rima são organizadas com base nas relações de pertencimento que hip hoppers mantêm com lugares da cidade – levando em consideração inclusive a disponibilidade de transporte público que circula entre bairros do centro e das periferias. Outro aspecto que recomendamos que levem em consideração em pesquisas futuras é que a repressão das batalhas, quando ocorrem não resultam imediatamente no abandono ou mudança do local, pois muitas vezes os entusiastas da cultura Hip Hop recorrem a noções ambivalentes sobre o que significa um “espaço público” que possibilitam a criação de margens de negociação.

Talvez nenhum outro grupo de Rap protagonizado por jovens no Mato Grosso do Sul tenha ganhado tanta relevância nacional e regional quanto Brô MCs. Em 2011, o grupo era mais conhecido fora do Mato Grosso do Sul. A reportagem acima não existe mais. Sua presença digital foi apagada. Seja lá qual foi o seu conteúdo, ele não está mais acessível para leitura. A manchete e a chamada revelam o suficiente: o grupo se apresentaria na festa de posse da 36<sup>o</sup> Presidente da República, Dilma Rousseff.

A jornalista Viviane Oliveira na reportagem “Aldeia e favela são a mesma coisa, diz rappers guarani kaiowá” publicada em 24 de agosto de 2011 apresenta um perfil artístico do grupo pertinente para compreender discursos a sobre identidade cultural regional:

---

<sup>40</sup> OLIVEIRA, Monizzi Mábile Garcia de. **As batalhas de rima no município de Campo Grande - MS: perspectivas para o Desenvolvimento Local**. 2020. 96 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Local) - Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, 2020.

Com exceções de reportagens factuais, o Brô MC's só recebeu destaque em jornais regionais quando foi atração na posse da presidente Dilma Roussef, em janeiro. Mais do que qualidade musical, o grupo é importante pelo que representa e diferente porque pela primeira vez colocou *o ritmo dos negros dos EUA na língua dos guarani kaiowá*. A batida do rap é igual, mas as letras falam de preconceito contra os índios e miséria nas aldeias. “Aldeia é como favela. O que muda é que lá eles usam fuzil e aqui é facão”, compara Kelvin, um dos compositores das rimas. “Muita gente acha que o índio é como se fosse um lixo.”<sup>41</sup>

## Imagem 5.

### Hip Hop Indígena



#### Entretenimento

### Hip Hop indígena de Brô MC's é atração na posse de Dilma amanhã

🕒 Dez 31, 2010 - 11:59

Com letras em Guarani embaladas pela batida do Hip Hop, o grupo **Brô MC's**, formado por indígenas da reserva Jaguapiru, em Dourados, é uma das atrações culturais da festa de posse de presidente Dilma Roussef neste sábado (1º), na Esplanada dos Ministérios, em Brasília. O grupo se apresentará das 12h às 13 horas (horário de Brasília) no palco Sudeste, um dos quatro montados na Esplanada e que homenageiam as regiões do país.



Fonte: printscreen de reportagem não localizada no site Campo Grande News. 31 de dezembro de 2010.

Nos idos de 2009 a Central Única das Favelas (CUFA) de Dourados ministrou uma oficina na aldeia indígena Jaguapiru. Desta oficina quatro jovens com idades entre 18 e 20 anos criaram o grupo de rap Brô MCs. O diferencial? Suas rimas misturam o português e o guarani (língua materna preservada e ensinada dentro das escolas da comunidade). Essa estratégia é claramente articulada como uma forma de se afirmarem como indígenas mesmo quando o racismo anti-indígena insiste em apagar ou diluir suas origens. São músicas de protesto que tratam da falta de oportunidades e da desumanização. Se aldeia e favela são a mesma coisa, não é de se estranhar que quatro jovens Guarani Kaiowá tenham enxergado no rap uma forma de denunciar as tragédias enfrentadas por suas comunidades no Estado.

O grupo também se mostrou engajado com os problemas enfrentados pela comunidade em que vivem durante a pandemia de Covid-19. De fato, na reportagem lida

<sup>41</sup>OLIVEIRA, Viviane. **Aldeia e favela são a mesma coisa, diz rappers guarani kaiowá**. Campo Grande News, Campo Grande, 24 de ago. de 2011. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes/aldeia-e-favela-sao-a-mesma-coisa-dizem-rappers-guarani-kaiowa>. Acesso em: 14 ago. 2023.

o enfrentamento à vulnerabilidade social vivida foi diretamente conectada com a negligência do poder público em garantir acesso à saúde nos territórios indígenas.<sup>42</sup>

Além disso, percebemos como o RAP tem sido atravessado por disputas nas políticas de representação e inteligibilidade cultural disponíveis. Isto é, se por um lado a etnicidade indígena está capturada pelo jogo de autenticidade tal debate neste caso ofusca a habitual preocupação sobre originalidade artística e legitimidade política:

Sobre a música ser tão distante da cultura indígena, Kelvin diz que “não é por que a gente ta cantando rap que a gente ta deixando nossa cultura, a nossa cara, a nossa pele e o nosso sangue já mostram que a gente é índio mesmo, por ai a gente é reconhecido de longe como índio mesmo.”<sup>43</sup>

A abordagem do rap indígena pelas reportagens do jornal Campo Grande News evidencia a forma essencialista e culturalmente fechada com que possivelmente leitores enxergam povos indígenas. O inconciliável antagonismo, mas também as negociações produzidas a partir desses conflitos, entre identidades culturais são registradas justamente na forma como as coisas são ditas e pelo que não é dito.

Quando analisamos biografias individuais ou coletivas percebemos que o discurso de valorização da negritude e de sujeitos periféricos convergiu para a elaboração de uma resposta à criminalização da pobreza. O Rap vai ser alçado ao posto de grande responsável por mudar a trajetória de vidas de pessoas que tinha muitas poucas alternativas além de ser posto em conflito com a lei:

A vida na periferia em que Rafael Cassiano Ferreira da Silva cresceu não foi fácil. Porém, com a ajudinha de um dos pilares fundamentais da cultura do hip-hop, isto é, o canto discursado com rimas e poesias rítmicas chamado rap, lhe trouxe uma nova motivação ainda quando adolescente. Descobriu que é possível sim trilhar um caminho "de bem" e, principalmente, não guardar o ódio e a raiva da infância. Aos 23 anos, é o MC Versos67 que espalha a mensagem do que um dia aprendeu. [...] "Eu tinha 17 anos quando entrei para o mundo do rap. Antes eu já dançava hip-hop e conhecia a cena de rua. Na época, até cogitei e era incentivado pelos 'amigos' a entrar para a vida bandida, dar um 'jeitinho' no meu pai, afinal aquela era minha realidade e como eu achava que as coisas deveriam ser resolvidas", relembra. "Existia muito ódio na minha família. Meus pais sempre brigavam, discutiam feio. Eu apanhava do 'meu velho' às vezes sem motivo. Sei que nunca faltou comida para mim e minhas irmãs, mas minha infância não foi das melhores".<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Mamédio, Lucas. **Grupo indígena, Brô MCs, faz live para ajudar comunidade onde vivem.** Campo Grande News, Campo Grande, 09 de jun. de 2020. disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/grupo-indigena-bro-mcs-faz-live-para-ajudar-comunidade-onde-vivem>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2024.

<sup>43</sup> OLIVEIRA, Viviane. **Aldeia e favela são a mesma coisa, diz rappers guarani kaiowá.** Campo Grande News, Campo Grande, 24 de ago. de 2011. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes/aldeia-e-favela-sao-a-mesma-coisa-dizem-rappers-guarani-kaiowa>. Acesso em: 14 ago. 2023.

<sup>44</sup> DELVIZIO, Raul. **Nos versos da periferia, Rafael se afastou do ódio e descobriu o perdão.** Campo Grande News, 10 de jan. de 2021. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/nos-versos-da-periferia-rafael-se-afastou-do-odio-e-descobriu-o-perdao>. Acesso em: 07 de março de 2024.

Como MC Versos67, Rafael utiliza do “rap de mensagem” para falar de traumas do passado e incentivar “a menorzada” a refletir sobre suas condições de vida e evitarem de “escolher a vida do crime”. Além de ser inserido no circuito de batalhas da cidade, o artista cantou na associação dos professores do bairro Parque dos Laranjais II e em Igrejas.

O grupo LocoLeste é composto por seis jovens surgiu em 19 de junho de 2012 e de lá pra cá vem conquistando certo espaço na cena local. Talvez o mais interessante a respeito do grupo seja a integração de um grafiteiro. Um fato incomum, mas que nos remete às origens do próprio movimento. A reportagem apresenta suas trajetórias pregressas de forma a fazer do rap um ponto de inflexão.

Nós 5 era do crime, eu queria só que os caras entendessem que o rap nos tirou disso. O rap salvou por um motivo só, porque eu não quero cair preso e ficar um, dois anos sem subir num palco, eu não quero mano. Então, porque eu vou bater cabeça, tenta ferver uma droga, fazer um assalto se eu sei que posso rodar e nunca mais ver meus truta, então isso faz o cara sair do crime. Por isso que o rap salva, como qualquer outro tipo de música, se o cara se dedicar”. O desabado é de Woompa, um dos primeiros integrantes do grupo.<sup>45</sup>

A reportagem segue com relato de formas de repressão e discriminação enfrentadas pelo movimento na cidade de Campo Grande. Com o devido tempo para acumular experiência parece prudente reconhecer que o grupo se inseriu numa rede de comunicação e intercâmbio profissional estadual e municipal. Frente a realidade autoritária, a resposta elaborada pode não atender a expectativas essencialistas:

“Existe o tráfico, existe a venda de droga, o uso de droga no rolê, existe a pichação. Existe. *Mas isso não é a gente que tem que controlar é a policia que tem que manter a ordem.* A gente não tem nada a ver com isso, os caras vão generalizar e arrebentar todo mundo? Não tem nexo. Falam que é apologia, mas é liberdade de expressão, a gente fala do que a gente vive”, pontua Woompa.<sup>46</sup>

A forma como sujeitos históricos negociam com os poderes instituídos por vezes escapam aos olhares desatentos. Isso pode acontecer por inúmeras razões: do nosso entendimento de como as relações entre sociedade civil e Estado deveriam ser estabelecidas ou mesmo das expectativas de como grupos culturais deveriam ou não reivindicar a ocupação de espaços públicos.

---

<sup>45</sup> ARAÚJO, Aline. "A música salva", garante grupo com ficha policial, mas vontade de viver do rap. Campo Grande News, Campo Grande, 16 de mai. de 2015. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/-a-musica-salva-garante-grupo-com-ficha-policial-mas-vontade-de-viver-do-rap>. Acesso em: 14 ago. 2023.

<sup>46</sup> Ibid.

### 3 FAÇO QUESTÃO DE BOTAR NO MEU TEXTO: RINCON SAPIÊNCIA E SEU AFRORAP NA DIÁSPORA

O presente capítulo parte de um esforço em refletir sobre o problema que atravessou toda esta pesquisa: como as relações de gênero entre as pessoas engajadas na cultura Hip Hop – principalmente no pilar do Rap – se manifestaram e foram percebidas. Durante nossa busca pelas fontes ficou evidente que o sexismo e o machismo operavam uma complexa rede de violências (silenciamentos, assédios, exclusões e apagamentos). Infelizmente muitas destas questões *eu* não quis abordar neste momento.

Porém para contornar essa impossibilidade decidi abordar os mesmos problemas de outra lente: a ficção. A partir de três composições presentes no álbum Galanga Livre do rapper Rincon Sapiência pretendo analisar como suas representações da masculinidade negra são construídas sobre noções problemáticas dos papéis de gênero respectivamente desempenhados por homens e mulheres negras.

Para além do artefato fonográfico em si, daremos destaque para as redes de discursos, práticas e significações produzidas em torno da fonte. O fonograma não é analisado a partir de elementos estéticos mais amplos como musicalidade, moda ou poética rítmica. Partindo da intenção do rapper, mas também de certa liberdade teórica, utilizo as letras como parte de uma narrativa ficcional unificada. Se Rincon queria contar uma história de que forma poderíamos tomar partido deste gesto?

Daniilo Albert Ambrósio, paulista nascido em 1985, é provavelmente o rapper que tem abordado a valorização da diáspora afro-atlântica em seus trabalhos de forma que mais dialogou com a escrita desta monografia. Com uma longa carreira como beatmaker e rapper Rincon Sapiência articula um discurso iconoclasta sobre a negritude brasileira. Seu álbum Galanga Livre – foi eleito o melhor disco brasileiro de 2017 pela renomada revista Rolling Stone<sup>47</sup>:

O hip-hop mostrou-se novamente como o gênero musical mais inquieto e em evolução da música nacional. Rincon Sapiência, que está há anos na cena, provou-se o mais original da cena, provou-se o mais original MC em atividade. Galanga Livre é um soco de autoestima que não soa como autoajuda nem como discurso forçado. É a expressão mais abrangente do povo preto, das guitarras de Jimmi Hendrix ao pagode ao funk, com injeções de batidas africanas e do trap de Atlanta, além de uma ode ao Soul e ao R&B com uma mãozinha de William Magalhães (atual “representante” do legado da Black Rio). Esperto que é, o MC paulista “assassina” um alegórico senhor de engenho e escapa ileso, expõe as dores e os medos da rotina da classe trabalhadora, se perfuma e coloca a

---

<sup>47</sup> GALANGA LIVRE. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Galanga\\_Livre&oldid=64257459](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Galanga_Livre&oldid=64257459)>. Acesso em: 19 de mar. de 2024.

melhor roupa para amar no estilo “às escuras”. Rincon Sapiência deixou a coisa preta – e por isso mesmo, boa demais.<sup>48</sup>

Com 13 faixas sonoras e com duração de quarenta e seis minutos e dezessete minutos, *Galanga Livre* é a expressão máxima do fazer-se da negritude brasileira. Rincon dialoga com referências musicais internacionais, mas elege a negritude brasileira como personagem central da sua epopéia. Em entrevista à Revista Trip, o Rapper define sua produção artística da seguinte forma:

É que papo é esse de "afro-rap"? É uma música em que a percussão é a estrutura. E a percussão acaba sendo, naturalmente, afro. O afro passa pela ciranda, pelas baterias de carnaval, o berimbau. São elementos que a princípio são descolados do rap, ligado mais ao [estilo do] rap norte-americano. Eu colo no rap justamente para trazer no consciente das pessoas [a ideia] de que tudo isso que a gente está fazendo agora faz parte dessa diáspora da gente preta.<sup>49</sup>

As sonoridades afro-brasileiras são tomadas como referências para fazer uma nova tradição do Hip Hop brasileiro. A seletividade aqui opera como uma estratégia de construção de uma identidade negra conectada com diferentes expressões culturais, via de regra tomadas como expressões da tradicionalidade negra: a capoeira, a ciranda, o carnaval, o pagode e o funk.

O destaque dado à presença de William Magalhães como representante do legado da Black Rio é um dos aspectos centrais, mas não o único, dessa auto inserção neste circuito de referências – como vimos o movimento Black Rio é o ponto nodal do debate “política ou cultura?” que irrompeu entre a negritude nos anos 1970. Como dito anteriormente, muitos dos nomes do movimento Black Rio seriam referências para a reelaboração do Rap no Brasil. Na release do álbum disponível no YouTube a parceria entre o rapper e William Magalhães é posta em termos de um “equilíbrio entre a ancestralidade e o moderno”.<sup>50</sup>

A busca pela tradição pode ser tomada como um indício de que tanto o movimento negro brasileiro contemporâneo quanto movimento Hip Hop além de compartilharem o contexto de formação e emergência histórica compartilham também de um discurso

<sup>48</sup> Rolling Stone: <https://rollingstone.uol.com.br/galeria/melhores-discos-nacionais-de-2017/>. Disponível em: 19 mar de 2024.

<sup>49</sup> CANDIDO, Marcos. A sapiência de Rincon. Revista Trip, 09 de jun. de 2017. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/rincon-sapiencia-fala-de-galanga-livre-e-sua-relacao-com-a-cultura-e-raizes-africanas>. Acesso em: 18 mar 2024.

<sup>50</sup>Sapiência, Rincon. **Galanga Livre**. Álbum completo. Youtube, 25 de mai. de 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=z694bmaRQ7I&list=OLAK5uy\\_kN0qK-2iInBynv4uapIP-G3aj21eLzKbk&index=6](https://www.youtube.com/watch?v=z694bmaRQ7I&list=OLAK5uy_kN0qK-2iInBynv4uapIP-G3aj21eLzKbk&index=6).

autorreferente. A história do Hip Hop é integrada a história do movimento negro, mas não em termos hierárquicos.<sup>51</sup>

Se o movimento negro surge como mobilizador da população negra para denunciar o racismo do regime militar empresarial, foi no Rap que denúncias foram amplificadas. Todos os discursos sobre a negritude são fatalmente incompletos. Todos os discursos sobre o Rap são indubitavelmente polifônicos. Isto porque todos nós escrevemos a partir de um lugar e de um tempo particular – a partir das nossas especificidades culturais e históricas. Falamos em termos de “posição” e “contexto” como categorias de localização.<sup>52</sup>

Reconhecer-se como parte de uma diáspora torna possível construir canais de comunicação cultural de forma dialógica. Rincon ao referenciar o trauma colonial busca fazê-lo de um lugar ambíguo. Na mesma entrevista o rapper articula a interrupção da genealogia da sua família como a justificativa para sua busca por uma ancestralidade. Para ele, “*recuperar nossa história também traz à tona nossa liberdade*”.

O intelectual jamaicano Stuart Hall, no artigo “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?” oferece um comentário pertinente sobre a conjuntura de entrecruzamentos dos discursos contemporâneos sobre cultura popular e negritude nas diásporas. Sua preocupação em investigar a diversidade estética destas culturas híbridas leva ao reconhecimento de que um complexo jogo de poder estabelecido opera, já que

O modo como políticas transgressoras são, em um domínio, constantemente saturadas e estabilizadas pelas políticas reacionárias ou não examinadas em outro domínio só pode ser explicado por este contínuo deslocamento-cruzado de uma identidade por outra, de uma estrutura por outra. Etnicidades dominantes são sempre sustentadas por uma economia sexual específica, uma figuração específica de masculinidade, uma identidade específica de classe.<sup>53</sup>

Transgressão e reação não são palavras incomuns nos discursos políticos negros. O rap é formado pelas tensões de gênero que circulam no tecido social mais amplo. Representações da masculinidade negra são elaboradas por diversos sujeitos do Rap, contudo via de regra as políticas de gênero têm sido reduzidas a olhares essencialistas sobre essas experiências. O esforço feito para *dar visibilidade* a experiências, em nossa

---

<sup>51</sup> Aos olhos do leitor atento não vai passar despercebido que nossa intenção aqui parte do entendimento do Hip Hop como uma tendência do movimento negro. Por isso indicamos a leitura do artigo do prof. Dr. Petrônio Domingues para uma primeira sondagem. Reis, Tiago Siqueira et al. (Organizadores); DOMINGUES, Petrônio. **Movimento Negro Brasileiro: Uma utopia e várias histórias do tempo presente**. In: \_\_\_\_\_. Coleção história do tempo presente: volume 3. Boa Vista: Editora da UFRR, 2020.

<sup>52</sup> HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora**. Comunicação & Cultura, n. 1, p. 21-35, 2006, p. 22.

<sup>53</sup> HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra. **Da diáspora**, p. 335-349, 2003. p. 320.

concepção, impediram a realização de um exame crítico do sistema ideológico vigente e suas categorias de representação.<sup>54</sup>

### 3.1 Galanga... Livre?

O sujeito é uma questão incontornável para a historiografia. Na teoria política negra um sujeito negro foi construído com base numa presunção coercitiva de masculinidade heterossexual. O homem negro narrado pelo eu-lírico rinconiano recorre uma metanarrativa histórica para construir uma epopeia da experiência negra (masculina) no Brasil.

Para compreender as representações da masculinidade negra rimadas por Rincon Sapiência é necessário desnaturalizar seus discursos e valores ideológicos. A construção de um sujeito negro “masculino” como referência da política de representação é problemática, porém tomar como análise os enunciados de um rapper de relevante expressividade na cultura popular pode ser o caminho mais produtivo para acessar as formas de autorrepresentação de homens negros sobre si.<sup>55</sup>

Toda narrativa histórica é impregnada de poder. Negros Brasileiros nem sempre acessaram a historiografia como Historiadores. Seja como for, criou-se uma noção enviesada de que, talvez para esconder as relações de poder internas à nossa disciplina e ofício, o domínio da escrita seria o lugar privilegiado para o reconhecimento autorizado da verdade histórica.

Estamos lidando aqui com uma complexa organização da forma como o conhecimento deverá ser estruturado e autorreproduzido. Rincon, como não é historiador, não está preso a convenções formais. Inclusive a mais perigosa para historiadores: as persistentes travessias entre realidade e ficção. A faixa de introdução ao álbum é reveladora:

Salve, salve! Vamo seguindo aqui nas nossas transmissões, aqui no Novembro Manicongo, com a música de *Rincon Sapiência*, música que foi inspirada no conto fictício do escritor *Danilo Albert Ambrósio*, que conta a história do escravo Galanga, que gerou uma grande reviravolta no engenho, a partir do momento que cometeu um crime bárbaro.<sup>56</sup>

Ezequiel S. Cruz destacando a intertextualidade articulada por Rincon aponta como as referências do trecho acima conectam diferentes personagens históricos

<sup>54</sup> SCOTT, Joan W. et al. **A invisibilidade da experiência**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 16, 1998, p. 302.

<sup>55</sup> Kilomba, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.

<sup>56</sup> SAPIÊNCIA, op. cit..

celebrados pela consciência negra brasileira. Partindo da premissa deste autor identificamos que a intertextualidade ocorre também quando o rapper interpola seu nome artístico (*Rincon Sapiência*) com seu nome civil (*Danilo Albert Ambrósio*). Além disso, o personagem central do álbum-conto é oriundo da tradição oral afro-brasileira que foi ficcionado num conto literário que posteriormente serve como base para a produção do álbum.<sup>57</sup>

Ao entrecruzar passagens e travessias entre narrativas convencionalmente mutuamente excludentes, Rincon revela, portanto, a reorganização das possibilidades de narração da experiência negra. Reconhecemos neste pequeno trecho articula duas das principais ferramentas retóricas disponíveis no discurso político negro: a necessidade de se transmitir/comunicar mensagens bem como mobilizar performativamente uma memória social da escravidão para o tempo presente.

Imagens contemporâneas retratam homens negros como heróis cis-heterossexuais transpassadas por narrativas neoliberais de sucesso individual que via de regra é traduzida em ascensão econômica.<sup>58</sup>

Começamos pelas construções textuais presentes na faixa “Crime Bárbaro”, que condensa o conceito narrativo do álbum: o assassinato de um senhor de engenho.

Capangas armados estão à procura  
Escravos apanham, meu ato de loucura  
Fugido eu tô correndo pela mata  
*Na pele eu levo a marca da tortura*  
O crime deixa doido o bagulho  
Carrego um pouco de medo e orgulho  
Atrás da orelha deles eu sou a pulga  
Se eles chegar, to pronto pra dar a fuga  
Por mim estaria tudo em paz  
Minha terra, meu povo e ninguém mais  
*Liberdade por aqui ninguém traz*  
Sim senhor, não senhor — não satisfaz!  
Arrependimento, isso eu não tenho  
O meu movimento sempre mantenho  
Escravos apoiam meu desempenho  
*Fui eu que matei o senhor de engenho*<sup>59</sup>

<sup>57</sup> RUZ, Santos Santos. **Os dois galangas: narrativas afro-diaspóricas em Chico Rei e Rincon Sapiência**. Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, [S. l.], v. 20, n. 36, p. 85–97, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/57096>. Acesso em: 25 mar. 2024.

<sup>58</sup> MEIRINHO, Daniel; CARRER, Fernanda. **Masculinidades negras nas artes visuais: Performances contemporâneas e suas narrativas de incômodo, fuga e fabulação**. Galáxia (São Paulo), v. 48, p. e63140, 2023.

<sup>59</sup> SAPIÊNCIA, op. cit. Grifo nosso.

O Herói Negro rinconiano vem à cena com seu corpo. Lugar do gênero, lugar da raça: o corpo é uma superfície que materializa subjetividades e reproduz discursos. O corpo é um instrumento de libertação. O assassinato do Branco além de uma alegoria para a descolonização subjetiva é a própria contestação das moralidades da sociedade.<sup>60</sup>

Nestes primeiros versos o Herói negro é apresentado pelo drama da escravidão. Castigos físicos cruéis são tidos como naturais dentro do cotidiano de Galanga. A violência se inscreve na subjetividade do homem negro rinconiano. O crime cometido, o assassinato do senhor de engenho, desencadeia a fuga:

O nego fujão alguém viu?  
 (Nossa senhora! Nequin passou a mil!)  
 Canela fina é pra correr!  
 Se me pegarem vai doer!  
 Mesmo estando em desvantagem  
 A sensação é de poder  
 Eu sou nego fujão!  
 Pega nego fujão!  
 Corre nego fujão!  
 Eu vou-me embora daqui!<sup>61</sup>

Galanga, como arquétipo do homem negro, atualiza expectativas de virilidade que se inscrevem no corpo e subjetividade negra diaspórica. O assassinato do dominador é justificado pela tirania dos seus atos: aplicação de castigos físicos e estupros. A “fuga” tem sido a principal metáfora narrativa da agência política de pessoas negras. O negro fujão é uma rasura persistente no texto, no imaginário e na realidade da vida social brasileira.<sup>62</sup>

Não deixa de chamar atenção que Rincon não especifica uma vítima do estupro colonial. Seria essa ausência de nomeação uma escolha consciente ou reflexo da incapacidade de lidar com o problema? A resposta a esta pergunta poderia indicar contornos interessantes para futuras investigações.<sup>63</sup>

Em meio a rebelião escrava a sexualidade não passa incólume. Neste caso, a relação inter-racial entre Galanga e a filha do senhor de engenho é colocada como uma anedota de valorização da virilidade negra:

Pior quando eles descobrir  
 Que com a filha dele eu tinha relações  
 É o cúmulo do desacato  
*O sonho dela era ter filho mulato*

<sup>60</sup>Ver: Fanon, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. - Salvador: Editora EDUFBA, 2008.; Butler, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. 22. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022. (Coleção Sujeito & História)

<sup>61</sup> Sapiência, op. cit.

<sup>62</sup> BONA, Dénètem T. **A arte da fuga: dos escravos fugitivos aos refugiados**. [S.l.]: [s.n.], 2019.

<sup>63</sup> Sobre a sexualidade no Brasil colonial recomendo a leitura do artigo: VAINFAS, Ronaldo. **Moralidades brasileiras: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista**. História da vida privada no Brasil, v. 1, p. 221-273, 1997.

Ela sempre me disse que seu pai é chato  
*Mas foi pelo meu povo que eu fiz meu ato*<sup>64</sup>

O trecho acima mobiliza um imaginário social específico da sociedade brasileira que lida de forma controversa com relações inter-raciais. Ao mesmo tempo que evidencia certa ambiguidade destes discursos que diversos setores da sociedade reproduzem, Rincon os desloca ao identificar a coisificação do corpo negro pelo desejo sexual branco.<sup>65</sup>

A sexualidade é um dos espaços em que a diferença é mistificada<sup>66</sup>. A sexualidade do homem negro é representada (e produzida) como a emergência das relações de poder. Proibição e regulação performativamente instituem as normas que possibilitam que sujeitos ultrapassem os limites da inteligibilidade cultural – além de expandir as fronteiras do que é culturalmente inteligível. Tal narrativa é produto de uma política de representação da vida cotidiana colonial que associa às pessoas negras uma identidade fixa, natural e monolítica.<sup>67</sup>

Uma revisão sistemática de discursos políticos negros provavelmente revelaria uma centralidade quase que prescritiva nas categorias “família” e “povo”. Esse limite discursivo é inscrito na narrativa da faixa “A volta pra casa”. Canção apresentada como uma homenagem a toda classe trabalhadora em que os desafios e anseios de duas personagens são narrados pelo eu-lírico do álbum (Rincon-Galanga). Também é a primeira faixa em que Rincon narra uma mulher negra:

Trabalhadora voltando pra casa  
 Perguntando pra Deus: "Por que não tenho asas?"  
 Pra voar pelos ares e voltar para o lar  
 A real, ônibus cheio dói só de pensar  
 Na bolsa um livro novo, não tem condição  
 Leitura na multidão, frustração  
 Nove horas o trabalho é bem mais suave  
 Que as duas horas balançando na condução  
 O dia inteiro dando duro  
 Uma volta cansativa, ainda desce bem no ponto mais escuro  
 A violência subindo de nível  
 Do receio da solidão a sensação da mulher é horrível  
 Ela caminha, semblante preocupado  
 Escuridão, o bar da rua se encontra fechado  
 Quanto vale uma vida? Pensa no seu pivete  
 Na bolsa tem a Bíblia, também tem canivete  
 Faça o bem que o bem vai te merecer  
 Mas ela sabe que o pior pode acontecer  
 Na madrugada pelo bairro impera o sono  
 Holofote quebrado, matagal, abandono

<sup>64</sup> SAPIÊNCIA, op. cit.

<sup>65</sup> hooks, bell. Comendo o Outro: desejo e resistência. **Olhares negros: raça e representação**. p. 56-82, tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

<sup>66</sup> FANON, op. cit.

<sup>67</sup> BUTLER, op. cit.

Se ela atrasa, seu dinheiro será descontado  
 E a firma, ao menos, oferece o ônibus fretado  
 E a sua mente, quente, como brasa  
 Só vai relaxar quando entrar dentro de casa, ow!<sup>68</sup>

A primeira questão que gostaríamos de apontar é que a mulher negra aqui não tem um *nome*. Não ter um nome significa não ser sujeito. A escritora Grada Kilomba (2019) aponta que a língua possui uma dimensão política de criação e perpetuação de relações de poder e violência, pois as palavras informam quem tem direito a autorrepresentação. No discurso rinconiano, em sua narrativa, a mulher negra serve apenas para construir o negativo do eu-masculino-negro.

Os versos acima quando lidos de forma superficial falam apenas sobre o trajeto de volta para casa que uma trabalhadora negra. Se o herói negro é um homem viril e aventureiro, sua contrapartida narrativa precisa materializar visões sexistas sobre papéis de gênero encarnados por mulheres negras. Uma mulher negra além de trabalhadora precisa ser uma mãe. A imagem da mãe negra batalhadora que com seu sacrifício diário dignifica sua vida tem sido denunciada como uma imagem ideologicamente impregnada de sexismo e racismo.<sup>69</sup>

Rincon se recusa a olhar o espaço doméstico como um lugar de conflito ou violência. A oposição binária entre identidades de gênero é inserida dentro da letra da canção de forma a oferecer tanto uma coerência narrativa quanto cultural. As qualidades atribuídas à mãe negra são os pontos em que a diferença se inscreve: é uma mulher religiosa com certeza, já que leva a Bíblia em sua bolsa; também nutre o hábito da leitura mesmo diante da rotina conturbada. Pela descrição de uma cidade violenta e desconfortável somos intuitivamente convencidos de que o melhor lugar para essa personagem seja justamente o ambiente doméstico.

Após o primeiro refrão, o filho é inserido na canção. Como dita anteriormente sua presença é construída pela negação das categorias definidoras da mulher negra:

Da casa pro trampo, do trampo pra faculdade  
 O corpo exausto, apesar da pouca idade  
 Sem novidade, a mesmice na rota  
 Tentando ser um bom funcionário com boas notas  
 Trabalhar, estudar, nem sempre se encaixa  
 Nem mesmo no fim da aula o aluno relaxa  
 Pensa na volta, no clima lá fora  
 [...]  
 Manhã, tarde ou noite, é raro um busão vazio  
 Ele se adianta, violência espanta  
 Sua família ansiosa o espera pra janta

<sup>68</sup> SAPIÊNCIA, op. cit.

<sup>69</sup> GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista ciências sociais hoje, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

A madrugada é tensa quando um estouro canta  
 A mãe já pensa coisas, dá um nó na garganta  
 Ow, perigo em todos os lados  
 Quanto mais dinheiro, vivem mais isolados  
 A violência na cidade tem se espalhado  
 Se isola mais ainda quem tem um carro blindado  
 Andando com cuidado, os passos apertados  
 Receio de sofrer abuso de um homem fardado  
 Chegando em casa, ele se sente mais aliviado  
 É recebido com o calor de um abraço apertado, ow<sup>70</sup>

O entendimento dos efeitos da desigualdade racial na experiência de homens negros não é ampliado para uma reflexão sobre as formas como afeta mulheres negras. De uma forma sutil, as representações de gênero expostas denunciam um acordo tácito de negociação ou filiação a uma ideologia nacionalista. Do negro fujão ao trabalhador nacional: o homem negro é o único reconhecido como sujeito político.

A violência do cotidiano é o ponto sensível que conecta as experiências dentro desta canção. Mãe e filho enfrentam os mesmos desafios – enfrentam a cidade e violência urbana –, mas são representados dentro de convenções de gênero hegemônicas. Como homem negro o medo da violência policial é o único momento em que a vulnerabilidade é reconhecida. A cidade é representada como um território hostil às pessoas negras, as desigualdades econômicas são criticadas e seus diferentes impactos nos sujeitos é reconhecido. Contudo a ausência de uma reflexão crítica sobre os mecanismos de dominação de gênero em comunidades negras.

### **3.2 Moça Namoradeira: a mulher negra se torna sujeito?**

A criação artística e a escrita historiográfica são práticas reguladas por uma parafernália complexa que via de regra é ocultada pelo “fazedor” do ofício. No interior da cultura Hip Hop o sampleamento é a forma convencional de revelar o “fazedor” por trás da produção cultural, então o que queremos sugerir é que o sampleamento seja tomado como metáfora útil para a escrita da história.

O sampleamento é uma ferramenta de manipulação temporal e sonora discutida principalmente pela polêmica dos direitos autorais. Utilizado em diversos ritmos e comunidades musicais, o sampling é uma forma de interdiscursividade. Mariana de Abreu (2022), analisando a forma como artistas negros disseminam discursos intelectuais através de linguagens musicais.

[...] o uso de samples, além de revelar etapas do processo de produção das músicas, estabelece relações intertextuais e interdiscursivas com diversas comunidades discursivas e contextos históricos. É possível observar como esses vínculos são estabelecidos e de que forma eles dão continuidade ou

---

<sup>70</sup> SAPIÊNCIA, op. cit.

tensionam sentidos anteriormente colocados sobre as pessoas negras no geral, ou sobre os artistas analisados, em particular.<sup>71</sup>

Dentro do gênero musical rap a criatividade e autenticidade são qualidades altamente valorizadas. Talvez a maior expressão destas no álbum seja o sample da canção “Moça Namoradeira”. Em 1977 a cirandeira Lia de Itamaracá lançou seu primeiro álbum “A Rainha da Ciranda” cuja faixa sampleada por Rincon foi divulgada pela primeira vez. Lia não recebeu nenhum pagamento por este trabalho.<sup>72</sup>

Nascida em 12 de janeiro de 1944, na ilha de Itamaracá, Maria Madalena Correia do Nascimento cirandou muito antes de se tornar a cirandeira mais famosa do Brasil e do Mundo. Sua vida e a forma como ela foi introduzida nas complexas relações da indústria cultural e fonográfica são marcadas pelas hierarquias das relações raciais brasileiras:

Lia tinha por volta dos dez anos de idade quando sua mãe, já cansada de ter que sozinha dar conta de todos os filhos — seu Severino faltava cada vez mais com suas obrigações —, foi chamada para trabalhar na casa do seu Santino, em Jaguaribe, e mudou-se pra lá com toda prole. Lia apegou-se tanto à família do patrão da mãe que passou a chamar seu Santino como as filhas legítimas do homem: painho. O patrão retribuía a consideração. Cobrava que a menina fosse à escola e que estivesse presente nas cerimônias e orações que promovia na pequena capela particular, construída nos fundos da residência. As filhas do Seu Santino pareciam também não apontar as diferenças entre elas e Lia e seus irmãos. A consideravam, como até hoje, sua irmã. O carisma da menina conquistou a família e, algum tempo depois, ela passou a morar somente nesta casa e era tratada, por Zeza e Socorro, netas do Seu Santino, como se uma delas fosse. Não sentia diferença por ser negra ou filha da empregada da casa. [...] A casa dos Santino — onde Dona Matilde trabalhou até o fim dos seus dias, sem se aposentar, pois nunca contribuiu com a previdência — foi a primeira escola de Lia. Além dos afazeres domésticos e culinários (que depois lhe renderiam o ofício de merendeira em duas escolas públicas da ilha), Lia sentiu-se estimulada pelo pouco de manifestação cultural que recebeu das festas de rua e da escola que só frequentou até o primeiro ano do primário.<sup>73</sup>

As reminiscências da infância e juventude da cirandeira são tomadas como matéria prima do texto jornalístico para reconstruir o contexto histórico e cultural em que a artista se desenvolveu, no qual ela *se tornaria* Lia de Itamaracá. Como cantora e compositora Lia foi revelada dentro de um caso controverso em que autoria e indústria fonográfica poderiam ser adequadamente problematizadas em futuras pesquisas:

<sup>71</sup> ABREU, Mariana Sales de. “Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes”: teoria e música em Beyoncé e Emicida. Dissertação de Mestrado – UFMG (2022), p. 62.

<sup>72</sup> Disponível em: <https://www.geledes.org.br/esta-ciranda-quem-me-deu-foi-lia-que-mora-na-ilha-de-itamaraca/>. Acesso em 29 abr 2024.

<sup>73</sup> ASSUMPÇÃO, Michelle de. **A rainha da ciranda**. Revista Continente, 04 de mar. de 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/231/a-rainha-da-ciranda>. Acesso em: 28 de mar. de 2024.

O fato é que, pelo menos uns dez anos antes de saber da existência de Lia de Itamaracá, o Brasil inteiro cantou uma canção que estourou em todas as rádios do país, cujo refrão dizia assim “essa ciranda quem me deu foi Lia, que mora na Ilha de Itamaracá”. Foi o primeiro registro fonográfico de uma ciranda, em 1967, na voz da cantora pernambucana Teca Calazans, que havia recebido um convite da gravadora pernambucana Rozenblit e pôde finalmente realizar o sonho de gravar seu primeiro disco. No compacto simples, entraram, de um lado, *Aquela rosa* (de Geraldo Azevedo e Carlos Fernando) e, do outro, o *medley Cirandas*, que foi creditado como “adaptações” de canções do gênero colhidas em pesquisas feitas pela própria Teca. Nas gravações posteriores, originadas da mesma música, os registros foram variados. *Ciranda de Lia*; *Essa ciranda quem me deu foi Lia*; ou *Quem me deu foi Lia* são a mesma canção, gravada pela primeira vez por Teca Calazans, cujos quatro únicos versos cruzaram as fronteiras do país. É interessante notar que, nesse primeiro registro, na voz de Teca, a letra cantada apresenta uma pequena variação. Ela a gravou assim: “Estava na beira da praia / ouvindo as pancadas das ondas do mar / *essa ciranda quem me deu foi Lia / que mora na areia de Itamaracá*”. Cantava “areia”, em vez de “ilha”. Em todos os registros posteriores, o verso cantado passou a ser: “que mora na ilha de Itamaracá”.<sup>74</sup>

Segundo Lia a cantora Teca Calazans passou por Itamaracá no início dos anos 1960 e se hospedou próximo à casa de Seu Satinno, seu lugar de moradia e trabalho. Certo dia, ouviu Lia cantar no quintal e se admirou daquela voz. As duas comporam juntas “*Quem me deu foi Lia*” e na mesma ocasião Teca portava um gravador – onde tudo foi registrado – e um violão. Anos mais tarde, o povo de Itamaracá e sua vizinhança sempre falava “corre aqui que sua música está tocando no rádio”.

Entre a gravação de Teca, em 1967, e a “descoberta” de Lia de Itamaracá por todo o Brasil, através da mídia, dez anos se passaram. Pois foi só em 1977, quando gravou seu primeiro disco — *Lia de Itamaracá, a Rainha da Ciranda* —, que a artista deixou de ser apenas a personagem de uma música de sucesso nacional. O povo ficou sabendo, com o disco, que existia uma Lia de verdade. Uma cirandeira que, mais do que ter inspirado a canção, teria sido sua *verdadeira compositora*. Assim afirmava, e afirma até hoje, Lia de Itamaracá.<sup>75</sup>

A breve contextualização que apresentamos até agora tem como objeto fundamentar o argumento de que do ponto de vista narrativo o álbum *Galanga Livre* sofre uma rasura conceitual incontornável. O sampleamento da canção “Moça Namoradeira” introduz uma segunda personagem no álbum-conto, mas também é uma forma de mobilizar certos sentimentos sobre as noções de modernidade e tradição referenciadas anteriormente por Rincon.

Essa personagem, contudo, é inserida de forma controlada, sua voz embora presente está condicionada a um diálogo restritivo. Quando nos atentamos para as escolhas artísticas rinconianas não deixa de chamar atenção que seja justamente nesta canção que a oposição homem e mulher será explicitamente naturalizada. Enquanto

<sup>74</sup> ASSUMPÇÃO, op. cit.

<sup>75</sup> Ibid.

técnica de manipulação “discursiva” o sampleamento permitir ao narrador Rincon-Galanga estabelecer um diálogo com Lia de Itamaracá:

Ô, moça namoradeira  
 Lá na porteira onde o pássaro cantava  
 Ô, moça namoradeira  
 Lá na porteira onde o pássaro cantava  
 Ela chorava, se lamentava  
 Por ter perdido o amor que tanto amava  
 Ela chorava, se lamentava  
 Por ter perdido o amor que tanto amava<sup>76</sup>

Uma canção sobre um amor impossível, a solidão é seu destino. A mulher não se sabe quem é. Sempre oculta pelo discurso, mas presente pelo desejo. Estruturada de forma a intercalar sample e o eu-lírico, a faixa alterna quatro samples da ciranda com três estrofes rimadas. O problema que persiste é que Rincon-Galanga possui uma visão extremamente normativa e conservadora da sexualidade de pessoas negras:

Encontrar um príncipe  
 É um dos seus planos principais  
 Diria: Ei, dama, pense mais  
 Uma das mentiras mais reais  
 Ele corre atrás, faz um elogio  
 Se te vê passar, já faz um psiu  
 Ele quer manter o coração vazio  
 É o plano de um macho que tá no cio  
 Ela sonha com o casamento  
 Antes de dormir ela sempre ora  
 Podia orar por coisa melhor  
 Tipo viajar pelo mundo afora  
 Ela namora, namora  
 Quer filhos, netos e noras  
 Mas ela tomou um fora  
 Que marcou  
 Que nem mancha de amora<sup>77</sup>

A fixação do homem negro enquanto portador de uma sexualidade bestializada ou de um falo voluptuoso tem sido um dos estereótipos racistas dentro dos sistemas de representações modernos para construção da masculinidade negra. Inicialmente cogitamos a hipótese dessa canção ser sobre o relacionamento amoroso entre o narrador e outra personagem. Porém o desenvolvimento da história contada aponta para uma outra interpretação possível. Na faixa anteriormente analisada observamos como Rincon-Galanga insere a imagem da mãe negra dentro de sua narrativa. Uma hipótese que levantamos é que esta canção fala também sobre como um filho enxerga a relação entre seus pais.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> SAPIÊNCIA, op. cit.

<sup>77</sup> SAPIÊNCIA, op. cit.

<sup>78</sup> FANON, op. cit.

Pai e mãe são tomadas como recurso para elaborar outras representações das políticas de gênero da comunidade negra. Na linguagem rinconiana a mulher negra sempre vai ser marcada pela ausência. Como o único lugar que essa mulher pode ocupar é o de mãe, para falar sobre ela é necessário também inventar um pai. O Pai ocupará o mesmo lugar de virilidade e heterossexualidade que Galanga ocupa. A estrofe seguinte reafirmar o que já discorremos anteriormente:

É a rosa, ele é o cravo  
 Tem louça, ela diz eu lavo  
 Esquenta, mas ele gela  
 Ela singela, ele é o bravo  
 Ele no bar, ela na missa  
 Tipo moça do lar, é submissa  
 Tipo aquele cara cheio de conquista  
 Foi embora faz tempo  
 Hasta la vista  
 Drink forte, só conforto  
 Ela no fogão faz receita  
 Ele é um tronco que nasceu torto  
 Já diz o ditado, não se indireita  
 Mas ela bota fé que resolve  
 Manda um beijo, ele não devolve  
 Só quando secou a fonte  
 Ele viu que moiô, sumiu no horizonte<sup>79</sup>

O lar doméstico continua sendo o único lugar que mulheres negras podem ser algo. Reduzir a imagem da mulher negra a figura de um arrimo emocional e financeiro para os homens em sua vida tem sido uma forma eficiente de desumanização de mulheres negras. Do ponto de vista da masculinidade uma crítica sutil ao modo de ser identificado como “torto” é ensaiado, mas não concretizado.

O sampleado de “Moça Namoradeira” ao introduzir um enunciado negro e feminino bagunça o regime narrativo vigente? Não, pois essa introdução por si só é justificada exclusivamente pelo seu valor estético ou crítico. Rincon afirma que nesta canção se encontra um discurso pela liberdade da mulher negra.

Coração ferido, solteira  
 Muitas têm marido tranqueira  
 Casar tá fora de moda  
 Que nem paletó com ombreiras  
 Ela quer uma blusa de lã  
 No frio, abraço, fogueira  
 Ela quer encontrar um galã  
 Estilo Antônio Bandejas  
 O seu coração é mole, apaixonadona  
 É menina nova, pena que é tão cafona  
 Rouba a cena quando passa toda bonitona  
 Mas não é solta tipo Madonna  
 Vem à tona, logo encana  
 Surge alguém que te engana

---

<sup>79</sup> SAIPIÊNCIA, op. cit.

Num trinca, ó, só brinca, ó  
Com o seu coração fazem uma gincana<sup>80</sup>

Se nossa presunção anterior estiver correta, os contornos melancólicos com que a heterossexualidade é representada não deixam de causar estranhamento. Como uma música pela liberdade da mulher implicitamente retifica a constituição da família negra como uma célula de anomia social? Não seria problemático que a única forma de liberdade possível para mulheres **negras** seja dentro do regime heterossexual?

No interior do discurso rinconiano há pouco espaço para contestação dos estereótipos racistas. Como sua visão da negritude recorre a um repertório peculiar (nosso objetivo não é organizar uma genealogia desses arquivos, mas uma verificação mais profunda poderia encontrar um terreno fértil para a influência do movimento rastafári entre a juventude negra brasileira) as possibilidades de subversão são inacessíveis do nosso ponto de vista. Reconhecendo, claro, um conflito de interpretação entre autor e leitor como parte constitutiva do nosso exercício.

Contudo acreditamos que ao fazer um uso arbitrário de referências históricas Rincon acaba por rebaixar seu discurso emancipatório às convenções culturais politicamente problemáticas. Galanga figurativamente é produto de uma visão historicamente localizada da experiência negra. Não está em questão aqui a veracidade histórica de uma narrativa ficcional, mas por que o tipo de masculinidade reconhecida por Rincon – e pela cultura Hip Hop de forma mais ampla – seja justamente aquela em que a violência seja naturalizada como manifestação integrativa da identidade negra masculina.

Como constatado pelo leitor realizamos um deslizamento implícito entre as posições de enunciação – contexto e localização – assumidas por narradores negros. Dialogicamente produzidos estes lugares se interconectam como uma rede em que dicotomias são intencionalmente bagunçadas: sujeito-objeto, realidade-ficção, visibilidade-ausência. O racismo enquanto regime de representação se estabelece e opera a partir das fronteiras destas categorias. Do ponto de vista das políticas de gênero Rincon mobiliza estereótipos que fixam Galanga enquanto um homem negro violento e sexualmente potente. Nas rimas relações de poder afirmam identidades raciais e de gênero como homogeneizadoras de experiências históricas diversas. O potencial crítico do discurso do rapper é capturado e dominado pela sua incapacidade de negar a ordem de gênero vigente na mesma medida em que interroga as representações racistas que impedem a construção de uma autoestima negra.

---

<sup>80</sup> SAIPIÊNCIA, op. cit.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CULTURA DO MC AINDA VIVE?

Esta pesquisa navegou dentro de um oceano temático: a cultura Hip Hop na Diáspora. A recusa em delimitar um único objeto dentro desse tema apresentou vantagens e desvantagens evidentemente, mas considero que foi um exercício enriquecedor justamente por incentivar futuras abordagens por parte de entusiastas da cultura Hip Hop que por ventura queiram contribuir com a historiografia. Quanto aos historiadores fica evidente que possibilidades fontes e problemas para investigar não faltam.

O segundo capítulo desta monografia através da reescrita da História do Hip Hop demonstrar como tal história foi construída dentro de uma complexa rede de disputa política em que personagens e posições foram constantemente reorganizadas e valorizadas. Questões como autenticidade e tradição são mais que preocupações artísticas, mas instrumentos de legitimação presente no discurso político do próprio Movimento Hip Hop.

Das reportagens sobre o Hip Hop regional buscou-se primeiramente demonstrar quais as principais narrativas presentes no conjunto das fontes levantadas e organizadas. Das dezenove reportagens encontradas foram selecionadas as narrativas que apresentavam temas possíveis de serem conectados. A cultura Hip Hop em Mato Grosso do Sul constitui-se enquanto um campo de estudo amplo e complexo para a historiografia. Neste capítulo observamos como fontes jornalísticas registraram disputas em meio a sociedade sul-mato-grossense pela centralidade de categorias como: identidade, cidadania e cultura popular.

O capítulo seguinte buscou identificar a narrativa produzida dentro do álbum Galanga Livre acerca da negritude, mas principalmente problematizando a construção de uma masculinidade negra conservadora e normativa. Minha preocupação inicial era buscar uma genealogia do conceito de “diáspora”. Essa preocupação partia principalmente de uma necessidade teoricamente situada de reescrever (ou recontar) as histórias da negritude brasileira referenciando nossas próprias narrativas ou produções culturais. Sinceramente não sei até que ponto isso foi possível.

Por outro lado, “gênero” foi durante toda a pesquisa o tópico que não queria abordar. O Rap, sempre me foi muito evidente, é uma fraternidade de homens. As políticas de gênero da negritude estavam presentes tanto no discurso do rapper Rincon quanto no discurso mais amplo do Movimento Hip Hop.

O reconhecimento do Rap ou da cultura Hip Hop como um espaço exclusivo para homens é resultado de um longo processo de apagamento – tudo é uma questão de visibilidade – e negação da contribuição ativa de mulheres engajadas, como

demonstramos no caso da Mãe Cindy Campbell. Para além das polêmicas em torno de figuras relevantes para o mercado fonográfico, me parece extremamente problemático que a regulação da presença e da criatividade de artistas femininas não seja compreendida como a causa da mediocridade artística de muitos rappers.

Se a violência de gênero atravessa a experiência das pessoas ela se inscreve também como mobilizadora de sensibilidades. Chama a atenção a quantidade de trabalhos consultados em que a violência machista e sexista são as únicas portas de entrada para acessar as experiências das mulheres do Rap. Seria sua criatividade e produção artística centralizadas pelas violências sofridas? Ou seria essa visão informada por expectativas acríticas? Essas mulheres produzem outras narrativas sobre si?

Por fim gostaria de dizer que quando ouvi o álbum Galanga Livre pela primeira vez foi maravilhoso. Estava reescrevendo o primeiro capítulo desta monografia e fissionado em como desenvolver minhas ideias. Me chamou atenção a diversidade de gêneros musicais conforme as faixas avançavam, diversidade essa valorizada como o signo maior da negritude. A negritude sempre foi a manifestação da necessidade de humanidade que pessoas negras anseiam.

## REFERÊNCIAS

### Fontes

Geledés. Disponível em: <https://shre.ink/geledes-mulheres-negras> Acesso em 01 de jul. de 2024.

### Bibliografia

ABREU, Mariana Sales de. “Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes”: teoria e música em Beyoncé e Emicida. Dissertação de Mestrado – UFMG (2022).

ARAÚJO, Mateus. Dia Mundial do Hip Hop, como surgiu o movimento na década de 1970? Rap Dab, 12 de nov. de 2022. Disponível em: <https://www.rapdab.com.br/2022/11/12/dia-mundial-do-hip-hop-como-surgiu-o-movimento-na-decada-de-1970/>. Acesso em 01 de jul. de 2024.

ASSUMPCÃO, Michelle de. **A rainha da ciranda**. Revista Continente, 04 de mar. de 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/231/a-rainha-da-ciranda>. Acesso em: 28 de mar. de 2024.

BARROS, José D.'Assunção. **A fonte histórica e seu lugar de produção**. Editora Vozes, 2020.

BONA, Dénètem T. **A arte da fuga: dos escravos fugitivos aos refugiados**. [S.l.]: [s.n.], 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. 22. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022. (Coleção Sujeito & História).

BUTLER, Kim D.; DOMINGUES, Petrônio. **Diásporas imaginadas: Atlântico negro e histórias afro-brasileiras**. Editora Perspectiva S/A, 2020.

CAMPOS, Felipe Oliveira. **Cultura, Espaço e Política: um estudo da Batalha da Matrix de São Bernardo do Campo**. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2019.

CANDIDO, Marcos. A sapiência de Rincon. Revista Trip, 09 de jun. de 2017. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/rincon-sapiencia-fala-de-galanga-livre-e-sua-relacao-com-a-cultura-e-raizes-africanas>. Acesso em 01 de jul. de 2024.

DELVIZIO, Raul. **Nos versos da periferia, Rafael se afastou do ódio e descobriu o perdão**. Campo Grande News, 10 de jan. de 2021. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/nos-versos-da-periferia-rafael-se-afastou-do-odio-e-descobriu-o-perdao>. Acesso em 01 de jul. de 2024.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento negro brasileiro: uma utopia e várias histórias do tempo presente**. IN: \_\_\_\_\_. COLEÇÃO HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE: VOLUME 3. BOA VISTA: EDITORA DA UFRR, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. - Salvador: Editora EDUFBA, 2008.;

FERNANDES, A. G. O rap entre mestiçagens e negritudes: música e identidade no Brasil e em Cuba (1988-2005). **Revista Polyphonia**, Goiânia, v. 26, n. 1, p. 353–354, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sv/article/view/38040>. Acesso em 01 de jul. de 2024.

HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora**. Comunicação & Cultura, n. 1, p. 21-35, 2006.

\_\_\_\_\_. Que “negro” é esse na cultura negra. **Da diáspora**, p. 335-349, 2003.

hooks, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Editora elefante, 2019.

\_\_\_\_\_. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista ciências sociais hoje, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

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

LIMA, Lucas Pedretti. **Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970**. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

MALAGOLINI, Anny. **Na batida do rap, grupo boicota transporte público e faz empréstimo para festa**. Campo Grande News, Campo Grande, 22 de abr. de 2013. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/comportamento-23-08-2011-08/na-batida-do-rap-grupo-boicota-transporte-publico-e-faz-emprestimo-para-festa>. Acesso em 01 de jul. de 2024.

MAMÉDIO, Lucas. **Grupo indígena, Brô MCs, faz live para ajudar comunidade onde vivem**. Campo Grande News, Campo Grande, 09 de jun. de 2020. disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/grupo-indigena-bro-mcs-faz-live-para-ajudar-comunidade-onde-vivem>. Acesso em 01 de jul. de 2024.

MEIRINHO, Daniel; CARRER, Fernanda. **Masculinidades negras nas artes visuais: Performances contemporâneas e suas narrativas de incômodo, fuga e fabulação**. Galáxia (São Paulo), v. 48, p. e63140, 2023.

MESQUITA, Naiane. Com direito a break no altar e no salão, noivos celebram união no estilo hip hop. Campo Grande News. 31 de maio de 2016. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/comportamento-23-08-2011-08/com-direito-a-break-no-altar-e-no-salao-noivos-celebram-uniao-no-estilo-hip-hop>. Acesso em 01 de jul. de 2024.

MIRANDA, J. H. de A. **RAP E BRANQUITUDE**. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S. l.], v. 6, n. 13, p. 107–119, 2014. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/153>. Acesso em 01 de jul. de 2024.

OLIVEIRA, Monizzi Mábile Garcia de. **As batalhas de rima no município de Campo Grande - MS: perspectivas para o Desenvolvimento Local**. 2020. 96 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Local) - Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, 2020.

OLIVEIRA, Viviane. **Aldeia e favela são a mesma coisa, diz rappers guarani kaiowá.** Campo Grande News, Campo Grande, 24 de ago. de 2011. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes/aldeia-e-favela-sao-a-mesma-coisa-dizem-rappers-guarani-kaiowa>. Acesso em 01 de jul. de 2024.

MAMÉDIO, Lucas. **Grupo indígena, Brô MCs, faz live para ajudar comunidade onde vivem.** Campo Grande News, Campo Grande, 09 de jun. de 2020. disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/grupo-indigena-bro-mcs-faz-live-para-ajudar-comunidade-onde-vivem>. Acesso em 01 de jul. de 2024.

OLIVEIRA, Viviane. **Aldeia e favela são a mesma coisa, diz rappers guarani kaiowá.** Campo Grande News, Campo Grande, 24 de ago. de 2011. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes/aldeia-e-favela-sao-a-mesma-coisa-dizem-rappers-guarani-kaiowa>. Acesso em 01 de jul. de 2024.

RUZ, Santos Santos. **Os dois galangas: narrativas afro-diaspóricas em Chico Rei e Rincon Sapiência.** Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, [S. l.], v. 20, n. 36, p. 85–97, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/57096>. Acesso em 01 de jul. de 2024.

SCOTT, Joan W. et al. **A invisibilidade da experiência.** Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 16, 1998.

SILVA, Sônia Maria de Meneses. **A operação midiográfica: a produção de acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação: a Folha de São Paulo e o Golpe de 1964.** 2011. 319 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011

SOUZA, Ana Raquel Motta de. **A favela de influência: uma análise das práticas discursivas dos Racionais MCs.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: 2005.

SPOSITO, Marília Pontes. **A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade.** Tempo social, v. 5, p. 161-178, 1993.

SQUINELO, Vinícius; Vitorino, Paula. **Hip-hop, grafite e break se unem na Capital na busca por reconhecimento e fim do preconceito.** Campo Grande News. Campo Grande, 10 de set. de 2011. Disponível em: Acesso em 01 de jul. de 2024. Acesso: 20 de fev. de 2024.

VAINFAS, Ronaldo. **Moralidades brasileiras: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista.** História da vida privada no Brasil, v. 1, p. 221-273, 1997.