

revista

hydra

50 ANOS
DO HORROR



EXPEDIENTE

A **Revista Hydra** é uma publicação acadêmica semestral, Capes B2, com avaliação duplo-cego, produzida por iniciativa de estudantes do Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH) da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Aceitamos artigos livres e de dossiês temático, entrevistas e resenhas (titulação mínima de pós-graduandes, com a possibilidade de colaboração de graduades e graduandes em coautoria), além de notas de pesquisa (titulação mínima de graduande).

Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH) da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Secretaria de Pós-Graduação

A/C: Conselho Editorial da Revista Hydra

Estrada do Caminho Velho, 333 - Bairro dos Pimentas Guarulhos/SP -

CEP: 07252-312

E-mail: revistahydra@gmail.com

Instagram: @revistahydra

Facebook: <https://www.facebook.com/RevistaHydra>

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da EFLCH/UNIFESP

Revista Hydra (recurso eletrônico) / Universidade Federal de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em História. — Vol. 8, n. 15 (2024). — Dados eletrônicos. — São Paulo: Ed. Unifesp, 2025.

Semestral a partir de março de 2016. Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader. Modo de acesso: World Wide Web: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/hydra/index>

ISSN: 2447-942X

-
1. História. 2. Dossiê temático. 3. Ellen de Lima Souza (proponente). 4. Priscilla Marques Campos(proponente).
 - I. Universidade Federal de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em História.
-

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

Reitora: Raiane Patrícia Severino Assumpção
Vice-Reitora: Lia Rita Azeredo Bittencourt

ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora acadêmica: Elaine Lourenço
Vice-Diretora acadêmica: Edna Martins

PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Coordenador: André Roberto de Arruda Machado
Vice-Coordenador: José Carlos Vilardaga

CONSELHO EDITORIAL

Editoras-chefe:

Tairini Ayhu Cruz Aparicio de Almeida
Samara Akemi Saraiva

Conselho Científico:

Carlos Augusto Correia Rocha
João Guilherme Carini da Silva Fonseca

Conselheiros Editoriais:

Arthur Harder Reis
Beatriz Luedemann Campos
Bruna Novais Prado
Claudinei Lodos
Daniele de Souza Somensari
Erika Cristina Damião
Fabio de Brito Rezende
Gabriel do Lago Loureiro
José Alberto dos Santos Junior
Larissa Maria de Oliveira
Rodrigo Fernandes Vicente
Victória Siqueira Pereira
Wemerson dos Santos Romualdo

CONSELHO PERMANENTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

Alexandre Pianelli Godoy
Ana Lúcia Lana Nemi
André Roberto de Arruda Machado
Andréa Slemian
Antônio Simplicio de Almeida Neto
Bruno Guilherme Feitler
Clifford Andrew Welch
Denilson Botelho de Deus
Edilene Teresinha Toledo
Fabiano Fernandes
Fábio Franzini
Fernando Atique
Gilberto da Silva Francisco
Glaydson José da Silva
Jaime Rodrigues
Janes Jorge

José Carlos Vilardaga

Luigi Biondi

Luis Antonio Coelho Ferla

Luís Filipe Silvério Lima

Maria Luiza Ferreira de Oliveira

Maria Rita de Almeida Toledo

Mariana Martins Villaça

Odair da Cruz Paiva

Patrícia Teixeira Santos

Rafael Ruiz Gonzalez

Samira Adel Osman

Wilma Peres Costa

CONSELHO CONSULTIVO

Ana Cristina Ribeiro Silva (UFPel)

Ana Lúcia Silva Souza (UECE)

André Santoro Fernandes (Unifesp)

Antonio Ailton (UFMA)

Audrey Miasso (UFSCar)

Caio Marcondes Ribeiro Barbosa (USP)

Carlos Augusto Correia Rocha (Unifesp)

Carmen Lúcia Faustino (UFBA)

Carolina Vidal Ferreira (PUC-SP)

Cássia Daiane Macedo da Silveira (UFRGS)

Cátia Corrêa Michalovich (PUC-PR)

Célio José dos Santos (UFBA)

Cleidiane Gonçalves França (UnB)

Cleyton Feitosa Pereira (UnB)

D'Angelles Coutinho Vieira (UFPB)

Daniel de Carvalho Lopes (USP)

Daniele Weigert (USP)

Diego José Fernandes Freire (UFRN)

Fabiano Garcia (UFSC)

Fabio Cesar Venturini (Unifesp)

Flávia Cristina Silveira Lemos (UFPA)

Gilson Lázaro (UAN)

Giovanna Silveira Santos (UFG)

Guilherme Botelho (USP)

Gustavo Souza da Silva (UNIP)

Hevelly Ferreira Acruche (UFJF)

Isabella Rocha Ferreira (Unifesp)

Jancleide Teixeira Góes (UFBA)

João Guilherme Carini da Silva Fonseca (Unifesp)

José Antônio Martinuzzo (UFES)

Klauder Gonzaga (UFF)

Lara Santos de Amorim (UFPB)

Leandro Silva de Oliveira (UNESP)

Lucas de Almeida Pereira (UNESP)

Luis Guilherme Assis Kalil (UFRRJ)

Luiz Carlos Assis Iasbeck (UnB)

Maria Aparecida Costa dos Santos (USP)

Maria Cristina Nunes Ferreira Neto (PUC-GO)

Maurício Moysés (Unicamp)

Mauricio Priess da Costa (UFPR)

Melissa Marangoni (Unifesp)
 Murilo Neto (Unifesp)
 Natielly de Jesus Santos (UFBA)
 Noemi Loureiro (UFAL)
 Paulo Ricardo Müller (UFFS)
 Renan Ribeiro Moutinho (CEFET/RJ)
 Renata Cristina Simões de Oliveira (UFMG)
 Renata Eloisa Flor Cieslak (UFRGS)
 Rosenverck Estrela Santos (UFMA)
 Samara Akemi Saraiva (Unifesp)
 Sávio Oliveira da Silva Santos (UESC)
 Sérgio Luiz de Souza (UNIR)
 Sidney Barata de Aguiar (UFAM)
 Tairini Ayhu Cruz Aparicio de Almeida (Unifesp)
 Thiago Granja Belieiro (UNESPAR)
 Thiago Lima dos Santos (UFBA)
 Thifani Postali Jacinto (UNISO)
 Tiago Viotto da Silva (UNESP)
 Vanessa Clemente Cardoso (UFG)
 Wildson Félix Roque da Silva (UFPE)

COLABORARAM COM ESTE NÚMERO

Antônio Ailton Penha Ribeiro
 Ana Cristina Ribeiro Silva
 Andreia Francisco dos Reis
 Anna Christina Bentes da Silva
 Bruna de Torres Beserra
 Cairo Henrique dos Santos Lima
 Daniel Neves de Andrade
 Daniel Venâncio de Oliveira Amaral
 Edson Linhares da Silva
 Ellen Gonzaga Lima Souza
 Francisco Carlos Guerra de Mendonça Junior
 Gabriela Puschiavo
 Gabriellem Oliveira Santana
 Gustavo Solera Damasena
 Jaeder Ferreira de Oliveira
 Jean C. Santos
 Jeferson Leonardo Manfroni Cabral
 Letícia Cavalcanti dos Santos
 Luan de Oliveira Vieira
 Luana Aparecida da Silva
 Luana Sena Chicol
 Lucimara Andrade da Silva
 Mateus Santos Lima
 Matheus Targueta
 Maurício de Sena Monteiro
 Priscilla Marques Campos
 Victória Bassan Mineto

ARTE GRÁFICA:

Bruno Byl
 RARUS Mts
 Herman Boscaro

EDITORIAL

Em 2023, o Hip Hop completou 50 anos, celebrando uma trajetória que teve início nos subúrbios negros e latinos de Nova Iorque e que, ao longo do tempo, se espalhou pelo mundo. No Brasil, a cultura chegou na década de 1980, tendo São Paulo como ponto de partida e berço de nomes consagrados, como os Racionais MC's. Desde então, o movimento vem ganhando cada vez mais força em diferentes regiões do país. Nesse contexto, a 15^a edição da Revista Hydra, por meio do dossiê “50 anos de Hip Hop”, propõe comemorar e contribuir para as reflexões sobre o papel fundamental que o Hip Hop desempenha na cena artística das periferias e subúrbios ao redor do mundo.

Além de seis valiosas contribuições que compõem o dossiê temático, o número atual da revista amplia a discussão sobre o Hip Hop em outras seções. A edição traz cinco artigos de temática livre e quatro notas de pesquisa, dessas, três também exploram aspectos ligados à cultura Hip Hop. Complementam esta publicação uma resenha e duas entrevistas, que reforçam as reflexões sobre a relevância e os desdobramentos desse movimento cultural.

Por fim, agradecemos aos autores e autoras pelas significativas contribuições, à assessoria ad hoc, pela manutenção da qualidade do número, aos proponentes externos do presente dossiê pela confiança e a todo o corpo editorial da Revista Hydra, que se dedicou valorosamente a este volume. Além disso, agradece-se ao apoio institucional do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São Paulo e à CAPES, que, por meio do programa PROAP/2024, financiou parte da presente edição.

Guarulhos, 07 de abril de 2025

Samara Akemi Saraiva & Tairini Ayhu Cruz Aparicio de Almeida

Editoras-chefes da Revista hydra

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ “50 ANOS DE HIP-HOP”

Convicção herdada de quem veio antes de mim
Dos que perderam a vida pra que eu chegasse até aqui
Que prepararam o caminho que eu deveria seguir
Que me deixaram legado de como eu devo agir
A resistência de sangue o suor derramado
Cada tambor batido, cada canto cantado
Quando a senzala cantava e o senhor preocupado
Teve fogo na casa grande pelo pelourinho derrubado
Na roda de capoeira, no toque do berimbau
O griot e a kora, minha herança ancestral
A doutrina pro santo que espanta o mal
Meus professores pioneiros no rap nacional
Os livros emprestados, várias trocas de ideias
Transformaram a história na preferida matéria
Cada gota de sangue africano que torre minha artéria
Me ensinou que o meu lado é sempre a favela¹

As quebradas do Brasil que aprenderam com o Hip-Hop sempre souberam que esse movimento nunca foi só entretenimento. Aos cinquenta anos de existência no mundo e há quatro décadas no Brasil, esse movimento tem produzido conhecimento e se mostrado como uma experiência de resistência na periferia. A academia, um campo hostil para uma produção epistemológica construída fora de seus muros, ao conceder para o grupo Racionais MC's o título de *Doutores Honoris Causa*² reconhece tal produção/construção de saberes.

O Hip-Hop é mais que seus elementos fundamentais (DJ, MC, Breaking e Graffiti). Este Dossiê é uma amostra dessa afirmação. Os textos aqui apresentados demonstram a complexidade desse movimento abordando temas que passem entre: o Hip-Hop como espaço de identidade e resistência; Hip-Hop, políticas públicas e profissionalização; Hip-Hop, Educação e Produção do Conhecimento; e, o Hip Hop e a Indústria Cultural.

Nessa décima quinta edição, tivemos pela primeira vez um Dossiê proposto por pessoas externas ao Conselho Editorial da Revista Hydra, o tema

¹ Evolução da Negritude – Infantaria Revolucionária Resistência Afronorddestina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AbolOKEfx1M>. Acesso em: 29 mar. 2025.

² NUNES, Tote. Racionais MC's recebem título de Doutor Honoris Causa na Unicamp em dia histórico. Jornal da Unicamp, Campinas, 7 mar. 2025. Disponível em: <https://jornal.unicamp.br/noticias/2025/03/07/em-dia-historico-na-unicamp-racionais-mcs-recebem-titulo-de-doutor-honoris-causa/>. Acesso em: 26 mar. 2025.

foi acolhido devido a sua relevância social e acadêmica, cujas proponentes foram Profa. Ellen de Lima Souza³ e Priscilla Marques Campos. A chamada do Dossiê foi lançada no site da Revista em 2024, com a parceria para a produção da arte de capa do graffiteiro e arte-educador Bruno Byl,⁴ da Zona Leste de SP, integrante da crew Gamex.

Nesse mesmo ano, a UNIFESP atuou em conjunto com o Ministério da Cultura e com o movimento social Construção Nacional do Hip-Hop,⁵ no edital do Diagnóstico da Cultura Hip-Hop Brasileira⁶. Vale destacar que para o bom andamento desse trabalho na UNIFESP, campus Guarulhos, a contribuição das pessoas voluntárias, em sua maioria membros do Núcleo Negro UNIFESP Guarulhos (NNUG), merece um agradecimento especial.

Quantificando essa edição da Hydra, tivemos o total de 18 trabalhos, sendo 6 artigos do Dossiê, 5 Artigos Livres, 4 Notas de Pesquisa, 1 Resenha e 2 Entrevistas. Pela perspectiva temática, foram 11 sobre Hip-Hop e 7 de outras áreas. Sendo assim, seguimos para as apresentações das pesquisas.

O artigo que abre o Dossiê é o “**Raio X do Brasil”: análises do Mapeamento da Cultura Hip-Hop Nacional e sua potência educadora**”, de Ellen de Lima Souza, Maurício de Sena Monteiro e Priscilla Marques Campos, que partiu dos dados coletados do edital Prêmio Cultura Viva Construção Nacional do Hip-Hop e buscou investigar a diversidade do Hip-Hop no Brasil, destacando a importância dessa expressão cultural enquanto movimento de resistência e denúncia das violências que afetam as juventudes periféricas e corpos negros. Os dados oriundos do mapeamento da Cultura Hip-Hop Nacional apontam para uma visão panorâmica dos sujeitos que fazem a cultura/movimento Hip-Hop destacando as questões de identidade de gênero, orientação sexual, expressões artísticas predominantes e distribuição geográfica dos participantes. Para além das quantificações, o texto destaca a interseção entre o Movimento Negro Educador e o Hip-Hop, destacando

³ IG: laroye_grupodepesquisa

⁴ IG: byl_gamex e-mail: brunobyl91@gmail.com

⁵ IG: cnacionalhiphop

⁶ O projeto foi trabalhado em articulação com a FAP UNIFESP, com coordenação de Ellen de Lima Souza e Deivison Nkosi.

como ambos atuam como ferramentas pedagógicas para a conscientização racial e a transformação social, reafirmando o Hip-Hop como um espaço legítimo de construção e produção do conhecimento e resistência, assim como um espaço de promoção e valorização da cultura negra.

Partindo de uma reflexão a respeito das práticas das batalhas de dança da cultura Hip-Hop, o artigo do Dossiê **Batalhas da vida: um estudo das batalhas de dança e a preparação dos/as artistas de Hip-Hop Dance**, de Jeferson Leonardo Manfroni Cabral e Ana Cristina Ribeiro Silva, abordou os processos de preparação dos dançarinos e como as experiências desses sujeitos afetam suas performances artísticas. O texto apontou para além dos impactos dos treinamentos corporais no desempenho do fazer artístico, ele desenvolve uma observação profunda dos aspectos que relacionam mente, corpo e cultura dentro do cenário das batalhas de danças do Hip-Hop. Nesse itinerário, o artigo destacou a importância do Hip-Hop Dance como instrumento de transformação social e identidade cultural, colocando o Hip-Hop como um espaço de aprendizado contínuo.

Visando analisar as criações e implementações de políticas públicas voltadas à Cultura Hip-Hop na cidade de São Paulo, tivemos o artigo do Dossiê **Vozes da rua e políticas em movimento: mobilização e a conquista de políticas públicas em São Paulo**, de Edson Linhares da Silva e Victória Bassan Mineto. O artigo buscou destacar a importância do Movimento Hip-Hop na formulação e implementação de políticas públicas voltadas às práticas culturais relacionadas a esse movimento, onde se destacam as conquistas de programas e projetos relevantes como: Rap... Pensando a Educação, Mês do Hip-Hop, as Casas do Hip-Hop, o Prêmio Sabotagem, Território Hip-Hop e o Núcleo de Hip-Hop. No texto são apresentados tanto as conquistas como os desafios presentes para o movimento Hip-Hop nas questões relacionadas às políticas públicas e para a sua valorização e reconhecimento enquanto expressão cultural juvenil da cidade de São Paulo. A análise presente no texto apontou que essas políticas públicas são implementadas “por cima”, muitas vezes sem a participação e diálogo com representantes do movimento.

Tendo como referenciais teóricos os Estudos de Hip-Hop, os Estudos da diáspora africana e a Sociologia das Profissões, temos o artigo do Dossiê **Agência e regulação na cultura Hip-Hop: considerações sobre o processo de profissionalização do ofício de Mc**, de Cairo Henrique dos Santos Lima. O autor busca analisar como os MCs articulam sua agência criativa e as redes que contribuem para a ampliação do reconhecimento e da legitimidade do Hip-Hop enquanto prática profissional. Nesse itinerário, o texto apresenta o desenvolvimento das batalhas de MC's no Brasil, a formação das ligas FMS (*Freestyle Master Serie*), o *Red Bull Batalha* e as transformações e mudanças nas estratégicas de mobilização da juventude negra da periferia brasileira por via cultura Hip-Hop. Além de debater os impactos e consequências da regulação do ofício de MC, o artigo apresentou uma reflexão crítica a respeito dos modelos tradicionais de profissionalização e aponta para a necessidade de abordagens capazes de interagir com as especificidades e singularidades da cultura Hip-Hop.

Inserido nas áreas da Linguística Textual, da Sociologia da Literatura e do Hip-Hop Studies, obteve-se o artigo do Dossiê **O Subcampo do Hip-Hop: uma análise textual de Racionais MC's, Emicida e Djonga**, de Anna Christina Bentes da Silva, Gustavo Solera Damasena e Jaeder Ferreira de Oliveira. O trio visa alcançar a compreensão como MC's de diferentes gerações do Hip-Hop brasileiro interagem, refletem e articulam a valorização da ascensão social, a descrição e categorização da periferia e como o próprio sujeito que faz o rap emergir em suas próprias letras. Ao acionar os conceitos de tópico discursivo (BENTES, 2006; JUBRAN, 2006, Ferreira-Silva, 2020) e campo social (BOURDIEU, 1996), o texto infere que os MC's são forjados e, ao mesmo tempo, forjam os contextos sociais e políticos nos quais estão inseridos, de modo que, as narrativas presentes no Rap elaborado por esses sujeitos se tornam instrumentos de resistência e reconhecimento, o que aponta para o Rap um cenário de disputas simbólicas dentro do espaço cultural nacional.

Como último artigo do Dossiê, mas não menos importante, contamos com a pesquisa de Francisco Carlos Guerra de Mendonça Junior, com o título **“Apesar de tantas riquezas que tu tens, estás frágil”: O rap como ferramenta**

de reivindicação da emancipação política de Cabinda. A pesquisa demonstrou o rap como ferramenta de resistência política em Cabinda, Angola, o gênero musical, introduzido nos anos 1990 por grupos como Tchiówa Boys e Cordão Negro, transformaram-se em voz ativa pela independência do território. A partir de entrevistas com artistas e produtores locais, como João Valentim, o estudo abordou como as letras de rap articulam as reivindicações históricas do movimento, remontando às consequências da Conferência de Berlim (1884-1885), ao mesmo tempo em que reforçam a identidade cultural cabindense como forma de mobilização.

Na categoria de Artigos livres, tivemos 5 trabalhos. Lucimara Andrade da Silva e Luana Aparecida da Silva, publicaram **Os meios de comunicação: o aparecimento e a circulação de boatos.** Buscando compreender e distinguir as diferenças entre boato, fofoca e notícias falsas – fake news, para isso utilizaram de uma análise comparativa e critica exemplos históricos em contextos de catástrofes, crises políticas e guerras. Utilizando-se para a investigação recursos teóricos da psicologia das multidões, da sociologia clínica e da história.

O artigo **Fundamentos do fazer histórico de Michel Foucault**, de Luan Vieira teve com principal resultado a demonstração de que a História, em Foucault, não busca verdades absolutas, mas visa desestruturar normatividades, revelando como os sujeitos são constituídos por relações de poder e saberes locais, incentivando a crítica e a possibilidade de ruptura com estruturas dominantes. A obra Microfísica do Poder teve centralidade na abordagem do autor, além de destacar a influência das Escola dos Annales com a questão da história-problema.

Ainda sobre o fazer historiográfico, o artigo de Matheus Targueta trouxe a referência inglesa para os estudos culturais, cujo trabalho intitulou-se **E. P. Thompson, historiografia e ensino-aprendizagem de História: o autor como professor e o professor como autor.** O artigo analisou as conexões entre a produção historiográfica de E. P. Thompson nas décadas de 1950-1960 e sua atuação como educador de jovens e adultos trabalhadores no mesmo período, utilizando-se da perspectiva de Ilmar Rohloff de Mattos, que entende

historiadores e professores como produtores de conhecimento histórico, superando a falsa dicotomia hierarquizada entre essas atividades.

Utilizando como campo de pesquisa o Sul de Minas e o jornal A Gazeta do Povo, Daniel Venâncio e Gabriellem Oliveira Santana, produziram o artigo **Companhias artísticas itinerantes na cidade de Ouro Fino, sul de Minas Gerais, na década final do século XIX**. Investigou-se os espetáculos itinerantes no Sul de Minas Gerais no final do século XIX, destacando a circulação de circos, troupes teatrais e mágicos em Ouro Fino. Foram encontrados 10 registros de grupos ambulantes no período com predomínio de circos, seguidos por apresentações de prestidigitação (tipo de ilusionismo) e teatro.

Encerrou-se a categoria de artigos livres com a **Análise contextual dos registros trabalhistas da Light São Paulo**, de Andreia Francisco dos Reis. O trabalho foi fundamentado em documentos administrativos da Light São Paulo, relatórios sindicais e legislação trabalhista (1923-1946), demonstrando a importância de analisar as transformações nas relações de trabalho mediadas por empregadores, sindicatos e Estado.

No bloco das Notas de Pesquisa, três das quatro notas abordaram o tema do dossiê. A primeira foi de uma das voluntárias do projeto Mapeamento da Diversidade da Cultura Hip-Hop e estudante de psicologia da UNIFESP, Letícia Cavalcanti dos Santos em parceria com Mateus Santos Lima intitulada **Cultura Hip-Hop, a saúde e as pessoas negras LGBTQIAPN+: identidade, pertencimento e (r)existências**, partindo das respostas dos questionários aplicados durante a inscrição do Edital Cultura Viva – Construção Nacional do Hip-Hop, apresentou o Hip-Hop como um espaço de tensão, pois mesmo este sendo caracterizado como lugar de resistência, por vezes, reproduz opressões de misóginas, machistas e LGBTfóbicas. Contudo, apontou o Hip-Hop como um espaço onde se constrói identidades, fortalece a autoestima e possibilita a formação de redes de apoio e solidariedade, o que pode contribuir significativamente para a saúde mental dos sujeitos que fazem o Hip-Hop.

Partindo do conceito de História a contrapelo de Walter Benjamin, Daniel Neves de Andrade produziu a nota **Do lixão nasce flor: entre o cinema**

de quebrada e 'O Rap da Vila Rio'. O texto buscou refletir como o cinema produzido na periferia pode funcionar como instrumento capaz de resgatar a memória de sujeitos marginalizados. A experiência de cineasta e pesquisador guia a escrita do artigo, buscando compreender como a produção cinematográfica de quebrada atua como meio de resistência, denúncia social e identidade. O Hip-Hop emerge no artigo a partir da apresentação do processo de produção do documentário “O Rap da Vila do Rio”. O texto apresenta a possibilidade de evidenciar como o Rap e o cinema feito na periferia podem atuar coletivamente preservando experiências individuais e coletivas, capazes de atuar como arquivos vivos da luta e pertencimento dos sujeitos em seus territórios, contribuindo, dessa forma, para debater e romper com o apagamento da memória coletiva dos sujeitos da periferia brasileira.

Ao examinar as referências literárias, espirituais e do feminismo negro no álbum *The Miseducation* da rapper estadunidense Lauryn Hill, Luana Sena Chicol publicou a nota '**Music is supposed to inspire': Como 'The Miseducation of Lauryn Hill' revolucionou o gênero do hip-hop.**' Analisando como esse álbum ultrapassou as barreiras do Hip-Hop desafiando as normas da cultura ao fazer emergir uma perspectiva feminina e introspectiva em suas composições. A relação do álbum com o feminismo negro, a espiritualidade e a crítica social foram analisadas, de modo a ressaltar o seu papel na construção de novas narrativas dentro do gênero musical. Nesse sentido, o artigo apontou como *The Miseducation of Lauryn Hill* não apenas consolidou a artista como uma das vozes mais importantes da música mundial, mas também reordenou os padrões do hip-hop, tornando-se um marco na cultura global.

A última nota dessa décima quinta edição foi a de Jean C. Santos, cujo título foi **Homens do mar na Terra de Todos os Santos**. O estudo revelou como as tensões entre marinheiros e a população local eram profundamente influenciadas por condições de trabalho insalubres, disciplina violenta a bordo e isolamento social, desafiando a visão simplista que os rotulava como meros "turbulentos", apoiada em referências do campo de estudos marítimos como Jaime Rodrigues. O principal resultado aponta que os conflitos registrados em terra refletiam uma cultura de resistência moldada pelas

adversidades da vida no mar, exigindo uma reinterpretação histórica que vá além dos estereótipos.

Na categoria editorial Resenha, publicou-se **O Homem a Máquina e o Mar: a obra de Victor Hugo como testemunho histórico** de Jean C. Santos. O clássico de Victor Hugo ganha nova tradução pela Editora Unesp (2023), fiel ao texto original escrito durante o exílio do autor em Guernsey (1855-1871). Mais do que uma aventura épica sobre Gilliatt, um marinheiro que desafioy o mar para resgatar um navio a vapor. A resenha tratou de um testemunho histórico da era industrial, leitura indispensável para quem quer entender as raízes literárias da crítica ao capitalismo no século XIX.

Duas entrevistas compuseram a edição sendo a primeira **Cultura Hip-Hop, conhecimento e Islã: uma conversa com Sharif Shabazz**, conduzida por Gabriela Puschiavo, contribuindo para o entendimento e compreensão a respeito do Hip-Hop como um fenômeno cultural e político em desenvolvimento constante, apontando para sua importância como ferramenta de resistência, empoderamento e construção de conhecimento. Sharif Shabazz é uma figura importante no cenário do Hip-Hop brasileiro, nesta entrevista ele discutiu a relação entre movimento e cultura Hip-Hop, ressaltando sua influência na juventude periférica, na construção de políticas públicas e na identidade negra. Para além disso, Shabazz relembrou momentos da história do Hip-Hop no Brasil, como a repressão policial enfrentada nos anos 1980 e a institucionalização de políticas culturais voltadas à periferia nos governos progressistas. O entrevistado deu ênfase ao papel do conhecimento como o quinto elemento do Hip-Hop, o que evidencia o potencial educativo e transformador desse movimento/dessa cultura. Além disso ressaltou a conexão do Hip-Hop com o islão e fez referência a Deivison Nkosi como um intelectual orgânico do Hip-Hop.

Por fim, a **Entrevista com a rapper e cientista social Rúbia Fraga**, o último trabalho do Dossiê 50 anos do Hip-Hop, encerra com chave de ouro a entrevista produzida por Bruna de Torres Bezerra à grandiosa Rúbia Fraga do RPW “Pule ou empurre-pule então, empurre então/Nosso estilo é assim

mesmo, não se assuste não!"⁷ MC pioneira do rap paulistano, cientista social pela UNIFESP e servidora pública na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Rubia compartilhou sua trajetória no Hip-Hop, desde os bailes black dos anos 1980 até a criação do estilo bate-cabeça, destacando o papel do movimento como espaço de resistência periférica. Ela refletiu sobre a inserção feminina no rap, revelando como suas letras (como "Discriminadas", 1994) anteciparam discussões feministas antes mesmo de conhecer o termo, e analisa os desafios atuais da Frente Nacional de Mulheres do Hip Hop (FNMH2) na luta contra machismo e violência. Além disso, discute a importância de políticas públicas e pesquisas acadêmicas lideradas por vozes periféricas, como as iniciativas da UNICAMP, enquanto defende o reconhecimento do Hip-Hop como patrimônio imaterial.

Assim como foi mencionado pela Rubia RPW na entrevista, deixamos um salve especial para Jaqueline Lima Santos e Daniela Vieira que vêm realizando um trabalho de fôlego nas universidades e na institucionalidade com a cultura Hip-Hop, dentre elas, a articulação na UNICAMP para entrega do título de *Doutor Honoris Causa* para os Racionais MC's.

Portanto, após visitar o conjunto de textos que compõem este Dossiê pode-se apontar para o avanço dos *Hip-Hop Studies* no Brasil, contribuindo para a consolidação do Hip-Hop como um campo legítimo de pesquisa na academia brasileira. Os textos passeiam por abordagens distintas, que transitam entre as interseções do Hip-Hop com políticas públicas, profissionalização, educação, identidade racial, diversidades de gênero/sexualidade e indústria cultural. Essas diversas perspectivas fomentam a compreensão do Hip-Hop não apenas como um movimento artístico e cultural, mas como uma ferramenta de resistência e produção de conhecimento das periferias construídas pela juventude das periferias do Brasil e do Mundo. Essa diversidade temática presente no Dossiê esteve em consonância com o 1º Seminário Internacional da Construção Nacional do

⁷ RPW. Pule ou empurre [Clipe oficial]. Direção: Will Robson. São Paulo: Vitrine Paulista, 1994. 1 vídeo (4 min 21 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GIG0ziTJpk>. Acesso em: 29 mar. 2025.

Hip-Hop⁸ que ocorreu em Brasília (2024), onde foram debatidas diversas iniciativas de políticas públicas, lembrando que o movimento Hip-Hop faz política pública desde a raiz da sua essência, muito antes do reconhecimento do Estado.

Ao mapear iniciativas culturais, analisar letras de rap, discutir o papel da dança e explorar as conexões do Hip-Hop com o Islã, a coletânea amplia os horizontes da pesquisa acadêmica em torno do Hip-Hop, o que ajuda a fortalecer o Hip-Hop como um fenômeno cultural de relevância nacional. Para além disso, a diversidade teórica – que vai de Paulo Freire à Tricia Rose, de Pierre Bourdieu a Frantz Fanon – demonstra a interdisciplinaridade do campo, reafirmando e colocando o Hip-Hop como um espaço de produção intelectual, política e educacional. Deste modo, este Dossiê é não apenas documento, mas sobretudo, um fortalecimento e expansão do debate a respeito do Hip-Hop no Brasil, o que pode estimular novas pesquisas e consolidar a presença Hip-Hop no meio acadêmico brasileiro.

Como dizia Amilcar Cabral, a luta continua...

Bons estudos e boas leituras!

Àsé!

Maranhão/São Paulo, 29 de março de 2025
Ellen de Lima Souza⁹
Mano Magrão¹⁰
Priscilla Marques Campos¹¹

⁸ Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/brasilia-sedia-i-seminario-internacional-construcao-nacional-da-cultura-hip-hop>. Acesso em: 20 fev. 2025.

⁹ Docente do Departamento de Pedagogia e do Programa de Pós-Graduação em Educação na UNIFESP. Coordenadora do Grupo de Pesquisas Laroyê – Culturas Infantis e Pedagogias Descolonizadoras. e-mail: ellen.souza@unifesp.br

¹⁰ Antônio Ailton Penha Ribeiro. Mc desde 1998, professor de História, pesquisador do Hip-Hop e doutorando em História – PPHIS/UFMA. IG: @manoagraw098 e-mail: antonio.aitton@discente.ufma.br

¹¹ Graduada em História pela UFRJ, Mestra e Doutoranda na UNIFESP. Participa do Núcleo de Estudos da História da África Contemporânea e do Laroyê. IG: @historiadoraobstinada e-mail: priscilla.marques@unifesp.br

“RAIO X DO BRASIL”: ANÁLISES DO MAPEAMENTO DA CULTURA HIP-HOP NACIONAL E SUA POTÊNCIA EDUCADORA

Ellen Gonzaga Lima Souza¹

Maurício de Sena Monteiro²

Priscilla Marques Campos³

Resumo: O artigo apresenta uma análise preliminar dos dados coletados a partir do edital "Prêmio Cultura Viva Construção Nacional do Hip-Hop" (Seleção nº 10/2023), promovido pelo Ministério da Cultura. A iniciativa buscou mapear a diversidade da cultura *Hip-Hop* no Brasil, destacando a importância dessa expressão cultural enquanto movimento de resistência e denúncia das violências que afetam as juventudes periféricas e corpos negros. A pesquisa foi realizada na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), no campus Guarulhos, em colaboração com o Núcleo Negro UNIFESP Guarulhos (NNUG). O artigo tem também como objetivo analisar a interseção entre o Movimento Negro Educador e o *Hip-Hop*, destacando como ambos atuam como ferramentas pedagógicas para a conscientização racial e a transformação social. O *Hip-Hop*, ao emergir das periferias urbanas, promove uma educação crítica e acessível que vai além do espaço escolar tradicional, ressignificando a identidade negra e ampliando as formas de resistência contra as opressões sociais. As letras de *rap*, ao abordar temas como marginalização e violência, criam um diálogo com as lutas das populações negras, reforçando a importância de uma pedagogia inclusiva e transformadora.

Palavras-chave: *Hip-Hop*; Educação; Cultura; Movimento Negro.

“RAIO X BRASIL”: ANALYSES OF THE MAPPING OF NATIONAL HIP-HOP CULTURE AND ITS EDUCATIONAL POTENTIAL

Abstract: The article presents a preliminary analysis of the data collected from the "Prêmio Cultura Viva Construção Nacional do Hip-Hop" (Selection nº 10/2023) call for submissions, promoted by the Ministry of Culture. This initiative aimed to map the diversity of Hip-Hop culture in Brazil, highlighting the significance of this cultural expression as a movement of resistance and denunciation of the violence affecting peripheral youth and Black bodies. The research was conducted at the Federal University of São Paulo, Guarulhos campus, in collaboration with the Núcleo Negro (NNUG). The aim of this article is to analyze the intersection between the Black Educator Movement and Hip

¹ Doutora em Educação pela Universidade Federal de São Carlos, e-mail: ellen.souza@unifesp.br; IG: @laroye_grupodepesquisa

² Graduando em História pela Universidade Federal de São Paulo, e-mail: mauricio.monteiro@unifesp.br. IG: mauricio_monteiro00

³ Doutoranda em História pela Universidade Federal de São Paulo, e-mail: priscilla.marques@unifesp.br. IG: @historiadoraobstinada

Hop, emphasizing how both function as pedagogical tools for racial awareness and social transformation. Hip-Hop, emerging from urban peripheries, fosters a critical and accessible form of education that transcends the traditional school environment, re-signifying Black identity and expanding forms of resistance against social oppression. Rap lyrics, by addressing themes such as marginalization and violence, establish a dialogue with the struggles of Black communities, reinforcing the importance of an inclusive and transformative pedagogy.

Keywords: Hip-Hop; Education; Culture; Black Movement.

Introdução

*E não rimo nada, que não seja de coração
Os cara fala, filho da puta ele tem dez pulmão
E eu largo esses tipo de flow, às vezes só pra chamar a atenção
E falo que flow não é porra nenhuma se não tem nada de informação né não?
Mensageiro sim senhor
Vagabundo se emociona
Porque sente o espírito dos ancestrais, Griot!
Eu vim pra provar que a cultura não acabou.⁴*

Iniciamos este artigo com essa referência ao MC Marechal, nascido em 1981 na cidade de Niterói/RJ. Conhecido por ser um dos idealizadores das Batalhas do Conhecimento, o MC tem uma carreira como artista independente e ativista da cultura *Hip-Hop*. Nessa música, chamada “Griot”, de 2011, trouxe a importância da mensagem, do conhecimento que enfrenta e liberta, assim como a referência aos griots, que são conhecidos como homens mais velhos negros, contadores de histórias, músicos, mensageiros e guardiões das tradições ancestrais da África Ocidental.

Neste artigo, temos como objetivo apresentar uma análise quantitativa e preliminar dos dados provenientes do “Edital Prêmio Cultura Viva Construção Nacional do Hip-Hop” (Seleção nº 10/2023), do Ministério da Cultura (MinC), do ano de 2023. Na Universidade Federal de São Paulo, no campus Guarulhos, onde se localiza a Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, o projeto trabalhou de forma interdisciplinar e com apoio do Núcleo Negro UNIFESP Guarulhos (NNUG), com os dados provenientes do

⁴ MC MARECHAL | | Griot. [S.l.: s.n.], 2014. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Âncora Trap. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eH2doV-F1zM>. Acesso em: 10 set. 2024.

editorial, que foi denominado “Diagnóstico da Diversidade da Cultura Hip-Hop Brasileira”.

A publicação dessa iniciativa pelo MinC de premiação foi uma oportunidade significativa para fortalecer a cultura *Hip-Hop*, que se desenvolveu como um movimento de arte, resistência e denúncia das violências que afetam, em sua maior parte, a juventude das periferias e os corpos negros. A fim de premiar artistas dos cinco elementos, sendo eles de forma ampla: *graffiti*, *breaking*, *Mc*, *Dj* e o conhecimento.

O nome do edital se relacionou diretamente com o maior movimento de coalização da cultura *Hip-Hop* da América Latina, a Construção Nacional⁵ (CN) do *Hip-Hop*, que está presente nas 27 unidades federativas, com participação de cerca de 10 mil *hip-hoppers* brasileiros(as) e imigrantes. A CN realizou um inventário participativo iniciado em março de 2023, com a finalidade de pleitear o título de Patrimônio Imaterial para a cultura, junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). No ano simbólico do Cinquentenário Mundial da cultura que nasceu no Bronx, em Nova Iorque, em 1973, com o jamaicano DJ Kool Herc, junto com os percursores Grandmaster Flash de Barbados e o afro-americano Afrika Bambaataa da Zulu Nation.⁶

A CN é um movimento nacional, uma coalização histórica e inédita, sendo uma ampla frente que congrega entidades e indivíduos, como foi possível constatar por meio de seu documento⁷ enviado ao MinC, contando com 724 assinaturas de artistas, coletivos e crews. A equipe responsável pela organização desse inventário foi composta pelas seguintes personalidades: Rafa Rafuagui (Facilitador Geral da Construção Nacional da Cultura *Hip-Hop*); José Carlos Zuruka (Facilitador Geral da Construção Nacional da Cultura *Hip-Hop*); Cláudia Maciel (Facilitadora Geral de Comunicação da

⁵ Instagram: @cnacionalhiphop. E-mail: construcaonacionalhiphop@gmail.com.

⁶ FÉLIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. Curitiba: Appris, 2018.

⁷ CONSTRUÇÃO Nacional: 50 anos da cultura hip-hop. *Inventário participativo da cultura hip hop brasileira*. [S.l.: s.n.], 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/iphn/pt-br/assuntos/noticias/movimento-realiza-pedido-de-registro-do-hip-hop-como-patrimonio-cultural-do-brasil-1/VersoPrincipallnventrioParticipativo.pdf>. Acesso em: 17 set. 2024.

Construção Nacional da Cultura *Hip-Hop*); Vitória Arêdes (Facilitadora Jurídica da Construção Nacional da Cultura *Hip-Hop*); André Luís Kuboyama Bomfim — B-boy Jaspion 84 (Facilitador Jurídico da Construção Nacional da Cultura *Hip-Hop*); Fernanda Oliveira (Facilitadora da Construção Nacional da Cultura *Hip-Hop*); Wesley Cairo Pereira de Sousa — DJ Bengala (Facilitador da Construção Nacional da Cultura *Hip-Hop*); Juliana Pereira Oliveira (Facilitadora da Construção Nacional da Cultura *Hip-Hop*); e Fulvio Botelho (Museólogo do Museu da Cultura *Hip-Hop* RS).

Por estarmos no território do estado de São Paulo, aproveitamos para destacar três ações institucionais que fazem parte da agenda da cidade e que se relacionam com a luta pelo reconhecimento patrimonial que a CN busca, isto é, potencializar a cultura pelo Brasil.

Nesse sentido, referenciamos a Lei 13.924/2004, que instituiu a “Semana do Hip-Hop”, com contratação de artistas para realização de shows gratuitos pela cidade⁸. Atualmente, a iniciativa se chama “Mês do Hip-Hop” e vem sendo organizada por meio da sociedade civil em parceria com o Núcleo de Hip-Hop⁹ da SMC, a Secretaria Municipal de Educação e a Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania.¹⁰

Aprovada pela Assembleia Legislativa de São Paulo, a Lei 498/2021 tornou o *Hip-Hop* Patrimônio Imaterial do Estado. Essa conquista foi resultado de uma união de esquerda com o Partido Comunista do Brasil (PcdoB), o Partido Democrático Trabalhista (PDT) e o Partido dos Trabalhadores (PT). A autoria da lei é atribuída a Leci Brandão, com coautoria de Marcio Nakashima, Márcia Lia e Emídio de Souza.

Por fim, o edital “Território Hip-Hop” teve sua primeira edição em 2021 e, no momento da redação deste artigo, teve sua edição suspensa no ano de 2024, sem previsão de calendário para ocorrer em 2025. O “Território Hip-Hop”

⁸ SÃO PAULO (Município). Lei nº 13.924, de 22 de novembro de 2004, institui a Semana do Hip-Hop no Município de São Paulo, a ser comemorada, anualmente, na segunda quinzena do mês de março, e dá outras providências. São Paulo: Câmara Municipal de São Paulo, 2004.

⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/culturahiphopsp/>. Acesso em: 23 set. 2024.

¹⁰ CREDENCIAMENTO artístico para apresentações durante o mês do Hip Hop 2024 segue até domingo (26). Cidade de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://capital.sp.gov.br/web/butanta/w/noticias/136144>. Acesso em: 23 set. 2024.

é um programa para arte educadores, de formação artística, promovido pela SMC, voltado para adolescentes, jovens e adultos a partir dos 12 anos.

O objetivo do Território foi de fortalecer a cultura *Hip-Hop*, promovendo a circulação de conhecimento entre artistas das diversas regiões da cidade, formando as novas gerações por meio de aulas/vivências gratuitas, com o credenciamento de arte-educadores. As pessoas que atuam como arte educadoras e coordenação artística/pedagógica também realizam articulação com escolas públicas e Centros para Crianças e Adolescentes que pertencem à Diretoria Regional de Educação (DRE) e demais espaços públicos que ficam no entorno, de acordo com a disponibilidade das mesmas. Para as atuações nas casas de cultura, destacamos a Casa de Cultura Hip-Hop Sul, na Vila São Pedro, a Casa de Cultura Hip-Hop Leste, na Cidade Tiradentes, e a Casa de Cultura Itaim Paulista.

Apesar de tais ações serem impactantes, o movimento paulista constantemente faz pressão junto aos(as) outros(as) trabalhadores(as) da cultura na cidade para a ampliação de verbas, contratações e melhores condições de trabalho para as iniciativas mencionadas.

Sendo assim, a seguir, foi feita a produção dos dados quantitativos do edital promovido pelo MinC “Prêmio Cultura Viva Construção Nacional do *Hip-Hop*”, bem como uma análise do potencial educador que o *Hip-Hop* tem e suas conexões contemporâneas. A produção de dados é essencial para a criação de políticas públicas, pois fornece evidências concretas para identificar as necessidades e diagnosticar o panorama social da cultura *Hip-Hop*.

Dados preliminares da cultura *Hip-Hop* brasileira

A pesquisa teve como espaço de coleta de dados os formulários de inscrição preenchidos pelas pessoas e grupos que se inscreveram para concorrer aos prêmios do “Edital Prêmio Cultura Viva Construção Nacional do *Hip-Hop*”, na plataforma Cultura Viva no ano de 2023. No segundo momento, após as inscrições terem sido avaliadas pelos pareceristas, a equipe da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) estruturou um formulário para

reunir informações para a elaboração do corpo documental coletado a partir das inscrições presentes na plataforma. Assim, foi possível chegar ao total de 2.551 inscrições válidas. Foram retiradas as repetidas e incompletas para contabilização das informações e aquelas que foram enviadas para Brasília pelos Correios para a construção deste mapeamento. Nessa etapa, estiveram presentes em torno de 40 bolsistas e voluntárias da UNIFESP, especialmente do NNUG, que foram responsáveis por esse resultado.

A diferença entre o questionário utilizado para as inscrições no site da Cultura Viva e para o formulário utilizado para a produção de dados buscou identificar: qual expressão do *Hip-Hop* (DJ, MC, *breaking*, *graffiti* e conhecimento) era predominante na inscrição; a faixa etária a qual pertencia a pessoa proponente; o pertencimento a comunidades de terreiro; e se a inscrição tinha um destaque maior para uma das seguintes categorias: Educação e Movimento Negro, Mulheres, LGBTQIAPN+ e Povos de Terreiros.

Para analisar os dados quantitativos da pesquisa, utilizamos como referência metodológica o trabalho do sociólogo argentino Carlos Hasenbalg, “Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil”, publicado em 1979, proveniente de sua tese de doutorado realizada na Universidade da Califórnia, em Berkeley.

Márcia Lima¹¹ avaliou que essa obra, mesmo 40 anos após a sua publicação, se manteve atual para o entendimento dos estudos raciais no Brasil. Hasenbalg havia analisado o desenvolvimento das desigualdades raciais por meio dos censos de 1940 e 1950, junto com as informações provenientes do survey da pesquisa “Representação e Desenvolvimento no Brasil”. Isso “lhe permitiu fazer um estudo de mobilidade intergeracional e intrageracional demonstrando um ‘ciclo de desvantagens cumulativas’ para os não brancos. Tudo muito pioneiro”.¹² Correlacionamos a essa investigação

¹¹ LIMA, Márcia. Discriminação e desigualdades raciais no Brasil: obra de Carlos Hasenbalg quarenta anos depois. Novos Estudos CEBRAP, s.d. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/discriminacao-e-desigualdades-raciais-no-brasil-obra-de-carlos-hasenbalg-quarenta-anos-depois/#gsc.tab=0>. Acesso em: 1 out. 2024.

¹² LIMA, Márcia. Discriminação e desigualdades raciais no Brasil: obra de Carlos Hasenbalg quarenta anos depois. Novos Estudos CEBRAP, s.d. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/discriminacao-e-desigualdades-raciais-no-brasil-obra-de-carlos-hasenbalg-quarenta-anos-depois/#gsc.tab=0>. Acesso em: 1 out. 2024.

pois uma das questões que tem sido pauta nas mensagens que o *Hip-Hop*, enquanto movimento produtor de conhecimento, realiza é a denúncia ao racismo, como podemos observar no álbum pioneiro dos Racionais MC's, *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997.

Dessa forma, os esforços em conciliar abordagens quantitativas e qualitativas têm sido uma saída interessante para melhorar a compreensão e aferição das desigualdades raciais. Os achados quantitativos constituem um ponto de partida fundamental para os estudos qualitativos, pois muitas respostas para as desigualdades aferidas estatisticamente precisam ser observadas sob uma perspectiva complementar.¹³

Em outro artigo, Márcia Lima¹⁴ apontou a importância de conciliar abordagens quantitativas e qualitativas para aprofundar a compreensão das desigualdades raciais. Nossa pesquisa com o *Hip-Hop*, portanto, agiria como uma ferramenta de interpretação qualitativa dessas experiências, traduzindo números em histórias humanas e reivindicações políticas, o que complementa e fortalece a análise acadêmica/política das desigualdades sociais e raciais. Assim, os resultados quantitativos podem ser enriquecidos pelas perspectivas e vivências que a cultura *Hip-Hop* traz, oferecendo uma compreensão mais ampla e multifacetada das conjunturas.

Posto isso, a partir das 2.551 inscrições cotejadas, ponderamos que esses dados não expressam o conjunto do movimento *Hip-Hop* contemporâneo, mas uma amostra a partir de pessoas e grupos que estiveram próximos à Construção Nacional do *Hip-Hop*, conectados às agendas de editais públicos e interessados em geral. Indica-se também a margem de erro aproximada de 0,1% – 1,0% e que todos os gráficos foram de nossa produção.

No quesito da categoria da inscrição, ou seja, a modalidade que a pessoa proponente indicou no portal, foram registrados os seguintes percentuais: Pessoa Física (81%), Grupos, Coletivos e Crews (13,9%) e Instituições Sem Fins Lucrativos (4,9%).

¹³ LIMA, Márcia. A obra de Carlos Hosenbalg e o seu legado à agenda de estudos sobre desigualdades raciais no Brasil. *Dados – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 57, n. 4, p. 919-933, 2014. p. 928.

¹⁴ LIMA, Márcia. A obra de Carlos Hosenbalg e o seu legado à agenda de estudos sobre desigualdades raciais no Brasil. *Dados – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 57, n. 4, p. 919-933, 2014.

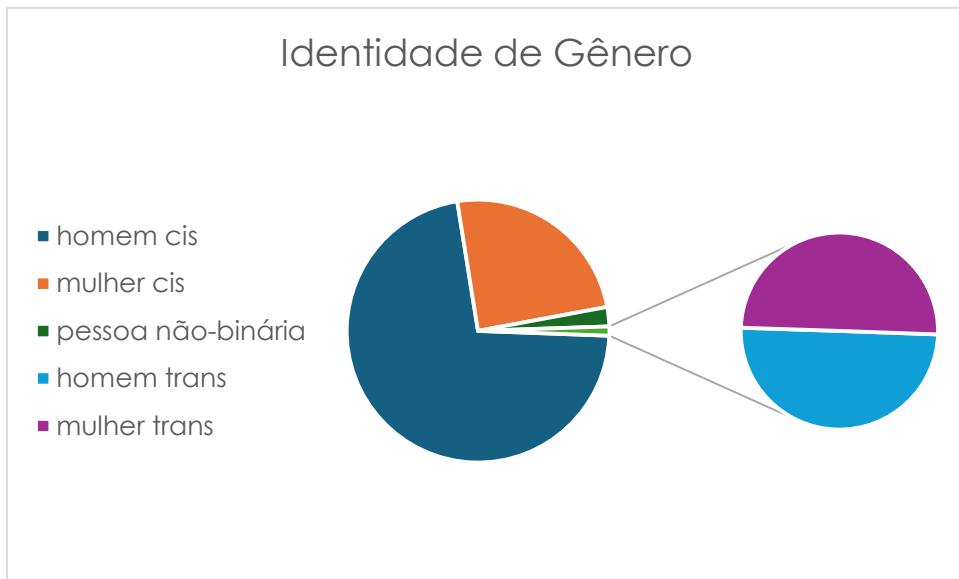


Gráfico 01: Identidade de gênero¹⁵.

No Gráfico 1, contamos em ordem decrescente foi: homens cis (71,9%), mulheres cis (24,5%), pessoa não binária (2,3%) e homens e mulheres trans (1%). Dessa forma, foi possível analisar um cenário em que a maioria das pessoas inscritas eram homens cis, seguidos por mulheres cis. Em nossa pergunta interna à equipe por meio do instrumento de coleta que produziu os dados gerais da pesquisa, questionamos se a inscrição teria, de alguma forma, relação com a temática de Mulheres, sendo identificadas 498 inscrições relacionadas a essa temática, contabilizando 19,5%.

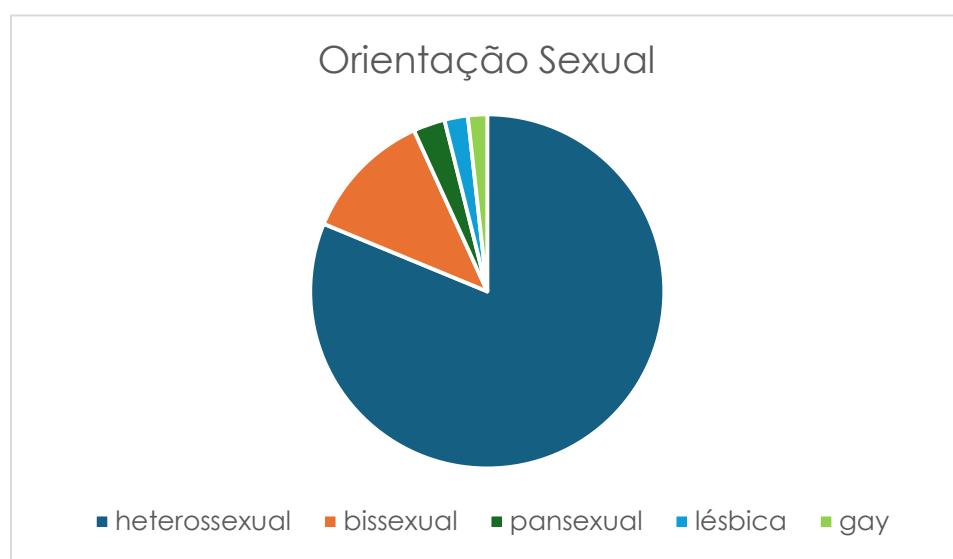


Gráfico 02: Orientação sexual.

¹⁵ Todos os gráficos são inéditos e produção própria.

No Gráfico 2, pode-se analisar que a maioria das pessoas inscritas se autodeclarou heterossexual, com 81,2%, seguidas por 11,9% de bissexuais, 2,9% de pansexuais, 2,11% de lésbicas e 1,1% de gays. Ainda nesse sentido, para a pergunta de autodeclaração, se era uma pessoa LGBTQIAPN+, obteve-se 80,6% para não e 19,3% para sim.

Em nossa pergunta interna à equipe por meio do instrumento de coleta que produziu os dados gerais da pesquisa, questionamos se a inscrição teria, de alguma forma, relação com o tema LGBTQIAPN+, sendo identificadas 305 inscrições relacionadas a essa temática, contabilizando 11,9%.

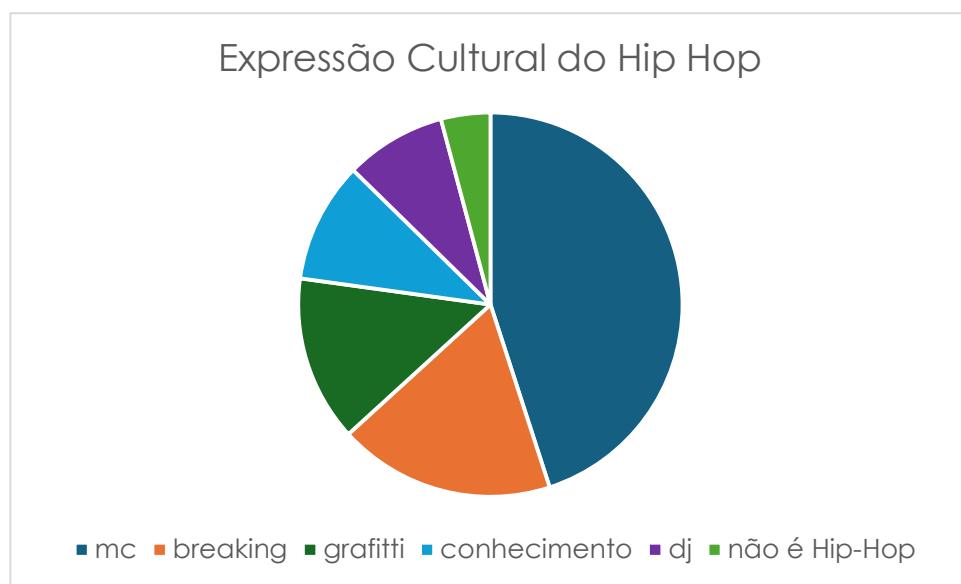


Gráfico 03: Expressão cultural do Hip-Hop

Para a resposta acerca das expressões da cultura *Hip-Hop*, observa-se que, no Gráfico 3, a maior parte das inscrições foram de MCs, com 45%, seguidas por *breaking*, (18,2%), *graffiti*, (13,9%), conhecimento (10,1%), DJ (8,5%) e não é *Hip-Hop* (4,15%). Nesse tópico, foi pertinente acrescentar essa última categoria, pois havia proponentes que não tinham conexão com o *Hip-Hop* comprovada no portfólio enviado, mas, mesmo assim, se inscreveram. Como foi o caso de grupos de teatro, festas noturnas e de capoeira, que apesar de terem seu reconhecimento, não eram *Hip-Hop*, sendo que o objetivo desse edital foi o de premiar exclusivamente iniciativas relacionadas a essa cultura diretamente.

Para o âmbito da faixa etária, 25 a 39 anos foi a categoria que teve maior representatividade, com 56,4% do total, seguida por 40 a 59 anos (34,2%), 18 a 24 anos (8,2%) e, por fim, 60 anos ou mais (1,1%). A seguir, vamos analisar a distribuição dos dados pelo Brasil.

Estados Brasileiros	
SP	444
RJ	282
MG	190
PR	158
RS	157
BA	153
DF	140
GO	131
PE	101
PA	79
MA	78
PB	73
SC	67
AM	66
CE	61
ES	50
AL	49
RN	43
AC	36
AP	33
MS	32
PI	31
TO	29
MT	23
RO	17
RR	14
SE	14

Tabela 1: Estados Brasileiros

Exclusivamente na Tabela 1, optamos por sinalizar a numeração de inscrições no lugar das porcentagens por ser mais significativa a visualização do conteúdo. Enfatiza-se que os cinco estados com mais inscrições foram São Paulo (17,4%), Rio de Janeiro (11%), Minas Gerais (7,4%), Paraná (6,1%) e Rio Grande do Sul (6,1%).

Para os entendimentos dos dados nos tópicos étnico-culturais, 62% dos proponentes se autodeclararam como negros e 37,9% como não negros. Essa

escolha por classificar como negros e não negros não foi nossa, e sim da Plataforma Cultura Viva. Preferencialmente, as categorias do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) seriam mais adequadas para representar a diversidade.

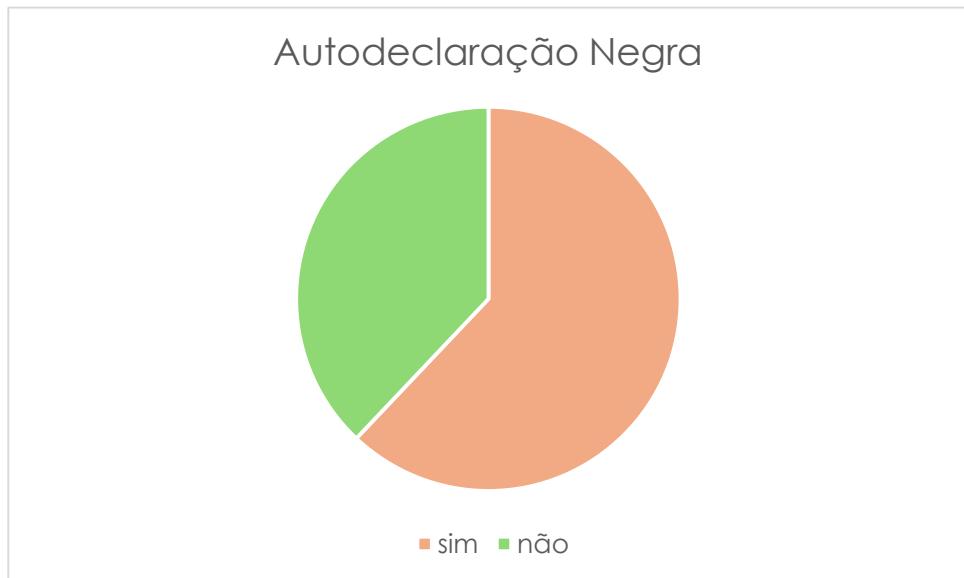


Gráfico 4: Autodeclaração Negra

Também obtivemos os dados para a autodeclaração de pessoas pertencentes a comunidades tradicionais. Como resultado, 93,3% informaram que não fazem parte; 1,4% eram de comunidades tradicionais indígenas; e 5,1% pertenciam a comunidades tradicionais. Ainda nesse âmbito, foi questionado o pertencimento a comunidades de terreiros diretamente, chegando à marca de 6,19%, no total de 518 proponentes.

Em nossa pergunta interna à equipe por meio do instrumento de coleta que produziu os dados gerais da pesquisa, questionamos se a inscrição teria, de alguma forma, relação com o tema Povos de Terreiro, sendo identificadas 172 inscrições relacionadas a essa temática, contabilizando 6,7%.

Ainda nesse âmbito, no cadastro do site Cultura Viva, foi feita a seguinte pergunta: “A candidatura contribui para a promoção de intercâmbio com outras formas artísticas afins à cultura Hip-Hop, em particular as expressões culturais afro-brasileiras de matriz africana e de terreiros, criando novas associações, inovações para além dos cinco elementos consagrados?”. Nesse resultado, 54,4% responderam que sim e 45,5% que não.

A outra pergunta que esteve na plataforma e pudemos registrar o resultado foi: “A candidatura contribui para a promoção da cultura Hip-Hop por meio de ações educativas formais ou informais, com benefício direto a crianças, adolescentes e jovens, que proporcionem experiência e aprendizado mútuo?”. Para essa contagem, 82,6% responderam que sim e 17,3% que não.

Portanto, como análise do resultado preliminar dos dados, podemos indicar o seguinte perfil para o cenário: a maior parte dos inscritos foram homens cis, heterossexuais, MC's, negros, com idades de 25 a 39 anos, da região Sudeste e que sinalizam a importância da educação no movimento Hip-Hop. Além disso, há uma ampla maioria do potencial educador presente na cultura Hip-Hop e sua conexão com outras expressões da cultura afro-brasileira.

Após esse levantamento dos dados do edital do Ministério da Cultura em conjunto com a Construção Nacional do Hip-Hop, abordamos aspectos contemporâneos presentes na relação do Hip-Hop com o movimento negro educador.

Movimento Hip-Hop negro educador

60% dos jovens de periferia

Sem antecedentes criminais já sofreram violência policial

A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras

Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros

A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo

Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente.¹⁶

A referida epígrafe diz respeito a um trecho da música “Capítulo 4, Versículo 3”, composta por Mano Brown no álbum Sobrevivendo do Inferno do grupo Racionais MC's, do ano de 1997. No destaque, identifica-se um movimento de denúncia com dados bem apurados acerca das universidades brasileiras no período, da violência policial e da morte da

¹⁶ CAPÍTULO 4, Versículo 3. [S.l.: s.n.], 2015. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Racionais TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gtFnJldA1Xg>. Acesso em: 10 set. 2024.

população negra e, de pano de fundo, há a ascensão do neopentecostalismo nas periferias brasileiras.

Conforme destacou Munanga:

Vozes eloquentes, estudos acadêmicos qualitativos e quantitativos recentes, realizados por instituições de pesquisa respeitadíssimas como o IBGE e o Ipea, não deixam dúvidas sobre a gravidade gritante da exclusão do negro, isto é, dos pretos e mestiços na sociedade brasileira. Fazendo um cruzamento sistemático entre o pertencimento racial e os indicadores econômicos de renda, emprego, escolaridade, classe social, idade, situação familiar e região ao longo de mais de 70 anos desde 1929, Ricardo Henriques chega à conclusão de que “no Brasil, a condição racial constitui um fator de privilégio para brancos e de exclusão e desvantagem para os não-brancos. Algumas cifras assustam quem tem preocupação social aguçada e compromisso com a busca de igualdade e equidade nas sociedades humanas”: do total dos universitários brasileiros, 97% são brancos, 2% negros e 1% descendentes de orientais; sobre 22 milhões de brasileiros que vivem abaixo da linha da pobreza, 70% deles são negros; sobre 53 milhões de brasileiros que vivem na pobreza, 63% deles são negros. Deduz-se dessa pesquisa que, se por um passe de mágica, os ensinos básico e fundamental melhorassem seus níveis para que os alunos pudesse competir igualmente no vestibular com os estudantes oriundos dos colégios particulares bem abastecidos, os alunos negros levariam cerca de 32 anos para atingir o atual nível dos alunos brancos. Isso supõe que os brancos fiquem parados em suas posições atuais esperando a chegada dos negros, para juntos caminharem no mesmo pé de igualdade. Uma hipótese improvável, melhor, inimaginável.¹⁷

Neste momento, 27 anos após o lançamento da música “Capítulo 4, Versículo 3”, obtém-se um dado de superação dessa margem acerca do número de negros e negras nas universidades brasileiras, em especial, nas universidades públicas. A soma de autodeclarados pretos e pardos em 2019 nas universidades era de 48,5%, conforme dados do SOU_Ciência (2023).

¹⁷ MUNANGA, 2002, p. 32-33.

Tabela 2: Distribuição percentual por cor/raça de ingressantes (Ifes 2010-2019)

Cor / Raça	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Aluno não quis declarar cor / raça	25,8%	22,4%	21,0%	22,8%	33,0%	22,5%	16,4%	12,6%	11,7%	9,6%
Branca	18,6%	22,1%	22,2%	23,8%	31,0%	35,5%	36,9%	37,8%	38,0%	39,7%
Preta	5,5%	5,6%	5,9%	6,1%	6,7%	8,7%	9,6%	10,9%	10,5%	10,7%
Parda	11,2%	14,7%	14,4%	18,0%	27,5%	31,2%	35,1%	36,4%	37,7%	37,8%
Amarela	2,0%	1,5%	0,8%	1,0%	1,0%	1,3%	1,3%	1,5%	1,2%	1,3%
Indígena	0,2%	0,2%	0,2%	0,3%	0,5%	0,8%	0,8%	0,8%	0,9%	0,8%
Não dispõe da informação (Não responde)	36,7%	33,7%	35,4%	28,1%	0,3%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

Fonte: Elaboração própria com dados do Censo da Educação Superior (INEP, dados armazenados pelos autores, 2023)



Figura 01: SOU_ciéncia.

Fonte: INEP. Censo da Educação Superior 2023: Análise dos dados de matrículas e ingressos. Brasília: INEP, 2023.

Cabe destacar que a educação sempre foi uma das principais bandeiras de luta do movimento negro organizado em âmbito afro-diaspórico. A denúncia acerca das péssimas condições de ensino da população negra na diáspora, e a reivindicação pela mudança desse quadro pode ser visualizada em diferentes esferas da cultura *Hip-Hop*, que tem como um dos elementos centrais o conhecimento, tamanha a valorização e relevância de uma compreensão mais abrangente da educação.

Para Gonçalves e Silva¹⁸, analisar o Movimento Negro e a Educação exige fazer sempre uma reflexão em torno do passado para a agenda estabelecida na atualidade com vistas ao futuro. Poeticamente, seria quase como um movimento de *sankofar*.

Agora, são os jovens que trazem a marca de seus próprios movimentos, de seus grupos de estilo: *Hip-Hop*, funk e outros. Estudos têm mostrado o quanto estes grupos têm servido para desenvolver nos jovens o espírito crítico, ajudando-os a fazer uma leitura mais criativa do mundo. Entretanto, esses jovens continuam defasados e, muitos, excluídos do sistema de ensino regular. Enfim, este continua sendo um problema crucial para a educação dos negros no Brasil, um velho problema. Isto

¹⁸ GONCALVES, Luiz Alberto Oliveira; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Movimento negro e educação. Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro, n. 15, p. 134-158, dez. 2000. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782000000300009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 22 out. 2024.

explica por que os movimentos negros, embora convencidos da importância dos grupos de estilos, continuam a reivindicar educação escolar para todos. O problema que se nos coloca é como combinar as duas estratégias educativas.¹⁹

Dessa forma, cabe considerar que os fundamentos da educação para o movimento negro, ou seja, os seus princípios éticos, políticos e estéticos, se baseiam na possibilidade de movimento e ampliação de trânsito, atravessada pelos valores civilizatórios afrodiásporicos amplamente veiculados a partir de Azoilda Trindade (Circularidade, Religiosidade, Corporeidade, Musicalidade, Cooperativismo e/ou Comunitarismo, Ancestralidade, Memória, Ludicidade, Energia Vital (Axé) e Oralidade).²⁰

Nessa direção, a cultura *Hip-Hop* tem sido essencial para a construção de uma agenda educacional em uma perspectiva que considera a agência da população negra.

O Movimento Negro e o Movimento *Hip-Hop*, que são complementares, têm desempenhado, ao longo de décadas, papéis fundamentais na luta por direitos civis e sociais, principalmente no que se refere às populações negras e periféricas. Ambos podem ser considerados movimentos educadores, pois contribuem para a formação de uma consciência crítica, proporcionando espaços de aprendizagem, diálogo e resistência. Nesse contexto, a convergência entre esses dois movimentos ocorre não apenas na luta contra o racismo e a exclusão social, mas também na criação de espaços que promovem uma educação emancipatória. Para tal entendimento, este artigo se baseou nas concepções de Nilma Nilo Gomes²¹ sobre Movimento Negro Educador. O *Hip-Hop* enquanto movimento cultural é frequentemente identificado como uma extensão significativa do Movimento Negro Educador, desempenhando também um papel pedagógico importante na

¹⁹ GONCALVES, Luiz Alberto Oliveira; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Movimento negro e educação. Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro, n. 15, p. 134-158, dez. 2000. p. 156. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782000000300009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 22 out. 2024.

²⁰ A esse respeito, ver: <https://reaju.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/07/valores-civilizat3b3rios-afrrobrasileiros-na-educac3a7c3a3o-infantil-azoilda-trindade.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2025.

²¹ GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador: saberes construídos na luta por emancipação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

formação da juventude negra, principalmente nas periferias urbanas. Ao articular o *Hip-Hop* com o Movimento Negro Educador, observa-se uma confluência de práticas que promovem tanto a conscientização racial quanto a resistência às desigualdades sociais.

Ao falar diretamente sobre a marginalização e exclusão, o *Hip-Hop* amplia as fronteiras da militância tradicional, propondo uma reconfiguração da identidade negra no Brasil²². Esse fenômeno não se limitou à denúncia racial, mas englobou também uma crítica social mais ampla, que conecta as lutas das populações negras às de outros grupos periféricos. Por meio do *rap*, por exemplo, as letras vão além do protesto racial, costurando alianças entre diferentes setores da sociedade que enfrentam opressão. Nesse sentido, o *Hip-Hop* representa uma nova forma de protagonismo negro, que busca fortalecer a autoestima de seus adeptos, promovendo slogans que valorizam a identidade racial, ao mesmo tempo que rejeitam o distanciamento discursivo das elites e das instituições formais.

Um aspecto importante seria a adoção crescente do termo "preto" em exclusão de "negro", uma escolha linguística que não é meramente estética, pois reflete a intenção de afirmar uma identidade mais radical e próxima da realidade periférica. Ao distanciar-se das antigas vanguardas do movimento negro, o *Hip-Hop* criou um espaço de resistência que desafia estruturas históricas e institucionais, reafirmando a importância da cultura como ferramenta de transformação social. Assim, o *Hip-Hop* não apenas revitaliza o movimento negro, mas também coloca em pauta a necessidade de rever as formas de luta e de representação da população afro-brasileira. Ele propõe uma insurgência que ultrapassa as fronteiras do ativismo, ao mesmo tempo que faz ecoar as vozes de quem, historicamente, foi silenciado. Para Petrônio Domingues, o *Hip-Hop* seria a quarta fase do Movimento Negro:

Alguns elementos sinalizam que no início do terceiro milênio está se abrindo uma nova fase do movimento negro, com a entrada em cena do movimento Hip-Hop, por vários motivos. Trata-se de um movimento cultural inovador, o qual vem adquirindo uma crescente dimensão nacional; é um movimento popular, que fala a linguagem

²² DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, [s.l.], v. 12, p. 100-122, 2007.

da periferia, rompendo com o discurso vanguardista das entidades negras tradicionais.²³

Corrochano e Ceriaco, no artigo "Rap e o Movimento Negro Educador: Juventude negra no protagonismo da lei 10.639/03"²⁴, fizeram uma análise histórica e educacional do surgimento do *Hip-Hop* no Brasil, situando-o nos bailes de São Paulo, no início dos anos 1980. Esses encontros, marcados por expressões artísticas como o DJ, o *breaking*, o *graffiti* e as rimas improvisadas, foram responsáveis por consolidar o movimento *Hip-Hop* no país.

Para as autoras, o *Hip-Hop* desempenha um papel na afirmação identitária, bem como na educação política da juventude negra, especialmente no contexto da implementação da Lei 10.639/03²⁵, que tornou obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira nas escolas. Essa análise reforça a compreensão de que o *Hip-Hop*, assim como o Movimento Negro Educador, tem sido um espaço de resistência e aprendizado.

A reflexão de que o *rap* desperta interesse em temas como história, sociedade e narrativa, mencionada por Tiarajú D'Andrea,²⁶ sugere que o gênero musical vai além de um simples entretenimento. O *rap*, ao descrever o cotidiano das periferias, não apenas expõe as realidades sociais dos indivíduos ali presentes, mas também propicia um pertencimento coletivo. Ao cantar o que vivenciam, os artistas não só documentam experiências individuais, mas dão voz a uma comunidade maior, o que D'Andrea define com o conceito de "sujeito periférico".

Nesse sentido, o *rap* pode ser visto como uma ferramenta de intervenção na cultura, aproximando-se do que Stuart Hall²⁷ identificou como

²³ DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, [s.l.], v. 12, p. 100-122, 2007. p. 119.

²⁴ CERIACO, Michel da Silva; CORROCHANO, Maria Carla. Rap e o movimento negro educador: juventude negra no protagonismo da Lei 10.639/03. *Revista Interinstitucional Artes de Educar*, [s.l.], v. 10, n. 1, p. 269-284, 2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/riae/article/view/73435>. Acesso em: 22 out. 2024.

²⁵ BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 21 mar. 2025.

²⁶ D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. São Paulo: FFLCH, 2013.

²⁷ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

"representação cultural", na qual a identidade seria uma construção dinâmica que se produz e reproduz nas interações sociais. A partir dessa perspectiva, o *rap* pode ser compreendido como um dispositivo pedagógico informal que media o entendimento crítico de seus ouvintes sobre sua própria realidade, ao mesmo tempo que propõe uma análise indignada da violência nas periferias brasileiras.

Quando Ana Souza²⁸ afirma que os jovens *rappers* reinventam e atribuem novos sentidos ao letramento escolar, ela explora a tensão entre a educação formal e as práticas culturais periféricas. Esse processo de reinvenção pode ser entendido a partir da noção de "letramento crítico", conforme discutido por Paulo Freire²⁹, que vê a educação não como um processo de mera aquisição de conhecimentos acadêmicos, mas como um ato político e social, em que o sujeito transforma sua realidade ao entendê-la criticamente.

Assim, o *rap* e o *Hip-Hop* não apenas contestam o espaço da educação tradicional, mas ressignificam suas ferramentas, criando uma sociabilidade que desafia as formas cristalizadas de legitimação. Essa prática evidencia que os jovens das periferias não apenas resistem ao modelo escolar excluente, mas constroem suas próprias formas de letramento, em um processo de "reexistência" que, ao mesmo tempo que subverte, também reformula o papel da educação.

Essa reconfiguração do letramento também dialoga com as teorias de bell hooks³⁰, que defende a educação como uma prática de liberdade, na qual os jovens têm a capacidade de transformar as estruturas de poder que tradicionalmente os oprimem. Ao discutir os "letramentos de reexistência", Souza³¹ aponta para a capacidade dos jovens das periferias de criar formas

²⁸ SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

²⁹ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Editora Paz e Terra, 2014.

³⁰ hooks, bell. *Teaching to transgress. Education as the practice offreedom*. Nova York/Londres: Routledge, 1994.

³¹ SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

de articulação de suas identidades sociais, enfrentando um modelo de letramento tradicionalmente excludente.

No contexto do rap e do *Hip-Hop*, os letramentos de reexistência emergem como uma forma de expressão que permite à juventude negra brasileira resistir, ao mesmo tempo que cria espaços alternativos de conhecimento e identidade. O álbum *Sobrevivendo no Inferno*³², dos Racionais MC's, é um marco do movimento *Hip-Hop Educador*. Com sua firmeza e honestidade sobre as realidades enfrentadas pelos jovens negros, exemplifica essa prática de resistência cultural. O rap não é apenas música; é uma declaração política que narra as experiências de violência, racismo e exclusão, enquanto simultaneamente constrói uma forma única de resistência ao estruturalismo imposto pelo sistema educacional.

Sposito³³ reconhece que o *Hip-Hop* e o rap criam uma forma de interação entre a cultura jovem e o universo escolar. Esse fenômeno pode ser analisado à luz da teoria de Pierre Bourdieu³⁴ sobre capital cultural e *habitus*, na qual as práticas culturais dominantes nas periferias, embora inicialmente desvalorizadas pelas instituições escolares, acabam sendo incorporadas pela cultura dominante. O movimento *Hip-Hop*, ao criar suas próprias formas de letramento e sociabilidade, altera o *habitus* das instituições educacionais, forçando-as a dialogar com essas novas formas de expressão. A música, nesse contexto, assume um papel educativo que transcende o espaço formal da sala de aula, promovendo uma educação que nasce nas ruas, onde a prática cotidiana dos jovens rappers desafia a lógica escolar e propõe formas alternativas de aprendizado.

Portanto, a prática dos rappers e do movimento *Hip-Hop* foram fundamentais para promover um movimento educativo originado fora das escolas, que impactou essas instituições, promovendo "uma nova forma de interação do universo escolar com a cultura e as práticas jovens que nascem na rua".³⁵

³² SOBREVIVENDO ao inferno. Compositores: Mano Brown, Edi Rock e Ice Blue. São Paulo: Cosa Nostra, 1977. 1 CD (1h13min).

³³ SPOSITO, Marilia Pontes. Associabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e a ação coletiva na cidade. *Tempo Social*, São Paulo, v. 5, n. 1-2, p. 161-178, 1993.

³⁴ BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Lúcia E. M. de Lima. São Paulo: Edusp, 1984.

³⁵ SPOSITO, Marilia Pontes. Associabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e a ação coletiva na cidade. *Tempo Social*, São Paulo, v. 5, n. 1-2, p. 161-178, 1993. p. 175.

Nilma Lino Gomes argumenta que Movimento Negro Educador se educa e reeduca a sociedade para uma educação antirracista. Assim, ela considera parte do Movimento Negro Educador todo coletivo ou indivíduo que tem consciência crítica na luta contra o racismo.³⁶ Podemos considerar tal perspectiva para afirmar dois pontos. O primeiro é considerar o Movimento Hip-Hop como parte integrante do Movimento Negro e, como defendido, especialmente como parte integrante do Movimento Negro Educador, um Movimento Hip-Hop Educador, promovendo uma pedagogia da diversidade que desafia a pedagogia tradicional. Esse argumento está alinhado com as ideias de Paulo Freire³⁷ sobre a educação como um ato libertador, em que o oprimido se torna sujeito de sua própria história.

O rap, nesse contexto, assume um papel fundamental na formação de uma consciência crítica, particularmente entre os jovens negros e periféricos, que encontram nas letras e no discurso do Hip-Hop uma forma de combater o racismo e de afirmar suas identidades positivamente.

Perciliano³⁸ destaca a influência dos movimentos sociais, especialmente os relacionados à música negra, na construção de políticas públicas, como a Lei 10.639/03. Esse ponto remete à teoria dos movimentos sociais de Alain Touraine³⁹, que vê a cultura como um espaço privilegiado de luta social. A música, e particularmente o rap, foi instrumental na visibilidade das demandas do Movimento Negro, não apenas como uma forma de denúncia das desigualdades raciais, mas como uma prática que mobiliza a sociedade civil e pressiona por mudanças institucionais.

O rap, ao se consolidar nos anos 1990 e 2000, trouxe consigo uma agenda política que dialogava com as demandas do Movimento Negro e reforçou a necessidade de inclusão das questões étnico-raciais no currículo

³⁶ GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador: saberes construídos na luta por emancipação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

³⁷ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Editora Paz e Terra, 2014.

³⁸ PERCILIANO, Michele. No ritmo da poesia: o rap e o hip hop como estratégia didática para ensino da história da África e da cultura afrobrasileira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 8., 2017, Anais [...].: UNESPAR, 2017. p. 1341-1348.

³⁹ TOURAIN, Alain. *A voz e o olhar: os movimentos sociais e a cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

escolar, culminando na conquista da Lei 10.639/03.⁴⁰ A partir desse ponto, o rap pode ser entendido como uma prática educativa que transcende a sala de aula, desempenhando um papel crucial na reconfiguração das narrativas sobre raça e identidade no Brasil.

A música negra tem muita força e muitas das mudanças sociais existentes na atualidade tiveram como pano de fundo os movimentos sociais nascidos no contexto dos mais diversos estilos e não seria diferente com o movimento negro. Como os movimentos sociais geralmente vêm da comunidade para a universidade, esses movimentos influenciaram na criação de leis como, por exemplo, a lei 10.639/03.⁴¹

A conexão entre o *Hip-Hop* e a educação política é um tema central na obra de Elaine Nunes de Andrade, *Rap e educação, rap é educação*.⁴² Para Nunes, o *Hip-Hop* não seria apenas um movimento artístico, mas também um movimento social que possibilita a formação política dos jovens negros, proporcionando-lhes ferramentas para o exercício da cidadania. Nunes argumenta que o *rap*, enquanto componente do *Hip-Hop*, oferece uma leitura crítica da realidade social, comparável às análises feitas por cientistas sociais⁴³.

A autora enfatiza que o *Hip-Hop* desempenha um papel pedagógico nas posses, grupos organizados dentro do movimento que promovem discussões político-ideológicas e trocas culturais. Esses espaços seriam fundamentais para a construção de uma consciência crítica entre os jovens, permitindo-lhes articular suas demandas. Assim, o *Hip-Hop* tem uma particularidade que outros setores do Movimento Negro não têm. Ao trazer discussões profundas sobre políticas e desigualdades, o *Hip-Hop* traz a educação e ainda oferece um espaço de entretenimento.

Ainda dentro desse contexto, João Batista de Jesus Félix, no capítulo "Entre o Movimento Negro e o Hip-Hop", do livro *Relações Étnico-Raciais e*

⁴⁰ CERICHO, Michel da Silva; CORROCHANO, Maria Carla. Rap e o movimento negro educador: juventude negra no protagonismo da Lei 10.639/03. *Revista Interinstitucional Artes de Educar*, [s.l.], v. 10, n. 1, p. 269-284, 2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/iae/article/view/73435>. Acesso em: 22 out. 2024.

⁴¹ PERCILIANO, Michele. No ritmo da poesia: o rap e o hip hop como estratégia didática para ensino da história da África e da cultura afrobrasileira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 8., 2017. Anais [...]. UNESPAR, 2017. p. 1344.

⁴² ANDRADE, Elaine Nunes de. *Rap e educação, rap é educação*. [S.l.]: Selo Negro, 1999.

⁴³ NUNES, 2010.

Diversidade, aborda o *Hip-Hop* como um movimento que integra lazer e política. Ele destaca que o "Movimento Hip-Hop Organizado" (MH2O) conseguiu unir a diversão com o ativismo político, algo que movimentos anteriores, como a Frente Negra Brasileira, não alcançaram. Segundo Félix, as posses do *Hip-Hop* criaram espaços de formação política e social, como bibliotecas informais, nas quais os militantes trocavam livros e revistas sobre a condição dos "pretos" oprimidos, bem como sobre estratégias para fazer política no Brasil⁴⁴. Esses espaços de educação informal revelam o caráter pedagógico do *Hip-Hop*, que vai além das salas de aula e atinge uma parcela da juventude negra que, muitas vezes, não encontra nas instituições formais de ensino o suporte necessário para o seu desenvolvimento.

A análise de Gustavo Gutsack em sua tese de doutorado "Hip-Hop: Educabilidades e Traços Culturais em Movimento" aprofundou a compreensão dos aspectos pedagógicos do *Hip-Hop*. Gutsack explora como as práticas culturais do movimento *Hip-Hop* têm a capacidade de transformar a vida das pessoas de maneiras que a escola e outras instituições formais de educação frequentemente não conseguem. Ele argumenta que o *Hip-Hop* oferece "outros modos de fazer" que geram mudanças significativas, especialmente entre jovens marginalizados.⁴⁵ Para o autor, o *Hip-Hop* estabelece um processo educacional alternativo — ancorado em experiências cotidianas — que desafia as pedagogias convencionais. Esse processo educacional é, muitas vezes, invisibilizado pelas instituições formais, mas, como Gutsack apontou, ele seria crucial para a formação de uma consciência crítica e para o desenvolvimento de uma identidade negra positiva. A pedagogia do *Hip-Hop* não se limita às práticas artísticas, como o rap e o graffiti, mas se estende às discussões políticas e sociais que ocorrem dentro do movimento.

A pedagogia do *Hip-Hop* evidencia que as práticas culturais do movimento têm um impacto transformador, muitas vezes mais eficaz do que

⁴⁴ FÉLIX, 2018, p. 143.

⁴⁵ GUSTSACK, Felipe. *Hip-hop: educabilidades e traços culturais em movimento*. 2003. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. p. 21.

as pedagogias tradicionais. O *Hip-Hop*, portanto, deve ser reconhecido como um componente central do Movimento Negro Educador, uma ferramenta poderosa na luta pela emancipação e pelos direitos da população negra. Dayrell⁴⁶ afirma que a dimensão educativa não se restringe à escola e que as propostas educativas para os jovens podem ocorrer fora da lógica escolar tradicional. O *Hip-Hop*, ao ser concebido como "cultura de rua", desempenha uma função educacional fora dos limites institucionais, provando que a aprendizagem e a construção de conhecimento são processos amplamente distribuídos na sociedade. Esses movimentos culturais proporcionam à juventude um espaço para questionar, criticar e resistir às formas de opressão impostas pelas instituições formais, desafiando as fronteiras tradicionais entre a educação formal e a não formal e demonstrando que as ruas podem ser um espaço legítimo de formação política e social. Assim, a cultura *Hip-Hop* é caracterizada como um espaço produtor de conhecimento que as instituições formais devem conhecer para aprender com ela.

Considerações finais

Com base na análise do resultado preliminar dos dados, podemos indicar o seguinte perfil para o cenário: a maior parte dos inscritos foram homens cis, heterossexuais, MCs, negros, com idades entre 25 e 39 anos, da região Sudeste, e que sinalizam a importância da educação no movimento *Hip-Hop*. Esses dados, apesar de terem um caráter fundamental para a compreensão do perfil, não devem ser a única forma para compreender esse movimento plural e diverso. Também se reafirma que essa amostra quantitativa não compõe a magnitude do movimento.

A análise sobre a convergência entre o Movimento Negro e o Movimento *Hip-Hop*, em especial o rap, que foi a expressão mais predominante nos dados da pesquisa, revelou a importância desses movimentos como agentes transformadores de consciência social e racial. Ambos desempenham papéis centrais na construção de uma educação

⁴⁶ DAYRELL, Juarez. A escola "faz" as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. *Revista Educação e Sociedade*, Campinas, v. 28, n. 100, p. 1105-1128, 2007.

antirracista, transcendendo o espaço formal das instituições escolares. Através da arte e da cultura, especialmente nas periferias, o *Hip-Hop* tem se consolidado como uma ferramenta pedagógica poderosa, permitindo que jovens negros desenvolvam um olhar crítico sobre suas realidades e fortaleçam suas identidades. Esse processo de conscientização reflete a capacidade dos movimentos culturais de impulsionar mudanças sociais e políticas, como a implementação da Lei 10.639/03, que marca uma vitória significativa no reconhecimento da história e cultura afro-brasileira nas escolas.

Portanto, ao promover o diálogo entre o *Hip-Hop* e o Movimento Negro Educador, observa-se uma ressignificação das práticas pedagógicas, em que a educação formal e os saberes periféricos encontram novos caminhos de articulação. Essa pedagogia da diversidade desafia as estruturas tradicionais e aponta para a construção de uma sociedade mais inclusiva e antirracista. O impacto desses movimentos vai além da formação individual, abrangendo transformações coletivas que reconfiguram as narrativas sobre raça, desigualdade e resistência, reafirmando o protagonismo das populações negras e periféricas na luta por cultura, justiça e equidade.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Rap e educação, rap é educação*. [S.l.]: Selo Negro, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Lúcia E. M. de Lima. São Paulo: Edusp, 1984.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 21 mar. 2025.

CERIACO, Michel da Silva; CORROCHANO, Maria Carla. Rap e o movimento negro educador: juventude negra no protagonismo da Lei 10.639/03. *Revista Interinstitucional Artes de Educar*, [s.l.], v. 10, n. 1, p. 269-284, 2024. Disponível

em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/riae/article/view/73435>. Acesso em: 22 out. 2024.

CONSTRUÇÃO Nacional: 50 anos da cultura hip-hop. *Inventário participativo da cultura hip hop brasileira*. [S.I.: s.n.], 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/iphap/pt-br/assuntos/noticias/movimento-realiza-pedido-de-registro-do-hip-hop-como-patrimonio-cultural-do-brasil-1/VersoPrincipallnventrioParticipativo.pdf>. Acesso em: 17 set. 2024.

CREDENCIAMENTO artístico para apresentações durante o mês do Hip Hop 2024 segue até domingo (26). *Cidade de São Paulo*, 2023. Disponível em: <https://capital.sp.gov.br/web/butanta/w/noticias/136144>. Acesso em: 23 set. 2024.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. São Paulo: FFLCH, 2013.

DAYRELL, Juarez. A escola “faz” as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. *Revista Educação e Sociedade*, Campinas, v. 28, n. 100, p. 1105-1128, 2007.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, [s.l.], v. 12, p. 100-122, 2007.

FÉLIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. Curitiba: Appris, 2018.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Editora Paz e Terra, 2014.

GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador: saberes construídos na luta por emancipação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GONCALVES, Luiz Alberto Oliveira; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Movimento negro e educação. *Rev. Bras. Educ.*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 134-158, dez. 2000. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782000000300009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 22 out. 2024.

GUSTSACK, Felipe. *Hip-hop: educabilidades e traços culturais em movimento*. 2003. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

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

HASENBALG, Carlos. *Discriminações e desigualdades no Brasil*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2005.

hooks, bell. *Teaching to transgress. Education as the practice offreedom*. Nova York/Londres: Routledge, 1994.

INEP. Censo da Educação Superior 2023: Análise dos dados de matrículas e ingressos. Brasília: INEP, 2023.

JESUS, Adriana do Carmo de. Rap Ensina: As possibilidades educativas que permeiam as práticas do movimento Hip-Hop. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, [s.l.], v. 2, n. 4, p. 151-168, 2011.

LIMA, Márcia. A obra de Carlos Hosenbalg e o seu legado à agenda de estudos sobre desigualdades raciais no Brasil. *Dados – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 57, n. 4, p. 919-933, 2014.

LIMA, Márcia. Discriminação e desigualdades raciais no Brasil: obra de Carlos Hasenbalg quarenta anos depois. *Novos Estudos CEBRAP*, s.d. Disponível em: <https://novostudos.com.br/discriminacao-e-desigualdades-raciais-no-brasil-obra-de-carlos-hasenbalg-quarenta-anos-depois/#gsc.tab=0>. Acesso em: 1 out. 2024.

MUNANGA, Kabengele. Políticas de ação afirmativa em benefício da população negra no Brasil: um ponto de vista em defesa de cotas. *Sociedade e Cultura*, [s.l.], v. 4, n. 2, 2001.

PERCILIANO, Michele. No ritmo da poesia: o rap e o hip hop como estratégia didática para ensino da história da África e da cultura afrobrasileira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 8., 2017. *Anais [...]*. UNESPAR, 2017. p. 1341-1348.

SÃO PAULO (Município). *Lei nº 13.924, de 22 de novembro de 2004*, institui a Semana do Hip-Hop no Município de São Paulo, a ser comemorada, anualmente, na segunda quinzena do mês de março, e dá outras providências. São Paulo: Câmara Municipal de São Paulo, 2004.

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

SPOSITO, Marilia Pontes. Algumas reflexões e muitas indagações sobre as relações entre juventude e escola no Brasil. In: ABRAMO, Helena Wendel; BRANCO, Pedro Paulo Martoni (org.). *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Instituto Cidadania: Fundação Perseu Abramo, 2005. p. 87-128.

SPOSITO, Marilia Pontes. Associabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e a ação coletiva na cidade. *Tempo Social*, São Paulo, v. 5, n. 1-2, p. 161-178, 1993.

TOURAINE, Alain. *A voz e o olhar: os movimentos sociais e a cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

Discografia

CAPÍTULO 4, Versículo 3. [S.l.: s.n.], 2015. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Racionais TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gtFnJldA1Xg>. Acesso em: 10 set. 2024.

MC MARECHAL. *Griot*. Rio de Janeiro: [s/l], 2011.

MC MARECHAL | | *Griot*. [S.l.: s.n.], 2014. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Âncora Trap. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eH2doV-F1zM>. Acesso em: 10 set. 2024.

RACIONAIS MC's. *Escolha seu caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

RACIONAIS MC's. *Raio X Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.

RACIONAIS MC's. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

SOBREVIVENDO ao inferno. Compositores: Mano Brown, Edi Rock e Ice Blue. São Paulo: Cosa Nostra, 1977. 1 CD (1h13min).

BATALHAS DA VIDA: UM ESTUDO DAS BATALHAS DE DANÇA E A PREPARAÇÃO DOS(AS) ARTISTAS DE HIP-HOP DANCE

Jeferson Leonardo Manfroni Cabral¹

Ana Cristina Ribeiro Silva²

Resumo: A pesquisa propõe um mergulho no quinto elemento da Cultura Hip-hop: conhecimento para poetizar e produzir estudos acerca do *Hip-hop dance*, considerado uma dança de festas nessa cultura, mas também presente em batalhas. O texto constrói um diálogo com artistas navegantes (Dot, 2005; Ness, 2007) desse mar, por meio de suas produções bibliográficas, observações e entrevistas, refletindo acerca da temática “Batalha de dança” e do treinamento desses artistas de *Hip-hop dance*. A conclusão deste estudo sugere que cada artista construa um cronograma de treino e alimentação para potencializar seu desempenho. Contudo, verificaram-se diversas estratégias nesse cenário. Além disso, confirmou-se que a preparação corporal também é afetada pelas experiências de vida.

Palavras-chave: Batalha de Dança; Treinamento; *Hip-hop dance*.

BATTLES OF LIFE: A STUDY OF DANCE BATTLES AND THE PREPARATION OF HIP-HOP DANCE ARTISTS

Abstract: This research delves into the fifth element of Hip-hop Culture: knowledge, to explore and poetically examine studies on Hip-hop dance. While commonly recognized as a social dance within this culture, it also plays a significant role in dance battles. The text engages in dialogue with “navigating artists” (Dot, 2005; Ness, 2007) of this vast domain through their bibliographic works, observations, and interviews, reflecting on the theme of “dance battles” and the training processes of Hip-hop dance artists. The study concludes by recommending that each artist develop a personalized training and nutrition schedule to optimize their performance. However, the research identified a variety of strategies within this context. Furthermore, it confirmed that bodily preparation is also influenced by life experiences.

Keywords: Dance Battles; Training; *Hip-hop dance*.

¹ Pós-graduando em Artes pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Licenciado em Dança Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) jefersoncabral1996@hotmail.com

² Docente na Universidade Federal de Pelotas. Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). <https://www.eclipse.art.br/cris-pesquisas> ana.cristina@ufpel.edu.br

Na Cultura *Hip-hop*, encontramos os Zulus (membros da Associação Zulu Nation³) e os não Zulus. De maneira geral, alguns dos não zulus acreditam que a Cultura *Hip-hop* é composta por quatro elementos, já os Zulus acreditam que a cultura é organizada em cinco elementos. Esta pesquisa considera os cinco elementos, por concordar com os estudos da Zulu Nation. Os elementos são: o DJ (*Disc Jóquei*), o MC (Mestre de Cerimônias), o *Graffiti*, o *Breaking* e o *Hip-hop dance* (dança) e o quinto elemento: o éter (conhecimento).

No mergulho processual desta pesquisa acadêmica acerca do tema batalha de dança, especificamente batalhas de *Hip-hop dance*, senti-me perdido, não consegui, inicialmente, criar conexões com outros autores que dialogassem com a temática. Neste mar agitado de questionamentos e atravessamentos, deparei-me com correntezas diversas, uma imensa dificuldade em navegar nos mares da experiência empírica em eventos que participei e nas falas dos autores que, no princípio da exploração, estavam nessas águas. Criei maremotos em alguns momentos por não poder escrever o que eu queria, mas, depois da tempestade, sempre há momentos de calmaria e, assim, consegui navegar e encontrar outros artistas navegantes (teóricos e do cenário artístico) que me acompanham neste (re)conhecimento e estudo dos territórios que habito para me aprofundar como artista-pesquisador-intérprete-criador.

A navegação utilizou como metodologia a Prática como Pesquisa⁴ (PaR), criando mapas alquímicos afrorreferenciados inspirados nos livros *Hip-hop Decoded* (2005), de The Black Dot, e *Art Of Battle* (2007), de Alien Ness. O diálogo com esses autores orientou-me como bússola, e o meu GPS (Global Positioning System) marítimo culminou na construção desta escrita.

Nesta "Exploração/Alquimia", velejo em mares por vezes conhecidos, por vezes desconhecidos, inspirando-me nos elementos da natureza: "Terra", "Água", "Fogo", "Ar" e "Éter", versados como elementos alquímicos na busca da

³ Ver mais em: <https://www.zulunation.com/>.

⁴ Scialom e Fernandes (2022), epistemologia Practice as Research - Prática como Pesquisa. A prática artística como pesquisa no país está associada à justiça social, à igualdade de direitos, à diversidade e à hibridez, assim como a abordagens somáticas e ecológicas.

transmutação do artista como obra, relacionando-se com os cinco elementos da Cultura *Hip-hop*: *Grafitti*, Dança (*Hip-hop dance*), MC, DJ e Conhecimento.

O meu laboratório alquímico começou a ser criado a partir dos resultados das minhas frustrações e indagações no início da pesquisa. Por isso, busquei sair da minha zona de conforto e decifrar pergaminhos para encontrar as minhas respostas. Para que isso acontecesse, coloco-me como sujeito da pesquisa, ou seja, coloquei meu corpo como instrumento investigador. Assim, facilitou a minha compreensão para articular os meus procedimentos usando meu corpo como laboratório alquímico para (re)significar os resultados, tornando-o uma possível pedra filosofal⁵.

Dessa maneira, a investigação aprofundou o problema de pesquisa, ou seja, as reflexões acerca das Batalhas de dança e das Batalhas da Vida, que reverberam nos artistas de *Hip-hop dance*, influenciando o treinamento e a preparação desses corpos para as competições de Batalha. A relevância do estudo se dá pela escassez de estudos com essa temática e, portanto, pela contribuição inicial da construção de uma proposta para a definição do *Hip-hop dance*, além de proporcionar um olhar amplo para a preparação corporal desses artistas.

Juntamente aos atravessamentos da metodologia PaR, utilizei entrevistas e observações. Wacquant (2002, p. 23) afirma que “há outra virtude de uma abordagem com base na observação participante (que, no caso presente, é mais uma ‘participação observante’)”. Ou seja, o pesquisador inverte os papéis de observador. Esse instrumento é bastante usado nas pesquisas etnográficas, nas quais o pesquisador é parte da sua pesquisa.

Foram entrevistados dois dançarinos de *Hip-hop dance* que participam de Batalhas de Dança no Rio Grande do Sul, como também participam como júri nesses eventos. A princípio, fechei minha investigação em duas cidades: Porto Alegre e Pelotas — no decorrer do artigo, explicarei o porquê das escolhas. De acordo com Gerhardt e Silveira (2009, p. 74):

⁵ Uma substância alquímica capaz de transformar metais básicos em ouro.

A entrevista é uma técnica alternativa para se coletarem dados não documentados sobre determinado tema. É uma técnica de interação social, uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca obter dados, e a outra se apresenta como fonte de informação.

Os artistas entrevistados têm uma longa caminhada, ou seja, faz-se notório saber adquirido pela experiência no *Hip-hop dance*, como artistas da dança e como jurados em eventos de batalha. Essas entrevistas foram não estruturadas e tiveram duas questões-chave, conscientes dos riscos que podem ocorrer.

No entanto, nem sempre essa entrevista não estruturada de duas perguntas funciona e, nesse momento, um vazio se instaura. Para essas ocasiões, minha experiência me levou a organizar outro tipo de procedimento. Munida de questões que vou estruturando no momento do encontro, a partir do muito trabalhado, rapidamente começou a lançar questões que denominei sticks, ou varetas em português (Castro, 2015, p. 565).

Neste estudo, refletindo sobre a etimologia da palavra “laboratório”, do latim *laboratorium*, “lugar de trabalho”, de *laborare*, “trabalhar”, adentre-me na história de vida deste artista-pesquisador, *Hip-hopper*⁶, negro, periférico na construção, no trabalho diário, no ser-fazer arte, na exploração, nas conquistas dos seus conhecimentos e experiências em batalhas de dança e na vida como dançarino de *Hip-hop dance*.

Hip-hop dance (Terra)

Acredito que refletir acerca do *Hip-hop dance* é voltar às raízes e mergulhar na história na qual até então nos foi contada. Entendo que esses tópicos devem ser sempre compartilhados por gerações e gerações, uma herança, como as das pirâmides do Egito.

Não seria a estrutura arquitetônica desses edifícios que seriam tão incríveis, mas os graffitis em suas paredes que contariam histórias surpreendentes, assim como as pirâmides marcaram nossa jornada do homem para deus, depois deus para o homem. graffiti, que é o primeiro elemento do *Hip-hop* e também o elemento terra do *Hip-hop*, seria o único dos quatro elementos que poderia resistir ao teste do tempo (Dot, 2005, p. 27, tradução nossa).

⁶ Artista dançarino de *Hip-hop dance*.

Para The Black Dot (2005), o *Graffiti* resistiria ao teste do tempo, por isso ele se encaixa com a Terra. É um dos elementos que encontramos em paredes, como as pinturas do Antigo Egito. Para Alien Ness (2007), o elemento Terra, na batalha, refere-se ao *Breaking*, ou seja, a todo o seu trabalho de dança no chão, além disso, o *Breaking* é um dos elementos da Cultura *Hip-hop*.

Este laboratório alquímico poetizou o elemento Terra como essencial para adentrar a história que dá origem e reverbera dentro desta pesquisa acerca do *Hip-hop dance*.

Em meados dos anos 1980, a música começou a mudar, as batidas ficaram mais fortes e, com a dança, surgiu o mesmo efeito, isso começa a se chamar de *Golden Age*⁷. O *Breaking* foi a primeira técnica de dança a se organizar na Cultura *Hip-hop*, entre os anos 1970 e, posteriormente, o *Hip-hop dance* foi considerado a dança de festas.

(*Hip-hop Party Dances*) Mas nem todo mundo poderia fazer os movimentos atleticamente exigentes de *Breaking*, nem estavam interessados em competição. E diferentes tipos de música *Hip-hop* levaram as pessoas a se moverem de uma maneira diferente – uma maneira que é social, alegre e divertida. Com o advento de dançarinos como Buddha Stretch, nasceram as danças de festa do *Hip-hop*! Alguns exemplos desses movimentos de dança social ou de festa incluem: *The Snake*, *Chicken-head*, *Cabbage Patch*, *Harlem Shake*, and *Running Man* (MA, 2024, tradução nossa).

O *Hip-hop dance* é um estilo híbrido que dá oportunidades de brincar com alguns outros estilos, mas nunca perdendo a essência do *Hip-hop music*, por isso chamamos de *freestyle*⁸, por causa das misturas e combinações de outros estilos. Os dançarinos podem expressar suas habilidades individuais criando seu próprio estilo, que pode incluir movimentos do *Bounce*, *Rock*, *Skate*, *Roll*, *Boogie* e do *Breaking* na batida. Contudo, este estilo não tem script: você cria a sua assinatura, por isso é muito subjetivo encontrar algo específico para reconhecer seus praticantes. Acredito que apenas olhando o jeito de caminhar você já identifica quem dança *Hip-hop dance*.

⁷ Década de Ouro.

⁸ Tradução: Estilo livre.

Em 2005, o DVD *Next School Dictionary Hip-hop*, apresentado por Buddha Stretch e Henry Link, propagou o *Hip-hop dance*, subdividindo-o pelos períodos *Old school*, *Middle school* e *New school*, nos quais eram organizados os surgimentos das *danças sociais*. *Old School*: escola velha, em que encontramos as danças sociais características desse período, como *Smurf*, *Prep*, *Reebok*, *The wop*, *Cabbage patch*, *Happy feet*, *The fila* etc. Logo depois, Buddha Stretch esclarece que *Reebok* foi nomeado incorretamente e se chama *Gucci*.

Middle School: escola intermediária, na qual encontramos algumas *danças sociais*, como *Running man*, *Bart Simpson*, *Brooklyn*, *Steve Martin* etc. *New School*: nova escola, na qual encontramos as danças sociais *Monestary*, *C-walk*, *Bankhead*, *Walk it out*, *Harlem shake*, *ATL stomp*, *Tone whop* etc. Entretanto, na atualidade, não faz mais sentido usar esses termos (*old*, *new* e *middle*), pois temos vários novos passos criados depois de 2005 até o momento. Assim como a música, a dança também vai se atualizando no decorrer do tempo. E, neste ponto, podemos citar a influência do game *Fortnite*, que apresenta alguns passos de *Hip-hop dance*, em sua maioria, por exemplo: *Shoot*, *Billy Bounce*, *Default Dance*, *Criss Cross*, *Tidy*, entre outros.

Entre diversos dançarinos desse estilo se destacaram *Scoob & Scrap* e Buddha Stretch com *Elite Force/MopTop*, e devido aos destaques de seus trabalhos, Buddha Stretch é conhecido por ser um pioneiro desse estilo. Na cena da atualidade, dentro desses destaques encontramos os *Les Twins*, uma dupla de irmãos gêmeos franceses que ganharam reconhecimento internacional pelos seus talentos em programas de TV e Batalhas de dança, inclusive, são dançarinos da cantora Beyoncé e estão no filme *MIB 3* (2019)⁹.

Bianchini (2021) afirma que essa dança não leva esse nome por causa da Cultura *Hip-hop*, mas sim por ter acompanhado esse gênero musical apelidado de *Hip-hop music*. Contudo, o verdadeiro nome desse gênero musical seria o Rap¹⁰. “O rap foi só a primeira manifestação expressiva a ser engolida pela força gravitacional da Cultura *Hip-hop*” (Bianchini, 2021, p. 41-

⁹ <https://youtu.be/j6PgZBxQTjM>.

¹⁰ “Rhythm and poetry”.

Improvisação e musicalidade (Água e Ar)

O corpo tem a capacidade de transmutar à vontade, especialmente quando se funde com todos elementos à sua disposição. o elemento terra também é importante no que se refere à água, porque fornece uma base para água fluir. os verdadeiros mestres do elemento água eram até capazes de andar no ar através da caminhada na lua. o movimento corporal representa ainda uma diferença em cada grau de som, a parte geométrica silenciosa mas sagrada dele. a dança nada mais é do que a geometria sagrada e cada movimento que o corpo faz é uma expressão de som sem realmente fazer qualquer, ou devo dizer que o corpo em movimento faz sons que vibram tão alto que só os céus podem ouvir (Dot, 2005, p. 30, tradução nossa).

De acordo com Ness (2007, p. 9), o elemento água é o seu *flow*, em sua tradução: "fluxo, fluidez". "Como disse o mestre Bruce, 'seja como a água', sempre mantenha seu *flow*". Por isso, o Freestyle/improvisação se encaixa com esse elemento, pois trata-se de deixar seu corpo se movimentar, usando estímulos que o façam ser contínuo sem perder seu ritmo. Para esta pesquisa, o Freestyle e a improvisação se encaixam com o elemento Água, por causa da fluidez e da continuidade, ou seja, estão relacionados à forma que nós nos conectamos ao dançar, independentemente do som ou outros estímulos.

A improvisação na dança é algo subjetivo, já que ela é livre e abstrata. Utilizando a criatividade, nós podemos encontrar inspiração em tudo. De acordo com Ostrower (2014, p. 10), "os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa [...]".

Agora, direcionando nossa ideia para o ambiente de batalha de dança, Vieira (2015, p. 6) afirma que "As batalhas de dança são constituídas a partir de performances de improvisos". Portanto, quando os competidores vão participar desses eventos, eles não sabem qual música será tocada. Por isso, eles precisam improvisar entre 40 segundos ou um minuto no máximo. Nesse momento, serão julgados a musicalidade, a criatividade, a expressão e o gênero específico (se está dançando, por exemplo: *Hip-hop dance, Breaking, Popping etc.*).

O elemento ar é reservado para o som que se move, no caso falando sobre ondas sonoras geradas pelo DJ no um e dois, isso ainda nos

permite interagir com deus, por meio de sons diferentes. A música é universal, não a língua falada ou harmonizada ao longo da música, então os DJs dominam a arte de destacar o *breakbeat* que continha codificações, mensagens dentro da própria música, e criar uma linguagem que falava aos reinos mais elevados da alma (Dot, 2005, p. 28-29, tradução nossa).

Pensando que a música é comunicação e que as ondas sonoras são vibrações, o tópico musicalidade se encaixa perfeitamente nesse elemento. A musicalidade é muito importante nas batalhas: ela pode ser uma faca de dois gumes, pois a forma como ela será usada poderá ter vantagens ou desvantagens. Os laboratórios também são do elemento ar, porque são importantes para o conhecimento. Sendo assim, é indispensável comunicar-se com outros artistas, com outros autores que fazem dança e que estão presentes nas cenas de competições, expressando sua arte. Para Ness (2007, p. 8), “o elemento ar consiste nos movimentos feitos no ar”. E, para o nosso contexto, essa concepção não foge muito. Porém, acreditamos que ele está também na vibração e no momento da expiração e da inspiração.

A musicalidade, portanto, é muito importante numa batalha, pois com ela você pode perder ou ganhar, sendo, portanto, um dos pilares na avaliação dos jurados. “Vale destacar que musicalidade vai além de dançar na batida (no ritmo), isso já é um dado básico. O que quero dizer é para prestar muita atenção na vertente que o DJ está tocando” (Ness, 2007, p. 22), pois um mesmo estilo de música tem suas variações.

Outro ponto importante é a modalidade da batalha, se for uma técnica única, exemplo: batalha de *Hip-hop dance*, *Dancehall*¹¹, *Waacking*¹²,

¹¹ Segundo Ribeiro e Cardoso (2011, p. 62), o *dancehall* ganhou seu nome em espaços populares de gravação jamaicana, foi transmitido pelos “sound systems” e rapidamente adotado nas “set-to-parties”, comumente conhecidas como “dance halls” (casas de dança).

¹² De acordo com Britto (2022, p. 22), o *Waacking* surgiu nos clubes LGBTQIAPN+ compartilhando algumas características do *Locking*, porém seus movimentos foram transformados pelas pessoas de diferentes gêneros, tornando-os mais femininos e extravagantes.

Vogue¹³, Breaking¹⁴, Locking¹⁵, House dance¹⁶ e Popping¹⁷. Ou, enfim, com diferentes técnicas: Allstyle, Open style ou modalidade de Seven to smoke.

- No All Style (todos estilos) está propenso a cair todo estilo de música, e o dançarino pode usar todo estilo de dança que domine, sabendo que eles devem ser coerentes;
- Open Style (um estilo), neste caso também, estará propenso a cair qualquer estilo musical, mas o dançarino irá dançar um estilo que ele domine, no caso, o estilo que ele defende;
- O Seven to smoke acontece com oito participantes e eles se alinham em uma fila. Os dois primeiros competem, e o vencedor fica para competir com o próximo, ao passo que o perdedor vai para o fim da fila. O júri escolhe, então, o vencedor que recebeu mais pontos.

Batalha de dança (Fogo)

O Emcee foi o último dos quatro elementos básicos a surgir e dentro dele estavam todos os outros elementos combinados que inflamaram a faísca necessária para ele ou ela cuspir fogo. A palavra representa o som falado, ativado quando a energia ígnea na base da coluna é elevada ao nível do chakra da garganta. Fogo precisa de ar para sobreviver, então quando a palavra se fundir com a batida, o Hip-hop começa a se espalhar rapidamente e ganhar vida própria (Dot, 2005, p. 31, tradução nossa).

O elemento fogo trata da intensidade, da agressividade e desses sentimentos fortes presentes nesse contexto de lutas e combates. Encontramos no cenário das Batalhas de Dança as competições entre indivíduos que buscam reconhecimento com suas vitórias. Nesse círculo

¹³ De acordo com Britto (2022), o Vogue começa dentro dos bailes chamados Ball Culture. Nesses bailes aconteciam competições, desfiles e danças entre a comunidade LGBTQIAPN+.

¹⁴ De acordo com Britto (2022, p. 20), “Esta dança surgiu no Bronx por volta dos anos 70, a partir do breakbeat, que é a parte instrumental dos discos de Jazz e Funk, os DJs estendiam esses breaks devido ao seu curto tamanho”.

¹⁵ De acordo com Britto (2022, p. 17), “Locking foi criado no final dos anos 60 por Don Campbelllock, em Los Angeles, Califórnia, tendo como sua base de criação o funk, e suas primeiras aparições foram feitas em programas de televisão”.

¹⁶ Segundo Ribeiro e Cardoso (2011, p. 57), resumidamente é chamada de house dance porque foi desenvolvida nos clubes e não na rua. Ela tem influência de diversas danças, tais como danças africanas, danças latinas, danças brasileiras e entre outras.

¹⁷ Segundo Ribeiro e Cardoso (2011, p. 40), a dança Popping não se restringe ao Robot, já que ela tem bastante energia e musicalidade, além de se apropriar de movimentos de ilusão, mímica, clown (palhaço) e desenhos animados.

(Cypher), nota-se uma "guerra psicológica" e movimentações e gestos para além dos passos de dança, que podem imobilizar seu oponente, ou seja, Burn (queimar). O fogo, para Alien Ness (2007), é a atitude que você entra na batalha. Assim, você deve sempre parecer que está no comando, e seu burner no final tem que transmutar.

As Batalhas de Danças são eventos competitivos protagonizados por dançarinos de qualquer estilo de dança que se encontram nesse guarda-chuva das danças afrodiáspóricas, Norte (*Breaking, Hip-hop dance etc.*) e Sul Americanas (*Passinho-funk*). Esses eventos emergiram com a primeira técnica de dança, o *Breaking*, que é protagonizada pelos *Bboys* e *Bgirls*, pela busca de algum reconhecimento e pela premiação, título ou ego, mas que tem sua ancestralidade em outros contextos culturais na África.

Vieira (2015) afirma que a:

[...] batalha de dança partiu da organização dos conflitos sociais, existentes nos guetos nova iorquinos, e passaram a acontecer nas festas nos ambientes urbanos 'rua', modificando-se um pouco, mas mantendo-se até os dias atuais, como um confronto entre dois lados com um júri, um DJ e um vencedor no final (Vieira, 2015).

Esses eventos competitivos permitem que os indivíduos expressem suas emoções com a arte. Hoje em dia, os eventos de Batalhas de Dança também desenvolvem ações para a formação e capacitação dos artistas, permitindo refletir sobre a prática para aperfeiçoar seu desenvolvimento na dança para competir em eventos de grande porte, se for o objetivo. Nas competições, os competidores fazem entradas de improviso, que podem variar, ou seja, três entradas para cada um ou duas entradas para cada. A batalha pode ser 1x1, 2x2, em Crew¹⁸ e inúmeros outros formatos.

De acordo com Ness (2007, p. 5), "a primeira batalha é entre você e você mesmo". Toda vez que você entra na cypher, sua performance deve ser melhor que a anterior. Ou seja, cada vez que você dança, precisa dar o seu máximo. A segunda batalha é entre você, seu oponente e os juízes.

Para participar da bancada do júri, os artistas da cena precisam ter um grande conhecimento do estilo proposto pelo evento, ter um título ou já ser

¹⁸ Em tradução ao português: equipe — uma gíria usada para referenciar seu grupo de amigos.

consagrado. A banca pode ser composta por três, dois ou um artista. Eles se apresentam dançando antes ou durante o evento para mostrar suas habilidades.

Prosseguindo as afirmações de Ness (2007), devemos considerar que a plateia tem importante papel no julgamento de uma competição.

Para mostrar melhor suas habilidades de uma maneira possível de "ganhar", "conquistar" a plateia, usa-se os *Burning*, *Burnes* ou gestos para humilhar seu oponente, também pode entreter a plateia. Em muitos casos, dançarinos perdem pelos seus próprios erros, seja pela pressão do momento ou simplesmente porque eles não têm um maior conhecimento sobre o que estão fazendo (Ness, 2007, p. 5).

Desde o início dos tempos, a guerra psicológica é usada para ganhar e, como Ness (2007, p. 38) afirma: "ninguém deve entrar no palco com pensamento de vitória ou derrota, entretanto, é importante ter em mente que ninguém pode vencer você".

Na arte de provocar, cada comportamento seu pode influenciar seus adversários — isso se relaciona à sua personalidade (extrovertido ou introvertido). Vale ressaltar que "a forma como você olha para seu adversário ou dependendo do que ele está fazendo, pode cair na categoria de guerra psicológica" (Ness, 2007, p. 39).

Percebe-se que o uso dessas estratégias psicológicas e gestos colaboram para a vitória. Assim, se a batalha permitir que você se coloque em cena, aposte tudo o que tem. Cada um pode utilizar a estratégia de guerra psicológica para poder intimidar seu oponente e, assim, ganhar a batalha. A criatividade é interessante. Sendo assim, batalha é guerra: use os gestos e a guerra psicológica a seu favor.

Conexões metodológicas: Treino – preparação corporal (Éter)

A combinação desses elementos brutos começou a formar o que chamamos de *Hip-hop*. Inicialmente não o chamávamos de qualquer coisa, então não tinha forma, era puro caos. Ao chamá-lo de *Hip-hop* demos-lhe forma, que é em essência e ordem, no entanto, os quatro elementos por si só não eram suficientes para elevar alguém a um *Hip-hop* hermetista, você precisava do quinto elemento que é o Éter, em outra palavra, a melanina e o conhecimento adequado de sua composição espiritual para se tornar um verdadeiro alquimista (Dot, 2005, p. 33, tradução nossa).

Esta não é nossa conclusão, mas uma afirmação de que todas as experimentações vivenciadas no diálogo com pessoas e artistas-pesquisadores-intérpretes-criadores são parte de algo maior. Fazemos parte desse movimento, e fazer parte também é um ato de resistência e de busca pelo autoconhecimento. A vida é uma batalha. Se ela não tivesse desafios, não haveria o aprendizado.

Dessa maneira, apoiamo-nos em metáforas poéticas para honrar o passado, pois a pesquisa investiga a ancestralidade e a atualidade para melhor prosseguir com as sensações que refletem essa agitação interna que permeia os artistas-professores-pesquisadores dessa arte.

Portanto, compreendemos que a tradição brasileira na arte-educação, em particular nas danças diretas e indiretas da Cultura *Hip-Hop*, carece de um aprofundamento estético, histórico e político, assim como o registro dessas encruzilhadas estudadas.

A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, práticas de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e a monologização do mundo (Rufino, 2019, p. 13).

Para localizar e referenciar eventos da região, iniciei uma pesquisa na rede social Instagram para encontrar um evento de batalha de dança entre os meses de novembro e dezembro de 2022 para ser observado. Na pesquisa, encontramos o evento A Batalha da Prova em Caxias do Sul/RS, que foi realizado nos dias 9, 10 e 11 de dezembro.

O evento ocorreu na Casa de *Hip-hop Fluênci*a, na Rua Francisco Barbosa Velho, n.º 132. A Casa Fluênciа existe desde 2012 e o evento da “Batalha da Prova” estava na sua 8^a edição. Os idealizadores do evento são: Bboy Geovani de Gregori, Kamila Bazzo, Franciele Minuzzo e Priscila Minuzzo. A Casa de *Hip-hop Fluênciа* é um ponto cultural grande e bastante aconchegante, repleto de grafites nas paredes. Lá acontecem diversas oficinas de dança e outras atividades em prol da comunidade.

Como o objetivo desta pesquisa é relacionado às preparações corporais para a Batalha de Dança, o motivo da escolha dos artistas foi deles serem: praticantes do gênero *Hip-hop dance*, professores e julgadores em

eventos de batalha de dança. Os artistas foram dois dançarinos profissionais: Driko Oliveira¹⁹ (Porto Alegre) e Francine Lemos²⁰ (Pelotas). Vale destacar que as entrevistas com os dois artistas ocorreram em períodos diferentes. O primeiro foi no período de observação do evento e o segundo foi em um encontro agendado para a entrevista.

As questões para a entrevista são duas principais e os *Sticks*. De acordo com Castro (2015, p. 565), “o procedimento das perguntas *Sticks*, abre-se para um território de síntese do qual se passará para um território de análise [...].” Com isso, conseguimos elaborar as questões finais para efetivamente começar a entrevistar. E as questões forem: 1) Relembmando os seus treinos de dança, como você os organiza? Como você distribui as horas semanalmente? *Stick*: Tem algo que você não consegue fazer? (alto, médio, baixo, *slide*, *ticking*, *bounce* e *wave*); 2) Como você percebe o processo de preparação corporal para as batalhas de dança? Você faz algum paralelo com sua vida? *Stick*: Como você avalia suas experiências nesse sentido? O que você aprende com disciplina e foco em um objetivo? Contudo, não foram utilizados os *Sticks*, só as perguntas principais foram respondidas.

A partir dos dois relatos, pode-se confirmar que existe uma preparação corporal, mas de maneiras diferenciadas. O artista Driko Oliveira afirma que, quando mais jovem, praticava dança a todo momento ao ouvir música. De certa maneira, também podemos entender esse procedimento como uma preparação corporal. Já a artista Francine Lemos relata um processo mais estruturado, com início e objetivos específicos, como treinar o corpo isoladamente, colocando o *bounce* e no final juntar tudo o que treinou. Segundo essa artista, ela pratica semanalmente por nove horas, distribuídas pela manhã, tarde e noite, com períodos específicos.

No decorrer da pesquisa, experienciei a relação de treinamento muito próxima com as questões pessoais: vitórias, desafios e adversidades. Na entrevista, o artista Driko Oliveira inicia a resposta afirmando que não vê paralelo entre a preparação corporal e sua vida. Entretanto, no decorrer da

¹⁹ Instagram@drikooliveira.

²⁰ Instagram @francinelemosii.

sua resposta, usa palavras como “a gente se expõe, a gente vai, a gente tenta mostrar o que a gente faz todo dia”. Já a artista Francine Lemos responde essa questão relacionando as suas experiências conectadas à trajetória dos grupos que participou. Dessa forma, baseado nas entrevistas e na experiência como pesquisador, fica claro que há uma conexão próxima.

A palavra "treino", especificamente, tem, de certa maneira, uma forte conexão com o campo de estudo da educação física, porém está mais voltada para o condicionamento físico do corpo.

Já a dança, é uma atividade física e artística por sua inserção no campo das Artes, que normalmente exige do dançarino e do bailarino uma dedicação desde a infância até a idade adulta (Silva; Enumo, 2016, p. 964).

Sinto um desconforto entre os termos: "treinamento" e "preparação corporal", que me fazem refletir qual seria o termo correto a se denominar os encontros de dança. Na cena das danças urbanas, utiliza-se "treino" para os encontros, para fazer cypher ou alguma técnica ou coreografia. Já no meio acadêmico, na área de dança, é mais comum "preparação corporal" para nomear esses encontros. De certa maneira, percebo que são diferentes, mas têm o mesmo propósito.

Nesse navegar de artista-pesquisador, presenciei vários navegantes da cena do *Hip-hop dance* que treinam para aperfeiçoar suas práticas por já terem um objetivo fixo com sua dança. Afinal, essas competições requerem do artista certo controle de sua própria prática. Não vai ser sempre que você vai entrar numa batalha e sair vitorioso, como comenta Ness (2007, p. 7): “neste mundo de competições e batalhas, as melhores lições vêm das suas derrotas, com cada derrota ganhamos uma lição que nos deixará um passo mais perto da perfeição”. Por isso, aperfeiçoamos nossas práticas indo fazer um Workshop ou treinar com uma Crew em busca do conhecimento. Além disso, pesquisas e estudos virtuais podem contribuir com as práticas referentes ao gênero-alvo, porém, quando não se tem um acompanhamento ou uma consciência corporal refinada, é importante ter um cuidado maior para não se machucar nas execuções dos movimentos.

Refletindo sobre o que os autores trazem em suas pesquisas, podemos pensar que o treinamento é muito mais do que treinar uma técnica ou fazer um exercício de aquecimento e alongamento. Na verdade, ele vai instigá-lo a procurar o autoconhecimento. Segundo a autora Osumare (2007, p. 13), “Em nenhum lugar a relação entre arte e vida foi mais dramatizada do que na cultura *Hip-hop*”. Agora, pensando na corporificação das nossas técnicas, efetivamente nós já somos constituídos por ações de movimentos já corporificados conosco por causa do nosso cotidiano, como, por exemplo, o ato de caminhar desviando das pessoas.

Trazendo este ponto para a dança, irei chamar esses movimentos conscientes já corporificados como “cargas”. Os atos de repetições que fazemos na dança já ajudam o movimento a ficar impregnado, mas só ele não basta. Ele precisa ser consciente. Portanto, é necessário pensar em como cada parte do corpo se movimenta. Essas cargas são movimentos ou ações que estão corporificados em nossos corpos e, automaticamente, são movimentos conscientes e inconscientes.

Então, quando criarmos o nosso cronograma de treino para a batalha, precisamos pensar nas durações de cada entrada, na resistência e na força, assim como no treino cardiovascular, muscular e fascial, na ativação da propriocepção e na tonicidade, pois só assim alcançaremos uma execução mais consciente dos movimentos. E, assim, conseguiremos chegar no nosso objetivo de ter uma consciência corporal mais refinada para uma boa longevidade na dança.

Neste navegar, concluo que o corpo apresenta várias possibilidades de movimentação e que está preparado, a todo momento, para dançar e batalhar. Acredito que apenas observando a maneira de caminhar já é possível identificar quem dança *Hip-hop dance* ou quem tem afinidade com essa cultura, pois essas pessoas corporificam um balanço, uma ginga peculiar. Outro exemplo seria os braços cruzados, podendo ser interpretados como um corpo relaxado ou tenso, mas ao mesmo tempo preparado para se defender, ou até mesmo a forma de falar, com gírias e ritmo na fala, como se estivesse dançando, cantando. No entanto, essas definições ainda

precisam ser aprofundadas em pesquisas futuras.

Todavia, este estudo teve o propósito de auxiliar no treinamento e pensar possibilidades de exercícios habituais destinados à dança. Dessa maneira, a vivência do pesquisador e os presentes estudos favoreceram a organização de uma rotina de treino para não ficar somente no treino aleatório.

Para além de exercícios de percepção óssea, articular ou muscular esquelética, novos estudos voltados ao treinamento fascial, o treinamento da dança oferece ideais complementares úteis para ajudar e aumentar o treinamento fascial geral. Tais exercícios, executados igualmente tanto para a direita quanto para a esquerda, geram um equilíbrio geral do corpo. Percepção das oposições, alongamento, contra movimentos, momentum e balanceio são princípios de movimento para o treinamento fascial, fundamentais para quase todos os tipos de dança e que tem aplicação ao treinamento específico da fáscia, podendo aumentar sua eficácia (Alves; Silva, 2020, p. 76).

A partir desses questionamentos imersos no contexto de treinamento, organizei uma sugestão de preparação corporal para os artistas de *Hip-hop dance*, nos quais me incluo, como segue: sugestão de procedimentos relacionados a treinamento a partir de conceitos dos autores Barbanti (2009), Schleip e Baker (2020), Silva (2021) e outras referências artísticas.

Resistência aeróbica	Pular corda, correr e realizar polichinelo. Trabalho de improviso da Kinesfera/cinesfera, ou seja, variando níveis e planos: utilizando (<i>slide, waving e ticking</i>), variando de cinesfera pequena e maior.
Força, resistência e coordenação neuromuscular	TÔNUS: utilizando pequenas pausas com ênfase no <i>ticking</i> ou <i>waving</i> no corpo, fazendo a flexão e extensão do tronco. Coordenação motora, desafios motores: trabalhando lateralidade, explorando novos movimentos e novas experiências.
Treinamento da fáscia (potencializar a propriocepção)	Trabalho de isolamento e rotação (tronco e peito). Exercícios de alinhamento postural e alongamento. Percepções das oposições, utilizar alguns movimentos e experimentar, fazê-los ao contrário. Contramovimentos, exemplo: utilizar a gravidade ou usar a ação muscular na fase excêntrica.
Ampliar linguagem – estudo da técnica e vocabulário do Hip-hop dance	Trabalho de improviso com <i>bounce</i> : utilizando o <i>bounce</i> em 4 tempos, depois incluir algum movimento (mesma contagem) e novamente voltar com <i>bounce</i> , criando uma pequena sequência e repetir tudo. Obs.: variando os movimentos. Trabalhar técnicas específicas: de cada estilo de dança, além do <i>Hip-hop dance</i> , que seja de interesse do praticante. Ex.: <i>House Dance, Dancehall, Popping, Krump e Waacking</i> .

Quadro 1: Sugestões de procedimento de treinamento do *Hip-hop dance*, 2023.
Fonte: autoral.

Sugestão de organização semanal:

Segunda	30 min - Resistência aeróbia. 40 min - Trabalho de improviso do bounce. 30 min - Exercícios de alinhamento e flexibilidade.
Terça	30 min - Força e resistência. 40 min - Exercícios de alinhamento postural e alongamento - percepções das oposições e contra movimentos.
Quarta	30 min - Resistência aeróbia. 40 min - Improviso da cinesfera (<i>slide, waving e ticking</i>) e trabalho de improviso do bounce. 30 min - exercícios de alinhamento e flexibilidade.
Quinta	30 min - Força e resistência. 40 min - Trabalho de isolamento e rotação, coordenação motora e desafios motores.
Sexta	30 min - Resistência aeróbia. 40 min - Exercícios de alinhamento postural e alongamento – percepções das oposições e contramovimentos.
Sábado	30 min - Força e resistência. 40 min - Trabalhar técnicas específicas.
Domingo	30 min - Resistência aeróbia. 40 min - Trabalhar técnicas específicas.

Quadro 2: Sugestões de organização semanal, 2023.

Fonte: autoral.

Considerações finais

Depois de conduzir todas essas explorações nesses mares em busca do autoconhecimento, experienciei de perto o quão grande pode ser a Cultura Hip-hop, como nos afeta esses circuitos "Cyphers das batalhas" e como os treinamentos são complexos. Além disso, os procedimentos da pesquisa proporcionaram uma investigação profunda acerca das danças afrodiáspóricas. Nunca imaginei estar tão próximo à diáspora africana.

Neste velejar de reflexões, considerei o ser holístico e o artista como obra, ou seja, o todo integral que atravessa, cruza e conecta a pesquisa ao pesquisador. Completo e medito sobre o "Jeff (eu) de antes" para o "Jeff (eu) de agora". Desse modo, percebo-me mais empoderado e consciente no papel de artista-pesquisador-intérprete-criador. Função que há um tempo não me identificava, pois tinha uma equivocada opinião a respeito da pesquisa.

Contudo, o percurso provou o contrário. No desenrolar desta pesquisa, em busca de respostas, encontrei-me com outros artistas navegantes,

presencialmente e também em suas obras escritas. Vivenciei algo que não conhecia com os encontros de orientação do trabalho de conclusão de curso, que modificou minha visão do ato de pesquisar. A partir desses aprendizados, sinto-me mais seguro para atuar como professor de dança e estar em uma universidade. Enfim, sou grato a todas e todos que me ajudaram nesta caminhada, pois fizeram parte das minhas batalhas de vida.

Para além das sensibilizações particulares e a partir das entrevistas e das observações, como também da pesquisa bibliográfica, comprehende as questões: uma performance expressiva em batalhas de *Hip-hop dance* tem relação com um treinamento e/ou estratégias específicas? Sim, contudo, deve ser considerado o objetivo do competidor, um atleta e/ou um artista da dança nas olimpíadas, por exemplo, terá um cronograma de treino e alimentação para adequar seu desempenho. Dessa maneira, não são todos os competidores que terão um treinamento organizado, mas a pesquisa demonstrou estratégias diversas nesse cenário.

Assim, a questão do aperfeiçoamento da técnica, ou seja, do vocabulário na dança, foi destacada pelos entrevistados para melhorar seu empenho na batalha, ou seja, dançar, dançar e dançar também se confirma como estratégia/treinamento. E, de acordo com nossas leituras, essa especificidade de organização também é positiva e traz benefícios.

Apesar disso, entendo que, ao trabalhar todos os itens destacados anteriormente — cronograma de treino, alimentação e o vocabulário técnico da dança —, o resultado tende a ser mais holístico. E uma performance expressiva em batalhas de *Hip-hop dance* tem relação com histórias pessoais e culturais? Sim, ou seja, nota-se que trazemos questões das nossas experiências de vida para as práticas artísticas. Isso se comprovou nas entrevistas e no decorrer da pesquisa, porque nós, seres humanos, considerando-nos holisticamente, somos afetados pelas experiências.

No *Hip-hop dance*, dançamos o nosso presente, as nossas lutas diárias, tudo que compõe este plano espiritual. Cada artista vai ter sua interpretação a partir da sua vivência. Dessa forma, a influência ritualística também se apresenta, assim como em outras danças de matriz africana, em que se

Referências

ALVES, Bianca do Prado; SILVA, Ana Cristina Ribeiro. Reflexões acerca dos procedimentos de preparação corporal na dança por meio dos conceitos de periodização de treinamentos em esportes. In FAZOLIN, Marcio Ap. Franco de Godoy; SILVA, Marcones Matos da; ZAMAI, Carlos Aparecido (org.) *Educação física - Esportes - Saúde, Desenvolvimento humano, treinamento e bem-estar*. Limeira: PM Editora, 2020 p. 73-79.

BARBANTI, Valdir Jose. *Treinamento esportivo: as capacidades motoras dos esportistas*. São Paulo: Editora Manole LTDA, 2009.

BIANCHINI, Henrique. Hip-Hop: Um recorte da utopia. In: SILVA, Ana Cristina Ribeiro. *Laboratório Hip Hop: Arte, Educação, Batalha - Cia Eclipse e Convidadas(os) e suas anDanças*. Campinas: LiteraRua, 2021. p.39-43.

BRITTO, Bruno Lemos. *Danças urbanas: consciência das ruas*. 2022. Monografia (Graduação em Dança Licenciatura) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/danca/files/2022/08/Bruno-Lemos-Britto-TCC.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2023.

CASTRO, Cássia Navas Alves. Entrevistar e Escrever: procedimentos para palavras encarnadas de dança. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 559-576, set./dez. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266054299>. Acesso em: 12 dez. 2022.

DOT, The Black. *Hip Hop Decoded: From its Ancient Origin To Its Modern Day Matrix*. New York: Ed. Mome Pub Inc, 2005.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. *Métodos de Pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

MA, Jessie. *What Is Hip-hop dance? Learn the History & Moves at Home*. Steezy, 2024. Disponível em: <https://www.steezy.co/posts/what-is-hip-hop-dance>. Acesso em: 19 abr. 2023.

MEN in black: international - Les Twins Vignette - in cinemas now. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (55 seg). Publicado pelo canal Sony Pictures Releasing Australia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j6PgZBxQTjM>. Acesso em: 12 fev. 2025.

NESS, Alien. *The Art Of Battle: Understanding Judged BBoy Battles*. New York: Ed. Alien Ness, 2007.

NEW School Dictionary ft Buddha Stretch, Henry Link & Caleaf Sellers. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (96 min). Publicado pelo canal Upside Down Dance Networks. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_yX6H5o1OyU. Acesso em: 12 fev. 2025.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

OSUMARE, Halifu. *The africanist aesthetic in global hip-hop: power moves*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

RIBEIRO, Ana Cristina; CARDOSO, Ricardo. *Dança de rua*. Campinas: Editora Átomo, 2011.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SCHLEIP, Robert; BAKER, Amanda. *Fáscia no esporte e no movimento*. Barueri: Manole, 2020.

SCIALOM, Melina; FERNANDES, Ciane. Prática artística como pesquisa no Brasil: Algumas reflexões iniciais. *Revista de Ciências Humanas*, [s. l.], v. 2, n. 22, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/14230>. Acesso em: 17 dez. 2024.

SILVA, Ana Cristina Ribeiro. *Um diálogo possível entre Cultura Hip Hop e a educação somática: criação de procedimentos coadjuvantes para os artistas das danças Breaking, Hip Hop dance e Krump*. 2021. 200 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/2508>. Acesso em: 17 dez. 2024.

SILVA, Andressa Melina Becker da; ENUMO, Sônia Regina Fiorim. Efeitos do treinamento físico na dança: uma revisão sistemática da literatura (1995-2015). *Pensar a Prática*, Goiânia, v. 19, n. 4, out./dez. 2016.

VIEIRA, Flávia Pagani. *Fatores intervenientes nas performances de improvisação de dançarinos de Hip Hop na batalha de dança*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Educação Física), Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/handle/1/4263>. Acesso em: 17 dez. 2024.

WACQUANT, Loic. *Corpo e Alma: Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

VOZES DA RUA E POLÍTICAS EM MOVIMENTO: MOBILIZAÇÃO E A CONQUISTA DE POLÍTICAS PÚBLICAS EM SÃO PAULO

Edson Linhares da Silva¹
Victoria Bassan Mineto²

Resumo: Neste artigo, analisamos as criações e implementações de políticas públicas voltadas à Cultura Hip-Hop na cidade de São Paulo, destacando seu papel no fortalecimento das bases do movimento e na ampliação de oportunidades para seus praticantes. Para compreender esse contexto, destacamos as articulações promovidas pelo movimento Hip-Hop, demonstrando que essas políticas não emergem necessariamente da agenda governamental, mas também das demandas da sociedade civil. Dentre as principais conquistas analisadas, destacam-se iniciativas como “Rap... Pensando a Educação”, o “Mês do Hip-Hop”, as “Casas de Hip-Hop”, o “Prêmio Sabotage”, o “Território Hip-Hop” e o “Núcleo de Hip-Hop”, que exemplificam a mobilização e a luta por reconhecimento e valorização cultural. O texto fundamenta-se teoricamente nos “Hip-Hop Studies” e nas discussões sobre os modelos de implementação de políticas públicas *Top-Down*, *Bottom-Up* e sintético. Por fim, propomos uma reflexão sobre a relevância da participação ativa do movimento Hip-Hop na formulação e implementação dessas políticas, evidenciando seu impacto social e cultural na construção de uma sociedade mais equânime e diversa.

Palavras-chave: Hip-Hop; Políticas Públicas; Cultura.

VOICES FROM THE STREET AND POLICIES IN MOVIMENT: MOBILIZATION AND THE ACHIEVEMENT OF PUBLIC POLICIES IN SÃO PAULO

Abstract: In this article, we analyze the creation and implementation of public policies focused on the Hip-Hop Culture in the city of São Paulo, highlighting their role in strengthening the foundations of the movement and expanding opportunities for its practitioners. To understand this context, we emphasize the mobilizations led by the Hip-Hop movement, demonstrating that these policies do not necessarily emerge from the governmental agenda but also from the demands of civil society. Among the key achievements analyzed are initiatives such as “Rap... Pensando a Educação”, the “Mês do Hip-Hop”, the “Casas de Hip-Hop”, the “Prêmio Sabotage”, the “Território Hip-Hop” and the “Núcleo de Hip-Hop”, which exemplify the mobilization and struggle for cultural recognition and appreciation. The text is theoretically grounded in *Hip-Hop Studies* and discussions on *Top-Down*, *Bottom-Up* and synthetic models of public policy implementation. Finally, we propose a reflection on the relevance of the active participation of the Hip-Hop movement in the

¹ Doutorando em Sociologia (UFSCar) – e-mail: linhares.edson@yahoo.com.br

² Graduada em Administração Pública (FGV) – e-mail: victoriabmineto@gmail.com

formulation and implementation of these policies, underscoring their social and cultural impact in building a more equitable and diverse society.

Keywords: Hip-Hop; Public Policies; Culture.

Introdução

De acordo com Rocha³, os conceitos de Estado e governo são frequentemente confundidos, embora apresentem diferenças básicas. Enquanto o Estado abrange toda a sociedade política, incluindo as funções executiva, legislativa e judiciária, o governo corresponde ao grupo político que exerce o poder dentro da função executiva do Estado e uma base do legislativo. Assim, cabe ao governo administrar os interesses sociais e econômicos, com diferentes níveis de intervenção, que variam de acordo com sua orientação ideológica, influenciando diretamente a formulação e implementação de políticas públicas.

Nesse sentido, Lima e D'Ascenzi⁴ destacam que “o contexto político diz respeito, fundamentalmente, a mudanças de governo e ao apoio das elites”. Essa perspectiva revela como alterações nas administrações governamentais podem impactar diretamente as prioridades e os processos de implementação de políticas públicas, algo que será analisado ao longo do texto.

No caso da cultura Hip-Hop, esse movimento cultural e social tem desempenhado um papel transformador, especialmente nas periferias urbanas, ao enunciar vozes de populações historicamente marginalizadas. Na cidade de São Paulo, a interação entre o Hip-Hop e as políticas públicas têm se tornado algo muito importante, refletindo a potência desse movimento como ferramenta de transformação social⁵.

³ ROCHA, Manoel Ilson Cordeiro. Estado e Governo: Diferença conceitual e implicações práticas na pós-modernidade. *Revista Uniara*, Araraquara, n. 21/22, p. 140-145, 2009.

⁴ LIMA, Luciana Leite; D'ASCENZI, Luciano. Implementação de Políticas Públicas: Perspectivas Analíticas. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 21, n. 48, p. 101-110, dez. 2013. p. 103.

⁵ SILVA, Edson Linhares da. O “R.A.P enC.I.N.A”: Revolução Através de Palavras – Conhecimento, Identidade, Negritude e Antirracismo. 2023. 204 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

Para analisar a construção e implementação de políticas públicas voltadas à cultura Hip-Hop, este trabalho adota como referência três modelos teóricos: o *Top-Down*, o *Bottom-Up* e o sintético⁶. O modelo *Top-Down* é caracterizado pela centralização das decisões nas autoridades governamentais, priorizando a hierarquia e o controle institucional. Já o modelo *Bottom-Up* enfatiza a participação ativa da sociedade civil e dos atores locais, valorizando as demandas e o protagonismo das bases sociais no planejamento e execução das políticas. O modelo sintético, por sua vez, busca equilibrar essas duas abordagens, promovendo um diálogo entre diretrizes institucionais e iniciativas das bases sociais⁷.

Segundo Mineto⁸, no caso das políticas públicas voltadas ao Hip-Hop, observa-se uma predominância do modelo *Top-Down* em sua implementação. Embora as reivindicações dos grupos do movimento Hip-Hop e da sociedade civil tenham sido fundamentais para pressionar o poder público a criar tais políticas, o processo de implementação geralmente ocorre sem um diálogo efetivo com os representantes do movimento, ficando exclusivamente sob a responsabilidade das secretarias das gestões vigentes.

Ainda assim, é importante destacar algumas iniciativas pioneiras que serviram como marcos para a formulação de políticas públicas voltadas à cultura Hip-Hop. Projetos como o “Rap...ensando a Educação”, desenvolvido no final da década de 1980 e início dos anos 1990⁹, e o “Projeto Rappers”, promovido pelo Instituto da Mulher Negra Geledés¹⁰, desempenharam um papel formidável ao colocar as demandas do movimento no centro das discussões políticas e sociais.

⁶ BRITES, Carla Mario; CLEMENTE, Augusto Junior. Implementação de Políticas Públicas: Breve revisão de literatura. *Revista NAU Social*, [s. l.], v. 10, n. 18, p. 27-37, maio/out. 2019.

⁷ BRITES; CLEMENTE, 2019.

⁸ MINETO, Victória Bassan. A institucionalização do hip-hop paulista na administração pública municipal. 2022. 45 f. (Graduação em Administração Pública) – Departamento de Administração, Fundação Getúlio Vargas, 2022.

⁹ FARIA, Priscilla Prado de. *Racionais MC's e Paulo Freire: Um diálogo sobre educação na São Paulo dos anos 90*. 2017; 118 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

¹⁰ ARRUDA, Clodoaldo. *Projeto Rappers: a primeira casa do hip-hop brasileiro: história & legado*. São Paulo: Perspectiva: Geledés Instituto da Mulher Negra, 2023.

A partir dessas primeiras articulações, outras iniciativas e políticas públicas surgiram ao longo do tempo e só foram possíveis devido à criação de uma estrutura própria dentro da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) — o “Núcleo de Hip-Hop”¹¹.

Neste artigo, o foco será a análise das políticas públicas direcionadas ao Hip-Hop no âmbito municipal de São Paulo, entendidas como ferramentas importantes para garantir o acesso democrático aos bens culturais. A partir das formulações teóricas dos *Hip-Hop Studies* e dos modelos de implementação de políticas públicas, este estudo busca compreender, de forma objetiva, as principais políticas existentes, seus processos de formulação e implementação, os atores envolvidos e os beneficiários dessas ações. Além disso, propomos uma reflexão crítica sobre esses processos, destacando a importância de aprimorar continuamente os programas para atender de forma mais eficaz às demandas e às necessidades específicas do movimento Hip-Hop, fortalecendo seu papel como instrumento de pertencimento social e transformação cultural.

De política em política: compreendendo as Políticas Públicas em torno do Hip-Hop

As políticas públicas voltadas ao Hip-Hop compreendem programas que priorizam essa vertente cultural, sem excluir outras linguagens artísticas, mas direcionando a agenda e os recursos para fortalecer o fazer artístico e ampliar o alcance dessa expressão cultural.

Essas iniciativas, consolidadas como políticas de Estado no município de São Paulo¹², têm caráter mais permanente, garantindo ações de longo prazo que transcendem mudanças de governo e asseguram a continuidade de interesses estratégicos. Apesar das divergências entre políticos, gestores públicos e membros do próprio movimento, tais políticas se tornaram fundamentais para a valorização e expansão das múltiplas expressões do Hip-Hop na cidade¹³.

¹¹ SILVA, 2023.

¹² ROCHA, 2009.

¹³ SILVA, 2023.

Embora o movimento Hip-Hop enfrente inúmeros desafios para garantir sua plena participação no processo político, ele conseguiu conquistar espaços dentro da administração pública. No entanto, a implementação das políticas públicas ainda permanece fortemente alinhada ao modelo *Top-Down*¹⁴, distante do ideal, que seria baseado no modelo sintético ou, preferencialmente, no *Bottom-Up*¹⁵.

Nas últimas décadas, diversas políticas públicas foram implementadas não apenas como reconhecimento institucional, mas também como resultado da mobilização de agentes da sociedade civil e militantes do movimento Hip-Hop. Essas iniciativas incluem desde a criação de espaços culturais até ações voltadas à educação e à formação de jovens artistas, frequentemente construídas por meio de colaboração direta entre movimentos sociais e gestores públicos atentos às demandas locais¹⁶.

A discussão sobre políticas públicas culturais é importante porque a cultura desempenha um papel central no bem-estar da população. Ela oferece entretenimento, provoca reflexões, proporciona lazer, dissemina novas ideias e evoca uma ampla gama de sentimentos¹⁷. Além disso, o fortalecimento do setor cultural impulsiona a geração de renda para artistas e suas famílias, promovendo a continuidade da produção artística, o surgimento de novos(as) artistas e o desenvolvimento de diferentes vertentes culturais¹⁸.

Diante disso, o Hip-Hop, enquanto fenômeno cultural multifacetado, tem se mostrado uma poderosa ferramenta de resistência e transformação social. Por meio de sua prática, promove diálogos sobre questões que

¹⁴ MESQUITA, Beatriz Maria. Os modelos *Top-Down* e *Bottom-Up* para o desenvolvimento local: Uma análise bibliográfica para o Brasil. 2018. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Administração Pública) – Departamento de Administração, Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2018.

¹⁵ BRITES; CLEMENTE, 2019.

¹⁶ SILVA, 2023.

¹⁷ ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma introdução aos Estudos Culturais. Revista FAMECOS. Porto Alegre, n 9, dez. 1998.

¹⁸ SILVA, 2023.

permeiam a realidade da juventude negra e periférica, ampliando sua relevância como movimento cultural e político¹⁹.

“Uh barato é louco e o processo é lento”: o início da formação das Políticas Públicas do Hip-Hop em São Paulo

Embora a consolidação das políticas públicas voltadas ao Hip-Hop na cidade de São Paulo tenha se intensificado principalmente a partir dos anos 2000, os primeiros indícios dessa aproximação entre o movimento e o poder público datam do início dos anos 1990. Um exemplo marcante desse período foi o programa “Rap...ensando a Educação”, que será observado mais adiante.

Em meados dos anos 2000, o Hip-Hop, consolidado como uma força cultural significativa nas periferias de São Paulo, começou a ocupar um espaço mais estruturado nas políticas públicas. Esse avanço promoveu a valorização de suas expressões artísticas e abriu caminhos para a criação de oportunidades concretas de trabalho para artistas e comunidades ligadas ao movimento.

Em agosto de 2005, foi lançado o Fórum Municipal do Hip-Hop, fruto da articulação entre diversos coletivos do movimento e a Coordenadoria de Juventude, vinculada à Secretaria Especial de Participação e Parceria da Prefeitura de São Paulo. Esse fórum tornou-se um espaço de diálogo para discutir políticas públicas voltadas à juventude, alinhadas às demandas do Hip-Hop²⁰.

Um dos resultados dessas articulações foi a realização da primeira “Semana do Hip-Hop”, em março de 2006. Apesar de a Lei nº 13.924/04, que criou a “Semana do Hip-Hop”, ter sido sancionada em 2004, foi somente dois anos depois que o evento foi implementado de forma concreta²¹.

¹⁹ ROSE, Tricia. *Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos*. São Paulo: Perspectiva, 2021.

²⁰ FORUM HIP HOP – Contra o genocídio da juventude pobre, preta e periférica. Disponível em: <https://www.forumhiphopmsp.com.br>. Acesso em: 14 out. 2024.

²¹ MOVIMENTO hip-hop dialoga com a prefeitura. Cidade de São Paulo, São Paulo, 15 mar. 2006. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/comunicacao/noticias/?p=134182>. Acesso em: 9 out. 2024.

A “Semana do Hip-Hop” foi realizada em locais estratégicos, como a ONG Ação Educativa, a Câmara Municipal e a Galeria Olido. O evento teve como objetivos celebrar o movimento e propor políticas públicas que atendessem às necessidades da juventude negra paulistana. A programação incluiu uma variedade de atividades, como shows, performances, debates, palestras e workshops, abrangendo os quatro elementos artísticos do Hip-Hop: *Breaking, DJ, Graffiti e MC*²².

Como aponta Mineto²³, esses encontros envolveram assessores de subprefeituras e representantes de Secretarias Municipais, como as de Trabalho, Cultura e Participação e Parceria. Essa participação institucional contribuiu para fortalecer o diálogo entre o poder público e o movimento Hip-Hop, consolidando um espaço de construção coletiva e articulação política. As discussões promovidas durante o evento foram importantes para incentivar a troca de experiências e a formulação de políticas voltadas à juventude, incluindo programas de emprego e geração de renda.

Em 2007, a Lei Municipal 14.485/2007 foi sancionada, oficializando a ‘Semana do Hip-Hop’ no calendário da cidade de São Paulo. No entanto, no ano seguinte, o Fórum Hip-Hop, ao participar de uma audiência pública sobre orçamento na Câmara de Vereadores, solicitou uma rubrica orçamentária para viabilizar a execução da lei. Esse pedido foi rejeitado pela gestão do prefeito Gilberto Kassab (2006-2012), do Partido Democrata (DEM), que congelou os recursos destinados ao evento²⁴.

Como resposta à resistência da prefeitura, o Fórum Hip-Hop recorreu à Promotoria de Justiça do Patrimônio Público e Social em 2010. A mobilização resultou, em outubro do mesmo ano, na liberação dos recursos necessários pela administração municipal, permitindo a execução da lei e consolidando a “Semana do Hip-Hop” como uma ação efetiva²⁵.

²² MINETO, 2022.

²³ MINETO, 2022.

²⁴ MINETO, 2022.

²⁵ SEMANA do Hip-Hop Lei Municipal 14.485/2007 (São Paulo). Correio Nagô, 2013. Disponível em: <https://correionago.com.br/semana-do-hip-hop-lei-municipal-14-485-2007-sao-paulo/>. Acesso em: 9 out. 2024.

No governo de Fernando Haddad (2013-2016), do Partido dos Trabalhadores (PT), houve uma nova aproximação entre o movimento Hip-Hop e a administração pública. Em 2013, no âmbito do programa “Existe Diálogo em SP²⁶”, o então secretário de Cultura, Juca Ferreira, promoveu encontros com diferentes grupos culturais, incluindo representantes do Hip-Hop, para discutir demandas e ampliar a integração dessas iniciativas às políticas públicas. O encontro ocorreu no Centro Cultural São Paulo (CCSP), um espaço historicamente ocupado pelo movimento, e possibilitou que o Hip-Hop levasse suas reivindicações diretamente à gestão municipal²⁷.

De acordo com Mineto²⁸, um dos momentos mais marcantes do evento foi a leitura de um manifesto pelo Movimento Hip-Hop Organizado (MH2O), que apresentou demandas como: a revitalização da Casa do Hip-Hop na Cidade Tiradentes, a criação de outras quatro Casas em diferentes regiões da cidade — com base nos Projetos de Lei (PL) 422/2004 e 763/2003 — e a implementação do Prêmio Municipal Sabotage e Dina Di de Hip-Hop²⁹, fundamentado na Resolução Municipal nº 008/2004. Essas propostas, fruto de uma mobilização organizada do movimento, foram atendidas nos anos seguintes, consolidando o papel do Hip-Hop como uma força transformadora e participante nas decisões de políticas públicas na cidade de São Paulo.

Em 2018, o processo de consolidação de políticas públicas para o Hip-Hop avançou com a realização do evento “Hip-Hop e Resistência”, na Câmara Municipal de São Paulo (CMSP). O encontro, voltado para discutir a violência institucional contra a juventude negra, buscou criar redes de prevenção e combate às mortes causadas por essa violência. A iniciativa

²⁶ MATOS, Ronaldo. Movimentos culturais de São Paulo visam melhorias através do Projeto “Existe Diálogo em SP”. *Desenrola e não me enrola*, São Paulo, 12 set. 2013. Disponível em: <https://desenrolaenomenrola.com.br/territorios-criativos/movimentos-culturais-de-sao-paulo-visam-melhorias-atraves-do-projeto-existe-dialogo-em-sp/>. Acesso em: 11 out. 2024.

²⁷ MINETO, 2022.

²⁸ MINETO, 2022.

²⁹ Sabotage e Dina Di foram duas figuras muito importantes para a cultura Hip-Hop no Brasil. Ambos faleceram precocemente, mas deixaram um legado marcante. Em homenagem às suas contribuições, a militância do Hip-Hop propôs a criação de um prêmio para celebrar suas memórias e suas contribuições ao movimento.

reuniu representantes de órgãos públicos e movimentos sociais, reafirmando o compromisso com a proteção e valorização da juventude periférica³⁰.

Além dessas iniciativas, dois PLs merecem destaque no fortalecimento do reconhecimento do Hip-Hop como patrimônio cultural. No âmbito municipal, o PL 451/2019 propõe que o Hip-Hop e suas manifestações (*Breaking*, DJ, *Graffiti* e MC) sejam reconhecidos como Patrimônio Cultural de São Paulo³¹. Já no âmbito estadual, em março de 2024, a Assembleia Legislativa de São Paulo (Alesp) aprovou, por unanimidade, o PL 498/21, apresentado pela deputada Leci Brandão (2011-atual), do Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Figura de grande relevância na cultura negra brasileira e uma das matriarcas do samba, Leci Brandão foi uma das responsáveis por declarar o Hip-Hop como patrimônio cultural e imaterial do Estado de São Paulo³².

Fortalecendo e “Rap...ensando a Educação”

Uma das políticas públicas mais importantes conquistadas pelo movimento Hip-Hop ocorreu entre o fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, durante a gestão de Luiza Erundina – PT (1989-1992), como prefeita e Paulo Freire como secretário de Educação³³. Nesse período de redemocratização, iniciativas inovadoras começaram a surgir, como o projeto “Rap...ensando a Educação”, idealizado pela pedagoga Sueli Chan. O projeto tinha como objetivo utilizar o Hip-Hop como uma ferramenta de comunicação para engajar a juventude nas escolas públicas municipais³⁴.

Lançado em 1992, o projeto promovia debates noturnos em escolas abertas à comunidade, incentivando muitos jovens a retomarem os estudos. Segundo Faria³⁵, a iniciativa buscava levar cultura e informação às periferias,

³⁰ GOULART, Thiago. Câmara recebe encontro “Hip Hop e Resistência”. Câmara Municipal de São Paulo, São Paulo, 24 mar. 2018. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/hip-hop-e-resistencia-e-tema-de-encontro-na-camara/>. Acesso em: 9 out. 2024.

³¹ Câmara Municipal de São Paulo – Gabinete do vereador Celso Gianazi. “Projeto de Lei nº 451/2019”. Disponível em: <https://celsgiannazi.com.br/wp-content/uploads/2019/07/PL-451.2019.pdf>

³² ALESP reconhece Hip-Hop como patrimônio cultural e imaterial de São Paulo. Portal Mud, São Paulo, 7 mar. 2024. Disponível em: <https://portalmud.com.br/portal/ler/alesp-reconhece-hip-hop-como-patrimonio-cultural-e-imaterial-de-sao-paulo>. Acesso em: 14 out. 2024.

³³ ROCHA, 2009.

³⁴ MINETO, 2022.

³⁵ FARIA, 2017.

historicamente carentes de recursos. A autora observou que o engajamento dos alunos aumentava em escolas mais afastadas, onde permaneciam até o fim das discussões sobre temas como violência policial, racismo e a história da população negra.

Grupos como Racionais MC's e DMN, contratados para participar do projeto, trouxeram para dentro das escolas uma perspectiva crítica e histórica que frequentemente era negligenciada pelos currículos escolares. Essa aproximação institucional entre o Hip-Hop e o Estado foi um marco significativo para as políticas públicas relacionadas à cultura Hip-Hop³⁶.

Para muitos, a experiência de participar do projeto foi descrita como “única e transformadora³⁷”, pois permitiu aos estudantes refletirem sobre questões históricas e sociais que permeiam a realidade da juventude negra e periférica³⁸.

Posteriormente, como resultado do trabalho desempenhado pela Secretaria Municipal de Educação (SME), foi produzido o “Caderno de Relatos do Projeto ‘Rap...ensando a Educação’”, que documentou os resultados e destacou sua importância. O registro evidenciou como, por meio de uma leitura crítica da realidade, os jovens estavam criando uma música de protesto, baseada na “Sabedoria de Rua³⁹”.

A partir dessa experiência, políticas públicas passaram a considerar as vozes de estudantes e artistas do Hip-Hop, promovendo novas formas de participação tanto no meio artístico quanto educacional. Essa interação também abriu oportunidades de geração de renda, como no caso do grupo DMN⁴⁰, que utilizou parte do pagamento recebido para gravar seu primeiro

³⁶ PERES, Lucas Lourenço. *De uma "cultura de rua" à uma "cultura periférica de mercado": as transformações do Rap de 1983 a 2019.* 2020. 77 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Administração Pública) – Departamento de Administração, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2020.

³⁷ PERES, 2020.

³⁸ ROSE, 2021.

³⁹ PERES, 2020.

⁴⁰ Grupo de rap brasileiro formado em São Paulo em 1989. O nome originalmente significava “Defensores do Movimento Negro”. O grupo é conhecido por suas letras que abordam questões sociais, racismo e desigualdade. Eles ganharam destaque com músicas como “H. Aço” que recebeu prêmios importantes, como no Hutúz, sendo considerada uma das melhores músicas da década. Os integrantes do DMN também têm se envolvido em projetos

álbum⁴¹. Com isso, o reconhecimento da juventude periférica pelas instituições públicas tornou-se um instrumento de mudança social.

Entretanto, com a eleição de Paulo Maluf (1993-1996) — Partido Democrático Social (PDS) —, o projeto foi descontinuado⁴², e o apoio institucional ao Hip-Hop sofreu uma interrupção⁴³. Apesar disso, em 2019, durante a gestão de Bruno Covas (2018-2021) — Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) —, o projeto foi resgatado por iniciativa das SMC e SME, com rodas de conversa inspiradas no livro *Sobrevivendo no Inferno*, dos Racionais MC's. Cada encontro contou com a presença de um integrante do grupo, um artista LGBTQIAPN+ e uma artista mulher, sendo realizados em locais como os Centros Educacionais Unificados (CEUs) Inácio Monteiro e Capão Redondo⁴⁴.

A retomada do projeto pode ser interpretada sob a ótica do modelo Top-Down de implementação de políticas públicas, no qual as diretrizes são estabelecidas de forma centralizada e vertical. No entanto, como observado por Mineto⁴⁵, a ausência de informações mais detalhadas nos canais oficiais da prefeitura ou das secretarias indica que essa iniciativa ocorreu de maneira pontual, sem um planejamento estruturado para o longo prazo.

Um lugar para chamar de nosso e a importância das Casas de Hip-Hop

As Casas de Hip-Hop, financiadas com recursos públicos, desempenham um papel importante na valorização e preservação da cultura Hip-Hop. Espalhados por diferentes regiões, esses centros promovem atividades culturais e educacionais ligadas aos elementos do movimento: *Breaking*, DJ, *Graffiti* e MC, oferecendo oficinas, rodas de diálogo e

sociais, promovendo conscientização e debates em comunidades periféricas. É um grupo que mantém uma marca significativa no rap nacional.

⁴¹ PERES, 2020.

⁴² ROCHA, 2009.

⁴³ FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. 2005. 206 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

⁴⁴ PROJETO “Rapensando a educação” reúne rap e literatura em bate-papos com jovens. Cidade de São Paulo, São Paulo, 21 nov. 2019. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=27138>. Acesso em: 10 out. 2024.

⁴⁵ MINETO, 2022.

apresentações. Além de manter viva a memória do Hip-Hop, essas Casas proporcionam às periferias espaços de aprendizado, resistência e transformação social⁴⁶.

A primeira Casa de Hip-Hop no Estado de São Paulo foi inaugurada em Diadema, em 1999, com a presença de Afrika Bambaataa⁴⁷, um dos fundadores do movimento Hip-Hop mundial. Esse marco histórico, fruto da parceria entre Bambaataa e King Nino Brown⁴⁸ (anteriormente conhecido como Nino Brown), consolidou o espaço como representante oficial da Zulu Nation no Brasil⁴⁹. A criação da Casa foi resultado da articulação entre ativistas e a prefeitura de Diadema, governada à época pelo PT, marcando o início da institucionalização de ações voltadas ao Hip-Hop em outras cidades⁵⁰.

Na cidade de São Paulo, embora tentativas anteriores de formalizar as Casas de Hip-Hop tenham ocorrido, conforme destacamos no texto, essas Casas só foram oficialmente estabelecidas em 2016, durante o governo de Fernando Haddad (PT)⁵¹. O decreto previa a criação de Casas nas zonas leste, sul, centro e noroeste da cidade, com o objetivo de fomentar a cultura Hip-Hop e preservar sua memória por meio de oficinas, apresentações artísticas e acervos audiovisuais⁵².

⁴⁶ MINETO, 2022.

⁴⁷ Para mais detalhes, ver: PINTO, Tania Regina. Afrika Bambaataa, entre as gangues e a cultura hip-hop. *Primeiros Negros*, 2021. Disponível em: <https://primeirosnegros.com/afrika-bambaataa/>. Acesso em: 10 out. 2024.

⁴⁸ Vulgo de Joaquim de Oliveira Ferreira, um dos personagens mais importantes da cultura Hip-Hop brasileira. Nascido em Pernambuco, ele se mudou para São Paulo ainda jovem, onde começou a se envolver com a cultura Soul e, posteriormente, com o Hip-Hop. É um dos fundadores da Zulu Nation Brasil, uma organização afiliada à Universal Zulu Nation, criada por Afrika Bambaataa nos Estados Unidos.

⁴⁹ Para mais informações sobre a Zulu Nation e suas articulações em torno da cultura hip-hop, ver: “Universal Zulu Nation”. Disponível em: <https://www.zulunation.com>. Acesso em: 10 out. 2024.

⁵⁰ MACEDO, Márcio. Hip-hop sp: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, Lúcio; FRÚGOLI JR., Heitor (org.). *Pluralidade Urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais*. Local: Editora, 2016. p. 23-53.

⁵¹ NOVA secretaria de Cultura defende cidadania cultural. Cidade de São Paulo, São Paulo, 4 abr. 2016. Disponível em: <https://capital.sp.gov.br/w/noticia/nova-secretaria-de-cultura-defende-cidadania>. Acesso em: 9 out. 2024.

⁵² SÃO PAULO (Cidade). Decreto nº 57.484, de 29 de novembro de 2016. Institui o Sistema Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo e o Plano Municipal de Cultura de São Paulo, bem como o Sistema Municipal de Financiamento à Cultura e o Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais. Câmara Municipal de São Paulo: São Paulo, 2016.

De acordo com Queiroz⁵³, as Casas de Hip-Hop têm um diferencial significativo em relação às Casas de Cultura: o forte valor simbólico que representam para as juventudes periféricas e demais praticantes do movimento. Esses espaços, além de promoverem atividades artísticas, tornam-se locais de preservação da memória do Hip-Hop, dialogando diretamente com o quinto elemento da cultura Hip-Hop: o Conhecimento⁵⁴. Nesse sentido, as Casas de Hip-Hop podem ser vistas como um exemplo de implementação de políticas públicas no modelo *Bottom-Up*. Diferentemente de outras iniciativas que seguem o modelo *Top-Down*, esses espaços geralmente surgem a partir de reivindicações diretas do movimento e são geridos, em alguns casos, pelo próprio coletivo, garantindo maior autonomia e protagonismo na definição de suas ações⁵⁵.

Nesse contexto, as Casas de Hip-Hop vão além do fomento à produção cultural⁵⁶. Elas desempenham um papel fundamental na transmissão do legado do movimento, fortalecendo a identidade de jovens que, muitas vezes, encontram nesses espaços uma alternativa à exclusão social e cultural⁵⁷.

Era uma semana, se tornou um mês, mas agora é o ano todo: formulações para o Mês do Hip-Hop

O Mês do Hip-Hop é uma iniciativa de grande relevância promovida pela militância do Hip-Hop e pela sociedade civil da cidade de São Paulo, com o objetivo de celebrar e fortalecer a cultura Hip-Hop. O evento ocorre anualmente, com início em março, e estende-se ao longo do ano, oferecendo uma programação diversificada que inclui shows, oficinas,

Disponível em: <http://documentacao.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/decretos/D57484.pdf>. Acesso em: 9 out. 2024.

⁵³ QUEIROZ, André Sanchez. *Cultura e política no Hip Hop na cidade de São Paulo: redes, sociabilidades e territórios*. 2019. 194 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Antropologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

⁵⁴ SILVA, 2023.

⁵⁵ BRITES; CLEMENTE, 2019.

⁵⁶ ESCOSTEGUY, 1998.

⁵⁷ ANDRADE, Elaine Nunes. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. 1996. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

debates, rodas de conversa, apresentações artísticas e atividades formativas espalhadas por toda a cidade. Seu principal propósito é valorizar os cinco elementos fundamentais da cultura Hip-Hop (*Breaking, DJ, Graffiti, MC e Conhecimento*) e destacar o protagonismo da juventude negra e periférica, que representa sua força motriz⁵⁸.

Embora o Mês do Hip-Hop tenha origem nas articulações do movimento e da sociedade civil, sua implementação reflete o modelo *Top-Down* de políticas públicas⁵⁹. Apesar do protagonismo do movimento em sua concepção, as decisões sobre a execução, como a definição da programação, dos editais e dos recursos destinados, são tomadas de forma centralizada pela SMC, sem um diálogo efetivo com os representantes do Hip-Hop. Essa dinâmica gera frequentes tensões e discussões, evidenciando a desconexão entre as demandas das bases sociais e a aplicação prática das políticas, o que compromete o potencial transformador da iniciativa⁶⁰.

Para uma melhor compreensão, a regulamentação inicial dessa política ocorreu com a Lei nº 13.924, de 22 de novembro de 2004⁶¹, que instituiu a “Semana do Hip-Hop”⁶². Posteriormente, essa lei foi revogada e substituída pela Lei nº 14.485, promulgada em 19 de julho de 2007, que consolidou diversas datas comemorativas no calendário oficial do município. Entre essas datas, destacam-se momentos importantes para a cultura Hip-Hop, como o “Dia Internacional de Luta Contra a Discriminação Racial” (21 de março) e o “Prêmio Sabotage”, em homenagem a um dos maiores expoentes do rap brasileiro. Outras celebrações incluem o “Dia Mundial do DJ” (9 de março), o “Dia do Graffiti” (27 de março) e o “Dia do Breaking”⁶³ (30 de março). O Mês do Hip-Hop surge, assim, como uma expansão dessas

⁵⁸ ROSE, 2021.

⁵⁹ MESQUITA, 2018.

⁶⁰ LIMA; D'ASCENZI, 2013.

⁶¹ SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 13.924, de 22 de novembro de 2004. Institui a Semana do Hip Hop no Município de São Paulo, a ser comemorada, anualmente, na segunda quinzena do mês de março, e dá outras providências. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2004. Disponível em: <https://legislação.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-13924-de-22-de-novembro-de-2004/consolidado>. Acesso em: 16 fev. 2025.

⁶² Para uma melhor compreensão sobre como iniciou essa etapa e toda sua programação anterior, ver: Movimento [...], 2006.

⁶³ SÃO PAULO, 2004.

comemorações, tornando-se um período dedicado integralmente à valorização da cultura, com atividades que conectam essas datas simbólicas⁶⁴.

A organização das atividades do Mês do Hip-Hop fica a cargo da SMC, por meio do Núcleo de Hip-Hop, que publica editais convidando artistas e coletivos a inscreverem suas propostas. De acordo com os editais oficiais, as ações devem garantir a visibilidade e a valorização da cultura Hip-Hop, promover debates sobre políticas públicas voltadas à juventude, combater a discriminação racial e de gênero e, sobretudo, enfrentar o genocídio da juventude negra⁶⁵. O objetivo é criar espaços de reflexão e produção criativa, consolidando o Hip-Hop como uma poderosa ferramenta de transformação social.

Desde sua criação, o evento tem conseguido descentralizar suas atividades, garantindo que as periferias sejam incluídas. Assim, as ações não se restringem ao centro da cidade, mas alcançam diversas macrorregiões, levando cultura e arte diretamente aos bairros que deram origem ao movimento⁶⁶.

Mesmo que o Mês do Hip-Hop tenha alcançado uma importante descentralização de suas atividades, sua implementação no modelo *Top-Down* apresenta limitações significativas. Apesar de atingir as periferias, a definição das ações, dos recursos e dos formatos do evento permanece concentrada nas mãos da SMC, sem considerar de forma efetiva as demandas locais do movimento. Essa centralização reduz a capacidade do Hip-Hop organizar algo de acordo com suas proposições, resultando em iniciativas que, muitas vezes, carecem de maior representatividade e aderência às necessidades específicas de suas demandas⁶⁷.

Terror alta voltagem: O Prêmio Sabotage

⁶⁴ SILVA, 2023.

⁶⁵ ROSE, 2021.

⁶⁶ MINETO, 2022.

⁶⁷ LIMA; D'ASCENZI, 2013.

Sabotage, nome artístico de Mauro Mateus dos Santos, foi um *rapper*, compositor e ator cuja obra transcendeu o rap, tornando-se um símbolo de luta, resistência e transformação social. Suas letras, que abordavam temas como desigualdade, violência e as realidades das periferias, marcaram profundamente a cultura Hip-Hop e inspiraram juventudes marginalizadas, especialmente em São Paulo⁶⁸. A criação do Prêmio Sabotage visa perpetuar sua memória e destacar artistas que, assim como ele, utilizam a cultura Hip-Hop como ferramenta de transformação social⁶⁹.

Reconhecido como uma referência cultural e política no Brasil, Sabotage conquistou diversos prêmios ao longo de sua carreira, consolidando-se como ícone do rap nacional. Em sua homenagem, foi instituído o Prêmio Sabotage, pela Resolução nº 2/2008 e regulamentado pelo Ato da CMSP nº 1.282/2014, que celebra, anualmente, durante o Mês do Hip-Hop, artistas, coletivos, educadores e projetos que promovem a cultura Hip-Hop e enfrentam desigualdades sociais⁷⁰. O prêmio também busca incentivar o protagonismo da juventude periférica, destacando a arte como meio de transformação social.

A implementação do prêmio aparenta ser interpretada como um exemplo do modelo sintético de políticas públicas, que busca integrar a atuação das instituições governamentais às demandas da sociedade civil⁷¹. Contudo, embora à primeira vista pareça seguir esse modelo, a iniciativa revela mais um gesto de legitimidade e reconhecimento da cultura por parte da administração pública do que uma construção verdadeiramente conjunta. Nesse contexto, o papel de figuras como a ex-vereadora Soninha Francine — PT (2005-2008) —, responsável pela proposta que oficializou a

⁶⁸C. TONI. Um bom Lugar: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos - Sabotage. São Paulo: LiteraRua, 2013.

⁶⁹SILVA, Iara. Câmara abre inscrições para o Prêmio Sabotage no próximo dia 25. Câmara Municipal de São Paulo, São Paulo. 2022. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/camara-abre-inscricoes-para-o-premio-sabotage-no-proximo-dia-25/>. Acesso em: 10 out. 2024.

⁷⁰SABOTAGE. Câmara Municipal de São Paulo, [20--]. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/memoria/especial/premio-sabotage/#:~:text=A%20premia%C3%A7%C3%A3o%20foi%20criada%20pela,Mateus%20dos%20Santos%20o%20Sabotage>. Acesso em: 1 out. 2024.

⁷¹BRITES; CLEMENTE, 2019.

premiação⁷², destaca esse reconhecimento institucional do movimento Hip-Hop. Por outro lado, a mobilização do Fórum Hip-Hop e da comunidade, que pressionaram pela implementação do prêmio, reflete o protagonismo das bases sociais na construção de políticas culturais.

Diante disso, a realização da cerimônia de premiação na CMSP reforça o valor simbólico desse reconhecimento público, legitimando o Hip-Hop como movimento cultural e ferramenta de mobilização social⁷³. Além de destacar artistas e iniciativas, o Prêmio Sabotage funciona como uma plataforma de visibilidade, fortalecendo os laços entre o movimento Hip-Hop e as instituições públicas, reafirmando a relevância dessa cultura urbana na construção de uma sociedade mais justa e equânime.

Se tu lutas, tu conquistas: O Território Hip-Hop

O Território Hip-Hop é o mais recente programa municipal voltado para a cultura Hip-Hop em São Paulo, com sua primeira edição realizada em 2021. Inspirado no Programa Vocacional de 2001, o projeto inicial foi idealizado para oferecer formação artística a jovens a partir de 14 anos, utilizando processos artístico-pedagógicos em diferentes linguagens, como dança, música, artes visuais e audiovisual⁷⁴. No entanto, a implementação do programa segue predominantemente o modelo *Top-Down*. Assim como ocorre com o Mês do Hip-Hop, o Território enfrenta o mesmo problema: apesar de ser uma demanda legítima do movimento e representar um projeto com grande potencial, a SMC executa e ajusta as ações conforme seus próprios critérios, desconsiderando as contribuições e reivindicações iniciais do movimento Hip-Hop⁷⁵.

Para a militância do movimento Hip-Hop, o programa surgiu como uma oportunidade de inserir a cultura Hip-Hop em escolas municipais e CEUs, seguindo o modelo do Programa Vocacional. O objetivo inicial era identificar

⁷² QUEIROZ, 2019.

⁷³ QUEIROZ, 2019.

⁷⁴ PROGRAMA VOCACIONAL. SP Cultura. Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/977/#/tab=sobre>. Acesso em: 12 out. 2024.

⁷⁵ LIMA; D'ASCENZI, 2013.

jovens talentos e capacita-los não apenas artisticamente, mas também para contribuir com o desenvolvimento de políticas públicas voltadas ao Hip-Hop⁷⁶.

Atualmente, o programa concentra-se no desenvolvimento artístico de artistas ligados(as) ao movimento, promovendo “vivências” em territórios periféricos da cidade. Suas atividades estão organizadas em três frentes principais: 1) desenvolvimento artístico continuado, com mapeamento e expansão da ação cultural; 2) imersões culturais, para fortalecer os processos pedagógicos; e 3) mentoria artística, conectando as informações passadas à prática cotidiana⁷⁷.

Além de fomentar a produção cultural no Hip-Hop, o Território Hip-Hop garante direitos culturais e cidadania, além de ocupar espaços públicos de produção e difusão cultural na cidade⁷⁸.

Os(As) artistas orientadores(as) do programa são profissionais reconhecidos em diversas áreas da cultura Hip-Hop, como MCs, DJs, grafiteiros(as) e dançarinos(as) de danças urbanas, além de especialistas em produção cultural. Sua principal função é compartilhar experiências com os(as) jovens participantes, promovendo um aprendizado dinâmico e interativo. O(A) coordenador(a) artístico-pedagógico(a) supervisiona os(as) artistas orientadores(as), garantindo o bom andamento das atividades e gerenciando as ações em diferentes regiões da cidade, de forma alinhada aos objetivos pedagógicos do Território Hip-Hop⁷⁹.

De acordo com Silva⁸⁰, o programa não apenas facilita o acesso à cultura Hip-Hop, mas também cria oportunidades para que jovens das periferias de São Paulo aprendam diretamente com artistas atuantes na cena cultural. O Território Hip-Hop chega a locais e artistas que, de outra forma, não teriam acesso a orientações para apresentações artísticas, permitindo um envolvimento significativo na cultura Hip-Hop. Além disso, o programa serve como uma ferramenta poderosa para ajudar os(as) participantes a

⁷⁶ SILVA, 2023.

⁷⁷ HIP-HOP SP CULTURA. Território Hip-Hop. Disponível em: <https://hiphopsp.prefeitura.sp.gov.br/territorio-hip-hop/>. Acesso em: 9 out. 2024.

⁷⁸ SILVA, 2023.

⁷⁹ SILVA, 2023.

⁸⁰ SILVA, 2023.

alcançarem seus objetivos pessoais e artísticos, contribuindo para um desenvolvimento cultural e social.

Como outras políticas públicas voltadas ao Hip-Hop, o Território Hip-Hop é resultado de uma demanda histórica do movimento na cidade de São Paulo. O tema começou a ser debatido no Fórum Hip-Hop por volta de 2014. Inicialmente, as reuniões contavam com cerca de 70 participantes, mas, à medida que a demanda se consolidou, o número de envolvidos superou 1.000 pessoas⁸¹.

Durante a gestão do prefeito Fernando Haddad (PT), houve abertura para o diálogo sobre a inclusão do projeto Território Hip-Hop no Programa Vocacional. A equipe da gestão reconheceu que as demandas poderiam ser incorporadas às diretrizes do Programa, configurando um esforço inicial para alinhar o protagonismo das bases sociais às estruturas institucionais.

Para viabilizar essa comunicação, o movimento Hip-Hop se organizou e criou uma assessoria dentro da SMC, estabelecendo um canal direto entre o poder público e a comunidade cultural. Essa dinâmica dava oportunidades para uma implementação caracterizada no modelo sintético, que busca integrar iniciativas locais e mobilizações da sociedade civil às orientações governamentais, promovendo uma interação colaborativa⁸².

No entanto, apesar do esforço para fomentar esse diálogo, muitas das demandas não foram plenamente implementadas ao fim do mandato, revelando os desafios práticos de consolidar políticas públicas que conciliem as diretrizes institucionais, os interesses políticos e as demandas da sociedade civil⁸³.

Com a nova administração de João Dória — PSDB (2017-2018) —, embora outras propostas tenham sido apresentadas pela prefeitura, manteve-se um espaço para o Hip-Hop na SMC, resultado da articulação política do mandato anterior⁸⁴. Isso garantiu a continuidade das pautas do movimento, mesmo com a mudança de governo.

⁸¹ SILVA, 2023.

⁸² LIMA; D'ASCENZI, 2013.

⁸³ BRITES; CLEMENTE, 2019.

⁸⁴ ROCHA, 2009.

Foi apenas em 2019, com a nomeação do rapper Xis⁸⁵ como assessor e representante do Núcleo de Hip-Hop, que o Território Hip-Hop foi efetivamente implementado como política pública. Ao assumir o cargo, Xis teve acesso às pautas e às demandas pendentes da militância, o que facilitou a implementação do programa. Sua posição estratégica no Núcleo permitiu que ele atuasse diretamente na execução das ações propostas pelo movimento, consolidando o programa como uma conquista importante para o Hip-Hop na cidade⁸⁶.

De acordo com Silva⁸⁷, a oficialização do Território Hip-Hop marcou um momento significativo para a cultura Hip-Hop em São Paulo. O programa não apenas concretizou uma demanda histórica, mas também destacou o protagonismo do movimento na construção de políticas públicas, valorizando a participação ativa de suas bases, fruto direto das articulações e reivindicações da militância.

No entanto, a implementação dessa política seguiu o modelo Top-Down, desconsiderando em grande parte as contribuições diretas do movimento. Embora nascido das demandas da militância, o processo de execução foi conduzido pela administração pública de forma centralizada, o que acabou limitando o alinhamento entre as ações realizadas e as necessidades efetivamente apresentadas pelo movimento Hip-Hop⁸⁸.

O Núcleo de Hip-Hop e suas gestões

O Núcleo de Hip-Hop da cidade de São Paulo é uma estrutura vinculada à SMC, criada para fomentar, coordenar e apoiar iniciativas

⁸⁵ Vulgo de Marcelo Santos Nascimento, personagem importante no cenário do rap brasileiro. Começou sua carreira como rapper no final dos anos 1980 e foi um dos fundadores do grupo DMN. Mais tarde, Xis seguiu carreira solo, ganhando destaque com o hit “Us Mano e As Mina”, que se tornou um clássico do rap nacional. Além de sua música, Xis também é conhecido por seu envolvimento em projetos culturais, como a organização do campeonato Hip Hop DJ e o Festival Agosto Negro. Ele também apresentou programas de TV e rádio, sempre promovendo a cultura Hip-Hop e a valorização da identidade negra.

⁸⁶ SILVA, 2023.

⁸⁷ SILVA, 2023.

⁸⁸ SILVA, 2023.

culturais relacionadas ao movimento Hip-Hop. Ele desempenha um papel fundamental na promoção de atividades, eventos e oficinas, além de facilitar a articulação política e cultural entre o movimento Hip-Hop e o poder público.

A criação do Núcleo representou um marco importante na formalização das reivindicações do movimento, viabilizando o desenvolvimento de políticas públicas voltadas especificamente para os quatro principais elementos da cultura Hip-Hop: *Breaking*, DJ, *Graffiti* e MC⁸⁹.

Uma de suas principais funções é atuar como intermediário entre o poder executivo e o movimento Hip-Hop, garantindo que as demandas sejam ouvidas e encaminhadas pela administração municipal. O objetivo é assegurar o reconhecimento do Hip-Hop como uma manifestação cultural legítima, combatendo preconceitos e promovendo a participação social, especialmente das juventudes negras e periféricas⁹⁰.

Além disso, o Núcleo organiza eventos como o Mês do Hip-Hop e o Território Hip-Hop, e colabora com a organização do Prêmio Sabotage⁹¹.

Inicialmente, o projeto de criação do Núcleo de Hip-Hop previa a nomeação de representantes, escolhidos diretamente pelo movimento, para cada um dos principais elementos da cultura Hip-Hop, formando um coletivo dentro da SMC⁹². A expectativa do movimento era de que a criação do Núcleo facilitasse o diálogo com a administração pública, garantindo um espaço permanente para propor demandas e influenciar as políticas públicas, mesmo diante de mudanças de governo⁹³. Essa proposta inicial refletia uma abordagem mais próxima ao modelo sintético de implementação das políticas públicas, que busca integrar as demandas da sociedade civil à atuação governamental, promovendo uma construção conjunta.

No entanto, a decisão da administração pública de autorizar apenas a nomeação de um único representante, escolhido diretamente pelo

⁸⁹ MINETO, 2022.

⁹⁰ SILVA, 2023.

⁹¹ MINETO, 2022.

⁹² SILVA, 2023.

⁹³ QUEIROZ, 2019.

secretário de Cultura, desviou a implementação da política para um modelo *Top-Down*. O resultado foi a limitação do caráter participativo inicialmente proposto, reforçando uma relação hierárquica que dificultou a representatividade plena dos diferentes elementos e atores da cultura Hip-Hop⁹⁴.

De acordo com Silva⁹⁵, o Núcleo foi alocado dentro da Coordenadoria de Programação Cultural (CPROG) da SMC, composta por servidores municipais e uma pequena equipe de jovens monitores e produtores. Esses colaboradores auxiliam nas demandas apresentadas pelo assessor de Hip-Hop nomeado pelo secretário de Cultura.

Entretanto, os resultados ficaram aquém das expectativas. Durante o governo João Dória (PSDB), críticas surgiram em relação ao processo de cooptação promovido pela administração e à escolha do representante do movimento no Núcleo de Hip-Hop⁹⁶. A nomeação de MC Eazy Jay⁹⁷ para o cargo, embora representasse um esforço de aproximação institucional com o movimento, gerou controvérsias dentro da comunidade Hip-Hop. Muitos membros criticaram sua gestão, apontando um favorecimento predominante aos artistas chamados *old school*⁹⁸, em detrimento dos(as) novos(as) artistas.

Além disso, percebeu-se uma priorização das linguagens do MC e do DJ, com um foco quase exclusivo no rap, enquanto outras expressões do Hip-Hop, como o *Breaking* e o *Graffiti*, foram relegadas a um segundo plano⁹⁹. Essa situação exemplifica o conceito de *street-level bureaucracy*, ou “burocracia de nível de rua”, proposto por Michael Lipsky¹⁰⁰, no qual os agentes responsáveis pela execução de políticas públicas, neste caso, MC

⁹⁴ LIMA; D'ASCENZI, 2013.

⁹⁵ SILVA, 2023.

⁹⁶ QUEIROZ, 2019.

⁹⁷ Um dos integrantes do grupo Comando DMC, que ganhou destaque no Rap nacional nos anos 1990. O Comando DMC é reconhecido por suas letras que abordam temas sociais e urbanos, trazendo uma perspectiva das realidades presentes nas periferias brasileiras. Eazy Jay continua ativo na cena, contribuindo para a cultura Hip-Hop e mantendo viva a relevância do chamado Gangsta Rap.

⁹⁸ Relacionado às gerações mais antigas da cultura Hip-Hop

⁹⁹ QUEIROZ, 2019.

¹⁰⁰ LIPSKY, Michael. *Street-level bureaucracy: Dilemmas of the individual in Public Service*.30th anniversary expanded edition. New York: Russell Sage Foundation, 2010.

Eazy Jay como representante do movimento dentro da administração pública, exercem certo grau de discricionariedade ao interpretar e implementar diretrizes institucionais.

Embora essa discricionariedade possa ser benéfica ao permitir que os agentes adaptem as políticas às necessidades locais e às especificidades do campo¹⁰¹, no caso do Hip-Hop, a priorização de determinadas linguagens e grupos evidenciou um viés que resultou na exclusão de outros atores importantes do movimento. Isso exemplifica como as decisões de *street-level bureaucracy* podem influenciar a percepção e a eficácia de uma política pública, moldando-a de forma que, por vezes, diverge de suas intenções originais¹⁰².

Dentre os coletivos que denunciavam as atividades do Núcleo, destacava-se o Fórum Hip-Hop, que percebia a perda do trabalho anterior de

[...] recepção das demandas do movimento, do trabalho intermediário - de ler e interpretar orçamentos e leis, e o consequente repasse desse conhecimento para o movimento hip-hop e, no último estágio, para as pessoas que participariam das políticas públicas¹⁰³.

Diante das insatisfações com a gestão de MC Eazy Jay como coordenador do Núcleo de Hip-Hop, o então secretário de Cultura, Alexandre Youssef (2019–2021), nomeado pela gestão de Bruno Covas (PSDB), indicou o rapper Xis para assumir a coordenação em 2019. Reconhecido como um dos nomes mais influentes do Hip-Hop brasileiro, Xis trouxe uma nova perspectiva ao Núcleo, fortalecendo a conexão entre a militância do movimento e o poder público. Sua nomeação permitiu avanços significativos, como a articulação das pautas do movimento com a implementação de políticas efetivas, incluindo o Programa Território Hip-Hop, conforme analisado anteriormente¹⁰⁴.

¹⁰¹ LIPSKY, 2010.

¹⁰² LIMA; D'ASCENZI, 2013.

¹⁰³ QUEIROZ, 2019, p. 59.

¹⁰⁴ SILVA, 2023.

Em 2021, a coordenação do Núcleo passou a ser liderada pelo rapper Marcelo Gugu¹⁰⁵, indicado pela secretária de Cultura Aline Torres. Após Gugu deixar o cargo em novembro de 2023, a responsabilidade pelo Núcleo foi assumida por MC Cavanha¹⁰⁶, que atualmente ocupa a posição¹⁰⁷.

Para concluir, um aspecto que merece atenção é o fato de a escolha dos representantes do Núcleo ter se concentrado predominantemente em artistas ligados ao elemento MC e dominado pelo gênero masculino. Essa recorrência reduz a representatividade dos outros elementos fundamentais do Hip-Hop, como o *Breaking*, o DJ e o *Graffiti*, e limita a diversidade de gênero dentro das iniciativas culturais promovidas pelo Núcleo.

Considerações finais

As reflexões apresentadas neste artigo buscaram evidenciar a importância da Cultura Hip-Hop como um elemento importante na formulação e implementação de políticas públicas voltadas ao fortalecimento das expressões culturais periféricas. Fundamentados nos *Hip-Hop Studies* e nas teorias de implementação de políticas públicas, destacamos o papel de protagonismo assumido pelo movimento Hip-Hop, que, ao transcender a posição de mero beneficiário, se tornou um agente ativo no processo de criação dessas políticas. No entanto, esse protagonismo raramente é refletido na etapa de implementação, que permanece majoritariamente centralizada nas secretarias das gestões governamentais vigentes.

A trajetória da Cultura Hip-Hop em São Paulo, marcada por iniciativas como o “Rap...ensando a Educação”, o “Mês do Hip-Hop”, as “Casas de Hip-Hop”, o “Prêmio Sabotage”, o “Território Hip-Hop” e o “Núcleo de Hip-Hop”, revela tanto os avanços quanto os desafios que permeiam a relação entre

¹⁰⁵ Rapper e poeta brasileiro, defensor da poesia e da criatividade como ferramentas de transformação social, conhecido também por suas letras com base profundas e criativas que abordam temas como amor, sociedade e introspecção.

¹⁰⁶ Marcelo Cavanha é integrante da militância do Hip-Hop desde seus primórdios. Educador social, conselheiro do Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial, militante da Rede Antirracista Quilombão e Coordenador de Relações Institucionais da CUFA (Central Única das Favelas).

¹⁰⁷ SILVA, 2023.

sociedade civil e poder público. Embora as bases do Hip-Hop defendam modelos de implementação mais horizontais, como o *Bottom-Up*, ou, pelo menos, sintéticos, a realidade mostra que grande parte dessas políticas segue o modelo *Top-Down*, limitando o potencial colaborativo idealizado pelo movimento.

Apesar das conquistas significativas, os desafios persistem. A falta de continuidade de algumas políticas, a execução alheia às demandas do movimento e as tensões internas geradas por disputas de protagonismo e linguagens privilegiadas indicam a necessidade de revisão nos processos de formulação e implementação dessas ações. Nesse sentido, torna-se fundamental fortalecer o diálogo entre os diferentes atores envolvidos: artistas, coletivos, gestores públicos e militantes, para promover maior equidade, representatividade e efetividade.

Por fim, a análise reforça que a Cultura Hip-Hop vai além de ser um movimento cultural; trata-se de um espaço de luta e transformação social. Seu desempenho enquanto ferramenta para a construção de uma sociedade mais plural, justa e equânime é inegável. Cabe, portanto, tanto ao poder público quanto à sociedade civil o compromisso de aprimorar e ampliar essas políticas, assegurando que o Hip-Hop continue impactando positivamente a vida de milhares de jovens negros(as) e periféricos(as), fortalecendo sua identidade, ancestralidade, memória e protagonismo.

Referências

ALESP reconhece Hip-Hop como patrimônio cultural e imaterial de São Paulo. *Portal Mud*, São Paulo, 7 mar. 2024. Disponível em: <https://portalmud.com.br/portal/ler/alesp-reconhece-hip-hop-como-patrimonio-cultural-e-imaterial-de-sao-paulo>. Acesso em: 14 out. 2024.

ANDRADE, Elaine Nunes. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. 1996. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

ARRUDA, Clodoaldo. *Projeto Rappers: a primeira casa do hip-hop brasileiro – história & legado*. São Paulo: Perspectiva: Geledés Instituto da Mulher Negra, 2023.

BRITES, Carla Mario; CLEMENTE, Augusto Junior. Implementação de Políticas Públicas: Breve revisão de literatura. *Revista NAU Social*, [s. l.], v. 10, n. 18, p. 27-37, maio/out. 2019.

C. Toni. Um bom Lugar: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos – Sabotage. São Paulo: LiteraRua, 2013.

Câmara Municipal de São Paulo – Gabinete do vereador Celso Gianazi. “Projeto de Lei nº 451/2019”. Disponível em: <https://celsogiannazi.com.br/wp-content/uploads/2019/07/PL-451.2019.pdf>

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma introdução aos Estudos Culturais. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 9, dez. 1998.

FARIA, Priscilla Prado de. *Racionais MC's e Paulo Freire: Um diálogo sobre educação na São Paulo dos anos 90*. 2017. 118 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. 2005. 206 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FORUM HIP HOP – Contra o genocídio da juventude pobre, preta e periférica. Disponível em: <https://www.forumhiphopmsp.com.br>. Acesso em: 14 out. 2024.

GOULART, Thiago. Câmara recebe encontro “Hip Hop e Resistência”. Câmara Municipal de São Paulo, São Paulo, 24 mar. 2018. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/hip-hop-e-resistencia-e-tema-de-encontro-na-camara/>. Acesso em: 9 out. 2024.

HIP-HOP SP CULTURA. Território Hip-Hop. Disponível em: <https://hiphopsp.prefeitura.sp.gov.br/territorio-hip-hop/>. Acesso em: 9 out. 2024.

LIMA, Luciana Leite; D'ASCENZI, Luciano. Implementação de Políticas Públicas: Perspectivas Analíticas. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 21, n. 48, p. 101-110, dez. 2013.

LIPSKY, Michael. *Street-level bureaucracy: Dilemmas of the individual in Public Service*. 30th anniversary expanded edition. New York: Russell Sage Foundation, 2010.

MACEDO, Márcio. Hip-hop sp: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, Lúcio; FRÚGOLI JR., Heitor (org.). *Pluralidade Urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais*. São Paulo: Editora 34; FAPESP, 2016. p. 23-53.

MATOS, Ronaldo. Movimentos culturais de São Paulo visam melhorias através do Projeto “Existe Diálogo em SP”. *Desenrola e não me enrola*, São Paulo, 12

set. 2013. Disponível em: <https://desenrolaenaomenrola.com.br/territorios-criativos/movimentos-culturais-de-sao-paulo-visam-melhorias-atraves-do-projeto-existe-dialogo-em-sp/>. Acesso em: 11 out. 2024.

MESQUITA, Beatriz Maria. Os modelos *Top-Down* e *Bottom-Up* para o desenvolvimento local: Uma análise bibliográfica para o Brasil. 2018. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Administração Pública) – Departamento de Administração, Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2018.

MINETO, Victória Bassan. A institucionalização do *hip-hop paulista* na administração pública municipal. 2022. 45 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Administração Pública) – Departamento de Administração, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2022.

MOVIMENTO hip-hop dialoga com a prefeitura. *Cidade de São Paulo*, São Paulo, 15 mar. 2006. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/comunicacao/noticias/?p=134182>. Acesso em: 9 out. 2024.

NOVA secretaria de Cultura defende cidadania cultural. *Cidade de São Paulo*, São Paulo, 4 abr. 2016. Disponível em: <https://capital.sp.gov.br/w/noticia/nova-secretaria-de-cultura-defende-cidadania>. Acesso em: 9 out. 2024.

PERES, Lucas Lourenço. De uma "cultura de rua" à uma "cultura periférica de mercado": as transformações do Rap de 1983 a 2019. 2020. 77 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Administração Pública) – Departamento de Administração, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2020.

PINTO, Tania Regina. Afrika Bambaataa, entre as gangues e a cultura hip-hop. *Primeiros Negros*, 2021. Disponível em: <https://primeirosnegros.com/afrikabambaataa/>. Acesso em: 10 out. 2024.

PROGRAMA VOCACIONAL. SP Cultura. Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/977/#/tab=sobre>. Acesso em: 12 out. 2024.

PROJETO "Rapensando a educação" reúne rap e literatura em bate-papos com jovens. *Cidade de São Paulo*, São Paulo, 21 nov. 2019. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=27138>. Acesso em: 10 out. 2024.

QUEIROZ, André Sanchez. *Cultura e política no Hip Hop na cidade de São Paulo: redes, sociabilidades e territórios*. 2019. 194 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Antropologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

ROCHA, Manoel Ilson Cordeiro. Estado e Governo: Diferença conceitual e implicações práticas na pós-modernidade. *REVISTA UNIARA*, Araraquara, [s. l.], n. 21/22, p. 140-145, 2009.

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

SABOTAGE. Câmara Municipal de São Paulo, [20--]. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/memoria/especial/premio-sabotage/#:~:text=A%20premia%C3%A7%C3%A3o%20foi%20criada%20pela,Mateus%20dos%20Santos%2C%20o%20Sabotage>. Acesso em: 1 out. 2024.

SÃO PAULO (Cidade). Decreto nº 57.484, de 29 de novembro de 2016. Institui o Sistema Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo e o Plano Municipal de Cultura de São Paulo, bem como o Sistema Municipal de Financiamento à Cultura e o Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais. Câmara Municipal de São Paulo: São Paulo, 2016. Disponível em: <http://documentacao.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/decretos/D57484.pdf>. Acesso em: 9 out. 2024.

SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 13.924, de 22 de novembro de 2004. Institui a Semana do Hip Hop no Município de São Paulo, a ser comemorada, anualmente, na segunda quinzena do mês de março, e dá outras providências. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2004. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-13924-de-22-de-novembro-de-2004/consolidado>. Acesso em: 16 fev. 2025.

SEMANA do Hip-Hop Lei Municipal 14.485/2007 (São Paulo). Correio Nagô, 2013. Disponível em: <https://correionago.com.br/semana-do-hip-hop-lei-municipal-14-485-2007-sao-paulo/>. Acesso em: 9 out. 2024.

SILVA, Edson Linhares da. O “R.A.P enC.I.N.A”: Revolução Através de Palavras – Conhecimento, Identidade, Negritude e Antirracismo. 2023. 204 f. Mestrado em Sociologia. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

SILVA, Iara. Câmara abre inscrições para o Prêmio Sabotage no próximo dia 25. Câmara Municipal de São Paulo, São Paulo. 2022. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/camara-abre-inscricoes-para-o-premio-sabotage-no-proximo-dia-25/>. Acesso em: 10 out. 2024.

THE UNIVERSAL ZULU NATION. Zulu Nation. Disponível em: <https://www.zulunation.com>. Acesso em: 10 out. 2024.

AGÊNCIA E REGULAÇÃO NA CULTURA HIP HOP: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO DE PROFISSIONALIZAÇÃO DO OFÍCIO DE MC

Cairo Henrique dos Santos Lima¹

Resumo: No trabalho em questão realizamos uma discussão sociológica sobre o processo de profissionalização de MCs no circuito transnacional de batalhas de rima, com ênfase nas redes de colaboração estabelecidas na cultura Hip Hop da América Latina. Partindo do referencial teórico dos Estudos de Hip Hop e dos Estudos da diáspora africana, fazemos um cruzamento analítico deste referencial com a Sociologia das Profissões, apontando tanto aproximações, quanto distanciamentos. O texto é dividido em duas partes: primeiro uma discussão sobre o papel da agência criativa na cultura Hip Hop, sinalizando a construção histórica do Hip Hop e o surgimento das batalhas de rima; segundo, um debate acerca dos modos de regulação do ofício de MC, tendo como base a Sociologia das Profissões. Ao final, argumentamos em favor da necessidade de descentramento dos modelos de análise profissional vigentes, com vistas à incorporação de concepções de sujeito e conhecimento compatíveis com as experiências dos sujeitos que articulam agência criativa através do circuito de batalhas de rima.

Palavras-chave: MCs; profissionalização; agência.

AGENCY AND REGULATION IN HIP HOP CULTURE: CONSIDERATIONS ON THE PROFESSIONALIZATION PROCESS OF THE MC CRAFT

Abstract: In this paper, we conduct a sociological discussion on the process of professionalization of MCs in the transnational circuit of battle raps, with an emphasis on the collaboration networks established in Latin American Hip Hop culture. Based on the theoretical framework of Hip Hop Studies and African Diaspora Studies, we make an analytical crossover between this framework and the Sociology of Professions, pointing out both similarities and differences. The text is divided into two parts: first, a discussion on the role of creative agency in Hip Hop culture, signaling the historical construction of Hip Hop and the emergence of battle raps; second, a debate on the modes of regulation of the MC profession, based on the Sociology of Professions. Finally, we argue in favor of the need to decentralize the current models of professional analysis, with a view to incorporating concepts of subject and knowledge compatible with the experiences of the subjects who articulate creative agency through the circuit of battle raps.

Keywords: MCs; professionalization; agency.

¹ Bacharel em Ciências Sociais, mestre e doutorando em Sociologia (UFSCar). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0199085192792066>. E-mail: cairo@estudante.ufscar.br.

AGENCIA Y REGULACIÓN EN LA CULTURA HIP HOP: CONSIDERACIONES SOBRE EL PROCESO DE PROFESIONALIZACIÓN DE LA ARTESANÍA DE MC

Resumen: En este artículo realizamos una discusión sociológica sobre el proceso de profesionalización de los MCs en el circuito transnacional del battle rap, con énfasis en las redes de colaboración establecidas en la cultura Hip Hop latinoamericana. A partir del marco teórico de los Estudios del Hip Hop y de los Estudios de la Diáspora Africana, hacemos un cruce analítico entre este marco y la Sociología de las Profesiones, señalando tanto similitudes como diferencias. El texto se divide en dos partes: primero, una discusión sobre el papel de la agencia creativa en la cultura Hip Hop, señalando la construcción histórica del Hip Hop y el surgimiento de los battle raps; en segundo lugar, un debate sobre los modos de regulación de la profesión de MC, a partir de la Sociología de las Profesiones. Finalmente, argumentamos a favor de la necesidad de descentralizar los modelos actuales de análisis profesional, con miras a incorporar conceptos de sujeto y conocimiento compatibles con las experiencias de los sujetos que articulan la agencia creativa a través del circuito de los battle raps.

Palabras clave: MCs; profesionalización; agencia.

Introdução

Este trabalho² constitui um exercício de instrumentalização teórica e cruzamento crítico e criativo entre dois referenciais no campo da Sociologia, sendo eles, por um lado, os Estudos de Hip Hop, e, por outro, a Sociologia das Profissões. Na tentativa de compreender algumas das transformações recentes ocorridas na cultura Hip Hop, com ênfase no circuito de batalhas de rima que vem se consolidando através da América Latina nos últimos anos, indagamos se o estabelecimento de novos modos de regulação dos campeonatos e ligas de rima improvisada pode ser compreendido enquanto um processo de profissionalização do ofício dos Mestres de Cerimônia - ou "MCs". A hipótese em favor da qual argumentamos é de que a articulação de agência criativa no contexto de campeonatos e ligas transnacionais de

² O artigo em questão resulta das atividades de pesquisa desenvolvidas no início do curso de doutorado em Sociologia, cursado pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), realizado com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), através do processo 2023/17994-0.

batalhas de rima produz deslocamentos nas formas de organização e estratégias de mobilização dos sujeitos e grupos da diáspora africana (FLOR, 2021).

Nesse sentido, a cultura Hip Hop parece indicar, por meio da crescente regulação profissional das atividades dos MCs, a formação de um circuito cultural latino-americano e contra-hegemônico, ancorado na prática das batalhas de rima e nas redes de solidariedade e colaboração da juventude negra periférica. Os impactos desse processo sobre a comunidade global do Hip Hop e sua capacidade de articulação transnacional podem ser percebidos nas ligas internacionais de improvisação rimada, a exemplo do Freestyle Master Series (FMS) e do Red Bull FrancaMente (Red Bull Batalla), sendo ambas ligas recentemente estabelecidas no Brasil, que passaram a ser consideradas o locus principal das discussões transnacionais sobre batalhas de rima e cultura Hip Hop.

Partindo das características das atividades desenvolvidas pelos MCs brasileiros nestes campeonatos e dos impactos das estratégias de regulação dos mesmos sobre as experiências dos MCs e sobre seus modos de articulação de agência criativa, procuraremos caracterizar as batalhas de rima e as condições contemporâneas do ofício de MC, explorando, inicialmente, suas relações com a diáspora africana, a partir dos Estudos de Hip Hop, e, em um segundo momento, a interpretação possível de suas transformações recentes enquanto um processo de profissionalização, partindo da Sociologia das Profissões. Ressaltamos que o estado atual do trabalho de campo da pesquisa em questão é precoce, de modo que nos encontramos na fase mais especulativa e abstrata da pesquisa, com ênfase na finalização de nosso enquadramento analítico e na articulação teórica das principais questões levantadas - assim, não pretendemos generalizar nossas reflexões, mas apenas posicionar questionamentos em torno de um objeto. A seguir, apresentaremos uma discussão breve sobre Hip Hop, em seguida comentaremos as contribuições da Sociologia das Profissões, para então, caracterizar como as novas condições de regulação das batalhas de rima contribuem na profissionalização dos MCs.

Agência criativa da cultura Hip Hop à diáspora africana

O Hip Hop, conhecido popularmente como um movimento cultural e político, pode ser compreendido, de uma perspectiva sociológica, como uma cultura urbana juvenil da diáspora africana³, isto é, um conjunto de modos de vida dotado de formas e estratégias de ação e redes de sociabilidade específicas (SANTOS, 2022, *passim*), que surgem como um discurso cultural de crítica às ausências e excessos do Estado nacional enquanto modelo de identificação e de gestão da sociedade civil - ou ainda, enquanto um circuito e um sistema de significação global, originado e desenvolvido através das formações culturais do que conhecemos como Atlântico negro (GILROY, 2012).

Os movimentos constantes de ida e retorno dos fluxos culturais globais que compõem o Hip Hop buscam compartilhar saberes construídos coletivamente, para integrá-los nas experiências da juventude negra periférica global, com quem o Hip Hop dialoga diretamente, intercedendo pelos sujeitos em termos éticos e estéticos (OLIVEIRA, 2015, p. 523). Na fase atual do Hip Hop, MCs, DJs, B.boys e B.girls, grafiteiros (as)⁴, jornalistas, professores e pesquisadores, voltam-se às necessidades de disputa por reconhecimento e legitimidade na cultura Hip Hop, buscando ampliá-la, exaltá-la e conservá-la, enfatizando sua história e potencial transformador.

No campo da Sociologia da Cultura, e mais especificamente dos Estudos da diáspora africana e dos Estudos de Hip Hop, se estabelecem, nos cinquenta anos do Hip Hop, desafios teórico-metodológicos urgentes, marcados pela ausência de uma análise sistemática das estratégias de

³ Entendemos a diáspora africana como uma categoria analítica voltada à interpretação da história cultural de grupos e populações africanas globalmente dispersas, que pode se referir a um processo histórico, uma condição social, um espaço geopolítico e um discurso político-cultural (ZELEZA, 2005, p. 579), mas também, uma metodologia ou epistemologia, vinculada ao descentramento da narrativa colonial da modernidade, predominante no ocidente (MEDEIROS, 2023, p. 349).

⁴ DJs, MCs, B-Boys, B-Girls e grafiteiros (as) são sujeitos praticantes da cultura Hip Hop, envolvidos nas modalidades rap, breaking e grafite. DJs (*disk jockeys*) produzem bases instrumentais, sobre as quais os MCs (*masters of ceremonies*), realizam suas performances poéticas, compondo o elemento do rap. B-Boys e B-Girls fazem performances coletivas e individuais de dança compondo o elemento breaking. E grafiteiros (as) produzem desenhos, tags e disputas estéticas próprias nos espaços públicos, compondo o elemento grafite.

articulação da cultura Hip Hop. Tais estratégias poderão ser compreendidas a partir da análise das experiências construídas por MCs brasileiros nos fluxos transnacionais de agência criativa negra. De acordo com Valter Silvério (2022), o conceito de *agência criativa negra* se refere às formas dinâmicas de ação e de mobilização cultural, política e intelectual dos sujeitos e grupos da diáspora, construídas coletivamente e articuladas globalmente com vistas à gestão de práticas e políticas de valorização da vida negra, preservação da memória negra, celebração de diferenças e construção de hegemonias (SILVÉRIO, 2022, *passim*). Aqui utilizamos tal conceito como uma ferramenta de investigação e um modelo interpretativo das estratégias de reconhecimento e disputas por legitimidade da cultura negra na modernidade.

Dando um passo atrás, a fim de retomar a historicidade do Hip Hop como um objeto sociológico e demonstrar sua pertinência analítica, discutiremos brevemente alguns elementos da histórica cultural do Hip Hop, passando por seu surgimento nos Estados Unidos na década de 1970, por sua recepção e transformação no Brasil nos anos 1980, e pelo surgimento do circuito de batalhas de rima na década de 1990.

O Hip Hop surgiu como uma perspectiva cultural norteadora nas vidas de jovens negros e latinos das periferias dos Estados Unidos, em 11 de agosto de 1973, durante a primeira festa de rua (*block party*) com sistemas de som (*sound systems*), realizada na Sedgwick Avenue, nº 1520, no South Bronx, em Nova Iorque, por Cindy Campbell e seu irmão, DJ Kool Herc - em especial a partir da performance *Back to School Jam*, motivada pelo desejo da juventude do Bronx de comemorar o verão antes do retorno do período letivo. No final de 1973, o DJ Afrika Bambaataa fundou a Zulu Nation, primeira posse⁵ a promover o Hip Hop enquanto cultura, ou seja, como uma forma singular de “consciência coletiva” (IGLESIAS; HARRIS, 2022, p. 126). A Zulu Nation tornou-se uma organização voltada à conscientização do potencial transformador do Hip

⁵ Segundo João Batista de Jesus Félix (2005), posses “são espaços em que as discussões políticas de interesse do Hip Hop ocorrem [...] na posse os praticantes de qualquer um dos quatro elementos definidores do Hip Hop fazem as suas reflexões políticas e ideológicas” (FÉLIX, 2005, p. 80).

Hop e de suas possibilidades de articulação através das rotas de experiência da juventude negra. Tais rotas adquirem significados políticos e sentidos práticos no Hip Hop, facilitando a mobilização social e a resistência política da juventude às desigualdades, à discriminação e à violência, normalizadas e intensificadas no South Bronx, durante o período “pós-industrial” (ROSE, 2021, p. 21).

No Brasil, a origem da cultura Hip Hop pode ser encontrada nas primeiras músicas com afinidade estética com o Rap - os melôs - como o “Melô do Tagarela”, lançado por Luís Carlos Miele, em 1980 (MACEDO, 2016, p. 25), mas também, no estilo inovador de dança da “onda breaking”, responsável por tornar a cultura Hip Hop representativa para a juventude negra periférica da cidade de São Paulo (MACEDO, 2016, p. 27). Nesse contexto, grupos de B-Boys como o Funk Cia, influenciaram a criação das primeiras posses no Brasil, como o Sindicato Negro (MACEDO, 2016, p. 30). A partir da atuação política de organizações como o Movimento Negro Unificado (MNU) e o Instituto da Mulher Negra (Geledés) nos espaços sociais da cultura Hip Hop, junto às posses e às equipes de som dos bailes black, é criado em 1989, o Movimento Hip Hop Organizado (MH2O), voltado à organização da juventude negra nas periferias de São Paulo (FELIX, 2005, p. 161).

À medida que o Hip Hop se popularizou como “cultura de rua”, ocorreram mudanças que centralizaram as práticas e representações do Hip Hop em torno do Rap, e mudanças territoriais, que gradualmente deslocaram os eventos e os agentes para as periferias, onde as posses assumiram a responsabilidade de organizar o Hip Hop enquanto um instrumento de resistência, associado a atividades de lazer, educação e arte. Nesse contexto, à medida que grupos de Rap se consolidaram na opinião pública e na indústria, como o Racionais MCs (OLIVEIRA, 2018 apud RACIONAIS, 2018, p. 11), a identidade coletiva do Hip Hop tornou- se mais próxima de discursos políticos de denúncia contra a violência, contra as desigualdades sociais e contra o racismo, por influência de grupos de Rap como N.W.A. e Public Enemy.

Avançando, salientamos a relevância do circuito de batalhas de rima para a cultura Hip Hop no Brasil e na América Latina, como uma rede dinâmica de relações afrodiáspóricas, ancorada na prática discursiva da

improvisação rimada. As batalhas de rima são práticas culturais, eventos sociais e performances poéticas, baseadas em um confronto retórico estabelecido entre os Mestres de Cerimônia (MCs). Sua origem afrodiáspórica implica influências culturais como o padrão responsorial dos cantos de interpelação e resposta, típico da *Embolada* e do *Repente*; as interações em coro, do *Jongo* e da *Umbigada*; e a influência de jogos de palavras como o *The Dozens* e o *Toasting* (ROSE, 2021, p. 193). O improviso, conhecido também como *freestyle*, consiste em um discurso rítmico em que as rimas são feitas na hora. As primeiras batalhas de rima do Brasil surgiram nos anos 1990, no Rio de Janeiro, em *bailes black* nos quais as “rodas de improviso” tornaram-se predominantes, como a festa *Zoeira*, que levou à criação da *Batalha do Real*, em 1999.

A prática do improviso também passou a ser conhecida, ao migrar para São Paulo no início dos anos 2000, como *funk falado* ou *tagarela*, em vista do destaque concedido à poesia. Firmando-se como ocupação cultural nas praças e estações de metrô, as batalhas de rima foram desvinculadas dos *bailes black* e se espalharam pelo Brasil, contando atualmente com cerca de duzentas batalhas de rima semanais somente no *Círculo Paulista de Batalhas de MCs* (CPBMC). Da perspectiva transnacional, as batalhas de rima são fundamentais para a articulação política do Hip Hop global, por constituirão uma base cultural material a partir da qual as experiências coletivas e posicionamentos críticos da juventude negra periférica são formulados.

Após esta breve caracterização da cultura hip Hop e do circuito de batalhas de rima no Brasil, apontaremos para as articulações globais de agência criativa que entrecruzam projetos de emancipação e de disputa por reconhecimento travados pelos sujeitos, salientando algumas das iniciativas estrangeiras que contribuem para a regulação das batalhas de rima no interior das ligas transnacionais como FMS e Red Bull FrancaMente. Nesse sentido, as contribuições da Sociologia das Profissões são fundamentais, nos fornecendo vocabulário técnico adequado e um arcabouço conceitual revigorante, que contribui para o posicionamento das principais dimensões analíticas e preocupações empíricas necessárias em um estudo sociológico sobre profissões e/ou ofícios em vias de profissionalização.

Processos de regulação na cultura Hip Hop e a Sociologia das Profissões

Nosso olhar analítico sobre as batalhas de rima enquanto um “círculo” é baseado no conceito de *círculo da cultura*, forjado pelo sociólogo Paul Du Gay (1997) e, posteriormente, articulado teórica e metodologicamente por Stuart Hall (2016). O círculo da cultura pode ser entendido como o espaço físico e/ou simbólico em que a cultura é construída, e em que ela acontece, em termos do compartilhamento de sentidos que se estabelece entre os sujeitos e os grupos. A construção interpretativa de consensos e dissensos ocorre ao longo dos diferentes momentos-chave do modelo analítico do círculo da cultura, a saber: produção, representação, consumo, identidade e regulação (HALL, 2016, p. 18). No tocante à análise sociológica das transformações recentes nas batalhas de rima, concedemos primazia à dimensão da regulação.

Partindo dos Estudos de Hip Hop entendemos a profissionalização como um processo de regulação das relações culturais, políticas e econômicas que atravessam e constituem as batalhas de rima. A “profissão MC” é uma categoria êmica da cultura Hip Hop, utilizada em letras de canções de Rap desde a década de 2000, e que aos poucos foi consolidada no campo dos Estudos de Hip Hop e na discussão sobre batalhas de rima no Brasil. As investigações a respeito do processo de profissionalização de MCs buscam principalmente compreender as relações polivalentes existentes entre a luta política por reconhecimento da cultura Hip Hop e conjuntos de interesse exógenos, sobretudo econômicos.

Por outro lado, segundo Sida Liu (2018), a profissionalização, um dos paradigmas dominantes na Sociologia das Profissões, pode ser entendida como uma teoria que permite compreender a transformação de grupos ocupacionais em profissões, através de mudanças de licenciamento, associação e códigos de ética (LIU, 2018, p. 45). No contexto das batalhas de rima, o aspecto “estrutural” apontado pelo autor no processo de profissionalização quase não pode ser identificado, devido à fluidez e descontinuidade das mudanças observadas, de modo que a especificidade desse processo deve ser buscada nas experiências sociais dos sujeitos,

segundo a orientação interacionista (JAISSON, 2018, p. 704). Assim, buscaremos aproximar as discussões sobre profissionalização estabelecidas nos Estudos de Hip Hop do referencial da Sociologia das Profissões, sinalizando algumas semelhanças e diferenças. Ao caracterizar o circuito de batalhas de rima na América Latina, o direcionamento analítico específico da Sociologia das Profissões, preocupado com questões como domínio de expertise, formação de jurisdições e distribuição de credenciais, mostra-se fundamental para esta investigação.

Além do Brasil, outros países como Argentina, Bolívia, Colômbia, Chile, México, Peru, Uruguai, República Dominicana, Venezuela, também desenvolveram circuitos nacionais de batalhas de rima com propensão às trocas multiculturais na América Latina. Tal processo se inicia a partir da atuação articulada de sujeitos e de instituições dedicadas à criação de um projeto transnacional de fortalecimento da agência criativa na cultura Hip Hop. Esses circuitos nacionais são amarrados por relações profissionais e eventos internacionais, como o *Red Bull FrancaMente* (também conhecido globalmente como *Red Bull Batalla*), criado em Porto Rico no ano de 2005, e a liga *Freestyle Master Series* (FMS), criada na Espanha em 2017 (ABAD, 2021, p. 34). Tais redes de colaboração são coordenadas por grupos como a *Urban Roosters* (RAMOS, 2020, p. 54), uma empresa/organização social responsável pela gestão das formas de organização e cooperação da comunidade transnacional das batalhas de rima na América Latina, e pela coordenação de plataformas digitais de comunicação voltadas às comunidades hispanófonas e lusófonas da cultura Hip Hop.

A atuação destas organizações no Brasil se inicia em 2020, pela realização da primeira edição do *Red Bull FrancaMente*, e, a partir de 2024, a primeira edição da liga FMS no Brasil também começou a ser realizada. Através da criação de uma rede de relações transculturais reguladas, os “MCs de batalha” - sujeitos especializados nesse tipo de performance - os quais há alguns anos se profissionalizavam exclusivamente através da indústria musical, a fim de se tornarem rappers, adquiriram meios para profissionalizar seu próprio circuito de batalhas de rima. As principais mudanças identificáveis nas condições do

trabalho artístico dos MCs que foram causadas a partir da expansão dos campeonatos internacionais incluem: o recebimento de salários e o financiamento via patrocínio; o registro em carteira de trabalho - em alguns casos; o surgimento de infra-estrutura material duradoura (equipamentos técnicos de som e de iluminação, microfones, tendas, acessórios de segurança, etc.); a criação e estabelecimento de critérios avaliativos objetivos para julgamento padronizado das performances; a ampliação do público, do corpo profissional que fomenta e reproduz o circuito de batalhas (MCs, jurados, apresentadores, mediadores) e da capacidade de articulação global do circuito de batalhas de rima; dentre outras inovações decorrentes da sofisticação dos modos de articulação de agência criativa por parte da juventude hiphopper.

Mas como as contribuições da Sociologia das Profissões podem ser incorporadas neste contexto de análise? A partir da teoria processual da ação de Sida Liu (2018), e acionando os trabalhos de Nunes (2022), sobre trabalho artístico, de Antunes e Marques (2022), acerca das identidade profissional, de Carvalho, Correia e Serra (2018), sobre auto-regulação, e de Dubar (2012), sobre subjetividade e trabalho, discutiremos a seguir, alguns elementos do processo de regulação profissional do circuito das batalhas de rima e do ofício de MC. Entendemos que os principais modelos de análise profissional, mesmo o oferecido por Liu (2018) devem passar por um descentramento, pois tais modelos de análise carregam consigo concepções de sujeito, de conhecimento e de profissão, muito distantes da experiência empírica que os MCs vivem no processo de profissionalização de suas atividades. Além de tal exercício de descentramento contribuir para o incremento dos modelos de análise das profissões, ele também constitui um posicionamento crítico, baseado na orientação política dos Estudos de Hip Hop. E, ao mesmo tempo, acreditamos que a defesa da necessidade de descentramento dos modelos de análise se alinha com nossa posição interacionista no debate da Sociologia das Profissões.

A opção pela teoria processual da ação é compatível com nossa ênfase sobre o papel da agência criativa no circuito de batalhas de rima,

além disso, ao partir de uma abordagem transnacional, a importância concedida por Liu (2018) ao processo de construção de redes de colaboração através de fronteiras - tanto nacionais, quanto jurisdicionais - enriquece e facilita análises sociológicas em um viés cosmopolita. Portanto, tomando as fronteiras de jurisdição, os diagnósticos da expertise e a construção de redes de troca, enquanto esferas de ação da vida profissional (LIU, 2018, p. 47), passaremos brevemente por algumas estratégias de regulação empreendidas contemporaneamente no circuito de batalhas de rima.

A delimitação de uma jurisdição em torno do ofício de MC passa por disputas para se diferenciar de outros profissionais do trabalho artístico, por vezes muito próximos dos MCs de batalha, como os rappers - por vezes entendidos também como MCs - poetas, *slammers* e literatos. A autoridade para conferir legitimidade a uma performance e para classificá-la como pertencente ao circuito de batalhas, e a autonomia que os sujeitos possuem para atribuir outros sentidos às performances e exercitar a liberdade criativa típica do trabalho artístico, podem ser entendidos como momentos articulados na delimitação de fronteiras profissionais. A platéia dos eventos, os jurados, apresentadores, patrocinadores e os demais MCs são todos agentes ativos na delimitação de uma jurisdição, eles a tornam efetiva através de elaborações críticas, com vistas tanto à manutenção de fronteiras, quanto ao borramento de fronteiras (LIU, 2018, p. 49), pois, enquanto busca-se a padronização avaliativa do ofício, também são incorporadas características de outros domínios profissionais, em uma chave de hibridação.

Por outro lado, no tocante à dimensão da expertise profissional, compreendemos que a construção social do conhecimento veiculado nas batalhas de rima confere sentidos subjetivos ao discurso poético e rítmico enunciado pelos MCs, atrelados à experiência dos sujeitos e aos valores políticos da cultura Hip Hop - que apontam para uma relação necessária com o quinto elemento do Hip Hop, o próprio conhecimento entendido como uma mentalidade ou forma de consciência coletiva resultante dos princípios de organização e formas de pensamento do Hip Hop (MILLER, et. al., 2014). Nesse

sentido, a expertise dos MCs é vigiada continuamente, e suas habilidades profissionais para rima, metrificação, enunciação, contextualização retórica, velocidade de pensamento, tempo de resposta, presença de palco, produção de identificação coletiva, enaltecimento do Hip Hop, exploração de áreas de saber, referenciação, entre outras habilidades especializadas, são colocadas em cheque durante as performances. Tal vigilância epistemológica não estabelece um padrão diagnóstico tão rígido quanto de outras profissões institucionalizadas, porém, o caminho da hibridação se mostra eficaz para incluir ou excluir sujeitos de acordo com sua competência, lhes atribuindo legitimidade através do que Sida Liu chama de co-produção diagnóstica (LIU, 2018, p. 51).

Já em relação à construção de redes relacionais, voltadas à cooperação e solidariedade, mas também às disputas e resistências, o circuito de batalhas de rima mostra-se prolífico em escala global, pois suas redes de associação são complexas e polivalentes, sendo atravessadas por trocas multiculturais entre comunidades nacionais. Ao mesmo tempo, as redes relacionais têm um papel fundamental no cotidiano profissional dos MCs, em termos da interdependência entre performances poéticas, hábitos profissionais e modos de sociabilidade e de identificação cultural dos sujeitos, que constroem sua identidade coletiva através de trocas e negociações (LIU, 2018, p. 53). As conexões entre projetos locais e globais se estabelecem nas batalhas de rima devido a homologias de experiência significativas, isto é, as visões de mundo e os modos de vida das diversas comunidades e grupos que se articulam no circuito de batalhas de rima convergem sobre um mesmo conjunto de valores, representados pelo Hip Hop - o que confere durabilidade a estas redes. Ademais, há “mitologias, gestos paralingüísticos, imaginações e estratégias narrativas” (HARRIS, 2019, p. 36) que sustentam tais redes, ao serem articuladas pelos sujeitos em estilos de vida, discursos de resistência e simbologias estéticas, bem como em códigos de regulação, de consumo e de representação, vigentes dentro dos espaços sociais das batalhas de rima (HARRIS, 2019, p. 25).

Ampliando um pouco mais nossa discussão a partir do modelo-base

fornecido por Liu (2018), temos as contribuições de Jordão Horta Nunes (2022), no tocante à inserção múltipla, enquanto uma forma dinâmica de sobreposição de atividades de trabalho, e à filiação cultural, isto é, o exercício prático de repertórios culturais como estratégia de identificação profissional (NUNES, 2022, p. 160). Tais conceitos dizem respeito ao comportamento profissional tomado por artistas brasileiros trabalhando em contextos transnacionais e nos permitem analisar como as motivações dos sujeitos se relacionam com o sentido de suas trajetórias laborais. A questão da inserção múltipla, assim como o paradigma analítico da viração (GREGORI, 2000), aponta para as ambiguidades do processo de precarização trabalhista, mas também para a resistência criativa desenvolvida no contexto laboral do “trabalho de rua”, que, por vezes, coincide com o itinerário dos trabalhos artísticos, a exemplo do trabalho dos MCs, que apesar de integrarem campeonatos ou ligas mais formais, exercem seu ofício de improvisação rimada sobretudo nas “batalhas de rua” do circuito Hip Hop. Os princípios e saberes que guiam o ofício dos MCs estão diretamente atrelados às experiências sociais da juventude negra e periférica, refletidas na oralidade e na corporalidade dos sujeitos - que, no contexto das performances poéticas, são determinantes para a construção de identidades profissionais. Ademais, Nunes (2022) chama atenção para usos estratégicos de repertórios culturais nacionais em contextos transnacionais, especialmente importantes, no caso dos MCs, para a relação íntima existente entre estética e ética de trabalho.

Nesse caso, a dimensão ética se conecta à dimensão estética através do Hip Hop, enquanto um conjunto de saberes construídos coletivamente, para serem integrados nas experiências dos sujeitos, intervindo politicamente em suas condições de vida - trazendo tanto reconhecimento quanto remuneração. Assim, a manifestação explícita e orgulhosa da filiação cultural brasileira em contextos laborais transnacionais fomenta tanto um estilo autêntico de performance profissional, conferindo especificidade à identidade profissional do MC, quanto uma visão de mundo situacional, alinhada pela ética prevalente na vida cotidiana dos MCs.

Dentre outros autores da Sociologia das Profissões cujas reflexões

contribuem para a análise dos processos de regulação profissional do ofício de MC estão Helena Antunes e Ana Paula Marques (2022), especificamente por sua concepção aberta de identidade profissional - alinhada com a interpretação vernacular e rizomática das identidades culturais (HALL, 2016), vigente nos Estudos da diáspora africana e nos Estudos de Hip Hop. O conceito de identidade profissional produz uma ponte analítica fundamental entre a experiência e a subjetividade dos sujeitos, pois as “marcas de identificação” que configuram a experiência profissional derivam do “envolvimento emocional” dos sujeitos com seu ofício (ANTUNES; MARQUES, 2022, p. 7). No caso dos MCs, o apego emocional e o comprometimento com um plano de carreira são características notáveis, tendo em vista que tal ofício possui um histórico de desvalorização, assim, a “paixão” profissional - um tipo de contentamento subjetivo altruista e comunitário do MC em relação à cultura Hip Hop - constitui a principal motivação dos sujeitos para ingressar e prevalecer atuando no circuito de batalhas de rima.

A construção de identidades profissionais é um momento importante dos processos de profissionalização, as mesmas são forjadas e sustentadas coletivamente, entretanto, os sujeitos também constroem a si mesmos através do trabalho, nesse sentido chamamos as contribuições de outro autor bastante reconhecido na Sociologia das Profissões, Claude Dubar (2012). Em primeiro lugar, seguindo uma abordagem compatível com o interacionismo, Dubar (2012) nos ajuda a entender a profissionalização de MCs como consequência dos modos de socialização dos sujeitos, os quais permitem aos mesmos adquirir competências e vínculos com atividades profissionais especializadas, que garantem, por conseguinte, reconhecimento (DUBAR, 2012, p. 354). Em segundo lugar, o autor salienta impactos subjetivos que a profissionalização das atividades de trabalho acarretam, levando-nos de volta à relação entre as experiências sociais e a subjetividade dos sujeitos - no caso dos MCs, o processo de construção de si via trabalho é o próprio locus ontológico de suas performances poéticas, pois as experiências profissionais retroalimentam seu imaginário, renovando constantemente repertórios e estratégias retóricas, a partir de um processo de formação profissional situado

“nas próprias ruas”. Ademais, Dubar (2012) oferece uma perspectiva singular e extremamente lúcida sobre os vínculos e rupturas da cadeia histórica de desenvolvimento e consolidação teórica da Sociologia das Profissões, assinalando continuidades e descontinuidades conceituais relevantes para situar a análise do processo de profissionalização do ofício de MC dentro de um enquadramento mais amplo.

Por fim, a discussão de Teresa Carvalho, Tiago Correia e Helena Serra (2018) nos leva a outro aspecto do processo social em análise: a verificação de modos externos de regulação - isto é, exógenos à cultura Hip Hop - atuantes no circuito de batalhas de rima em geral, e nos campeonatos transnacionais em particular. Tanto a liga Freestyle Master Series (FMS), quanto o campeonato Red Bull FrancaMente são iniciativas de regulação criadas por empresas com sede na Europa - Urban Roosters da Espanha, e Red Bull da Áustria, respectivamente - apesar de seu foco específico na cultura Hip Hop da América Latina. Nesse sentido, o neoliberalismo aparece como um interesse politicamente intrusivo no Hip Hop, apesar de sua produtividade econômica no circuito de batalhas de rima. Tal falta de confiança (CARVALHO, CORREIA, SERRA, 2018, p. 14), por parte dos MCs, do público e dos demais agentes mediadores, faz parte do processo de auto-regulação profissional de um ofício em vias de profissionalização. Tal caminho é atravessado por concepções éticas diversas e normas de compromisso variadas, de modo que múltiplas fontes e estratégias profissionais coexistem, em disputas pelos limites de jurisdição. A complexidade dessas dinâmicas de troca e negociação sinaliza um processo de hibridação (CARVALHO, CORREIA, SERRA, 2018, p. 16) de caráter antiessencialista, ou seja, na prática profissional dos MCs, os princípios políticos da cultura Hip Hop se entrelaçam com interesses externos e modos de regulação exógenos, ao passo que as contradições podem facilmente se tornar complementaridades - sobretudo devido às trocas multiculturais que vem expandindo o circuito de batalhas de rima na América Latina. Ademais, Carvalho, Correia e Serra (2018) nos lembram que a atitude contemporânea de suspeita sobre as profissões pode se infiltrar na dimensão prática como um tipo de vigilância epistemológica voltado à expertise profissional - um exemplo, comum nos últimos

anos, dentro do processo de profissionalização de MCs, é a contestação pública da perícia técnica dos jurados para avaliar e classificar dados tão subjetivos quanto os de uma performance poética em batalhas de rima, o que abre margem para disputas em torno da legitimidade de códigos de avaliação diferentes.

Considerações finais

Neste breve texto procuramos caracterizar sociologicamente algumas das condições de profissionalização do ofício de MC, bem como, as formas de regulação vigentes no circuito transnacional de batalhas de rima, sinalizando pontos de toque entre a análise que propomos - teoricamente vinculada aos Estudos de Hip Hop e Estudos da diáspora africana - e trabalhos relevantes no campo da Sociologia das Profissões. As mudanças e inovações profissionais que motivaram esta proposta de análise incluem o surgimento de estratégias mais complexas para classificação e avaliação de desempenho, o estabelecimento de meios eficazes e duradouros de remuneração, o aprimoramento técnico das normas e códigos de regulação, o incremento da complexidade lírica nas performances, além da ampliação significativa da capacidade de articulação global da cultura Hip Hop. Por outro lado, as formas de regulação das batalhas de rima também estão ancoradas no incentivo ao papel ativo dos agentes mediadores, que então reproduzem códigos de regulação no circuito profissional, além de novas estratégias voltadas à reprodução e manutenção comunitária das batalhas de rima, e novos agentes externos que se estabelecem nos espaço sociais do Hip Hop, principalmente através de financiamento, para ampliar sua capacidade de influência e modelação das práticas culturais, em alinhamento com interesses neoliberais. Um outro aspecto relevante do processo de profissionalização de MCs que não pudemos explorar aqui - a ser aprofundado no futuro - é a “esportificação”, isto é, a profissionalização via transfiguração e reprodução adaptada de lógicas profissionais oriundas de outros campos de atividade profissional - no caso do ofício de MC, os principais esportes mimetizados são o boxe, o futebol, o skate e, naturalmente, o breaking.

Ao salientar as contribuições da Sociologia das Profissões para este trabalho pudemos explorar diversos elementos importantes do processo de profissionalização de MCs, devido ao potente arsenal de ferramentas analíticas deste campo de estudo, um instrumental compatível e desejável no tipo de análise empreendida. Entretanto, argumentamos, de modo propositivo, em favor da necessidade de descentramento dos modelos de análise profissional, na linha dos argumentos de Dubar (2012) e Liu (2018), no tocante à ampliação dos estudos de Sociologia das Profissões para ofício considerados menores, mais simples ou menos importantes. Nossas preocupações analíticas voltam-se aqui à consideração por outros sujeitos, outras ontologias e outro locus de experiência social dentro da análise sociológica das profissões, tendo em vista que a utilização adequada dos modelos convencionais para analisar um ofício incomum como o de MC exige adaptações e ajustes contextuais, demandando flexibilidade analítica e abertura para a incorporação de contribuições interdisciplinares.

No caso dos Estudos de Hip Hop, o aspecto afrodiáspórico da discussão exige atenção às articulações transnacionais de agência, que muitas vezes rompem com concepções ideais e abstratas de sujeito e de conhecimento (HALL, 2016, p. 38). Para estabelecer compatibilidade entre diversas formas de enquadramento teórico certamente devemos desafiar as convenções de cada campo de estudo, e neste texto acreditamos ter estabelecido rudimentos básicos, mas suficientes, para afunilar e sofisticar a discussão sobre a profissionalização do ofício de MC no decorrer de nossa pesquisa de doutorado. A centralidade da expertise nas batalhas de rima e sua relação com o conhecimento entendido como quinto elemento do Hip Hop, a reprodução da jurisdição profissional através da vigilância ontológica e epistemológica das performances e discursos, bem como, a formação de redes de solidariedade vinculadas à diáspora africana, são alguns dos elementos que indicam os próximos passos da pesquisa. A insaciável busca de MCs por reconhecimento, por transfigurar sua realidade através da arte, regulando sua própria experiência e estabelecendo códigos culturais de identidade, indica o desejo de humanização, de perseguir e alcançar não

apenas dignidade, mas liberdade criativa para agir em seu espaço de representação. Enquanto um ofício recente no segmento do trabalho artístico, o MC forja a sua própria profissão, através de um emaranhado de fluxos de agência coletiva e códigos de regulação híbridos, configurando um processo social polivalente extremamente potente, a ser desvendado por um olhar atento e incisivo, atrelado às lentes científicas da Sociologia.

Bibliografia

ABAD, David Gurumeta. *Estructura interna y análisis de la estrategia de comunicación de la startup Urban Roosters*. P. 65. Monografía. Universidad Francisco de Vitoria, Departamento de Periodismo. Madrid. 2021.

ANTUNES, Helena; MARQUES, Ana Paula. Do monopólio do saber à lógica de mercado: a profissão do académico. *IV Colóquio Internacional de Ciências Sociais*. Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2022. P.1-17.

CARVALHO, Teresa; CORREIA, Tiago; SERRA, Helena. Professions under suspicion: what role for professional ethics and commitment in contemporary societies. *Sociologias: problemas e práticas*, v. 88, 2018. P 9-25.

DUBAR, Claude. A construção de si pela atividade de trabalho: a socialização profissional. *Cadernos de Pesquisa*, v. 42, n. 146, São Paulo, 2012. P. 351-367.
DU GAY, Paul. *Production of Culture/Cultures of Production*. 1st Edition. Londres: Sage/The Open University, 1997. P. 370.

FÉLIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. P. 206. Tese. Universidade de São Paulo, Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas. São Paulo. 2005.

FLOR, Cauê Gomes. 2021. *Através do Atlântico: a genealogia e os modelos de diáspora africana*. São Paulo: Intermeios, 2021.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012. P. 432.

GREGORI, Maria Filomena. *Viração: experiências de meninos de rua*. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. P. 262.

HALL, Stuart. *Cultural Studies 1983: a theoretical history*. 1st Edition. Durham, London: Duke University Press: 2016. P. 233.

HARRIS, Travis. Can It Be Bigger Than Hip Hop?: From Global Hip Hop Studies to Hip Hop. *Journal of Hip Hop Studies*, v. 6, n. 2. Virginia, 2019. P. 17-70.

IGLESIAS, Tasha; HARRIS, Travis. It's "Hip Hop," Not "hip-hop". *Journal of Hip Hop Studies*, v. 9, n. 1, Virginia, 2022. P. 124-128.

JAISSON, Marie. O estudo das práticas médicas: o cenário da sociologia das profissões. *Saúde e Sociedade*, v. 27, n. 3. São Paulo, 2018. P. 704-714.

LIU, Sida. Boundaries and professions: toward a processual theory of action. *Journal of Professions and Organizations*, v. 5, n. 8. Oxford, 2018. P. 45-57.

MACEDO, Márcio. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, Lúcio. *Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais*. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2016. P. 23-53.

MEDEIROS, Priscila Martins de. Diáspora africana e artes: os debates recentes no NEAB-UFSCar para uma nova agenda de pesquisa. In: MEDEIROS, Priscila Martins, et. al. *E agora falamos nós: os 30 anos de história do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da UFSCar*. 1ª Edição. São Carlos: EduUFSCar, 2023. P. 394.

MILLER, Monica; HODGE, Daniel; COLEMAN, Jeffrey; CHANEY, Cassandra. The Hip in Hip Hop: towards a discipline of Hip Hop Studies. *Journal of Hip Hop Studies*, v. 1, n. 1, 2014. P. 1-7.

NUNES, Jordão Horta. Inserção múltipla, intermitência e filiação cultural: o trabalho de músicos brasileiros na França. *Civitas: Revista de Ciências Sociais*, v. 21, n. 1. Porto Alegre, 2022. P. 159–171.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. *O fim da canção? Racionais MCs como efeito colateral do sistema canacional brasileiro*. P. 423. Tese. Universidade de São Paulo, Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas. São Paulo, 2015.

RACIONAIS. *Sobrevivendo no Inferno*. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. P. 160.

RAMOS, Iván Cabanes. *The Urban Rooster Technologies Marketing Plan*. P. 82. Monografia. Universitat de Jaume I, Departamento de Ciências Sociais e Jurídicas. Castelló de la Plana, 2020.

ROSE, Tricia. *Barulho de Preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos*. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2021. P. 336.

SANTOS, Daniela Vieira dos. A nova condição do rap: de cultura de rua à São Paulo Fashion Week. *Estudos de Sociologia*, v. 27, n. 1, Araraquara, 2022. P. 1-21.

SILVÉRIO, Valter Roberto. *Agência criativa negra: rejeições articuladas e reconfigurações do racismo*. 1ª Edição. São Paulo: Intermeios, 2022. P. 272.

ZELEZA, Paul Tiyambe. African Diaspora. In: HOROWITZ, Maryanne (Org.). New Dictionary of the History of Ideas. 1st Edition. Farmington Hill: Thomson Gale, 2005.

O SUBCAMPO DO HIP-HOP: UMA ANÁLISE TEXTUAL DE RACIONAIS MC'S, EMICIDA E DJONGA

Gustavo Solera Damasena¹

Jaeder Ferreira de Oliveira²

Anna Christina Bentes da Silva³

Resumo: O presente artigo insere-se nas áreas de Linguística Textual, Sociologia da Literatura e Estudos do Hip-Hop e pretende investigar as semelhanças e diferenças entre os projetos temáticos de três artistas canônicos do rap brasileiro: o grupo Racionais MC's, o rapper Emicida e o rapper Djonga, como representantes de três gerações distintas do rap nacional. Para tanto, articulam-se os conceitos de tópico discursivo (Bentes; Rio, 2006; Jubran, 2006; Ferreira-Silva, 2020) e campo social (Bourdieu, 1996). O levantamento de tópicos - tais como a valorização da ascensão social dos rappers e a descrição e categorização tanto da periferia como do rapper - revela as diferenças e proximidades entre os raps de Djonga, Emicida e Racionais MC's. Por meio dessas análises, levanta-se a hipótese de que esse gênero de produção artística possa ser considerado como constituinte de um campo social relativamente autônomo, em que os rappers em questão se distanciam em termos de desenvolvimento dos tópicos discursivos e estilo em seus raps.

Palavras-chave: Rap; Tópico Discursivo; Campo Social.

THE HIP-HOP SUBFIELD: A TEXTUAL ANALYSIS OF RACIONAIS MC's, EMICIDA AND DJONGA

Abstract: This article falls within the areas of Text Linguistics, Sociology of Literature and Hip Hop Studies and seeks to investigate the similarities and differences between the thematic projects of three canonical Brazilian rap artists: the group Racionais MC's, the rapper Emicida and the rapper Djonga, as representatives of three distinct generations of national rap. To this end, the concepts of discursive topics (Bentes; Rio, 2006; Jubran, 2006; Ferreira-Silva, 2020) and social fields (Bourdieu, 1996) are articulated. The thematization of topics such as the valorization of social ascension, the description and

¹ Graduando em Letras pelo IEL-Unicamp. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3263119439652044>. E-mail: g17565@dac.unicamp.br.

² Graduando em Estudos Literários pelo IEL-Unicamp. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4756539340930581>. E-mail: j253693@dac.unicamp.br.

³ Graduada em Letras pela Universidade Federal do Pará. Mestra em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas. Pós-doutora pelo Departamento de Antropologia da Universidade da Califórnia em Berkeley. Professora Titular do Departamento de Linguística do IEL-Unicamp. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0176535361701386>. E-mail: acbentes@unicamp.br.

categorization of the periphery, as well as the interpretation of the rapper's image reveal points of difference and similarity between the raps of Djonga, Emicida and Racionais MC's. Through this analysis, the hypothesis is raised that this genre of artistic production can be considered as constituting a relatively autonomous social field, where the rappers in question distance themselves in terms of the development of discursive topics and style in their raps.

Keywords: Rap; Discursive Topics; Social Fields.

Introdução

O *hip-hop* é um movimento social urbano, cultural e artístico criado por afro-americanos na década de 1970, nas comunidades negras e latinas da cidade de Nova Iorque, especialmente no bairro do Bronx⁴. Nos seus primeiros anos, o DJ Afrika Bambaataa o definiu com base em cinco elementos essenciais: DJing (*disc-jockey*, uso de discos para criação de bases musicais), MCing (cantar *rap*), b-boying (dançar *break*), *grafitti* (expressão pelas artes plásticas) e conhecimento da cultura⁵.

Considera-se que o *hip-hop* iniciou sua trajetória no Brasil em meados dos anos 1980, na cidade de São Paulo, especialmente nos encontros da rua 24 de Maio e do Metrô São Bento, de onde saíram diversos artistas renomados, inclusive Thaíde, DJ Hum e Racionais MC's. A tradição do *hip-hop* paulista volta-se ao engajamento político e à ideia de "orgulho negro"⁶.

No Brasil, durante quase uma década, o *rap* foi inserido no *underground*, no conjunto de produções culturais não divulgado pela grande mídia⁷, sendo percebido até hoje como um gênero do discurso⁸ diretamente vinculado a esse movimento.

⁴ TEPEMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

⁵ TEPEMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

⁶ TEPEMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

⁷ SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. 2012. 302 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1618768>. Acesso em: 19 out. 2023.

⁸ HANKS, William. Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin. In: BENTES, Anna Christina; REZENDE, Renato; ROSA MACHADO, Marco Antônio (org.). São Paulo: Cortez, 2008.

O rap é “música de protesto”, capaz de testemunhar e denunciar as duras mazelas sociais das populações marginalizadas⁹. Portanto, o universo do *hip-hop* e *rap* brasileiro se caracteriza por tematizar as desigualdades sociais presentes em nosso país, sendo marcado por esse tipo de temática crítica, que se manifesta diretamente nos discursos produzidos e disseminados por essa música de grande expressão, o *rap*¹⁰.

Para nosso estudo, serão levadas em consideração as perspectivas de Bentes¹¹ e Souza¹². A fim de compreender o *rap* dentro da noção de um gênero textual-discursivo vinculado à prática de produção de poesia oral, Bentes¹³ baseia seus estudos nos postulados de Hanks¹⁴, afirmando que esse gênero (o *rap*) pode ser visto como uma forma de intervir no mundo social por meio da palavra, intervenção essa que pode ser observada principalmente pela forma como os temas sociais são tratados pelos rappers em suas poesias.

Rap como produto de um subcampo social

Conforme a teorização dos gêneros do discurso produzida por Bakhtin¹⁵, os gêneros do discurso são produzidos no interior de esferas da

⁹ FERNANDES, 2018 apud LEITE, Ícaro de Oliveira. "Universo em crise": engajamento e denúncia no rap de Djonga. 2020. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, 2020.

¹⁰ BENTES, Anna Christina; RIO, Vivian Cristina. "Razão e rima": reflexões em torno da organização tópica de um rap paulista. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 48, n. 1, p. 115-124, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8637259>. Acesso em: 4 maio 2023.

¹¹ BENTES, Anna Christina. Contexto e multimodalidade na elaboração de raps paulistas. *Investigações*, Recife, v. 21, n. 2, p. 199-220, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1911>. Acesso em: 7 maio 2023.

¹² SOUZA, Ana Lucia Silva. *Letramentos de reexistência: culturas e identidades no movimento hip hop*. 2009. 219 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1612123>. Acesso em: 19 out. 2023.

¹³ BENTES, Anna Christina. Contexto e multimodalidade na elaboração de raps paulistas. *Investigações*, Recife, v. 21, n. 2, p. 199-220, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1911>. Acesso em: 7 maio 2023.

¹⁴ HANKS, William. Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin. In: BENTES, Anna Christina; REZENDE, Renato; ROSA MACHADO, Marco Antônio (org.). São Paulo: Cortez, 2008.

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.

comunicação humana. Assumindo esse postulado geral, articulamos essa perspectiva com a de Hanks¹⁶, baseada em Bourdieu¹⁷, para quem um campo social pode ser compreendido como "uma configuração de papéis sociais, de posições dos agentes e de estruturas às quais estas posições se ajustam" e "o processo histórico no interior do qual estas posições são efetivamente assumidas, ocupadas pelos agentes (individuais ou coletivos)".

A autonomia é uma característica muito importante para a categorização de um campo social como um campo específico. Entretanto, é válido ressaltar que essa autonomia é relativa, pois cada campo é apenas um microcosmo do universo social¹⁸.

Na teoria de Bourdieu¹⁹, o campo social é descrito metaforicamente como um jogo, fundamentado na concorrência entre os agentes que o disputam, sendo que as leis fundamentais que o regem também estão em constante disputa pelos agentes, conforme pode-se ver em:

As lutas pelo monopólio da definição do modo de produção cultural legítimo contribuem para reproduzir continuamente a crença no jogo, o interesse pelo jogo e pelas apostas, a *illusio*, da qual são também o produto. Cada campo produz sua forma específica de *illusio*, no sentido de investimento no jogo que tira os agentes da indiferença e os inclina e dispõe a operar as distinções pertinentes do ponto de vista da lógica do campo, a distinguir o que é importante ("o que me importa", *interest*, por oposição "ao que me é igual", *in-diferente*). Mas é igualmente verdade que certa forma de adesão ao jogo, de crença no jogo e no valor das apostas, que fazem com que o jogo valha a pena ser jogado, está no princípio do funcionamento do jogo, e que a colusão dos agentes na *illusio* está no fundamento da concorrência que os opõe e que constitui o próprio jogo. Em suma, a *illusio* é a condição do funcionamento de um jogo no qual ela é também, pelo menos parcialmente, o produto. Essa participação interessada no jogo instaura-se na relação conjuntural entre um *habitus* e um campo, duas instituições históricas que têm em comum

¹⁶ HANKS, William. Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin. In: BENTES, Anna Christina; REZENDE, Renato; ROSA MACHADO, Marco Antônio (org.). São Paulo: Cortez, 2008.

¹⁷ BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 43.

¹⁸ FERREIRA-SILVA, Beatriz. "Boas práticas" em exposições orais: organização textual-discursiva em amostras da fala pública liberal no Brasil recente. 2020. 285 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

¹⁹ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

o fato de ser habitadas (com algumas discordâncias) pela mesma lei fundamental; ela essa relação mesma²⁰.

As estratégias dos agentes nessa luta derivam essencialmente da posição que ocupam na distribuição do capital simbólico específico a esse campo e, portanto, se é de seu interesse subverter as convenções vigentes ou conservá-las:

O princípio da mudança das obras reside no campo de produção cultural e, mais precisamente, nas lutas entre agentes e instituições cujas estratégias dependem do interesse que tem, em função da posição que ocupam na distribuição do capital específico (institucionalizado ou não), em conservar ou em transformar a estrutura dessa distribuição, portanto, em perpetuar as convenções em vigor ou em subverte-las; mas as apostas da luta entre os dominantes e os pretendentes, entre os ortodoxos e os heréticos, e o conteúdo mesmo das estratégias que podem empregar para fazer avançar seus interesses, dependem do espaço das tomadas de posição já efetuadas que, funcionando enquanto problemática, tende a definir o espaço das tomadas de posição possíveis, e a orientar, assim, a busca das soluções e, por conseguinte, a evolução da produção²¹.

Considerando o conceito de campo social apresentado, entendemos o *hip-hop* como um subcampo do campo de produção cultural, sendo o rap um dos produtos mais valorizados desse subcampo. As letras de rap constituem, então, um lugar discursivo no interior do qual são encenadas as disputas no interior do subcampo do *hip-hop*.

No Brasil e no mundo, o rap ocupa certa posição de ambiguidade entre compor o “underground”, sendo um meio de denúncia social, e ser um gênero de produção artística comercialmente viável. Há quem enxergue nisso uma contradição, mas há quem defenda, como é o caso de Teperman²², que essa é uma característica constitutiva do gênero como “música que está no mundo”. A inserção do rap no mundo material costuma ser afirmada em suas próprias letras.

²⁰ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 258.

²¹ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 264.

²² TEPEMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

Pode-se entender que o *rap*, como um produto de um subcampo social relativamente autônomo, reflete e constrói as lógicas internas a esse subcampo, tematizando o capital simbólico²³ específico e elaborando os meios de produção de legitimidade desse subcampo. É por meio de tomadas de posição dentro desse subcampo estético que os rappers se distinguem e alcançam reconhecimento, inclusive comercial.

Ao auxiliar na elaboração discursiva dos critérios de legitimidade dos agentes e de suas ações, o *rap*, como produto discursivo do subcampo do *hip-hop*, é responsável por estabelecer, a partir das disputas que emergem entre os agentes, seu próprio cânone, que passa a ser reconhecido pelo resto da sociedade.²⁴

Para analisar as transformações do *rap* no Brasil, resultantes das transformações nas posições e nas trajetórias dos agentes no subcampo do *hip-hop*, selecionamos três letras de *rap* de três artistas muito legitimados e que, a nosso ver, representam momentos distintos da produção do *rap* nacional: os Racionais MC's ("Capítulo quatro, versículo três"), Emicida ("Ooorra") e Djonga ("O mundo é nosso").²⁵

O grupo Racionais MC's é amplamente reconhecido como o mais importante dentre os artistas de *rap* no Brasil. Racionais MC's teve o álbum de 1997, *Sobrevivendo no Inferno*, como obra selecionada para o vestibular da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Em 2022, o grupo ofereceu uma aula magna na mesma universidade. Além disso, neste ano (2025), seus

²³ É válido lembrar que, na teoria bourdieusiana, o capital não se limita ao poder econômico. O capital simbólico é um exemplo disso. Embora seja passível de conversão em capital econômico, refere-se a produções próprias ao poder simbólico (como as artísticas), que também investem os agentes da capacidade de afirmar seu próprio reconhecimento. Um rapper renomado, portanto, acumularia capital simbólico, sendo que sua influência não estaria limitada por seu patrimônio em termos econômicos.

²⁴ Vale ressaltar que em Bourdieu o cânone artístico ou literário não é uma categoria valorativa, mas uma construção histórica, instituída pela autoridade de diversas instâncias da consagração internas (como é o caso do reconhecimento que um rapper concede a outros rappers) e externas ao campo (como é o caso do reconhecimento que um rapper recebe do mercado fonográfico, da grande mídia e dos meios acadêmicos).

²⁵ As letras completas podem ser acessadas em: https://docs.google.com/document/d/1QKPh2JsWcyJhiaUVvw0kebE80Y_sYzH2Fa-pF7uVULA/edit.

membros receberam o título de Doutor Honoris Causa dessa mesma instituição.

Em 2013, Emicida realizou um show junto com o rapper Criolo no Espaço das Américas, que contou com a participação de Mano Brown do Racionais MC's. Na apresentação, eles performaram várias das faixas mais emblemáticas da carreira destes até aquele momento (como *Triunfo e Vida Loka Parte I*)²⁶. Esse evento é um marco importante, pois simboliza um reconhecimento, de parte do Racionais MC's, do artista mais novo.

Algo similar aconteceu em 2022, com o lançamento do documentário sobre o Racionais MC's produzido pela Netflix. Nele, Mano Brown compartilha uma conversa telefônica com Djonga e expressa seu apreço pelo rapper da geração mais recente²⁷.

A seguir, acha-se uma contextualização sobre a carreira de cada um desses artistas e sua significância para o rap nacional.

Minibiografia do grupo Racionais MC's

O grupo de rap Racionais MC's assume, de maneira irrevogável, o primeiro lugar em grandeza no cenário brasileiro de rap²⁸. O quarteto criado na década de 1980 é composto por Ice Blue, Edi Rock, DJ KL Jay e Mano Brown, este último com a maioria dos holofotes virados para si. Tem-se a percepção de que os Racionais MCs estão em um estado de intangibilidade. Silva²⁹ os entende como uma “entidade” do movimento *hip-hop*, que, por sua vez, continua a ecoar nos ouvidos dos jovens da periferia. Neste relatório, a biografia de Mano Brown será mais detalhada em função do fato de esse

²⁶ GARÓFALO, Camila. “Criolo e Emicida - ao vivo”: baixe o novo disco. Catraca Livre, 7 jul. 2013. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/criatividade/criolo-e-emicida-ao-vivo-baixe-o-novo-disco-e-assista-ao-dvd/>. Acesso em: 17 set. 2024.

²⁷ RACIONAIS: Das ruas de São Paulo pro mundo. Direção: Juliana Vicente. Produção: Juliana Vicente. Netflix, 2022.

²⁸ OLIVEIRA, Acauam Silverio de. O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

²⁹ SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. 2012. 302 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1618768>. Acesso em: 19 out. 2023.

líder e idealizador do grupo não apenas cantar, mas também escrever os versos de maior destaque da obra dos Racionais MC's³⁰.

Pedro Paulo Soares Pereira, Mano Brown, nasceu em 22 de abril de 1970, filho de mãe solo, nascido e criado por Ana Soares Pereira em bairros humildes da Zona Sul de São Paulo, uma realidade infelizmente comum para jovens moradores de favelas³¹. Com a escola concluída somente até a 8ª série do ensino fundamental, Brown afirma ter sido formado, em grande parte, como sujeito conhecedor da rua e rapper, por Milton Salles, produtor musical responsável pela consolidação do *hip-hop* paulista nos anos 1980. Nessa mesma década, Mano Brown forma a dupla B.B.Boys (*Black Bad Boys*) com seu primo Paulo Eduardo Salvador, também conhecido como Ice Blue. Influenciados pelo grupo norte-americano Run DMC, e seguindo a sugestão de Sales, eles decidem mudar de direção e, juntamente a Kléber Geraldo Lélis Simões, o DJ KL Jay, e Edvaldo Pereira Nunes, o Edi Rock, fundam o grupo Racionais MC's, em 1988³².

Minibiografia de Emicida

Leandro Roque de Oliveira, mais conhecido pelo nome artístico Emicida, é um rapper e cantor brasileiro. Nascido em 1985 na capital paulista, Emicida foi criado no Jardim Fontalis, na Zona Norte de São Paulo. Seu pai, Miguel, era DJ de baile black, o que lhe serviu de introdução ao mundo da música. Emicida perdeu seu pai na infância e, a partir disso, a sua mãe, Dona

³⁰ SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. 2012. 302 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1618768>. Acesso em: 19 out. 2023.

³¹ CASANOVA, Janaína Oldani. *Estética do rap brasileiro: propostas para a análise do tensionamento do gênero*. In: ENICECULT, 1., Santo Amaro, fev. 2017. Disponível em: <http://enicecultufrb.org/ocs/index.php/enicecult/lenicecult/paper/view/234/92>. Acesso em: 4 maio 2023.

³² SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. 2012. 302 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1618768>. Acesso em: 19 out. 2023.

Jacira, trabalhou como empregada doméstica por anos para sustentar a família³³.

A princípio, a ascensão social de Emicida se deu a partir de quando ele conseguiu terminar um curso técnico em Design³⁴ e passou a atuar como quadrinista³⁵. Em 2006, Emicida descobriu a Batalha do Santa Cruz (a batalha de rimas mais antiga da cidade de São Paulo ainda em atividade, tendo começado em 2006) pelo Orkut³⁶ e começou a rimar com frequência em duelos de improviso³⁷. Foi neles que ganhou seu primeiro destaque como rapper e recebeu a alcunha de Emicida, que deriva da junção das palavras "MC" e "homicida", em decorrência da metáfora comum que remete ao ganhador de uma batalha como um "homicida", como aquele que "assassina" o oponente em batalhas de freestyle³⁸.

Posteriormente, Emicida comprou uma MPC, e com ela fez um beat que apresentou ao produtor musical Felipe Vassão. A partir da colaboração dos dois surgiria o single "Triunfo", em 2008, que atingiu 2 milhões de visualizações no YouTube e impulsionou a divulgação da primeira mixtape de Emicida, intitulada *Pra Quem Já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe....*, lançada em 2009, e que foi vendida de mão em mão, chegando a vender 3 mil cópias "no boca a boca"³⁹. Isso, por sua vez, impulsionou Emicida a fundar sua própria gravadora, chamada Laboratório

³³ SILVA, Marcos Peterson Ferreira da. Do léxico ao discurso: um estudo das representações do rap de Emicida. 2020. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

³⁴ VIEIRA DOS SANTOS, Daniela. "Sonho Brasileiro": Emicida e o Novo Lugar Social do Rap. NAVA, [s.l.], v. 7, n. 2, 2019. p. 263-277. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32093>. Acesso em: 14 dez. 2023.

³⁵ SILVA, Marcos Peterson Ferreira da. Do léxico ao discurso: um estudo das representações do rap de Emicida. 2020. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

³⁶ O Orkut foi uma rede social de relacionamento operada pelo Google, que existiu entre 2004 e 2014, contendo recursos como comunidades e salas de bate-papo.

³⁷ CASANOVA, Janaína. A rede é nóiz: a amplificação do discurso do rap a partir do uso da tecnologia e das redes sociais na trajetória do rapper Emicida. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo, Anais [...]. São Paulo: INTERCOM, 2016. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1729-1.pdf>. Acesso em: 16 out. 2023.

³⁸ TEPEMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015. p. 132.

³⁹ SILVA, Marcos Peterson Ferreira da. Do léxico ao discurso: um estudo das representações do rap de Emicida. 2020. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020. p. 62.

Fantasma, com seu irmão Evandro (mais conhecido como Fióti)⁴⁰. Ao longo dos próximos anos, Emicida participaria de diversos programas televisivos em grandes emissoras e continuaria a construir sua marca⁴¹. Hoje é reconhecido como um dos principais nomes do rap nacional⁴².

Minibiografia de Djonga

Gustavo Pereira Marques, popularmente conhecido como Djonga, nasceu na favela do Índio, em Belo Horizonte, no ano de 1994. Quando pequeno, foi introduzido a grandes nomes da música brasileira, como Cartola e os músicos da Jovem Guarda, sendo que seu primeiro contato com o rap, entre 7 e 8 anos, foi por meio do grupo Racionais MC's.

Djonga iniciou sua carreira nas ruas, participando de saraus de poesia, nos quais fazia críticas ao prefeito e à situação dos pobres marginalizados na capital mineira. Seu interesse pelo rap cresceu nesses espaços, levando-o a começar a escrever suas próprias letras⁴³. Cursou História na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e desistiu no último semestre para se dedicar à música, ao enxergar nela a arte que o faria sair de sua zona de conforto⁴⁴.

Na totalidade de sua carreira no rap, Djonga produziu seis álbuns e um EP: *Heresia* (2017), *O menino que queria ser Deus* (2018), *Ladrão* (2019), *Histórias da minha área*, em 2020, *NU*, em 2021, e *O Dono do Lugar*, em 2022. O seu mais recente projeto, “Quanto Mais Eu Como, Mais Fome Eu Sinto”, de 2025, é um álbum com mais de 1 milhão de plays no Spotify. É interessante

⁴⁰ TEPEMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

⁴¹ VIEIRA DOS SANTOS, Daniela. "Sonho Brasileiro": Emicida e o Novo Lugar Social do Rap. NAVA, [s.l.], v. 7, n. 2, 2019. p. 263-277. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32093>. Acesso em: 14 dez. 2023.

⁴² TEPEMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

⁴³ AZEVEDO, FERNANDES, PRATA, e SANTOS. O rap como ferramenta de resistência: A influência da musicalidade de Djonga para a construção de sentido da luta negra no País. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/resumos/R68-0849-1>. Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, 2019.

⁴⁴ SILVA, Fábio; LEÃO, Rogério. E se fosse ao contrário? Djonga e Fanon: um diálogo sobre racismo e alienação. Trilhas da História, v. 10, n. 19, ago.-dez., ano 2020. Disponível em: <https://trilhasdahistoria.ufms.br/index.php/RevTH/article/view/12147.pdf> . Acesso em 20 de dez. 2023.

ressaltar que, em todos os seus lançamentos, Djonga conta com milhões de acessos por todo o Brasil, afirmando assim sua expressão.

Princípios teórico-metodológicos para a análise dos raps

Para a análise das letras propriamente ditas, assumimos a base teórica da Linguística Textual. Interessa-nos particularmente o conceito de tópico discursivo, já mobilizado por Bentes e Rio⁴⁵ para análise de um rap.

O tópico discursivo é uma categoria proposta pelo subgrupo “Organização-textual interativa” do Projeto Gramática do Português Falado (PGPF), para a análise de textos orais. Demandava-se conceber uma unidade discursiva distinta da frase que levasse em consideração fatores pragmáticos e que, mesmo podendo atualizar-se a partir de extensões variadas, fosse delimitada pelo critério de centração em um determinado tema.

Segundo Jubran⁴⁶, esses elementos incluíram a centração, que concerne à unidade categorizável, ou "aquilo que se fala", e a organicidade, que diz respeito ao "como se fala", ou seja, à unidade analisável em relação à conexão de um tópico com outros, bem como ao plano hierárquico existente entre eles.

A propriedade de centração, grosso modo, diz respeito a falar sobre alguma coisa a partir de referentes tanto implícitos como explícitos. Essa propriedade apresenta três traços definidores, a saber: a concernência, que diz respeito à relação de integração e interdependência de elementos textuais num conjunto referencial; a relevância, que diz respeito à proeminência desses elementos textuais, tomada como focal; e a pontualização, que diz respeito à localização desse conjunto referencial em algum ponto do texto. Além da propriedade de centração, o tópico discursivo apresenta ainda a propriedade de organicidade, manifestada nos

⁴⁵ BENTES, Anna Christina; RIO, Vivian Cristina. "Razão e rima": reflexões em torno da organização tópica de um rap paulista. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 48, n. 1, p. 115-124, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8637259>. Acesso em: 4 maio 2023.

⁴⁶ JUBRAN, Clélia Cândida. "Organização tópica da conversação". In: ILARI, R. (org.). *Gramática do português falado*, vol. II. Campinas, SP: Editora da UNICAMP (1992).

planos linear e hierárquico, este último responsável pela hierarquização dos discursos em níveis de interdependência entre tópicos.

A partir dos postulados de Jubran⁴⁷ acerca das características da centração e da organicidade do tópico discursivo, foram desenvolvidas análises que revelam as relações hierárquicas presentes nos raps.

Interessa-nos também a discussão correlata sobre tematização⁴⁸, pois, a partir do levantamento de tópicos discursivos, é possível observar o surgimento de temáticas recorrentes. A abordagem dessas temáticas por parte dos autores dos textos revela suas estratégias de construção textual.

De maneira prática, realizamos o levantamento de temáticas e da organização tópica em três músicas lançadas pelos rappers Racionais MC's, Emicida e Djonga entre a década de 1990 e a década de 2010. Um texto poético de cada rapper foi analisado tanto de maneira individual como comparativa. As letras de rap analisadas são as que se seguem: “Capítulo 4, versículo 3”, lançada por Racionais MC's no álbum *Sobrevivendo no Inferno*, em 1997; “Oooraa (A que deu Nome à Mixtape)”, lançada por Emicida em 2009 no álbum *Pra Quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que Eu Cheguei Longe*; e “O mundo é nosso”, do álbum *Heresia*, lançado por Djonga em 2017. Para examinar as possíveis mudanças entre os raps, as distinções no interior do subcampo do *hip-hop* performatizadas no interior dos raps, analisamos e comparamos a organização tópica dos textos a partir (i) de um recorte temporal generalizante e (ii) do projeto temático comum, “Realidade Periférica”:

⁴⁷ JUBRAN, Clélia Cândida. Revisitando a noção de tópico discursivo. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 48, n. 1, p. 33-42, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8637253>. Acesso em: 7 maio 2023.

⁴⁸ Ver: JUBRAN, Clélia Cândida. Revisitando a noção de tópico discursivo. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 48, n. 1, p. 33-42, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8637253>. Acesso em: 7 maio 2023; BENTES, Anna Christina. Temáticas como estratégias discursivas de legitimação social em programas televisivos brasileiros. *Letras*, Santa Maria, v. 27, n. 54, p. 101-112, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/lettras/article/view/29572>. Acesso em: 7 maio 2023; FERREIRA-SILVA, Beatriz. “Boas práticas” em exposições orais: organização textual-discursiva em amostras da fala pública liberal no Brasil recente. 2020. 285 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

Projeto Temático	Década de 1990	Década de 2000	Década de 2010
Realidade Periférica	"Capítulo 4, Versículo 3" (1997)	"Ooorraa (A Que Deu Nome À Mixtape)" (2009)	"O mundo é nosso" (2017)

Quadro 01: Recorte temporal e projetos temáticos pertencentes às letras de rap dos Racionais MC's, de Emicida e de Djonga.

Fonte: Elaboração própria.

Levantamento e análise da organização tópica de “Capítulo 4, Versículo 3”, de “Ooorraa (A que deu Nome à Mixtape)” e de “O mundo é nosso”

Para examinar as possíveis diferenças e semelhanças entre os raps, procedemos ao levantamento dos tópicos e subtópicos dos raps “Capítulo 4, Versículo 3”, “Ooorraa (A que deu Nome à Mixtape)” e “O mundo é nosso”, que, a nosso ver, compartilham o projeto temático de contextualização e descrição do espaço periférico a partir das diferentes perspectivas dos locutores, sendo textos considerados como canônicos dentro da diversa e volumosa obra produzida por esses rappers em diferentes épocas.

Compreendemos que o projeto temático⁴⁹ do rap “Capítulo 4, versículo 3”⁵⁰ é “Processos de opressão”, ou seja, de uma forma mais geral, esse rap tematiza processos de opressão. Esse projeto temático mobiliza como principais tópicos no texto os seguintes:

- a) *Realidade da periferia*, que estabelece um panorama geral sobre a violência, a discriminação e as dificuldades vivenciadas pelos jovens periféricos (“60% dos jovens de periferia / Sem antecedentes criminais já sofreram violência policial”);
- b) *Rapper*, que traz reflexões dos rappers sobre eles mesmos (“Número um guia terrorista da periferia”; “A fúria negra ressuscita outra vez / Racionais, capítulo 4, versículo 3”);

⁴⁹ FERREIRA-SILVA, Beatriz. “Boas práticas” em exposições orais: organização textual-discursiva em amostras da fala pública liberal no Brasil recente. 2020. 285 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

⁵⁰ RACIONAIS – Sobreivendo no inferno – Capítulo 4, Versículo 3. [S.I.: s.n.], 2017. 1 vídeo (8 min.). Publicado pelo canal Racionais TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YLa77FGfkY8>. Acesso em: 25 set. 2024.

c) *Cotidiano da periferia*, que traz episódios cotidianos no contexto periférico e resume os processos de opressão e suas consequências ("Ontem à noite eu vi na beira do asfalto / Tragando a morte, soprando a vida pro alto").

d) *Manos da periferia*, que discorre os sujeitos periféricos que, assim como o *rapper*, vivem entre o trabalho legalizado e o ilegal, mas permanecem "manos" ("O mano que entrega envelope o dia inteiro no sol [...] Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério / Explode sua cara por um toca-fita velho").

Observemos a nossa proposta de organização dos tópicos da letra de rap "Capítulo 4, Versículo 3", de 1997, do Racionais MC's:

Linhas	Tópicos / Avaliação	Subtópicos
1 e 2		Violência policial contra os jovens de periferia
3 a 5	Realidade da periferia	Discriminação e violência contra pessoas negras
6		Autocategorização do rapper
7 a 14		Missão do rapper de fazer da poesia sua arma
15 a 16		Condição subjetiva do rapper
17 a 25	Rapper	Autocaracterização do rapper
26 a 28		Missão do rapper de fazer da poesia sua arma
29		Autocaracterização do rapper
30 a 31		Missão do rapper de fazer da poesia sua arma
32 a 38	Racionais MC's	Reflexão meta do grupo e música como a concretização de profecia/lei
39 a 42	Rapper	Autocaracterização do rapper
43 a 50		Chamando os companheiros para a diversão e se livrando dos playboys
51 a 54	Cotidiano da periferia	Cena de consumo de drogas
55 e 56	Avaliação do rapper sobre a sobre a cena de consumo de drogas	
57 e 58	Cotidiano da periferia	Morte pelo consumo de drogas

59 a 62		Interação com interlocutor sujeito periférico que consome drogas
63 a 82		Transformação da vida de um "preto tipo A"
83 a 92	Avaliação sobre a narrativa do "preto tipo A"	
93 a 96	Rapper	Missão do rapper de fazer da poesia sua arma
97 a 101	Racionais MC's	Reflexão sobre o próprio grupo e sobre a música como a concretização de profecia/lei
102 a 129	Manos da periferia	Tipos de "manos" da periferia
130 a 131	Avaliação sobre a realidade homicida vivenciada pelos manos	
132 e 133	Realidade da periferia	Descrição das ruas
134 e 135		Dificuldade de ser um preto tipo A na periferia
136 e 137		Consumo proibido para a população da periferia
138 a 140	Cotidiano da periferia	Possíveis alvos de assalto
141 a 147	Rapper	Possíveis vidas do rapper
148 a 153		Autocaracterização do rapper
154 a 157		Autocategorização do rapper

Quadro 02: Organização tópica de "Capítulo 4, versículo 3" de Racionais MC's (1997). **Fonte:** Elaboração própria.

Percebe-se uma pluralidade de tópicos que são desenvolvidos ao longo da letra dos Racionais MC's.

É importante destacar a presença da Avaliação, que não se concentra em um único bloco de linhas, pois funciona como uma interrupção na sequência do texto, marcando uma suspensão do fluxo discursivo. Nesses momentos, o interlocutor comenta sobre o que foi discutido anteriormente. Um exemplo é a avaliação sobre o subtópico Cena de consumo de drogas (“Veja bem, ninguém é mais que ninguém / Veja bem, veja bem, e eles são nossos irmãos também”) e sobre o subtópico *Realidade violenta da periferia*, perpetrada por alguns dos manos que nela vivem (“Enfim, o filme acabou pra você / A bala não é de festim, aqui não tem dublê”).

No rap de autoria de Emicida “Oooraa (A que deu Nome à Mixtape)”⁵¹, vemos diferenças relevantes na organização tópica:

Linhas	Tópicos / Avaliação	Subtópicos
1 a 4	Ausência do pai	Inveja de quem tem pai
5 a 8		Memórias do pai
9 a 12	Avaliação sobre desrespeito aos pais	
13 a 16	Ausência do pai	Memórias do pai
17 a 24	Rapper	Vivências de sofrimentos do rapper
25 a 32	Ausência da mãe	Trabalho da mãe
33 a 40	Rapper	Resiliência do rapper
41 a 60		Experiências do rapper no campo do rap
61 a 64		Direito a brilhar do rapper – “Right to shine”
65 a 68		Episódio da tempestade

⁵¹ EMICIDA – Oooraa (A Que Deu Nome À Mixtape). [S.l.: s.n.], 2014. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Emicida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VaQi4ZbwDFI>. Acesso em: 3 abr. 2023.

Quadro 03: Organização tópica de “Oooraa (A que deu Nome à Mixtape)” de Emicida (2009).

Fonte: Elaboração própria.

Conforme o levantamento dos tópicos discursivos desse rap, o projeto temático de Emicida parece ser o da *Narrativa de seus sofrimentos*, com uma ênfase autobiográfica muito forte. Os principais tópicos mobilizados são os seguintes:

a) *Ausência do pai*, que enfatiza a orfandade de pai de Emicida e é narrativizada como indicação de uma causa de sofrimento (“Em segundos me vem vinte e poucos dias dos pais / Guarda o presente, fi, ele já não volta mais”).

b) *Ausência da mãe*, que tematiza o trabalho da mãe de Emicida como diarista e o seu pertencimento a certa camada social (“E mesmo assim, tive que penar pra entender / Que minha mãe não ia tá lá pra me ver crescer / Tinha que trabalhar, pra ter o que comer”).

c) *Rapper*, que trata de experiências específicas de Emicida no subcampo do *hip-hop* sob a sua perspectiva da produção artística legítima (“Chamei uns de irmão, quando nós era sócio / Pensei ter feito amigos, mas tava fazendo negócios / Odeio vender algo que é tão meu / Mas se alguém vai ganhar grana com essa porra então que seja eu”).

d) *Deslegitimação de outros rappers*, que tematiza um ataque a outros agentes do campo com um posicionamento estético divergente, uma explicitação da concorrência interna (“Falar que ao dizer ‘A Rua É Nói’ pago de dono da rua / Desculpa, eu vivo isso e a incerteza é sua / Se não se sente dela, xiu, não fode / E antes de escrever um rap me liga e pergunta se pode”).

Como podemos observar a seguir, a organização tópica da letra “*O mundo é nosso*”⁵², de Djonga, se apresenta de modo distinto daquela de Emicida:

⁵² 10. DJONGA – O Mundo é Nosso part. BK. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Djonga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=00Aq3n8SIMU>. Acesso em: 25 set. 2024.

Linhas	Tópicos	Subtópicos
1 e 2	Realidade negra	Contraste entre realidade branca e realidade negra
3		Ações criminosas
4	Rapper	Missão do <i>rap/rapper</i> e questionamento dela
5	Realidade negra	Descrição de espaços específicos
6		Ações criminosas
7 e 8	Rapper	Missão do <i>rap/rapper</i> e questionamento dela
9 e 10		Relação com adversários
11 a 13		Vitória do rapper
14 a 17	Empoderamento	Pessoas negras no poder
18 a 20	Realidade negra	Forças repressivas/negativas
21 a 29	Empoderamento	Pessoas negras no poder
31	Rapper	Missão do rapper
32	Realidade negra	Descrição de espaços específicos

33		Missão do rapper
34 e 35	Rapper	Vitória do rapper
36 e 37		Relação com adversários
38 e 39		Vitória do rapper
40 e 41		Contraste entre uma realidade negra e realidade branca
42	Realidade negra	Descrição de espaços específicos
43 a 47		Forças repressivas/negativas
48 e 49		Ações criminosas
50 a 53	Empoderamento	Espelhamento de pessoas negras com outras de reconhecido valor histórico e social
54 a 56	Realidade negra	Forças repressivas/negativas
57 a 65	Empoderamento	Pessoas negras no poder

Quadro 04: Organização tópica de “O mundo é nosso” de Djonga (2017).

Fonte: Elaboração própria.

A partir do levantamento dos tópicos do rap, chegamos à organização tópica apresentada acima. A seguir, apresentaremos as semelhanças e as diferenças entre os raps.

Análise

Comecemos pelas semelhanças entre os *raps* de Djonga e Racionais MCs. Em termos de semelhanças, Djonga apresenta uma estrutura tópica próxima à dos Racionais MC's ao abordar, de maneira própria, dois tópicos expostos pelo grupo:

a) *Realidade negra*, que tematiza as relações sociais na periferia, comparando-a com a realidade branca de classe média ou alta ("Homem negro, inferno branco, tipo Tarantino / Homem branco, inferno banto, tipo tá tirano"), e a descrição espacial da periferia ("É que as ruas me lembram o Massacre da Serra Elétrica"), além de refletir sobre as consequências dos processos de exclusão das pessoas dessas comunidades ("Os mais novos vivem queimando largada / Não sabem ler nem escrever, mas sabem o nome da delegada");

b) *Rapper*, também presente no texto de Emicida, tematiza a missão de Djonga como *rapper* ("E o rap preocupa com o povo ou preocupa com a métrica / Mas os tentáculos do polvo é o que vai me afundar") e aborda a relação com os adversários ("Sou DV Afrotribo pondo fim na concorrência"), bem como seu desejo de alcançar vitórias pessoais, tal como acontece no subtópico *direito de brilhar* de Emicida ("E eu só querendo eu e minha mina na fila do cine / Vendo o filme da minha vitória").

No caso da letra de rap do Racionais MC's, percebem-se recorrências de tópicos e subtópicos que privilegiam a descrição detalhada da subjetividade das personagens. Esse padrão é particularmente evidente no tópico *Rapper*, em que o locutor explora tanto suas missões sociais quanto sua autopercepção. A missão social do *rapper* é frequentemente expressa por sua função como agente transformador no contexto do *hip-hop*, ao caracterizar seu *rap* como uma arma capaz de virar o jogo, alertando os interlocutores ("Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo / Pra mim ainda é pouco, Brown cachorro louco"). O *rapper* também reflete sobre sua própria jornada, reconhecendo suas qualidades e dilemas internos ("Na queda ou na ascensão minha atitude vai além / E tenho disposição pro mal e pro bem").

A caracterização do *rapper* é feita de forma a criar uma persona complexa e multifacetada (“Astral imprevisível, como um ataque cardíaco no verso / Violentamente pacífico, verídico”). Além disso, o locutor frequentemente se coloca como parte de um processo histórico e social maior (“Efeito colateral que o seu sistema fez / Racionais, capítulo 4, versículo 3”), mostrando uma compreensão de si enquanto produto e consequência de forças sociais e políticas.

Esse processo detalhado de caracterização não apenas confere profundidade ao universo dos Racionais MC’s, mas também humaniza seus personagens e ambientes, criando um retrato vívido e empático da realidade periférica (“60% dos jovens de periferia / Sem antecedentes criminais já sofreram violência policial / A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras”).

Em Emicida, a figura do *rapper* também é tematizada, mas de forma muito mais diretamente autobiográfica. Nesse sentido, importa notar que, quando se trata de disputas por legitimidade dentro do subcampo do hip-hop refletida nas letras de *rap*, é comum que se exija explicitamente determinada vivência como pré-requisito para a fala. Ao analisar disputas por autoridade no interior das letras de *rap*, Ethan Hein⁵³ chega à conclusão de que existe uma característica única a esse gênero musical que seria a valorização da veracidade autobiográfica (*autobiographical truthfulness*).

As temáticas da letra de Emicida se distinguem daquelas do Racionais MC’s, pois elas já não tematizam ataques contra o “sistema” ou a dicotomia rígida entre este e o sujeito periférico. Suas letras de *rap* já se situam em um momento no qual é possível imaginar a ascensão social dos sujeitos periféricos. Parece que a tematização das dificuldades econômicas de Emicida fundamenta um posicionamento sobre suas próprias estratégias mercadológicas.

⁵³ HEIN, Ethan. Chris Thile, Kendrick Lamar, and the problem of the white rap cover. *Visions of Research in Music Education*, New York, v. 35, n. 14, 2020. Disponível em: <https://opencommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1233&context=vrme>. Acesso em: 4 maio 2023.

De acordo com Bourdieu⁵⁴, duas lógicas econômicas inversas coexistem antagonicamente nos campos artísticos. Uma está baseada na noção de arte pura e desinteressada, que se daria a fundo perdido, como um dom. Esse modo de produção, segundo o autor, depende da obtenção de lucro a longo prazo. Por sua vez, a outra lógica está baseada no comércio e na demanda preexistente da clientela, isto é, um investimento que visa ao lucro imediato, conforme pode-se ver em:

Esses campos são o lugar da coexistência antagônica de dois modos de produção e de circulação, que obedecem a lógicas inversas. Em um polo, a economia antieconômica da arte pura que, baseada no reconhecimento indispensável dos valores de desinteresse e na denegação da "economia" (do "comercial") e do lucro "econômico" (a curto prazo), privilegia a produção e suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma; essa produção que não pode reconhecer outra demanda que não a que ela própria pode produzir, mas apenas a longo prazo, está orientada para a acumulação de capital simbólico, como capital "econômico" denegado, reconhecido, portanto legítimo, verdadeiro crédito, capaz de assegurar, sob certas condições e a longo prazo, lucros "econômicos". No outro polo, a lógica 'econômica' das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela tiragem, e contentam-se em ajustar-se a demanda preexistente da clientela (contudo, a vinculação desses empreendimentos ao campo assinala-se pelo fato de que apenas podem acumular os lucros econômicos de um empreendimento econômico ordinário e aos lucros simbólicos assegurados aos empreendimentos intelectuais recusando as formas mais grosseiras do mercantilismo e abstendo-se de declarar completamente seus fins interessados)⁵⁵.

Em suas letras, Emicida não foge das acusações de que ele tem interesses econômicos, mas as aceita, dizendo: "Odeio vender algo que é tão meu / Mas se alguém vai ganhar grana com essa porra então que seja eu / E os que não quer dinheiro, mano / É porque nunca viu a barriga roncá mais alto que o eu te amo"⁵⁶. Emicida justifica sua lógica econômica de busca por lucro imediato ao dizer que evidencia seu pertencimento à periferia, ou seja, fundamenta a legitimidade da defesa da "lógica econômica" por meio da

⁵⁴ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁵⁵ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 163.

⁵⁶ EMICIDA – Ooorraa (A Que Deu Nome À Mixtape). [S.l.: s.n.], 2014. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Emicida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VaQi4ZbwDFI>. Acesso em: 3 abr. 2023.

confirmação de sua trajetória no subcampo do *hip hop*, confirmação esta produzida pelo estabelecimento de uma veracidade autobiográfica.

Nesse sentido, pode-se entender que Emicida justifica sua busca por lucro imediato com um apelo ao seu “*Direito a brilhar*”⁵⁷, a prerrogativa dos sujeitos periféricos de seu direito a ter uma vida materialmente confortável e por meio de ascensão socioeconômica ter acessos anteriormente negados aos indivíduos pobres, como forma de empoderamento e ressignificação de sua subalternidade.

Vale notar que a ascensão social de Emicida só foi possível graças ao seu acesso à internet e à educação⁵⁸ e que o aumento da acessibilidade dos sujeitos periféricos tanto à internet quanto à educação está associado às políticas econômicas do governo Lula⁵⁹.

Vale notar também que a obra de Emicida é considerada revolucionária em diversos sentidos dentro do subcampo do *hip-hop*, principalmente quando trata das questões de negritude e de uma desconstrução do estereótipo de masculinidade como invulnerabilidade⁶⁰. Contudo, considera-se que, após sua ascensão social, a crítica social de

⁵⁷ PINHEIRO-MACHADO, Rosa; SCALCO, Lucia Mury. *The right to shine: Poverty, consumption and (de) politicization in neoliberal Brazil*. *Journal of Consumer Culture*, [s.l.], v. 23, n. 2, p. 312-330, 2022. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/14695405221086066>. Acesso em: 1 maio 2023.

⁵⁸ SILVA, Marcos Peterson Ferreira da. *Do léxico ao discurso: um estudo das representações do rap de Emicida*. 2020. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020; VIEIRA DOS SANTOS, Daniela. "Sonho Brasileiro": Emicida e o Novo Lugar Social do Rap. *NAVA*, [s.l.], v. 7, n. 2, 2019. p. 263-277. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32093>. Acesso em: 14 dez. 2023.

⁵⁹ CASANOVA, Janaína. A rede é nóiz: a amplificação do discurso do rap a partir do uso da tecnologia e das redes sociais na trajetória do rapper Emicida. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo, Anais [...]. São Paulo: INTERCOM, 2016. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1729-1.pdf>. Acesso em: 16 out. 2023; VIEIRA DOS SANTOS, Daniela. "Sonho Brasileiro": Emicida e o Novo Lugar Social do Rap. *NAVA*, [s.l.], v. 7, n. 2, 2019. p. 263-277. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32093>. Acesso em: 14 dez. 2023.

⁶⁰ EMICIDA (org.). *Antologia Inspirada no Universo Da Mixtape: Pra Quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe*. LiteraRUA: São Paulo, 2019; VIEIRA DOS SANTOS, Daniela. "Sonho Brasileiro": Emicida e o Novo Lugar Social do Rap. *NAVA*, [s.l.], v. 7, n. 2, 2019. p. 263-277. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32093>. Acesso em: 14 dez. 2023.

Emicida perdeu sua contundência quando a temática é classe, embora não tenha desaparecido de suas letras⁶¹.

Uma importante diferença em relação ao tratamento do tópico *Rapper* por parte de Djonga, diz respeito ao fato de que o subtópico *Condição subjetiva do rapper*, muito presente na letra do grupo Racionais MC's, não é tratado por ele. Esse subtópico reflete a profunda compreensão dos Racionais MC's sobre os sujeitos da periferia. Embora sua presença no rap de Djonga seja mínima, o *rapper* em questão reconhece, em "O Mundo é Nosso"⁶², que os Racionais MC's foram pioneiros na abordagem dessa subjetividade, em um claro movimento intertextual⁶³, citando respectivamente, "Homem na Estrada"⁶⁴ e "Jesus Chorou"⁶⁵ ("É o Homem na Estrada de todo dia / E sabe a resposta, o que é clara e salgada").

Ao mesmo tempo, Djonga introduz um novo tópico, *Empoderamento*, que não é visto nos textos selecionados dos dois outros *rappers*, e inova tematicamente, ao construir vínculos de solidariedade com outras comunidades para além das periferias urbanas ("Quilombos, favelas, do futuro seremos reis, Charles"), ao listar ações que levarão essas pessoas a se empoderar, como no subtópico "o espelhamento de pessoas negras com outras de reconhecido valor histórico e social" ("Sejamos Abraham Lincoln, independência / Com a pele de Barack Obama / Sejamos Tupac Shakur, Afeni Shakur / Achemos a cura pra nossa insegurança"). Enquanto os Racionais MC's conferem complexidade e profundidade psicológica aos

⁶¹ TEPEMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

⁶² 10. DJONGA – O Mundo é Nosso part. BK. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Djonga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=00Aq3n8SIMU>. Acesso em: 25 set. 2024.

⁶³ Para a compreensão desse conceito, ver KOCH, Ingodore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2007.

⁶⁴ RACIONAIS – Raio-X do Brasil – Homem na Estrada. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Racionais TV. Disponível em: <https://youtu.be/SkHS9r1haXE?si=J3BVLB8k3vDIMnts>. Acesso em: 26 set. 2024.

⁶⁵ RACIONAIS – Nada Como Um Dia Após O Outro Dia (Ri Depois) – Jesus Chorou. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Racionais TV. Disponível em: <https://youtu.be/HIYTKuED--M?si=WW-6jle3FecZlYHn>. Acesso em: 26 set. 2024

sujeitos periféricos, Djonga reconhece esse legado e homenageia seus precursores com remissões intertextuais.

No entanto, Djonga se diferencia do grupo ao trabalhar seu texto por meio do apelo a outras formas de intertextualidade. Ele não apenas referencia personagens e situações do universo dos Racionais, mas também conecta seu discurso a um contexto cultural mais amplo, utilizando referências que vão do cinema à música, passando por figuras históricas e esportivas.

Esse processo traz diversidade e amplitude ao seu trabalho, permitindo que seu público se identifique e dialogue com múltiplas camadas de significado, o que exemplifica a importância do recurso à intertextualidade na construção textual, especialmente na composição de raps contemporâneos.

A partir dessas constatações, podemos atribuir as diferenças e semelhanças presentes nas organizações tópicas dos raps de Djonga e Racionais MC's às influências sociocontextuais que moldaram suas produções. Essa hipótese é confirmada pelo fato de Djonga se mostrar mais aberto e voltado para a comunicação com um público mais amplo, em um mercado atravessado por elementos como internet e *streaming*. Por outro lado, os Racionais MC's demonstram uma preocupação com a caracterização mais individualizada, tanto de si mesmos quanto dos sujeitos periféricos, criando narrativas que enfatizam a subjetividade e a realidade de vida na periferia. Esse foco parece refletir o momento histórico em que surgiram.

Se, por um lado, o rap brasileiro retoma temas clássicos do *hip-hop* internacional, como a revolta com a realidade da população negra da periferia⁶⁶, por outro lado, essa retomada é feita a partir de uma perspectiva

⁶⁶ SOUZA, Ana Lucia Silva. *Letramentos de reexistência: culturas e identidades no movimento hip hop*. 2009. 219 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1612123>. Acesso em: 19 out. 2023.

local⁶⁷, não repetindo padrões externos, mas sim constituindo-se e estruturando-se a partir do contexto social, político e econômico brasileiro.

Considerações finais

Conforme a análise textual dos raps apresentados, pode-se observar alguns mecanismos discursivos e recursos linguísticos recorrentes, que sugerem semelhanças entre projetos temáticos de um mesmo gênero, o rap. É o caso da tematização constante da própria figura do *rapper*, presente nas letras de diferentes períodos aqui apresentadas.

Contudo, essa tematização ocorre de diferentes formas nos textos analisados. Isso importa pois, os artistas aqui analisados, como os grandes nomes pertencentes ao subcampo do *hip-hop*, precisam produzir distinções entre si por meio de suas produções artísticas.

Observa-se em Racionais MC's, como representantes do *rap* dos anos 1990, uma dicotomia muito forte na elaboração das representações sociais. O *rapper*, em Racionais MC's, tem uma missão muito bem definida, de ser porta-voz da comunidade periférica marginalizada, de denunciar seus problemas e de resistir ao sistema político hegemônico, que é capitalista e racista.

Já a partir dos anos 2000, com Emicida, nota-se uma ênfase na autobiografia, que destaca a possibilidade de ascensão social dos sujeitos periféricos. Isso se associa à estratégia mercadológica que o artista assume, relacionada a inovações no cenário econômico brasileiro, que, por sua vez, também geram inovações estéticas. Desse modo, sua produção rompe convenções de representação de masculinidade e negritude.

Djonga, por sua vez, com sua produção a partir de 2010, rejeita a perspectiva subjetiva de seus precursores, não se colocando discursivamente como porta-voz nem criando uma narrativa autobiográfica. A ênfase em sua obra recai sobre o diálogo entre os sujeitos periféricos, representando suas preocupações, sua lógica e mentalidade no contexto contemporâneo, de

⁶⁷ BENTES, Anna Christina. Contexto e multimodalidade na elaboração de raps paulistas. *Investigações*, Recife, v. 21, n. 2, p. 199-220, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1911>. Acesso em: 7 maio 2023.

maneira a criar um apelo aos seus semelhantes periféricos, constituindo-se como um mediador, uma espécie de “ponte empática” no interior dessas comunidades.

Esses exemplos evidenciam a possibilidade de interpretar produções artísticas do gênero rap como emergindo de um subcampo social, em que a oposição de projetos temáticos está associada a uma oposição de estética e de trajetórias como fator de distinção. Importa também pensar nas diferenças formais, desde a prevalência das rimas alternadas em Racionais MC's, passando pelas rimas ricas em Emicida até chegar na paronomásia em Djonga, como sinais do desgaste de certos recursos linguísticos, que, por sua vez, geram sempre uma necessidade de inovação.

Vale lembrar que tanto os mecanismos de canonização internos quanto externos ao campo nos permitem chegar a essa listagem de Racionais MC's, Emicida e Djonga como importantes nomes do rap nacional e como representantes de três momentos distintos de desenvolvimento do subcampo do *hip-hop*. A influência cultural e o sucesso comercial desses artistas é incontestável.

A canonização desses nomes é bastante evidente no subcampo do *hip-hop* e, ainda assim, vale a pena lembrar o fato de que eles são todos homens do sudeste. Essa lembrança é importante porque, se, por um lado, os rappers selecionados para a elaboração desta reflexão parecem compartilhar determinados tópicos discursivos sobre os quais decidem discorrer, por outro lado, as lutas simbólicas por eles empreendidas não podem invisibilizar a distinção que procuram construir para si de forma a manterem o capital simbólico acumulado. Nesse sentido, os projetos temáticos e os tópicos em comum são imediatamente transformados, retrabalhados e reenquadrados, tanto de forma a mostrar a apropriação que cada um faz dos sinais distintivos como também de forma a reforçar a posição de cada um no subcampo do *hip-hop* brasileiro.

Referências Bibliográficas

10. DJONGA – O Mundo é Nossa part. BK. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Djonga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=00Aq3n8SIMU>. Acesso em: 25 set. 2024.

AZEVEDO, FERNANDES; PRATA, e SANTOS. O rap como ferramenta de resistência: A influência da musicalidade de Djonga para a construção de sentido da luta negra no País. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/resumos/R68-0849-1.pdf>>. Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, 2019

BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.

BARTH, Gabriel da Silva; SCHMIDT, João Pedro. Da Denúncia ao Orgulho: Tendências e transformações temáticas e estéticas do Rap Brasileiro. *Música em Contexto*, [s. l.], v. 13, n. 2, p. 24-40. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/28202>. Acesso em: 15 out. 2023.

BENTES, Anna Christina. Contexto e multimodalidade na elaboração de raps paulistas. *Investigações*, Recife, v. 21, n. 2, p. 199-220, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1911>. Acesso em: 7 maio 2023.

BENTES, Anna Christina. Temáticas como estratégias discursivas de legitimação social em programas televisivos brasileiros. *Letras*, Santa Maria, v. 27, n. 54, p. 101-112, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/lettras/article/view/29572>. Acesso em: 7 maio 2023.

BENTES, Anna Christina; RIO, Vivian Cristina. "Razão e rima": reflexões em torno da organização tópica de um rap paulista. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 48, n. 1, p. 115-124, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8637259>. Acesso em: 4 maio 2023.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CASANOVA, Janaína. A rede é nóiz: a amplificação do discurso do rap a partir do uso da tecnologia e das redes sociais na trajetória do rapper Emicida. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo, Anais [...]. São Paulo: INTERCOM, 2016. Disponível em:

<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1729-1.pdf>. Acesso em: 16 out. 2023.

CASANOVA, Janaína Oldani. Estética do rap brasileiro: propostas para a análise do tensionamento do gênero. In: ENICECULT, 1., Santo Amaro, fev. 2017. Disponível em: <http://enicecultufrb.org/ocs/index.php/enicecult/enicecult/paper/view/234/92>. Acesso em: 4 maio 2023.

EMICIDA (org.). *Antologia Inspirada no Universo Da Mixtape: Pra Quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe*. LiteraRUA: São Paulo, 2019.

EMICIDA – Ooorraa (A Que Deu Nome À Mixtape). [S.l.: s.n.], 2014. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Emicida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VaQi4ZbwDFI>. Acesso em: 3 abr. 2023.

FERREIRA-SILVA, Beatriz. “Boas práticas” em exposições orais: organização textual-discursiva em amostras da fala pública liberal no Brasil recente. 2020. 285 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

GARÓFALO, Camila. “Criolo e Emicida - ao vivo”: baixe o novo disco. Catraca Livre, 7 jul. 2013. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/criatividade/criolo-e-emicida-ao-vivo-baixe-o-novo-disco-e-assista-ao-dvd/>. Acesso em: 17 set. 2024.

HANKS, William. Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin. In: BENTES, Anna Christina; REZENDE, Renato; ROSA MACHADO, Marco Antônio (org.). São Paulo: Cortez, 2008.

HEIN, Ethan. Chris Thile, Kendrick Lamar, and the problem of the white rap cover. *Visions of Research in Music Education*, New York, v. 35, n. 14, 2020. Disponível em: <https://opencommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1233&context=vrme>. Acesso em: 4 maio 2023.

JUBRAN, Clélia Cândida. “Organização tópica da conversação”. In: ILARI, R. (org.). Gramática do português falado, vol. II. Campinas, SP: Editora da UNICAMP (1992).

JUBRAN, Clélia Cândida. Revisitando a noção de tópico discursivo. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 48, n. 1, p. 33-42, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8637253>. Acesso em: 7 maio 2023.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2007.

LEITE, Ícaro de Oliveira. "Universo em crise": engajamento e denúncia no rap de Djonga. 2020. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, 2020.

MURATORI, Matheus. Destaque no hip-hop nacional, BH é comparada ao celeiro de talentos dos EUA: Sensação na internet, o mineiro Djonga é um dos rappers mais importantes do Brasil. *Uai*, [s.l.], 2018. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2018/10/28/noticiasmusica,236385/destaque-no-hip-hop-nacional-bh-e-comparada-ao-celeiro-de-talentos-do.shtml>. Acesso em: 5 mar. 2024.

OLIVEIRA, Acauam Silverio de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PINHEIRO-MACHADO, Rosa; SCALCO, Lucia Mury. The right to shine: Poverty, consumption and (de) politicization in neoliberal Brazil. *Journal of Consumer Culture*, [s.l.], v. 23, n. 2, p. 312-330, 2022. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/14695405221086066>. Acesso em: 1 maio 2023.

RACIONAIS – Nada Como Um Dia Após O Outro Dia (Ri Depois) – Jesus Chorou. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Racionais TV. Disponível em: <https://youtu.be/HYTJuED--M?si=WW-6je3FecZlYHn>. Acesso em: 26 set. 2024

RACIONAIS – Raio-X do Brasil – Homem na Estrada. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Racionais TV. Disponível em: <https://youtu.be/SkHS9r1haXE?si=J3BVLB8k3vDIMnts>. Acesso em: 26 set. 2024.

RACIONAIS – Sobrevivendo no inferno – Capítulo 4, Versículo 3. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Racionais TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YLa77FGfkY8>. Acesso em: 25 set. 2024.

RACIONAIS: Das ruas de São Paulo pro mundo. Direção: Juliana Vicente. Produção: Juliana Vicente. Netflix, 2022.

SANTOS, Solange Stéfane. O Novo Evangelho de Djonga: secularização do corpo negro no mundo do rap. 2021. 94 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2021. Disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/13404/1/DISSERTAÇÃO_NovoEvangelhoDjonga.pdf. Acesso em: 5 mar. 2024.

SILVA, Marcos Peterson Ferreira da. *Do léxico ao discurso: um estudo das representações do rap de Emicida.* 2020. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

SILVA, Fábio; LEÃO, Rogério. E se fosse ao contrário? Djonga e Fanon: um diálogo sobre racismo e alienação. *Trilhas da História*, v. 10, n. 19, ago.-dez., ano 2020. Disponível em: <https://trilhasdahistoria.ufms.br/index.php/RevTH/article/view/12147.pdf>. Acesso em 20 de dez. 2023.

SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown.* 2012. 302 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1618768>. Acesso em: 19 out. 2023.

SOUZA, Ana Lucia Silva. *Letramentos de reexistência: culturas e identidades no movimento hip hop.* 2009. 219 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1612123>. Acesso em: 19 out. 2023.

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

VIEIRA DOS SANTOS, Daniela. "Sonho Brasileiro": Emicida e o Novo Lugar Social do Rap. NAVA, [s.l.], v. 7, n. 2, 2019. p. 263-277. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32093>. Acesso em: 14 dez. 2023.

"APESAR DE TANTAS RIQUEZAS QUE TU TENS, ESTÁS FRÁGIL": O RAP COMO FERRAMENTA DE REIVINDICAÇÃO DA EMANCIPAÇÃO POLÍTICA DE CABINDA

Francisco Carlos Guerra de Mendonça Júnior¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar o papel do rap como ferramenta de análise e divulgação do cenário político e socioeconômico de Cabinda, enclave pertencente a Angola. O território é, desde a colonização efetuada por Portugal, alvo de exploração em razão dos seus valiosos recursos naturais. Por ser um território afastado do restante de Angola, os rappers cabindenses entrevistados na pesquisa entendem que o local deveria ser um país independente. Diante desse cenário, os artistas cabindenses encontraram no rap uma maneira de denunciar os problemas sociais e políticos que persistem no local e de reivindicar a emancipação política do enclave.

Palavras-chave: Cabinda; Rap; Intervenção; Independência.

"DESPITE ALL THE RICHES YOU HAVE, YOU ARE FRAGILE": RAP AS A TOOL TO DEMAND POLITICAL EMANCIPATION IN CABINDA

Abstract

This article aims to present the role of rap as a tool for analyzing and disseminating the political and socioeconomic scenario of Cabinda, an enclave belonging to Angola. The territory has been, since colonization by Portugal, a target of exploitation due to its valuable natural resources. As it is a territory far from the rest of Angola, The Cabindan rappers interviewed in the survey understand that the place should be an independent country. Given this scenario, Cabindan artists found in rap a way to denounce the social and political problems that persist there, as well as to demand the political emancipation of the enclave.

Keywords: Cabinda; Rap; Intervention; Independence.

¹ Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de Coimbra, professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Rondônia e líder do grupo de extensão e pesquisa BARRAS - Bloco de Ações em Rap, Rádio e Ausências Sonoras. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3722769996524957>. E-mail: carlos.guerra@unir.br

Este artigo tem o objetivo de apresentar as reivindicações dos *rappers* de Cabinda, em Angola, que lutam pela independência do território. Cabinda é um território afastado a cerca de 50 km do restante de Angola, com aproximadamente 800 mil habitantes, segundo dados do Censo publicado em 2019². De acordo com Eugénio Almeida³, a independência de Cabinda é um desejo de grande parte da população local, mas há um interesse de Angola em permanecer com o território devido à riqueza petrolífera, de diamantes, pepitas de ouro e joias semipreciosas.

O rap é uma ferramenta rítmica e comunicacional global que se popularizou trazendo as reivindicações de povos excluídos, que não tinham outra forma de difundir massivamente as suas mensagens⁴. Segundo Price⁵, a música rap se adapta às pautas locais. No caso de Cabinda, o rap age como difusor das mensagens independentistas. Esses artistas defendem a ideia de que Cabinda produz grande parte dos recursos para o Orçamento Geral da União de Angola, mas pouco recebe em investimentos.

O artigo não tem a pretensão de apontar um caminho para a independência de Cabinda, mas busca compreender o papel dos *rappers* como agentes políticos que difundem os ideais independentistas. Isso porque os *rappers* trazem assuntos de interesse público, de forma lúdica e com uma linguagem próxima do cotidiano das periferias, difundido as suas ideias e trazendo as indagações do povo para o debate social. Neal⁶ salienta que os *rappers* trazem argumentos que coincidem com os de autores de áreas como sociologia, história ou economia, mas com uma linguagem mais popular. Assim, desejamos apresentar os argumentos independentistas de autores de diversas áreas e as visões dos *rappers* de Cabinda para observar tais coincidências no caso particular desse enclave.

² INE - Anuário Estatístico de Angola 2015-2018. Luanda: INE, 2019.

³ ALMEIDA, Eugénio Costa. O Difícil Processo de Definição de Fronteiras e Pertenças Político-identitárias no Debate de Cabinda. *Cadernos de Estudos Africanos*, [s.l.], v. 25, p. 65-93, 2013.

⁴ MITCHELL, Tony (org.). *Global noise: rap and hip-hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

⁵ PRICE, Emmett G. *Hip-hop culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006.

⁶ NEAL, Mark Anthony. *That's the joint! The hip-hop studies reader*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2004.

Para refletir sobre isso, este artigo está estruturado em oito tópicos. No primeiro, abordamos os aspectos metodológicos do trabalho. A segunda parte é destinada à contextualização sobre a história de Cabinda, com ênfase no papel da Conferência de Berlim (1884-1885) como marco inicial da separação do enclave do restante de Angola. Na continuidade do artigo, abordamos os ideais independentistas partilhados por grande parte da população de Cabinda. Em seguida, iniciamos com a contextualização do rap e mostramos o potencial desse gênero musical em se adaptar às pautas locais de cada espaço, dedicando, assim, um tópico para Angola e outro para o cenário de Cabinda. No sexto tópico, mostramos as contribuições do rapper cabindense Dogmilson, que foi o primeiro rapper falante de língua portuguesa a conseguir uma parceria internacional, sem haver contato presencial. Na sequência, mostramos a ausência de espaços para as mulheres rappers em Cabinda. Na última parte, realizamos uma análise de discurso da letra “Tchiowa”, de Kardinal MC, que retrata a exclusão sofrida no enclave e o apagamento histórico de bens culturais.

Metodologia

Este trabalho de pesquisa foi iniciado em 2017, durante o doutorado. Devido à escassez de trabalhos acadêmicos sobre o tema, optou-se, na época, pela pesquisa documental, em que se busca organizar os dados e documentos ainda não tratados cientificamente⁷. No ano de 2018, três membros do movimento *hip-hop* de Cabinda foram entrevistados, tendo como método a entrevista semiestruturada⁸. A escolha se deu pela representatividade desses artistas, a partir do acesso a fontes primárias, como notícias, páginas na internet e músicas encontradas no YouTube.

A partir do acesso a fóruns na internet e produções de álbum, observou-se o papel de liderança exercido pelo produtor João Valentim, que criou plataformas para aglutinar a maioria dos artistas de Cabinda, buscando dar

⁷ GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

⁸ BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: Como fazer entrevistas em ciências sociais. *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, [s.l.], v. 2, n. 1 (3), p. 68-80, jan-jul. 2005.

visibilidade para as ações locais de rap com a criação de eventos e produções, tendo se relacionado como produtor da maioria dos rappers cabindenses, com foco em artistas interventionistas.

Por ser uma personalidade que tem articulação com vários artistas, Valentim, que também é conhecido como “Pastor”, foi visto, no âmbito desta pesquisa, como alguém que poderia trazer informações mais gerais do cenário musical, já que, recorrentemente, os artistas costumam falar apenas de suas próprias carreiras. Nos primeiros contatos para esta pesquisa, observou-se certa desconfiança do produtor, costumeiramente perseguido pelo Movimento Pela Libertação de Angola (MPLA), partido que está no poder em Angola desde 1975. A partir de contatos feitos por telefone e Facebook, criou-se uma relação de confiança, até que ele aceitou conceder entrevista por escrito em 2018.

A partir das menções feitas na primeira entrevista com João Valentim, observou-se que Dogmilson era uma fonte recomendada para falar sobre os pioneirismos das ações na internet, por ter sido o primeiro rapper de Cabinda a realizar uma parceria internacional. Enquanto isso, Kardinal MC foi enfaticamente mencionado por Valentim como um exemplo ímpar de talento, por aliar a mensagem política com recursos poéticos, tais como metáforas, analogia e hipérboles. Tais técnicas, propostas por Neal⁹, atendem ao perfil de liderança social dos rappers, bem como favorecem o método da análise de discurso, em que, na concepção de Pêcheux¹⁰, busca-se compreender o sentido político do discurso, tendo como intuito analisar o que foi dito a partir do contexto do interlocutor. Para isso, os dados extraídos em músicas e entrevistas foram comparados à análise histórica e teórica de autores que estudam o enclave de Cabinda e compõem a revisão bibliográfica da pesquisa. Como se trata de um artista que costumeiramente utiliza códigos poéticos, que apresentam o contexto local, observou-se a

⁹ NEAL, Mark Anthony. *That's the joint! The hip-hop studies reader*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2004.

¹⁰ PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Editora Unicamp, 1990. p. 61-163.

necessidade de explorar com mais profundidade uma música dele que priorizasse o tema da independência, sendo “Tchiowa” a escolhida.

O estudo sobre Cabinda faria parte da tese de doutorado, mas não entrou no referido trabalho acadêmico, pois o foco da pesquisa concentrou-se na capital do país, Luanda, além de Maputo (Moçambique), São Paulo (Brasil) e Lisboa (Portugal). Com o término do doutorado, a pesquisa sobre Cabinda foi retomada a partir dos dados já colhidos. A pergunta-chave da pesquisa é “De que forma o rap de Cabinda é utilizado como ferramenta para conquistar a independência do enclave?”.

Foram realizadas duas novas entrevistas com o produtor João Valentim, em 2021 e em 2022. Uma delas em um programa audiovisual *online*¹¹, apresentado pelo autor deste artigo e outra entrevista visando à produção de um podcast que aborda a história do rap de Cabinda, produzido junto a estudantes de iniciação científica, sendo publicado em 2023¹². Ambas as entrevistas foram publicadas no âmbito do projeto Barras Maning Arretadas, criado pelo autor deste artigo. Além disso, o rapper Dogmilson foi entrevistado em 2024 e 2025, para atualização e checagem de dados. Essas entrevistas ocorreram de modo remoto, devido à distância geográfica. Nesses casos, por já haver maior confiabilidade das fontes em relação às entrevistas, foram utilizadas ligações telefônicas, o Google Meet e novamente o Facebook, por ser uma ferramenta que fornece pacotes de uso livre em Cabinda, já que na maioria das ferramentas há uma contabilização por megabytes, o que torna o acesso caro na realidade do enclave.

O método de entrevista semiestruturada foi utilizado porque Boni e Quaresma¹³ o consideram ideal para comparar discursos, a fim de encontrar parâmetros para compreender uma realidade. Esse método prevê a

¹¹ Programa BMA #5 - Papo de Cambas (Valentim & Jucka), Função Inversa e Turmalina MC. Barras Maning Arretadas. Youtube, 02 fev. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sx9cKFh3gIE&t=2352s>. Acesso em 03. abr. 2025.

¹² BMA Podcast - Episódio 1 - Cabinda. Barras Maning Arretadas. Youtube, 28 mar. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tQcjLoxF0-s&t=201s>. Acesso em 03 abr. 2024.

¹³ BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: Como fazer entrevistas em ciências sociais. *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, [s.l.], v. 2, n. 1 (3), p. 68-80, jan.-jul. 2005.

alternância de perguntas abertas e fechadas. As perguntas fechadas visam criar uma diretriz estruturada para realizar o comparativo, a partir de indagações semelhantes para diferentes fontes. Já as perguntas abertas têm o objetivo de garantir o aprofundamento nas singularidades de cada entrevistado.

Em relação às perguntas fechadas, buscou-se compreender a história do rap de Cabinda. Além disso, foram abordadas a valorização das línguas locais e a busca pela independência do enclave. As perguntas abertas foram construídas de acordo com o histórico de cada uma das fontes entrevistadas. A partir dos dados colhidos nas entrevistas, foram selecionadas músicas mencionadas pelas fontes que abordam temas como a independência de Cabinda e a defesa da identidade cultural do enclave. Ainda, foram selecionadas músicas que retratam a censura e a repressão promovidas pelo MPLA.

Por fim, foi feita uma revisão bibliográfica em uma perspectiva multidisciplinar. A partir dos estudos de José Capela¹⁴ foi possível realizar um aprofundamento histórico sobre Angola. Já o pesquisador Domingos da Cruz¹⁵ contribui com estudos sobre a mídia, retratando as retaliações sofridas pelos jornalistas no país, em geral, e no enclave, em específico. Somam-se ainda autores que estudam especificamente o contexto de Cabinda, como o jornalista angolano Sedrick de Carvalho¹⁶ e o ex-padre Raul Tati¹⁷ (2014). Este último tornou-se doutor em Antropologia em 2018 e é uma fonte

¹⁴ CAPELA, José. O Ultimatum na perspectiva de Moçambique: As questões comerciais subjacentes. In: SEMINÁRIO MOÇAMBIQUE: NAVEGAÇÕES, COMÉRCIO E TÉCNICAS, 1996, Maputo. Atas [...]. Maputo: [s.n.], 1996.

¹⁵ CRUZ, Domingos da. A liberdade de imprensa em Angola: Obstáculos e desafios no processo de democratização. 2012. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

¹⁶ CARVALHO, Sedrick de. Cabinda: Um território em disputa. Lisboa: Guerra & Paz, 2018.

¹⁷ TATI, Raul. Cabinda: Percurso histórico entre Deus e César, de 1975-2012. Lisboa: Editora Principia, 2014.

cabindense estudada. Complementam os estudos teóricos que analisam o hip-hop, como Hill Collins¹⁸, Emmett Price¹⁹ e Tony Mitchell²⁰.

A separação de Cabinda na Conferência de Berlim

Portugal foi o primeiro país a colonizar territórios africanos e era detentor de uma vasta terra no continente desde 1500. Porém, o país priorizou o território do Brasil e utilizava as colônias africanas exclusivamente para capturar as pessoas e escravizá-las no continente americano, não realizando, assim, uma ocupação efetiva das colônias africanas²¹. Com as independências dos territórios americanos ocorrendo ao longo do século XIX, a atenção dos europeus para a colonização teve como foco a África.

Devido ao interesse de várias potências europeias sobre o continente africano, foi realizada a Conferência de Berlim, que ocorreu entre 1884 e 1885. Essa conferência teve o objetivo de realizar a partilha dos territórios africanos entre 15 países: 13 potências europeias, os Estados Unidos e o Império Otomano. O intuito era delimitar os espaços e evitar conflitos, ao mesmo tempo que forçava a ocupação mais efetiva de Portugal sobre os seus territórios²².

Capela²³ narra que Portugal recebeu um ultimato da Inglaterra na conferência. Portugal propôs ligar os territórios de Angola e Moçambique, por já serem suas colônias, intitulando essa junção de mapa cor-de-rosa. No entanto, a Inglaterra não gostou da proposta, porque Portugal estava sendo acusado de subutilização dos territórios que detinha há séculos e, por isso, não

¹⁸ COLLINS, Patricia Hill. *From black power to hip-hop: Racism, nationalism, and feminism*. Philadelphia: Temple University, 2006.

¹⁹ PRICE, Emmett G. *Hip-hop culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006.

²⁰ MITCHELL, Tony (org.). *Global noise: rap and hip-hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

²¹ CAPELA, José. O Ultimatum na perspectiva de Moçambique: As questões comerciais subjacentes. In: SEMINÁRIO MOÇAMBIQUE: NAVEGAÇÕES, COMÉRCIO E TÉCNICAS, 1996, Maputo. Atas [...]. Maputo: [s.n.], 1996.

²² CAPELA, José. O Ultimatum na perspectiva de Moçambique: As questões comerciais subjacentes. In: SEMINÁRIO MOÇAMBIQUE: NAVEGAÇÕES, COMÉRCIO E TÉCNICAS, 1996, Maputo. Atas [...]. Maputo: [s.n.], 1996.

²³ CAPELA, José. O Ultimatum na perspectiva de Moçambique: As questões comerciais subjacentes. In: SEMINÁRIO MOÇAMBIQUE: NAVEGAÇÕES, COMÉRCIO E TÉCNICAS, 1996, Maputo. Atas [...]. Maputo: [s.n.], 1996.

teria o direito de aumentar essa ocupação. Com isso, deveria se limitar a ocupar imediatamente os territórios que já possuía. Ainda, a Inglaterra ameaçou declarar guerra caso a proposta de ampliação não fosse retirada, o que fez Portugal desistir e ainda temer a perda de um aliado histórico. Capela²⁴ relata que Portugal ainda foi forçado a aceitar o princípio de livre navegação em rios internacionais, que foi aplicado aos rios Congo, Zambeze e Rovuma. Esses três rios eram utilizados exclusivamente por Portugal, mas, com a divisão dos territórios africanos, passaram a estar presentes também em espaços das novas colônias dos outros países europeus.

A partir disso, os limites da área angolana foram redefinidos. A Inglaterra tomou posse de parte do território localizado ao norte de Angola, especificamente a foz do rio Congo, território que atualmente pertence à República Democrática do Congo. Portugal ficou apenas com uma pequena porção de terra: o enclave de Cabinda, logo acima de parte da República Democrática do Congo. O enclave tornou-se território agregado à colônia de Angola, apesar de Cabinda está situada a 50 km da foz do Rio Congo, portanto sem fronteiras com o restante do território angolano²⁵.

A luta independista em Cabinda

Angola se tornou independente de Portugal em 1975, mas a luta pela separação de Cabinda precedeu a esse processo de descolonização. Susan Broadhead e James Martin²⁶ ressaltam que a principal força pela luta de independência é a Frente de Libertação do Enclave de Cabinda (FLEC), que realiza ações em prol da independência de Cabinda desde 1963. Esse movimento surgiu de outros três movimentos embrionários: a Aliança Nacional de Maiombe (ALIAMA), o Movimento para a Libertação do Enclave de

²⁴ CAPELA, José. O Ultimatum na perspectiva de Moçambique: As questões comerciais subjacentes. In: SEMINÁRIO MOÇAMBIQUE: NAVEGAÇÕES, COMÉRCIO E TÉCNICAS, 1996, Maputo. Atas [...]. Maputo: [s.n.], 1996.

²⁵ CAPELA, José. O Ultimatum na perspectiva de Moçambique: As questões comerciais subjacentes. In: SEMINÁRIO MOÇAMBIQUE: NAVEGAÇÕES, COMÉRCIO E TÉCNICAS, 1996, Maputo. Atas [...]. Maputo: [s.n.], 1996.

²⁶ BROADHEAD, Susan; MARTIN, James. *Historical Dictionary of Angola*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004.

Cabinda (MLEC) e o Comité de Acção da União Nacional de Cabinda (CAUNC).

Fidel Raul Reis²⁷ afirma que surgiram três frentes de libertação em Angola durante a Guerra Colonial (1961-1974): a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), o Movimento Pela Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). Por defender, já naquele período, que a luta de Cabinda seria diferente do restante de Angola, a FLEC não aceitou lutar com outros movimentos independentistas durante a Guerra Colonial.

Após a independência de Angola, Cabinda proclamou a sua própria independência em 1º de agosto de 1975, tendo o apoio dos Estados Unidos, bem como da França, da Sudáfrica e do Zaire. O MPLA, que criou um regime monopartidário em Angola, iniciou um combate contra Cabinda em novembro daquele ano e consolidou o seu domínio em janeiro de 1976, apesar de a FLEC ainda continuar com domínio em partes do território, sobretudo nas áreas rurais.

Na década de 1990, a FLEC foi reformulada e surgiu a Frente de Libertação do Enclave de Cabinda – Forças Armadas de Cabinda (FLEC-FAC)²⁸. Sedrick de Carvalho²⁹ pontua que a violência é utilizada com frequência e tem resultado em mortes tanto de independentistas como de agentes policiais angolanos. Em ações da FLEC-FAC nos anos 2000, também houve sequestros de cidadãos internacionais em Cabinda.

Cruz³⁰ afirma que os jornalistas também são vítimas dessa violência, sobretudo aqueles que defendem a independência de Cabinda. O autor relata um caso em que o correspondente da Voz da América, José Manuel, foi ameaçado por noticiar um confronto entre a polícia e jovens de Cabinda

²⁷ REIS, Fidel Raul. *Das políticas de classificação às classificações políticas (1950-1996). A configuração do campo político angolano: contributo para o estudo das relações raciais em Angola.* 2010. Tese (Doutorado em História Moderna e Contemporânea) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2010.

²⁸ BROADHEAD, Susan; MARTIN, James. *Historical Dictionary of Angola*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004.

²⁹ CARVALHO, Sedrick de. *Cabinda: Um território em disputa*. Lisboa: Guerra & Paz, 2018.

³⁰ CRUZ, Domingos da. *A liberdade de imprensa em Angola: Obstáculos e desafios no processo de democratização*. 2012. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

durante visita de um delegado da União Europeia no enclave³¹. Ademais, em 11 de agosto de 2018 foram presas 16 pessoas ligadas ao Movimento Independentista de Cabinda. Segundo o jornal *Folha 8*, esse grupo informal foi criado em 4 de novembro de 2017 por jovens intelectuais que buscam desenvolver ações para resolver a questão de Cabinda de forma pacífica³².

O ex-padre Raul Tati relata que nem mesmo os sacerdotes escapam das retaliações violentas do regime do MPLA. Tati foi preso em 2010 por defender a emancipação política de Cabinda e lançou um livro em 2014, levantando argumentos para que Cabinda se torne uma nação, por entender que existem recursos naturais suficientes para subsidiar o povo. Tati³³ estava atuando como sacerdote no período de lançamento do livro e pontua que a atuação de um padre no ativismo em prol da independência não é um ato isolado. Ele relata que já no ano da independência de Angola, em 1975, cinco padres nascidos em Cabinda escreveram um documento intitulado “Não podemos deixar de falar”, em que defendem a emancipação política de Cabinda. Segundo Tati³⁴, as estratégias dos sacerdotes sempre foram a de uma saída pacífica, por meio do diálogo. A relação entre a Igreja e o movimento independentista pode ser observada pelo fato de o produtor João Valentim ter tido um programa voltado ao rap de intervenção em Cabinda na emissora Ecclesia, ligada à Igreja Católica.

Na opinião de Sedrick de Carvalho³⁵, uma das hipóteses sobre esse cenário de violência em Cabinda é o desejo de ir de um extremo para outro. Um extremo seria o do pertencimento a Angola, já que grande parte da população se sente colonizada por Angola. O outro extremo seria o da independência total, que é a pauta predominante dos ativistas locais. Uma

³¹ CRUZ, Domingos da. A liberdade de imprensa em Angola: Obstáculos e desafios no processo de democratização. 2012. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

³² MAVUNGO, José Marcos. Mais activistas presos em Cabinda. Regime não muda. *Folha 8*. 12 ago. 2018. Disponível em: <https://jornalf8.net/2018/activistas-presos-cabinda-regime-nao-muda/>. Acesso em: 03 abr. 2025.

³³ TATI, Raul. *Cabinda: Percurso histórico entre Deus e César, de 1975-2012*. Lisboa: Editora Principia, 2014.

³⁴ TATI, Raul. *Cabinda: Percurso histórico entre Deus e César, de 1975-2012*. Lisboa: Editora Principia, 2014.

³⁵ CARVALHO, Sedrick de. *Cabinda: Um território em disputa*. Lisboa: Guerra & Paz, 2018.

proposta apresentada por Carvalho³⁶ é a autonomia, em que Cabinda ganharia mais vantagens políticas e econômicas, recebendo recursos prioritários pelas matérias-primas produzidas, mas seguiria pertencendo a Angola.

As reivindicações feitas pelas forças separatistas se intensificam em períodos eleitorais. De acordo o jornal *Diário de Notícias*, a FLEC-FAC apelou para uma paralisação geral durante as eleições presidenciais angolanas de 2017, afirmado que a recusa ao voto mostraria que os cabindenses não são angolanos³⁷. A abstenção foi de 22,79%. Além disso, o MPLA teve a menor votação nesse território, obtendo apenas 39,94% dos votos e elegendo dois deputados. Os partidos de oposição conseguiram, juntos, ultrapassar o partido no poder. A CASA-CE teve 29,16% dos votos e elegeu dois deputados, enquanto a UNITA recebeu 28,16% dos votos, conseguindo eleger um deputado³⁸.

O rapper Kardinal MC opinou, em entrevista, que essa foi uma eleição na qual a população local mostrou uma insatisfação, ao optar por alternativas. Ainda assim, Kardinal MC entende que nenhum partido apresentou propostas concretas para melhorar a situação do enclave:

O resultado de Cabinda nas eleições gerais de 2017, demonstra claramente o grau de insatisfação deste povo perante o regime que governa o país há mais de 40 anos. Por outro lado, fiquei negativamente surpreso pela percentagem de votos à oposição, porque, durante a campanha eleitoral, nenhum partido político apresentou propostas concretas e convincentes para a província de Cabinda. Na minha opinião, o voto a favor da oposição foi de desespero e não de esperança. Por isso, eu acho que se a maioria dos eleitores votasse pela abstenção, a questão da autonomia e/ou independência de Cabinda estaria sendo debatida de forma mais abrangente. Quanto ao meu posicionamento político, não tenho qualquer simpatia com todos partidos de Angola, nem tão pouco com os actuais independentistas de Cabinda, simplesmente por não me identificar com os seus programas. Todavia pelo facto de ser

³⁶ CARVALHO, Sedrick de. Cabinda: Um território em disputa. Lisboa: Guerra & Paz, 2018.

³⁷ Angola/Eleições: Independentistas da FLEC-FAC apelam a paralisação em Cabinda. *Diário de Notícias*. 07 ago. 2017. Disponível em: <https://www.dn.pt/lusa/interior/angolaeleicoes-independentistas-da-flec-fac-apelam-a-paralisacao-em-cabinda-8689452.html>. Acesso em: 03 abr. 2025.

³⁸ Eleições 2017: CPE Cabinda divulga resultados definitivos. Angop, 2017. Disponível em: http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/politica/ 2017/7/35/Eleicoes-2017-CPE-Cabinda-divulga-resultados-definitivos,0bef8ea4-c023-4dc6-9bcb-28a57b26a4e7.html. Acesso em: 6 abr. 2019.

"ainda angolano", eu tenho esperança no futuro deste país e acredito que um dia Cabinda terá um desenvolvimento que justifique as suas riquezas naturais³⁹.

Nas eleições presidenciais de 2022, a tática predominante no enclave foi a de votar em um partido de oposição, a UNITA, que obteve 68,55% dos votos, sendo a maior votação dada a um partido de oposição em uma província de Angola na história das eleições presidenciais, que ocorrem desde 1992. O jornal DW relatou que o território vivenciou vários incidentes, devido a esse apoio dado a oposição, sendo o de maior destaque o fato de a polícia ter cercado a sede local da UNITA por mais de duas horas no dia do pleito eleitoral⁴⁰.

Rap em Angola

O rap em Angola surgiu no início da década de 1990. Jaqueline Santos⁴¹ entrevistou dezenas de fontes no país e relata que o grupo GC Unity é reconhecido por todos como um dos precursores do gênero.

Fatores como a Queda do Muro de Berlim e os maiores impactos da globalização impulsionam a expansão do gênero. Angola tinha um acordo de cooperação com a Alemanha Oriental, o que fez com que centenas de trabalhadores do país migrassem para a Europa. Com a dissolução da Alemanha Oriental, os angolanos retornaram. Entre eles, estavam os membros do grupo SSP. Segundo Santos⁴², os SSP "foi o primeiro grupo a se profissionalizar, gravar um álbum de rap e fazer espetáculos profissionais no universo musical". As letras do grupo eram voltadas para festas e brincadeiras, não tendo um caráter sociopolítico.

³⁹ Entrevista de pesquisa concedida por Kardinal MC em 2018, via Facebook.

⁴⁰ LELO, Simão. A amarga derrota do MPLA em Cabinda. DW, 2002. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/a-derrota-hist%C3%B3rica-do-mpla-em-cabinda/a-62970495>. Acesso em: 11 out. 2024.

⁴¹ SANTOS, Jaqueline Lima. *Imaginando uma Angola pós-colonial: a cultura hip-hop e os inimigos políticos da Nova República*. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

⁴² SANTOS, Jaqueline Lima. *Imaginando uma Angola pós-colonial: a cultura hip-hop e os inimigos políticos da Nova República*. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019. p. 143.

O EP Bootleg, lançado em 1999 pelo grupo Filhos da Ala Leste, é considerado o primeiro álbum com críticas políticas, tendo como alvo, sobretudo, o regime do MPLA. O rapper Ikonoklasta relata, em entrevista realizada pelo autor deste artigo, em 2016, durante a pesquisa de doutorado, que o álbum não ganhou uma grande repercussão pública, mas encorajou outros artistas a também criticarem o governo.

No início dos anos 2000 surgiram vários artistas que apresentaram críticas ao MPLA, como Pobres 100 Culpa, Brigadeiro 10 Pacotes e MCK. Este último gravou o álbum *Trincheira de Ideais* em 2002 e obteve a maior repercussão pública entre os discos que tinham críticas ao regime do MPLA. Como retaliação, o lavador de carros Arsénio Sebastião “Cherokee” foi assassinado em praça pública por guardas do presidente, devido ao fato de estar reproduzindo uma música de MCK.

Em 2011, alguns artistas passaram a promover marchas públicas contra o presidente José Eduardo dos Santos, que iniciou o mandato em 1979 e só saiu do poder em 2017. Devido às manifestações, quatro rappers estiveram entre os 17 ativistas que ficaram presos entre junho de 2015 e junho de 2016, por estarem debatendo um livro. Atualmente, há uma contínua produção de rap com críticas ao regime, a exemplo dos lançamentos de álbuns dos rappers Flagelo Urbano e MCK em 2024.

Surgimento e expansão do rap em Cabinda

O hip-hop do enclave de Cabinda surgiu no início dos anos 1990. O crescimento do rap a nível internacional influenciou o surgimento do gênero no local, com o início das atuações, em 1993, de grupos como Tchiówa Boys e Cordão Negro.

Foi o sucesso do álbum 99% de amor, do SSP, que mais impulsionou o crescimento do movimento cabindense, fazendo surgir as crews Margem Norte, Fusão Lírica e Ala Sul em 1996, mesmo ano do lançamento do álbum. Devido à influência do SSP, o rap não era visto inicialmente como uma ferramenta para realizar críticas sociais. Com o passar dos anos, novos temas tornaram-se foco nos raps produzidos em Cabinda, como a luta pela

independência política, o que transformou a música em uma ferramenta de denúncia e intervenção.

O produtor João Valentim afirma, em entrevista *online* realizada em 2022, que os grupos passaram a trabalhar de forma unida, com o intuito de criar um movimento coeso no território. Desde o ano 2000, foram realizadas atividades coletivas para fortalecer o movimento. Esses artistas passaram a criar nomes coletivos para representar a união desses grupos, como Urbanuz e Desenrascados Produções.

Em 2009, surgiu o blog CabMusic, com o intuito de promover as ações do rap local, projeto que logo se transformou em uma produtora. A produtora CabMusic, de propriedade de João Valentim, passou a realizar eventos, produzir artistas e divulgar ações de terceiros nas redes sociais, com o intuito de fortalecer a união no *hip-hop* de Cabinda. Em 2017, foi realizada a Conferência Provincial de Hip Hop. Entre as ações, foi criado um Estatuto Provincial de Hip Hop, bem como ficaram definidas as divisões das gerações de rappers locais. Além disso, foram criadas comissões para garantir a promoção dos elementos do *hip-hop*.

O rapper Kardinal MC ressalta, em entrevista via Facebook, em agosto de 2018, que a convivência e relação entre os artistas do *hip-hop* em Cabinda está muito limitada à música e à integração em palcos, estúdios e rodas de freestyle, como são chamados os versos de improvisos. Porém, há poucas reuniões para debater questões sociais, econômicas, políticas e históricas da província. Kardinal MC afirma que em províncias angolanas como Huambo, Benguela e Huíla são feitos coletivos e eventos regionais de forte impacto cultural, com o intuito de descentralizar o *hip-hop* angolano, que, segundo ele, tem a visibilidade concentrada na capital Luanda. Kardinal MC cita, por exemplo, que existe um prêmio denominado *Angola Hip Hop Awards*, que destaca anualmente os melhores artistas do movimento em Angola. Porém, as indicações são concentradas em artistas de Luanda. Segundo Kardinal MC, “infelizmente esse centralismo não está só na música, ou seja, Luanda é

o centro de todo cenário político, cultural, econômico, tecnológico, etc. de Angola”⁴³.

O produtor João Valentim afirma que o viés reivindicativo está constantemente presente nas letras de rap, porque os cabindenses têm um lado revolucionário intrínseco, devido ao fato dos moradores do enclave se sentirem excluídos. O líder da CabMusic afirma:

[...] sabemos que geograficamente Cabinda nunca fez parte de Angola e o facto de Angola usar os recursos de Cabinda como petróleo, gás, madeira e muitos outros, fez com que, no passado, 85% dos MC's de Cabinda outrora faziam rap underground, consciente e revolucionário⁴⁴.

Questionado sobre os artistas que considera mais contundentes em prol da independência, Valentim menciona nomes como Haudaz, KadaXtrado, Sacerdote, La Tec e Ice B, mas considera ser impossível fechar uma lista, por serem muitos nomes.

O movimento hip hop em Cabinda impulsiona muito a independência de Cabinda, né? Por exemplo, se veres todo rap de Cabinda que faz rap de intervenção. Ou todo rapper duro canta qualquer coisa sobre a independência de Cabinda. Isso é próprio dos cabindas. Hoje, os cabindas, que estamos ligados com arte. É, nós, quando temos debate, quando os artistas vão cantar, cantam sempre qualquer coisa que tenha a ver com a independência de Cabinda. E dão muito poder, dão muita força⁴⁵.

Outro nome que reivindica a independência de Cabinda é João Mampuela, que é membro da União dos Cabindenses pela Independência (UCI). Em 2021, ele lançou a música “UCI” para retratar os objetivos desse movimento: “Chamem a polícia quando vem a UCI/ Chamem a justiça quando vem a UCI/ Chamem a PIR quando vem a UCI. O que é a UCI?”⁴⁶. Nesse trecho, o artista retrata que o fato de fazer parte de um movimento independentista gera retaliações da justiça e da Polícia de Intervenção Rápida (PIR), que taxam o movimento como criminoso. Assim, o artista pergunta “O que é a UCI?”. Isto é, o questionamento se dá devido ao desejo

⁴³ Entrevista de pesquisa concedida por Kardinal MC em 2018, via Facebook.

⁴⁴ Entrevista de pesquisa concedida por João Valentim em 2018.

⁴⁵ Entrevista de pesquisa concedida por João Valentim em 2022.

⁴⁶ RAP de Cabinda é destaque em novo projeto do Barras Maning Arretadas. Bocada Forte, 2023. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/materias/rap-de-cabinda-e-destaque-em-novo-projeto-do-barras-maning-arretadas>. Acesso em: 31 mar. 2025.

de tentar entender por que fazer parte de um movimento independentista incomoda tanto. Na continuidade da música, o artista canta:

MPLA quando me ouve fica puto e mostra dente/ Fica malayke com a UCI quando pega no microfone/ Larga o telefone/ E transforma o microfone em dióxido de carbono com discurso contundente/ Vai para Angola e avisa aos mwangolés que aqui não tem censura, meu país não é Angola/ Não tem dono, não tem dona, nosso povo está em guerra/ Quem pensa, incomoda/ Cabinda não é Angola/ Quem ora incomoda, Cabinda não é Angola⁴⁷.

Nesse trecho, Mampuela salienta que as lideranças do MPLA se irritam quando observam ações da UCI, justamente porque isso significa a tentativa de retirar uma parte do território que pertence a Angola. Com isso, “mostra dentes”. Ou seja, ataca os militantes da UCI. O rapper afirma que contra-ataca com o microfone, que é transformado em arma lírica, “dióxido de carbono”, para relatar a sua versão dos fatos.

João Mampuela denota que não existe censura no país em que vive, pois, segundo ele, Cabinda não pertence a Angola, local em que os casos de censura contra rappers são recorrentes⁴⁸. Nesse aspecto, segundo Mampuela, pensar sobre a independência de Cabinda ou até mesmo rezar por isso são fatores que incomodam o regime do MPLA, já que contraria os interesses do partido no poder.

As parcerias dos rappers de Cabinda com artistas estrangeiros

Apesar da exclusão geográfica de Cabinda, um episódio que mostra o desejo dos rappers locais em difundirem os seus ideais foi o fato de um rapper local ter sido o primeiro a conseguir uma parceria internacional, sem o contato presencial, entre os rappers de países de língua oficial portuguesa⁴⁹. Devido à internet, o rapper Dogmilson, de Cabinda, conseguiu entrar em contato com o rapper brasileiro Cyber, de Porto Alegre. Com isso, lançaram,

⁴⁷ RAP de Cabinda é destaque em novo projeto do Barras Maning Arretadas. Bocada Forte, 2023. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/materias/rap-de-cabinda-e-destaque-em-novo-projeto-do-barras-maning-arretadas>. Acesso em: 31 mar. 2025.

⁴⁸ MENDONÇA JÚNIOR, F. C. G. Do palco para as ruas: O rap como impulsionador das manifestações cívicas em Angola. Revista Convergência Crítica, v. 1, p. 9-43, 2018.

⁴⁹ MENDONÇA JÚNIOR, F. C. G. Parcerias entre rappers de países de língua oficial portuguesa: casos de intercâmbio musical sem o contato presencial. In: Todas as Letras / Dossiê - Linguagens em trânsito e culturas no plural - A língua portuguesa em contextos de multilinguismo, v. 25 n. 2, p.1-16, 2023.

em 2002, a música “Marginalidade sexual”⁵⁰, que também contou com a participação da cantora cabindense Ana Lady. Dogmilson relembra, em entrevista via Facebook, realizada em 2018, que tinha o hábito de participar de chats online em busca de novos amigos e conheceu um amigo do rapper Cyber. Essa pessoa fez a ligação entre os artistas. Com isso, os dois perceberam que tinham mensagens semelhantes, por terem os perfis de rappers interventivos. Assim, resolveram construir essa música.

Com o advento da globalização e as características típicas do rap, é possível realizar parcerias musicais entre pessoas que nunca tiveram contato presencial. Os artistas selecionam um instrumental digital e cada um grava as suas vozes em estúdio. Essas vozes são enviadas, geralmente sem instrumentais, para um produtor, que finaliza a gravação, inserindo os efeitos necessários. Trata-se de uma realidade bem diferente da geração de artistas que foram pioneiros no rap e faziam gravações analógicas, não podendo haver erros, pois o instrumental e as vozes eram gravadas de forma simultânea.

Ainda assim, o fenômeno era totalmente desconhecido pelos cabindenses, já que no ano de 2002 a internet ainda estava tendo os seus primeiros usuários em Cabinda. Com isso, quando Dogmilson relatou o processo de produção da música com Cyber, o produtor João Valentim questionou sobre a sanidade mental do artista.

Não tínhamos site, nem blog, naquela altura não existia. E uma coisa que eu nunca entendi até hoje: Onde é que o Dogmilson conheceu aquela gente toda? Dogmilson é uma das pessoas que mais sabia usar a internet. Yá. O Dogmilson pá. E depois surpreendeu-nos mais ainda quando Dogmilson começou a fazer músicas com os brasileiros. Lembro que naquela altura eu trabalhava num cyber café, num sítio de internet. Ele chegava e dizia “Estou vindo do estúdio, tenho que mandar as acapellas para o meu amigo no Brasil, num sei o que, num sei o que”. Eu olhava para a cara do Dogmilson e dizia ‘Esse gajo tá a falar o que? Esse é maluco pá. Esse tá a falar o que? Vai mandar mambo pro Brasil? Oh, pá, esquece isso. Ninguém vai cantar contigo. Você vai mesmo cantar com um brasileiro? Você Dogmilson?’ Ya, eu não acreditei e muitas outras pessoas não acreditaram⁵¹ (VALENTIM, entrevista, 2022).

⁵⁰ DOGMILSON, CYBER; ANA LADY. Marginalidade Sexual. In: A REVOLTA dos Humildes - Volume 1. S.L.U.P.M.I - C.T, 2002.

⁵¹ Entrevista de pesquisa concedida por João Valentim em 2022.

Para produzir a música, o rapper Cyber elaborou o instrumental e gravou a sua voz. Depois, Ana Lady e Dogmilson receberam o instrumental e fizeram a captação das suas vozes em Cabinda, no estúdio do produtor Dypiero, que mora na África do Sul, mas estava no enclave. Esse processo de envio das vozes chegava a demorar mais de 24 horas, e Dogmilson não tinha computador próprio nem internet em sua residência, utilizando-se de cyber cafés para o envio do conteúdo.

Dogmilson também conheceu outro rapper brasileiro, o carioca Dudu do Morro Agudo, com quem gravou, quatro anos depois do primeiro lançamento internacional, a música “Revolta de dois guerreiros”⁵². A canção retrata os artistas que vivem situações de exclusão social, mas que se veem como guerreiros por sempre lutar por melhorias sociais⁵³.

Valentim relata que Dogmilson tornou-se conhecido em Cabinda para além do eixo do hip-hop devido a essas parcerias internacionais. Apesar desse pioneirismo, Dogmilson vivenciou problemas de saúde e diminuiu o ritmo de produções. Valentim afirma que nunca apareceu um rapper em Cabinda tão engajado em realizar conexões como Dogmilson. Porém, houve outras oportunidades de ligações internacionais, como na mixtape “Submundo Luso vs 12 Transfusions”, lançada em 2014. A Submundo Luso é uma produtora portuguesa, enquanto a 12 Transfusions é de Cabinda. As produtoras lançaram juntas um álbum com participações de rappers de Angola, Moçambique e Portugal. Os rappers cabindenses que participaram do álbum foram Tecla 6/4, Rezo Luto, Sacerdote, Kardinal MC e Diana Illuminaty.

Em fevereiro de 2025, o rapper cabindense Kadaxtrado lançou o single “Fora do Eixo” em parceria com Nocivo Shomon, um famoso rapper brasileiro que recorrentemente realiza parcerias com artistas menos conhecidos. Nocivo tem um canal no YouTube com 848 mil inscritos, além de participar de clipes com milhões de visualizações. Esta parceria foi articulada por Daniel

⁵² DOGMILSON & DUDU MORRO DO AGUDO. Revolta de dois guerreiros. Rio de Janeiro, 2006.

⁵³ MENDONÇA JÚNIOR, F. C. G. Parcerias entre rappers de países de língua oficial portuguesa: casos de intercâmbio musical sem o contato presencial. In: Todas as Letras / Dossiê - Linguagens em trânsito e culturas no plural - A língua portuguesa em contextos de multilinguismo, v. 25 n. 2, p.1-16, 2023.

Macedo, o criador do site Underground Lusófono. Macedo é natural de Cabinda e criou o site Underground Lusófono com o objetivo de divulgar as músicas de rappers falantes de língua portuguesa. Esse projeto também conta com páginas no YouTube, Facebook e Instagram.

Mulheres do rap em Cabinda

Apesar da participação de Ana Lady em uma música de rap que rompeu barreiras, a atuação de mulheres na história do *hip-hop* de Cabinda é pequena. Ana Lady, aliás, é cantora e não rapper. Os rappers, em sua maioria, não se consideram cantores, porque a criação musical não envolve notas musicais, sendo baseada na sintonia entre rimas e batidas. A participação de cantores em músicas rap geralmente ocorre em refrões, como foi o caso de Ana Lady na música “Marginalidade Sexual”⁵⁴.

Em Cabinda, algumas mulheres buscaram “repar”, mas atualmente não foi encontrada nenhuma rapper mulher na ativa no enclave. A primeira rapper mulher no local chama-se Mama Djeny, mas está fora do meio há mais de 15 anos. Em 2015, as cabindenses Miranda Grua, Izzy Fresh, Lia Converse e Diva Dimar lançaram o projeto *Heroínas*, que visava à gravação da mixtape “Skillz na Cozinha”. Esse trabalho de empoderamento feminino careceu de incentivo e as artistas desistiram. Elas lançaram apenas duas músicas até o encerramento do projeto em 2016. “Skillz” é o nome dado no rap à ação de realizar técnicas apuradas de rima em cima da batida, chegando a surpreender o público por inventar novas formas de rimar. Já o termo “cozinha” se dá pelo fato desse local ser considerado destinado para as mulheres, devido à cultura machista de limitar os locais de atuação delas. Desse modo, tal como pontua Patricia Hill Collins⁵⁵, a sociedade é construída de modo a demarcar os papéis nos quais as pessoas devem atuar. Assim, é estabelecida uma construção social que delimita a atuação das mulheres no

⁵⁴ DOGMILSON, CYBER; ANA LADY. Marginalidade Sexual. In: A REVOLTA dos Humildes - Volume 1. S.L.U.P.M.I - C.T, 2002.

⁵⁵ COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, [s.l.], v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

espaço doméstico, enquanto os homens devem ser os responsáveis por conseguirem renda fora de casa.

Collins⁵⁶ salienta que, apesar de o *hip-hop* ter uma vasta contribuição no combate ao racismo e à pobreza, a luta de gênero não foi colocada no mesmo grau de importância para os rappers e os espaços para as mulheres foram historicamente negados. Ao mencionarem que farão “*Skilz na Cozinha*”, as artistas denotam que irão apresentar os seus talentos artísticos e produzir *rap*, mesmo que sejam obrigadas a estar nas cozinhas. Essa afirmação reforça outro pensamento de Collins⁵⁷, de que, mesmo com os espaços negados, algumas mulheres contrapuseram a lógica e resolveram utilizar o *rap* como ferramenta de difusão de suas lutas.

O objetivo do Heroínas era garantir, por meio da sororidade, o amplo acesso das mulheres ao *hip-hop*. A autora bell hooks define a sororidade como uma irmandade construída entre as mulheres:

A sororidade feminista está fundamentada no comprometimento compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a injustiça toma. Solidariedade política entre mulheres sempre enfraquece o sexismo e prepara o caminho para derrubar o patriarcado⁵⁸.

Em resposta ao silenciamento proporcionado pelos homens, Miranda Grua canta: “Vocês acham que nos barram, infelizmente estão iludidos. Faço *punch*, mando coro, nesse game eu não brinco”⁵⁹. Ao afirmar que faz “*punch*” e manda “coro”, a artista ressalta que tem técnicas musicais diversas. As *punchlines* mencionadas são as partes de uma rima que fazem as pessoas rirem. Já os coros são as partes cantadas de uma música *rap*, geralmente utilizada em refrões. Assim, a rapper afirma que não está no *rap* para brincar, mas sim para mostrar técnicas variadas e mostrar o seu talento.

⁵⁶ COLLINS, Patricia Hill. *From black power to hip-hop: Racism, nationalism, and feminism*. Philadelphia: Temple University, 2006.

⁵⁷ COLLINS, Patricia Hill. *From black power to hip-hop: Racism, nationalism, and feminism*. Philadelphia: Temple University, 2006.

⁵⁸ hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: Políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. p. 31.

⁵⁹ HEROÍNAS lança o single “Skillz da Cozinha”. *Noticiário Periférico*, 2016. Disponível em: <http://www.noticiario-periferico.com/2016/01/heroinas-lanca-o-single-skillz-na.html>. Acesso em: 31 mar. 2025.

A construção da identidade cabindense no rap: o caso de “Tchiowa”

Tony Mitchell⁶⁰ (2002) afirma que, apesar de a música *rap* ter surgido nos Estados Unidos, não se trata de um gênero estadunidense. Isso acontece porque em cada local onde esse gênero se difunde há uma criação de características próprias, em aspectos como o modo de rimar, a sonorização dos instrumentais e os temas abordados. O rapper Kardinal MC pontua que a maior parte dos artistas de Cabinda tem como influência os *raps* produzidos em Portugal e nos Estados Unidos. Assim, são raros os *samples* de ritmos locais. De acordo com Tordjman⁶¹, o *sample* é um recorte sonoro de um ritmo musical, que é inserido em uma música *rap* por meio de uma manipulação sonora, que garante uma autenticidade a cada instrumental de *rap*.

Apesar de predominar os ritmos internacionais nos *samples* do *rap* de Cabinda, Kardinal MC busca criar uma identidade local, contrapondo a essa lógica e apostando na inserção de ritmos locais, bem como trazendo relatos sobre fatos históricos e aspectos geográficos da província. Outro aspecto que reforça o quesito identitário na música de Kardinal é o uso parcial da língua local: a *ybinda*. Chicumba⁶² explica que o português é a única língua oficial de Angola, mas há um debate constante para sejam incluídas no sistema de ensino sete línguas nacionais que existem desde antes do período da colonização: kikongo, kimbundu, umbundu, cônwe, ngangela, oshikwanyama e o *ybinda* (*fyote*). Chicumba⁶³ utiliza “*ybinda* (*fyote*)”, pois grande parte da população da Cabinda conhece por “*fyote*”, mas a tradução desse termo significa, literalmente, língua de preto. Assim, pode-se considerar pejorativo.

Kardinal MC varia trechos em *ybinda* com o português em suas músicas. Geralmente, a língua local é utilizada nos refrões, como ocorre na música “*Tchiowa*”, lançada em 2017. O título dessa música é escrito em *ybinda* e é

⁶⁰ MITCHELL, Tony (org.). *Global noise: rap and hip-hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

⁶¹ TORDJMAN, Gilles. Sept remarques pour une esthétique du sample. *Technikart*, [s.l.], p. 58-59, 1998.

⁶² CHICUMBA, Mateus Segunda. *A educação bilíngue em Angola e o lugar das línguas nacionais*. 2019. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019.

⁶³ CHICUMBA, Mateus Segunda. *A educação bilíngue em Angola e o lugar das línguas nacionais*. 2019. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019.

traduzido para português como “Cabinda”. A música aborda as diferenças ocorridas no território ao longo do tempo. Sendo assim, Kardinal MC versa: “Ainda lembro-me bem como eras no passado, mais forte, mais linda. Qualidades excepcionais por isso apelidaram-te Cabinda”⁶⁴.

Na música, ele afirma que houve uma queda no desenvolvimento do enclave no decorrer dos anos e pontua que o local sofreu muito desmatamento: “Teu cabelo uma floresta que se comparava com a Amazônia. Eras mais independente, não precisavas dos vizinhos”⁶⁵. Nessa parte, o artista retrata que houve uma perda do território verde, que antigamente se comparava à Amazônia brasileira. Esse comparativo com a Floresta Amazônica, a maior do mundo, é feito porque a Floresta do Maiombe, localizada majoritariamente em Cabinda, é a segunda maior floresta do planeta. Filipe Zau⁶⁶ salienta que a floresta do Maiombe tem “madeiras de valor econômico elevado como o pau-preto, ébano, sândalo, pau-raro e pau-ferro”. Essa floresta também tem partes no Gabão, na República Democrática do Congo e na República do Congo.

Outra questão relativa à natureza que Kardinal discorre é o fato do rio estar “mais escuro”, em alusão à poluição do Rio Chiluongo, que provocou a perda de recursos naturais, como peixes e abastecimento de água potável, prejudicando a economia e a natureza locais. Além disso, o rapper salienta que havia uma maior independência econômica do território, não necessitando de “apoio dos vizinhos”. Nessa parte, Kardinal considera os demais angolanos como vizinhos. Isto é, pertencentes a outro país e não como conterrâneos, denotando, assim, o desejo pela independência.

Em seguida, o artista enfatiza os traços identitários locais, cada vez mais apagados devido ao processo de globalização, que homogeniza os hábitos e faz a população local repetir os costumes externos, conhecidos pelos meios de comunicação social, assim como ressalta Anthony Giddens⁶⁷. Esse

⁶⁴ KARDINAL MC – Tchiowa. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJh0dRt6-cA>. Acesso em: 31 mar. 2025.

⁶⁵ KARDINAL MC – Tchiowa. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJh0dRt6-cA>. Acesso em: 31 mar. 2025.

⁶⁶ ZAU, Filipe. *Angola Trilhos para o desenvolvimento*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002. p. 34.

⁶⁷ GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

apagamento é retratado nos versos: “Teus costumes eram sagrados e transmitias aos teus filhos. Tuas tradições profundas se confundia com feitiço. E lá na buala, era só Fyote. Eminglé e dançar mayeye. Na hora da Tchimesa batia bué saca-bitete”⁶⁸. Nessa parte, Kardinal retrata que havia uma transmissão dos bens culturais entre as gerações, tratando as tradições com o status de sagrados, mas isso já não é, segundo ele, tão valorizado atualmente.

A frase “na buala, era só fyote” pontua a importância da comunicação no idioma nacional. *Buala* é uma gíria local que pontua “bairro, local ou comunidade”. Assim, essa frase significa que em Cabinda falava-se apenas a língua *ybinda*. No verso “Tchimesa batia bue saca-bitete”, o artista versa sobre a *Tchimesa*, um hábito de comer na casa dos amigos mais próximos em comunhão. A intimidade era tão intensa que os dois comiam no mesmo prato, mas com duas colheres. Já o *saca-bitete* é relativo ao prato de partilha no *Tchimesa*, feito de sacafolha com banana, comida bastante típica na região.

O artista também aborda o fim de outras práticas culturais, como danças e brincadeiras infantis. Um exemplo versado por Kardinal é o *eminglé*, brincadeira infantil muito popular em Cabinda, em que 10 ou mais crianças faziam uma roda cantando músicas tradicionais e uma delas entrava no centro para dançar. Outra dança tradicional em vias de extinção em Cabinda, também citada na letra, é o *mayeye*. O *Jornal de Angola* retrata a promoção de ações em busca de valorizar as danças, que fizeram Cabinda se tornar uma referência cultural⁶⁹. Em 2016, existiam 68 grupos de danças e 14 variantes de gênero.

O *kintueni* é uma dança enfatizada no seguinte verso: “Banalizaram o teu *Kintueni* pra estares no *Top Kuduro*”⁷⁰. Segundo Kardinal MC, o modo

⁶⁸ KARDINAL MC – Tchiowa. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJh0dRt6-cA>. Acesso em: 31 mar. 2025.

⁶⁹ SILIPULENI, Eleuterio; RUFINO, José; COELHO, Alberto. Criadores em defesa da dança tradicional. *Jornal de Angola*. 01 de mai. 2016. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/criadores_em_defesa_da_danca_tradicional. Acesso em: 13 ago. 2018.

⁷⁰ KARDINAL MC – Tchiowa. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJh0dRt6-cA>. Acesso em: 31 mar. 2025.

originário de tocar *kintueni* foi remodelado para adequar-se ao *kuduro*, que é um dos ritmos dançantes surgidos na década de 1990 e, atualmente, um dos mais popularizados em Angola, sendo bastante exportado para a Europa e outras localidades.

Ao longo da música, Kardinal pontua que houve uma resistência histórica a várias tentativas de invasões externas por forças internacionais que queriam dominar o território, como congoleses e portugueses. Porém, apesar da resistência histórica, os próprios nativos negociaram os bens locais, fazendo com que o enclave perdesse o potencial econômico que possuía. O artista versa que “E que todos teus recursos só te valem dez por cento/ Não entendo/ Apesar de tantas riquezas que tu tens, estás frágil, sem energia e teus filhos morrem de sede”⁷¹. Nessa parte, o artista retrata que os acordos econômicos feitos em Cabinda proporcionam apenas pequenos *royalties* para o enclave. Desse modo, o restante é repassado às demais províncias de Angola, o que, segundo o artista, resulta em problemas de falta de alimentos e de água.

O verso “Jogaram a tua esperança lá no deserto do Namibe”⁷² retrata a disputa bélica entre os movimentos independentistas e a polícia. O artista refere-se ao Memorando do Namibe para a Paz em Cabinda, que foi assinado em 2006 na província do Namibe, entre o governo de Angola e o Fórum Cabindês para o Diálogo⁷³. Entre outras medidas, o acordo previa um cessar-fogo entre as Forças Armadas Angolanas (FAA) e a Frente para Libertação do Enclave de Cabinda (FLEC). Além disso, foi prometido que as condições de vida seriam melhoradas para a população local. Entretanto, passados mais de 15 anos da assinatura do documento, as disputas armadas continuam e os investimentos prometidos não foram cumpridos.

⁷¹ KARDINAL MC – Tchiowa. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJh0dRt6-cA>. Acesso em: 31 mar. 2025.

⁷² KARDINAL MC – Tchiowa. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJh0dRt6-cA>. Acesso em: 31 mar. 2025.

⁷³ AGÊNCIA LUSA. Acordo de paz para Cabinda assinado no Namibe. RTP, 17 jul. 2006. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/mundo/acordo-de-paz-para-cabinda-assinado-no-namibe_n130202. Acesso em: 03 abr. 2025.

Apresentar a visão dos rappers em um trabalho científico sobre um dos assuntos mais polêmicos da história de Angola, que é uma possível independência de Cabinda, mostra o desejo da população de participar das discussões sobre o tema. Os rappers apresentados não são pessoas que vivem da música, mas sim cidadãos periféricos que utilizam o rap como uma forma de expressão de suas ideias, já que a liberdade de expressão é cerceada tanto em Cabinda como no restante de Angola, assim como mostram as publicações de Domingos da Cruz⁷⁴. Esse quadro de repressão também pode ser exemplificado no caso de prisão do então padre Raul Tati.

Os debates sobre a independência só se tornam possíveis dentro de poucas publicações acadêmicas, uma restrita mídia independente e raros debates políticos. A população, que é a maior interessada no tema, é excluída das discussões e ainda é repreendida quando tenta se organizar politicamente, como mostram os versos de João Mampuela⁷⁵.

Buscamos mostrar que os rappers cabindenses usam argumentos consistentes, que dialogam com estudos acadêmicos. Por exemplo: as críticas de Kardinal MC – na música "Tchiowa" – sobre o desaparecimento da cultura cabindesa coincidem com a análise do sociólogo Anthony Giddens sobre os apagamentos gerados pela homogeneização promovida pela globalização. Essa música, em específico, reforça inclusive a perspectiva multidisciplinar do rap, apresentada pelo professor estadunidense Mark Neal⁷⁶, já que os argumentos trazidos em "Tchiowa" também se assemelham

⁷⁴ CRUZ, Domingos da. A liberdade de imprensa em Angola: Obstáculos e desafios no processo de democratização. 2012. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

⁷⁵ RAP de Cabinda é destaque em novo projeto do Barras Maning Arretadas. Bocada Forte, 2023. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/materias/rap-de-cabinda-e-destaque-em-novo-projeto-do-barras-maning-arretadas>. Acesso em: 31 mar. 2025.

⁷⁶ NEAL, Mark Anthony. *That's the joint! The hip-hop studies reader*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2004.

com a perspectiva antropológica de Raul Tati⁷⁷ e com os dados historiográficos retratados pelo português José Capela⁷⁸.

Reforçamos que não pretendemos ser conclusivos em apresentar um direcionamento estruturado para a emancipação política de Cabinda, mas, sobretudo, desejamos mostrar a importância do rap como impulsionador das manifestações populares, que trazem dados e argumentos que podem ser tratados cientificamente para o aprimoramento do debate político. Ao mesmo tempo, consideramos ser fundamental esse espaço na academia brasileira, visto que há restrições até mesmo nas universidades de Angola, em geral, e de Cabinda, em específico, para realizar tais estudos de forma franca. Assim, como Brasil e Angola vivenciaram o mesmo eixo de colonização e ainda partilham a mesma língua oficial, buscamos, com este artigo, ser um motivador para a continuidade de estudos sobre Cabinda no meio acadêmico do Brasil.

Referências

AGÊNCIA LUSA. Acordo de paz para Cabinda assinado no Namibe. RTP, 17 de julho de 2006. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/mundo/acordo-de-paz-para-cabinda-assinado-no-namibe_n130202. Acesso em: 03 abr. 2025.

ALMEIDA, Eugénio Costa. O Diffícil Processo de Definição de Fronteiras e Pertenças Político-identitárias no Debate de Cabinda. *Cadernos de Estudos Africanos*, [s.l.], v. 25, p. 65-93, 2013.

Angola/Eleições: Independentistas da FLEC-FAC apelam a paralisação em Cabinda. Diário de Notícias. 07 ago. 2017. Disponível em: <https://www.dn.pt/lusa/interior/angolaeleicoes-independentistas-da-flec-fac-apelam-a-paralisacao-em-cabinda-8689452.html>. Acesso em: 03 abr. 2025.

⁷⁷ TATI, Raul. *Cabinda: Percurso histórico entre Deus e César, de 1975-2012*. Lisboa: Editora Principia, 2014.

⁷⁸ CAPELA, José. O Ultimatum na perspectiva de Moçambique: As questões comerciais subjacentes. In: SEMINÁRIO MOÇAMBIQUE: NAVEGAÇÕES, COMÉRCIO E TÉCNICAS, 1996, Maputo. Atas [...]. Maputo: [s.n.], 1996.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: Como fazer entrevistas em ciências sociais. *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, [s.l.], v. 2, n. 1 (3), p. 68-80, jan-jul. 2005.

BROADHEAD, Susan; MARTIN, James. *Historical Dictionary of Angola*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004.

CAPELA, José. O Ultimatum na perspectiva de Moçambique: As questões comerciais subjacentes. In: SEMINÁRIO MOÇAMBIQUE: NAVEGAÇÕES, COMÉRCIO E TÉCNICAS, 1996, Maputo. Atas [...]. Maputo: [s.n.], 1996.

CARVALHO, Sedrick de. Cabinda: Um território em disputa. Lisboa: Guerra & Paz, 2018.

CHICUMBA, Mateus Segunda. *A educação bilíngue em Angola e o lugar das línguas nacionais*. 2019. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. *From black power to hip-hop: Racism, nationalism, and feminism*. Philadelphia: Temple University, 2006.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, [s.l.], v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

CRUZ, Domingos da. *A liberdade de imprensa em Angola: Obstáculos e desafios no processo de democratização*. 2012. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

Eleições 2017: CPE Cabinda divulga resultados definitivos. Angop, 2017. Disponível em: http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/politica/2017/7/35/Eleicoes-2017-CPE-Cabinda-divulga-resultados-definitivos.0bef8ea4-c023-4dc6-9bcb-28a57b26a4e7.html. Acesso em: 6 abr. 2019.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: Políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

INE - Instituto Nacional de Estatística. *Anuário Estatístico de Angola 2015-2018*. Luanda: INE, 2019.

LELO, Simão. A amarga derrota do MPLA em Cabinda. DW, 2002. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/a-derrota-hist%C3%B3rica-do-mpla-em-cabinda/a-62970495>. Acesso em: 11 out. 2024.

MAVUNGO, José Marcos. Mais activistas presos em Cabinda. Regime não muda. Jornal Folha 8. 12 ago. 2018. Disponível em: <https://jornalf8.net/2018/activistas-presos-cabinda-regime-nao-muda/>. Acesso em: 03 abr. 2025.

MENDONÇA JUNIOR, F. C. G. Do palco para as ruas: O rap como impulsionador das manifestações cívicas em Angola. *Revista Convergência Crítica*, v. 1, p. 9-43, 2018.

MITCHELL, Tony (org.). *Global noise: rap and hip-hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

NEAL, Mark Anthony. *That's the joint! The hip-hop studies reader*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2004.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (org). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Editora Unicamp, 1990. p. 61-163.

PRICE, Emmett G. *Hip-hop culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006.

REIS, Fidel Raul. *Das políticas de classificação às classificações políticas (1950-1996). A configuração do campo político angolano: contributo para o estudo das relações raciais em Angola*. 2010. Tese (Doutorado em História Moderna e Contemporânea) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2010.

SANTOS, Jaqueline Lima. *Imaginando uma Angola pós-colonial: a cultura hip-hop e os inimigos políticos da Nova República*. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

SILIPULENI, Eleuterio; RUFINO, José; COELHO, Alberto. Criadores em defesa da dança tradicional. *Jornal de Angola*. 01 de mai. 2016. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/criadores_em_defesa_da_danca_tradicional. Acesso em: 13 ago. 2018.

TATI, Raul. *Cabinda: Percurso histórico entre Deus e César, de 1975-2012*. Lisboa: Editora Principia, 2014.

TORDJMAN, Gilles. Sept remarques pour une esthétique du sample. *Technikart*, [s.l.], vol. 20, p. 58-59, 1998.

ZAU, Filipe. *Angola Trilhos para o desenvolvimento*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.

DOGMILSON; CYBER; ANA LADY. Marginalidade Sexual. In: A REVOLTA dos Humildes - Volume 1. S.L.U.P.M.I - C.T, 2002.

DOGMILSON; DUDU MORRO DO AGUDO. Revolta de dois guerreiros. Rio de Janeiro, 2006.

HEROÍNAS lança o single “Skillz da Cozinha”. Noticiário Periférico, 2016. Disponível em: <http://www.noticiario-periferico.com/2016/01/heroinas-lanca-o-single-skillz-na.html>. Acesso em: 31 mar. 2025.

KARDINAL MC – Tchiowa. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJh0dRt6-cA>. Acesso em: 31 mar. 2025.

NOCIVO Shomon feat Kadaxtrado – Fora Do Comum. [S.l.: s.n.], 2025. 1 vídeo (4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9kE8Zkpg4Ys>. Acesso em: 31 mar. 2025.

RAP de Cabinda é destaque em novo projeto do Barras Maning Arretadas. Bocada Forte, 2023. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/materias/rap-de-cabinda-e-destaque-em-novo-projeto-do-barras-maning-arretadas>. Acesso em: 31 mar. 2025.

SUBMUNDO Solo vs 12 Transfusons. Cabinda & Vila Nova de Gaia. 2013. Disponível em: <https://shre.ink/submundosolovs12transfusons>. Acesso em: 31 mar. 2025.

OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO: O APARECIMENTO E A CIRCULAÇÃO DE BOATOS

Lucimara Andrade da Silva¹
Luana Aparecida da Silva²

Resumo: O presente artigo tem por objetivo compreender a origem e o desenvolvimento dos boatos. Além disso, salientamos a diferença entre o boato, a fofoca e as falsas notícias, fenômenos antigos que podem ser encontrados em todas as sociedades. Aqui, buscamos entender como eles circulavam no coletivo popular antes do surgimento da internet e como viralizam após o advento das redes sociais. Por meio de uma análise comparativa e crítica, com uso de exemplos de rumores, boatos e falsas notícias, tentamos esclarecer como o boato foi associado a uma patologia social por causa da propagação constante de boatos em contextos de catástrofes, crises políticas e guerras. Ademais, discutimos como os historiadores e cientistas sociais são contrários a essa visão do boato como uma patologia social, já que defendem que o boato faz parte das formas de comunicação e interação social. A pesquisa foi realizada com base em estudos teóricos da psicología das multidões, da sociología clínica dos rumores e da história sobre as falsas notícias em tempos de guerra. O resultado desta pesquisa permitiu concluir que o boato é um elemento essencial para interpretar as representações coletivas de grupos que compartilham informações e as relações sociais.

Palavras-chave: Boatos; Fofocas; *Fake news*.

LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN: LA APARICIÓN Y LA CIRCULACIÓN DE RUMORES

Resumen: Este artículo tiene la finalidad comprender el origen y desarrollo de los rumores. Además, destacamos la diferencia entre rumor, chisme y noticia falsa, fenómenos antiguos que se pueden encontrar en todas las sociedades. De hecho, buscamos comprender cómo circulaban entre el colectivo popular antes de la aparición de internet y cómo se viralizaron tras la llegada de las redes sociales. A través de un análisis comparativo y crítico utilizando ejemplos de murmullo, rumores y noticias falsas, intentamos esclarecer cómo el rumor se asoció a una patología social por la constante propagación de rumores en contextos de catástrofes, crisis políticas y guerras. Además, discutimos cómo los historiadores y científicos sociales están en contra de esta

¹ Mestra em História Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Contato: lucimaraandrade345@gmail.com.

² Mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Contato: lu_aparecida94@hotmail.com.

visión del rumor como una patología social y argumentamos que el rumor es parte de formas de comunicación e interacción social. La investigación se realizó a partir de estudios teóricos de la psicología de masas, la sociología clínica de los rumores y la historia de las noticias falsas en tiempos de guerra. El resultado de esta investigación permitió concluir que los rumores son un elemento esencial para interpretar las representaciones colectivas de grupos que comparten información y relaciones sociales.

Palabras clave: Rumores; Chisme; Noticias falsas.

Introdução

Os boatos, as fofocas e as falsas notícias podem ser encontrados em todas as sociedades. Eles constituem fenômenos antigos, sendo o boato considerado um processo de troca de informação, no qual a notícia anônima e não verificada circula entre vários grupos sociais. “Por causa de sua veracidade incerta ou duvidosa, opera por meios informais (boca a boca) [...], e a velocidade de disseminação do rumor atesta seu alto valor de troca” (Aldrin, 2010, p. 1, tradução nossa)³. Embora muitos boatos sejam absurdos e infundados, desde coisas menos relevantes a relatos sobre supostos grandes acontecimentos, eles podem ser vistos como “uma forma de interpretar um ambiente de incertezas, de reforçar os laços e convicções entre um grupo engajado ou de perceber os sinais da abertura de oportunidades para grupos de interesse” (Oliveira, 2016, p. 2).

Para estudar a história do boato, é necessário entender a diferença entre o rumor, o boato, a fofoca e as *fake news*. O rumor é uma notícia não oficial, isto é, que não foi confirmada. Desse modo, os rumores e os ruídos são os estágios iniciais do boato. O boato, por sua vez, é a informação não verificada que pode ou não ser verdadeira, surgindo em contextos de medo e de dúvida. Já a fofoca é quase sempre maldosa, ou seja, a propagação de comentários sobre a vida alheia, que são espalhados de pessoa para pessoa, sendo esses baseados em acontecimentos reais ou em mentiras. A fofoca ajuda na manutenção dos laços sociais, sendo utilizada para ter assunto para falar com determinados grupos de pessoas, ao passo que as

³ No original: “du fait de sa véracité encore incertaine ou douteuse, s’opère par des moyens informels (le bouche à oreille) [...], du fait de sa véracité encore incertaine ou douteuse, s’opère par des moyens informels (le bouche à oreille)”.

fakes news são sempre mentiras divulgadas nas redes sociais. Nesse sentido, a internet tornou possível que boatos, fofocas e fake news se propaguem rapidamente e alcancem uma enorme quantidade de pessoas.

Para compreender o desenvolvimento do boato, é preciso responder aos seguintes questionamentos: Quais eram os lugares e os meios de informação? Como as notícias se difundiam? Quais eram os usos dos boatos?

Diante disso, a presente análise comparativa e crítica tem por objetivo compreender as abordagens teóricas tanto de historiadores quanto da psicologia coletiva e da sociologia. Além disso, busca-se expor o problema geral discutido pelos estudiosos dos boatos “de como as sociedades tomam conhecimento dos eventos e transmitem informações sobre eles” (Darnton, 2001, p. 11), utilizando, para isso, exemplos de rumores, boatos e falsas notícias de momentos de violência, crise e guerras.

Paradigma patológico e o Paradigma interacionista

O boato deixou de ser considerado como indigno de estudo pelos historiadores somente no decorrer do século XX, visto que, durante muito tempo, os estudiosos o associaram a uma espécie de *patologia social*, principalmente por causa da propagação constante de boatos em momentos de catástrofes, guerras e crises políticas. Nessa perspectiva, Gustave Le Bon (2013), em seu estudo sobre a psicologia das multidões, explica que o indivíduo que adentra a multidão se apaga:

São transformados em uma multidão, os dotam de uma espécie de alma coletiva [...] faz com que eles se sintam, pensem e ajam de uma maneira bem diferente daquela sentiria, pensaria e agiria isoladamente (Le Bon, 2013, p.18, tradução nossa).⁴

Sendo assim, os indivíduos em multidões raramente são capazes de raciocinar. Aliás, eles são incapazes de formular opiniões próprias (Le Bon, 2013). Nessa visão, os boatos espalhados em tempos de crise podem ser considerados uma ruptura da normalidade que confirma a regressão mental do indivíduo. Dessa forma, as multidões acumulam mediocridade em vez de

⁴ No original: “par le fait seul qu'ils sont transformés en foule, ils possèdent une sorte d'âme collective qui les fait sentir, penser, et agir d'une façon tout à fait différente de celle dont sentirait, penserait et agirait chacun d'eux isolément”.

inteligência, pois, somente para fazer parte da multidão, “o homem desce vários graus na escala da civilização” (Le Bon, 2013, p. 20, tradução nossa).⁵

O boato como patologia social é analisado em laboratório quando se identificam sintomas universais: o sentimento de poder invencível devido ao anonimato e o desaparecimento do senso de responsabilidade; o contágio mental, no qual o indivíduo sacrifica o interesse pessoal pelo coletivo; e, por fim, a sugestionabilidade, na qual o indivíduo fica suscetível a cometer atos contrários ao seu caráter e aos seus costumes.

Não cabem dúvidas de que muitos estudiosos encontraram auxílio na psicologia para compreender a propagação das falsas notícias, com ênfase na psicologia do testemunho e na psicologia social. No entanto, um número expressivo de historiadores e cientistas sociais é contrário a esse paradigma psicopatológico e assume uma abordagem interacionista, entendendo o boato não como uma *patologia social* nem como expressão de uma crise, mas sim como parte das várias formas de comunicação e interação social (Oliveira, 2016).

O historiador Marc Bloch (1998) afirma que recorrer aos laboratórios dos psicólogos para compreender a origem e o desenvolvimento das falsas notícias não é a melhor escolha, em virtude de várias razões. Nas experiências dos psicólogos, “a falsa notícia nunca atinge a plenitude magnífica, que só o tempo passado e muitas bocas podem dar-lhe” (Bloch, 1998, p. 180). Aliás, essas experiências carecem do elemento fundamental das falsas notícias da história, que é o *caldo cultural* favorável, pois é nele que os indivíduos expressam seus preconceitos, seus ódios, seus medos e as suas emoções fortes. Sendo assim, quando se “trata de estados de consciência coletiva[,] um estudo experimental em particular é praticamente inconcebível” (Bloch, 1998, p. 181).

Os rumores e boatos fazem parte da sociabilidade cotidiana e, na visão interacionista, não são responsáveis pelos movimentos coletivos de pânico, protesto ou violência. Porém, como os meios de comunicação podem ser

⁵ No original: “par le fait seul qu'il fait partie d'une foule organisée, l'homme descend de plusieurs degrés sur l'échelle de la civilisation”.

fundamentais na compreensão dos sentidos que os indivíduos colocam em suas ações e nas oportunidades políticas que o boato pode vir a proporcionar, esse conceito é aqui entendido como o “quanto o poder, a repressão, a facilitação, a oportunidade e a ameaça oferecem para ação coletiva, ao afetar suas expectativas com relação ao sucesso e ao fracasso” (Tilly, 1978, p. 98-142 apud Oliveira, 2016, p. 3).

Um exemplo de ação coletiva desencadeada a partir dos boatos que pode ser citada é a difusão do grande medo de 1789, momento dramático e misterioso que marcou a historiografia sobre a revolução. O historiador francês Georges Lefebvre (1986) defende que esse fenômeno social é diferente das revoltas camponesas, pois havia o medo dos bandidos, da aristocracia e do armamento popular. Nesse contexto, os boatos de que os bandidos estariam chegando se multiplicavam no campo e nas cidades da França. Aliás, as situações enfrentadas pelos camponeses, como a fome, o medo combinado com o tumulto das primeiras revoltas, o início do armamento popular e os primeiros pânicos, anteciparam a deterioração do regime senhorial e asseguraram os feitos da revolução.

Para Lefebvre, a hipótese mais aceita foi a de um complô do terceiro estado, sendo esse um mecanismo pelo qual a aristocracia retomaria o controle da sociedade. Seus inspiradores eram a aristocracia ou os revolucionários, e o medo seria um esforço contrário à revolução, e a propagação de boatos, uma estratégia para enfraquecer o movimento popular ao assustar seus participantes. Embora o historiador certamente se aproxime mais da versão que nega a existência do complô, isso não o impede de fazer algumas reflexões.

Em sua análise sobre os mecanismos e processos de difusão do boato, o autor explica que o boato original ocasionou o medo e os cidadãos foram os responsáveis por espalhar os demais boatos. Assim, as pessoas se armaram para se defender dos agressores, pois, ao ouvirem de uns o boato de que os bandidos iriam atacar e ouvir de outros um boato diferente, pensavam que mais de um grupo de saqueadores estaria planejando atacar. A difusão das notícias nessa época era realizada por mensageiros em um jogo de relações,

em que o principal meio de propagação era oral, o que resultou na interpretação errônea das notícias.

Nessa perspectiva, os boatos são a chave para compreender os comportamentos coletivos diante de uma situação crítica da sociedade francesa, na qual um rumor ganha uma força que supera a capacidade de controle e previsão dos representantes do terceiro estado, pois os camponeses estavam convencidos da existência do complô. Sendo assim, o grande medo foi resultado de temores e tensões suscitadas a partir de rumores que, na maioria das vezes, eram falsos.

Em momentos como este, em que os rumores se espalham com mais facilidade e em maior escala, os meios de comunicação cotidianos são utilizados pela coletividade para expressar sentimentos reprimidos, compartilhar opiniões e compreender situações críticas. É por esse motivo que o contexto de guerra é fecundo para o estudo dos boatos, porém essa é uma das razões de ser considerado pela psicologia social como algo ruim, resultado de uma perturbação.

Os psicólogos norte-americanos Allport e Postman (1947) afirmam que a primeira manifestação perigosa do boato ocorreu logo após o choque inicial *Pearl Harbor*, tornando-se um problema nacional urgente. De acordo com essa visão, para o boato existir, ele precisa ser propagado e somente circular dentro de um grupo se for de relevância ou se houver ambiguidade no assunto. Nesse sentido, o incidente de *Pearl Harbor* ocasionou uma inundação de rumores, pois representava perigo em potencial para todos os cidadãos, além de ser ambíguo, porque não se sabiam as razões ou as consequências do ataque. Dessa forma, os rumores de que a frota havia sido eliminada, que Washington não divulgou a extensão do dano e que o Havaí estava nas mãos dos japoneses (Allport; Postman, 1947) chegaram a tal ponto que o presidente Roosevelt se pronunciou negando os rumores e reiterando o relatório oficial de perdas.

Essa inundação de boatos de 1942 gerou tamanha ansiedade que surgiram histórias exageradas sobre as perdas devido à importância e à ambiguidade da situação. Essa incerteza pode ser resultado do fracasso das

comunicações ou de uma carência de notícias oficiais, condição essa comum em países devastados pela guerra. Além dessa, outras possíveis causas eram: a circulação de notícias conflitantes e a desconfiança de muitas pessoas na transparência da administração e na operação da censura em tempos de guerra (Allport; Postman, 1947).

Outra questão suscitada pelos psicólogos é que, durante a guerra, além dos rumores de medo, havia também os rumores de hostilidade, sendo esses os mais numerosos, de natureza caluniosa contra esse grupo ou aquele. A exemplo disso, pode ser citado um rumor hostil de que os judeus estavam fugindo do recrutamento. Nesse caso, são utilizados bodes expiatórios como uma explicação conveniente das privações sofridas nos momentos críticos.

Sendo assim, o boato circula, pois serve a função dupla de explicar e aliviar as tensões emocionais dos indivíduos (Allport; Postman, 1947). Culpar alguém por meio dos boatos, portanto, não é apenas uma explicação para sofrimento emocional, mas é, ao mesmo tempo, uma forma de alívio. Nessa perspectiva, existe uma redução da tensão após uma *chicotada de língua*, visto que pouco importa se a vítima é culpada ou não, sendo o boato uma expressão coletiva de transferência de agressividade. Além disso, o rumor contém distorções e exageros que são resultados de processos da mente humana e podem causar dano à inteligência pública e à consciência coletiva.

Essa análise dos rumores feita em laboratório permitiu identificar que tanto os boatos propagados em sociedade quanto os de laboratório sofrem uma distorção em que três características são distinguíveis. A primeira é o nivelamento, pois o rumor, ao ser espalhado, fica mais curto e conciso, ou seja, suas versões sucessivas têm menos palavras e menos detalhes; a segunda característica presente é a afiação, isto é, o que permanece do rumor é aquilo que mais atrai atenção, um tipo de *slogan* com poucos detalhes de um contexto maior. Além dessas, há o processo de assimilação, responsável por eliminar alguns detalhes, ressaltar outros e criar até mesmo falsificações. Isso corre devido “à força atrativa exercida sobre o boato pelos hábitos, interesses, e sentimentos existentes na mente do ouvinte” (Allport;

Postman, 1947, p. 72, tradução nossa).⁶ A distorção assimilativa mais surpreendente é que, em grande parte dos experimentos, uma navalha se move (no relato) da mão de um homem branco para a mão de um negro (Allport; Postman, 1947). Dessa forma, o resultado é uma assimilação que responde a expectativa estereotipada do indivíduo. Também é possível a assimilação do preconceito, em que existem distorções de ódio e hostilidade racial. Essas três características funcionam em simultaneidade e refletem um processo que resulta na distorção ou mesmo falsificação do boato.

Em consonância com a vertente proveniente da sociologia clínica dos rumores, outro pesquisador que pode ser mencionado é Edgar Morin (1969), em seu estudo sobre o rumor de Orleans, no qual não rompe com o paradigma patológico. Para ele, a história do rumor descarrega uma fantasia reprimida do corpo social e esse também parece concordar com a ideia de uma transferência de agressividade no sentido de usar bodes expiatórios, em que “acusa os lojistas judeus de usar seus estandes para remover meninas e entrega-las ao comércio de escravos” (Morin, 1969 apud Aldrin, 2010, p. 6, tradução nossa).⁷ Dessa forma, o autor analisa o rumor em torno do problema de uma crença coletiva e desconsidera o lugar social de ocorrência do rumor.

O sociólogo Tamotsu Shibutani (1966) contesta essa versão de que o boato tem distorções, discorda da visão patológica e, ao mesmo tempo, questiona o método de análise fora do contexto social. Aliás, ele indaga como é possível explicar o boato tendo em vista que se pressupõe como algo ruim, uma distorção. Embora algumas reflexões da sociologia psicológica dos rumores tenham sua contribuição, o próprio Gordon Allport (1959) esclarece que a experiência em laboratório não é tão extrema quanto os rumores ao ar livre, mas pode demonstrar seus fenômenos básicos. Sendo assim, esse tipo de análise não consegue captar o caldo cultural, ou seja, as condições sociais que tornam o ambiente ideal para propagação de boatos. De acordo com

⁶ No original: “attractive force exerted upon rumor by the intellectual and emotional context existing in the listener's mind”.

⁷ No original: “accusant des boutiquiers de prêt-à-porter juifs d'utiliser leurs cabines d'essayage pour enlever des jeunes filles et les livrer à la traite des Blanches”.

a definição de Shibutani (1966), os rumores são notícias espontâneas geradas em uma discussão coletiva. Para ele, o boato pode ser visto como uma transação coletiva, e não como resultado de uma distorção.

Para Shibutani (1966 apud Aldrin, 2010, p. 8), o boato é algo que se forma na interação social:

Canal de informação informal e improvisado, que indivíduos ativam quando os canais oficiais e públicos não dão informação (ou informação satisfatória) que enfrenta uma situação ou evento que o exige (tradução nossa).⁸

Desse modo, as pessoas desprovidas de notícias oficiais passam a especular sobre o que está acontecendo, suas observações são interpretadas por meio do que é suposto e prevalece aquilo que é mais plausível, ou seja, na maioria das vezes, aquilo que afeta diretamente o grupo é o que permanece. Em situações de catástrofes ou no ardor de uma ação tumultuosa, como na difusão do grande medo de 1789 e nos momentos de guerras, a capacidade crítica diminui e novos canais de comunicação surgem espontaneamente. É nesse momento que o conteúdo do boato aparece e o contexto de medo faz com que os homens acreditem em informações que, em outras circunstâncias, não acreditariam (Shibutani, 1966).

A difusão das falsas notícias

Para entender o boato a fundo, é necessário compreender que a falsa notícia não é o que aconteceu, mas sim relatos do que aconteceu:

Um tipo de narrativa transmitida por alguns tipos especiais de mídia [...], toda época foi uma época de informação, cada uma à sua própria maneira, e que os sistemas de comunicação sempre modelaram os eventos (Darnton, 2001, p. 10).

O processo de comunicação da sociedade envolve discussão e sociabilidade, ou seja, não é somente a rede de transmissão de mensagens, mas um processo mais complexo de “assimilar e retrabalhar a informação em grupo” (Darnton, 2001, p. 41). O portador da notícia tem certa satisfação ao

⁸ No original: “chaîne informelle et improvisée d’information » que les individus activent lorsque les canaux officiels et publics ne donnent pas d’information (ou d’information satisfaisante) face à une situation évènementielle qui l’exige”.

repassar a novidade aos seus ouvintes, como aquele que possui a informação e, ao mesmo tempo, ao utilizar a frase ouviu dizer, isenta-se da responsabilidade sobre sua veracidade.

O historiador Marc Bloch, citado anteriormente, reconstrói essa rede e mostra como as mensagens viajavam pelo sistema de comunicação oral nas trincheiras e os locais de troca de informação. Aliás, ao estudar as notícias de guerras, questiona por que “não é feito qualquer esforço de análise dos meios onde nascem e se difundem os boatos” (Bloch, 1998, p. 183). Sendo assim, para o autor, “as condições especiais que a vida nas trincheiras impunha à propagação das informações de toda ordem não são descritas” (Bloch, 1998, p. 183). Nesse sentido, na visão de Bloch, falta na historiografia estudos mais detalhistas da gênese e das ramificações das falsas notícias de guerra. A esse respeito, o autor cita duas falsas notícias que envolveram determinados interesses.

A primeira é a lenda dos reforços russos, boato que se espalhou pela Grã-Bretanha e pela França em 1914. Nos relatos, “os russos as dezenas desembarcaram segundo uns nos portos escoceses, segundo outros em Marselha, vindos engrossar as fileiras dos aliados ocidentais” (Bloch, 1998, p. 185). Para Bloch, tratava-se de uma notícia de retaguarda, em que era preciso questionar onde iniciou o boato e se ele atravessou o país. Em sua análise, identifica-se que, provavelmente, o boato nasceu ao mesmo tempo na França e na Inglaterra. Além disso, os incidentes ocasionaram a propagação de falsos relatos, sendo perceptíveis semelhanças em seus traços essenciais, como “ver indivíduos trajados com uniformes pouco habituais, e a língua desconhecida falada por soldados estrangeiros” (Bloch, 1998, p. 185-186). Dessa forma, impressões corretas eram mal interpretadas e deformadas com o intuito de “condizer com os ardentes desejos de todos e deve ter sido essa a origem da falsa notícia” (Bloch, 1998, p. 186).

A segunda falsa notícia é a lenda dos franco-atiradores escrita em 1917. De acordo o autor, com o início dos combates, espalhou-se entre as tropas atacantes e a retaguarda boatos de crueldades, dos espiões que massacravam feridos e dos incendiários. Os soldados alemães foram retirados

de seu convívio familiar e social e enfrentaram condições desfavoráveis nas trincheiras. Esse fator, aliado ao ambiente, cresceu alimentado com relatos das façanhas violentas dos franco-atiradores na guerra de 1870, sendo que os rumores foram espalhados a tal ponto que lhe conferiram certa autenticidade.

Esses fatores contribuíram para que a lenda surgisse, resultado de uma percepção mal interpretada. A exemplo disso, o soldado alemão, ao ver buracos nas fachadas das casas na Bélgica (típicos em suas construções e que serviam para fixar andaimes) — particularidade arquitetônica que era desconhecida pelos alemães —, entendeu as perfurações como seteiras e que os belgas estavam preparados para uma guerra de guerrilha e de emboscada. Sendo assim, as tropas reagiram de imediato contra as casas traidoras e seus habitantes. Bloch afirma que a Alemanha estava convencida da veracidade do boato acerca da existência das atrocidades, pois é “fácil acreditar naquilo em que se precisa acreditar” (Bloch, 1998, p. 189).

Referente aos meios de difusão das falsas notícias, indaga-se como se deu no interior do país. De início, por meio das cartas dos combatentes e dos relatos dos feridos, e num segundo momento, foram divulgadas pelos relatos dos jornalistas e das enfermeiras. Porém, muitos soldados inconscientemente acabavam deformando os relatos que ouviam, a fim de “os pôr de acordo com uma opinião geralmente aceita que deleitava a imaginação romântica das multidões” (Bloch, 1998, p. 191).

Desse modo, Bloch entende que a falsa notícia surge por representações coletivas que antecedem ao seu nascimento e que “só na aparência é fortuita, ou, mais precisamente, tudo o que em si tem de fortuito é o incidente inicial” (Bloch, 1998, p. 191). Além disso, a censura também teve um papel importante, pois havia a desconfiança da imprensa formal e prevalecia nas trincheiras a troca de notícias informais, sendo que as falsas notícias só nascem em ambientes em que convivem diferentes grupos que troquem informações. Nas trincheiras, as novas notícias chegavam com os alimentos, uma vez que os fornecedores de vários locais conversavam entre si ou com os cozinheiros. Estes tinham o privilégio de se comunicar com os

condutores dos comboios do regimento. Para Bloch (1998), somente por meio dessas relações frequentes é possível comparar os diferentes relatos e observar que as lendas atravessam os diversos grupos sociais, mas a cada passagem assume novas cores.

As argumentações e análises teóricas dos referidos boatos do grande medo de 1789, os rumores de Pearl Harbor, a lenda dos reforços russos e a lenda dos franco-atiradores permitem, portanto, ter uma noção sobre esse fenômeno. Contudo, nem todos os conceitos expostos devem ser aceitos, pois o boato poderia ser reduzido a um tipo de patologia, uma distorção ou algo ruim. Além do mais, o boato quase sempre é visto como falso, que tem a capacidade destruir a moral do povo. Além disso, a pessoa que espalha boatos é considerada perigosa, pois descarrega suas frustrações em vítimas inocentes. Todas essas considerações sobre o perigo dos boatos feitas em laboratório não conseguem captar o ambiente propício à propagação dos rumores, ou seja, o caldo cultural favorável, sendo esse o medo do mal sem rosto e que age nas sombras. Em razão disso, a abordagem interacionista é a que mais se aproxima do boato na história, permitindo encontrar a gênese e suas ramificações, além de compreender como ocorre a troca de informações, os meios de transmissão e o processo de recepção da informação.

Fake News

As *fake news* são notícias falsas publicadas pelos meios de comunicação contendo informações inventadas ou manipuladas. Essas informações falsas são geralmente divulgadas como verdadeiras. Sendo assim, os fatos são retirados do contexto original e o conteúdo é exagerado para atrair a atenção das pessoas. Além disso, são disseminadas em massa com o objetivo de conseguir benefícios ou mesmo de prejudicar terceiros.

Essas notícias falsas se espalham rapidamente pelos meios de comunicação e conseguem atingir milhares de leitores e espectadores em questão de minutos. Elas têm um poder de persuasão, principalmente nas pessoas com menor grau de instrução e que têm acesso às informações pelas

redes sociais, mas também podem atingir pessoas com maior escolaridade, pois grande parte de seu conteúdo tem intenção política. Nesse sentido, as notícias falsas contribuem para a desinformação e representam um perigo para a sociedade e para a democracia.

O uso do termo *fake news* é recente e não existe um consenso sobre sua origem. Ele passou a ter destaque em 2016, durante a eleição presidencial dos EUA. Na época, várias notícias falsas sobre Hillary Clinton foram disseminadas e compartilhadas pelos eleitores de Donald Trump. Apesar disso, as notícias falsas já existiam nos séculos passados, antes mesmo da existência do jornalismo e da internet. Dessa maneira, no passado, alguns escritores já espalhavam notícias falsas sobre adversários por meio de livros e de panfletos. Aliás, mentiras e boatos também eram transmitidos de forma verbal de uma pessoa para outra.

Segundo Alves e Maciel (2020), a desinformação foi amplamente utilizada como ferramenta política, sobretudo em contextos de guerra. Esse é caso, por exemplo, da disseminação de notícias falsas pela máquina de propaganda nazista. De acordo com Nicholas O'Shaughnessy (2017), o terceiro Reich controlava a agenda da informação por meio das transmissões de rádio em Zeesen e alcançava o mundo inteiro com seus canais de rádio. As notícias falsas e as mentiras eram ferramentas utilizadas pelo Reich para atingir os EUA. Os nazistas acreditavam que a opinião pública podia ser fabricada e que a propaganda faria com que as pessoas acreditassem em tudo que o regime quisesse. Ademais, na Alemanha nazista, a desinformação era parte de uma metodologia de controle e poder.

Dessa maneira, em regimes totalitários, existe um esforço político para reescrever os fatos, “dando forma a uma mentira organizada e generalizada que, ainda que seja incapaz de substituir a verdade e produzir uma nova, tem a força de destruir a verdade factual, talvez de maneira irrecuperável” (Alves; Maciel, 2020, p. 149).

As *fake news* geralmente são criadas a partir de fatos reais que são tirados do contexto, além de envolver o acréscimo de mentiras absurdas à história. Além disso, podem apresentar imagens e vídeos falsos ou mesmo

manipulados. Muitos políticos fazem uso dessas estratégias para prejudicar inimigos. Nesse sentido, a disseminação de imagens falsas se intensificou durante as eleições de 2018, nas quais as pessoas trocaram os números de candidatos em suas campanhas partidárias, induzindo, assim, o eleitor ao erro.

Essas notícias são espalhadas por perfis falsos nas redes sociais, que fingem ser pessoas reais e interagem com outros usuários, para depois espalhar notícias e vídeos de sites falsos. Aliás, é comum que esses perfis misturem informações falsas com notícias reais para aparentar veracidade. Boa parte desse conteúdo falso é gerada artificialmente por softwares e se espalha rapidamente na internet.

Existe um mercado especializado em *fake news*, isto é, equipes que trabalham com a disseminação desse tipo de conteúdo viral. O compartilhamento dessas notícias falsas traz riscos para a sociedade como um todo, contribuindo para a histeria coletiva relacionada a questões de saúde pública, segurança, educação, entre outros. Além do mais, a desinformação incentiva o preconceito e a violência, e pode até mesmo resultar em mortes.

A exemplo disso, na pandemia, diversas notícias falsas foram espalhadas nas redes sociais, como é o caso das notícias sobre as vacinas. Algumas pessoas contrárias a seu uso disseminaram informações falsas, afirmado que a vacina fazia mal à saúde, com o objetivo de causar pânico, para que assim as pessoas não tomassem a vacina. Esse é um problema grave, pois a resistência à vacinação coloca toda a população em risco. Em consequência da desconfiança sobre a vacinação, houve crescimento dos casos de sarampo no Brasil no ano de 2018. Em virtude disso, o Ministério da Saúde teve que fazer uma campanha com propagandas informativas combatendo as *fake news* e promovendo a vacinação nos veículos de comunicação e nas redes sociais.

As *fake news* também incentivam o discurso de ódio e a xenofobia nas redes sociais, gerando violência, como mentiras inventadas de que imigrantes venezuelanos assaltaram e agrediram brasileiros em Pacaraima, cidade de

Roraima, o que causou a revolta dos moradores da cidade, que passaram a atacar acampamentos de imigrantes venezuelanos.

As notícias falsas podem ter consequências terríveis, como casos de linchamento de inocentes. A exemplo disso, no ano de 2014, no município de Guarujá, no litoral do estado de São Paulo, os moradores do bairro Morrinhos IV espancaram uma mulher até a morte por causa de uma notícia falsa divulgada no Facebook, na qual ela foi confundida com uma suposta sequestradora de crianças. No entanto, tudo foi confirmado falso, pois não havia nenhuma denúncia de sequestro de crianças na cidade.

Em virtude dos fatos mencionados, faz-se necessário combater a disseminação de notícias falsas. Contudo, essa é uma tarefa difícil, pois o mecanismo de produção e divulgação das fake news permite esconder a identidade dos criminosos. Por causa disso, é necessário que as pessoas aprendam a identificar notícias falsas e deixem de compartilhar conteúdo duvidoso. Atualmente, algumas agências de jornalismo especializado buscam identificar sites de conteúdo nacional que veiculam fake news, entre elas: a “Agência Lupa”, o site “Boatos.org” e a agência “Aos Fatos”. Desse modo, auxiliam os leitores a discernir notícias verdadeiras de notícias falsas.

Considerações finais

Após as reflexões teóricas, é possível chegar à conclusão de que, atualmente, o boato é um elemento fundamental para a compreensão das representações coletivas de grupos que compartilham opiniões e das várias relações sociais, principalmente após o advento da internet. Isso se dá porque o ambiente da web trouxe mais liberdade de opiniões com ênfase nas redes sociais, dando origem a comunidades que compartilham opiniões em comum e que, por isso, excluíram o debate e as discussões sobre ideias e opiniões opostas. Embora essa liberdade seja utilizada para difundir calunias e fatos falsos, é preciso levar em conta que os boatos, rumores e notícias falsas sempre existiram, sendo o boato uma forma de interação social que pode ser utilizada com certas intenções por grupos que compartilham informações. Ele não é inócuo, podendo ser encontrados usos sociais e políticos dos boatos,

em que é possível identificar uma representação do funcionamento de determinada sociedade, sendo um meio de expressão não só de opiniões, mas também de protestos e reivindicações. É por essa razão que tanto em épocas passadas quanto atualmente as autoridades se preocupam com a disseminação dos boatos.

Referências Bibliográficas

ALDRIN, Philippe. L'impensé social des rumeurs politiques. *Sur l'approche dominocentrique du phénomène et son dépassement*, Paris, v. 92, p. 23-40, 2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/mots/19606>. Acesso em: 7 maio 2018.

ALLPORT, Gordon; POSTMAN, Leo. *The Psychology of Rumor*. New York: Henry Holt and Company, 1947. 247 p.

ALLPORT, Gordon. The historical background of social psychology. *Handbook of Social Psychology: Theory and method*, Massachusetts e England, v. 1, p. 1-46, 1959.

ALVES, Marco; MACIEL, Emanuella. O fenômeno das fake news: definição, combate e contexto. *Internet & Sociedade*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 144-171, jan. 2020. Disponível em: <https://revista.internetlab.org.br/o-fenomeno-das-fake-news-definicao-combate-e-contesto/>. Acesso em: 27 ago 2023.

BLOCH, Marc. Reflexões de um historiador sobre as falsas notícias da guerra. In: BLOCH, Marc. *História e historiadores*. Lisboa: Teorema, 1998. p. 177-198.

DARNTON, Robert. Uma precoce sociedade da informação: As notícias e a mídia em Paris no século XVIII. *Varia História*, Belo Horizonte, v.17, n. 25, p. 9-51, 2001. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/561937b1e4b0ae8c3b97a702/t/57ab5edebe6594bec76df536/1470848832157/Darnton%2CRobert.pdf>. Acesso em: 10 maio 2018.

LE BON, Gustave. *La psychologie des foules*. Paris: PUF, 2013. 132 p.

LEFEBVRE, Georges. *El gran pánico de 1789*. Barcelona: Paidós, 1986. 311 p.

MORIN, Edgar. *La rumeur d'Orléans*. Paris: Seuil, 1969. 256 p.

OLIVEIRA, Julio. Boatos, crises e oportunidades políticas na antiguidade tardia. Dossiê: A antiguidade tardia e suas diversidades, São Paulo, v. 35, n. 89, p. 1-15, 2016. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/his/a/MNtmCHKyCXqgYGds369MRrr/?lang=pt>. Acesso em: 7 maio 2018.

O'SHAUGHNESSY, Nicholas. *Marketing the Third Reich: Persuasion, Packaging and Propaganda*. Londres: Routledge, 2017. 304 p.

SHIBUTANI, Tamotsu. *Improvised News: A Sociological Study of Rumor*. Indianapolis: Bobbs-Merril, 1966. 262 p.

Luan de Oliveira Vieira¹

RESUMO: Visamos esboçar fundamentos do aparato metodológico de Michel Foucault para elucidar certos aspectos de seu modo de pesquisa histórica. O artigo não se propõe a remontar detalhadamente as distintas metodologias do autor, mas ensaiar um elemento comum em sua postura em relação à História. Guiamos nossa argumentação por meio do contexto intelectual da segunda metade do século XX, paralelos com a Escola dos Annales e, sobretudo, com a influência de Friedrich Nietzsche para indicar a aversão do filósofo francês em estabelecer uma lei de funcionamento para a História. Em seguida, desenvolvemos o relacionamento entre sua conceitualização de “genealogia” e “arqueologia” para apresentar a centralidade da resistência no argumento contra os princípios dessa concepção de História. Por fim, o artigo defende que a metodologia da “História da Verdade” objetiva evidenciar a experiência do que somos de tal forma que saíssemos transformados. Ressaltamos a importância de tal exposição, na medida em que poderá servir de alicerce para um melhor entendimento de como o autor obteve seus resultados, isto é, concebemos que a compreensão de sua metodologia poderá tornar mais perceptível diversos aspectos de sua obra.

Palavras-Chave: Michel Foucault; Metodologia; História.

THE FOUNDATIONS OF MICHEL FOUCAULT'S HISTORICAL PRACTICE

Abstract: We aim to outline the fundamentals of Michel Foucault's methodological apparatus in order to elucidate certain aspects of his approach to historical research. The article does not set out to review the author's different methodologies in detail, but rather to test a common element in his attitude towards history. Our argument is guided by the intellectual context of the second half of the 20th century, parallels with the Annales School and, above all, the influence of Friedrich Nietzsche to indicate the French philosopher's aversion to establishing laws for the historical process. We then develop the relationship between his conceptualization of “genealogy” and “archaeology” to present the centrality of resistance in the argument against the principles of this conception of History. Finally, the article argues that the methodology of the “History of Truth” aims to highlight the experience of what we are in such a way that we emerge transformed. We emphasize the importance of such an exposition, insofar as it can serve as a foundation for a better understanding of how the author obtained his results,

¹ Licenciado em História pela Universidade Federal de São Paulo. Professor Nível II na Prefeitura Municipal de São Caetano do Sul e Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: luan.vieira765@gmail.com.

that is, we believe that understanding his methodology can make various aspects of his work more perceptible.

Keywords: Michel Foucault; Methodology; History.

O fazer histórico de Foucault

Michel Foucault, ao ser entrevistado em 1977, disse que nunca escreveu nada senão ficções.² Além disso, sua metodologia se transformava conforme suas atuações políticas,³ isto é, distante da tradição filosófica de produzir uma sistematização unitária engessada em uma teoria geral. Assim, seus métodos operavam como um conjunto de ferramentas dinâmicas que visavam a análises locais. Pode parecer, em primeira vista, que esse renomado pesquisador acadêmico da França apresentava, no mínimo, um posicionamento incomum em relação à sua empreitada. Acreditamos, contudo, que um aprofundamento em seu dinamismo metodológico poderá elucidar o sentido das palavras de Michel Foucault.

Roberto Machado, em relação às mudanças de Foucault, aconselha não ler o autor a partir de uma ilusão retrospectiva, ou seja, não desenhar em Foucault linhas de continuidade em suas interpretações, ao passo que é mais frutífero considerar as rupturas em seus projetos, o ímpeto pela mudança presente nas interpretações do autor.⁴ Concordamos com ele e, assim, enfatizamos que a leitura de Foucault como um filósofo que buscava a mudança detém profundo diálogo com suas ideias e práticas, além de ser positivo para a compreensão do autor considerar o ineditismo de suas percepções em relação ao seu próprio projeto.

Todavia, é necessário também atentar que as mudanças de Foucault, em partes, operam a partir de um campo conceitual, de um conjunto argumentativo e de certos fundamentos operativos. Dessa maneira, nossa principal hipótese é que — ao menos em relação aos seus escritos históricos

² Entrevistado por Lucette Finas (1977).

³ RODRIGUES, H. Fazendo o caminho ao andar – Verdade, poder e subjetivação em Michel Foucault. *Ecopolítica*, São Paulo, n. 21, p. 2-16, 2018.

⁴ MACHADO, R. *Impressões de Michel Foucault*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

— o autor mantinha certos fundamentos; nosso objetivo é demonstrar esses fundamentos do fazer histórico de Foucault. Entretanto, vale distinguir: nosso objetivo não é remontar detalhadamente as distintas metodologias do autor, mas ensaiar um elemento comum em sua postura em relação à História.

Para defender essa hipótese, iniciamos nossa exposição demonstrando certo alinhamento entre a compreensão de História de Foucault e uma compreensão de História vigente na França no período de suas pesquisas, em uma agitação intelectual que ficou conhecida como Escola dos Annales, ou, na denominação de Peter Burke, a Revolução Francesa da historiografia.⁵ De certa maneira, ambas as correntes historiográficas se erguem contra os defeitos de um modelo interpretativo marxista.⁶

Jean-Paul Sartre critica essa historiografia de caráter marxista argumentando que, em sua concepção, ela violentava a experiência e negligenciava os detalhes. No núcleo de sua crítica, o filósofo descreve um desenvolvimento metodológico que estabelecia conceitos históricos baseados em moldes pré-fabricados, em estrita relação com um saber já totalizado, manifestando princípios metafísicos para a investigação histórica. Como resultado, a História se tornou uma investigação do todo através das partes; em outras palavras, uma investigação de diferentes experiências através das mesmas estruturas, em uma abordagem que liquidava o particular, o indivíduo, o inédito.⁷

Poderíamos também conjecturar que esse alinhamento entre historiografias tem relações com o contexto da segunda metade do século XX, particularmente a Europa pós-totalitarismo. Já em 1951, Hannah Arendt advertia que os regimes totalitários que protagonizam a Segunda Guerra

⁵ Referência ao nome de seu manual sobre o tema: BURKE, P. *A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

⁶ A Escola dos Annales não é homogênea, e o seu posicionamento, em relação ao marxismo, varia conforme suas gerações. Mesmo assim, acreditamos ser válida a afirmação de que os Annales se distanciam de uma concepção “ortodoxa” de marxismo. O mesmo para Foucault: o autor se distancia de certas interpretações marxistas, mas se apropria de escritos do próprio Karl Marx, como visto nas referências do livro *Vigiar e punir* (2014) e nas páginas de *Microfísica do Poder* (2021). Em ambos os casos, Annales e Foucault, o distanciamento deve ser entendido com ressalvas.

⁷ BIRCHALL, I. Sartre's Encounter with Daniel Guérin. *Sartre Studies International*, v. 2, n. 1, p. 41–56, 1996.

Mundial, a Alemanha de Adolf Hitler e a União Soviética de Joseph Stalin, estabeleceram supostas leis de funcionamento universal acima do campo jurídico tradicional. Para além do direito, portanto, havia a necessidade de obedecer às leis da História ou da Natureza, consideradas forças sobre-humanas, que funcionavam como forma superior de legitimidade para os “líderes supremos”.⁸ A partir dessa análise, Hannah Arendt conclui que conjecturar uma lei de funcionamento para a História ou para Natureza é extremamente problemático, visto que essa operação pode eximir a responsabilidade política, a capacidade de reflexão e a resistência dos indivíduos.

Essa linha de raciocínio ilustra, ainda que não esgote o assunto, a relação que a revisão do paradigma historiográfico da segunda metade do século XX tem com os acontecimentos de sua primeira metade. Sendo mais incisivo, os argumentos de Arendt demonstram por que parte da historiografia se distanciou dos modelos determinísticos e se aproximou de modelos que priorizam a agência. Como será aprofundado, os fundamentos históricos de Foucault seguem, à sua maneira, a advertência dada pela teórica política. Segundo Giorgio Agamben, um filósofo italiano que reinterpretou o conceito de Biopolítica, Foucault seria leitor de Arendt,⁹ o que explicaria, por um lado, sua crítica em relação a qualquer lei de funcionamento da História e, por outro, seu método mais voltado à resistência.¹⁰

É necessário sinalizar, todavia, que essas perspectivas não esgotam os possíveis motivos para essa virada na historiografia;¹¹ ainda mais, convém salientar que a crítica, de forma alguma, atinge a totalidade dos trabalhos historiográficos, mirando, sobretudo, para abordagens mecanicistas. Ainda assim, a Escola dos Annales e Foucault buscaram um distanciamento do

⁸ ARENDT, H. Ideologia e terror: uma nova forma de governo. In: ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 513-514.

⁹ AGAMBEN, G. Introdução. In: AGAMBEN, G. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 11.

¹⁰ Para além dessa influência evidenciada por Giorgio Agamben (2002), Foucault tem outras influências, por exemplo, a Fenomenologia e a História da Ciência. Essas relações são aprofundadas no livro de Edgardo Castro (2015) e no livro de Jürgen Habermas (2000).

¹¹ Há discussões sobre o impacto do movimento de maio de 1968 nessa virada metodológica. Para ver mais: COSTA, E. V. A dialética invertida: 1960-1990. *Revista Brasileira de História*, [s. l.], v. 14, n. 27, p. 9-26, 1994.

paradigma anterior e, por consequência, ambos consideraram diferentes temporalidades em seu fazer histórico.

A “História Problema” e o Problema de Foucault

Um princípio metodológico desenvolvido na Escola dos Annales foi o pressuposto de que os problemas da História deveriam ser selecionados por historiadores. Ao delimitar um conjunto de acontecimentos, adota-se uma perspectiva e, a partir dela, surgem uma série de interrogações. É um tipo de investigação que poderíamos chamar de “História Problema”.¹² Um fator que aparenta ser subjacente a essa metodologia, em vista disso, é a convivência de múltiplas linhas de temporalidade, em um posicionamento no qual o passado não pode ser retomado em sua totalidade, apenas em segmentos, em virtude da articulação entre seleção e problematização. O combate, justamente, era contra um discurso histórico fundamentado na continuidade e totalização do tempo.

É a partir desse movimento, dentro desse contexto, que um modo de pensar a História passou a ser contestado: a Filosofia da História — assim como os modelos que dela se derivam. A História deixa de ser compreendida, dessa forma, como detentora de alguma lógica interna, encadeamento necessário ou lei de funcionamento.¹³

O posicionamento de Foucault, em suas análises históricas, apresenta proximidade com certos princípios dos Annales.¹⁴ Todavia, o autor parece articular os princípios dos Annales também à sua maneira. Em linhas gerais, Foucault aparenta concordar com esse princípio metodológico que contesta a Filosofia da História e se relaciona com outras linhas de pensamento, mas não se limita a isso.

¹² A perspectiva que introduzimos está relacionada à primeira geração, Lucien Febvre e Marc Bloch, e não representa a totalidade dos Annales, muito menos da historiografia francesa. Esse recorte se justifica para construção argumentativa do artigo, apesar disso, como visto no texto de Flávio Fêo (2019), outras conexões são possíveis.

¹³ RAGO, M. As Marcas da Pantera: Foucault para Historiadores. Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, v. 4, n. 5, 2025. p. 30.

¹⁴ RAGO, 2025, p. 22.

O autor reivindica um tratamento da História que a liberte de um modelo de memória, em um fazer histórico que atue contra uma concepção metafísica de memória.¹⁵ Não acreditamos que esse postulado seja uma sugestão do fim do trabalho do historiador, aquele que é capaz de propor rupturas com o pensamento mitológico/negacionista e de ser porta-voz da factualidade do passado. Sua premissa parece deter maior relação com uma crítica ao intuito de buscar supostas “origens” de nossa identidade, demarcando um território único de onde viemos, o que resultaria em uma máscara contra as descontinuidades que nos atravessam.¹⁶

Aprofundando, interpretamos que o problema central para Foucault é o fazer histórico que condiciona a existência de um sujeito do conhecimento. A existência de um sujeito do conhecimento implica uma abordagem ao saber supostamente neutra, isto é, não condicionada por um conjunto de intenções humanas. Com base nessa abordagem que se diz imparcial, objetiva e pura, se impõe uma universalidade abstrata aos processos históricos, desenvolvendo uma espécie de narrativa sobre o devir. Assim sendo, concebemos esse sujeito do conhecimento como uma unidade discursiva, incorporada na História do Ocidente em determinado momento, que, em última instância, dita uma lei de funcionamento para a História.

Conforme exposto, o posicionamento do autor é de forte oposição a esse modelo de História, defendendo que o saber histórico deveria arriscar-se na destruição do sujeito do conhecimento a partir da vontade, indefinidamente desdobrada, de saber.¹⁷ De maneira esquemática, poderíamos dizer que Foucault se posiciona contra a dobra, no sentido de metafísica, e defende um fazer histórico pautado pelo desdobramento, no sentido de materialidade; mas isso não é tudo. Acreditamos ser evidente, nessa defesa, uma forte influência nietzschiana, especialmente em sua perspectiva sobre o que significa conhecer.

Para Friedrich Nietzsche, o conhecimento não almeja a verdade —

¹⁵ FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021. p. 80.

¹⁶ FÉO, F. Foucault, história e acontecimento. In: ELEONORA, D. (org.). *Filosofia francesa contemporânea*. São Paulo: ANPOF, 2019. p. 138.

¹⁷ FOUCAULT, 2021, p. 85; p. 80.

enquanto instrumento distante, por assim dizer, do conjunto das intenções humanas —, pelo contrário, o conhecimento é compreendido como consequência do conjunto afetivo, composto de paixões, instintos e vontades.¹⁸ Assim, operações que visam uniformizar o saber não demarcam um território comum de onde viemos, elas são formas de exercer um domínio. Como exposto em *Vigiar e punir*: “A historicidade ‘evolutiva’, assim como se constitui então — e tão profundamente que ainda hoje é para muitos uma evidência — está ligada a um modo de funcionamento do poder, (...)^{19,20}

Essa concepção de História rigorosamente antiplatônica guarda forte inspiração no projeto de recuperar certo sentido para o corpo, em um sentido mais próximo dos médicos e mais distante dos filósofos. Do ponto de vista de Friedrich Nietzsche, interpretamos que a incoerência de diversos filósofos seria uma negação sistemática do corpo, ocasionando um encadeamento lógico que suprime o ineditismo do devir histórico.²¹

Para Foucault, o ponto de vista é correto. Assim, a História, em outro relacionamento com o corpo, “tem que ser o conhecimento diferencial das energias e desfalecimentos, das alturas e desmoronamentos, dos venenos e contravenenos. Ela tem que ser a ciência dos remédios”²². A sua proposta, enfim, é que a História deve aumentar as forças do corpo, entendido como lugar em que nascem os desejos, lugar de insuperável conflito, capaz de dissolver princípios de permanência impostos por um ou outro regime político.²³

Em um breve adendo, ressaltamos o que aparenta ser subjacente às ideias aqui expostas: o que está em disputa não é o descarte do “macrohistórico”, as estruturas de Estado e classe, em detrimento de um “micro

¹⁸ NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral – Uma polêmica*. Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. §12, p. 109.

¹⁹ FOUCAULT, M. *Os corpos dóceis*. In: FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 158.

²⁰ Ao longo dos cursos da década de 1970, Foucault também versa sobre seu método em relação à História. Para ver mais: VIEIRA, L. UMA INTERPRETAÇÃO FOUCAULTIANA DO NEOLIBERALISMO. *Revista Paranaense de Filosofia*, [S. I.], v. 4, n. 2, p. 1–14, 2024. Por opção, mantemos a citação que dialoga mais com a crítica a uma lei de funcionamento da História.

²¹ NIETZSCHE, F. *Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 34.

²² FOUCAULT, 2021, p. 75.

²³ FOUCAULT, 2021, p. 65-66; p. 71.

histórico”, trazendo à tona somente a camada da experiência e as subjetividades dos agentes, pelo contrário, Foucault procurava por uma articulação entre ambos os modos de se pensar a História. Concordamos com a leitura de Emilia Viotti da Costa, que afirma que o autor ambicionava por uma conexão entre macro e microfísica do poder.²⁴

Isso posto, a crítica de Foucault incide, sobretudo, na Filosofia da História, com o objetivo de conceder a resistência em uma chave de leitura que não seja regida pela necessidade, ou melhor, estruturada por um sujeito do conhecimento. Em função disso, surge essa insistência em rupturas, na História como um remédio e no corpo como resistência. Em resumo, surge um aparato conceitual para pensar a dominação e insurgência distante de narrativas que propõem encadeamentos rígidos. Acreditamos ser a partir desse objetivo, de pensar sobre a resistência na materialidade da História, que Foucault escolherá usar a palavra “genealogia” em vez de História.²⁵

A investigação genealógica

A genealogia, na definição de Foucault, é uma busca por marcar o ineditismo dos acontecimentos — longe de toda finalidade monótona —, encontrando diferenças basilares na distinção de fenômenos históricos. Assim, a genealogia, guiada por um método severo, não se opõe ao meticoloso trabalho de análise de grande número fontes, mas aos dobramentos meta-históricos das significações ideais e das indefinidas teleologias, pesquisas da “origem”. Desse modo, é um posicionamento contra o estabelecimento de continuidades, por exemplo, entre o passado e o presente, de modo a reivindicar o ineditismo de diferentes temporalidades.²⁶

Em outro momento, Foucault define a genealogia como um ponto de

²⁴ COSTA, 1994, p. 15.

²⁵ Acreditamos que há duas maneiras de compreender o termo genealogia. A primeira, a qual nos referimos no momento, é em oposição à concepção de História em um fazer histórico que detém uma série de pressupostos e objetivos; por outro lado, essa mesma expressão pode ser concebida de um modo mais específico no projeto foucaultiano, no momento em que investiga, principalmente, as relações de poder. Ambas as concepções se relacionam, posto que o fazer histórico de Foucault está profundamente associado às relações de poder.

²⁶ FOUCAULT, 2021, p. 62.

articulação do corpo com a História. Assim, é um estudo capaz de mostrar as marcas da História no corpo, demonstrando a maneira pela qual a História arruinou o corpo. Como já foi explicado, o corpo é entendido como capacidade de resistência, superfície de inscrição dos acontecimentos, lugar de dissociação do Eu, volume em perpétua pulverização.²⁷ Contudo, o corpo começa a sofrer a incidência de diversos sistemas de submissão, inscrito no que poderíamos chamar de “jogo das dominações”, perdendo partes da sua capacidade de resistir.

No artigo “Nietzsche, genealogia e a História”,²⁸ o jogo das dominações é apresentado em estrito relacionamento com um conjunto de conceitualizações normativas (moralidade, idealidade, metafísica e liberdade), ao passo que a humanidade instala violências em um sistema de regras. Por isso, para além do aspecto da agressividade contra o outro em sua materialização, o autor postula um campo exterior que fomenta legitimidade para o uso da violência. O grande jogo da História, para Foucault, será a disputa para coordenar essas regras. Ao que se deriva, a genealogia, sua metodologia para análise histórica, detém como objeto central o próprio sistema de regras, visando ser uma ferramenta interpretativa que fomenta uma desnaturalização desses procedimentos.²⁹

É com base nessa cadeia argumentativa que a genealogia aspira aos efeitos externos do discurso, isto é, na medida em que os critérios para definição de verdade se relacionam com as práticas sociais. A nosso ver, o cerne de sua crítica busca refletir como o que é entendido como verdade está em relação com o que foi descrito como conjunto de conceitualizações normativas, resultando que a legitimidade para o exercício da dominação pode passar como algo natural. De outra maneira, aquilo que é considerado verdadeiro precisa ser lido na chave das regulações estratégicas, ou seja,

²⁷ FOUCAULT, 2021, p. 65; p. 66; p. 71.

²⁸ Utilizamos a versão disponível no livro *Microfísica do poder* (2021). Esse texto foi escrito em homenagem a Jean Hyppolite pela primeira vez em 1971. Embora nosso artigo centralize nele, por ser mais explícito em seu posicionamento sobre a História, ele não é o único. Ademais, ressaltamos que, por conta de nossa construção argumentativa, invertemos a cronologia dos textos: Foucault é primeiro “arqueológico” antes de ser “genealógico”.

²⁹ FOUCAULT, 2021, p. 68.

como elemento constituinte do campo de atuação do sujeito. Para dizer o fundamental, o intuito de traçar os efeitos de verdade está diretamente ligado com as indagações sobre as relações de poder.³⁰

O filósofo “pós-estruturalista”

O autor não pode ser decomposto do estruturalismo, que o acompanha no trajeto intelectual de suas primeiras pesquisas — o Foucault “arqueólogo” —, embora com ressalvas fundamentais. Em resumo, a arqueologia aspira a composição interna do discurso e seus processos de construção da verdade, delimitando o quadro de regras que constituem o conhecimento de uma época. No entanto, mesmo que compartilhe de elementos do estruturalismo em interpretações que priorizam sistemas discursivos considerados diacrônicos na História, o autor não deixa de estabelecer historicidade aos próprios fatores da constituição discursiva.

Mais detalhadamente, o autor alertava para outra forma de “tratar” as fontes, descrita, segundo o artigo “A vida secreta das palavras: colaborações de Michel Foucault para historiografia”, de tal maneira:

Invertia-se o olhar, os documentos do passado deixavam de ser “voz” de um passado e Foucault passou a tomá-los discutindo de que modo tais discursos emergiram e refletindo como a produção de discursos na sociedade é controlada instituindo saberes e verdades, isto é, as sociedades permitem o que pode e o que não pode ser produzido, mas, no mesmo caminho, atribuem lugares de exclusão e interdição a outros enunciados³¹.

Dessa maneira, poderíamos pontuar uma questão para debate:³² por um lado, Foucault considera a condição de possibilidade das fontes, detendo maior atenção para a estrutura discursiva que funciona como base diacrônica para os acontecimentos históricos; por outro, Foucault segue a

³⁰ COSTA, S. H. A crítica da crítica em Foucault. In: ELEONORA, D. (org.). *Filosofia francesa contemporânea*. São Paulo: ANPOF, 2019. p. 185.

³¹ JÚNIOR; MAIA; NASCIMENTO. A vida secreta das palavras: colaborações de Michel Foucault para a historiografia. REVHIST - Revista de História da UEG, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 56–71, 2014.

³² Acreditamos que esse debate está envolto na difusão do que ficou conhecida como estruturalismo na historiografia. No cerne da questão, a disputa é se a História deve privilegiar o diacrônico ou o síncrono. Para ver mais: BRANDÃO, H. H. N. Análise do discurso: um itinerário histórico. In: PEREIRA, H. B. C.; ATIK, M. L. G. (org.). *Língua, Literatura e Cultura em Diálogo*. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2003. s/p.

premissa de que não há uma identificação prévia entre os acontecimentos históricos, apoiando-se no ponto de vista de que o funcionamento da História é imprevisível. Essa questão, se os acontecimentos históricos devem ser interpretados por meio de um amplo fundamento cultural que funciona como denominador comum ou se devem ser interpretados por meio de seu ineditismo, é central para nosso desenvolvimento.

Em nossa interpretação, a “solução” de Foucault é que os sistemas discursivos que circunscrevem a humanidade em uma determinada temporalidade se modificam conforme as relações de poder, isto é, o revelado pela arqueologia se transforma com o investigado pela genealogia.³³ Por um lado, devido ao instrumento de análise estruturalista, denuncia-se uma instância superior ao sujeito e à consciência, um transcendental sem sujeito, que atua como condição de possibilidade dos discursos falados por sujeitos conscientes; por outro lado, há uma recusa de qualquer lógica predeterminada que desconsidere a mobilidade dessa condição de possibilidade, reforçando a ação humana como causa para sua constante reestruturação.

Dentro desse relacionamento, caberia inferir que, por vezes, um lado sobrepõe ao outro, no instante em que “(...) a vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos — estou sempre falando de nossa sociedade — uma espécie de pressão e como que um poder de coerção”³⁴. Pensando em uma mudança em nossa sociedade, o autor concebe que o discurso é histórico, entendendo a possibilidade da ruptura estrutural via alternâncias nas relações de poder, engendrando novos discursos para os sujeitos.³⁵

As verdades e os sujeitos

Ainda que passível de mudanças, Foucault comprehende a existência

³³ Arqueologia e genealogia, nessa proposta conceitual, se articulam como instrumentos metodológicos indissociáveis. Para ver mais: RODRIGUES, 2018.

³⁴ FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 18.

³⁵ MASARO, L. Reconciliação com a História: Foucault do Estruturalismo ao Pós-Estruturalismo. *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, Brasília, v.6, n.1, p. 379-400, jul. 2018.

de um discurso verdadeiro, uma subjetivação hegemônica, responsável por formar e deformar os sujeitos. Por isso, a investigação sobre o sujeito é central na medida em que condiciona também a investigação sobre a verdade.

Logo, para entender o sujeito, seriam necessárias diferentes articulações teóricas que condicionam diferentes maneiras de conceber a constituição do sujeito.³⁶ Nas palavras de Edgardo Castro:

Assim, o que ele chama de arqueologia (como descrição das condições históricas de possibilidade do conhecimento) e o conceito de episteme serão seus recursos metodológicos para mostrar como o homem se tornou, ao mesmo tempo, sujeito e objeto do conhecimento. A noção de dispositivo, por sua vez, e a história entendida como genealogia serão a estratégia para descrever as relações de poder, isto é, as relações entre sujeitos. Por fim, para estudar as relações não entre sujeitos, mas entre o sujeito consigo mesmo, as práticas de subjetividade, Foucault conceberá sua obra como uma história das práticas³⁷.

Ao fim e ao cabo, essa complexa investigação sobre o sujeito, conforme exposto, permitiria visualizar que o autor diverge de juízos que retêm uma intemporalidade ou transcendência ao sujeito. É primordial, para essa metodologia, a perspectiva de que o sujeito é uma construção realizada no interior de uma série de condições discursivas, relações de poder e práticas de subjetividade; em uma frase, é primordial o entendimento do sujeito como um quadro de relações históricas.³⁸

Por extensão, seguindo esse entendimento de que os sujeitos são constituídos por meio de um quadro de relações históricas, poderíamos argumentar que o autor advoga em relação à natureza humana enquanto instância que não pode ser definida, em virtude de que não há elemento transcendental que fixe uma definição e, sobretudo, de que nossa experiência histórica também não é capaz de fixar uma definição.³⁹

Acrescenta-se a essa argumentação a obra *As Palavras e as Coisas* (2002) de Foucault. No livro, autor realiza inquérito sobre o Homem, melhor

³⁶ CASTRO, E. Michel Foucault: sujeto e historia. Tópicos, [s. l.], n. 14, p. 171-183, 2006. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/CASMFS>. Acesso em: 28 ago. 2023.

³⁷ CASTRO, 2006, p. 1. Tradução livre.

³⁸ MÁRQUEZ ESTRADA, J. W. Michel Foucault y la Contra-Historia. Historia Y MEMORIA, n. 8, jan. 2014. p. 239.

³⁹ Tal comentário é uma interpretação a respeito da conclusão de Edgardo Castro (2006) sobre Foucault.

dizendo, sobre o sujeito de conhecimento que surge no fim do século XVIII e início do século XIX, para relacionar o desenvolvimento desse sujeito transcendental com o das ciências modernas. Em sua conclusão, ele aponta que:

Uma coisa em todo o caso é certa: é que o homem não é o mais velho problema nem o mais constante que se tenha colocado ao saber humano. Tomando uma cronologia relativamente curta e um recorte geográfico restrito — a cultura europeia desde o século XVI — pode-se estar seguro de que o homem é aí uma invenção recente. Não foi em torno dele e de seus segredos que, por muito tempo, obscuramente, o saber rondou. De fato, dentre todas as mutações que afetaram o saber das coisas e de sua ordem, o saber das identidades, das diferenças, dos caracteres, das equivalências, das palavras — em suma, em meio a todos os episódios dessa profunda história do Mesmo — somente um, aquele que começou há um século e meio e que talvez esteja em via de se encerrar, deixou aparecer a figura do homem. E isso não constitui liberação de uma velha inquietude, passagem à consciência luminosa de uma preocupação milenar, acesso à objetividade do que, durante muito tempo, ficara preso em crenças ou em filosofias: foi o efeito de uma mudança nas disposições fundamentais do saber. O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo. Se estas disposições viessem a desaparecer tal como apareceram, se, por algum acontecimento de que podemos quando muito pressentir a possibilidade, mas de que no momento não conhecemos ainda nem a forma nem a promessa, se desvanecessem, como aconteceu, na curva do século XVIII, com o solo do pensamento clássico — então se pode apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia⁴⁰.

O decisivo para nossa argumentação é que, na perspectiva de Foucault, as disposições do saber moderno, condição de possibilidade para as Ciências Humanas e seus prolongamentos, poderiam desvanecer — como um rosto na areia desvaneceria na orla do mar —, e, em nossa perspectiva, o autor destaca, nesse movimento, a historicidade da nossa ideia de Homem, de sujeito de conhecimento e de natureza humana. Gilles Deleuze torna perceptível essa defesa da natureza humana ao constatar que essa empreitada foucaultiana, ao realizar um esforço ontológico, desvela menos o que funda os seres e mais o que os leva, por um instante, a uma forma precária.⁴¹

A esse ponto, convém remontar a maneira que interpretamos o pensamento foucaultiano até aqui. O cerne de sua crítica, vide a

⁴⁰ FOUCAULT, 2002, p. 536.

⁴¹ DELEUZE, G. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2019. p. 131.

conceptualização genealógica, busca refletir sobre a naturalização de diversos procedimentos sociais; é nesse sentido que se investiga a imposição do estatuto de verdade em determinados discursos. Uma das chaves para remontar esse processo é a arqueologia, que demonstra como a constituição discursiva é reestruturada a partir da ação humana. O sujeito, por sua vez, deve ser entendido como um quadro de relações históricas, pois, em última instância, não existe algo como uma natureza humana. Sua perspectiva ressalta constantemente a historicidade do conjunto de objetos analisados. Emurge, então, a questão central: por que persiste a busca por naturalizar, ou melhor, por que tomamos algo como verdade?

É uma dimensão do poder que utiliza do que é considerado verdadeiro, uma técnica que instrumentaliza a ordem representativa. Com base na importante influência de Nietzsche — um pensador que alertava como o ascetismo poderia perpetuar, para além da religião, por meio da linguagem —,⁴² Foucault enfatiza como a vontade de verdade é comum ao cristão e ao burguês.⁴³ Melhor dizendo, o mundo não estaria liberto do ascetismo a partir do “progresso” da modernidade; pelo contrário, haveria outras formas de manifestar a busca pelo infinito, como visto em uma vontade de saber que deseja ser vontade de verdade. Portanto, o conhecimento ainda detém amarras do dogmatismo, e isso não deve ser lido em termos de recorrência da ordem da natureza que tentamos desvendar, mas em termos de recorrência das camadas profundas de controle social que devemos combater.

Como tentamos sublinhar, o conhecimento histórico não escaparia desse processo de “modernização dos saberes”, constituindo um campo de conhecimento que pode ter sua finalidade determinada por uma vontade de verdade, e, por essa razão, condicionar a existência de um sujeito do conhecimento. A operação seguinte seria descartar o conjunto de intenções humanas que possibilita o conhecimento, ou descartar as relações de poder

⁴² MOSÉ, V. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

⁴³ FOUCAULT, M. *A história da sexualidade I: A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2024. p. 147.

que transpassam as disposições dos saberes. Nesse movimento, emerge um conhecimento supostamente imparcial, objetivo e puro, e por isso mesmo passível de universalizações abstratas. Enfim, o resultado, a partir dessa vontade de saber dobrada, é conceber a ação humana descartando a multiplicidade, com seu caráter não racionalizável, em nome de uma uniformização, com sua lógica de encadeamentos rígidos; longe da materialidade da diferença, resta a abstração da repetição. De certa maneira, a maior conquista dessa operação é mascarar a possibilidade de sermos diferentes.

Por exemplo, poderíamos conjecturar que o saber histórico, entre outras coisas, fundamenta como os sujeitos irão se comportar em relação ao outro. Sendo mais direto, ele permitiria supor que um povo está inserido na continuidade de um passado comum, marcado por sua homogeneidade, fomentando uma narrativa útil para justificar o desenvolvimento histórico em que o extermínio do diferente é causa legítima. Com base em fazer histórico que é fundamentalmente nietzschiano, a metodologia de Foucault permite concluir que não existe um princípio transcendental para regular essa alteridade, apenas tendências constituídas como estratégias de dominação. Enfim, a estrutura dessa narrativa, e sua condição de possibilidade epistemológica mais profunda, é precária, uma vez que depende da organização da sociedade e suas relações de poder. Por isso, sua perspectiva propõe revisão sobre qualquer sentido histórico que se diz incontestável, restando uma vida sem referências ou coordenadas originárias, em miríades de acontecimentos sem necessária conexão. Seu posicionamento sobre a História é que ela se tornará mais “efetiva” quando se reconhecer como um saber perspectivo, capaz de reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser.⁴⁴ Cumpre perceber que, se o fazer histórico for outro, pode ser que nossa relação com a diferença também seja outra.

O escape da ficcionalidade...

Como tentamos enfatizar, os fundamentos para o fazer histórico de

⁴⁴ FOUCAULT, 2021, p. 73; p. 75-80.

Michel Foucault estão relacionados com sua oposição a uma concepção de História associada a uma lei de funcionamento e a resistência a essa concepção a partir de um aparato metodológico que tem em vista elencar suas contradições. Para finalizar, resta a pergunta: como a História pode ser feita de modo a contribuir para a resistência?

Nesse momento, tornam-se mais coerentes as palavras do autor ao versar que realizava uma espécie de ficção histórica.⁴⁵ Uma maneira de interpretar a sua frase “nunca escrevi nada senão ficções” é compreender a ficção a partir da intenção de ultrapassar uma espécie de ontologia que nos leva a uma forma precária. Para resumir, como bem descreve Margareth Rago, “Seu problema é dissolver uma representação do homem como sujeito unitário consciente, que possibilita e informa aquele tipo de análise do humanismo em geral” (1993, p. 27). Por extensão, interpretamos que o filósofo francês remete à ficção em um sentido, dentro de sua pesquisa, que trata da possibilidade de certas relações de inteligibilidade ultrapassarem o discurso e as condições de externalização vigentes,⁴⁶ surgindo como expressão de luta sobre certa concepção de natureza humana e privilegiando rupturas na universalização abstrata de um ideal de ser humano.

Vale salientar que o fazer histórico de Foucault não perde a factualidade, visto que sua pesquisa é guiada por métodos rigorosos. O que muda é o fazer filosófico, que abandona a metafísica e começa a ser ancorado em pesquisas históricas.⁴⁷ Essa metodologia, a nosso ver, realiza tal mudança para incitar uma existência fora de certas regulações, promovendo novas formas de subjetividade e estimulando contracondutas, em um desejo de trazer ao leitor um tipo de experiência transformadora.

De modo esquemático, esse pode ser o objetivo mais geral de sua escrita: fomentar análises históricas por meio da investigação filosófica do que

⁴⁵ FOUCAULT, M. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994. v. IV.

⁴⁶ FERREIRA NETO, J. L. Pesquisa e Metodologia em Michel Foucault. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 31, n. 3, p. 411-420, jul. 2015; MÁRQUEZ ESTRADA, 2014, p. 239-240.

⁴⁷ FERREIRA NETO, 2015, p. 412-413.

somos nós.⁴⁸ O seu diferencial metodológico, em partes, é que realiza análises dos fatos que caracterizam nossa cultura em um viés etnológico,⁴⁹ em uma abordagem que desvaloriza os abstratos saberes universais em função do que chamou de “saber local”⁵⁰.

É importante notar que o estudo de problemas localizados não o impedia de abordar problemas gerais. O diferencial é que o autor parte do campo empírico para chegar aos conceitos mais amplos, e não que estes deveriam acabar. Justamente, a ausência de uma base empírica pode levar a um pressuposto epistêmico que não assume sua regionalidade, assim viabilizando a emergência de um suposto sujeito universal. Em direção oposta, Foucault assumia os limites do que propunha, e é nesse sentido que instrumentalizava “saberes locais” para solapar as bases de uma abstração universalista que circunscreve os sujeitos.

Isso posto, não somente um fazer histórico está em disputa, mas também a possibilidade de uma nova prática política. Como assinala André Yazbek:

Do ponto de vista da prática política efetiva, e das posições do intelectual engajado, não se trata mais de uma defesa da “grande política” ou da emancipação do gênero humano – com suas fórmulas relativas às condições práticas de realização do devir humano, de reconciliação do homem com o homem e com seu destino histórico de liberdade –, mas da acuidade de um esforço prático junto às tarefas de transgressão das formas do discurso verdadeiro, de seus efeitos práticos sobre o real e, portanto, dos modos de assujeitamento que ele autoriza: a prática intelectual, se não pretende colocar em marcha a mesma “política da verdade” que caberia a ela denunciar, deve iniciar sua tarefa por meio da desmistificação das grandes narrativas da política e do humanismo, realizando a crítica ao dispositivo moderno de nossos saberes antropológicos e de sua tendência à recolher as marcas do discurso na referência a um “sujeito” cuja pretensa natureza é a de sujeito fundador. Está em jogo, aqui, o estatuto político dos saberes sobre o “homem” (em domínios tão distintos quanto os da psiquiatria, da medicina, da punição carcerária e da sexualidade) e as divisões normativas que lhe são correlatas⁵¹.

⁴⁸ Sua inspiração, nesse tipo de investigação, é Kant. Para ver mais: CASTRO, E. Uma leitura de Kant. In: CASTRO, E. *Introdução a Foucault*. Tradução: Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 35-39.

⁴⁹ Todavia, em uma análise mediada por, principalmente, textos e documentos.

⁵⁰ FERREIRA NETO, 2015, p. 417.

⁵¹ YAZBEK, A. C. Sartre versus Foucault: um embate sobre a teoria e a prática intelectual. *DoisPontos*, [s. l.], v. 14, n. 1, nov. 2017. p. 163.

Sua abordagem visa a um escape de uma espécie de ontologia, alegando a possibilidade de ruptura radical com essa experiência limitante. Para tal, o autor sugere o abandono do domínio dos grandes projetos utópicos para concentrar-se nos conjuntos práticos,⁵² relacionando a análise histórica das relações de poder e dos conhecimentos com as experiências e as críticas que os questionam.

A recusa mais evidente, portanto, é sobre o “Intelectual Universal”: aquele que é detentor da verdade, condutor das massas e portador universal da revolução. Em suas palavras: “(...) o intelectual, hoje, não me parece ter tanto o papel de dizer verdades proféticas para o futuro (...).”⁵³ A escolha de suas palavras é astuta, pois, como dito anteriormente, esse tipo de posicionamento é considerado descendente do pastor cristão.⁵⁴

Por oposição, aceitava a condição de “Intelectual Específico”: aquele que objetiva descobrir e declarar a verdade no intuito de contribuir para indivíduos implicados em lutas.⁵⁵ Sua função, por excelência, era possibilitar um “(...) pequeno gesto que consiste em deslocar o olhar, ele torna visível o que é visível, faz aparecer o que está tão próximo, tão intimamente ligado a nós que, por isso mesmo, não o vemos”⁵⁶. Tais premissas foram úteis para desenvolver trabalhos sobre a condição dos escravos, negros, loucos, prostitutas, crianças, etc.⁵⁷ De certo modo, buscando desfazer “silêncios”, o esforço era para expandir limites da “revolução”.

Paul Veyne⁵⁸ descreve que “Foucault revoluciona a História”. Entretanto, relembramos que a “revolução”, para Foucault, não é idealizada na chave platônica da “representação”, e sim matizada nos meandros

⁵² FOUCAULT, M. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021. p. 129-142.

⁵³ FOUCAULT, M. A cena da filosofia. In: *Ditos e Escritos*. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2011. v. VIII. p. 246.

⁵⁴ RAGO, M. As marcas da pantera, 25 anos depois... *Cadernos de História da Educação*, v. 19, n. 2, 5 maio 2020, p. 322.

⁵⁵ Não somente o caso dos presidiários franceses foi simbólico nesse sentido. Para ver mais, consultar artigo de Rodrigues (2018).

⁵⁶ FOUCAULT, 2011, p. 246.

⁵⁷ RAGO, 2025, p. 22; p. 25; p. 27.

⁵⁸ VEYNE, P. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998.

nietzschianos que envolvem uma “vontade”.⁵⁹ Fora da filosofia, basta averiguar as circunstâncias do pensador: Foucault vivencia um contexto de radicalidade na Tunísia, em março de 1968, que comprova as diferenças entre os “revolucionários” da África e os da Europa.⁶⁰ Com isso, indicamos que Foucault não considerava a existência de um modelo absoluto para a “revolução”. Consequentemente, esse método histórico, se “revolucionário”, serve a um propósito particular.⁶¹

Por mais que inovadora, a “História da Verdade” mantém sua premissa de dialogar especificamente com um determinado espaço-tempo. A produção e circulação de discursos “verdadeiros”, e, sobretudo, as razões para uma sociedade marchar “ao compasso da verdade”, é, segundo o filósofo francês, um dos problemas fundamentais do Ocidente.⁶² Resta aos historiadores optarem ou não por essa ferramenta, afinal,

Há anos, os historiadores ficaram muito orgulhosos quando descobriram que podiam fazer não somente a história das batalhas, dos reis e das instituições, mas também a história da economia. Ei-los todos estupefatos por terem os mais maliciosos dentre eles mostrado que também se podia fazer a história dos sentimentos, dos comportamentos, dos corpos. Que a história do Ocidente não seja dissociável da maneira pela qual a “verdade” é produzida e assinala seus efeitos, eles logo compreenderão...⁶³

Concluímos que, essa investigação nos moldes da “História da Verdade”, manifesta certos fundamentos próprios do esforço de desvendar as articulações internas e externas do discurso, por meio da arqueologia e da genealogia, objetivando evidenciar a experiência do que somos de tal forma que saíssemos transformados. Isso porque “a história torna-se história daquilo que os homens chamaram as verdades e de suas lutas em torno dessas verdades”⁶⁴. É um procedimento que, por meio de uma desnaturalização,

⁵⁹ Utilizamos de partes de um trecho de Christian Laval (2020, p. 188) para essa conclusão.

⁶⁰ FOUCAULT, M. *Ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. v. II, p. XIII-XIV.

⁶¹ No primeiro volume da *História da Sexualidade*, ele completa: “Portanto, não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande Recusa — alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder” (2024, p. 104).

⁶² FOUCAULT, 2021, p. 346.

⁶³ FOUCAULT, 2021, p. 346.

⁶⁴ VEYNE, 1998, p. 268.

permite indagar sobre a legitimidade da ordem estabelecida. Em suma, um fazer histórico que pode ser compreendido a partir de seu propósito de ser uma ferramenta para atuação do sujeito ante a sociedade, “como uma atitude, um *ethos*, uma via filosófica em que a crítica do que somos é simultaneamente análise histórica dos limites que nos são colocados e prova de sua ultrapassagem possível”⁶⁵.

Referências

- AGAMBEN, G. Introdução. In: AGAMBEN, G. *Homo Sacer*: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 9-22.
- ARENDT, H. Ideologia e terror: uma nova forma de governo. In: ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 512-531.
- BIRCHALL, I. Sartre's Encounter with Daniel Guérin. *Sartre Studies International*, v. 2, n. 1, p. 41–56, 1996.
- BURKE, P. A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.
- BRANDÃO, H. H. N. Análise do discurso: um itinerário histórico. In: PEREIRA, H. B. C.; ATIK, M. L. G. (org.). *Língua, Literatura e Cultura em Diálogo*. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2003. s/p.
- CASTRO, E. *Introdução a Foucault*. Tradução: Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CASTRO, E. Michel Foucault: sujeto e historia. *Tópicos*, [s. l.], n. 14, p. 171-183, 2006. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/CASMFS>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- COSTA, E. V. A dialética invertida: 1960-1990. *Revista Brasileira de História*, [s. l.], v. 14, n. 27, p. 9-26, 1994.
- COSTA, S. H. A crítica da crítica em Foucault. In: ELEONORA, D. (org.). *Filosofia francesa contemporânea*. São Paulo: ANPOF, 2019. p. 176-186.
- DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2019.
- FÊO, F. Foucault, história e acontecimento. In: ELEONORA, D. (org.). *Filosofia francesa contemporânea*. São Paulo: ANPOF, 2019. p. 132-141.

⁶⁵ FOUCAULT, M. O que são as Luzes? In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. v. II. p. 351.

FERREIRA NETO, J. L. Pesquisa e Metodologia em Michel Foucault. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 31, n. 3, p. 411–420, jul. 2015.

FOUCAULT, M. A cena da filosofia. In: *Ditos e Escritos*. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2011. v. VIII.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade I: A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2024.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, M. *Ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. v. II.

FOUCAULT, M. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994. v. IV.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HABERMAS, J. *Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JÚNIOR; MAIA; NASCIMENTO. A vida secreta das palavras: colaborações de Michel Foucault para a historiografia. *REVHIST - Revista de História da UEG*, [S. I.], v. 3, n. 1, p. 56–71, 2014.

LAVAL, C. *Foucault, Bourdieu e a Questão Neoliberal*. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

MACHADO, R. *Impressões de Michel Foucault*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MÁRQUEZ ESTRADA, J. W. Michel Foucault y la Contra-Historia. *Historia Y Memoria*, [s. l.], n. 8, p. 211-243, jan. 2014.

MASARO, L. Reconciliação com a História: Foucault do Estruturalismo ao Pós-Estruturalismo. *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, Brasília, v. 6, n. 1, p. 379-400, jul. 2018.

MOSÉ, V. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral – Uma polêmica*. Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, F. Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RAGO, M. As Marcas da Pantera: Foucault para Historiadores. Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, v. 4, n. 5, p. 22–32, 1993.

RAGO, M. As marcas da pantera, 25 anos depois... Cadernos de História da Educação, v. 19, n. 2, p. 319–334, 5 maio 2020.

RODRIGUES, H. Fazendo o caminho ao andar – Verdade, poder e subjetivação em Michel Foucault. Ecopolítica, São Paulo, n. 21, p. 2-16, 2018.

VIEIRA, L. UMA INTERPRETAÇÃO FOUCAULTIANA DO NEOLIBERALISMO. Revista Paranaense de Filosofia, [S. I.], v. 4, n. 2, p. 1–14, 2024.

VEYNE, P. Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998.

VEYNE, P. Foucault: seu pensamento, sua pessoa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

YAZBEK, A. C. Sartre versus Foucault: um embate sobre a teoria e a prática intelectual. DoisPontos, [s. I.], v. 14, n. 1, nov. 2017.

E. P. THOMPSON, HISTORIOGRAFIA E ENSINO-APRENDIZAGEM DE HISTÓRIA: O AUTOR COMO PROFESSOR E O PROFESSOR COMO AUTOR

Matheus Targueta¹

Resumo: Este artigo analisa as afinidades existentes entre a produção historiográfica de Edward Palmer Thompson nos anos 1950 e 1960 e a prática pedagógica do autor em turmas voltadas para a educação de jovens e adultos trabalhadores durante o mesmo período. Para tal, mobiliza-se a abordagem proposta por Ilmar Rohloff de Mattos acerca do processo de ensino e aprendizagem de História, que compreende historiadores e professores de História como autores de conhecimento histórico, rechaçando a oposição que se costuma atribuir entre ambas as ocupações.

Palavras-chave: Edward Palmer Thompson; Historiografia; Ensino de História.

E. P. THOMPSON, HISTORIOGRAPHY AND HISTORY TEACHING & LEARNING: THE AUTHOR AS A TEACHER AND THE TEACHER AS AN AUTHOR

Abstract: This article examines the affinities between Edward Palmer Thompson's historiographical production in the 1950s and 1960s and his pedagogical practice in classes aimed at educating working youth and adults during the same period. To this end, it draws on the approach proposed by Ilmar Rohloff de Mattos regarding the process of teaching and learning History, which views historians and History teachers as authors of historical knowledge, rejecting the opposition often attributed to these two professions.

keywords: Edward Palmer Thompson; Historiography; History Teaching.

A formação de E. P. Thompson

Encerrar a carreira da maneira como Edward Palmer Thompson encerrou é proeza para poucos historiadores. De sorte que mesmo essa aproximação inicial, que o identifica unicamente como historiador, parece

¹ Matheus Targueta é Licenciado em História Pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Professor de História da rede privada de ensino na cidade de Niterói (RJ), Assistente Editorial e Tradutor (inglês-português) para a Zazie Edições. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1604858585140447>. Email: targueta.matheuslima@gmail.com.

ser problemática, porque insuficiente e limitada. Ainda que esse título expresse adequadamente a principal atividade que animou e estimulou sua produção, ele exprime apenas uma faceta marcante dentre tantas outras que também lhe eram caras, como, por exemplo: professor de jovens e adultos trabalhadores; cidadão de esquerda politicamente engajado; intelectual marxista autônomo e avesso a ortodoxias; ativo pacifista contra o extermínio nuclear; entusiasta dos movimentos de libertação neocolonial; e homem de letras apaixonado por literatura e poesia. Possivelmente, a lista poderia ir ainda mais longe se aqui decidíssemos abarcar aquelas virtudes próprias do domínio privado, privilégio dos amigos, da família e dos colaboradores mais próximos².

Sejam quais forem os elementos que elencarmos para recontar esta biografia, ao final, a percepção de que se trata de um autor comprometido em manter íntima coesão entre suas práticas pessoais, profissionais, políticas e ideológicas permanece clara e evidente. Não é fortuito que seu amigo e colega historiador canadense Bryan Palmer tenha publicado um longo ensaio póstumo em que inicia sua homenagem ao precursor da “história vista de baixo”³ afirmando: “Ele nos deixou [...] um legado duradouro, seu exemplo”⁴. Com efeito, trata-se de uma admirável trajetória intelectual, capaz de inspirar estudiosos das ciências sociais e das humanidades, além daqueles empenhados na construção de um mundo mais democrático, igualitário e pacífico.

No entanto, aquela faceta que aqui mais nos interessa, e que provavelmente informava e orientava seus diversos interesses, é aquela que o notabilizou enquanto historiador. Parceiro de longa data, colega de profissão e camarada em mais de uma ocasião, Eric J. Hobsbawm (frequentemente

² A maior parte das informações biográficas sobre E. P. Thompson foram retiradas de: HAMILTON, Scott. *The crisis of theory: E. P. Thompson, the New Left and post war british politics*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

³ SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 39-62.

⁴ “He left us [...] a most enduring legacy, his example” (PALMER, Bryan. Obituary / Nécrologie: Homage to Edward Thompson, part I. *Labour / Le Travail: Journal of Canadian labour studies / Revue d'études ouvrières canadiennes*, Athabasca, v. 32, p. 11-71, 1993. p. 1).

tido como o mais influente historiador do século passado⁵) também se sentiu em dificuldades quando teve de retratar o companheiro: "E. P. Thompson, historiador, socialista, poeta, arrivista, orador, escritor – em seu tempo – da mais fina e polêmica prosa do século XX, provavelmente gostaria de ser lembrado pelo primeiro termo dessa lista"⁶.

Cabe, ainda, sem pretensão de exagerar na dose, acrescentar mais um item. Aliás, não se trata exatamente de adicionar, posto que Thompson não concebia distinção entre ambos. Refiro-me ao termo "professor". Mais especificamente: tutor de jovens e adultos trabalhadores na região operária do condado de Yorkshire, em cursos de História e Literatura no Departamento de Estudos Extramuros da Universidade de Leeds, dirigido por Sidney G. Raybould⁷. A função de ministrar tais disciplinas, assumida pelo autor aos 24 anos de idade em 1948 (ainda um jovem historiador recém-formado pela Universidade de Cambridge) e mantida ao longo de quase duas décadas (sairá da instituição apenas em 1965), é central para a compreensão dos seus escritos historiográficos, bem como, de forma geral, para a percepção do seu pensamento acerca da história e de sua escrita. Efetivamente, não são poucos os indícios de que a atuação do historiador Thompson era acompanhada conjuntamente do cargo de professor, ora de jovens e adultos trabalhadores⁸, ora — mas por um período sintomaticamente breve

⁵ Segundo Enzo Traverso: "Não cabe dúvida de que Eric John Hobsbawm é atualmente o historiador mais lido do mundo" (TRAVERSO, Enzo. O século de Hobsbawm. Revista Movimento, [s.l.], 2017).

⁶ HOBSBAWN, Eric. E. P. Thompson. In: THOMPSON, Edward Palmer. As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 15.

⁷ De acordo com Peter Searby, John Rule e Robert Malcomson: "O Departamento de Estudos Extra-Muro de Ledds era responsável pela educação de adultos segundo padrões universitários na maior parte do North Riding, da região litorânea até Redcar na província de Hull, e compartilhava o West Riding com Sheffield." / "The Leeds Department of Extra-Mural Studies was responsible for university-level adult education in most of the North Riding, the coastal strip up to Redcar being Hull's province, and shared the West Riding with Sheffield" (SEARBY, Peter; RULE, John; MALCOLMSON, Robert. Edward Thompson as a teacher: Yorkshire and Warwick. In: RULE, John; MALCOLMSON, Robert (ed.). *Protest and survival: Essays for E. P. Thompson*. Londres: The Merlin Press, 1993. p. 2).

⁸ Ainda na esteira de Peter Searby, John Rule e Robert Malcomson: "O ensino de história social feito por Edward Thompson focava na Inglaterra desde a Revolução Industrial até o século XX, e sua interação com a pesquisa para A Formação da Classe Operária Inglesa é muito evidente."/ "Edward Thompson's social history teaching focused on Britain from the Industrial Revolution to the twentieth century, and its interaction with the research for The Making of the English Working Class is very evident" (SEARBY, Peter; RULE, John; MALCOLMSON, Robert.

— de universitários. Com efeito, o par historiador e professor compõe um único e mesmo autor, em uma associação que, ao mobilizar a designação de historiador, por exemplo, a atividade do professor permanece implícita, e vice-versa. Sendo assim, a compreensão do conteúdo propriamente historiográfico da obra thompsoniana pode sofrer uma deficiência significativa se o ofício educacional, contemporâneo à redação dos trabalhos, for desconsiderado ou omitido⁹. No Brasil, Marcelo Badaró Mattos insiste nesse ponto há algum tempo:

Em se tratando de um intelectual como E. P. Thompson, uma análise, mesmo que muito sintética, de sua trajetória necessariamente terá que levar em conta a combinação entre produção historiográfica e engajamento militante nas questões de seu tempo. Thompson não concebia intelectuais de esquerda desvinculados de movimentos sociais concretos da classe trabalhadora, ou de movimentos populares de forma ampla.¹⁰

A fim de ilustrar esse ponto, tomemos apenas uma entre tantas outras passagens escritas pelo próprio E. P. Thompson, em *A Formação da Classe Operária Inglesa* (publicada pela primeira vez no ano de 1963), possivelmente sua obra mais emblemática e influente do ponto de vista das proposições teóricas e metodológicas, que o tornou reconhecido internacionalmente¹¹:

Este livro foi redigido em Yorkshire, e vem por vezes tingido pelas fontes de West Riding. Devo meus agradecimentos à Universidade de Leeds e ao professor S. G. Raybould por me permitirem, alguns anos atrás, iniciar a pesquisa que aqui desembocou; [...]. Também aprendi muito com estudantes de minhas turmas, com quem discuti muitos dos temas aqui tratados.¹²

E, de fato, discutiu. Contudo, o recente tratamento dispensado à obra thompsoniana no universo acadêmico brasileiro por vezes parece posicioná-

Edward Thompson as a teacher: Yorkshire and Warwick. In: RULE, John; MALCOLMSON, Robert (ed.). *Protest and survival: Essays for E. P. Thompson*. Londres: The Merlin Press, 1993. p. 9.

⁹ PALMER, Bryan. A História enquanto debate: a análise contestadora de “A Formação da Classe Operária Inglesa”. *Revista Mundos do Trabalho*, Florianópolis, v. 5, n. 10, p. 13-35, 2013.

¹⁰ MATTOS, Marcelo Badaró. História e projeto social: a origem militante do debate sobre classes e luta de classes em E. P. Thompson. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E ENGELS, 7., 2012, Campinas. Campinas: Unicamp, 2012. p. 1.

¹¹ Eric Hobsbawm afirma que, na década de 1980, segundo a *Arts and Humanities Citations Index*, Thompson foi o historiador contemporâneo mais amplamente citado e um dos 250 autores mais citados de todos os tempos até então. Ver: HOBSBAWM, Eric. Obituary: E. P. Thompson. *The Independent*, [s.l.], 1993.

¹² THOMPSON, Edward Palmer. *A formação da classe operária inglesa*. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017. v. 1, p. 15.

lo apenas como “mais um entre tantos outros pensadores da cultura”¹³, um historiador dedicado a querelas universitárias de escopo historiográfico, o que parece sugerir um afastamento entre sua prática docente, reflexão teórica e engajamento militante. Por outro lado, a fortuna crítica anglófona tem enfatizado uma leitura mais integrada da obra thompsoniana, desde seus estudos literários em perspectiva histórica, passando pela identificação de sua posição dentro da tradição marxista, até a correlação entre o historiador e o professor tanto nos livros quanto nas salas de aula¹⁴. Graças a esses apontamentos, hoje temos acesso a relatos como o indicado a seguir, em que o historiador e professor britânico expõe abertamente a natureza de seu empenho historiográfico associado à vivência enquanto professor:

A escrita de *A Formação [da Classe Operária Inglesa]* só foi possível porque parte da pesquisa já havia sido feita durante os dez anos anteriores ao longo de meu trabalho como tutor de classes extra-muro em West Riding. As discussões nessas aulas, assim como a atividade política prática de diversos tipos, sem dúvida me dispuseram a enxergar os problemas de organização e consciência política de certa maneira.¹⁵

Dada essa lacuna em nosso conhecimento acerca da obra thompsoniana, proponho remontar a trajetória intelectual do autor até o ano de 1965, quando se retira do cargo de tutor e publica seus três primeiros livros (provavelmente aqueles que mais repercutiram na historiografia especializada), a fim de destacar seus principais pontos teóricos e metodológicos, observando o entrelaçamento com a prática de Thompson enquanto professor. Aqui, lanço mão de trechos selecionados ao longo de algumas publicações, em que o próprio autor explicita o elo com relação à sua atividade professoral; assim como outros trabalhos que têm enfatizado

¹³ MATTOS, Marcelo Badaró. E. P. Thompson no Brasil. *Revista Outubro*, São Paulo, n. 14, p. 83-110, 2006. p. 107.

¹⁴ Por exemplo: HAMILTON, Scott. *The crisis of theory: E. P. Thompson, the New Left and post war british politics*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

¹⁵ “The writing of *The Making [of the English Working Class]* was only possible because some part of the research had already been laid down during the previous ten years in the course of my work as a tutor in extramural classes in the West Riding. Discussion in these classes, as well as practical political activity of several kinds, undoubtedly prompted me to see the problems of political consciousness and organisation in certain ways” (GOODWAY, David. E. P. Thompson and the Making of the English Working Class. In: TAYLOR, Richard (ed.). *Beyond the walls: 50 years of adult and continuing education at the University of Leeds, 1946-1996*. Leeds: The University of Leeds, 1996. p. 135).

esta sintonia entre a prática historiográfica de Thompson e sua atuação educacional propriamente dita. Desse fértil encontro promovido pela práxis do autor, sugiro que o conceito de experiência, tão caro e tão central em seu pensamento, pode ser operado para compreender a coesão que une o mesmo Thompson a lecionar em uma sala de aula e a redigir uma obra em seu escritório. O objetivo dessa empreitada, certamente mais ousada do que os limites deste texto, reside na tentativa de, por meio do estudo de caso centrado na personagem do historiador e professor inglês, fornecer uma demonstração da tese promovida por Ilmar Rohloff de Mattos de que à aula corresponde um texto historiográfico, e ao texto historiográfico corresponde uma aula; e em ambos os casos, tanto a historiografia quanto o ensino-aprendizagem de história implicam um gesto autoral. Dessa proposta decorre uma superação da usual oposição entre escritores/historiadores e professores/historiadores. Nas palavras de Ilmar R. Mattos: "Professores e escritores de história contam uma história; ao texto escrito corresponde a aula. Ambos são autores; ambos fazem História"¹⁶.

Uma questão de agência e experiência

Para todos os efeitos, Edward Palmer Thompson nasceu para os estudos históricos e literários em 1955, data de publicação do seu primeiro livro: uma longa biografia (com mais de 900 páginas!) dedicada ao socialista e escritor romântico inglês William Morris¹⁷. Todavia, o treinamento acadêmico de E. P. Thompson foi iniciado uma década antes, nos anos 1940, quando ingressou na Universidade de Cambridge, onde frequentou cursos de História e Literatura, os gêneros que mais mobilizaram seus interesses. Desse primeiro momento do percurso intelectual de Thompson, destaca-se uma série de acontecimentos e influências que participaram da sua formação inicial enquanto historiador e acompanharam-no pelas reflexões que desenvolveu ao longo da carreira.

¹⁶ MATTOS, Ilmar Rohloff de. "Mas não somente assim!": Leitores, autores, aulas como texto e o ensino-aprendizagem de História. *Tempo*, Niterói, v. 11, n. 21, p. 5-16, 2007. p. 7.

¹⁷ THOMPSON, Edward Palmer. *William Morris: Romantic to revolutionary*. London: Lawrence & Wishart, 1955.

Antes de mais nada, há que se mencionar a importância da adesão ao pensamento marxista, não somente quanto corrente teórica e filosófica fundante do vocabulário específico que orientava suas reflexões, mas também em termos de aplicabilidade prática e filiação partidária antifascista. Essa conversão, digamos, se efetuou de maneira acentuada especialmente quando ingressou na universidade em 1942, porém respondeu a uma atração que já se insinuava alguns anos antes na pessoa de seu irmão mais velho, Frank Thompson. Aliás, Edward Thompson enfatizou repetidas vezes, em entrevistas realizadas anos mais tarde, que o perfil não ortodoxo de sua família lhe legou uma gama de estímulos que orientaram sua disposição a ideais heterodoxos e dissidentes. Filho de pais missionários metodistas, porém vinculados a um estrato não usual dessa linhagem protestante, posto que comungavam em uma corrente liberal e pacifista, isto é, refratária às orientações do então império britânico na dominação da Índia, em que Thompson pai atuava, Edward atribuía ao ambiente familiar os germes de sua formação crítica¹⁸.

Os primeiros anos letivos na Universidade de Cambridge, no entanto, comportaram um período de apaixonada mobilização política por parte de Edward, que ingressou no Partido Comunista da Grã-Bretanha (PCGB) nessa mesma ocasião. O cotidiano universitário, somado à militância partidária, logo culminou na formação de um grupo de debates denominado Marxistas Humanistas, e encaminhou sua indicação para a presidência do Clube dos Estudantes Socialistas. Neste último núcleo, conheceu e se aproximou de colegas que o acompanharam enquanto interlocutores praticamente por toda a vida, além de terem compartilhado as fileiras do Partido Comunista (figuras como Christopher Hill, Eric Hobsbawm, John Saville e Raymond Williams, para nomear alguns).

Contudo, a estadia em Cambridge não tardou a ser interrompida, por conta da guerra que grassava o continente europeu, ceifando milhões de vidas naquela infame década de 1940. De certa forma, a ideia do

¹⁸ PUREZA, Fernando. A história vista desde baixo. Jacobina, São Paulo, 28 out. 2020. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2020/08/a-historia-vista-desde-baixo/>. Acesso em: 19 dez. 2024.

alistamento militar e combate aos regimes fascistas não se apresentava como uma novidade para Thompson nem para seus camaradas estudantes e/ou militantes, haja vista que o enfrentamento armado era percebido como uma força indispensável pela resistência antifascista¹⁹. Segundo os passos do irmão Frank, Edward se alistou para o serviço militar e participou de incursões contra o Eixo na Itália e no norte da África, inclusive tendo se tornado comandante de uma tropa de tanques, o que lhe legou memórias expressas em poemas dolorosos acerca das circunstâncias desumanas da guerra²⁰. Não bastasse o sofrimento de vivenciar pessoalmente aquele evento, Frank não dispôs da mesma sorte de Edward, pois fora capturado por um cerco de soldados fascistas búlgaros, que após terem lhe ferido mortalmente, o mantiveram subnutrido em cativeiro, a fim de submeterem-no a um julgamento organizado para sentenciar seu assassinato.

Com o fim da 2ª Guerra Mundial e o consequente retorno à Inglaterra, E. P. Thompson retoma a graduação na Universidade de Cambridge e conclui os estudos em 1947. Os anos que compreendem o regresso de Thompson até 1956 são marcados por uma intensa atividade partidária junto ao PCGB, que vai desde a ocupação de postos institucionais dentro do funcionamento da sigla até a organização de revistas e publicação de materiais panfletários e articulistas. É precisamente nesse momento que conhece a militante e historiadora que se tornará sua esposa e companheira intelectual, Dorothy Towers²¹; e se estabelece com maior organicidade o grupo de historiadores marxistas dentro do Partido Comunista, conhecidos pela alcunha de New Left. Afora os assuntos pertinentes ao próprio funcionamento interno do partido, Thompson escreve, também, a respeito das tendências na reflexão teórica marxista e, ainda, sobre assuntos concernentes às dinâmicas internacionais na conjuntura da Guerra Fria.

¹⁹ THOMPSON, Edward Palmer. *E. P. Thompson: panfletário antifascista*. Tradução de João Ernani Furtado Filho. Fortaleza: Plebeu Gabinete de Leitura, 2019.

²⁰ THOMPSON, Edward Palmer. *Collected poems*. Hexham: Bloodaxe Books, 1999.

²¹ CORFIELD, Penelope J. Dorothy Thompson and the Thompsonian Projec. In: EIGHTH HISTORICAL MATERIALISM ANNUAL CONFERENCE, 2011, Londres. Trabalhos apresentados [...]. Londres: School of African and Oriental Studies, University of London, 2011.

A respeito da chamada *New Left*, convém destacar que apesar do rótulo unitário, o movimento abrangia uma quantidade significativamente diversa de interesses temáticos no campo da reflexão marxista, mesmo que o primeiro grupo desse núcleo tenha sido majoritariamente composto por historiadores²². Ainda que as abordagens empregadas por Christopher Hill, Perry Anderson, Raymond Williams, Dona Torr, Dorothy Thompson, Eric Hobsbawm, John Saville, e do próprio E. P. Thompson, entre outros, possuam os seus contornos característicos peculiares, pode-se dizer que uniam-se em torno de um projeto comum que contestava a hegemonia da história econômica ortodoxa na medida em que procuravam enfatizar dinâmicas culturais protagonizadas por sujeitos sociais subalternos. Aqui, o componente cultural não surge como mera dedução dos arranjos superestruturais do modo de produção, mas é percebido enquanto uma instância de tensão entre o sujeito (individual ou coletivo) e os constrangimentos externos impostos por aqueles que detêm a posição hegemônica, evidenciando a luta de classes como um aspecto central na análise histórica.

O ponto de toda essa discussão teórica promovida tanto pela *New Left* quanto pelo próprio E. P. Thompson reside precisamente na questão da agência dos sujeitos históricos. De certa forma, pode-se dizer que o esforço historiográfico thompsoniano dedica-se a desenvolver formas de análise e narrativa que melhor capturam a não passividade dos atores históricos, principalmente em contextos cuja interpretação desenvolvida pela literatura especializada passava ao largo da experiência daqueles que o vivenciaram.

Em 1948, apenas um ano após a formatura na Universidade de Cambridge, Thompson inscreveu-se no Departamento de Estudos Extramuros da Universidade de Leeds, onde lecionou História e Literatura para os trabalhadores da região operária do condado de Yorkshire. Ao lado das suas diversas frentes de atuação junto ao PCGB, o historiador e professor britânico não somente dava continuidade às suas pesquisas históricas, como também manteve vínculos duradouros com a educação de jovens e adultos

²² SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 39-62.

trabalhadores. A se acreditar naqueles pesquisadores que investigaram a biografia do autor, muitos dos quais acessaram o material didático preservado em seu acervo pessoal e realizaram entrevistas com ex-alunos, é impressionante observar não apenas a simultaneidade das atividades, mas também o nível de coesão e coerência atribuído por Thompson a elas²³. Sobre isso, Peter Seaby comenta:

Os estudantes recebiam cópias originais de documentos da pesquisa em andamento (eventualmente, eles parecem ter recebido os próprios textos originais), e eram estimulados a coletar material similar em acervos locais e reuni-los em “cadernos de lembranças”.²⁴

Eventualmente, até mesmo a filiação formal ao PCGB seria desfeita por conta do endurecimento das posturas do partido, mesmo diante da divulgação dos relatórios publicados pelo então secretário-geral do Partido Socialista da União Soviética, Nikita Kruschev, em 1956, quando os expurgos do regime soviético vieram à tona e a invasão da Hungria escandalizou a comunidade internacional e o próprio Thompson²⁵. No entanto, a permanência enquanto tutor no Departamento de Estudos Extramuros talvez tenha sido a ocupação profissional mais longeva de E. P. Thompson, tendo durado quase duas décadas, pois retirou-se formalmente da instituição somente em 1965. Cabe salientar, igualmente, que esses 17 anos enquanto professor compreenderam, também, a escrita e publicação dos dois primeiros livros propriamente historiográficos do autor, além da gestação daquela que veio a ser sua terceira obra, que apesar de ter sido publicada em 1978, reunia reflexões realizadas há anos, quando ainda ocupava o cargo de tutor. É possível que essas três publicações sejam os escritos mais disseminados e

²³ CROFT, Andy. Walthamstow, Little Gidding and Middlesbrough: Edward Thompson the Literature Tutor. In: TAYLOR, Richard (ed.). *Beyond the walls: 50 years of adult and continuing education at the University of Leeds, 1946-1996*. Leeds: The University of Leeds, 1996. p. 144-156.

²⁴ “Students were given copies of original documents from his research in progress (occasionally they seem to have been given the originals themselves), and they were encouraged to collect similar material from local repositories and to compile ‘reminiscence books’” (SEARBY, Peter; RULE, John; MALCOLMSON, Robert. *Edward Thompson as a teacher: Yorkshire and Warwick*. In: RULE, John; MALCOLMSON, Robert (ed.). *Protest and survival: Essays for E. P. Thompson*. Londres: The Merlin Press, 1993. p. 9).

²⁵ THOMPSON, Edward Palmer. *Through the smoke of Budapest*. *The New Reasoner*, [s.l.], n. 3, 1956.

emblemáticos de E. P. Thompson, e que deles derivam a maior parte da enorme fortuna crítica dedicada ao autor.

O primeiro deles, mencionado anteriormente, *William Morris: Romantic to Revolutionary*, editado em 1955, consistia em uma biografia histórica que se dedicava a analisar a trajetória pessoal do escritor romântico inglês que empresta o nome ao livro. A proposição inicial da obra, de acordo com Thompson, seria menos um projeto estritamente biográfico, na acepção usualmente disseminada do gênero, e mais um estudo acerca das ideias de William Morris e dos acontecimentos históricos que as envolviam (quase como a história social de um intelectual), além da relação que elas assumiam com o ideário socialista desenvolvido por Morris anos mais tarde²⁶.

Já a segunda publicação, lançada no ano de 1963 em três volumes, *A Formação da Classe Operária Inglesa*, foi (e, em larga medida, segue sendo até os dias atuais) sua contribuição mais representativa do ponto de vista das proposições teóricas e metodológicas. O livro opunha-se abertamente às considerações de certa historiografia econômica capaz de alijar das suas hipóteses os sujeitos que encarnam, vivenciam e experimentam em suas peles as condições materiais de existência. Aqui, o conceito de “experiência”²⁷ surge enquanto uma instância de abertura ao universo cultural, em que os sujeitos não são apenas subjugados pelas estruturas de dominação, mas resistem a essas forças, e eventualmente dobram-nas, com base em seus costumes, hábitos e práticas, tornando-se personagens ativos e reativos diante dos acontecimentos, não apenas suas vítimas preferenciais.

O terceiro livro, lançado em 1978, mas nutrido e alimentado pelos debates dos anos precedentes no âmbito das tendências teóricas da reflexão marxista, consistia em um longo ensaio de expressivo teor irônico, em que Thompson responde, e até mesmo satiriza, as considerações do filósofo francês Louis Althusser a respeito da escrita da história. Desde o título, *A Miséria*

²⁶ THOMPSON, Edward Palmer. *William Morris: Romantic to revolutionary*. Stanford: Stanford University Press, 1988. p. 817.

²⁷ THOMPSON, Edward Palmer. *A formação da classe operária inglesa*. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017. v. 1, p. 14.

da Teoria, ou Um Planetário de Erros²⁸, que, provocativamente, fazia menção à clássica (e também irônica) crítica de Karl Marx endereçada a Pierre Proudhon, chamada *A Miséria da Filosofia* (publicada em 1847), Thompson manifesta seu completo desacordo com o escopo estruturalista do marxismo promovido pelo filósofo francês. Novamente, pode-se afirmar que o centro da polêmica travada entre o historiador-professor inglês e o filósofo francês reside na questão da agência dos sujeitos históricos, dado que o arcabouço conceitual e crítico desenhado por Althusser parece relegar o ser humano a uma posição passiva diante do devir histórico.

Em 1976, quando foi chamado a prefaciar uma reedição de *William Morris*, dessa vez em uma editora acadêmica, por conta do impacto que a obra causou no ambiente universitário, ao qual Thompson nutria significativa dose de suspeição²⁹ (julgava a academia ensimesmada, apartada do debate público³⁰), ressaltou a concepção do livro enquanto uma peça endereçada para a educação de adultos. O fragmento a seguir permite constatar que a audiência que dialogou com o autor, e que entreteceu a narrativa da obra, foi o público de alunos que atendiam às aulas de História e Literatura no Departamento de Estudos Extramuros. Nas palavras do historiador-professor:

A primeira edição deste livro teve uma história mista. Eu o escrevi em um estado de espírito combativo, a partir de uma posição de forte compromisso político dirigindo-me ao público do movimento pela educação de adultos, e de movimentos políticos da esquerda, em vez de uma audiência mais acadêmico. Não é surpreendente que tenha caído em silêncio acadêmico.³¹

²⁸ THOMPSON, Edward Palmer. *A miséria da teoria, ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

²⁹ Segundo Marcelo Badaró Mattos: "No fim da década de 1960, inserido na Universidade, fez a crítica da crescente subordinação daquela instituição ao controle empresarial, bem como denunciou a espionagem política dos intelectuais pelas administrações universitárias" (MATTOS, Marcelo Badaró. *História e projeto social: a origem militante do debate sobre classes e luta de classes em E. P. Thompson*. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E ENGELS, 7., 2012, Campinas. Campinas: Unicamp, 2012. p. 3).

³⁰ THOMPSON, Edward Palmer. *Reflexões sobre Jacoby e tudo mais. História e Perspectiva*, Uberlândia, n. 55, 2016.

³¹ "The first edition of this book had a mixed history. I wrote it in an embattled mood, from a position of strong political commitment, addressing an audience in the adult education movement and in the political movements of the Left rather than a more academic public. It is not surprising that it dropped into an academic silence" (THOMPSON, Edward Palmer. *William Morris: Romantic to revolutionary*. Stanford: Stanford University Press, 1988. p. 817).

Este mesmo diálogo com o movimento pela educação de adultos que marcou a publicação de 1955 também atuou fortemente na elaboração do livro que veio a lançar em 1963. Eric Hobsbawm não hesitou em categorizá-lo como “o mais influente livro de história oriundo do radicalismo anglo-saxão dos anos 60 e 70”, escrito por ninguém menos que “um professor da área de educação popular praticamente desconhecido fora dos estreitos círculos da velha e da nova esquerda”³². Bryan Palmer foi mais longe e chegou a apontar a própria estruturação narrativa do texto como uma montagem didática confeccionada com base nas aulas sobre a história e literatura inglesa:

Isso posto, foi precisamente porque “A Formação [da Classe Operária Inglesa]” foi concebido e desenvolvido enquanto Thompson lecionava na educação para adultos que o livro foi estruturado de maneira tão peculiar. Thompson estava ávido para entrar em diálogo com a cultura autodidata da classe trabalhadora que ele encontrara em suas aulas, e ele indubitavelmente moldou a introdução de seu estudo sobre formação da classe de forma a aproximar-se da arraigada experiência intelectual e política da audiência de trabalhadores que ele encontrou em seu peripatético magistério em Yorkshire.³³

Também, o próprio E. P. Thompson declara:

Não era um livro escrito para um público acadêmico. Meu trabalho durante anos foi o de tutor em educação de adultos, dando aulas no turno da noite para trabalhadores, sindicalistas, gente de setores administrativos, professores etc. Esse público estava presente junto ao público de esquerda, do movimento operário e da Nova Esquerda. Pensava nesse tipo de leitor quando escrevia o livro, algo evidente por conta de minha atitude bastante irreverente com as convenções acadêmicas.³⁴

Finalmente, já em 1978, na polêmica travada contra Althusser, a questão educacional insinuava-se de maneira mais tangencial, porém não menos significativa. Posto que o centro da controvérsia residia na temática da agência e da experiência dos sujeitos históricos, enquanto instâncias

³² HOBSBAWN, Eric. E. P. Thompson. In: THOMPSON, Edward Palmer. As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 15.

³³ PALMER, Bryan. A História enquanto debate: a análise contestadora de “A Formação da Classe Operária Inglesa”. *Revista Mundos do Trabalho*, Florianópolis, v. 5, n. 10, p. 13-35, 2013. p. 18.

³⁴ THOMPSON, Edward Palmer. Entrevista a Michael Merril. *História e Perspectivas*, Uberlândia, n. 55, 2016. p. 419.

imprescindíveis do ponto de vista da análise efetuada pelo historiador, estas mesmas conclusões poderiam ser aplicadas para a prática do professor. Em outras palavras, se, para Thompson, os sujeitos que interessam ao historiador eram dotados da capacidade de agência e percepção a respeito de sua experiência, também os sujeitos que interessam ao professor — os estudantes — são dotados dessas mesmas capacidades. O autor estabelece esse argumento nos seguintes termos:

Toda educação que faz jus a esse nome envolve a relação de mutualidade, uma dialética, e nenhum educador que se preze pensa no material a seu dispor como uma turma de passivos recipientes de educação. Mas, na educação liberal de adultos, nenhum mestre provavelmente sobreviverá a uma aula - e nenhuma turma provavelmente continuará no curso com de - se ele pensar, erradamente, que a turma desempenha um papel passivo. O que é diferente acerca do estudante adulto é a experiência que ele traz para a relação. A experiência modifica, às vezes de maneira sutil e às vezes mais radicalmente, todo o processo educacional; influencia os métodos de ensino, a seleção e o aperfeiçoamento dos mestres e o currículo, podendo até mesmo revelar pontos fracos ou omissões nas disciplinas acadêmicas tradicionais e levar à elaboração de novas áreas de estudo. Minha própria disciplina, história social, fornece abundantes exemplos disso.³⁵

À guisa de conclusão, fica evidente, portanto, a compatibilidade entre o projeto historiográfico e educacional propostos por Thompson. Ambos primam e prezam pela ênfase na agência e experiência dos sujeitos aos quais elas estão destinadas. Esta coesão entre história e ensino-aprendizagem, na reflexão thompsoniana, não nasce necessariamente de um pensamento sistematizado e dedicado a ambas as práticas separadamente, mas surge da experiência do próprio autor enquanto historiador e professor, simultaneamente. Reconsiderar as principais obras teóricas e metodológicas de E. P. Thompson a partir desse prisma, observando-o não apenas como historiador, mas também enquanto professor de história, permite uma reavaliação expressiva do legado transmitido por esses escritos até os dias atuais. Novamente, segundo Marcelo Badaró Mattos:

[...] muitas das principais contribuições conceituais do consagrado historiador para o debate sobre classes sociais e luta de classes, especialmente aquelas que vieram à tona com a publicação de sua

³⁵ THOMPSON, Edward Palmer. Educação e experiência. In: THOMPSON, Edward Palmer. Os românticos: A Inglaterra na era revolucionária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 13.

obra mais conhecida (*A formação da classe operária inglesa*), como a valorização da noção de experiência, ou a ênfase na “agência” dos sujeitos históricos, foram formuladas anteriormente à publicação daquela obra, em meio ao debate político militante sobre as questões contemporâneas dos anos 1950-60, ou em inextrincável diálogo com ele.³⁶

Conclusão

Após percorrer, resumidamente, os principais traços biográficos, teóricos e metodológicos de E. P. Thompson, entre os anos de sua formação intelectual e aqueles em que atuou continuamente como professor, destaca-se uma insuficiência na fortuna crítica dedicada ao autor, que desconsidera os efeitos historiográficos de sua prática educacional e os efeitos educacionais de sua prática historiográfica. A simultaneidade que ambas as atuações profissionais têm é relevante não apenas por serem síncronas, mas por expressarem uma compatibilidade mútua, que se dá na experiência e vivência cotidiana do autor. Em suas próprias palavras, retiradas de um relatório anual entregue às instâncias burocráticas do Departamento de Estudos Extramuros:

No geral, o tutor acredita que aprendeu tanto quanto ensinou [...] e, apesar de alguns erros iniciais, a turma aprendeu a trabalhar no espírito tão desejável da WEA [Workers Educational Association - Associação Educacional dos Trabalhadores] - não como tutor e audiência passiva, mas como um grupo que combina vários talentos e reúne diferentes conhecimentos e experiências para um objetivo comum.³⁷

Estas conclusões não estão longe daquela tese promovida por Ilmar Mattos, de que tanto o professor quanto o historiador, seja em uma sala de aula ou em um livro de história, são autores de hipóteses historiográficas igualmente válidas do ponto de vista do conhecimento histórico. Em suas palavras:

³⁶ MATTOS, Marcelo Badaró. História e projeto social: a origem militante do debate sobre classes e luta de classes em E. P. Thompson. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E ENGELS, 7., 2012, Campinas. Campinas: Unicamp, 2012. p. 1.

³⁷ “Altogether, the tutor believes he has learnt as much as he has imparted [...] and in spite of some initial mistakes, the class has learnt to work in the spirit so desirable in the WEA [Workers' Educational Association] - not as tutor and passive audience, but as a group combining various talents and pooling differing knowledge and experience for a common end” (SEARBY, Peter; RULE, John; MALCOLMSON, Robert. Edward Thompson as a teacher: Yorkshire and Warwick. In: RULE, John; MALCOLMSON, Robert (ed.). *Protest and survival: Essays for E. P. Thompson*. Londres: The Merlin Press, 1993. p. 14).

A aula de história como texto é criação individual e coletiva a um só tempo; criação sempre em curso, que permanentemente renova um objeto de ensino em decorrência de novas leituras, de outras experiências vividas, da chegada de novos alunos, dos encontros acadêmicos e das conversas com os colegas de ofício, do surgimento de novos manuais didáticos, das decisões emanadas das instâncias educacionais e das questões, dos desafios e das expectativas geradas pelo movimento do mundo no qual vivemos, em sua dimensão local ou global. Mas o seu renovar permanente é sobretudo o resultado da prática cotidiana do ensino-aprendizagem de nossa disciplina; e porque o professor de história disto tem consciência é que se torna possível a aula como texto.³⁸

E. P. Thompson foi um grande historiador do século XX? Evidentemente. “Mas não somente assim!”³⁹.

Referências Bibliográficas

CORFIELD, Penelope J. Dorothy Thompson and the Thompsonian Projec. In: EIGHTH HISTORICAL MATERIALISM ANNUAL CONFERENCE, 2011, Londres. Trabalhos apresentados [...]. Londres: School of African and Oriental Studies, University of London, 2011.

CROFT, Andy. Walthamstow, Little Gidding and Middlesbrough: Edward Thompson the Literature Tutor. In: TAYLOR, Richard (ed.). *Beyond the walls: 50 years of adult and continuing education at the University of Leeds, 1946-1996*. Leeds: The University of Leeds, 1996. p.

GOODWAY, David. E. P. Thompson and the Making of the English Working Class. In: TAYLOR, Richard (ed.). *Beyond the walls: 50 years of adult and continuing education at the University of Leeds, 1946-1996*. Leeds: The University of Leeds, 1996. p.

HAMILTON, Scott. *The crisis of theory: E. P. Thompson, the New Left and post war british politics*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

HOBSBAWN, Eric. E. P. Thompson. In: THOMPSON, Edward Palmer. As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

HOBSBAWM, Eric. Obituary: E. P. Thompson. *The Independent*, [s.l.], 1993.

³⁸ MATTOS, Ilmar Rohloff de. “Mas não somente assim!”: Leitores, autores, aulas como texto e o ensino-aprendizagem de História. *Tempo*, Niterói, v. 11, n. 21, p. 14, 2007.

³⁹ MATTOS, Ilmar Rohloff de. “Mas não somente assim!”: Leitores, autores, aulas como texto e o ensino-aprendizagem de História. *Tempo*, Niterói, v. 11, n. 21, p. 5-16, 2007.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. "Mas não somente assim!": Leitores, autores, aulas como texto e o ensino-aprendizagem de História. *Tempo*, Niterói, v. 11, n. 21, p. 5-16, 2007.

MATTOS, Marcelo Badaró. E. P. Thompson no Brasil. *Revista Outubro*, São Paulo, n. 14, p. 83-110, 2006.

MATTOS, Marcelo Badaró. História e projeto social: a origem militante do debate sobre classes e luta de classes em E. P. Thompson. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E ENGELS, 7., 2012, Campinas. Campinas: Unicamp, 2012.

PALMER, Bryan. A História enquanto debate: a análise contestadora de "A Formação da Classe Operária Inglesa". *Revista Mundos do Trabalho*, Florianópolis, v. 5, n. 10, p. 13-35, 2013.

PALMER, Bryan. Obituary / Nécrologie: Homage to Edward Thompson, part I. *Labour / Le Travail: Journal of Canadian labour studies / Revue d'études ouvrières canadiennes*, Athabasca, v. 32, p. 11-71, 1993.

PUREZA, Fernando. A história vista desde baixo. *Jacobina*, São Paulo, 28 out. 2020. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2020/08/a-historia-vista-desde-baixo/>. Acesso em: 19 dez. 2024.

SEARBY, Peter; RULE, John; MALCOLMSON, Robert. "Edward Thompson as a teacher: Yorkshire and Warwick". In: RULE, John; MALCOLMSON, Robert (ed.). *Protest and survival: Essays for E. P. Thompson*. Londres: The Merlin Press, 1993.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p.

THOMPSON, Edward Palmer. *A formação da classe operária inglesa*. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017. v. 1.

THOMPSON, Edward Palmer. A história vista de baixo. In: THOMPSON, Edward Palmer. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p.

THOMPSON, Edward Palmer. *A miséria da teoria, ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

THOMPSON, Edward Palmer. *Collected poems*. Hexham: Bloodaxe Books, 1999.

THOMPSON, Edward Palmer. *E. P. Thompson: panfletário antifascista*. Tradução de João Ernani Furtado Filho. Fortaleza: Plebeu Gabinete de Leitura, 2019.

THOMPSON, Edward Palmer. "Educação e experiência". In: THOMPSON, Edward Palmer. Os românticos: A Inglaterra na era revolucionária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.

THOMPSON, Edward Palmer. Entrevista a Michael Merril. *História e Perspectivas*, Uberlândia, n. 55, 2016.

THOMPSON, Edward Palmer. Reflexões sobre Jacoby e tudo mais. *História e Perspectiva*, Uberlândia, n. 55, 2016.

THOMPSON, Edward Palmer. "Through the smoke of Budapest". *The New Reasoner*, [s.l.], n. 3, 1956.

THOMPSON, Edward Palmer. *William Morris: Romantic to revolutionary*. London: Lawrence & Wishart, 1955.

THOMPSON, Edward Palmer. *William Morris: Romantic to revolutionary*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

TRAVERSO, Enzo. O século de Hobsbawm. *Revista Movimento*, [s.l.], 2017.

COMPANHIAS ARTÍSTICAS ITINERANTES NA CIDADE DE OURO FINO, SUL DE MINAS GERAIS, NA DÉCADA FINAL DO SÉCULO XIX

Gabriellem Oliveira Santana¹

Daniel Venâncio de Oliveira Amaral²

Resumo: Este artigo investiga a história dos espetáculos itinerantes em fins do século XIX na cidade de Ouro Fino, Sul mineiro. A fim de expandir as possibilidades interpretativas acerca do assunto, a pesquisa procurou contextualizar as turnês artísticas frente ao universo mais amplo de diversões, promovendo diálogos com um rol de festas públicas e particulares locais, além de iniciativas lúdicas promovidas pelas instâncias empresariais. O corpus documental foi constituído, sobremodo, por um conjunto de 214 exemplares do jornal *Gazeta de Ouro Fino*, produzidos na cidade homônima entre 1892 e 1896 e disponíveis para consulta no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Palavras-chave: História; Lazer; Cultura; Espetáculos artísticos; Ouro Fino.

ITINERANT ARTISTIC COMPANIES IN THE CITY OF OURO FINO, SOUTHERN MINAS GERAIS, IN THE LAST DECADE OF THE 19TH CENTURY

Abstract: This article investigates the history of traveling shows at the end of the 19th century in the city of Ouro Fino, in the south of Minas Gerais. In order to expand the interpretative possibilities on the subject, the research sought to contextualize the artistic tours within the broader universe of entertainment, promoting dialogues with a list of local public and private festivals, in addition to recreational initiatives promoted by enterprise entities. The documentary corpus was mainly constituted of a set of 214 copies of the newspaper *Gazeta de Ouro Fino*, produced in the city of Ouro Fino between 1892 and 1896 and available for consultation on the website of the National Library's Digital Library.

Keywords: History; Leisure; Culture; Artistic shows; Ouro Fino.

¹ Licenciada em Educação Física pela Universidade Estadual de Montes Claros, campus Januária. Contato: gabriellem.oliveira05@gmail.com

² Doutor em Estudos do Lazer pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor do Curso de Educação Física da Universidade Estadual de Montes Claros, campus Januária. Contato: dvoamaral@gmail.com

Ao longo do século XIX, o território de Minas Gerais foi alvo da visita de companhias artísticas advindas de diferentes pontos do território nacional e de outros países. Esses grupos, que comercializavam espetáculos de cinematógrafo, circo, cosmorama, fantoche, música, prestidigitação, teatro ou ainda tourada permaneciam nas localidades escolhidas para compor rotas comerciais por períodos variados. Assim, em certos casos, poderia oscilar de poucos dias, até alguns meses. Nas palavras de Amaral e Dias (2017, p. 249), “o gênero do espetáculo, o tamanho das companhias e a receptividade do público eram alguns dos principais fatores que pareciam determinar a extensão da estadia de tais companhias”. Ainda segundo esses autores, mesmo cidades pequenas, afastadas dos grandes centros, sem prédios de teatro ou praças apropriadas tinham a oportunidade, em algum momento, de serem visitadas por companhias ambulantes.

De acordo com Regina Duarte (2018), que pesquisou acerca desse assunto, a chegada desses artistas modificava substancialmente as sociabilidades lúdicas dos moradores mineiros, cujo olhar atento dos habitantes não perdia nenhum detalhe do desembarque do grupo, da montagem da estrutura arquitetônica e da divulgação dos espetáculos. Suas permanências transfiguravam o cotidiano local, uma vez que, traziam, nas bagagens, novas modas, linguagens, inovações e emoções. Ao assistir à apresentação, “as pessoas se sentiriam parte de um mundo especial, partilhando a experiência antes supostamente vivida por reis e rainhas de toda a Europa, esse mundo distante, idealizado como o *locus da civilização*” (Duarte, 2018, p. 108).

Nos últimos anos, a historiografia mineira produziu uma apreciável fortuna crítica de estudos, que tratam, com maiores e menores variações e com maior ou menor profundidade, da presença desses grupos artísticos em cidades situadas no interior.³ Neste cenário, o Sul de Minas Gerais configura-se, talvez, como a região com menor número de incursões acadêmicas que desvelam, com alguns detalhes, os espetáculos oferecidos por companhias

³ Cf., por exemplo, Nakayama, 2016; Oliveira, 2016; Silva, 2018; Xavier; Amaral; Dias, 2019.

ambulantes. Apenas recentemente, o pesquisador Nogueira Júnior, no estudo “Uma história dos divertimentos do Sul mineiro: Itajubá, Pouso Alegre e Campanha entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, 1891-1930” (2021), realizou um mapeamento descritivo, por meio de jornais impressos, dos principais repertórios de lazer fruídos pelas populações das três cidades e no período citado no título da obra, o que incluiu artistas e grupos ambulantes de entretenimento.

Vis-à-vis, ainda que esse trabalho inaugural venha a denotar uma incursão de grande valor ao conhecimento acerca do tema, trata-se de volume reduzido de localidades investigadas, não abrangendo, portanto, as especificidades de diversos outros municípios da região, cuja somatória de novas análises contribuiriam para haver uma compreensão mais panorâmica das turnês artísticas, que foram promovidas na porção Sul mineira na virada do século passado. É nessa direção que a presente pesquisa tem a intenção mais geral de ampliar esse universo de referências. Por isso, buscou investigar a dinâmica histórica dos espetáculos itinerantes na cidade de Ouro Fino, na década final do século XIX. A fim de expandir as possibilidades interpretativas acerca do assunto, a pesquisa procurou contextualizar as turnês artísticas frente ao universo mais amplo de diversões, promovendo diálogos com um rol de festas públicas e particulares locais, além de iniciativas lúdicas promovidas por instâncias empresariais.

O corpus documental que subsidiou a pesquisa foi constituído de um conjunto de 214 exemplares do jornal *Gazeta de Ouro Fino*, produzidos na cidade homônima e disponíveis para consulta no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.⁴ Com periodicidade semanal e circulando sempre aos domingos, essas fontes estão divididas, com quase todos os exemplares disponíveis semanalmente, nos anos de 1892 (48 exemplares), 1893 (49 exemplares), 1894 (45 exemplares), 1895 (32 exemplares) e 1896 (40 exemplares). Esse material, dado o volume e a regularidade sequencial de exemplares veiculados, constitui-se como principal e mais abundante fonte

⁴ Link para acesso: [Coleção Digital de Jornais e Revistas da Biblioteca Nacional \(bn.br\)](http://colecao-digital.bn.br/)

de informação disponível da vida cotidiana da cidade de Ouro Fino na década final do século XIX.

Segundo Dias e Cotes (2022), as elites letradas que escreviam nos jornais das cidades do interior do Brasil, no período em análise, carregavam ambições simbólicas de civilidade e sofisticação comportamental, jogando luz sobre realizações que deveriam ser condenadas por representarem costumes atrasados, bem como realizações entendidas como marco da modernidade, a exemplo de cafés, coretos, clubes esportivos e sociais, jardins públicos, prédios de teatro ou ainda rinque de patinação. Nesse ensejo, companhias ambulantes faziam parte deste rol de expectativas imaginárias de progresso dos hábitos citadinos, recebendo, quase invariavelmente, um espaço de destaque nas páginas jornalísticas.

Na tentativa de ampliar o escopo documental da pesquisa, consultamos, também, censos estatísticos do governo estadual disponíveis no catálogo digital da Biblioteca do Ministério da Fazenda,⁵ com dados populacionais e situação geopolítica da cidade de Ouro Fino, no final do século XIX. Acessoriamente, recorremos ao uso de fotografias da sede citadina ourofinense, cotejadas no site do Arquivo Público Mineiro.⁶

“Noites excessivamente agradáveis”

No início de abril de 1892, a cidade de Ouro Fino recebeu a visita da companhia “Equestre, ginástica, mímica e acrobática” denominada Grande Circo Itália, “dirigida pelos conhecidos artistas Baptista Bug e Bahia”. Constituída de um corpo profissional “numeroso”, sua estreia aconteceu na noite do dia 8, domingo, mais precisamente, às 20 horas “em ponto”, tendo a companhia promovido uma temporada curta de espetáculos, o que, talvez, explique a ausência de maiores informações na imprensa (*Gazeta de Ouro Fino*, 8 abr. 1892, p. 3). Três meses depois, em julho, dessa vez com estadia mais longeva, e por isso com mais detalhes veiculados pela folha local, outra companhia “Equestre, ginástica, mímica e acrobática” visitou a sede citadina

⁵ Link para acesso: [Memória Estatística do Brasil \(memoria.org.br\)](http://memoria.estatistica.br/)

⁶ Link para acesso: [J APM \(cultura.mg.gov.br\)](http://apm.cultura.mg.gov.br)

ourofinense, qual seja, o Circo Fluminense, “dirigido pelo emérito artista Jorge de Carvalho” (*Gazeta de Ouro Fino*, 3 jul. 1892, p. 3). A companhia permaneceu na cidade por 15 dias e ofereceu nesse período pelo menos quatro espetáculos em noites de sábado e domingo, que contaram, segundo narrou um cronista anônimo, com “grande aglomeração de povo de todas as classes sociais” (*Gazeta de Ouro Fino*, 17 jul. 1892, p. 2; 24 jul. 1892, p. 1).

Após a partida do Circo Fluminense, a população ourofinense teria que esperar quase três anos para receber a visita de uma nova companhia de variedades. Esse estado de ausência foi modificado no início de dezembro de 1895, quando, no distrito de Monte Sião, vinculado ao município de Ouro Fino⁷, o “conhecido acrobata Canuto de Paula Viana” fundou o Circo Mineiro, uma “Troupe equestre e ginástica” constituída de “bons artistas” (*Gazeta de Ouro Fino*, 8 dez. 1895, p. 1). Sua primeira excursão fora dos limites do distrito aconteceu na cidade de Ouro Fino, cujo circo desembarcou no dia 22 dezembro. Consequentemente, ofereceu até o fim daquele mês, nos fins de semana, quatro espetáculos com “enorme concorrência de público”, de modo a proporcionar, conforme registros de imprensa, “algumas horas de prazer aos habitantes desta cidade” (*Gazeta de Ouro Fino*, 22 dez. 1895, p. 1; 29 dez. 1895, p. 1).

Na virada para o ano de 1896, o Circo Mineiro permanecia em Ouro Fino e prometia um espetáculo de despedida na noite do dia 9 (*Gazeta de Ouro Fino*, 5 jan. 1896, p. 2). Aparentemente, em razão das reclamações do público da falta de novidades no espetáculo que antecedeu a anunciada apresentação final, entendida na imprensa como “idêntica à das noites anteriores”, a companhia do Sr. Canuto resolveu abreviar sua turnê, “desarmando o barracão” e partindo para o distrito Borda da Mata, vinculado ao vizinho município de Pouso Alegre (*Gazeta de Ouro Fino*, 12 jan. 1896, p. 2). A estratégia dos circenses era unir-se a uma companhia do gênero que estava de passagem pelo distrito supracitado para retornar a Ouro Fino com corpo artístico ampliado, o que possibilitaria oferecer atrações

⁷ No final do século XIX, a organização política do município de Ouro Fino era formada pela cidade homônima, sede administrativa, e pelos distritos de Campo Místico, Jacutinga e Monte Sião (Minas Gerais, v. II, 1926, p. 40).

inéditas ao público local. Assim, otimizavam as possibilidades de vendas de ingressos.

No dia 12 de janeiro, o Circo Mineiro retornou a Ouro Fino unido, para essa ocasião, ao Circo São Salvador, dirigido pela artista Manoel José de Barros. Dessa vez, a companhia mostrava-se ampliada de artistas, incorporando, também, animais, posto que a ausência de cavalos para realizar os trabalhos equestres foi lamentada pela imprensa na passagem anterior. De forma mais detalhada, o novo circo constituía-se de “19 artistas acrobatas e ginásticos, 4 cavalos, 3 cachorros amestrados e 1 cabrito, ensinado em alta escola” (*Gazeta de Ouro Fino*, 12 jan. 1896, p. 2). Instalado na rua Júlio Brandão, a companhia, que agora se apresentava como “Equestre, ginástica, acrobática, mímica e dançarina”, precisou adiar sua estreia, anunciada para dia 16, quarta-feira, por motivo das chuvas que dificultaram o transporte do material do circo de Borda da Mata para Ouro Fino. Uma nova data de estreia foi agendada para o dia 25, sábado, posteriormente, reagendada para o dia 2 de fevereiro, domingo, com promessa do circo de apresentar ao público local “o primeiro equilibrista do Estado de Minas Gerais” (*Gazeta de Ouro Fino*, 19 jan. 1896, p. 2; 2 mar. 1896, p. 3).

Nesse intervalo de tempo da partida e retorno do Circo Mineiro, incrementado com artistas do Circo São Salvador, Ouro Fino recebeu a visita do Circo Guanabara, trupe “equestre e ginástica” que chegava precedida de fama adquirida nas praças do “Rio de Janeiro, Niterói e São Paulo”. Vindo da adjacente cidade de Pouso Alegre, onde “foi muito aplaudida”, a companhia promoveu uma “brilhante estreia”, na noite do primeiro domingo de janeiro de 1896. Segundo narrou um cronista anônimo, “o povo sôfrego de um bom divertimento, apesar do tempo não muito firme, encheu as arquibancadas da vasta barraca, aplaudindo entusiástica e freneticamente” (*Gazeta de Ouro Fino*, 12 jan. 1896, p. 2).

Naturalmente que a afirmação do cronista, alegando que o povo ourofinense estava “sôfrego de um bom divertimento”, o que era acompanhada por outras notas queixando-se da “monotonia” e do

“interminável tédio que a gente arrasta com a própria sombra” (*Gazeta de Ouro Fino*, 25 ago. 1895, p. 1; 23 ago. 1896, p. 2), não confirma a ausência de entretenimentos na sede urbana e povoações rurais da cidade.⁸ Na verdade, essas reclamações pareciam ser uma frustração da elite letrada pela pouca disponibilidade de inovações lúdicas conectadas com uma outra e moderna escala de valores. Como bem apontado por Lilia Schwarcz (2012), a virada do século XIX, no Brasil, foi marcada pelo desejo quase obsessivo dos grupos abastados de civilizarem hábitos entendidos como arcaicos e atrasados, aproximando-se do padrão europeu ora em voga.

Ouro Fino oferecia um calendário relativamente efervescente de diversões ligadas ao universo rural e tradicional. Com certa frequência a imprensa local noticiava, na sede da cidade e nas povoações, a realização de casamentos, aniversários, batismos, rodas de samba ou ainda bailes, quase sempre regados de comidas, bebidas, músicas e danças.⁹ Da mesma forma, festas religiosas em homenagem aos santos católicos, a exemplo de São Benedito, São Francisco de Paula, São Sebastião, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora da Piedade e Nossa Senhora do Rosário também ofereciam boas oportunidades de diversão com leilões, orquestras e espetáculos pirotécnicos.¹⁰

Tudo isso fazia contraste com desejos, estampados nas páginas da imprensa, por modismos urbanos europeizados. Em 1896, inaugurou-se, na sede de Ouro Fino, os primeiros cafés da cidade: o Café Java e o Café Brasil (*Gazeta de Ouro Fino*, 3 maio 1896, p. 2). Nesse ano, a imprensa noticiou a inauguração de três bilhares: Bilhar Cantagalo (*Gazeta de Ouro Fino*, 6 set.

⁸ Em 1920, quando dispomos de dados geopolíticos mais detalhados dos municípios mineiros, faziam parte da jurisdição da cidade de Ouro Fino 28 povoados rurais, apresentados na seguinte ordem: Boaventura, Boa Vista, Bonito, Campestrinho, Caneleiras, Capinzal, Cavaco, Crysoli, Farias, Fazendinha, Feijoal, Francisco, Guiné, Inconfidentes, Laranjal, Lopes, Maudu, Mato Dentro, Pintado, Pinhalzinho, Pintos, Ponte Preta, Ribeirão S. Paulo, S. Isabel, S. Pedro, Taguá e Tanque (Minas Gerais, v. III, 1926, p. 637).

⁹ Cf., por exemplo, *Gazeta de Ouro Fino*, 23 jul. 1893, p. 1; 8 abr. 1894, p. 1; 30 jun. 1895, p. 2; 2 ago. 1896, p. 2.

¹⁰ Cf., por exemplo, *Gazeta de Ouro Fino*, 22 jan. 1893, p. 1; 21 out. 1894, p. 1; 31 mar. 1895, p. 2.

1896, p. 4), *Bilhar Progresso* (*Gazeta de Ouro Fino*, 5 jan. 1896, p. 2) e *Bilhar Três Bolas* (*Gazeta de Ouro Fino*, 3 maio 1896, p. 2).

Os novos estabelecimentos, com a oferta de, entre outras coisas, café, chocolate, “excelentes bebidas” e artigos para fumantes, tratavam, segundo foi noticiado, de iniciativas de pessoas “progressistas” e de “bom gosto”, que pretendiam oportunizar “algumas horas de diversão” para a “sociedade de bom gosto” (*Gazeta de Ouro Fino*, 6 set. 1896, p. 4). Uma parte deste comércio inovador foi processado no momento das turnês dos circos Guanabara e Salvador. É neste cenário de preenchimento de algumas das expectativas de cronistas “sôfregos” com a falta de divertimentos entendidos como inovadores e mais sofisticados, que a imprensa passou a veicular notas elogiosas da nova e momentânea realidade, processos que ajudam a explicar, em alguma medida, a negligência desses mesmos cronistas com as práticas de lazer mais tradicionais. Conforme uma dessas notas: “Quanta coisa boa! Bilhares, duas companhias de cavalinhos. Deus queira que isto dure, que não seja fogo de palha” (*Gazeta de Ouro Fino*, 19 jan. 1896, p. 2).

O Circo Guanabara permaneceu em turnê por Ouro Fino durante quase dois meses, exibindo, nesse intervalo de tempo, uma série de atrações, a exemplo de “atirador”, “barra-tríplice”, “cabrito adestrado”, “deslocação”, “duplo-trapézio”, “equilíbrio japônico”, “escada em balanço”, “hipnotismo”, “palhaço”, “pantomina” e “volteio equestre”. Já o Circo São Salvador marcou presença por quase um mês, sendo as principais atrações noticiadas na imprensa: “anéis aéreos”, “cavalo” e “pônei” amestrados, “deslocamento”, “fricassé”, “palhaço”, “pantomima” e “trabalhos com bambu”.¹¹ Os espetáculos das duas troupes ocorreram sempre nos domingos, com exceções de dias com os programas suspensos por motivo de fortes chuvas (cf. *Gazeta de Ouro Fino*, 16 fev. 1896, p. 2).

Com duas troupes atuando nos mesmos dias e horários, havia uma necessidade de dividir um público relativamente pequeno. Neste período, a população de Ouro Fino foi calculada em 6.767 moradores, a maior parte

¹¹ Cf. *Gazeta de Ouro Fino*, 12 jan. 1896, p. 2; 19 jan. 1896, p. 2; 26 jan. 1896, p. 1; 16 fev. 1896, p. 2; 1 mar. 1896, p. 2.

residindo nas 28 povoações rurais (Minas Gerais, v. II, 1926, p. 40). Na sede citadina, um “acanhado” centro urbano constituía-se de 3 praças, 12 ruas, 300 casas, sendo 12 de sobrado, 1 casa de Câmara e Cadeia, 1 Igreja (Matriz), 1 cemitério, 1 mercado e 2 chafarizes para o abastecimento de água (Gazeta de Ouro Fino, 25 fev. 1894, p. 2). A título de comparação, o Rio de Janeiro, capital política do país, na época, contava com uma população acima de 270 mil habitantes, ou seja, quase 40 vezes maior que Ouro Fino.



Figura 01: Vista panorâmica do centro urbano de Ouro Fino, c. 1906-1908.

Fonte: Arquivo Público Mineiro, notação NCS-115.

Essa disputa de público entre os dois circos suscitou debates na imprensa sobre qual companhia apresentava números melhores e atraia mais expectadores. No primeiro dia de março, referindo-se ao espetáculo da noite do dia 23 de fevereiro, um cronista anônimo recordou que no trabalho do Circo São Salvador “pouca gente concorreu ao espetáculo”, havendo, portanto, “pouca animação”. Isso se justificava pelo espetáculo do Circo Guanabara, previamente anunciado e que fez o público “correr pressuroso ao circo”. Criando um debate com um tal Baldemonio, que advogava em favor do Circo São Salvador, um cronista que assinava com o nome França Junior discorreu seus argumentos a favor da superioridade artística do Circo Guanabara:

O óculo por onde viste o trabalho das duas companhias é infiel, meu caro! Perguntas por que não digo que a companhia S. Salvador é melhor? É porque acho pior que o Guanabara! Não direi incomparavelmente pior, mas é pior, não resta dúvida e comigo pensa muita gente [...].

Ambas as companhias têm bons artistas, mas o Circo Guanabara está na ponta, apesar de ter menos pessoal. Responda-me, Baldemonio, qual dos palhaços do S. Salvador se pode comparar com Joaquim do Guanabara?

O Carlos é um palhaço improvisado, sem sal; o mérito do Cunha não corresponde a fama que ele trouxera (*Gazeta de Ouro Fino*, 1 mar. 1896, p. 2).

Quase seis meses após a despedida dos circos Guanabara e São Salvador, Ouro Fino foi surpreendida com visita do Circo Luso Brasileiro, que permaneceu na cidade por um curto período, aproximadamente 15 dias, oferecendo espetáculos em dois finais de semana. Segundo uma das poucas informações da trupe, sua estreia ocorreu na noite do dia 30 de agosto, “com bastante concorrência” (*Gazeta de Ouro Fino*, 6 set. 1896, p. 2).

Além dos circos de variedades, que podiam se apresentar como trupes acrobáticas, dançarinas, equestres, ginásticas ou mímicas, outro estilo circense, descrito na imprensa como “gênero que aparece nesta cidade pela primeira vez”, foi noticiado em meados abril de 1894. Tratava-se da Companhia Tauromáquica Espanhola, dirigida pelo “impagável” toureador Pedro Garcia Garitas, e com corpo artístico constituído de Felix Roméro e Domingos Bardi-Pena, “conhecidos nos estados do Rio e São Paulo, onde conseguiram ganhar grande nomeada na arte que se dedicam” (*Gazeta de Ouro Fino*, 14 abr. 1894, p. 2).

Na tarde do dia 22 de abril, domingo, “na hora marcada” para começar a função de estreia, fazendeiros que prometeram “remeter seus touros”, deixaram de fazer. Logo, isso deu lugar à liberação gratuita da entrada do público, com o intuito de que conhecessem “as instalações” e tivessem “uma ideia das arriscadas habilidades dos toureiros”. Para tanto, improvisou-se, no picadeiro, “um touro um tanto manso e medroso, o qual não podia haver sortes”. Na sequência, apareceu outro touro “que também não se prestava fazer frente aos homens de capa”. A companhia anunciou, então, novos espetáculos e prometeu levar para a lida “bons touros”, sendo

que um deles seria farpeado pelo Garitas “assentado em uma cadeira” (*Gazeta de Ouro Fino*, 29 abr. 1894, p. 2).

Pesquisas recentes sobre companhias tauromáquicos que excursionavam por Minas Gerais, no final do século XIX, apontam para a preocupação dos empresários em conseguir touros bravos para a realização dos trabalhos, elemento que garantia o sucesso ou o fracasso dos espetáculos. Os touros eram cedidos, alugados ou comprados de moradores rurais ou pecuaristas instalados nas povoações. Contudo, não bastava adquirir os animais, era necessário “que os mesmos se mostram adequados para a realização de sortes surpreendentes” (Amaral; Nunes; Xavier, 2023, p. 236).

Nas tardes de domingo dos dias 29 de abril e 13 de maio, a Companhia Tauromáquica Espanhola promoveu dois novos espetáculos. Na imprensa, um cronista anônimo que visitou o circo na apresentação do dia 13 de maio, quando se comemorava em Ouro Fino a abolição da escravatura no Brasil, ao mesmo tempo que teceu elogios ao “colysel” e à presença do “high-life feminino”, promoveu, ironicamente, críticas à baixa qualidade dos touros, comparando-os com bois usados para puxar veículos de tração animal:

À tarde, cerca de 2 horas, a coisa fedeu chifre, isto é, fui parar no colyseu. O circo esteve bem concorrido, onde o *high-life* feminino, apresentou-se custosamente.

Gostei de ver a propriedade daquelas toilettes para uma corrida de touros. Um pouquinho que abstraia, cuidava de ver na Espanha, ao lado de andaluzas.

Caracoles! Mira ustê hombre! Confesso, danei com o abuso! Anunciaram uma corrida de touros de punta, e apresentaram uns bois de carro (*Gazeta de Ouro Fino*, 20 maio 1894, p. 2).

Talvez, essa dificuldade dos empresários em adquirir touros com características favoráveis para as sortes, tenha sido determinante para que o grupo deixasse Ouro Fino após, aproximadamente, 28 dias de hospedagem, tendo realizado apenas dois espetáculos com a cobrança de ingressos.

Companhias circenses não foram as únicas modalidades artísticas itinerantes que visitaram Ouro Fino no período estudado. Em fevereiro de 1892, o prestidigitador Calzalari Guelfo instalou-se na cidade para uma curta temporada de dois espetáculos agendados para o último final de semana

desse mês. Sua estreia aconteceu na noite do dia 27, sábado, em um espaço improvisado, visto que na sede ourofinense não existia prédios teatrais. Segundo uma breve nota da imprensa, no espetáculo inaugural, o artista promoveu atrações de mágica que, embora com uma “concorrência regular”, “agradou extraordinariamente” (GAZETA DE OURO FINO, 28 fev. 1892, p. 3).

Já, em junho de 1894, outro prestidigitador fez-se presente em Ouro Fino, “o mágico Manoel Lopes, discípulo de D. Bosco, e que vem dar espetáculos nas noites de 29 [sábado], 30 [domingo] e 1 [segunda-feira] do mês vindouro”. No anúncio da imprensa, dizia-se que “o povo, apreciador de coisas papafinas” não perderia o ensejo de “divertir-se e aplaudi-lo” (Gazeta de Ouro Fino, 24 jun. 1894, p. 2). Um cronista local, ao registrar o evento do mágico, usando como artifício uma suposta participação no espetáculo dos Srs. Manduca e Prado, teceu críticas, ainda que de forma indireta, à falta de um teatro na cidade e à parte menos refinada da plateia:

O Prado lá esteve, mas achei-o tristinho, pensativo e indiferente. Creio que não gostou de ver o mágico tirar do chapéu uma porção de traquitandas, como se ele fosse algum turco.

Eu, confesso, que do espetáculo foi o que mais gostei, salvo aquele... Os trabalhos são perfeitos e tem agradado.

O Manduca, talvez, por estar de poltrona tomou tesoura. O que fazer? Não sabem que mais vale cair em graça do que ser engraçado? É o que se deu comigo.

E que m'importa, se por minha vez fui inexorável com a plateia que violou as regras do “Manual do Bom Tom”, fumando e até conservando-se de chapéu na cabeça, isso no nosso Variedades que mais parece um salão e onde havia famílias distintas pelo seu fino trato e merecedora de toda a deferênciia, é onde eu estava (Gazeta de Ouro Fino, 11 jul. 1894, p. 2).

A necessidade de construção de um teatro ganhou contornos mais incisivos na imprensa a partir de meados de junho 1896, com o desembarque, pelo “expresso” da Estrada de Ferro Sapucahy, ferrovia inaugurada em Ouro Fino no dia 31 de dezembro de 1895¹² (Gazeta de Ouro Fino, 6 jan. 1896, p. 1), da Companhia Dramática Silva Santos (Gazeta de Ouro

¹² Pesquisas futuras poderão trazer detalhes dos meios de transporte utilizados pelas companhias artísticas itinerantes em turnês por Ouro Fino no fim do século XIX, bem como os principais itinerários de visitas na região Sul das Minas, questões que fugiram aos desideratos da pesquisa.

Fino, 14 jun. 1896, p. 2). Diferente dos circos de variedades e de touros, que transportavam seus “pavilhões”, o grupo teatral, tal como ocorreu com os prestidigitadores Calzalari Guelfo e Manoel Lopes, que excursionaram por Ouro Fino, respectivamente, em 1892 e 1894, dependiam da locação de espaços permanentes, isto é, casas de espetáculos. Na falta de espaços dessa natureza, diferente da afirmação da historiadora Regina Duarte (2018, p. 39), de que apenas as “cidades mais populosas” e que “possuíam teatro”, tinham “o privilégio de receber artistas teatrais”, profissionais do teatro e de outros gêneros ambulantes, como é o caso dos prestidigitadores, recorriam à improvisação, alugando e adaptando salas particulares (Amaral, 2023, p. 34-35).

Esse aspecto da improvisação foi explicitado por cronistas anônimos que publicaram registros descritivos das funções da companhia teatral Silva Santos em Ouro Fino. Sobre a noite inaugural, um cronista fez o seguinte relato: “Esteve regular a estreia, e devemos levar em conta os poucos elementos que aqui encontrou a companhia, uma vez que não temos teatro. Daí um sem números de dificuldades sérias” (Gazeta de Ouro Fino, 28 jun. 1896, p. 1). Já na edição seguinte, trazendo referências do espetáculo da noite do dia 28 de junho, é possível encontrar outra queixa na mesma direção:

Na noite de 28 do passado ouvimos o excelente drama – Maria Joana.

Nessa noite lamentamos a falta de um teatro que pelo ensemble – pudesse fazer realçar aquela bem esboçada peça dramática que muito engrandece seu autor.

Levando em conta a estreiteza do palco que tolhe muito a ação dos atores e a proximidade em que o mesmo fica da plateia, o que faz desaparecer a ilusão de ótica, afirmamos que o desempenho geral do drama esteve a regra (Gazeta de Ouro Fino, 5 jul. 1896, p. 1).

Em outubro de 1896, em nota intitulada “Ouro Fino progride”, um cronista anônimo pontuou uma série de melhoramentos citadinos que haviam se processado ou estavam se processando na sede da cidade naquele momento. As construções da Câmara e Cadeia, da Estação Ferroviária e do Jardim Público, além da reforma da Igreja Matriz e das obras em andamento do Instituto Municipal, o primeiro estabelecimento de ensino secundário do município, são alguns exemplos. Tudo isso, conforme foi noticiado, podia ser

entendido como uma “síntese do nosso progresso”. De outra parte, apesar do rol expressivo de melhoramentos, uma sensível falta foi diagnosticada pelo cronista: “Ouro Fino não possui um teatro! Urge, pois, construí-lo” (*Gazeta de Ouro Fino*, 4 out. 1896, p. 1).

Pesquisas sobre a história do teatro brasileiro do século XIX, avaliam os discursos das elites letradas que reivindicavam a construção de edifícios próprios para teatro sob dois aspectos: 1) como parte de um conjunto de melhoramentos urbanos que indicavam o grau de progresso e civilidade de uma localidade; 2) com uma função pedagógica, capaz de “reformar os hábitos público teatral”, uma espécie de “escola dos bons costumes”.¹³ No caso de Ouro Fino, em particular, um terceiro aspecto se somava aos dois argumentos citados: 3) oportunidades de ganho de receitas para o setor público, com o aluguel para temporadas ou o arrendamento para empresários do entretenimento. No que diz respeito a esse terceiro aspecto, convém destacar que espetáculos cênicos, “antes de serem capazes de atuar como instâncias pedagógicas para propagação de costumes civilizados”, eram “verdadeiros negócios da cultura” (Xavier; Amaral; Dias, 2019, p. 139-140).

Foi essa tríplice motivação de reivindicação – índice de progresso, agente educativo e provedor de recitas – que se fez presente na tentativa da imprensa ourofinense de sensibilizar os administradores políticos municipais para efetivarem a iniciativa de edificação de um teatro:

Ora, ninguém pretenderá negar, o teatro, se não instrui, educa pelo exemplo, e se não educa, proporciona uma diversão ao nosso espírito exausto pelo labor sem fim da vida.

Precisamos do: *Ridendo castigat menores*. O drama é uma escola viva dos costumes – nele o homem aprende a detestar o vício e amar a virtude.

Se tivéssemos um teatro, mesmo modesto, certamente se organizaria um grupo dramático, composto de amadores da nossa sociedade; e não era esse um ótimo meio de instruir, educar e desenvolver o espírito da mocidade?

Além disso, será uma fonte de renda para a Edilidade, (se o teatro for adiante).

[...] Ainda é tempo de levar-se a efeito a construção de um teatro para a cidade, ou de auxiliar-se a ideia que um punhado de fatores do progresso ultimamente alimenta, para que possamos registrar

¹³ Cf., por exemplo, Duarte, 2018; Marzano, 2008.

brevemente, mais este melhoramento para Ouro Fino (*Gazeta de Ouro Fino*, 4 out. 1896, p. 1).

A estreia da Companhia Dramática Santos Lima ocorreu na noite do 20 de junho, sábado, com uma concorrência regular, sendo levado ao palco o drama, “Mendigo de Pariz” e a “espirituosa” comédia “Mulher de mil diabos”, esta última fazendo brotar, em cada lábio, “um franco sorriso”. Nas noites dos dias 21, 24, 27 e 28 de junho, respectivamente, domingo, quarta-feira, sábado e domingo, a companhia promoveu quatro novos espetáculos, arrancando “lágrimas”, “risos” e “frenéticos aplausos do público” com os dramas “Colar de ouro” e “Maria Joana”, e as comédias “Almas do outro mundo”, “Moços velhos”, “Uma experiência”, “Sogra nem pintada” e “Os dois surdos”. No terceiro espetáculo, notas da imprensa registraram o crescimento da plateia, tendo o teatro improvisado uma “enchente completa” (*Gazeta de Ouro Fino*, 28 jun. 1896, p. 2; 05 jul. 1896, p. 2).

Ao longo do mês de julho e início de agosto, o grupo teatral permaneceu em Ouro Fino proporcionando, conforme narrou um cronista anônimo, “noites excessivamente agradáveis” (*Gazeta de Ouro Fino*, 9 ago. 1896, p. 2). No mês de julho foram anunciados quatro espetáculos, sendo no dia 1, quarta-feira, dia 5, domingo, dia 8, quarta-feira e dia 11, sábado, com uma breve ausência de notícias na segunda quinzena de julho, em razão da indisponibilidade das edições da *Gazeta de Ouro Fino* dos dias 19 e 26. Nesses quatro espetáculos de julho que temos registros foram noticiados os dramas “Voluntário da honra”, “O paralítico” e “Remorso vivo”, e as comédias “O caixeiro da taberna”, “Mosquito por cordas” e “A ordem é ressonar”, sendo as duas últimas apresentações elogiadas na imprensa por terem “casa completamente cheia” (*Gazeta de Ouro Fino*, 5 jul. 1896, p. 1,2; 12 jul. 1896, p. 2).

Já, no início de agosto, a folha local noticiou espetáculos no dia 1, sábado, e no dia 5, quarta-feira, sendo os dois últimos registros da presença da Companhia Dramática Santos Lima, em Ouro Fino. Na apresentação de quarta-feira, que parece ter sido a despedida da trupe teatral, os artistas prepararam uma noite especial, em benefício das obras da Matriz, levando a

cena o drama “Amor e honra” e as comédias “O marido vítima das modas” e “Sem título” (*Gazeta de Ouro Fino*, 9 ago. 1896, p. 2).

Considerações finais

O cotejamento das fontes primárias arroladas neste artigo nos permite constatar que companhias artísticas itinerantes, na década final do século XIX, excursionaram pela região Sul mineira, desembarcando com seus espetáculos na sede citadina de Ouro Fino. Ao todo, entre os anos de 1892 e 1896, período no qual dispomos de fontes jornalísticas que reúnem a quase totalidade de edições veiculadas, foram encontrados 10 registros de diferentes grupos ambulantes, o que equivaleria a uma média de uma visita a cada seis meses.

O circo foi o gênero artístico com a maior recorrência de visitações, sete no total, reunindo seis companhias de variedades, que podiam se apresentar como acrobáticas, dançarinhas, equestres, ginásticas ou mímicas, sendo elas: Grande Circo Itália (1892), Circo Fluminense (1892), Circo Mineiro (1896), Circo São Salvador (1896), Circo Guanabara (1896) e Circo Luso Brasileiro (1896), e uma que se apresentou como companhia de touros, qual seja, Companhia Tauromáquica Espanhola (1894). Na sequência tivemos a prestidigitação, com dois registros de turnês dos mágicos Calzalari Guelfo (1892) e Manoel Lopes (1894). Por fim, o teatro foi o gênero artístico com a menor recorrência de menções na imprensa, contabilizando apenas uma companhia que excursionou por Ouro Fino, mais detalhadamente, a Companhia Dramática Santos Lima (1896).

De maneira geral, os espetáculos dos grupos itinerantes de circo, prestidigitação e teatro eram oferecidos, preferencialmente, nos dias de sábado e domingo, embora o mágico Manoel Lopes (1894) e a Companhia Dramática Santos Silva (1896) tenham, além dos finais de semana, realizado apresentações na segunda-feira, no caso do mágico, e na quarta-feira, no caso da trupe teatral. Via de regra, os espetáculos ocorriam no período da noite, com exceção apenas da Companhia Tauromáquica Espanhola (1894), que promoveu corridas de touros no período da tarde. Conforme sugerem as

fontes, os artistas circenses carregavam as estruturas arquitetônicas que abrigavam o público pagante, enquanto os prestidigitadores e a companhia teatral precisaram improvisar espaços que serviram como casas de espetáculos.

Embora as abordagens inscritas neste curto recorte temporal tenham caráter introdutório, elas buscam fomentar o debate das turnês artísticas na região Sul de Minas Gerais, visando encorajar a incursão de novas pesquisas históricas que igualmente colaborem para o descortinamento das companhias, dos artistas, dos gêneros, dos repertórios lúdicos e da periodicidade dos espetáculos que excursionaram pelo Sul mineiro ao longo do século XIX. Somente com a produção de novas investigações será possível encontrar elementos inéditos da história das artes ambulantes em diferentes regiões do país.

Referências

AMARAL, Daniel Venâncio de Oliveira. *Lazer, mercado do entretenimento e circuitos futebolísticos nos sertões de Minas Gerais, c. 1888-1925*. Ponta Grossa, PR: Editora Atena, 2023.

AMARAL, Daniel Venâncio de Oliveira; Dias, Cleber. Nos trilhos do lazer: entretenimento urbano e mercado de diversões em Divinópolis, Minas Gerais, 1890-1920. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v. 22, n. 2, p. 237- 261, 2017.

AMARAL, Daniel Venâncio de Oliveira; Nunes, Fábio Santana; Xavier, Rosana Daniele. “Touradas assim, sim!”: espetáculos de touros no Oeste de Minas Gerais no final do século XIX. *Revista Caminhos da História*, Montes Claros, v. 28, n. 2, p. 223-242, 2023.

DIAS, Cleber; Cotes, Marcial. Esportes, lazer e desenvolvimento econômico em Ilhéus (c. 1890-1930). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 42, n. 91, p. 359-384, 2022.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018.

MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro, 1839-1892*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.

NAKAYAMA, Marina Fernandes Braga. *Divertimentos e tempo livre: experiências dos trabalhadores em Juiz de Fora (1900-1924)*. Tese (Doutorado

em Estudos do Lazer) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

NOGUEIRA JÚNIOr, João Martins. *Uma história dos divertimentos do sul mineiro: Itajubá, Pouso Alegre e Campanha entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX (1891-1930)*. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

OLIVEIRA, Renata Cristina Simões de. *O teatro e algumas diversões em Diamantina: uma história registrada pela imprensa (1888-1915)*. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Introdução: as marcas do período. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Coord.). *História do Brasil nação: a abertura para o mundo, 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, Vol. 3, 2012.

XAVIER, Rosana Daniele; Amaral, Daniel Venâncio de Oliveira; Dias, Cleber. Cultura, ferrovias e desenvolvimento econômico: circos em Minas Gerais no final do século 19. *Revista de História Regional*, v. 24, n. 1, p. 135-159, 2019.

Fontes primárias

- Gazeta de Ouro Fino, 05 jul. 1896, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 1 mar. 1896, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 11 jul. 1894, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 12 jan. 1896, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 12 jul. 1896, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 14 abr. 1894, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 14 jun. 1896, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 16 fev. 1896, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 17 jul. 1892, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 19 jan. 1896, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 2 ago. 1896, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 2 fev. 1896, p. 3.
Gazeta de Ouro Fino, 2 mar. 1896, p. 3.
Gazeta de Ouro Fino, 20 maio 1894, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 21 out. 1894, p. 1.
Gazeta de Ouro Fino, 22 dez. 1895, p. 1.
Gazeta de Ouro Fino, 22 jan. 1893, p. 1.
Gazeta de Ouro Fino, 23 ago. 1896, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 23 jul. 1893, p. 1.
Gazeta de Ouro Fino, 24 jul. 1892, p. 1.
Gazeta de Ouro Fino, 24 jun. 1894, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 25 ago. 1895, p. 1.
Gazeta de Ouro Fino, 25 fev. 1894, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 26 jan. 1896, p. 1.
Gazeta de Ouro Fino, 28 fev. 1892, p. 3.

- Gazeta de Ouro Fino, 28 jun. 1896, p. 1.
Gazeta de Ouro Fino, 28 jun. 1896, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 29 abri. 1894, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 29 dez. 1895, p. 1.
Gazeta de Ouro Fino, 3 jul. 1892, p. 3.
Gazeta de Ouro Fino, 3 maio 1896, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 30 jun. 1895, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 31 mar. 1895, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 4 out. 1896, p. 1.
Gazeta de Ouro Fino, 5 jan. 1896, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 5 jul. 1896, p. 1,2.
Gazeta de Ouro Fino, 6 jan. 1896, p. 1.
Gazeta de Ouro Fino, 6 set. 1896, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 6 set. 1896, p. 4.
Gazeta de Ouro Fino, 8 abr. 1892, p. 3.
Gazeta de Ouro Fino, 8 abr. 1894, p. 1.
Gazeta de Ouro Fino, 8 dez. 1895, p. 1.
Gazeta de Ouro Fino, 9 ago. 1896, p. 2.
Gazeta de Ouro Fino, 9 jan. 1896, p. 2.

Minas Gerais. Secretaria de Agricultura. Serviço de Estatística Geral. Anuário estatístico: ano 1 (1921), v. II e III, Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1926.

Minas Gerais. Secretaria das Finanças. Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Raul Soares de Moura. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1923.

ANÁLISE CONTEXTUAL DOS REGISTROS TRABALHISTAS NA LIGHT SÃO PAULO¹

Andreia Francisco dos Reis²

Resumo: O tema desta pesquisa é o estudo do contexto arquivístico que impulsionou transformações dos registros trabalhistas na Light São Paulo entre 1923 e 1946. Dentre os objetivos, procura-se compreender como a forma física e intelectual desses documentos foi modificada, considerando o envolvimento dos empregadores, dos trabalhadores e do Estado nesse processo. A metodologia adotada envolve a coleta e análise de informações relacionadas à gestão administrativa da Light São Paulo, à atuação sindical e à legislação trabalhista. Os resultados preliminares da pesquisa apontam mudanças significativas à medida que o Estado se organiza como vetor dos direitos relacionados ao trabalho.

Palavras-chave: Contexto arquivístico; Light São Paulo; Direitos trabalhistas.

CONTEXTUAL ANALYSIS OF LABOR RECORDS AT LIGHT SÃO PAULO

Abstract: The theme of this research is the archival context that drove transformations in the labor records at Light São Paulo between 1923 and 1946. Among the objectives, the aim is to understand how the physical and intellectual form of these documents was altered, considering the involvement of employers, workers, and the State in this process. The methodology adopted involves the collection and analysis of information related to the administrative management of Light São Paulo, union action, and labor legislation. The preliminary results of the research indicate significant changes as the State organizes itself as a vector of labor-related rights.

Keywords: Archival context; Light São Paulo; Labor rights.

Introdução

A pesquisa trata da investigação do contexto arquivístico das fichas de registro e prontuários de trabalhadores da Light São Paulo. Esses documentos se configuram como instrumento de observação do vínculo trabalhista dos serviços de energia e transporte urbano da cidade de São Paulo, entre as décadas de 1920 e 1940.

¹ O presente artigo é parte da dissertação de mestrado da autora intitulada *Transformações na forma física e intelectual dos registros trabalhistas: 1923-1946*, cuja defesa foi realizada em fevereiro de 2025.

²Mestre em Memória e Acervos pela Fundação Casa de Rui Barbosa (PPGMA-FCRB/MinC). Contato: andreiafranciscodos@gmail.com.

O estudo justifica-se pela necessidade de resgatar o processo de concepção dos registros trabalhistas no ambiente patronal, como resultantes da disputa de interesses de empresas, Estado e trabalhadores. As séries documentais observadas no estudo são fundamentais para o período de consolidação dos direitos trabalhistas no Brasil.

A proveniência direta dessa documentação corresponde ao setor de Oficinas e Material Rodante, localizado nas Oficinas Gerais, no bairro do Cambuci, na cidade de São Paulo, conforme apontam Joaquim e Reis (2015).

O conjunto documental a ser observado são as fichas de registro de trabalhadores configuradas em um tipo documental, ou seja, uma unidade produzida por um organismo no desenvolvimento de uma competência concreta, regulamentada por uma norma de procedimento, cujo formato, conteúdo informativo e suporte são homogêneos (Rodrigues, 2008).

Essas fichas são constituídas por uma folha com categorias de informação registradas na face e verso do documento. As informações registradas abrigam dados pessoais do trabalhador, como endereço, data de ingresso, de dispensa e cargo. Em casos excepcionais, apresenta anotações de episódios de acidentes de trabalho e afastamentos, entre outros.

Form 343 — S. O. 9754

The São Paulo Tramway, Light & Power Co. Ltd.

EMPREGADOS

Check	1104	Chapa do Bonde	Do Quadro	Liv. do Fer.
Nome	Alfredo Anastácio			
Occupação	Aprendiz			
Rua	Sampson 110			

Salario ₩ 300

Entrou em Serviço 1523

Sahida e Razão 2-523

OBSERVAÇÕES NO VERSO

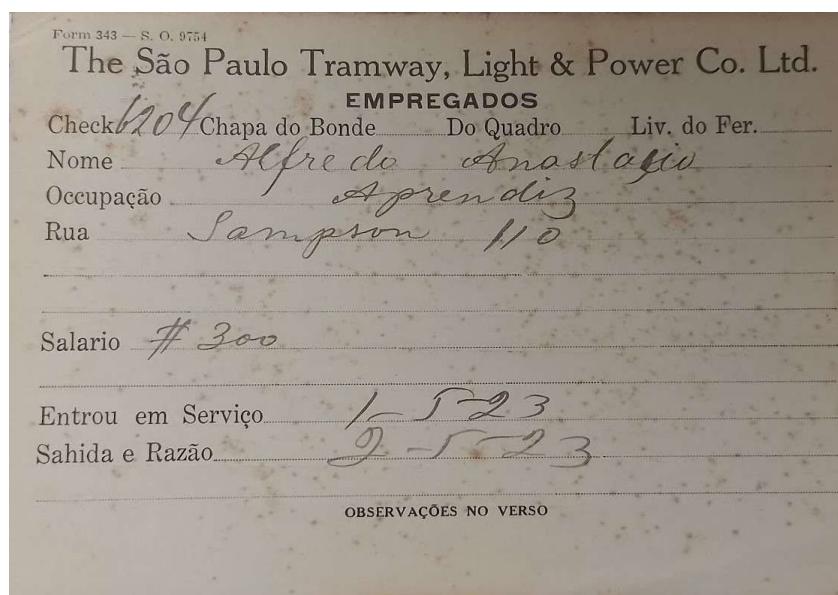


Figura 01: Ficha de registro de trabalhador de Alfredo Anastácio

Fonte: Acervo Fundação de Energia e Saneamento

No início da década de 1930, é possível observar a transição da forma física e intelectual³ das fichas de registro de empregados, que passam a se configurar como prontuários. O prontuário de registro de trabalhadores passa a conter um formulário de admissão com as identificações básicas do trabalhador, como endereço, cargo e seção, além de fotografia, impressão digital, marca d'água institucional e assinatura do gestor. Nesse mesmo prontuário, são alocados atestados médicos, folhas de frequência, ordens de pagamentos, relatórios de acidentes, solicitação de férias e outros documentos pertinentes à trajetória do vínculo trabalhista do empregado.



Figura 02: Prontuário de registro de trabalhador, Benedicto Mathias Cezar, Light São Paulo

Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.

³ Segundo Thomassem (2006), a forma intelectual vai além do conteúdo do documento, incluindo as motivações jurídicas, empresariais e dos trabalhadores organizados na construção do documento.

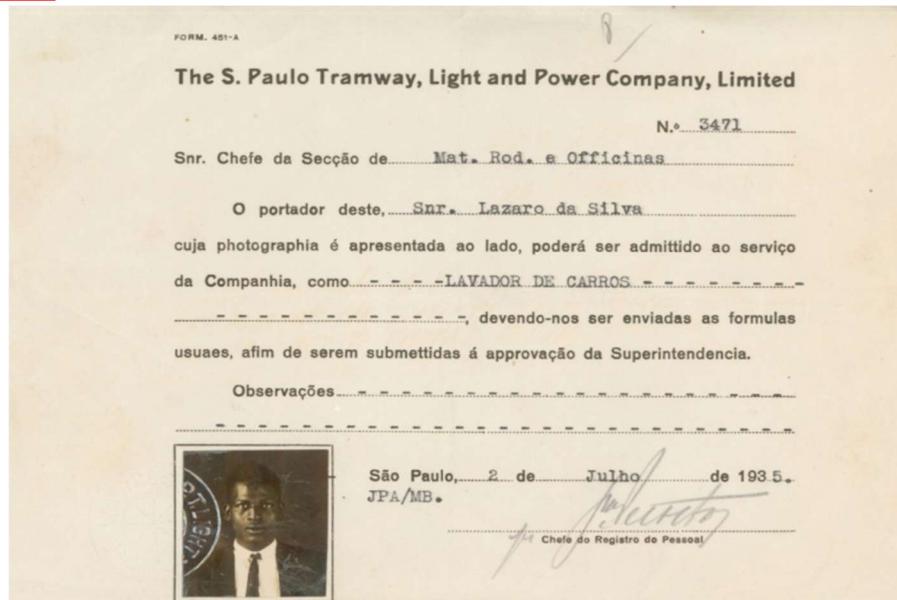


Figura 03: Folha de admissão integrante do prontuário de registro de Lazaro da Silva trabalhador, Light São Paulo

Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.

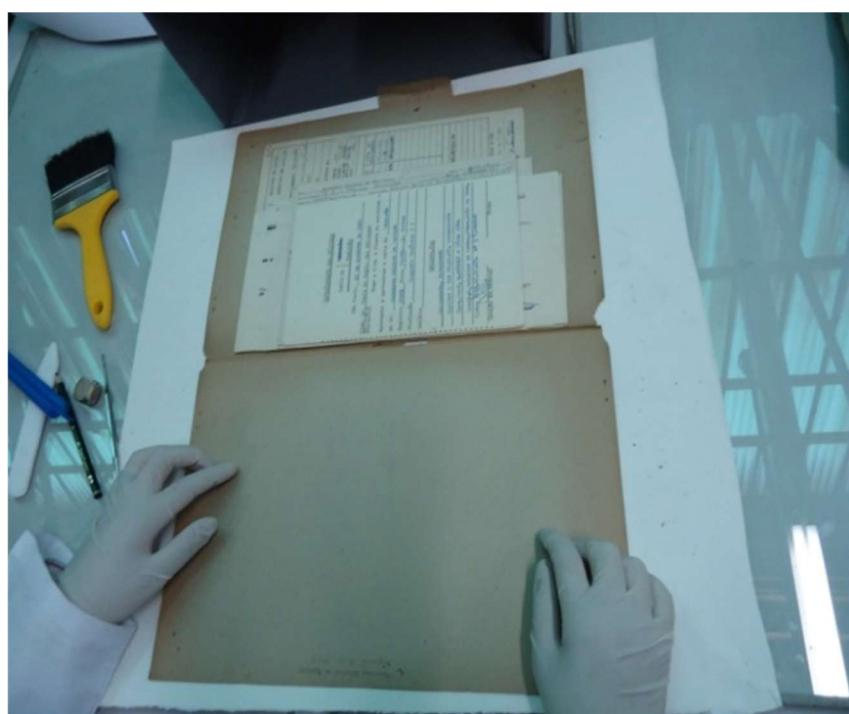


Figura 04: Documentos integrantes de prontuário de registro de trabalhador, Light São Paulo

Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento.

Ao observar as transformações desses documentos, buscamos as razões dessas mudanças, considerando os fatores ambientais em perspectiva

ampliada. Para isso, recorremos às considerações de Theo Thomassem sobre o contexto arquivístico:

O contexto arquivístico são todos os fatores ambientais que determinam como os documentos são gerados, estruturados, administrados e interpretados. Os fatores ambientais que determinam diretamente os conteúdos, formas e estruturas dos registros podem ser diferenciados em contextos de proveniência, contexto administrativo e contexto de uso. Estes fatores são cada um ao seu tempo, determinados pelo contexto sociopolítico, cultural e econômico (Thomassem, 2006, p. 10).

Considerando o recorte teórico central apresentado, a pesquisa teve entre seus objetivos explorar o papel do Estado, em suas instâncias federais e estaduais, na implantação de um conjunto legislativo capaz de provocar mudanças administrativas nas grandes corporações, visando ao cumprimento das exigências legais.

Em complemento ao papel do Estado, procuramos adicionar a recuperação do contexto arquivístico e analisar a influência dos trabalhadores organizados em sindicatos como força fundamental na constituição desses documentos.

A pesquisa também buscou compreender os mecanismos legislativos aliados à atividade fiscalizadora do Poder Executivo, representados pela institucionalização do Conselho Nacional do Trabalho (CNT) e do Ministério do Trabalho como agentes propulsores da produção documental nas instituições privadas. Dando continuidade às investigações, observarmos qual o impacto administrativo nas instituições empregadoras em relação à produção de documentos trabalhistas; quais modificações estruturais e funcionais foram necessárias para atender a essa demanda e como isso se concretiza na produção documental, em resposta às exigências do Estado e dos trabalhadores com vínculo empregatício, expressas no crescente conjunto legislativo e fiscalizador do Estado.

Ainda, foi importante compreender como o sindicato representante dos trabalhadores da Light, a União dos Trabalhadores da Light (UTL), se estrutura institucionalmente para garantir os direitos trabalhistas. Também é significativo entender as estratégias de negociação para conquista de direitos, além das disputas judiciais e proposições dos trabalhadores que

foram relevantes para alteração dos documentos trabalhistas produzidos pelos empregadores.

No percurso do trabalho, foram pesquisadas as ações estruturais do Estado que promoveram a jurisdição das necessidades das grandes corporações, especialmente sob regime de contrato de concessão de serviços públicos, como é o caso escolhido: a Light São Paulo. Toda a análise contextual visa responder a hipóteses iniciais, como a transformação de fichas de trabalhadores em prontuários de trabalhadores, resultado da disputa de interesses dos direitos trabalhistas.

O período selecionado acompanha a escala institucional dos órgãos que impactam diretamente os documentos do arquivo avaliado, no período de transição da Primeira República até o final do Estado Novo. Neste recorte temporal, é possível ver a escalada institucional dos órgãos estatais reguladores e fiscalizadores das atividades trabalhistas. Também é possível acompanhar a adaptação das grandes corporações à crescente exigência legal do Estado e analisar as reivindicações da mão de obra.

Dentre as instituições do Estado observadas, que promovem a jurisdição das relações de trabalho, foi escolhido como ponto de partida o Conselho Nacional do Trabalho (CNT) em 1923. A análise desse Conselho é fundamental para a pesquisa, pois ele foi um dos primeiros órgãos estruturados do Poder Executivo a promover jurisdição para questões do trabalho e previdência social, além de resoluções relacionadas ao direito à greve e ao trabalho de menores, e parecer técnico e episódios de acidente de trabalho (Cabral; Pereira; Chaves, 2019), ainda na Primeira República. Em 1931, o CNT passa a ser subordinado ao Ministério do Trabalho. A partir de então, constrói-se, no decorrer do governo getulista, a Justiça do Trabalho em 1937. Já em 1946, passa a se configurar como Tribunal Superior do Trabalho, órgão responsável por dissídios coletivos que excedessem a jurisdição dos Conselhos Regionais.

A escolha da Light São Paulo como representante no segmento da grande indústria de capital estrangeiro e concessionária de serviços públicos de eletricidade é importante para a compreensão de como as práticas administrativas nesses espaços contemplavam a legislação e as proposições

dos órgãos estatais nesse período. O próprio Executivo, ao longo da década de 1930, promove uma maior movimentação para a nacionalização da mão de obra e a instituição de normas relacionadas à previdência social.

Em 1931, com criação do Ministério do Trabalho, são ampliadas diretrizes diretamente relacionadas à gestão de empregados, como a concessão de férias e jornada de trabalho. Ainda no governo getulista, estas diretrizes culminaram na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), em 1943. Obrigatoriamente, essas normas passaram a ser práticas administrativas das empresas, constatadas na criação do departamento de empregados na Light São Paulo em 1932.

Ainda na década de 1930, o governo varguista promove maior abertura para os movimentos sociais, especialmente para os sindicatos. Em 1931, foi criado o Decreto nº 19.770 de 19 de março de 1931 (Brasil, 1931), que regulariza o funcionamento de sindicato único por categoria e regulação financeira pelo Ministério do Trabalho. Esse marco é fundamental para entendermos a composição conciliatória da construção dos direitos trabalhistas, com a delimitação dos órgãos representados em instituições com carta sindical concedida pelo Estado.

Metodologia de pesquisa e resultados

A pesquisa foi estruturada em uma metodologia exploratória do contexto de produção arquivístico das fichas de registro e prontuários de trabalhadores da Light. Para análise dos marcos legislativos que delimitam diretamente a forma física e intelectual desses documentos, adotamos uma coleta de dados de natureza quali-quantitativa.

As etapas metodológicas para construção do projeto seguiram os princípios da arquivologia, com ênfase na abordagem contextual dos documentos analisados. Com auxílio da teoria diplomática, procuramos entender como os documentos trabalhistas representam as relações de trabalho no ambiente do empregador.

A pesquisa que norteia o referencial teórico do contexto arquivístico, na perspectiva do campo legislativo, observou critérios que incluem múltiplos

agentes na construção das leis do trabalho. Nesse sentido, procuramos em nossa investigação ver o Estado como vetor da construção dos registros trabalhistas em diferentes situações, sejam elas de conflito ou diálogo com o patronato e empregados.

Os autores selecionados como referência bibliográfica para coleta de informações do contexto arquivístico constroem o entendimento sobre o desenvolvimento e cumprimento das relações trabalhistas, considerando a dinâmica de disputa entre os agentes envolvidos, sendo relevantes o respectivo impacto dos empregadores, do Estado e dos trabalhadores.

Nesse sentido, escolhemos como principais autores para nosso referencial Samuel Fernando de Souza , autor de “Coagidos e subordinados: trabalhadores, sindicatos, Estado e as leis do trabalho nos anos 1930” (2007); Marcos Untura Neto, autor de “O Conselho Nacional do Trabalho e construção dos direitos sociais no Brasil” (2013); Erik Chiconelli Gomes, autor da tese “A atuação do Conselho Nacional do Trabalho na Agenda Política para os Direitos Sociais no Brasil (1925 a 1946)” (2018); e Marcelo Antonio Chaves, autor de “A trajetória do Departamento Estadual do Trabalho de São Paulo e a mediação das relações do trabalho (1911-1937)” (2009).

Quanto às instituições empregadoras, foram investigados os documentos de arquivo formulados em decorrência das obrigações trabalhistas, que, por consequência, transformam as estruturas administrativas.

As funções e estruturas representadas pelo corpo diretor, jurídico, de recursos humanos e do setor de Oficinas e Material Rodante são estudadas a partir da análise de documentos normativos dessas áreas, dados que costumam estar consolidados nos relatórios anuais de atividades da administração, relatórios do departamento jurídico e recursos humanos.

Para compreender o contexto administrativo que compõe os documentos a serem analisados, reunimos diferentes informações bibliográficas e de documentos de arquivo produzidos pela própria Light São Paulo, em busca, principalmente, de informações normativas que moldam os documentos em seu preceito jurídico.

Como referencial teórico bibliográfico para compor o contexto administrativo da Companhia, temos como base teórica principal, no que se refere às relações de trabalho, a tese de doutorado de João Marcelo Pereira dos Santos (2009), que estudou os trabalhadores da Light São Paulo entre 1900 e 1935.

Para complementar o estudo administrativo, selecionamos três tipos de relatórios de atividades da Companhia para a nossa análise de reconstituição do contexto administrativo, com o objetivo de compreender tanto o mapeamento das atividades desempenhadas quanto as decisões gerenciais que impactam diretamente as transformações nos documentos.

O primeiro relatório anual de atividades analisado é a série documental *Annual Report General Manager* (1923-1946)⁴. Em um recorte mais nuclear da investigação contextual, selecionamos a série documental dos relatórios anuais de atividade, *Annual Report - Employment Bureau* (1932 e 1946). Para compor outro recorte específico e nos aproximarmos do setor relacionado aos trabalhadores analisados nesta pesquisa, coletamos a série de relatórios anuais de atividade, denominada *Annual Report Rolling Stock Department* (1925-1946).

Com as informações coletadas, elencamos os principais marcos de desenvolvimento administrativo da Companhia para compreender quais transformações administrativas e políticas são influenciadas pelo conjunto leis trabalhistas do nosso recorte temporal.

A respeito dos dados legislativos, a pesquisa usou como inspiração a metodologia de coleta de dados utilizada na tese de doutorado de José Antonio da Silva (2020). Nesse sentido, os dispositivos legais foram coletados considerando a hierarquia de Kelsen, partindo do princípio de que as leis do trabalho são compostas, primeiramente, pela Constituição Federal, seguidas das leis complementares, leis ordinárias e decretos executivos.

⁴ Esse tipo documental trata-se do relatório anual de atividades da administração, enviado ao final do exercício administrativo à diretoria geral do Grupo Light no Canadá, como prestação de contas de todas as atividades e demais decisões administrativas realizadas na concessão da Light em São Paulo.

A partir dessa linha de ordenamento legislativo, coletamos os dados normativos a partir do conjunto de leis do Brasil presente no site da Câmara dos Deputados e do conjunto de leis da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (Alesp), que impactaram diretamente na constituição das fichas e prontuários de registro dos trabalhadores da Light São Paulo.

Para exemplificar esse processo, selecionamos a coleta de dados normativos do Capítulo IV do Decreto nº 17.496, de 30 de outubro de 1926 (Brasil, 1926), que aprova a regulamentação da concessão de férias aos empregados e operários de estabelecimentos comerciais, industriais e bancários e outros, e a seguinte análise qualitativa do dado normativo elencado.

Q.1.1	<p>⁵Referência: Capítulo IV Eixo temático: Legislação trabalhista - Férias remuneradas Trecho selecionado: Do registro das cadernetas Art.1. Em cada estabelecimento ou empreza a que se referem o art. 1º e o § 1º do art. 2º deste regulamento haverá um registro dos respectivos empregados e operários. § 1º Esse registro será feito em fichas ou em livro especial, em que, de cada empregado e operário, se affixará uma photographia e se mencionarão o nome, a data da admissão, a idade, filiação, estado civil, lugar do nascimento, residência, natureza do cargo ou serviço, o ordenado, diaria, vencimentos ou gratificação e percentagens, bem como as datas em que forem gosadas as férias, e quaequer occurrencias attinentes a disposições deste regulamento. § 2º Todo empregado ou operario possuirá uma caderneta com a respectiva photographia e as especificações do paragrapho anterior. § 3º A caderneta será pelo interessado apresentada ao estabelecimento ou empreza por occasião de ser admittido e quando fôr demittido ou dispensado, afim de se fazerem na mesma os lançamentos do registro. § 4º O direito ao gozo das férias depende da legalização da respectiva caderneta. § 5º A caderneta servirá continuamente, ainda que o empregado ou operario se transfira de um para outro estabelecimento ou empreza, e somente depois de completamente cheia poderá ser substituida. § 6º A exigencia da photographia será satisfeita apenas onde a obtenção desta fôr possivel.</p>
-------	--

⁵ Texto extraído conforme ortografia da época de publicação.

	<p>Art. 12. A caderneta a que alludem os §§ 2º ao 5º do artigo precedente será restituída ao proprietário dentro do prazo de 60 dias, contados da sua admissão, e, novamente exhibida por occasião de se retirar, será reentregue no acto do pagamento dos seus serviços, com as devidas anotações.</p> <p>Art. 13. Para os empregados no commercio fica dispensada a caderneta, sem prejuizo do registro de que se occupam o art. 11 e seu § 1º.</p> <p>§ 1º Ao empregado será fornecida, sempre que o solicite, cópia authentica do que a seu respeito constar do livro de registro.</p> <p>§ 2º A concessão das férias será participada por escripto ao empregado, com oito dias, no mínimo, de antecedencia. Dessa participação o interessado dará recibo.</p>
--	--

Quadro 01: Trechos selecionados - Decreto nº 17.496, de 30 de outubro de 1926.

Princípios legais que garantem a transformação dos registros de empregados	<ul style="list-style-type: none">• O capítulo V do regulamento obriga e dá diretrizes de campos de descrição a serem preenchidos no livro de registro de empregados ou fichas por cada trabalhador contratado. A concessão de férias só é possível com as condições expressas neste item. A inserção da obrigatoriedade da fotografia é um grande marco nos registros de empregados, que visa aprimorar questões de identificação, assim como necessidades de anexos para comprovar ausências ou situações excepcionais, o que torna obrigatoriamente a ficha em prontuário. A impossibilidade de eliminação da denominada caderneta, mesmo após a dispensa do empregado, reforça a obrigação legal do empregador em manter estas informações disponíveis à fiscalização. Por fim a concessão de férias gera um novo documento a ser confeccionado em 2 vias (empregador e empregado) e adiciona mais 1 anexo ao prontuário. [Q.1.1]
--	---

Quadro 02: Elementos do Decreto nº 17.496, de 30 de outubro de 1926 que garantem a transformação dos registros de empregados

A partir da coleta e análise quali-quantitativa dos dados do capítulo IV da regulamentação de férias de 1926, vemos um exemplo da delimitação clara e instrutiva para produção dos registros trabalhistas, com especificação de categorias de informação necessárias para cumprimento da lei.

Para isso, o texto aponta que são necessárias informações pessoais do funcionário, para concessão desse direito, esse registro deverá ser feito em fichas ou livro de registro de empregados. O dado normativo exemplificado é singular em nossa pesquisa, por expressar grandes novidades à composição obrigatória das fichas de registro e prontuários de trabalhadores, como condição para admissão do empregado no estabelecimento. Sendo destaque a inserção obrigatória da fotografia no documento de admissão como elemento principal de identificação e o documento de requisição de férias.

Considerações finais

A análise do referencial teórico e metodológico voltado para as informações contextuais da gestão administrativa da Light São Paulo, juntamente às conquistas sindicais e aos dados normativos da legislação, forneceu resultados que confirmam nossa hipótese inicial de que as leis trabalhistas do período estudado transformam as fichas e prontuários de registro dos trabalhadores da empresa.

A análise do referencial teórico revela que a gestão administrativa da Companhia se reestruturou com a criação de instituições governamentais dedicadas às relações de trabalho. Os relatórios da empresa apontam essa reorganização com a criação departamento de empregados (1932) e novas atividades para o cumprimento das leis representadas nos registros de trabalhadores, evidenciando os primeiros anos de década de 1930 como determinantes para essa transformação.

O estudo de dados legislativos e teóricos revela que a inserção da UTL como representantes dos trabalhadores em 1931 ajudou a moldar os registros trabalhistas no ambiente do empregador. A carta sindical permitiu a organização a viabilizar com maior impacto a negociação de direitos com

apoio legislativo e governamental, o que influenciou a companhia na constituição de seus documentos. Suas reivindicações foram fundamentais para o direito previdenciário, principalmente por sua responsabilidade de administrar a caixa de aposentadoria e pensões dos empregados junto ao Estado (Santos, 2009).

Ainda no recorte mais aprofundado dos dados normativos, as informações coletadas aprofundam as diretrizes para as categorias de informação no interior dos registros trabalhistas, delimitando com clareza as instruções obrigatórias para a legalização do documento, como visto no exemplo do Decreto nº 17.496, de 30 de outubro de 1926.

A análise documental das fichas e prontuários de trabalhadores foram mais bem categorizadas nas outras etapas da pesquisa. Com o auxílio da diplomática contemporânea como ciência auxiliar, foi possível verificar a autenticidade desses documentos para cumprimento da legislação. Paralelamente, foram investigados o papel dos trabalhadores e sindicatos na constituição dos registros trabalhistas.

Referências Bibliográficas

BRASIL. Decreto nº 19.970, de 19 de março de 1931. Regula a sindicalização das classes patronais e operárias e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, p. 4.801, 29 mar. 1931. Seção 1.

BRASIL. Decreto nº 17.496, de 30 de outubro de 1926. Approva o regulamento para a concessão de férias aos empregados e operários. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, p. 2244, 27 jan. 1925, Seção 1.

CABRAL, Rafael; PEREIRA, Eddla; CHAVES, Vitória. Processo histórico da formação da Justiça do Trabalho no Brasil: do Conselho Nacional do Trabalho ao Tribunal Superior do Trabalho. *Revista Jurídica*, Curitiba, v. 1, n. 54, p. 266-291, 2019.

CHAVES, Marcelo Antonio. *A trajetória do Departamento Estadual do Trabalho de São Paulo e a mediação das relações de trabalho (1911-1937)*. 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

GOMES, Erick Chiconelli. *A atuação do Conselho Nacional do Trabalho na Agenda Política para os Direitos Sociais no Brasil (1925 a 1946)*. 2018. Tese

(Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

JOAQUIM, Michele Silva; REIS, Andreia Francisco dos. Projeto de preservação da documentação dos trabalhadores da Light São Paulo. In: LOPES, Carla Machado; REGOS, Tatiani Carmona (org.). Arquivo e memória dos trabalhadores da cidade e do campo. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional; São Paulo: Central Única dos Trabalhadores, 2015. p. 89-99, v. 2.

RODRIGUES, Ana Célia. *Diplomática contemporânea como fundamento metodológico da identificação de tipologia documental em arquivos*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANTOS, João Marcelo Pereira dos. *Os trabalhadores da Light São Paulo, 1900-1935*. 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SILVA, José Antonio. *A efetividade da transparência pública no Brasil à luz dos “dispositivos de acesso à informação”: entre possibilidades e limitações*. 2020. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

SOUZA, Samuel Fernando. *Coagidos ou subordinados: trabalhadores, sindicatos, Estado e as leis do trabalho nos anos 1930*. 2007. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

THOMASSEM, Thomas. Uma primeira introdução à arquivologia. *Arquivo & Administração*, [s. l.], v. 5, n. 1, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/51643>. Acesso em: 4 jun. 2024.

UNTURA NETO, Marcos. *O Conselho Nacional do Trabalho e construção dos direitos sociais no Brasil*. 2013. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

A CULTURA HIP-HOP, A SAÚDE E AS PESSOAS NEGRAS LGBTQIAPN+: IDENTIDADES, PERTENCIMENTO E (R)EXISTÊNCIAS

Letícia Cavalcanti dos Santos¹
Mateus Santos Lima²

Resumo: A presente nota de pesquisa teve como finalidade discutir as formas como a cultura *hip-hop* constitui um lugar importante para a comunidade negra LGBTQIAPN+, ao propiciar a esses sujeitos espaço de identificação, expressão e afirmação. A pesquisa, de caráter qualitativo, teve como base as respostas enviadas pelos proponentes inscritos no Edital Cultura Viva – Construção Nacional do *Hip-Hop*, lançado em outubro de 2023 pelo Ministério da Cultura (MinC). As respostas indicaram modos de reconhecimento mútuo entre os integrantes da cultura e suas consequências, como o senso de pertencimento e protagonismo. Apontando, portanto, a cultura *hip-hop* enquanto uma ferramenta potente para afirmação da identidade e a resistência da comunidade negra LGBTQIAPN+.

Palavras-chave: Pessoas Negras LGBTQIAPN+; Promoção de Saúde; Hip-Hop.

HIP-HOP CULTURE, HEALTH AND LGBTQIAPN+ BLACK PEOPLE: IDENTITIES, BELONGING AND (R)EXISTENCES

Abstract: The purpose of this research note was to discuss the ways in which *hip-hop* culture constitutes an important place for the black LGBTQIAPN+ community, by providing them with a space for identification, expression and affirmation. The research, which was qualitative in nature, was based on the responses sent in by the applicants registered for the Cultura Viva – Construção Nacional do *Hip-Hop* Call for Proposals, launched in October 2023 by the Ministério da Cultura (MinC). The responses indicated ways of mutual recognition between members of the culture and its consequences, such as a sense of belonging and protagonism. Therefore, *hip-hop* culture is a powerful tool for affirming the identity and resistance of the black LGBTQIAPN+ community.

Keywords: Black People LGBTQIAPN+; Health Promotion; Hip-Hop.

¹ Graduanda em Psicologia pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Contato: leticia.cavalcanti@unifesp.br.

² Graduando em Psicologia pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Contato: lima.mateus13@unifesp.br.

O movimento *hip-hop*, desde a sua origem, tem como grande característica e objetivo ser um movimento artístico-político de grupos vulneráveis e marginalizados. Surgido no fim dos anos 1960, ele nasceu da angústia e revolta de jovens norte-americanos do bairro Bronx (EUA), predominantemente negros, que buscavam um modo de manifestar críticas acerca da realidade que vivenciavam, com o propósito de mudar o cenário de seus bairros de origem (Almeida, 2020).

No Brasil, o movimento *hip-hop*, difundido nos anos 1980 num contexto de regime militar, ofereceu, sobretudo aos jovens das periferias, uma maior integração entre si, de modo a ampliar o senso de pertencimento e identificação (Dornelas, 2019). Tornou-se, portanto, um espaço de arte, de luta, de produção de novas formas de vida e movimentação nos seus próprios territórios, a partir de uma cultura que é própria dessa população, enquanto ação, resistência, lazer e representatividade.

Em um país como o Brasil, marcado pelas consequências históricas do processo diaspórico de escravização das pessoas negras, o racismo, que afeta profundamente as subjetividades, coloca esses indivíduos em uma posição de violenta subalternidade, por não se adequarem aos ideais eurocêntricos coloniais do homem-branco-cis-heteronormativo, além de carregarem em seus corpos marcadores que os afastam desse padrão (Aguiar; Jesus, 2021).

Simultaneamente, as pessoas LGBTQIAPN+³ também são continuamente atravessadas pelas violências que lhes são impostas, por não corresponderem à lógica hegemônica da cis-heteronormatividade. Ao longo dos anos, sofreram e ainda sofrem com processos de desumanização e deslegitimização de suas existências (Moutinho et al., 2006).

Nesse contexto, é fundamental discutir como a relação entre o sujeito e o movimento *hip-hop* perpassa as questões de saúde, especialmente no

³ A sigla contempla uma parte das diversidades de gênero, identidades e orientações sexuais, sendo eles: lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queers, intersexuais, assexuais, agêneros e arromânticos, pansexuais e não binários. Além disso, o símbolo de “+” reconhece as demais identidades e orientações não mencionadas.

que se refere à saúde mental. Isso se dá porque, diante das violências sofridas pelas pessoas negras LGBTQIAPN+, o *hip-hop* proporciona o desenvolvimento de narrativas próprias sobre si, que rompe com a lógica dos discursos excludentes (Imbrizi et al., 2019).

Compreendendo a importância da cultura *hip-hop* enquanto movimento artístico-político-representativo, essa nota de pesquisa tem por objetivo levantar reflexões acerca de como a cultura *hip-hop* tem se manifestado entre pessoas negras LGBTQIAPN+, que sofrem processos singulares de opressão pelo racismo e pela LGBTfobia ainda vigentes na sociedade, experienciando os efeitos dessas violências históricas enquanto sujeitos que carregam nos seus corpos esses dois marcadores sociais.

Optou-se, neste estudo, pelo uso da sigla LGBTQIAPN+, referente à comunidade política e não homogênea, em que os sujeitos se identificam com determinadas orientações sexuais, identidades e expressões de gênero, que se distanciam dos padrões cis-heteronormativos (Almeida et al., 2023). Apostava-se, neste estudo, que há efeitos benéficos do movimento *hip hop* para a promoção de saúde para pessoas negras LGBTQIAPN+, especialmente ao que urge a saúde mental, não somente enquanto movimento artístico-político-reivindicatório, mas também enquanto espaço de cuidado.

Assim sendo, foram analisados os resultados obtidos nas inscrições realizadas no Edital de Seleção nº 10/2023 – Cultura Viva – Construção Nacional do *Hip-Hop*, lançado em outubro de 2023 pelo Ministério da Cultura (MinC) (Brasil, 2023), um projeto que buscou propiciar o fortalecimento do movimento e dos sujeitos envolvidos. Reunimos aqui reflexões a partir de alguns referenciais teórico-metodológicos, como os escritos de Neusa Santos Souza (2021) e Lucas Veiga (2018) — entendendo a importância desses autores nas discussões sobre raça, subjetividade, pertencimento, gênero e sexualidade —, visando compreender, a partir das falas dos inscritos autodeclarados negros LGBTQIAPN+, manifestações de como o movimento *hip hop* atua na promoção e cuidado em saúde desses sujeitos, enquanto espaço de pertencimento e resistência.

O presente estudo consiste em uma pesquisa qualitativa, pois essa metodologia propicia o alcance não só do nível subjetivo, mas também das relações na realidade (Minayo, 2013). Desse modo, confere à compreensão e às representações singulares advindas das experiências de vida dos sujeitos, o que enseja uma interpretação da lógica interna das relações, dos processos e dos fenômenos (Turato, 2005).

Foi analisada a sistematização dos dados fornecidos ao Edital, e alguns trechos que envolviam a percepção daqueles que experienciam a cultura *hip-hop* foram selecionados. Para isso, levou-se em consideração as falas dos proponentes autodeclarados negros LGBTQIAPN+, no intuito de dar a esses sujeitos o devido protagonismo ao tema.

O movimento *hip-hop* para pessoas negras LGBTQIAPN+: reflexões e possibilidades

Principalmente por seu caráter político-reivindicatório, a cultura *hip-hop* frequentemente enfrenta repressões e é alvo de criminalização do Estado. Isso ocorre, em grande parte, devido à forte influência da sua origem e à presença em regiões periféricas, protagonizada por sujeitos dos quais não se esperam movimentações políticas: corpos negros.

Estes são alvos de uma necropolítica que busca manter a exclusão social de jovens negros por meio do encarceramento em massa e das chacinas que ocorrem desde os tempos coloniais, respaldados sob os estereótipos racistas de brutalidade e agressividade que recaem e perpassam, ainda hoje, suas existências e masculinidades (Mbembe, 2018; Moutinho *et al.*, 2006).

A repressão das manifestações do *hip-hop*, como o grafite, a dança e a música, está muito associada à repressão das próprias vidas. Ao enxergar artistas do *hip-hop* enquanto “criminosos potenciais” (Almeida, 2020), reatualiza-se uma narrativa muito semelhante àquela imposta sobre corpos negros, em que se busca, a qualquer modo, criminalizá-los o mais rápido possível, como se o crime fosse o único destino e movimentação possível, principalmente para os jovens negros periféricos (Faustino, 2018).

Como resposta a essa repressão, o movimento *hip-hop* se torna um instrumento de denúncia às violências de Estado e uma possibilidade de humanização dessa população, ao passo que permite que ela se coloque nas rimas, nas danças, no grafite e na música a seu próprio modo, com sua própria narrativa e não se submetendo ao sufocamento do Estado. O movimento, então, se torna não somente de conscientização e denúncia, mas uma organização que viabiliza a identificação, o estabelecimento de vínculos e a evocação de desejos, experiências e identidades.

Se essa desumanização e criminalização histórica, desde os tempos coloniais, ainda apresenta uma influência tão forte no modo como corpos negros se manifestam socialmente, qual lugar o *hip-hop* pode oferecer para os corpos que, além de negros, também têm outros marcadores sociais, como gêneros e sexualidades dissidentes? Pensar em pessoas negras LGBTQIAPN+, adentrando o *hip-hop* e trazendo luz a outras narrativas e identidades que também são silenciadas, transgride inclusive, percepções do próprio movimento, que também é reproduzor de opressões de gênero e sexualidade por ser predominantemente masculino e cis-heteronormativo.

Importante frisar que a cis-heteronormatividade é um conceito compreendido enquanto uma instituição política que rege os corpos, com o ensejo de manter o *status-quo* da binariedade de gênero, ou seja de homens e mulheres (Butler, 2015). Dessa forma, ocorreu o processo de biologização dos corpos, em que algo construído socialmente, no caso, o gênero, passou a ser justificado sob a lógica da biologia, de modo que ser “homem” ou “mulher” foi associado ao sexo (Laqueur, 2001).

Controla-se, assim, a hegemonia dos corpos para a manutenção do *status-quo*, especialmente no que diz respeito às questões de gênero e sexualidade, correspondendo às exigências impostas pelo patriarcado (Butler, 2015).

Portanto, com o aumento de outros artistas do *hip-hop* ocupando a cena, como mulheres e pessoas LGBTQIAPN+, amplia-se e diversifica-se esse espaço de predomínio masculino cis-heteronormativo, retomando essas relações também como uma situação própria da cultura. Como afirma o MC

Murilo Zyess (Quebrada [...], 2018), jovem gay negro e ex-integrante do Quebrada Queer: “MC's de verdade não desejam sociedades sem diversidade, recupere o seu bom senso, repense bem nos fundamentos sendo verdadeiro, vai ter bicha no rap sim! E eu nem sou pioneiro!”.

Se as imagens tomadas como referencial para esses sujeitos são predominantemente ligadas aos padrões hegemônicos eurocêntricos, há um impacto não só na subjetividade desses corpos, mas também na concepção que eles criam de si e do seu valor (Quijano, 2005; Veiga, 2018). Enquanto corpos dissidentes atravessados por uma sensação constante de diáspora, em um processo de inferiorização que dificulta os processos identificatórios como corpos humanos, é no encontro com novas formas de si, de ressignificar o próprio espelho, que sujeitos dissidentes podem se humanizar (Souza, 2021).

Assim, diante das respostas dos candidatos autodeclarados negros LGBTQIAPN+, pretendeu-se compreender como a cultura *hip-hop* pode possibilitar esse lugar artístico-político-identitário, que, ao oferecer um espaço de identificação, influencia os modos de cuidado e saúde desse público, de ressignificação de si, por meio de ações que promovem vida e autonomia, considerando que a cultura *hip hop* é parte dos movimentos de resistência das periferias e de grupos marginalizados desde a sua origem.

A potência do *hip-hop* como espaço de cuidado e pertencimento

O *hip-hop* mostra-se como uma das ferramentas emancipatórias possíveis para que sujeitos negros LGBTQIAPN+ possam recuperar sua autoestima e afirmar sua existência, bem como seu lugar. Esses pontos, quando possíveis de serem vividos, geram impactos na saúde do indivíduo, sobretudo no que diz respeito à saúde mental (Souza, 2021; Veiga, 2018). Isso ocorre porque, quando o indivíduo entende o seu valor e o seu lugar no mundo, ele amplia a visão sobre si próprio, ou seja, entende suas potencialidades e expande suas perspectivas de vida (Veiga, 2018).

Nesse sentido, é possível ir ao encontro do que Dejours (1986) teoriza sobre saúde. Segundo o autor, saúde refere-se à possibilidade de ter acesso a recursos que ensejam as suas diversas dimensões, como o bem-estar físico,

mental e social. Ademais, consideram-se os aspectos dinâmicos, de equilíbrio e o contexto em que o sujeito está inserido, sendo permitido criar esperanças sobre si.

Ao analisar as respostas dadas pelos proponentes inscritos no Edital de Seleção nº 10/2023 – Cultura Viva – Construção Nacional do *Hip-Hop*, alguns relatos colaboraram de forma expressiva para a compreensão desse fenômeno, trazendo a potencialidade desse espaço para pensar na coletividade, como o seguinte relato de uma das pessoas inscritas: “Diversidade e inclusão é a base para pensarmos PERTENCIMENTO neste projeto e dentro da cultura *hip-hop*, criando novos imaginários para as pessoas trans, negras e do terreiro, através do audiovisual e do rap” (2023 apud MC, Mulher Trans, Negra).

Tendo a si próprios como modelos ideais, ao mesmo tempo que dão voz aos seus desejos, às suas lutas e à própria experiência de existir, o movimento vai se configurando enquanto lugar de afeto, reconhecimento e legitimação de suas vivências. Isso implica a possibilidade de ressignificar os espaços que, durante anos, foram negados, bem como a chance de serem protagonistas de suas narrativas, como observamos em várias das respostas do Edital:

Para a realização das iniciativas, grande parte das equipes é formada por pessoas LGBT'S, pessoas negras e mulheres. Desde fotógrafos e auxiliares a protagonistas. O trabalho é feito dessas pessoas para o mesmo tipo de pessoa, trazendo visibilidade artística, ou seja, outras pessoas conseguem sentir esperança e ter como inspiração em sentir poder fazer o mesmo. Além da representatividade LGBTQIA+ e negra sendo protagonista dos projetos, trazendo um sentimento de PERTENCIMENTO⁴ a todas as pessoas destas comunidades em questão (2023 apud MC, não binária, negra).

Procuro inspirar outras mães e seus filhos e filhas a se engajarem em projetos que fortaleçam sua autoconfiança e seu senso de PERTENCIMENTO⁵. Com a juventude, especialmente as meninas e mulheres negras, busco promover o empoderamento e o orgulho da sua ancestralidade afro, incentivando-as a desenvolverem suas potencialidades e a superarem os desafios impostos pelo racismo e pelo machismo (2023 apud MC, mulher cis, bissexual, negra).

⁴ Grifo nosso.

⁵ Grifo nosso.

Portanto, se o *hip-hop* proporciona um lugar de cuidado, afirmação de si e pertencimento, de modo que aqueles que compõem a cultura criam esperança sobre si e seu povo, a saúde, sobretudo a mental, insere-se nesse contexto e dialoga com o que é proposto por Dejours (1986).

Dentre as respostas dos proponentes autodeclarados negros LGBTQIAPN+, há, na maioria delas, certa associação das relações do *hip-hop* com as possibilidades de trocas, de promoção de bem-estar, de denúncia, de ampliação de perspectivas para o futuro e conhecimento da própria história. Paralelamente, ressaltam que o movimento representa uma forma de organização de educação e aprendizado que vai além do desenvolvimento de habilidades artísticas, pois abrange também valores como o respeito, a autoexpressão e a empatia, já que aproxima a cultura da juventude negligenciada pelo Estado e permite a expressão de sua própria identidade e moral.

Considerações finais

Com base na discussão trazida, é interessante pensar no modo como a cultura *hip hop*, desde o seu surgimento, constitui uma ferramenta potente para garantir a visibilidade àqueles que, por tanto tempo, o Estado buscou e ainda busca reprimir.

Diante das respostas obtidas na sistematização dos dados, foi possível notar a influência significativa no cuidado desses sujeitos, tendo em vista a possibilidade de se sentirem pertencentes e, portanto, se identificarem com pessoas que têm desejos, ideias e experiências semelhantes às suas. Isso contribui não só para o senso de coletividade, mas também para a construção de ideais que quebram com a lógica hegemônica, que perdura e transpassa suas existências até os dias de hoje.

Isso influencia diretamente a maneira de promover a saúde àqueles que compõem a cena do movimento *hip-hop*, pois, a partir desse espaço, são dispostas ferramentas para o exercício de criar possibilidades sobre si, forjando novas perspectivas de vida.

Assim, é na possibilidade do encontro e compartilhamento, viabilizado pelo movimento, que esses sujeitos podem encontrar formas de ampliar suas potencialidades, bem como afirmar suas identidades e existências, possibilitando, assim, pensar na potência dessas manifestações artísticas-políticas também como práticas de cuidado, manutenção e reprodução de vida nos diferentes territórios em que pessoas negras LGBTQIAPN+ vivem, retomando a autonomia e o protagonismo sobre si.

Referências

- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- AGUIAR, J. N. M.; JESUS, V. G. P. Habitando as margens: Patologização das identidades trans e a colonialidade do poder no Brasil. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, [s. l.], v. 7, n. 3, p. 200-228, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendif/article/view/46899>. Acesso em: 10 set. 2024.
- ALMEIDA, G. M. et al. Formas de vulnerabilidade de pessoas LGBTQIAPN+ no Brasil. *Revista Bioética*, [s. l.], v. 31, p. e3470PT, 2023.
- ALMEIDA, Y. L. A criminalização do movimento hip-hop. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Serviço Social) – Escola de Serviço Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Edital Prêmio Cultura Viva Construção Nacional do Hip-Hop 2023*. [Brasília]: Ministério da Cultura, 26 out. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/editais/inscricoes-em-andamento/edital-premio-cultura-viva-construcao-nacional-do-hip-hop-2023-1>. Acesso em: 15 set. 2024.
- BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.
- DEJOURS, C. Por um Novo Conceito de Saúde. *Revista Brasileira de Saúde Ocupacional*, v. 14, n. 54, p. 7-11, 1986.
- DORNELAS, L. Quatro décadas de rap no Brasil: O surgimento da cultura Hip Hop. RedBull, 3 abr. 2019. Disponível em: <https://www.redbull.com/brpt/music/O-surgimento-da-cultura-hip-hop-no-Brasil>. Acesso em: 10 set. 2024.

FAUSTINO, D. Reflexões indigestas sobre a cor da morte: as dimensões de classe e raça da violência contemporânea. In: FEFFERMANN, M. et al. (org.). *As interfaces do genocídio: raça, gênero e classe*. São Paulo: Instituto de Saúde, 2018. p. 141-158.

IMBRIZI, J. M. et al. Cultura hip-hop e enfrentamento à violência: uma estratégia universitária extensionista. *Fractal: Revista de Psicologia*, [s. l.], v. 31, n. spe, p. 166-172, dez. 2019.

LAQUEUR, T. W. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*; Thomas Laqueur; tradução Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

MINAYO, M. C. S. *O desafio do conhecimento: Pesquisa qualitativa em saúde*. São Paulo: Hucitec, 2013.

MOUTINHO, L. et al. Raça, sexualidade e saúde. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 11-14, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/xm3Mz8DpHmKvBSgB3BvPyXS/?format=pdf&language=pt>. Acesso em: 10 set. 2024.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina: Clacso, 2005. p. 107-130.

QUEBRADA Queer – Guigo | Murillo Zyess | Harlley | Boombeat | Tchelo Gomez. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Rap Box. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FwktAmgku68>. Acesso em: 13 fev. 2025.

SOUZA, N. S. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

TURATO, E. R. Métodos qualitativos e quantitativos na área da saúde: definições, diferenças e seus objetos de pesquisa. *Revista de Saúde Pública*, [s. l.], v. 39, n. 3, p. 507–514, jun. 2005.

VEIGA, L. As diásporas da bixa preta: sobre ser negro e gay no Brasil. *Revista Tabuleiro de Letras*, Salvador, v. 12, n. 1, p. 77-88, jun. 2018.

DO LIXÃO NASCE FLOR, ENTRE O CINEMA DE QUEBRADA E “O RAP DA VILA RIO”

Daniel Neves de Andrade¹

RESUMO

Nos documentos oficiais, monumentos, livros didáticos, feriados e celebrações cívicas estão presentes os protagonistas da História, seja de uma cidade, de um país, de um continente ou de toda uma época. Mas onde está o registro daqueles anônimos, invisíveis e aparentemente sem importância, como nos disse Bertolt Brecht (1986), que construíram a muralha da China, as pirâmides do Egito, as conquistas dignas de serem lembradas e admiradas coletivamente? A partir da obra de Walter Benjamin e do cinema periférico, isto é, do cinema realizado na periferia do capitalismo, este projeto busca investigar e reconstituir parte da memória dos oprimidos a partir de suas próprias narrativas, imagens e lugares de origem. Segundo Benjamin, o historiador materialista deve fazer um trabalho arqueológico com o ocorrido, juntar os cacos e lembrar os mortos para reconhecê-los e redimi-los. No Brasil do século XXI, impulsionados por mudanças sociais e tecnológicas, cineastas moradores de regiões periféricas têm realizado filmes não apenas sobre, mas principalmente nas próprias comunidades onde vivem e atuam. Muitos desses filmes abordam a cultura Hip-Hop, refletindo a memória dela na construção de uma contra-história.

Palavra-chave: Cinema de Quebrada; Hip Hop; Walter Benjamin.

FLOWERS ARE BORN FROM TRASH: BETWEEN CINEMA DE QUEBRADA ANDA “O RAP DA VILA RIO”

Abstract: In official documents, monuments, textbooks, holidays and civic celebrations, the protagonists of History are present, whether from a city, a country, a continent or an entire era. But where is the record of those anonymous, invisible and apparently unimportant, as Bertolt Brecht (1986) told us, who built the Chinese wall, the pyramids of Egypt, the achievements worthy of being remembered and admired collectively? Based on the work of Walter Benjamin and peripheral cinema, that is, cinema made on the periphery of capitalism, this project seeks to investigate and reconstitute part of the memory of the oppressed based on their own narratives, images and places of origin. According to Benjamin, the materialist historian must do archaeological work with what happened, pick up the pieces and remember

¹ Um dos fundadores do Coletivo de Cinema Companhia Bueiro Aberto e da Editora Letras do Subsolo, é formado em Filosofia e mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Atualmente, cursa o doutorado em Filosofia na Universidade Federal do ABC (UFABC), com a pesquisa “Walter Benjamin e o cinema de quebrada”. É bolsista da International Marcuse Society, onde desenvolve estudo sobre Herbert Marcuse em diálogo com as vivências dos povos indígenas brasileiros.

the dead to recognize and redeem them. In Brazil in the 21st century, driven by social and technological changes, filmmakers living in peripheral regions have made films not only about, but mainly in the communities where they live and work. Many of these films address Hip-Hop culture, reflecting its memory in the construction of a counter-story.

Palavra-chave: Cinema de Quebrada; Hip-Hop; Walter Benjamin.

Estamos tomando de assalto a academia. Nós, filhos da classe trabalhadora, estamos pesquisando, estamos sendo sujeitos, não apenas objetos. A gente quer pesquisar tudo, não há fronteiras. Mas eu senti uma necessidade de falar dos meus, da minha quebrada. Depois que li *A queda do céu*, de Davy Kopenawa e Bruce Albert (2015), descobri um livro no qual o indígena, embora mediado pelo antropólogo, fala de si mesmo. Afinal, nós queremos colocar nossas ideias na academia, transformá-la, mas também queremos aprender com ela, buscar referências bibliográficas e o rigor conceitual. Em 2021, defendi minha dissertação de mestrado em história da Arte na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Sob o título *Cinema Novo e Cinema de Quebrada, a experiência da Companhia Bueiro Aberto*, fiz uma pesquisa acerca do meu coletivo em um debate com o histórico movimento do Cinema Novo, que tanto filmou o povo brasileiro nos anos 1960 e que sempre nos foi uma referência.

Agora, no doutorado em Filosofia pela Universidade Federal do ABC (UFABC), decidi abordar a memória periférica, contar uma história que foi apagada. Para tanto, faço um diálogo com as teses apresentadas em *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin (1994). Mas o meu trabalho de pesquisa não é apenas textual, sou cineasta, filmo a memória da minha quebrada. E foi durante os estudos de Walter Benjamin e do Cinema de Quebrada, um cinema feito nas periferias, que produzi o filme *O Rap da Vila Rio*, uma obra sobre o RAP no meu bairro. Além de entrevistas, encontrei um imenso material de arquivo guardado com os manos. Em um processo de sentir e refletir a filosofia de Walter Benjamin, tocado pela história subterrânea, anônima, filme e pesquisa se cruzaram. O texto que segue é parte de um estudo dentro da minha tese, um estudo que gerou uma obra de arte, uma

arte que alimenta a pesquisa; é a criação de textos e a criação de filme. Portanto, escrevo aqui sobre mim, sobre meu processo, sobre meus parceiros, sobre minha trajetória e sobre minha pesquisa. Não hesito em usar o pronome eu, estou totalmente imerso naquilo que estudo, sou sujeito e objeto ao mesmo tempo.

Na tese VII de *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin escreve o seguinte:

Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em ressuscitar uma época que esqueça tudo que sabe sobre fases posteriores da história. Impossível caracterizar melhor o método com o qual rompeu o materialismo histórico. Esse método é o da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a acedia, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. para os teólogos medievais, a acedia era o primeiro fundamento da tristeza. Flaubert, que a conhecia, escreveu: "Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage". A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia, sempre, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinharam os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente aos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (Benjamin, 1994, p. 225).

Segundo Michael Löwy, Benjamin se contrapõe a Fustel de Coulanges, historiador positivista francês do século XIX, continuando um ataque que também faz ao historicismo alemão:

O passado pode ser compreendido somente à luz do presente, sua imagem verdadeira é célere e furtiva - "lampeja". Mas Benjamin introduz, aqui, um conceito novo: a *Einfühlung*, cujo equivalente mais próximo seria a empatia, mas que ele próprio traduzira por "identificação afetiva". Ele acusa o historicismo de identificação com os vencedores" (Löwy, 2005, p. 71).

Existe um ponto de vista na história, mas tal ponto de vista não se trata apenas de uma tomada racional de posição, é uma identificação afetiva e moral por meio da acedia melancólica. O historiador positivista tem essa identificação com os valores dos vencedores, com a moralidade da vitória e do sucesso, com os feitos dos poderosos, como se estes fossem necessários e naturais. Ele exalta o cortejo dos opressores.

Identificado com os que tombaram, solidários aos que caíram na caminhada do progresso da civilização, o historiador materialista escova a história a contrapelo, do avesso, recusa o cortejo triunfal, sente os lampejos das sublevações que interromperam a marcha do progresso. Ele percebe que os grandes monumentos foram construídos com base na escravidão e no sofrimento dos anônimos, e ele sofre junto. Assim como o poema de Brecht (1986), ele exalta os trabalhadores que ergueram a muralha da China, não seus idealizadores. “O historiador materialista precisa tomar distância dessa identificação afetiva com os vencedores e realizar a crítica da cultura, pois os bens culturais estão manchados de sangue” (Schlesener 2011, p. 75).

Mas é importante lembrar, como afirma Gagnebin (2018), que há uma proposta metodológica, um desvio que o historiador materialista faz para escovar a história a contrapelo. É um desvio não só da história universal, mas de seu processo de transmissão, dos meios pelos quais a história chega até nós: pelos monumentos, feriados, livros, arquivos e imagens oficiais:

O historiador burguês não questiona nem sua posição, nem a maneira como a história nos foi contada e transmitida, e ainda menos a maneira como ela se realizou. O autor historicista, para Benjamin, se identifica sempre com o vencedor, na medida em que, pela “força das coisas”, é sobre este que existe o maior número de testemunhos e documentos” (Gagnebin, 2018, p. 65 - 66).

Ele se baseia no sucesso como prova de validade histórica, como prova da necessidade e da universalidade. Já o historiador materialista tem de buscar outras fontes, bem como outra maneira de conceber o tempo: “escrever a história dos vencidos exige a aquisição de uma memória que não consta nos livros da história oficial” (GAGNEBIN, 2018, p. 67).

Vivemos um memoricídio planejado, diz Seligmann- Silva, sobre a situação da memória brasileira no século XXI: “O caso do Brasil é

paradigmático: país com uma das piores divisões sociais da riqueza no mundo, é também um campeão em termos de violência estatal e paraestatal, assim como em termos do apagamento das histórias e narrativas dessas violências" (Seligmann-Silva 2019, p. 21). Basta percorrer as ruas brasileiras, seus nomes, observar as estátuas, os monumentos, os feriados, os livros oficiais para notarmos de quem lembramos e o que lembramos, para notarmos como olhamos para a história e como isso impacta o presente. De uma maneira geral, a história do Brasil ainda é contada pela ótica dos vencedores, da classe dominante responsável por um passado fundado na escravização, no genocídio de povos originários e na desigualdade social. Por trás de toda simbologia histórica, há a promessa: o Brasil é o país do futuro.

Há cerca de 10 anos, quando começamos a pensar em fazer cinema, refletimos sobre um nome, nasceu a Companhia Bueiro Aberto. Por que esse nome? Esta pergunta nos foi feita várias vezes. Lembro que meu irmão, Ton Neves, um mestre que nos ensinou a editar e fotografar, disse para mim: "Mano, esse nome é muito underground, talvez não esteja de acordo com a proposta de vocês, é distante do povo". De certa forma, eu concordo com Ton. Sempre que falo o nome do nosso coletivo vem a mesma pergunta. Se pensarmos de maneira direta, o bueiro é o lugar onde está toda a sujeira da sociedade. Então, estamos fazendo filme sobre a sujeira?

A resposta é sim e não. Bueiro Aberto é uma metáfora. Primeiro, quando pensávamos no cinema, queríamos nos contrapor ao cinema comercial, considerado por nós como superficial, cheio de efeitos, entorpecedor e de grandes orçamentos. Ao contrário, com referência no Cinema Novo e no Cinema Marginal, nosso cinema é sujo, câmera na mão, estórias suburbanas, ideia na cabeça, sem recursos, contrapondo ao cinema da indústria, uma estética suja porque a estética limpa está de acordo com a sociedade capitalista, queríamos provocar. Em segundo lugar, como moradores de bairros periféricos, queríamos dizer que nesse lugar em que vivemos, lugar considerado sujo pela elite, lugar onde se vê o córrego a céu aberto, nasce uma flor. Tanto é assim que nosso primeiro filme se chama *Uma flor nasceu no*

esgoto (direção coletiva, 2014). Do submundo urbano, a gente retira nossa poética, nossas estórias, e nosso grito de indignação.

Claro que de lá para cá muita coisa mudou na nossa percepção. Aliás, posso dizer que nosso coletivo tem diferentes cabeças com pensamentos diversos. Temos uma unidade, debatemos filmes e ideias, mas temos a liberdade de pensar conforme a subjetividade de cada um. Para mim, um elemento fundamental no nome Companhia Bueiro Aberto tem a ver com a “arqueologia do anonimato”. Acredito que nosso cinema trabalha muito a ideia de história e memória da classe trabalhadora, sobretudo de sua cultura.

Minha tese de doutorado faz uma relação entre o cinema de quebrada e o filósofo Walter Benjamin. Segundo Benjamin, nas suas *Teses sobre o conceito de história*, existe uma história oficial, a história dos vencedores, da classe dominante: que está nos feriados, monumentos, nomes de ruas, livros... Ela conta sobre os grandes personagens e apaga a memória dos que ele chama de vencidos, os trabalhadores (Benjamin, 1994). Afinal, como disse o dramaturgo Bertold Brecht², a história só vai lembrar dos engenheiros e Faraós que fizeram, por exemplo, as pirâmides do Egito, não dos escravos que trabalhavam arduamente.

Da mesma maneira, podemos perguntar: quem construiu as grandes cidades brasileiras? Que faz as cidades funcionarem? Quem ergueu Guarulhos? Não são os grandes nomes, não são as celebridades, são as pessoas anônimas, “simples”, que todos os dias dedicam seu suor para que este mundo funcione. O tempo passa e tais pessoas não são lembradas, muito menos valorizadas. Será que o seu vizinho daria um filme? Será que seu bairro daria um filme? Será que você daria um filme? Acreditamos que sim, e pretendemos contar justamente essas estórias.

No texto *O narrador*, Walter Benjamin afirmou que a humanidade estava perdendo o hábito de contar estórias, isso lá pelos anos 1930 (Benjamin, 1994). Ao ler esse texto, lembrei-me de quantas vezes ficamos a madrugada toda na calçada contando e ouvindo estórias, de quantas vezes nos sentamos na sala de casa para ouvir nossos avôs. Mano, que época da

² Poema denominado “Perguntas de um trabalhador que lê”.

hora! Parece que perdemos um pouco esse hábito, parece que a tecnologia nos enclausurou dentro de casa, parece que perdemos a paciência de escutar. Tenho a impressão de que a figura popular do contador de estórias orais está acabando. Essas reflexões passam pela minha cabeça e acho que estou tentando retomar esse passado nos filmes que faço, sentar-me ali com a senhora, os manos, ligar a câmera, ouvir estórias e depois montar tudo. Tenho certeza de que precisamos escutar mais.

Porém, esse é um papo de quem está ficando velho, aquela velha frase: “na minha época era melhor”. O mundo mudou. O passado é da hora, mas ele só existe no presente, como afirma Benjamin (1994), contamos estórias agora, nesse momento³. Certa vez, ouvi de um mano indígena: “Antigamente, quando um ancião morria na aldeia, era como se fechasse um livro. Agora, com essa tecnologia, a gente grava e o livro continua aberto, a gente mantém nossa cultura” (fala de Pedro Pankararé no filme *Imagens Indígenas*, de 2022). E olha só, agora estamos contando estórias da quebrada, estórias escondidas, por meio da tecnologia, do cinema.

O RAP também fez isso através da música. Ligávamos o rádio e ouvíamos a música *Homem na estrada*, de “Racionais MCs”. Os anos se passaram, abrimos o Youtube e ouvimos “Lyon Autoestima”, MC Regra”, “A visão de João Rap”, “BML”⁴ e tantos outros manos e minas da quebrada, um Rap que também é nossa memória. Estamos aqui para lembrar dos esquecidos.

Porém, nunca me achei porta-voz da quebrada. Todo filme que faço é um recorte e um ponto de vista. Falo dos esquecidos, mas não represento ninguém. Existem várias quebradas, várias subjetividades, vários olhares, várias estéticas. O RAP também é assim, muda, se transforma, tem vários estilos, está vivo, estamos vivos e em movimento.

³ Diz Benjamin: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (Benjamin, 1994, p. 224).

⁴ O trabalho de todos esses MCs pode ser conferido no canal do Grupo Autoestima, que eles construíram durante dez anos e que aparece na base do filme “O Rap da vila rio”.

Contar nossas estórias nem sempre é fácil, pois existem memórias traumáticas. No RAP mesmo, ouvimos músicas que contam chacinas e assassinatos, por exemplo. Tem hora que os manos e minas não querem cantar isso, tem hora que nós não queremos filmar isso. Afinal, nosso passado não é só de fracasso. A gente tem coisa bonita para falar, nossas lutas para sobreviver, nossos amores e nossa cultura. Também temos nossa paz, ainda que o sistema nos imponha a guerra. O Grupo “Autoestima”, que é retratado no filme *O Rap da Vila Rio*, trouxe muito essa ideia. A gente tem que se amar porque: “tudo, tudo vai, tudo é fase, irmão, logo mais vamu rebentar no mundão” (trecho da música “Vida Loka”, de Racionais MCs). Já disse o poeta Sérgio Vaz (2012), “nossa povo é lindo e inteligente”⁵.

Mas, quando necessário, vamos nos lembrar também dos problemas, da violência policial, do descaso do Estado, da opressão da burguesia, da falta de saúde e de educação. Precisamos denunciar as patifarias do sistema. Essa ideia a gente não perde.

Então, contar as estórias que não estão na mídia e nos grandes monumentos é essa contradição, é tipo a quebrada, cheia de esquinas, vielas, tijolos e madeiras, caminhos que vão e vêm. É você amar e odiar seu bairro porque a gente vive na precariedade ao mesmo tempo que estamos em casa, tipo o passarinho no ninho. Gostamos da nossa quebrada, temos orgulho. E nessa variação de sentimentos, entre a vitória e a derrota, no Rap ou no cinema, vamos contando as estórias escondidas, aquelas que para a gente tem mais valor. Como diz Lyon Autoestima no filme *O Rap da Vila Rio*: “o diamante não vem da lama? Do lixão não nasce flor? Por que um coração não pode voltar a ter amor?”.

Quando a gente começa a fazer cinema de quebrada, uma das nossas principais referências é o RAP. Na nossa geração dos anos 1990, o RAP surgiu como uma música peculiar, falava gíria - “gíria não, dialeto”, Negro Drama, 2002 -, usava uma linguagem que era próxima de nós e conseguia se comunicar com o gueto.

⁵ Fala retirada do trailer do filme “Povo lindo, povo inteligente”, direção de Sérgio Gag e Mauricio Falcão.

O RAP sempre foi mais que uma música, é uma cultura, uma atitude, uma forma de pensar, um grito contra o sistema. Era impressionante que ele furava a bolha da grande mídia. Eu cresci ouvindo RAP nos rádios da quebrada, mas, principalmente, cresci ouvindo nas ruas, praças, vielas e esquinas do meu bairro. Eu observava MCs fazendo freestyle, compondo sons em cadernos velhos, elaborando beats no violão, na percussão e na boca. Aquilo ali sempre foi um aprendizado.

Enquanto cineasta, escritor, pesquisador e professor de Filosofia, foi o RAP um dos principais responsáveis pelo caminho que trilhei. Devo muito aos manos e minas do meu bairro, Vila Rio, cidade de Guarulhos, SP. Quando a gente pega a câmera na mão e olha para a quebrada, é tipo um MC fazendo freestyle, improvisando, criando na hora, percebendo o momento e o que acontece ao redor. Quando a gente junta as imagens do bairro na edição, é tipo o DJ construindo os beats e ritmos. Quando a gente escreve o roteiro e pensa nas cenas, é tipo um rapper criando sua letra e estória. Quando a gente se reúne e troca uma ideia sobre um filme, é tipo os manos e minas do RAP reunidos, debatendo as ideias de arte e vida, de amizade e coletividade. O mesmo ocorre quando a gente tem conflitos, quando a gente discute e quando a gente tem dúvidas sobre o futuro. Fizemos clipes com os parceiros do Rap, com eles participando do processo de produção, propondo ideias e planos. Outras vezes, as músicas de RAP viraram trilhas sonoras dos nossos filmes.

Nessa caminhada de fazer filmes nos bairros, sempre pensei – “tenho que fazer um filme sobre o RAP”. Isso ganhou força durante minha pesquisa de doutorado, que justamente aborda a memória das quebradas e da quebrada onde vivo, das diversas manifestações culturais e do Hip-Hop.

Preparei o roteiro e conversei com uns manos. Estava pensando em mais uma vez fazer um filme de forma independente, sem grana, só a ideia na cabeça e a vontade nas mãos, contando com a ajuda do Coletivo Companhia Bueiro Aberto, que faço parte há 10 anos. Felizmente, surgiu a Lei Paulo Gustavo, uma iniciativa de fomento ao audiovisual promovida pelo Governo Federal e gerenciada por estados e municípios. Nós ganhamos o

editorial, nosso primeiro filme oficialmente financiado. Foi assim que surgiu *O RAP da Vila Rio*, documentário sobre nossa memória e nosso passado, mas também sobre nosso presente e futuro porque a cultura de quebrada resiste, é a cultura popular.

Na tese IX, Walter Benjamin afirma que:

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa sobre nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, 1994, p. 226)

O anjo da história é arrastado para o futuro pela tempestade do progresso. Sem recolher os cacos, os mortos não são vingados e a reparação não é realizada. Ele é impelido para o esquecimento que o faz acumular ainda mais ruínas, e a catástrofe única continua a se fazer presente. Poderá o anjo barrar a tempestade do progresso? Para seguir em frente, precisaremos esquecer novamente? Não encaramos o passado e ele nos assombra. Os mortos ainda querem falar, clamam por justiça, mas preferimos ignorar suas vozes silenciadas.

No processo da minha pesquisa e do filme *O rap da Vila Rio*, identifico que nós, cineastas e personagens do filme-pesquisa, somos como o anjo de que fala Walter Benjamin, cineastas-historiadores, decidimos parar o progresso, explodir o contínuo da história oficial, brecar a tempestade do progresso. Chegou o momento de recolhermos os cacos e as ruínas, de juntar os fragmentos e formar um mosaico da nossa história. Não há arquivos oficiais sobre tal memória, há escombros. Na casa de BML, um dos entrevistados no filme, encontramos os fragmentos que precisávamos para o filme e para minha pesquisa, mais de 50 gigas de material de arquivo: vídeos e fotos. Além disso, na casa dos manos, havia cadernos antigos, folhas soltas e canetas velhas, são os arquivos desviantes do historiador materialista. Diante dessa

riqueza de material, o anjo recolhe os cacos, lembra-se dos mortos, mas também dos vivos, lembra-se da dor, mostrando, como afirma Benjamin, que o estado de exceção é regra na periferia⁶, mas lembra-se também da resistência em construir uma arte periférica, uma arte de mutirão, semelhante aos tijolos-madeiras-fragmentos que ergueram nossa quebrada.

Referências Bibliográficas

ADERALDO, Guilhermo André. *Reinventando a Cidade: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas periferias de São Paulo*. São Paulo: Annablume. 2017.

ANDRADE, D. N. *Cinema Novo e Cinema de Quebrada: a experiência da Companhia Bueiro Aberto*. 2021, Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2021.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertold. *Poemas (1913-1956)*. Organização de Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

IMAGENS indígenas (documentário-oficina). [S. I.: s. n.], 2024. 1 vídeo (14 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YNV7-RjYigg&t=269s>. Acesso em: 13 fev. 2025.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. *A queda do céu, palavra de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Tradução de Wanda Nogueira caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

NEGRO drama. Intérpretes: Racionais MC's. Compositores: Mano Brown e Edi Rock. In: NADA como um dia após o outro dia. Intérpretes: Racionais MC's. [S. I.]: Cosa Nostra, 2002. 2 CDs, CD 1, faixa 1.

O RAP da Vila Rio. [S. I.: s. n.], 2024. 1 vídeo (29 min). Publicado pelo canal Daniel Neves Andrade. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OjSkKVnxT_Y. Acesso em: 13 fev. 2025.

⁶ Diz Benjamin (1994, p. 226): “A tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é na verdade a regra geral”.

POVO lindo, povo inteligente! Trailer. [S. I.: s. n.], 2012. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Sergio Gag. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QlF89bMz3Lw>. Acesso em: 13 fev. 2025.

RACIONAIS – vida loka II (clipe oficial – HD). [S. I.: s. n.], 2013. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Racionais TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fu5kcgz73TY>. Acesso em: 13 fev. 2025.

SELIGMANN- SILVA. Márcio. *Decolonial, des - outrização: imaginando uma política pós - nacional e instituidora de novas subjetividades*. In: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. 21a Bienal de Arte Contemporânea SESC Videobrasil: Comunidades Imaginadas: Leituras. Organização de Luísa Duarte. São Paulo: Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2019, p. 18 - 42.

SCHLESENER, Anita Helena. Os tempos da história: leituras de Walter Benjamin. Brasília: Liber Livro, 2011.

UMA FLOR nasceu no esgoto. [S. I.: s. n.], 2014. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Companhia Bueiro Aberto. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GHM7Mw_xHc8&t=95s. Acesso em: 13 fev. 2025.

"MUSIC IS SUPPOSED TO INSPIRE": HOW THE MISSEDUCATION OF LAURYN HILL REVOLUTIONIZED THE MUSIC INDUSTRY

Luana Sena Chico¹

Abstract: The singer, songwriter, and rapper Lauryn Hill is considered one of the most famous music icons of all time. Former Fugees band member, Hill was already a well-known talent in the industry. However, the release of her solo album *The Miseducation of Lauryn Hill* turned her into a household name and changed hip-hop culture permanently. This article results from the research made for the final activity of the class "Língua Inglesa VI", offered in 2023 for English graduates at "Universidade Federal de São Paulo" (Unifesp), which aimed to provide an overview of popular music in English from 1960 to 2020. This student's final evaluation occurred through an analysis of *The Miseducation of Lauryn Hill*. During the research, it was noticed that hip-hop had become one of the most influential cultural movements in the United States and that Lauryn Hill has and still is occupying an undisputed place in the cultural industry. Later, the author of this paper went on to study the intercurrences between music and literature, the research of which continues to this day. Therefore, this article intends to expand on the topics of literature and womanhood in *The Miseducation of Lauryn Hill*, and how the voice of Lauryn Hill has impacted the music industry.

Keywords: Hip-Hop; Music; Lauryn Hill.

"MUSIC IS SUPPOSED TO INSPIRE": COMO A MISSEDUCATION DE LAURYN HILL REVOLUCIONOU A INDÚSTRIA MUSICAL

Resumo: Cantora, compositora e rapper, Lauryn Hill é conhecida por ser um dos mais famosos ícones de música de todos os tempos. Ex-membro da banda Fugees, Hill já era um talento conhecido na indústria musical. Entretanto, o lançamento de seu álbum solo *The Miseducation of Lauryn Hill* a fez atingir o estrelato e transformar a cultura do hip-hop de modo permanente. Este artigo é resultado da pesquisa feita para a atividade final da aula "Língua Inglesa VI", oferecida em 2023 para os graduandos do curso de Letras — Português-Inglês da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), cujo objetivo era apresentar um panorama da música popular em inglês, de 1960 a 2020. O trabalho final desta estudante ocorreu por meio de uma

¹Graduação em andamento de Licenciatura em Letras Português Inglês na Universidade Federal de São Paulo. Lattes: https://wwws.cnpq.br/cvlattesweb/PKG_MENU.menu?f_cod=E798918A77E9C96D1D6165B90B050836# link. E-mail: chicol.luana@unifesp.br

análise do álbum *The Miseducation of Lauryn Hill*. Durante a pesquisa, foi observado que o *hip-hop* se tornou um dos movimentos culturais mais influentes nos Estados Unidos e que Lauryn Hill ocupou e ainda ocupa uma posição indisputada na indústria cultural. Posteriormente, a autora deste artigo continuou a estudar as intercorrências entre música e literatura, cuja pesquisa prossegue até o momento. Portanto, este artigo tem a intenção de expandir nos tópicos de literatura e womanhood em *The Miseducation of Lauryn Hill*, identificando como a voz de Lauryn Hill impactou a indústria musical.

Palavras-chave: Hip-Hop; Música; Lauryn Hill.

Introduction

“This is crazy, because this is hip-hop music” was Lauryn Hill’s start of her acceptance speech, after it was announced that *The Miseducation of Lauryn Hill* won Album of the Year in the 1999 edition of the Grammys. Later in the same night, she would also be awarded four additional golden gramophones, becoming the first rapper to win “Album of the Year” and the first woman to be nominated for ten different categories in the same edition. Twenty-five years later, Hill has been called on stage again in 2024, this time for the first place in the “100 Best Albums” ranking list, crafted by Apple Music’s team of experts.

Hip-hop is a cultural movement founded around the 1970s as a merge of New York’s black culture and the selection of specific qualities from various styles famous in urban communities, such as the philosophical take of reggae and the complex vocals of soul music. Added to the popularity of electronic devices used in studios at the time, it became one of the best-selling genres and started a movement reaching audiences in and out of African-American communities. Throughout the 1980s and 1990s, hip-hop reshaped itself into a tool of social observation, through rapping lyrics with complex metaphors and support for other topics such as gangsta rap and political militancy. According to the professors Derrick P. Alridge James B. Stewart, “Hip hop has encompassed not just a musical genre, but also a style of dress, dialect and

language, way of looking at the world (...)"².

Right at the awaited turn of the decade and after the death of two major rap references - Tupac Shakur and The Notorious B.I.G. – the release of *The Miseducation of Lauryn Hill* touches on two concepts unexplored by most rappers, which are aimed to be investigated in this article: literary references and the concept of “womanhood”.

Literary References

“Miseducation” is, according to the Cambridge Dictionary, “the fact or process of educating people in a way that is not correct”³. The title of the one and only Lauryn Hill studio album is by itself heavy with meaning but also takes appropriation from two references. The first, *The Education of Sonny Carson*, is a 1974 film adapted from an autobiographical novel of the same name, both of which pictured the life of Sonny Carson, from his early years in Brooklyn and involvement with gang activities to him later becoming a racial civil rights activist and using his life experiences to help others in his community. Although the movie was not much praised, Hill takes inspiration from the real story of Carson and hints that themes such as coming of age in New York and being black in the U.S. would be relevant experiences later in the album.

The second main inspiration for the album's title is *The Mis-Education of the Negro*, a book published in 1933 by the educator Dr. Carter G. Woodson, in which he presents his argument upon the consequences of slavery in the U.S. educational system and reflects on his experience as a teacher and criticizing the conditions of formal education for black students. In addition, he encouraged and supported autodidactism, so that black people could learn values for themselves and seek knowledge outside of the colonizing system, a take which has a direct relation with the album's creative format, and its first track “Intro”.

² ALRIDGE, Derrick; STEWART, John. Hip hop in History: Past, Present, and Future. *Journal of African American Studies*, [s.l.], v. 90, n. 3, 2005. p. 190.

³ MISLEDUCATION. In: CAMBRIDGE Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. [S.I.]: Cambridge University Press, [2005]. Available at: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/miseducation>. Accessed on: 19 Nov. 2024.

Before commenting on the album, it is important to note the importance of Lauryn Hill incorporating those culture and literary references in her discography. The aspect which unites Hill, Carson and Woodson are their position as black individuals in a white hegemonic world and their care for evidencing the disparities in a society that is supposed to welcome, encourage and protect all. According to Foucault⁴, the body is directly involved in the political field and an object for relations of power and domination, hence its value is contained in the qualities of productivity and subjection.⁵ Therefore, when black individuals decide to confront those hegemonic ideologies and to state their values as humans outside of societal structures, those movements are marginalized. That is the reality for most works elaborated by minorities, and Lauryn Hill's achievements become more notable when it is observed that she was able to succeed in a majorly white industry, while elaborating her lyrical and literary corpus based on relevant black productions that are commonly forgotten over time.

The Miseducation's opening song is initiated with the sound of a school bell, accompanied by the voice of a teacher encouraging students to say their names out loud for the roll call. A guitar is delicately strummed and creates a relaxed atmosphere while the teacher starts listing students' names. He is Ras Baraka, an eighth-grade teacher invited by Hill, along with other twelve students, to participate in the dialogues added to the end of many songs in the album. There is a feeling of normality, until the moment Lauryn Hill is called and no one answers to it, led by the music fading out. If it is either an absence or just a choice for staying silent, it is not known - and the clue to that ambiguity might be in the title of the record: there is a misbehaving attitude, that states a protest, but also showcases the vulnerability of acquiring life experience. While 'Intro' presents the concept of miseducation, the following songs invite the listener to attend lessons with Hill, as she explores her values and perspectives, outside of the academic venue.

The fusion of cross-cultural musical genres and powerful statements

⁴ FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2013.

⁵ FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 29.

scattered in many lyrics evidence that Hill can rap, sing, and bring intricate messages in an album appealing to the public. Literary references are recognizable not only in the title and introduction but throughout the whole album — and many of those references take shape in religious meditations.

Lauryn Hill is openly a spiritual person and grew up singing in her school's gospel choir much before joining the Fugees, and that experience is reflected in the album through diverse religious references. "Lost Ones", for example, is a great song to dance to in the club, but also to reflect on, in which the narrator ponders on a relationship breakup and expands on all she could not express before, in biblical metaphors. While the narrator's ex-lover achieves fame but is not able to cope gracefully with the changes, she can see through his facade and assures that the way he is acting will come back to him eventually.

Gained the whole world for the price of your soul (...)
Now you're all floss, what a sight to behold
Wisdom is better than silver and gold⁶

In a series of statements, Hill breaks her silence through lyrics inspired by Bible verses and stories. "Gained the whole world for the price of your soul" is a breakdown of Mark 8:36, in which is written "For what shall it profit a man to gain the whole world and forfeit his own soul?".⁷ Later in the song, it is mentioned that riches could not be compared to the quality of wisdom, an allusion to Solomon, a character from the First Book of Kings known for his wisdom and his riches.

"Forgive Them Father's title rephrases the words inscribed on Jesus' cross ("Father, forgive them, for they do not know what they are doing"⁸), and the song connects a social critique of the evil in the world with the Scriptures, instrumented in an interpretation of "Concrete Jungle", a Bob Marley composition. "Final Hour", as well, joins layered instrumentation to a lesson, for the wealthy to be prepared for when the "final hour" comes and prove that their material possessions don't matter compared to values and morals. It also

⁶ HILL, L. *Lost Ones: The Miseducation of Lauryn Hill* [1998]. Disponível em: <https://genius.com/Lauryn-hill-lost-ones-lyrics>. Accessed on: 27 Mar, 2025.

⁷ HOLY Bible: New International Version. [S.I.]: Zondervan Publishing House, 1984. Mark 8:36.

⁸ Luke 23:34.

touches on the topic of maintaining faith while being in the music industry; and it is crucial to emphasize that black religious culture and hip-hop have received contrasting treatments in the popular media, even though both carried similar discussion themes. In *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (2004), Richard Yarborough, director of the Center for African-American Studies at UCLA, argues:

Black religious culture never became fodder for the mainstream commodity economy the way hip-hop has. It provided a central role for black women while the role of women in hip-hop is still problematic. Black religious culture was associated with the moral high ground, while hip-hop is too often linked to criminality.⁹

In this regard, Lauryn Hill encounters a middle ground between her identity as a woman, artist, and religious individual. Through her songs, she is able to establish her moral standpoints and take agency of her own narrative, while also displaying her skilled literacy and writing.

Womanhood

In the 2023 New York Times article *The Future of Rap is Female*, the argument is made that there is a current duality in the hip-hop scene: while “gangsta rap” has been creating a relevant movement of men depicting the hardships of being young and black, women in rap are in the process of establishing their names by exposing their takes on sexual independence through high energy beats¹⁰. “Playfulness” is a keyword in the topic: at the moment, men in rap tend to relate to heavier social subjects and adhere to sound choices that reflect it, and women rappers have been sticking to the spirited and often comical side of music, which has been crucial to the hip-hop movement since the beginning. It is enough to compare the aesthetics of two of the best-selling albums of the latest years: Kendrick Lamar’s *Mr. Morale and the Big Steppers* and Nick Minaj’s *Pink Friday 2* have both been released and highly streamed in 2023, but with nearly opposite concepts.

⁹ FORMAN, Murray. *That's the joint!, The Hip Hop Studies Reader*. England: Routledge, 2004. p. 314.

¹⁰ ORR, Niela. *The Future of Rap is Female*. *The Guardian*, England, 2023. Available at: <https://www.nytimes.com/interactive/2023/08/09/magazine/female-rappers.html>. Accessed on: 21 Mar. 2025.

Both aesthetics are well-liked as they explore the products of social expectations posed in each gender - and women, men, and companies have been profiting from this exploration. It would seem, superficially, that both the public and the producers have evolved in ways of accepting diverse perspectives. Unfortunately, the way that the hip-hop scene rewards black men and women tends to rely mostly on a very dual basis: men make the most money when talking about violence, materialism, and abuse; and women make (almost) equal paychecks if they adhere to patriarchal and colonizing ideas. In her essay "Misogyny, gangsta rap, and The Piano", bell hooks precisely points out the problem with reducing gangsta rap to "problematic music":

The sexist, misogynist, patriarchal ways of thinking and behaving that are glorified in gangsta rap are a reflection of the prevailing values in our society, values created and sustained by white supremacist capitalist patriarchy. As the crudest and most brutal expression of sexism, misogynistic attitudes tend to be portrayed by the dominant culture as an expression of male deviance. In reality they are part of a sexist continuum, necessary for the maintenance of patriarchal social order.¹¹

At the peak of the gangsta-rap movement in the 90s, Lauryn Hill, Wyclef Jean, and Pras Michel decided to create the "Fugees", a musical group heavily influenced by jazz rap, R&B, and reggae. While the band's debut album *Blunted on Reality* did not fall in favor of the public and it took a while for the trio to gain recognition, Hill was instantly noted as the headliner and her authenticity shined through at the time, but also later in her solo debut.

Lauryn Hill has been important for representing women in the cultural industry and was capable of rising above the objectifying depiction of women in music. In her solo debut, she does not criticize inequality in the way most men rappers do, but also does not participate in the "female rage" trend very much seen in productions made by white women. The privilege of lashing out in a moment of fury is not conceded to Hill, because she understands the message she wants to convey has to be mature in order to be accepted by diverse

¹¹ hooks, bell. Sexism and Misogyny: Who Takes the Rap?: Misogyny, gangsta rap, and The Piano. END ZMAGAZINE, New York City, 1995. Available at: <http://challengingmalesupremacy.org/wp-content/uploads/2015/04/Misogyny-gangsta-rap-and-The-Piano-bell-hooks.pdf>. Accessed on: 21 Mar. 2025. p. 1.

audiences. Her position as a black woman does not limit her perspective, but it is understood that her words bear more weight than most peoples' and could affect her career and image in a more defining way.

Exceptionally, Lauryn Hill offers insights on topics that were brought out before in rap music, such as materialism and discrimination, but adds themes that could be expanded only from her standpoint and criticizes both genders in the ways they have been carrying themselves in the contemporary days. In "Doo Wop (That thing)", for instance, she warns both boys and girls on how to act when feeling pressured to do 'that thing'. It is a lively song but with a powerful message, especially to women. The lyrics encourage exercising self-criticism when committing to sexual intercourse; all laced up with a R&B catchy rhythm. As a woman, prone to being in a vulnerable social position in a relationship, Hill chooses the way of wisdom, and opts for using her personal experience to teach the younger generation how to navigate the love dynamics. It is no wonder that "Doo Woop" is still a staple in pop music worldwide.

The challenges of womanhood are also a main topic in "To Zion", a tribute to the discovery of her pregnancy and the joy she felt after her first son's birth. *The Miseducation of Lauryn Hill* was written by a pregnant twenty-three-year-old Lauryn, and this specific song frames a moment in which she struggled to make peace with the public's perspective as to her career and personal life. Despite difficulties, she expands beautifully on her unique experience as a mother, in harmonizing vocals and a groovy South American touch brought up by guitarist Carlos Santana.

I knew his life deserved a chance
But everybody told me to be smart
"Look at your career," they said
"Lauryn, baby use your head"
But instead I chose to use my heart¹²

At last, in "I Used To Love Him", a new musical partnership emerges in *The Miseducation*: Lauryn Hill and Mary J. Blige, known as the 'Queen of Hip-Hop Soul', engage in heartfelt harmonies when talking about love. Just as Hill,

¹² HILL, L. *To Zion: The Miseducation of Lauryn Hill* [1998]. Disponível em: <https://genius.com/Lauryn-hill-to-zion-lyrics>

Blige is a master in catchy chorus and mixing different genres into songs; and in this song there is a respectful atmosphere, in which both voices push each other for their best performance. The song represents a figment of a bigger picture: Hill and Blige went on to become friends and help each other through struggles, such as during Hill's pregnancy.

Conclusion

Lauryn Hill's debut is an unusual album: from its 'love dialogues' excerpts in between songs to the experimentation in different genres throughout the album. Even the context of writing *The Miseducation* is unique: at twenty two years old, Lauryn Hill started working on her solo debut during her pregnancy and the dissolution of her band, along with facing major public backlash. Neither of those events stopped Hill from speaking up for honesty and ethics, for her close relationship with faith, and for her care for portraying different experiences with sensibility. And, in 1999, on the stage of an international award, Lauryn Hill got the well-deserved acknowledgment that established the popularity of hip-hop, a movement that would continue to appease and inspire many around the world.

References

- ALRIDGE, Derrick; STEWART, John. Introduction: Hip hop in History: Past, Present, and Future. *The Journal of African American Studies*, [s.l.], v. 90, n. 3, p. 190-195, 2005.
- FORMAN, Murray. *That's the joint!*, *The Hip Hop Studies Reader*. England: Routledge, 2004.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- HOLY Bible: New International Version. [S.I.]: Zondervan Publishing House, 1984.
- HOOKS, bell. Sexism and Misogyny: Who Takes the Rap?: Misogyny, gangsta rap, and The Piano. *END ZMAGAZINE*, New York City, 1995. Available at: <http://challengingmalesupremacy.org/wpcontent/uploads/2015/04/Misogyny-gangsta-rap-and-The-Piano-bell-hooks.pdf>. Accessed on: 21 Mar. 2025.
- IANDOLI, Kathy. 10 Ways 'The Miseducation of Lauryn Hill' changed everything.

TIDAL, 2018. Available at: <https://tidal.com/magazine/article/miseducation-lauryn-hill-20-years/1-52233>. Accessed on: 21 Mar 2025.

MISEDUCATION. In: CAMBRIDGE Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. [S.I.]: Cambridge University Press, [2005]. Available at: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/miseducation>. Accessed on: 19 Nov. 2024.

NICHOLSON, Rebecca. My favourite album: The Miseducation of Lauryn Hill. *The Guardian*, 2011. Available at: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2011/sep/14/miseducation-lauryn-hill>. Accessed on: 21 Mar. 2025.

ORR, Niela. The Future of Rap is Female. *The Guardian*, England, 2023. Available at: <https://www.nytimes.com/interactive/2023/08/09/magazine/female-rappers.html>. Accessed on: 21 Mar. 2025.

PATHAK, Trisha. Grammy Awards 2023: Who was the first African American woman to win five Grammy Awards in one year? *World is One News*, 2023. Available at: <https://www.wionews.com/trending/grammy-awards-2023-who-was-the-first-african-american-woman-to-win-five-grammy-awards-in-one-year-55-8341>. Accessed on: 21 Mar. 2025.

THE EDUCATION of Sonny Carson. Director: Michael Campus. [S.I.]: Paramount Pictures, 1974.

WOODSON, C. G. *The Mis-Education of The Negro*. Washington, D.C: Associated Publishers, 1933. Available at: <https://www.jpanafrican.org/ebooks/3.4eBookThe%20Mis-Education.pdf>. Accessed on: 21 Mar. 2025.

HOMENS DO MAR NA TERRA DE TODOS OS SANTOS

Jean C. Santos¹

Resumo: Salvador foi um ponto comercial de destaque no Atlântico durante o período imperial. Segundo o historiador José Roberto do Amaral Lapa (1968), o “Porto do Brasil”, como denominavam os documentos da época, era a “segunda capital do Atlântico português”. Neste cenário se deu um alto fluxo marítimo, principalmente após 1808, com a abertura dos portos brasileiros. Com isso, a terra de Todos os Santos foi local de passagem de inúmeros trabalhadores marítimos no século XIX, o que causou alvoroço e constante receio da gente da terra. Neste artigo, pretendo examinar a presença da marujada em Salvador, o que corresponde às relações turbulentas, aos problemas com autoridades e à visão do povo da terra sobre a gente do mar.

Palavra-chave: História da Bahia; História do Trabalho; Trabalhadores do Mar.

MEN OF THE SEA IN THE LAND OF ALL SAINTS

Abstract: Salvador was a major trading point in the Atlantic during the colonial and imperial periods. According to historian José Roberto do Amaral Lapa, the "Port of Brazil", as the documents of the time called it, was the "second capital of the Portuguese Atlantic." In this scenario there was a high maritime flow, especially after 1808 with the opening of Brazilian ports. As a result, the terra de Todos os Santos was the place of passage for countless maritime labourers in the 19th century, which caused uproar and constant fear among the locals. In this article, I intend to examine the presence of the marujada in Salvador, which corresponds to turbulent relations, problems with authorities and the land people's view of the people of the sea.

Keyword: History of Bahia; History of Labour; Seafarers.

Gente do mar na terra

Sobre os conveses das embarcações atracadas ou pelas ruas das zonas portuárias da província da Bahia, marinheiros foram presença constante por

¹ Graduando em Licenciatura em História na Universidade Estadual de Feira de Santana.
jean.claudio019@gmail.com

todo período imperial. Em tabernas e envolvidos em alvoroços pela cidade, essas personagens estão marcadas nas narrativas populares e descritas em fontes literárias. Nos anúncios dos jornais oitocentistas, os marujos apareceram amiúde envolvidos em casos de fugas, crimes, badernas e negociações. O interesse pela aguardente, pelas moças e pela vida boêmia em bordéis e tabernas perseguiu a descrição dos mareantes em meio à documentação.²

Freguesias litorâneas como a Conceição da Praia — coração comercial da cidade —, ao cair da noite, eram frequentadas por mulheres da vida, vadios, trabalhadores do porto e marinheiros. Quanto aos últimos, normalmente estavam sem emprego ou à espera da saída de suas embarcações. Graças ao isolamento que a vida marítima oferecia, esse era o momento para “socialização e reterritorialização”.³ Nesse intervalo, a distração da marujada na província estava alocada entre as casas de jogos, bordéis e tabernas. Nesses lugares, os elos, em especial com prostitutas, era fundamental.⁴

A presença da marujada em tabernas foi comum em diversos pontos do Atlântico. Julius Scott, por exemplo, notou esse fenômeno no Caribe com a aparição de marinheiros negros. A presença desses homens significava a circulação de notícias sobre as movimentações sociais entre diferentes nações, como ocorreu com a Revolução Francesa e, especialmente, com a

² Para mais informações, cf. RODRIGUES, Jaime. *De costa a costa: escravos, marinheiros e intermediários do tráfico negreiro de Angola ao Rio de Janeiro, 1780-1860*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 201-203; OLIVEIRA, Vinicius Pereira de. *Sobre águas revoltas: cultura política maruja na cidade portuária de Rio Grande/RS (1835-1864)*. 296 f. 2013. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. p. 15; LAPA, José Roberto do Amaral. *A Bahia e a Carreira da Índia*. São Paulo: Nacional, 1968. p. 216-217.

³ VIEIRA, Jofre Teófilo. *Uma tragédia em três partes: o motim dos pretos da Laura em 1839*. 2010. 302 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010. p.158

⁴ Sobre os vínculos estabelecidos por marítimos em cidades urbanas atlânticas em tabernas e em bordeis com prostitutas, cf. MOVELLAN, Tomás A. Mantecón. *Las culturas criminales portuarias en las ciudades atlánticas: Sevilla y Ámsterdam en su edad dorada*. In: FORTEA, José Ignacio; GELABERT, Juan E. (org.). *La ciudad portuaria atlántica en la historia: siglos XVI-XIX*. Cantabria: Autoridad Portuaria de Santander, 2006. p.174-176, 179; Para mais, cf. FRAGA FILHO, Walter. *Mendigos e vadios na Bahia do século XIX*. 1994. 232 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994. p.103, 217; VIEIRA, 2010, p. 155-156.

Revolução Haitiana, como destaca Scott.⁵ Do mesmo modo, Roquinaldo Ferreira os identificou na região de Angola. Contudo, o historiador destacou a “volatilidade” dos locais, com os conflitos entre angolanos, marinheiros e outros estrangeiros. Embates que amiúde passavam por mal-entendidos culturais e diversas tensões raciais.⁶

O consumo de álcool fazia parte do cotidiano dos marinheiros.⁷ O missionário norte-americano Daniel Kidder registrou que, em alto mar, a tripulação recebia “rações diárias de álcool”, sendo que muitos dos homens já eram “inveterados apreciadores de ruinoso líquido”.⁸ O mesmo viajante destacou que, de maneira geral, o povo brasileiro era sóbrio, sendo raro encontrar pessoas bêbadas nas ruas, exceto na zona portuária, onde marinheiros se entregavam à embriaguez.⁹

O olhar de Kidder indica indisposição com a gente do mar. Os marujos, sem dúvidas, eram deveras apreciadores de álcool. Contudo, não há indicativos de que a marujada o consumia mais que a gente da terra. Na verdade, o costume da bebedeira na província era tão conhecido que as autoridades definiram que o recrutamento forçado deveria priorizar, dentre tudo, homens que viviam “cronicamente ébrios”. Segundo Walter Fraga, parcela dos beberrões eram adolescentes afeitos à vadiagem.¹⁰

Não era difícil distinguir um homem do mar, havia demarcadores da cultura marítima que chamavam atenção. Um traço fundamental diz respeito às “roupas de marinheiro”, descritas amiúde nos anúncios de fuga de

⁵ SCOTT, Julius. *El viento común. Corrientes afroamericanas en la era de la Revolución haitiana*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2021. p. 119-120, 159.

⁶ FERREIRA, Roquinaldo. *Cross-cultural exchange in the Atlantic World: Angola and Brazil during the Era of the Slave Trade*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p.143,146

⁷ Sobre o consumo de álcool, cf. DAVIS, Ralph. *The rise of the english shipping industry: In the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: St Martin's Press, 1962. p. 122; REDIKER, Marcus. *Between the Devil and the Deep Blue Sea: Merchant Seamen, Pirates and the Anglo-American Maritime World, 1700-1750*. New York: Cambridge University Press, 1987. p. 191-3; RODRIGUES, Jaime. Uma gentalha derramada pelas cidades: distúrbios em terra e deserções na Marinha Mercante luso-brasileira (segunda metade do século XVIII). *Tempo*, Niterói, v. 27, n. 3, p. 629-649, 2021. p. 630; VIEIRA, 2010. p. 157.

⁸ KIDDER, Daniel P. *Reminiscências de viagens e permanências no Brasil: Províncias do Norte*. Brasília: Senado Federal: Conselho Editorial, 2008. p. 167. Para mais informações sobre a “ração”, cf. RODRIGUES, 2022, p. 121.

⁹ KIDDER, 2008, p. 303.

¹⁰ FRAGA FILHO, 1994, p. 109, 117.

escravizados. Panos como a baeta, riscado, brim, algodão e a linhagem eram comuns na composição das camisas e calças, quase sempre marcadas por alcatrão. O marinheiro crioulo Camilo, por exemplo, quando fugiu, “levou vestido camisa de baêta azul, calças de riscado”¹¹. Enquanto José, um marinheiro Nagô de 50 anos, carregou “calça e camisa de algodão, camisa de baeta azul clara, e carapuça”¹². Segundo Luiz Geraldo Silva, esse modo de vestir tinha influência na moda caribenha dos bucaneiros e filibusteiros.¹³

Havia uma visão da gente do mar como indisciplinada, pois ela frequentemente estava envolvida em confusões e problemas com autoridades causadas pelo infortúnio da classe ou pelos vícios da carne.¹⁴ Diversas vezes, os marinheiros foram acusados de furto ou responderam por vadiagem.¹⁵ Muitas vezes, a imagem de gente turbulenta foi influenciada pelos distúrbios coletivos nos quais os marinheiros estavam envolvidos.¹⁶

Diferentes observadores formularam estereótipos sobre os marujos, no qual descreveram-nos como “irracionais”, “instintivos”, “desagradáveis”, “falantes”, “corajosos”, “desordeiros” e “indisciplinados”.¹⁷ Vejamos, por exemplo, os casos observados pelo historiador Charles R. Boxer:

O humanista espanhol Luis Vives definiu os marinheiros como sendo *Fex Maris* (“a escória do mar”); e o cronista português Diogo do Couto — que não era um marinheiro de água doce como Vives, mas viajante experimentado e inteligente — afirmava que os marinheiros, em sua grande maioria, eram “cruéis e desumanos por natureza”. Um jesuíta espanhol seiscentista que viveu nas Filipinas usou um jogo de palavras ao observar que os marinheiros eram apropriadamente denominados *marineros* por estarem relacionados com o mar, e por serem tão cruéis e brutais como Nero(s). Ao escrever para a Secretaria de Estado em Lisboa sobre sua viagem a Goa em 1750, o vice-rei da Índia, marquês de Távora, afirmava que “a insensibilidade e a falta de caridade dos marinheiros são indescriptíveis. Posso lhes assegurar que, de maneira geral, esse tipo de gente sente mais a morte de um de

¹¹ Correio Mercantil: Jornal Político, Commercial e Litterario, 25 de maio de 1838, ed. 473. p. 3

¹² Correio Mercantil: Jornal Político, Commercial e Litterario, 3 de nov. de 1840, ed. 237. p. 4

¹³ SILVA, Luiz Geraldo. *A Faina, a Festa e o Rito. Uma etnografia histórica sobre as gentes do mar (sécs. XVII ao XIX)*. Campinas, SP: Papirus 2001. p. 194-195.

¹⁴ RODRIGUES, 2021, p. 630-631.

¹⁵ Sobre furtos, cf. BARREIRO, José Carlos. *Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX: cultura e cotidiano, tradição e resistência*. São Paulo: Unesp, 2003. p. 202; FRAGA FILHO, 1994, p. 99-100; Cf. Nota 355 de AZEVEDO, Thales de. *Povoamento da cidade do Salvador*. São Paulo: Nacional, 1955. p. 413

¹⁶ RODRIGUES, 2021, p. 640-642; VIEIRA, 2010, p. 71.

¹⁷ REDIKER, 1987, p. 153; Para mais, cf. BARREIRO, 2003, p. 188; RODRIGUES, 2022, p. 202-203.

seus frangos do que a perda de cinco ou seis companheiros de viagem".¹⁸

Entre os casos envolvendo marujos, encontrei nos jornais relatos de prisão. No primeiro caso, um marinheiro foi preso em Itaparica, porém teve as demais informações ignoradas.¹⁹ O outro episódio ocorreu em Salvador, na freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia, onde o marinheiro José Joaquim Alceu foi preso com uma lâmina.²⁰ A marujada aparentemente gostava do instrumento, não à toa que, no expediente do dia 19 de junho de 1843, a polícia da província de Salvador prendeu o marinheiro Rafael Sancho, que esfaqueou outro marinheiro.²¹

Muitas vezes os conflitos corpo a corpo resultavam em óbito, como foi o caso de um marinheiro indigente em Salvador no dia 26 de agosto de 1838. Na manhã do domingo, um corpo estava jogado na Ladeira da Misericórdia. Era pardo e vestia roupas semelhantes às dos marujos que circulavam pela cidade de Salvador. Ao seu lado, estavam uma farda e um boné. O cadáver era uma cena horrível, inúmeras feridas de faca, "muito maltratado". É de se imaginar que o agressor desfrutou do momento com prazer funesto ou com raiva incessante.²²

Nos jornais do dia seguinte, a reportagem levantava a hipótese de que o crime foi motivado por "razões amorosas". Os marinheiros eram popularmente conhecidos por se engráçar com mulheres por pouco tempo, andar em bordéis e envolverem-se em brigas por quaisquer motivos. Não por acaso, conforme Jaime Rodrigues, o assédio às mulheres era um dos principais detonadores de situações disciplinares em terra.²³

Ademais, a prática habitual de furto, conforme atestada por José Carlos Barreiro, também se manifestou no roubo registrado em 1824 por um negociante de nome Guilherme Augusto Bieber.²⁴ Um de seus criados,

¹⁸ BOXER, Charles R. *O império marítimo português 1415-1825*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 228

¹⁹ Correio Mercantil: Jornal Político, Commercial e Litterario, 28 de julho de 1841, ed. 157. p. 3

²⁰ Correio Mercantil: Jornal Político, Commercial e Litterario, 19 de nov. de 1841, ed. 246. p. 3

²¹ Correio Mercantil: Jornal Político, Commercial e Litterario, 22 de junho de 1843, ed. 136. p. 1

²² Correio Mercantil: Jornal Político, Commercial e Litterario, 28 de ago. de 1838, ed. 542. p. 3

²³ RODRIGUES, 2021, p. 640.

²⁴ BARREIRO, 2003, p.188; RUSSEL-WOOD, Antony John R. *Histórias do Atlântico português*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 134

chamado José Mesquita, marinheiro branco, português, roubou uma quantia de 2:000\$000 réis. A vítima em questão ofereceu 200\$000 réis para quem recuperasse o dinheiro e levasse o infrator até ele para que fosse levado à justiça.²⁵ Considerando a mobilidade do trabalho marítimo, tal ocorrência seria difícil de se concretizar, não havendo mais registros sobre o caso.

Conceber os marítimos como selvagens sem controle limita a compreensão sobre suas condições de vida e trabalho. Eles enfrentavam riscos constantes sem garantias, além do isolamento prolongado no mar, o que os distanciava da vida terrestre, além da sistemática repressão “tanto no âmbito legal quanto na vigilância de seus atos no cotidiano do trabalho a bordo e das paradas em terra, e ainda assim resistiam”.²⁶

A labuta marítima raramente cessava, mesmo nos momentos de folga o trabalho estava próximo, a qualquer momento a maré ou os ventos poderiam mudar.²⁷ Além de fatigante, o trabalho era arriscado, especialmente na navegação de longa distância.²⁸ De acordo com Jaime Rodrigues, “Os estudos comparativos das taxas de mortalidade dos marítimos com outras ocupações em terra deixam claro o quanto o mar era um lugar de perigos inusitados”. Sobreviver num ambiente tão perigoso requisiou que os marujos muitas vezes tivessem de aliar resistência física a provisões precárias.²⁹ Nesse sentido, a indisciplina correspondia à maneira dos homens do mar posicionarem-se perante as condições de trabalho.³⁰ Os marítimos eram forjados em confrontos com a natureza e conflitos de classe a bordo do navio, com a resistência frequentemente se manifestando por meio da violência.³¹

Segundo Russel-Wood, em terra, os marujos se entregavam à “Prostituição desenfreada, imoralidade disseminada, embriaguez, brigas nas ruas e um aumento na incidência de roubos caracterizavam os meses em que

²⁵ Grito da Rasão (BA)-1824 a 1825, 14 de outubro de 1824, ed. 69. p. 4

²⁶ RODRIGUES, 2021, p. 647; VIEIRA, 2010, p. 23.

²⁷ REDIKER, 1987, p. 88.

²⁸ REDIKER, 1987, p. 92.

²⁹ RODRIGUES, 2022, p.179.

³⁰ BARREIRO, 2003, p. 188.

³¹ REDIKER, 1987, p. 154. Para mais, cf. BARREIRO, 2003, p. 181-186; RODRIGUES, 2022, p. 203-205.

uma frota permanecia aportada".³² Tal argumento, baseado em rigorosa avaliação, dialoga com os de Amaral Lapa, que os viu como uma "Heterogênea pulaça de homens do mar, sem compromissos nem autoridade imediata que lhes pudesse tolher os desvarios, essa marujada representava invariavelmente um tormento". Além de considerá-los trânsfugas, homicidas e entregue a orgias.³³ As duras palavras de ambos os autores acompanham sua leitura à documentação. Tal interpretação paga tributo à visão disciplinadora da elite. É necessário recordar que quando desembarcavam, após longos períodos privados da sociabilidade, os marujos saíam de uma situação de carestia de provisões e árduo labor para finalmente desfrutar de liberdade.³⁴

Constituir essa visão serviu "como base para as tentativas de reprimir práticas indesejáveis e controlar homens turbulentos, talvez justamente por enfrentarem a selvagem natureza marítima". Os frutos de tal perspectiva foram os variados regimentos e os regulamentos a bordo das naus, os quais "buscaram normatizar os comportamentos dos marinheiros quando se encontravam no mar ou em terra e justificavam o autoritarismo dos capitães em épocas diferenciadas".³⁵

O desprezo dos observadores sobre a gente do mar era comum, especialmente na Península Ibérica. Conforme Charles R. Boxer, a "aversão disseminada e fortemente enraizada não poderia ter aumentado o auto-respeito dos marinheiros ibéricos, a vida dura que levavam sem dúvida contribuiu para brutalizá-los". As ásperas relações estabelecidas em terra foram responsáveis por conflitos cotidianos. No caso da carreira da Índia, por exemplo, funcionários da coroa raramente tratavam os marinheiros de forma justa, desviando pagamentos e diminuindo a ração. Não à toa, a resposta da marujada àqueles que se compreendiam como superiores era o desrespeito e a violência. Havia uma relação de causa e efeito. Por um lado, a marujada

³² RUSSEL-WOOD, 2014, p. 134.

³³ LAPA, 1968, p. 216.

³⁴ Para conferir a crítica de Jaime Rodrigues à interpretação de Amaral Lapa (1968), ver p. 639-640.

³⁵ RODRIGUES, 2021, p. 631.

era destratada, por outro, a resposta inevitável seria a indisciplina e a violência, em decorrência do tratamento recebido.³⁶

Não se trata de negar que em terra a marujada estivesse envolvida em problemas, mas compreender a intenção de se construir tal imagem. O perfil da marinhagem dá pistas do porquê eram alvos de demasiada atenção: em sua maioria, eram homens negros, livres e escravizados, além de homens brancos, geralmente pobres. De acordo com Ralph Davis, "O ofício de um marinheiro comum não era, portanto, um ofício no qual o filho de um comerciante ou artesão habilidoso seria incentivado a entrar"³⁷.

Não é de se surpreender que quase sempre foi a baixa marinhagem que recebeu o título de turbulentos. Por outro lado, os oficiais descendentes de classes mais elevadas receberam o papel de disciplinadores da "selvageria" da marujada. Porém, muitas vezes, os capitães eram responsáveis por aplicar punições violentas a seus subordinados e, em terra, representavam um perigo às mulheres. E quando infringiam a lei, a justiça pouco os punia e, quando o fazia, levava em "conta sua condição social privilegiada".³⁸

Em Salvador, durante o século XIX, hierarquias sociais foram estabelecidas entre diferentes grupos nas ruas da cidade. Nesse cenário, o sistema penal destinou foco àqueles considerados "fora da ordem" social. Os "considerados desordeiros, vagabundos, bêbados e escandalosos eram presos correcionalmente pela polícia, muitas vezes sem os devidos procedimentos legais". Essas personagens eram desenhadas como "ameaças à ordem pública, e seu encarceramento servia para controlar e disciplinar esses corpos considerados "indesejáveis" pela elite dominante".

³⁶ BOXER, 2002, p. 228

³⁷ "The career of a common seaman was not, therefore, one which the son of the even moderately prosperous tradesman or skilled artisan would be encouraged to enter" (Davis, 1962, p. 114); VIEIRA, 2010, p. 221.

³⁸ RODRIGUES, 2021, p. 641; Para saber mais sobre impunidade dos capitães em casos de violência sexual contra mulheres, cf. FERREIRA, Isabella Rocha; DE OLIVEIRA FIOURCCI, Guilherme; RODRIGUES, Jaime. Mulheres na História Marítima: o processo de Ângela Maria da Assumpção contra Antônio de Sousa Costa por estupro (1777-1778). *Revista de Fontes*, [s. l.], v. 9, n. 16, p. 114-131, 2022.

Entre esses homens, os marinheiros tinham acentuado destaque nas prisões por desordens ou embriaguez.³⁹

As autoridades civis e eclesiásticas destinavam considerável preocupação com a presença dos marítimos em terra.⁴⁰ No dia 20 de março de 1822, a junta provisória do governo da província de Salvador publicou um ofício que direcionava ordens ao intendente da marinha para que reunisse os mestres das embarcações e ordenasse que todos os marinheiros fossem chamados a bordo. O fato se deu por conta de "immensos marinheiros armados de espingardas, espadas, pistolas e chuços", que causaram "desassocoego, amotinado, e cometendo hostilidades contra os pacíficos cidadãos, que se veem reduzidos ao último estado de receio".⁴¹

Foi solicitado também que, "sem a menor perda de tempo", fossem expedidas duas embarcações pequenas, armadas e artilhadas com um oficial de confiança, para apaziguar a discórdia em "qualquer parte que se manifeste".⁴² Entretanto, em 16 de março do mesmo ano, as desordens dos marujos na cidade baixa continuaram. O que fez com que a vigília pela polícia e o receio das autoridades aumentassem.⁴³ Essa preocupação não foi exclusiva da província baiana. O mesmo ocorreu, por exemplo, nas colônias inglesas das Antilhas no começo do século XIX, quando os jornais jamaicanos descreveram os marinheiros como desordeiros, e as leis locais que buscaram regulamentar, de forma rigorosa, a conduta dos marinheiros.⁴⁴

O receio com a chegada e saída das embarcações na Baía de Todos os Santos se expressa, por exemplo, na fala do presidente da província, numa sessão da assembleia legislativa provincial em 5 de fevereiro de 1839. Depois de destacar o atual cenário político da província, após a Sabinada no ano anterior, e enfatizar a necessidade de unificar as forças policiais, o presidente

³⁹ FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador 1890-1937. Afro-Ásia, Salvador, n. 21-22, p. 239-256, 1998. p. 239-240; MIRANDA, Gisele Souza Silva. Cárcere, raça e gênero: mulheres e prisão na Salvador oitocentista. 2023. Monografia (Graduação em História) – Departamento de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2023. p. 21-02, 35.

⁴⁰ RUSSEL-WOOD, 2014, p.134; FRAGA FILHO, 1994, p. 99-100.

⁴¹ Diario Constitucional (BA) - 1822, 6 março de 1822, ed. 15. p. 3

⁴² Diario Constitucional (BA) - 1822, 6 março de 1822, ed. 15. p. 3

⁴³ Diario Constitucional (BA) - 1822, 16 março de 1822, ed. 24. p. 1

⁴⁴ RODRIGUES, 2022, p. 203; SCOTT, 2021, p. 69-70, 106-107.

arguiu que o comércio marítimo era extenso, com um grande fluxo de embarcações "que afluem ao seo porto". Para ele, isso evidencia a necessidade de a polícia monitorar as pessoas e objetos que chegam ao cais. O autor sugere a "conveniência de criar um registro portuário" para inspecionar as embarcações, visando "manter a tranquilidade pública".⁴⁵

A fama dos marinheiros causava cautela na compra de escravizados para compor as tripulações. Era comum que os anunciantes destacassem a preferência por cativos sem vícios, como fez João Batista Filho em 1839, que procurava um oficial de tanoeiro "moço" e "sem vícios".⁴⁶ Os riscos de lidar com marujos problemáticos eram muitos, mas o motim era possivelmente o mais assustador, pois tal ação poderia custar a carga dos armadores, a embarcação e até mesmo a vida dos oficiais.⁴⁷ Isso pode ser notado no relato de Daniel Kidder:

Dirigindo-nos à praia, quando íamos tomar o vapor na cidade de Fortaleza, passamos por um grande largo, junto ao forte, onde, dias antes, seis criminosos haviam sido executados. Eram africanos, e, talvez, todos escravos que, servindo na qualidade de marinheiros a bordo de um brigue, se amotinaram e assassinaram o capitão, parte da tripulação e alguns passageiros. Depois de cometer o crime abriram as escotilhas do navio e o afundaram na costa, a pouca distância do Ceará. Provavelmente tinham por objeto saquear e reconquistar a liberdade. Entretanto, desembarcados, foram logo presos pelas autoridades provinciais, processados e condenados à pena capital. A execução deu-se por enforcamento.⁴⁸

Cotidianamente, graus de autoridade se expressavam num processo de luta de classes. Havia determinada consciência dos marujos sobre as hierarquias. Com isso, estabelecia-se uma situação na qual a identificação do opressor permitia o reconhecimento da exploração da força de trabalho. Desse modo, muitas vezes a marujada se posicionava num conflito de classes pelos meios possíveis, como a deserção, o motim, o passo final, ou o assassinato de um superior.⁴⁹

⁴⁵ Correio Mercantil: Jornal Político, Commercial e Litterario, 8 de fev. de 1839, ed. 32, p. 4

⁴⁶ Correio Mercantil: Jornal Político, Commercial e Litterario, 13 de julho de 1839, ed. 147, p. 4

⁴⁷ Para mais sobre motim, cf. RODRIGUES, Jaime. Na maior confusão e desamparo: um motim a bordo na Marinha mercante portuguesa do século XVIII e suas motivações. Revista Mundos do Trabalho, [s. l.], v. 14, p. 1-15, 2022; RODRIGUES, 2022, p. 185-186; VIEIRA, 2010, p. 71-72.

⁴⁸ KIDDER, 2008, p. 179.

⁴⁹ Para aspectos da luta de classes a bordo, cf. REDIKER, 1987, pp. 205-253; Cf. também: BARREIRO, 2003, p. 180-181, 185; RODRIGUES, 2022, p. 205.

O caso relatado por Kidder tem como especificidade o homicídio do capitão, já que a vida no mar criava um isolamento temporário em relação ao resto do mundo, no qual se constituía um “mundo a parte”. Durante o período de afastamento, com a inexistência de poderes institucionais, como, por exemplo, família, igreja e Estado, a autoridade do capitão ocupava o vácuo de poder que antes era fragmentado em diversas instituições, criando um “inferno particular do capitão”.⁵⁰ Não à toa, viver um inferno com um tirano pode resultar num contragolpe. Em 14 de novembro de 1842, Sebastião Roque da Cunha, capitão de uma fragata, também dita como brigue de guerra, foi apunhalado a bordo.⁵¹ É provável que ele tenha sido apunhalado por um de seus subordinados em meio a um dos muitos conflitos que a vida no mar costuma gerar.

Considerações

Não há dúvidas de que foram os marinheiros os responsáveis por diversos tumultos em terra nas mais variadas localidades. Todavia, é crucial cautela na análise dos casos, pois uma abordagem superficial pode levar o pesquisador a adotar o ideal dominante e disciplinador sobre os trabalhadores. Essa compreensão ignora as relações socioculturais nas quais estavam envolvidos: constantes conflitos hierárquicos, insalubre estadia a bordo, árduo trabalho e isolamento social por longos períodos. Não é de se estranhar que, ao desembarcar, os marujos se entregassem a tudo que era escasso.

Não quero indicar que a marujada era gente fácil e da mais pura índole, mas sim observar que considerável parte dos conflitos estabelecidos tinham um teor mais profundo do que simples rótulos de “turbulentos”. Afinal, homens que viviam sob o leme da disciplina e violência tinham de reagir a

⁵⁰ REDIKER, Marcus. *O navio negreiro: uma história humana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. pp. 228-9. Cf. também: RODRIGUES, 2022, p. 226; SOUZA, Cândido Eugênio Domingues de. *Perseguidores da espécie humana: capitães negreiros da Cidade da Bahia na primeira metade do século XVIII*. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. pp. 134-7

⁵¹ Registros da Igreja Católica, Salvador, Livro de óbito da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia (1834-1847), 14 de outubro de 1842. p. 148

tais imposições. Por isso, reproduziram em sua cultura uma linguagem de violência para sobreviver nas lides marítimas. Assim, quando entravam em contato com a gente da terra, isso frequentemente gerava constantes tumultos.

Com tais notas, é possível indicar um assunto a ser explorado com mais afinco: a presença da marujada em terra e seus conflitos nas cidades portuárias. Em pesquisas futuras, pretendo dar seguimento a essas questões, tratando especialmente das documentações policiais, dos relatórios da polícia do porto e das correspondências policiais. Documentação pouco trabalhada para tal tema e que apresenta grande potencial.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Thales de. *Povoamento da cidade do Salvador*. São Paulo: Nacional, 1955.

BARREIRO, José Carlos. *Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX: cultura e cotidiano, tradição e resistência*. São Paulo: Unesp, 2003.

BOXER, Charles R. *O império marítimo português 1415-1825*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

DAVIS, Ralph. *The rise of the English shipping industry in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: St Martin's Press, 1962.

FERREIRA, Isabella Rocha; DE OLIVEIRA FIOURCCI, Guilherme; RODRIGUES, Jaime. Mulheres na História Marítima: o processo de Ângela Maria da Assumpção contra Antônio de Sousa Costa por estupro (1777-1778). *Revista de Fontes*, [s. l.], v. 9, n. 16, p. 114-131, 2022.

FERREIRA, Roquinaldo. *Cross-cultural exchange in the Atlantic World: Angola and Brazil during the Era of the Slave Trade*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador 1890-1937. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 21-22, p. 239-256, 1998.

FRAGA FILHO, Walter. *Mendigos e vadíos na Bahia do século XIX*. 1994. 232 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.

KIDDER, Daniel P. *Reminiscências de viagens e permanências no Brasil: Províncias do Norte*. Brasília: Senado Federal: Conselho Editorial, 2008.

LAPA, José Roberto do Amaral. *A Bahia e a Carreira da Índia*. São Paulo: Nacional, 1968.

MIRANDA, Gisele Souza Silva. Cárcere, raça e gênero: mulheres e prisão na Salvador oitocentista. 2023. Monografia (Graduação em História) – Departamento de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2023.

MOVELLAN, Tomás A. Mantecón. Las culturas criminales portuarias en las ciudades atlánticas: Sevilla y Ámsterdam en su edad dorada. In: FORTEA, José Ignacio; GELABERT, Juan E. (org.). *La ciudad portuaria atlántica en la historia: siglos XVI-XIX*. Cantabria: Autoridad Portuaria de Santander, p. 159-194, 2006

OLIVEIRA, Vinicius Pereira de. *Sobre águas revoltas: cultura política maruja na cidade portuária de Rio Grande/RN (1835-1864)*. 2013. 296 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

REDIKER, Marcus. *Between the Devil and the Deep Blue Sea: Merchant Seamen, Pirates and the Anglo-American Maritime World, 1700-1750*. New York: Cambridge University Press, 1987.

REDIKER, Marcus. *O navio negreiro: uma história humana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RODRIGUES, Jaime. *De costa a costa: escravos, marinheiros e intermediários do tráfico negreiro de Angola ao Rio de Janeiro, 1780-1860*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

RODRIGUES, Jaime. Na maior confusão e desamparo: um motim a bordo na Marinha mercante portuguesa do século XVIII e suas motivações. *Revista Mundos do Trabalho*, [s. l.], v. 14, p. 1-15, 2022.

RODRIGUES, Jaime. Uma gentalha derramada pelas cidades: distúrbios em terra e deserções na Marinha Mercante luso-brasileira (segunda metade do século XVIII). *Tempo*, Niterói, v. 27, n. 3, p. 629-649, 2021.

RUSSEL-WOOD, Antony John R. *Histórias do Atlântico português*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCOTT, Julius. *El viento común. Corrientes afroamericanas en la era de la Revolución haitiana*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2021.

SILVA, Luiz Geraldo. *A Faina, a Festa e o Rito. Uma etnografia histórica sobre as gentes do mar (sécs. XVII ao XIX)*. Campinas, SP: Papirus, 2001.

SOUZA, Cândido Eugênio Domingues de. *Perseguidores da espécie humana: capitães negreiros da Cidade da Bahia na primeira metade do século XVIII.* 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

VIEIRA, Jofre Teófilo. *Uma tragédia em três partes: o motim dos pretos da Laura em 1839.* 2010. 302 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

Fontes manuscritas

CORREIO MERCANTIL: Jornal Político, Commercial e Literário. Salvador, BA: [s.n.], 1836-1849.

GRITO DA RAZÃO. Salvador, BA: [s.n.], 1824-1825.

DIÁRIO CONSTITUCIONAL. Salvador, BA: [s.n.], 1822.

Registros da Igreja Católica, Salvador, Livro de óbito da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia (1834-1847).

O HOMEM, A MÁQUINA E O MAR: A OBRA DE VICTOR HUGO COMO TESTEMUNHO HISTÓRICO

VICTOR, Hugo. *Os trabalhadores do mar*. Editora Unesp Digital, 2023

Jean C. Santos¹

Considerado um clássico da literatura francesa, o romance “Os trabalhadores do mar”, do escritor e político francês Victor Hugo foi publicado pela primeira vez em 1866. O livro decorreu da experiência de desterro imposta ao autor.² A maior parte do exílio, entre 1855 e 1871, ocorreu em Guernsey, “uma ilha anglo-normanda situada entre a França e a Inglaterra”. Antes, entre 1852 a 1854, Victor Hugo passou por Bruxelas e Jersey. A expatriação foi motivada por sua oposição ao II Império (1852 a 1870), regime iniciado após o golpe de 18 de Brumário, evento que alçou Luís Bonaparte ao trono, rendendo-lhe o título de Napoleão III.³

A edição aqui analisada foi organizada em 2023 pela UNESP. A tradução ficou a cargo de Jorge Coli, historiador e professor emérito da UNICAMP. A versão inicial do romance em português, contemporânea ao lançamento original, foi traduzida por Machado de Assis. Elaborada entre 15 de março e 29 de julho de 1866, por um Machado ainda jovem, com 27 anos, o trabalho não foi uma escolha, mas uma encomenda. Ele fornecia os capítulos para “publicação no Diário do Rio de Janeiro, como folhetim no ano em que o romance foi publicado na França. Esses capítulos foram reunidos logo depois em três volumes”⁴.

Segundo Jorge Coli, dois fatores destacam a necessidade de uma nova tradução: a pressa de Machado em traduzir o romance e os pequenos

¹ Graduando em Licenciatura em História na Universidade Estadual de Feira de Santana. jean.claudio019@gmail.com

² HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. Editora Unesp, 2023.p.20; Para a obra original cf. HUGO, Victor. *Les travailleurs de la mer*. Lib. internationale A. Lacroix & Cie, Paris & Bruxelles & Leipzig & Livourne, 1866.

³ SILVA, Luiz Eudásio Capelo Barroso. *O rochedo é a tribuna, a liberdade o brado: os discursos políticos do exílio de Victor Hugo*. 2016. 202 f., Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, Brasília, 2016.p.103. pp.102-3, 106.

⁴ Observação do tradutor, in: HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. Editora Unesp, 2023.p.18.

deslizes decorrentes disso, que o levaram a cortar as partes mais complicadas da história; além disso, as divergências de estilo entre os autores também foram um fator importante. Como lembra o historiador, o “estilo dos dois gigantes, Hugo e Machado, não poderia ser mais contrastante. À frase eloquente, envolvente, hipnótica de um opõe-se o estilo enxuto, breve, incisivo, do outro.”⁵ Logo, a escolha por resenhar a edição da UNESP se justifica pela proposta de tradução que priorizou a integralidade e fidelidade linguística aos escritos originais.⁶

Nascido em 1802, no seio de uma família monarquista, Victor Hugo permaneceu alinhado ao *Ancien Régime* por muito tempo. Detentor de prêmios concedidos por Louis XVIII e indicado a *Pair de France* pelo Rei Louis-Philippe I, o autor tinha uma carreira literária consolidada e internacionalmente prestigiada. Como já vimos, a situação mudou devido à sua adesão ao republicanismo, em oposição ao regime de Napoleão III. Essa nova posição política rendeu-lhe quinze anos de exílio.⁷

A militância intelectual de Hugo chamou a atenção de um dos expoentes do movimento comunista, o alemão Karl Marx, que no livro “O Dezoito de Brumário de Luís Bonaparte”, admite que entre os trabalhos que abordam mais ou menos o mesmo assunto, “somente dois são dignos de nota: *Napoléon le petit*, de Victor Hugo, e *Coup d'état*, de Proudhon”⁸. Embora reconhecesse a importância política desta obra, Marx discorda da abordagem, atribuindo-lhe certo psicologismo e falta de percepção dos aspectos mais profundos das lutas sociais daquele tempo.

A avaliação de Marx a respeito do autor não é inadequada. Trata-se de um expoente do romance histórico daquele período. Embora “Os miseráveis” seja a sua obra mais celebrada, “Os trabalhadores do mar” é um romance denso e extenso: a publicação da Editora UNESP conta com 512

⁵ HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. Editora Unesp, 2023 p.18.

⁶ Para mais informações sobre os contrastes e proximidades entre Victor Hugo e Machado de Assis, cf. PAZ, Ravel Giordano. Duas montanhas, quatro abismos: as “filosofias da natureza” de Victor Hugo e Machado de Assis. *Estudos Avançados*, v. 17, p. 274-292, 2003.

⁷ SILVA, Luiz Eudásio Capelo Barroso. *O rochedo é a tribuna, a liberdade o brado: os discursos políticos do exílio de Victor Hugo*. 2016. 202 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, Brasília, 2016. P.106.

⁸ MARX, Karl. *O 18 de Brumário e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p.13.

páginas, e apresenta um texto rico em descrições e análises sobre a condição dos trabalhadores na França dos XIX.

Desta forma, dentre as possibilidades que o romance oferece, o livro pode ser tomado como fonte e testemunho histórico daquele período. Considerando isto, destaco neste trabalho a visão do autor sobre as relações entre as noções de humanidade, industrialização e natureza. Na análise do romance, considera-se o contexto histórico em que o autor estava inserido, bem como as circunstâncias que o motivaram a produzir a obra.

As diferentes interpretações a respeito das relações entre História e Literatura são debatidas há muito. Opto neste trabalho pela abordagem da História Social, que entende a literatura como testemunho histórico e produto das relações sociais, e não como fruto de um gênio particular ou narrativa deslocada da realidade concreta.⁹

O romance é dividido em três partes-chaves: “O senhor Clubin”, “Gilliatt o matreiro” e “Déruchette”. Cada uma delas foi repartida em 14 livros, compostos por 97 capítulos. A escrita de Hugo evidencia um estilo dramático e meticoloso, apesar de ser construída em passagens curtas. A história contada pelo autor começa um pouco antes do capitão Clubin naufragar a Durande, uma embarcação a vapor de Mess Lethierry. O forte desejo de recuperar a embarcação levou o proprietário a oferecer em casamento sua sobrinha, criada como filha, àquele que resgatasse a máquina. Enamorado pela moça e sozinho na pequena ilha de Guernsey, o marinheiro Gilliatt lança-se no “mar de tormentas” dos rochedos Douvres, em resgate do equipamento.

A chegada de Gilliatt e a sua mãe à ilha de Guernsey, em fuga da França Pós-Revolução de 1798, marca um dos aspectos autobiográficos do livro, inspirado na experiência de expatriação vivida por Hugo. Segundo o escritor: “Vulcões lançam pedras e revoluções lançam pessoas. Famílias são assim enviadas para grandes distâncias, desorientadas quando chegam aos destinos, grupos são dispersados e se desintegram (...).” Os expulsos e fugitivos

⁹ Para ver mais: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo A. de Miranda (Orgs). *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 7-8.

“são chamados de emigrados, refugiados, aventureiros.”¹⁰ Numa ilustração das condições desses indivíduos desafortunados, Hugo demonstra os efeitos de um movimento político nacional, nas franjas do Estado. Quem são os refugiados? O que ocorre a eles? Onde chegam e como são recebidos? Para o autor, viviam como cães eternos, sem um lar, que se estabeleciam em locais distantes, sempre com saudade de casa, e que nunca seriam bem-vindos nas novas terras.

Uma questão aparece de forma clara no texto: a preocupação do autor em situar as condições das massas populares perante a situação política na França. Hugo narra a negociação entre um armeiro e um contrabandista. Na negociação, é feita a solicitação de seis Luíses por uma arma, e o outro homem retruca oferecendo seis napoleões.¹¹ Em seguida, ocorre o seguinte diálogo: “– Então, não é bonapartista? Prefere um Luís a um Napoleão! – Napoleão é melhor, disse ele, mas Luís vale mais.”¹² A discussão sobre ser bonapartista levantava questões morais para os cidadãos franceses, ora, quem iria preferir a “farsa”?¹³

A expressão do texto como documento histórico apresenta um cenário oitocentista em que: “Nenhum homem era mais Bourbon, mais bonapartista, mais absolutista, mais liberal, mais ateu e mais católico. Pertencia a esse grande partido, que podemos chamar de partido Lucrativo.” O que dialogava com a situação das pessoas que saíam da França em busca de melhores condições de vida, já que “Durante os primeiros sete ou oito anos após o retorno dos Bourbons, o pânico estava em toda parte.”¹⁴

Se o posicionamento político das personagens não passa despercebido nos escritos de Hugo, muito menos sua análise sobre os acontecimentos históricos.¹⁵ Neste caso, a Revolução Industrial, como marca da ascensão do

¹⁰ HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. Editora Unesp, 2023. pp.33-4.

¹¹ Luíses e Napoleões eram moedas correntes.

¹² HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. Editora Unesp, 2023. p.181.

¹³ MARX, Karl. *O 18 de Brumário e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p.21.

¹⁴ VICTOR, Hugo. *Os trabalhadores do mar*. Editora Unesp, 2023. p.139.

¹⁵ MARQUES, Leonardo. O tráfico interestadual de escravos nos Estados Unidos em suas dimensões globais, 1808-1860. *Tempo*, v. 23, p. 339-359, 2017.p.3.

capitalismo na França, permeia todo o livro. Tão importante quanto é a acumulação primitiva resultante da escravidão nas Américas.¹⁶

Os Estados Unidos da América (EUA), recém independente e emergente núcleo econômico, aparecia para os cidadãos franceses do século XIX, como a terra dos sonhos de investimentos. O autor francês apresenta essa leitura por meio da oferta de um reverendo a Mess Lethierry. Na sua perspectiva, a oportunidade de “(...) restaurar sua fortuna nos Estados Unidos é ainda melhor do que na Inglaterra.”¹⁷ Essa facilidade resultava da escravidão, com o tráfico externo abolido desde 1808. A escravidão passou a operar com a reprodução interna de escravizados.¹⁸ Para lucrar nesse sistema, “(...) se quisesse multiplicar o que lhe restava, bastaria adquirir ações da grande companhia de exploração das plantações no Texas, que empregava mais de vinte mil negros.”¹⁹

A acumulação primitiva, como manifesta em seu texto, é entendida por Victor Hugo como parte do complexo homem, máquina e natureza. O livro, de modo geral, alude a uma das três lutas que o ser humano enfrenta na vida: a luta contra a natureza. Diante da necessidade de produzir suas condições de existência, os sujeitos veem a natureza como espaço inóspito e hostil, mas indispensável à sobrevivência.²⁰

A chegada do navio a vapor de Mess Lethierry a Guernsey causou alvoroço. As personagens encaravam e interpretavam as mudanças causadas pela industrialização e se posicionavam a partir dela. O desprezo e a curiosidade, pautados num conservadorismo cristão, são narrados. A chegada foi diagnosticada como “(...) UMA NOVIDADE PRODIGIOSA UM NAVIO A VAPOR nas águas da Mancha em 182... Toda a costa normanda ficou alarmada por muito tempo.”²¹ A recusa à maquinaria é um ponto de

¹⁶ CAFIERO, Carlo. “O Capital”: uma leitura popular. 2^a ed. São Paulo, editora polis, 198. pp.117-38; MARX, Karl. *O capital: Crítica da Economia Política: Livro I.* 23^º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. Tradução de Reginaldo Sant’Anna. pp.827-30.

¹⁷ HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. São Paulo: Unesp digital, 2023. p.258.

¹⁸ BLACKBURN, Robin. *A queda do escravismo colonial: 1776-1848*. Rio de Janeiro: Record, 2002. Tradução de: Maria Beatriz de Medina. p.296.

¹⁹ HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. São Paulo: Unesp digital, 2023. p.258.

²⁰ As outras duas, a religião e a sociedade, perpassam no “Corcunda de Notre Dame” e nos “Miseráveis”. In. HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. São Paulo: Unesp digital, 2023. p.21.

²¹ HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. Editora Unesp, 2023. p.75.

interesse para Hugo. A exaltação que ele faz de *Gilliatt*, por ser um marinheiro comum que se mistura à natureza, contrasta com a dependência de *Lethierry* à máquina.²²

Outro fator destacado na obra é a “luta da sociedade”. O autor se aprofunda em reflexões sobre política e moral ao longo da obra, de forma que compreender as contradições, atitudes e posicionamentos de personagens como *Clubin*, *Mess Lethierry*, *Déruchette* e *Gilliatt*, direciona o caminhar do romance. Situado há quase dois séculos, o plano de fundo do romance reflete o cenário político experienciado por Hugo: a França pós-Guerra Napoleônica e a Grã Bretanha da Primeira Revolução Industrial.²³

A máquina surge no romance como ferramenta da luta do homem contra a natureza. Esse combate é descrito sem que a disparidade entre a natureza e a máquina seja esquecida. O vapor pesa na balança, tenta igualar as coisas, de forma que “Diminui a obediência ao vento e aumenta a obediência ao homem”. Se o vapor “zombava do vento e da maré”, a natureza respondia à competição com artimanhas.²⁴ O naufrágio da *Durande* torna evidente que o mar não se deixaria dominar. As rochas *Douvres* levaram o navio a vapor, e o polvo levou o falsário *Clubin*.

Com isso, a grande questão é: o marinheiro antiquado e obsoleto – representante das classes populares – em relação à maquinaria, se via incumbido de salvar a máquina e defrontar a natureza numa feroz luta. Esse enfrentamento seria o único meio de conquistar dignidade, por meio do sacrifício e do heroísmo.²⁵ A passagem de *Gilliatt* pelos rochedos do naufrágio durou cerca de três meses. Durante esse trimestre, o marinheiro teve de encarar fome, frio, tempestade, e até um polvo.

²² CIOCCARI, Marta. Entre o mar e o rochedo: uma análise antropológica sobre as noções de natureza em Os trabalhadores do Mar de Victor Hugo. *Cadernos de Campo* (São Paulo-1991), v. 18, n. 18, p. 29-46, 2009. p.3; FRIZZO, Matheus Kochani. Os impactos do progresso nos mundos natural e social na obra Os Trabalhadores do Mar, de Victor Hugo. *Revista Cadernos de Clio*, v. 8, n. 2, 2017. pp.12-14.

²³ MORETTO, Fúlia Maria Luiza. Victor Hugo e o Romantismo. *Revista Lettres Française*, São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Letras Modernas, Campus de Araraquara, nº 5, 2003, p. 9-18.

²⁴ HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. Editora Unesp, 2023. respectivamente pp.207,478.

²⁵ CIOCCARI, Marta. Entre o mar e o rochedo: uma análise antropológica sobre as noções de natureza em Os trabalhadores do Mar de Victor Hugo. *Cadernos de Campo* (São Paulo-1991), v. 18, n. 18, p. 29-46, 2009. P.29.

No livro, há uma ambiguidade na relação entre o homem e a natureza.²⁶ Entretanto, para Hugo, o que torna *Gilliatt* especial na narrativa é a sua capacidade de moldar e transformar a natureza. A sobrevivência na luta não se faz na mistura, mas pela diferença. O que o torna humano é o que o distingue do inumano: a capacidade de transformação. O marinheiro atribui aos rochedos uma nova função: a de porto seguro. Com o material que tem, cria uma comporta para suportar a tempestade e muda a estrutura do local, utilizando-a contra a própria natureza.²⁷

A significância da trama de *Gilliatt* se dá a partir do contexto histórico em que Hugo cria o herói. O mundo encarava a chegada das máquinas, junto com o ímpeto capitalista. A riqueza, o poder, a moral, são descritas no livro, a partir da maquinaria, por exemplo, a arma do capitão, o navio a vapor e o dinheiro. O amor e os desejos estavam condenados, no livro, a estes objetos. *Lethierry* foi capaz de oferecer em casamento a sobrinha criada como filha ao homem que resgatasse sua máquina. Clubin era capaz, por dinheiro, sem qualquer receio de naufragar os sonhos de um homem junto com o navio.

O texto exprime como tese principal a crítica à ascensão dessa nova forma de vida, dependente das máquinas e obcecados por dinheiro e títulos. *Gilliatt* é o trabalhador comum, imigrante indesejado, que vive do labor. Sem paixão pelo dinheiro ou pelas máquinas que começavam a tomar a ilha, queria ser apenas um homem. Para Hugo, a simplicidade, que é o real valor, poderia fazer o inexplicável. *Gilliatt* não tinha ambições capitalistas, não era máquina, assim como não era natureza, apesar de preferir ser. Como *Fabiano* em “Vidas secas”, era mais próximo de bicho do que de homem, era ele a personificação do trabalho.²⁸ Sobrevivente no grande combate entre máquina e natureza, que era a navegação e a tecnologia, a aventura de *Gilliatt* terminou, devorado pelo mar e pelo desamor.

²⁶ FRIZZO, Matheus Kochani. Os impactos do progresso nos mundos natural e social na obra Os Trabalhadores do Mar, de Victor Hugo. *Revista Cadernos de Clio*, v. 8, n. 2, 2017.P.16.

²⁷ Segunda parte – *Gilliatt*, o matreiro; Livro segundo: O Labor - Capítulo VII - IMEDIATAMENTE, UM PERIGO in. HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. Editora Unesp, 2023. p.207 p.347-350.

²⁸ Para mais informações sobre o personagem, conf. Capítulo “*Fabiano*” in. RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Editora Record, 2020.

Afinal, a máquina é realmente a grande inimiga da natureza? Hugo suscita dúvidas sobre essa questão. O vapor não respeita as condições impostas pelo meio ambiente e, com isso, gera riquezas descomunais. A fortuna gera ganância, e os corações dos homens se apaixonam por construtos de ferro e carvão. Nos escritos do autor, há uma crítica às figuras que representam a sociedade francesa e inglesa do século XIX.

Entretanto, nesta perspectiva, as máquinas não são um problema; quem as monopoliza, sim. A crítica de Hugo deveria estar direcionada ao monopólio; porém, a máquina estava condenada à destruição pela fúria da natureza, assim como, em outro momento, foi vítima da fúria ludita.²⁹ Para Hugo, a revolução é como um vulcão que entra em erupção de forma caótica e imprevisível. No entanto, Marx criticou essa visão quando Hugo interpretou o golpe de Luís Bonaparte, no livro “Napoléon lê Petit”. Segundo o autor alemão:

Victor Hugo limita-se a amargas e engenhosas invectivas contra o editor responsável do golpe de Estado. Quanto ao próprio acontecimento, parece, na sua obra, um raio que caísse de um céu sereno. Não vê nele mais do que um acto de força de um só indivíduo. Não se apercebe que aquilo que faz é engrandecer este indivíduo em vez de o diminuir, ao atribuir-lhe um poder pessoal de iniciativa sem paralelo na história universal.³⁰

Como todo documento histórico, a obra carrega a intenção do autor. Ela carrega posicionamentos políticos e posturas morais. “Os trabalhadores do mar” não é uma exceção à regra. A obra constrói a ideia de trabalho e dignidade a partir de Gilliatt, em contraposição à riqueza e ao domínio das máquinas por Mess Lethierry, posicionando o autor dentro do contexto do período da revolução industrial. Dessa forma, o trabalhador comum e esforçado era o sujeito apto a encarar a natureza.

Referências bibliográficas:

BLACKBURN, Robin. *A queda do escravismo colonial: 1776-1848*. Rio de Janeiro: Record, 2002. Tradução de: Maria Beatriz de Medina.

²⁹ CF. HOBSBAWM, Eric J. Os destruidores de máquinas. In: HOBSBAWM, E. *Os trabalhadores: estudos sobre a história do operariado*. tradução de Maria Leão Teixeira Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

³⁰ MARX, Karl. *O 18 de Brumário e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p.14.

CAFIERO, Carlo. "O Capital": uma leitura popular. 2^a ed. São Paulo, editora polis, 1981, 150p.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo A. de Miranda (Orgs). *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CIOCCARI, Marta. Entre o mar e o rochedo: uma análise antropológica sobre as noções de natureza em Os trabalhadores do Mar de Victor Hugo. *Cadernos de Campo* (São Paulo-1991), v. 18, n. 18, p. 29-46, 2009.

FRIZZO, Matheus Kochani. Os impactos do progresso nos mundos natural e social na obra Os Trabalhadores do Mar, de Victor Hugo. *Cadernos de Clio*, Curitiba, v. 8, n. 2, 2017.

HOBSBAWM, Eric J. *Os trabalhadores: estudos sobre a história do operariado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. Tradução de: Maria Leão Teixeira Viriato de Medeiros.

HUGO, Victor. *Les travailleurs de la mer*. Lib. internationale A. Lacroix & Cie, Paris & Bruxelles & Leipzig & Livourne, 1866.

HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002. Tradução de: Machado de Assis.

HUGO, Victor. *Os trabalhadores do mar*. São Paulo: Unesp digital, 2023. Tradução de: Jorge Coli.

MARQUES, Leonardo. O tráfico interestadual de escravos nos Estados Unidos em suas dimensões globais, 1808-1860. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 23, p. 339-359, 2017.

MARX, Karl. *O 18 de Brumário e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. Tradução de: Leandro Konder e Renato Guimarães.

MARX, Karl. *O capital: Crítica da Economia Político*: Livro I. 23º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. Tradução de Reginaldo Sant'Anna.

MORETTO, Fúlia Maria Luiza. Victor Hugo e o Romantismo. *Revista Lettres Française*, São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Letras Modernas, Campus de Araraquara, nº 5, 2003, p. 9-18.

PAZ, Ravel Giordano. Duas montanhas, quatro abismos: as "filosofias da natureza" de Victor Hugo e Machado de Assis. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, p. 274-292, 2003.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 120^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SILVA, Luiz Eudásio Capelo Barroso. *O rochedo é a tribuna, a liberdade o brado: os discursos políticos do exílio de Victor Hugo*. 2016. 202f., Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

**CULTURA HIP-HOP, CONHECIMENTO E ISLÃ: UMA ENTREVISTA COM
SHARIF SHABAZZ**

Entrevistado: Sharif Shabazz¹

Entrevistadora: Gabriela Puschiavo²

Resumo: Em comemoração aos 50 anos do *hip-hop*, nesta entrevista, Sharif Shabazz rememora momentos importantes para o movimento *hip-hop*, discute as diferenças entre movimento e cultura *hip-hop* e nos apresenta os impactos culturais e sociais que o *hip-hop* trouxe para o Brasil, além de explicar como o conhecimento se constituiu como um quinto elemento dessa cultura, traçando também as relações existentes entre o *hip-hop* e o Islã.

Palavra-chave: *Hip-Hop*; Conhecimento; Islã.

1. Shabazz, primeiramente gostaria de agradecer por ter cedido seu tempo para esta entrevista. Gostaria de começar nossa conversa perguntando o que difere Movimento *hip-hop* da cultura *hip-hop*?

Em essência, tudo é *hip-hop*, mas essa expressão pode assumir conotações diferentes dependendo do caso. Assume o caráter de movimento quando, por exemplo, existe um grupo organizado discutindo a elaboração e a execução de políticas públicas de cultura para a juventude, especialmente a negra, parda, indígena, LGBTQIA+, das periferias, populações ribeirinhas e quilombolas, a partir do *hip-hop* como uma ferramenta junto ao governo federal. É movimento *hip-hop* quando assume também o caráter de movimento social, reivindicando políticas públicas de cultura para a população.

Hip-hop é cultura quando está influenciando o linguajar das pessoas, o comportamento, o pensamento, a estética, outras formas de arte, outras

¹ Sharif Shabazz, que iniciou sua carreira sob o pseudônimo artístico de Dugueto Shabazz, é rapper, ator, escritor, poeta, arte educador, podcaster e vencedor do primeiro Slam de poesia do Brasil. Entre seus trabalhos literários mais recentes, destaca-se "As chaves de Yaffa", capítulo do livro *Gaza no Coração: História, resistência e solidariedade na Palestina*, publicado pela Editora Elefante em 2024. Nas artes dramáticas, Shabazz interpretou um arte educador no seriado *De Menor*, da cineasta Caru Alves. Um dos criadores e host do Salamaleiko Podcast, primeiro *hub* de cultura Islâmica do Brasil. É autor de "Vamos pra Palmares", letra considerada um clássico do Slam de poesia e dos saraus.

² Historiadora pela Universidade Federal de São Paulo. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0502950897430479>. E-mail: gabriela.puschiavo@unifesp.br.

manifestações artísticas e musicais, assumindo, então, esse caráter de cultura. Mas, em essência, tudo é *hip-hop*, essa expressão que pode adquirir essa face de movimento em alguns casos e que em outros vai assumir um aspecto mais cultural.

2. Ao longo dos 50 anos do *hip-hop*, quais são os marcos, em contexto nacional, que devemos rememorar e por quê?

Bom, a respeito dos marcos, dá para citar dois momentos. Dá para citar vários, na realidade, mas eu vou começar citando dois. O primeiro é o assassinato de um jovem negro artista no metrô na cidade de São Paulo no final da década de 80³. Era um jovem que estava cantando rap dentro do metrô e um policial solicitou que ele parasse. Ele não parou e tomou um tiro que foi fatal. Nessa época, o *hip-hop* não tinha visibilidade artística e comercial, não representava para o mercado algo expressivo e nem se sonhava que um dia houvesse políticas públicas que se utilizariam do *hip-hop* como uma ferramenta de transformação social, recebendo suporte, estrutura e subsídio do governo.

Essa tragédia ganhou pouquíssima repercussão na mídia. O racismo estrutural esmagava com mais força a juventude negra como um todo, não existiam as cotas raciais, não existiam políticas de ações afirmativas, o racismo não era crime, enfim, foram conquistas do movimento negro sobretudo ao longo dos tempos que se seguiram após esse fato. Isso mostra um resquício muito forte de um período ditatorial que a gente viveu, onde um militar poderia, com muita facilidade, desferir um tiro contra alguém sem que isso acarretasse responsabilidade ou punição para esse policial, no caso.

³ De acordo com artigo publicado no Jornal do Brasil, Marcelo Domingos de Jesus, de 19 anos, foi assassinado com um tiro na cabeça, por volta das 23h de uma sexta-feira, 24 de novembro de 1989. Na estação de metrô Vila Carrão, com destino a Itaquera, Marcelo integrava um grupo de jovens que cantavam no metrô. O grupo foi advertido por um soldado e uma policial no vagão. Após o grupo não atender à solicitação feita anteriormente, o soldado Fernando Simeão de Moura foi chamado para manter a “ordem” no vagão, momento em que “entrou na composição atirando”, assassinando o jovem Marcelo. O assassinato de Marcelo havia sido o segundo assassinato registrado e realizado por policiais naquela semana. O primeiro foi o assassinato de Luciano Alves Miranda, de 13 anos, na Vila Brasilândia.

O assassinato de Marcelo Domingos de Jesus, de 19 anos, mostra também o quanto apagada era a imagem da juventude negra, ao ponto da morte do jovem representar muito menos do que hoje em dia, que se tem mais possibilidade de ganhar uma repercussão midiática e de ter um certo engajamento de setores políticos da esquerda quando um fato desse ocorre, mas, naquela época, devido a todo esse contexto que eu citei, essa foi uma morte tida como algo casual ou de menor importância, não ganhando destaque nem na mídia, nem na opinião pública. O próprio *hip-hop* não tinha força suficiente para se organizar em torno disso e exigir algo do Estado em termos de reparação, pelo menos para a família dessa pessoa. Esse jovem morreu praticamente no anonimato, a exemplo de vários outros jovens negros que nem tinham contato com a cultura *hip-hop*, mas esse em específico era um artista da cultura.

Avançando no tempo para o primeiro governo Lula, o segundo momento que pode ser rememorado é quando temos o registro, através de uma foto icônica⁴, de vários rappers, grafiteiros e fazedores de outras expressões culturais do *hip-hop* presentes em uma reunião ministerial juntamente com então ministro da cultura Gilberto Gil, onde se discutia a abertura de uma pasta, de um grupo de trabalho, que seria composto de avaliadores para discutir propostas de políticas públicas, bem como as suas implementações. Tudo isso foi pensado para a juventude do *hip-hop*, que era a expressão máxima da periferia naquele momento, visto que o funk ainda não tinha ganhado importância comercial nem cultural, que viria depois.

Mas o *hip-hop* tinha adeptos entre a juventude das periferias do Brasil inteiro, então existiam representantes dessa cultura em todos os estados, abrangendo várias etnias e culturas, regionalmente falando, do Brasil. Então tinha o *hip-hop* com suas características particulares no Amazonas, como se tem até hoje, você tinha o de São Paulo, de Minas Gerais, enfim, de norte a

⁴ Na foto, tirada em 2003 no Palácio do Planalto, o então presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, aparece com o ministro Gilberto Gil e representantes do rap nacional. O registro encontra-se disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4085883294769250&id=897115003646111&set=a.898272833530328>.

sul. Pensando em políticas voltadas para a cultura e para a educação é que aquele grupo se organizou em pelo menos quatro ou cinco frentes de cobertura nacional, ou seja, cinco entidades do movimento *hip-hop* organizadas a nível nacional, que de certa forma compunham aquela incipiente pasta.

Nesse contexto, Gilberto Gil é colocado para dialogar com a juventude. Eu mesmo participei de reunião com o então ministro, para entender as demandas, as formas de trabalho e de pensamento daquela galera. Respeitando esse conhecimento, começaram a catalogar metodologias para implementação de políticas públicas, criaram os pontos de cultura, por exemplo, que foi muito revolucionário e é uma conquista do movimento *hip-hop*, e que foram espalhados por todas as regiões do Brasil.

Em 2004, então, você tem aquela foto icônica que tem o Lula com vários representantes do movimento *hip-hop*, e temos todo um contexto social e político daquele momento, onde o próprio governo já representava um marco histórico. Em seguida, temos o segundo governo Lula, primeiro e segundo governo Dilma, tem o *impeachment* e assim o Brasil começa a mergulhar em uma grave crise econômica e política, enfim. Ao mesmo tempo, após esse primeiro governo Lula, tem a ascensão do *funk* e uma relativa queda de adesão da periferia ao movimento *hip-hop*. O *hip-hop* continua enquanto cultura, ganhando também um potencial comercial grande, consolida artistas, faz os caras comprarem casa e carro. O *funk* ganha muito dinheiro e como tem menos — vamos dizer assim — “amaras ideológicas”, comercialmente ele acabou apresentando uma fluidez e um rendimento muito maior.

Imagina, se você chegasse no *hip-hop*, especialmente dos anos 1990 e 2000, caso uma marca de bebida quisesse fazer um comercial, ia ser difícil achar alguém da cena do *hip-hop*. Os caras não iam querer e achariam alguém sem representatividade, mas dificilmente, os caras e as minas do *hip-hop* iriam ceder para esse tipo de proposta, mesmo com grana, mesmo com bons cachês. Existem várias histórias dessa no movimento, no caso brasileiro, de pessoas que tiveram grana sendo oferecidas para elas e elas

simplesmente recusaram porque “não, isso é bebida, e bebida vai matar o jovem da periferia, eu não posso tomar parte nisso, tenho que combater isso”. Existia um discurso forte contra drogas, contra álcool, contra o envolvimento dos jovens com a criminalidade, existia um chamado e uma conlamação aos estudos e pela busca ao conhecimento.

Temos todos esses ciclos econômicos e políticos até a retomada do Lula de novo, agora no seu terceiro mandato, com o Brasil em um outro momento. Retoma-se lá do primeiro governo do Lula o diálogo com a cultura e o movimento *hip-hop*, que acaba culminando nos 50 anos do *hip-hop*. Então esses atores, alguns novos e outros já veteranos, que estavam ali comprando a tentativa de formar aquela pasta que teve algumas políticas bem sucedidas, mas que depois, por conta de todos esses acontecimentos políticos e ciclos econômicos, acabaram perdendo força e tomaram outros caminhos, com algumas coisas consolidadas, uma delas foi os pontos de cultura, por exemplo.

Agora retoma-se, então, essa conversa e começam as discussões em torno de como implementar políticas para os jovens da periferia através do movimento *hip-hop* nas condições contemporâneas, dentro do contexto da nossa época. Muitas coisas mudaram, então, obviamente, algumas daquelas políticas podem ter se tornado defasadas, obsoletas ou não terem a capacidade de atender às demandas de hoje.

Vale certamente ressaltar que esse grande GT criado por representantes do movimento *hip-hop* de todas as regiões brasileiras também têm como pauta inegociável o reconhecimento perene e definitivo, por parte do governo brasileiro, do movimento *hip-hop* como patrimônio brasileiro. Tal conquista representaria um marco e um mérito do povo preto, das periferias e de outros grupos minorizados.

Eu poderia traçar outra linha, mas, para mim, esses dois momentos citados são marcos. De um momento de tanta marginalização, que um jovem da cultura *hip-hop* poderia ser assassinado com um tiro por um policial no meio do metrô, com testemunhas, que não dava em nada, para o momento

em que o governo federal reconhece o *hip-hop* como expressão legítima, necessária e valiosa; enxerga como um o patrimônio nacional.

Aliás, isso é um outro ponto importante que os 50 anos do *hip-hop* traz: a reivindicação de transformar o *hip-hop* em patrimônio nacional. O que eu acho que dá mais importância ainda para esse momento histórico, tanto para o governo, que ao fazer isso reafirma seu compromisso democrático, quanto para o *hip-hop*, que é uma conquista para uma cultura que era puramente praticada por pessoas da favela chegar a esse lugar de patrimônio.

3. Quais os impactos culturais e sociais que a cultura *hip-hop* trouxe para o Brasil?

Se observarmos os produtos comerciais da música da indústria musical mais vendáveis, conseguimos facilmente identificar a influência da cultura *hip-hop* por sobre a estética dessas músicas, nos elementos dos quais elas se utilizam para continuar de alguma forma popular e na apropriação pelo mercado de tudo o que o *hip-hop* produz. Então, temos, desde a venda de veículos a desfiles de moda, referências aos grafites, tudo tem um DJ, tudo tem um *b-boy*, enfim. As músicas mais executadas nas plataformas de streaming contêm elementos do *hip-hop* nas batidas, na sonorização, no jeito de cantar, isso no caso mundial da música pop internacional, mas também no caso brasileiro.

O *hip-hop* influenciou de maneira indelével a cultura de toda uma geração, o que acabou repercutindo nas gerações seguintes. Então, até esteticamente, mesmo depois de 35 anos, os jovens da periferia utilizam como uma vestimenta diária e um jeito de ser que inclui boné, camisa larga, bigode fininho, e tudo isso remete muito à imagem do Mano Brown, que representa uma espécie de drive da masculinidade negra de toda uma geração, e como a gente pode observar de gerações seguintes também, aquelas anos 1980 e 1990. A gente percebe isso no jeito de falar das pessoas, no gestual e nas vestimentas, que, inclusive, é um fenômeno que ultrapassa classes sociais. Todo jovem branco da classe média que quer parecer descolado tenta

emular um jovem que conhece *hip-hop*, que tem intimidade com aquele tipo de cultura e que é próprio daquele lugar que remete a essas vestimentas e a esse jeito de ser, dando um certo ar de charme e rebeldia na cabeça de muitos jovens brancos de classe média.

Então o *hip-hop* influenciou culturalmente e influencia desde o seu surgimento até os dias de hoje o comportamento dos jovens. Lembrando também que as pessoas que começaram a curtir *hip-hop* no seu surgimento no Brasil tem, hoje em dia, pelo menos 50 anos, ou seja, o *hip-hop* influenciou toda essa geração e a forma pela qual eles vão criar seus filhos e a forma como eles vão perpetuar alguns costumes, gerando essa continuidade de reminiscência próprias da cultura *hip-hop*.

A gente pode ter casos mais concretos, por exemplo, de pessoas que foram forjadas na cultura *hip-hop* e se tornaram grandes intelectuais, como é o caso do Deivison Faustino. Deivison é um cara que cantou *rap*, que participou de posses de *hip-hop* e de associações ligadas à ideia de construir políticas públicas ou de resolver problemas da comunidade através de reivindicações feitas pela cultura *hip-hop* com suas expressões artísticas; um cara que fez oficinas artísticas e proporcionou a multiplicação desses conhecimentos para muitos outros jovens, participando ativamente da cultura *hip-hop* e hoje sendo um dos grandes intelectuais do Brasil, especialista em Frantz Fanon, especialista em Jorge Ben.

Esse exemplo do Deivison é um caso factível de como o *hip-hop* produziu benefícios para a sociedade brasileira. Quando você tem uma pessoa que consegue trazer contribuições valorosas para a intelectualidade do país e essa pessoa é produto direto do *hip-hop*, você tem um dado aí. O Deivison é um caso que representa muitos outros casos, não só de pessoas que se tornaram intelectuais, mas que foram ocupar outros cargos de relevância dentro da sociedade, cada um em suas respectivas áreas, artísticas, culturais, políticas ou acadêmicas. Muita gente do *hip-hop* foi para academia, muitas pessoas se tornaram doutoras e doutores. Então o caso do Deivison é um exemplo de vários outros e outras que também trilharam nesse caminho. E isso tudo é, de certo modo, mérito da cultura *hip-hop*, porque

essas pessoas foram forjadas nas posses, nas associações, ou nas sedes das ONGs que ofereciam seus espaços para que essas atividades ocorressem. Assim, essa juventude começou a se organizar em torno das escolas públicas, dos bairros, então tudo isso é mérito do movimento *hip-hop*.

4. Como e de quais maneiras o *hip-hop* se estabelece como um espaço e campo de construção do conhecimento?

Quando os jovens brasileiros compreenderam que o *hip-hop* não era meramente uma cultura repleta de diferentes expressões artísticas que se complementavam e que ele possuía, para além dos quatro elementos artísticos, um quinto elemento que seria o conhecimento, os jovens passaram a se agregar em torno de agremiações que levavam o nome de posse.

Uma posse era um grupo formado por jovens que tinham como propósito empregar o conhecimento, assim como os outros elementos do *hip-hop*, para benefício da própria comunidade e também para a sociedade como um todo. Várias posses tiveram papéis muitíssimo importantes em workshops, oficinas de prevenção contra ISTs, gravidez na adolescência, violência e drogadição. Tiveram papéis importantes, também, quadro de educadores oriundos do *hip-hop* em programas culturais para jovens de liberdade assistida, reclusos de liberdade e adolescentes estudantes de escolas públicas.

Essas posses tiveram um papel muito determinante em organizações da sociedade civil, sempre desempenhando esse papel de formador cultural e político, mas também de agentes vocacionais que sabiam identificar talentos entre esses jovens que eram atendidos por esses programas e que poderiam desenvolver senso artístico e estabelecer até mesmo um trabalho a nível comercial. Esses educadores oriundos das posses foram essenciais enquanto formadores de toda uma geração, inclusive de artistas. Eu, particularmente, participei da formação de alguns artistas, e muitas pessoas da minha geração fizeram isso também. Todo esse processo criou metodologias para a multiplicação desse conhecimento.

A princípio, São Paulo, especialmente, e isso é bem destacado no filme *Nos Tempos da São Bento*⁵, do diretor Guilherme Botelho, foi o primeiro centro que aglutinava esse senso em que os participantes da cultura *hip-hop* tinham de ter um espaço de troca de conhecimento. Em uma etapa posterior, isso foi, de certo modo, descentralizado para as quebradas, na forma de posses, que carregaram a partir dali esse papel de se estabelecer como espaço criador e multiplicador do conhecimento. Tais posses formaram toda uma geração de artistas, que depois esses artistas também formaram outros artistas e assim por diante. Desse modo, então, a herança desses coletivos permanece e a continuidade desse conhecimento construído também.

5. Como sua experiência pessoal, enquanto muçulmano e artista oriundo do hip-hop, te fez perceber a relação entre Islã e cultura hip-hop?

Na cosmovisão das origens do *hip-hop*, existe um forte referencial espiritual percebido como componente formador da própria cultura, que é o Islã. Embora muitos adeptos do *hip-hop* de hoje em dia desconheçam esse fato, a Zulu Nation, organização de *hip-hop* que daria o modelo e seria a origem das organizações denominadas posses no Brasil e que foi criada por Afrika Bambaataa, considerado um dos patriarcas da cultura, tem na *Nations of Islam* uma forte inspiração.

Vale ressaltar, também, que essa organização política-religiosa foi um setor importante na luta dos afro-americanos por direitos civis nos Estados Unidos, que, nos anos 60, viviam sob regime de segregação racial, produzindo um de seus maiores líderes e porta-vozes: Malcolm X, ativista muçulmano que foi assassinado perante uma audiência lotada, em 21 de fevereiro de 1965, na cidade de Nova Iorque.

Malcolm X, por sua vez, se tornaria provavelmente o nome de líder revolucionário mais citado por letras de rap décadas após sua morte e até os dias de hoje. Kool Herc, o lendário DJ cuja irmã, Cindy Campbell, produziu uma festa que seria o marco zero do *hip-hop*, possui fortes conexões como a

⁵ O documentário *Nos Tempos da São Bento* completo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jtkND9L4IKQ>.

Five Percenters, organização filosófica-religiosa que possui uma forte base islâmica.

Na comunidade afro-americana do norte do continente, a religião Islâmica possui raízes profundas e fortes laços são mantidos após muitas gerações, influenciando inegavelmente a cultura negra e, consequentemente, transmitindo dados e elementos para as manifestações culturais negras, incluindo, é claro, a cultura *hip-hop*.

A exemplo de várias pessoas, eu também empreendi uma busca por reminiscências que poderiam indicar as minhas raízes culturais, étnicas e espirituais. Essa busca me levou ao Islã, onde me senti muito confortável em compreender que essas experiências se cruzam na minha vida não apenas de forma pacificada, mas também complementares: o Islã, a negritude e o *hip-hop*.

No meu texto mais difundido, musicalizado em forma de rap e intitulado “Vamos pra Palmares”, há, na abertura da música, os dizeres “A’udho billah min a sheytan ir rajim. Bissimillah Ar Rahman Ir Rahim”, que é a transliteração para o que literalmente significa no idioma árabe “me amparo em Allah contra Sheytan, o maldito. Em nome de Allah, o Clemente o Misericordioso”. Tais dizeres são considerados imprescindíveis na abertura das orações islâmicas e também são recomendadas de serem ditas no início de todas as práticas e ações que forem consideradas benéficas e *halal* (lícito) para um muçulmano.

É inegavelmente que a cultura *hip-hop* possui forte caráter híbrido e assimilador, mas o Islã fornece de várias formas referenciais para a cultura *hip-hop* e prossegue tendo forte apelo na comunidade africana na diáspora pela América, como nos provam as recentes conversões de rappers, como RZA, do lendário grupo Wu-Tang-Clan, e de estrelas como Ty Dolla \$ign. Enfim, embora, para a maioria das pessoas, essa associação usualmente não aconteça de modo automático, é possível afirmar que o Islã é um drive fundamental para a formação da cultura *hip-hop*.

SOLDADO da Rota paulistana mata rapaz a tiro no metrô. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 231, p. 5, 25 nov. 1989. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_10/282448. Acesso em: 18 set. 2024.

ENTREVISTA COM A RAPPER E CIENTISTA SOCIAL RUBIA FRAGA**Entrevistada:** Rubia Paula Fraga**Entrevistadora:** Bruna de Torres Beserra**Contextualização**

Desde os primórdios do movimento Hip Hop em São Paulo, na Estação São Bento e na Praça Roosevelt, as “minas”¹ já integravam a cena dessa cultura de rua. A questão é que a visibilidade dada às mulheres como Lady Rap, Ieda Hills, Sharylaine, Rose MC, Dina Di e Rubia Fraga não se equipara à mesma de um Mano Brown, Emicida e Sabotage, dentre outros homens precursores do movimento. Sobre estes existe um vasto material audiovisual e acadêmico, cenário totalmente diferente em relação às mulheres rappers da old-school, muitas vezes apagadas da história por conta do sexismo e do machismo que ainda permeiam a sociedade brasileira.

Essa percepção sobre a falta de notoriedade e memória das mulheres Hip Hoppers, fica evidente nas palavras da pesquisadora Priscilla Vierros², presentes no livro “Perifeminas Vol. 1” (2013):

Sim, as mulheres sempre fizeram parte de todo o início do hip hop no Brasil e infelizmente, não se tem dados precisos sobre suas participações, que se misturam com a história do início das carreiras de muitos nomes conhecidos hoje em dia. O que temos como referência são retalhos. Pedaços de vivências que fazem parte das reportagens e de todo o material bibliográfico encontrado que contam a história na visão masculina, pelo menos neste início do movimento.

Diante deste fato, a presente entrevista visa contribuir com a construção de uma memória sobre as “minas” da cultura hip hop brasileira, a partir de suas próprias vozes. Sendo assim, evidenciar a trajetória da rapper Rubia Fraga, uma das mulheres precursoras do Hip Hop no Brasil, é parte essencial dessa tarefa.

¹“Mina” é uma gíria utilizada frequentemente dentro do movimento Hip Hop, e se refere a pessoas do gênero feminino.

² Priscilla Vierros é jornalista e produtora, responsável pela Comunicação Regional São Paulo da Frente Nacional de Mulheres do Hip Hop.

Sobre a entrevistada

Rubia Fraga é MC e ativista pioneira do Movimento Hip Hop em São Paulo. Mulher periférica, moradora da COHAB II em Itaquera no extremo leste da capital paulista. Atualmente como servidora pública, atua no Fomento à Cultura da Periferia, política pública cultural da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SMC). Rubia foi fundadora em 1991 do grupo de rap RPW, criador do estilo bate-cabeça. Além disso, a rapper possui título de bacharel e licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), mas afirma ser formada primeiramente pelo Hip Hop e pelas ruas.

Saudações, Rubia! Desde já, muito obrigada.



Figura 1: Rúbia Fraga
Fonte: Cadu Barbosa, (2023)

A entrevista

- 1. Para iniciar essa entrevista, julgo necessário que a primeira pergunta precisa ser acerca de sua trajetória. Saudosa Rubia, nos conte um pouco sobre como ocorreu esse encontro entre você e o Movimento Hip Hop? Em que momento e por que esse laço aconteceu?**

Em primeiro lugar quero saudar a todos e agradecer o convite, sinto-me honrada!

Minha trajetória no Hip Hop se inicia em 1989, mas costumo dizer que antes mesmo já estava, sem saber, inserida na cultura como frequentadora dos bailes black que dominavam São Paulo nos anos 80. A sonoridade, estética, códigos e sensação de pertencimento me afetaram. E foi num desses bailes que vi, pela primeira vez, um show de rap com os pioneiros Thaíde & DJ Hum e o MC Jack. Posteriormente, vi Sharylaine, MC Regina e o grupo Night Girls no palco, e me senti fortalecida e motivada a buscar os palcos!

Desde então, comecei uma busca pelos lugares onde se encontravam. Achei a São Bento, a rua 24 de maio e suas galerias, e me aventurei pelos concursos de rap muito em voga naquela época, era o lugar de visibilidade dos artistas em uma época analógica. Num desses concursos conheci o DJ Paul, e posteriormente, o W-Yo, assim formando o grupo RPW em 1991.

2. Na letra da música “Discriminadas” do EP História do Rap Nacional Vol. 12, lançado em 1994 pelo RPW, são evidentes os questionamentos colocados por você acerca da posição social da mulher na sociedade brasileira, abordando questões sobre as opressões e discriminações sofridas. Nessa época você já compreendia que tal posicionamento fazia parte do que chamamos hoje de feminismo? Em que momento o conceito e autodenominação como feminista chegaram até você?

Interessante hoje revisitar essa música e perceber que ali já havia um discurso feminista, e que na época que escrevi (meados de 1990) não tinha ideia do que era esse conceito, ao menos nas periferias.

Essa música tem um tanto de coisas que senti na pele, outros tantos de mulheres do meu entorno e que observava. O rap como conheci, era feito tal como crônicas periféricas e trazendo relatos do cotidiano. Nessa chave, escrevi “Discriminadas”. Depois de alguns anos, ouvi pela primeira vez o conceito feminismo pela música Codinome Feminista do grupo Lady Rap, e assim fui me formando, posteriormente, nos coletivos femininos de Hip Hop.

3. Em uma das partes de seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), você reflete acerca da construção da Frente Nacional de Mulheres do Hip Hop (FNMH2), a qual teve sua idealização firmada através de uma carta de reivindicações, apresentada no Primeiro Fórum de Mulheres do Hip Hop que ocorreu no ano de 2010. A partir da sua perspectiva, as demandas feitas pelas hip hoppers naquela época ainda são as mesmas dos dias atuais? Houve mudanças em relação às pautas atualmente debatidas pela FNMH2 e demais coletivos femininos de Hip Hop?

Os coletivos femininos de Hip Hop formaram o eixo da minha monografia, tendo como objetivo entender a movimentação e impacto desses grupos dentro da cultura Hip Hop e em suas agentes.

É notório os avanços obtidos na formação e fortalecimento das mulheres que, de alguma forma, estão ou estiveram dentro da FNMH2, que tem braços no Brasil e em alguns países. A cada fórum, observa-se também o tanto que é preciso avançar em relação ao espaço ainda predominantemente masculino.

Estruturalmente as demandas continuam as mesmas, são elas: pelo fim da violência contra a mulher, da misoginia, do machismo, da homofobia, da transfobia, e o direito de ocupar e ter respeito nos espaços dentro da cultura Hip Hop!

4. Recentemente o RPW foi premiado pelo Prêmio Cultura Viva Construção Nacional Hip Hop, criado em comemoração aos 50 anos do Movimento. A partir do seu olhar como uma das MC's pioneiras do Movimento, qual a importância de premiações e reconhecimentos como esse advindo do poder público e da academia? Como você enxerga a maneira como vêm sendo executadas as políticas governamentais e pesquisas acadêmicas acerca do Movimento Hip Hop?

O prêmio Cultura Viva Hip Hop é fruto da luta das e dos hip hoppers de todo o Brasil. Ainda há muito que se avançar em políticas públicas para o Hip Hop e por tanto que essa cultura fez e faz em 40 anos no Brasil!

O Hip Hop e suas linguagens tem feito um trabalho cultural, artístico e social em lugares que o poder público nem alcança! É o mínimo que o Estado crie e proporcione acesso a fomentos para seus trabalhadores.

Na academia sabemos que o Hip Hop tem sido, desde sempre, objeto de estudos. E eu como ingressante de 2012 até a formatura em 2019 na UNIFESP, observei a expansão de ingressantes das periferias, e muitos advindos da cultura Hip Hop. Dessa forma, como dizemos na quebrada: “deixa que nós mesmos contamos nossas histórias!”.

Importante salientar o trabalho que está sendo feito na UNICAMP pelas professoras e pesquisadoras Jaqueline Lima Santos e Daniela Vieira (Hip Hop Studies), e o “I Arquivo Brasileiro de Hip-Hop”.

Além disso, é necessário pontuar que, apesar dos avanços, também se faz urgente o reconhecimento do Hip Hop como patrimônio imaterial pelo IPHAN³.

Referências

RABETTI, Lunna (Org.). Perifeminas Vol, 1: Nossa História. São Paulo: Livre Expressão Editora, 2013, 88.

³ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).