

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE RELAÇÃO INTERNACIONAIS
RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

CAIO GELIEL PESSOA DE LIMA

**O RAP COMO FENOMENO HÍBRIDO INTERNACIONAL:
NOTAS SOBRE BRASIL E CUBA**

SÃO CRISTÓVÃO - SE

2021

CAIO GELIEL PESSOA DE LIMA

**O RAP COMO UM FENOMENO HÍBRIDO INTERNACIONAL:
NOTAS SOBRE BRASIL E CUBA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Relações Internacionais da Universidade Federal de Sergipe para a obtenção do grau de bacharel em Relações Internacionais.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Adriano Campos.

**SÃO CRISTÓVÃO - SE
2021**

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer à minha família, aos meus irmãos, que me incentivam a ser o melhor de mim, à minha mãe, que sempre me apoiou e ensinou que a educação é o melhor caminho, e ao meu falecido pai, com quem pude compartilhar a alegria do começo da graduação e, infelizmente, não poderei compartilhar o término.

A todos os membros das gestões de 2019, 2020 e 2021 da REINA, com quem pude compartilhar diversos momentos e aprendizados durante grande parte da graduação e, mais recentemente, todas as dificuldades para elaboração deste trabalho e para minha formação.

Também gostaria de agradecer a todos os membros da Diretoria de Relações Internacionais da Universidade Tiradentes, onde estagiei e aprendi muito com uma equipe de excelentes profissionais de Relações Internacionais, que me incentivam a seguir na área e sempre me deram todo apoio e compreensão.

Assim como agradeço a todo o corpo docente do Departamento de Relações Internacionais da Universidade Federal de Sergipe, que sempre me desafiaram a entregar o melhor de mim, e, em especial, ao Prof. Geraldo, que aceitou a proposta deste trabalho e me auxiliou em tudo que lhe foi possível.

Por fim, agradeço a todos os amigos que fiz durante minha graduação, que sempre me apoiaram e me ajudaram, e foram fundamentais para minha formação.

RESUMO

O presente trabalho busca analisar a vertente musical da cultura *Hip Hop*, o *rap*, de acordo com o entendimento da Diáspora e de suas conseqüentes manifestações, para compreender se o rótulo de uma expressão cultural híbrida pode se aplicar em diferentes contextos socioculturais. Em um primeiro momento é tratado toda a relação do *rap* com a Diáspora Africana e a cultura latina, buscando estudar a real origem do movimento *Hip Hop*, assim como, compreender seu surgimento como expressões homogêneas na década de 1970 nos Estados Unidos. A partir daí será apresentado em diferentes contextos nacionais, no Brasil e em Cuba, processos, que durante o surgimento e desenvolvimento do *rap*, expõe como este se adaptou à sociedade e às culturas tradicionais de cada ambiente, tal qual uma expressão cultural híbrida.

Palavras-Chave: Diáspora; Transculturação; Hibridismo Cultural; Hip Hop; Rap; Brasil; Cuba.

RESUMEN

El presente trabajo pretende analizar la vertiente musical de la cultura Hip Hop, el rap, según la comprensión de la diáspora y sus consecuentes manifestaciones, para entender si la etiqueta de expresión cultural híbrida puede aplicarse en diferentes contextos socioculturales. En un primer momento se trata toda la relación del rap con la diáspora africana y la cultura latina, buscando estudiar el origen real del movimiento Hip Hop, así como, entender su surgimiento como expresiones homogéneas en los años 70 en Estados Unidos. A partir de ahí se presentarán en diferentes contextos nacionales, en Brasil y Cuba, los procesos, que durante el surgimiento y desarrollo del rap, expone cómo se adaptó a la sociedad y a las culturas tradicionales de cada entorno, como una expresión cultural híbrida.

Palabras clave: Diáspora; Transculturación; Hibridación cultural; Hip Hop; Rap; Brasil; Cuba.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1. RAÍZES DO RAP	10
1.1. Da Diáspora	10
1.2. Dos Estados Unidos	15
2. RAP E HIP HOP NO BRASIL	26
2.1. Surgimento do Hip Hop no Brasil	27
2.2. Hibridismo do Rap no Brasil	28
3. RAP E HIP HOP EM CUBA	36
3.1. Surgimento do Hip Hop em Cuba	37
3.2. Hibridismo do Rap em Cuba	40
CONCLUSÃO	47
REFERÊNCIAS	50

INTRODUÇÃO

No álbum de história em quadrinhos *Hip Hop Genealogia* (2016), o artista Ed Piskor busca apresentar, de acordo com suas pesquisas, o surgimento e o desenvolvimento do movimento *hip hop*, sobretudo do seu estilo musical, o *rap*. A obra apresenta os principais acontecimentos e personagens da história dessa cultura e ganhou o Prêmio Eisner – maior prêmio estadunidense de quadrinhos – como melhor obra baseada na realidade. Ao final do primeiro volume, Piskor expõe suas motivações para criação da obra e sobretudo o porquê de fazê-la no formato de quadrinhos, logo de início ele afirma: “A primeira coisa que vem à mente é que tanto a HQ física como o *hip hop* são invenções intrinsecamente estadunidenses. Ambos de Nova York ainda por cima!” (PISKOR, 2016, p.122).

A afirmação de Piskor tem bastante fundamento, visto que o movimento *hip hop* e suas manifestações na dança – com o *break dance* –, nas artes plásticas – com o *grafite* – e na música – com o *rap* – surgem nas ruas do Bronx, em Nova York, na década de 1970 (LEAL, 2007). Contudo, a afirmação do artista negligencia da história do *hip hop* toda sua origem diaspórica latina e afrodescendente, que influenciou seus precursores, e continua a influenciar seus temas, seu formato e sua musicalidade.

Tendo em vista a dispersão mundial da estética musical do *hip hop*, seu crescente sucesso comercial e, especialmente, seu papel como uma representação cultural híbrida, dialogando com sua história afrodiaspórica e com sua realidade atual, é necessário abandonar as análises estadocêntricas mais tradicionais das Relações Internacionais para compreender os movimentos culturais também como reflexo das dinâmicas de poder e como manifestações identitárias da criação de um sujeito coletivo internacional (SILVA, 2015; PACE-MCCARRICK, 2021). Assim, é fundamental compreender os aspectos internacionais da cultura *hip hop* e do *rap* que este trabalho se propõe a analisar, como a forma transcultural híbrida entre o externo e o interno ou o passado e o presente, conforme Pace-McCarrick (2021) apresenta. Torna-se importante, deste modo, identificar as maneiras pelas quais o *rap* se põe, internacionalmente, como um instrumento presente das relações internacionais, criando um diálogo entre uma comunidade local e o movimento internacional do *hip hop*, com uma constante troca de influências.

A proposta do presente trabalho é apresentar uma das características diaspóricas do *rap*, seu hibridismo, ou seja, a sua capacidade de manter suas tradições

originárias e se traduzir na realidade em que se encontra, se mantendo em constante indecidibilidade entre sua origem externa e uma realidade local (HALL, 2003). Há diversas maneiras de compreender o hibridismo de uma cultura – aqui entendida como tradição e costumes coletivos de um povo – contudo, este trabalho se limitará a analisar as relações culturais internacionais, por meio do rap, buscando identificar como, desde seu surgimento, este gênero musical cria um diálogo entre aspectos e expressões culturais externos à cultura do Estado em que se encontra. Também serão abordadas mais brevemente outras maneiras de se integrarem com os objetos trabalhados.

No primeiro capítulo será observado como a diáspora afro-latina influencia o surgimento do *rap*, tanto diretamente, por meio de imigrantes latinos que fizeram parte das primeiras festas que criaram esse novo estilo musical, quanto indiretamente, pela musicalidade africana marcada por fortes batidas e a força de sua cultura oral. Ademais, serão apresentados os aspectos híbridos do *rap* em seu surgimento nos Estados Unidos, expondo o diálogo criado entre os traços diaspóricos e a cultura musical estadunidense, apresentando que desde seu início o *rap* conseguiu se adaptar às músicas – sobretudo negras – locais.

No segundo capítulo, a proposta é inicialmente apresentar um panorama do rap no Brasil, entendendo seu surgimento e sua influência especialmente entre a população marginalizada, que encontra na música uma representação e uma maneira de denunciar o racismo e violência. Ou seja, como o *rap* se transforma, de um conjunto de valores e ideias importados dos Estados Unidos incapazes de captar os aspectos da realidade local (OLIVEIRA, 2018) passa a ser um espaço discursivo que permite aos cidadãos periféricos não apenas uma representação, mas uma voz que reflita sua identidade. (D'ANDREA, 2017; CAMARGOS, 2015). Ademais, o segundo capítulo também apresentará a adaptação do rap à cultura musical brasileira, criando o diálogo entre a cultura estrangeira do *hip hop* e o Brasil, se baseando em *rappers* estadunidenses em seu surgimento, mas referenciando tanto a música quanto os artistas brasileiros. De modo que a Música Popular Brasileira (MPB) e o samba exercem grandes influências no rap nacional, nos temas e na musicalidade. Assim, será possível compreender o hibridismo presente nas adaptações que o estilo musical sofreu ao se integrar em um novo ambiente cultural.

O terceiro capítulo será focado no caso cubano, inicialmente apresentando um panorama do rap em Cuba, seu surgimento e atual estrutura que divide os *rappers* em

dois grandes grupos, o *rap underground* – mais crítico e sem apoio institucional estatal – e o *rap comercial* – aceito pela *Agência Cubana de Rap* e censurado. Também serão apresentados os principais temas do *rap* cubano e como este traça suas críticas ao governo revolucionário e às políticas raciais adotadas desde o governo castrista.

Na segunda metade do terceiro capítulo serão trabalhados os aspectos híbridos do *rap* de Cuba, especialmente suas adaptações do gênero, como a musicalidade, a utilização de músicas cubanas como *sample*, as referências aos aspectos da cultura local e seus principais temas, conforme apresentado por Barguer (2006). Busca-se avançar na compreensão do diálogo internacional criado entre as tradições cubanas e o movimento *hip hop* por meio dos *rappers* de Cuba.

Na conclusão serão retomados os temas trabalhados nos capítulos anteriores, buscando entender como o diálogo internacional criado pelo *rap* nos diferentes contextos convergem e divergem entre si, a fim de pensar o rap a partir do conceito de hibridismo. Assim como comparando os contextos brasileiro e cubano no tocante à integração com a cultura tradicional local, a relação com a sociedade e Estado, além de suas ligações com a Diáspora e a própria África, especialmente na religiosidade, e a compreensão que os membros dessa comunidade tem como sua origem.

Apesar do uso de análises musicais de grupos estadunidenses, brasileiros e cubanos para exemplificar o que está sendo tratado e, sobretudo, apresentar o trabalho de artistas que são o centro da pesquisa, o trabalho se encaixa como uma pesquisa bibliográfica, visto que, é a partir dos materiais já existentes que haverá a formação do arcabouço teórico para formulação da hipótese. Contudo, também se utilizará de estudos descritivos para apresentar o surgimento histórico do *hip hop* em cada um dos países trabalhados e de estudos de caso, para compreender a realidade brasileira e cubana, além de aspectos da análise de discurso para compreender a mensagem apresentada nas músicas trabalhadas e também de documentários. De modo que seja possível apresentar tanto nas bases bibliográficas quanto nos *rappers*, a proposta deste trabalho.

O presente trabalho também se utiliza de documentários, como o *Hip Hop Evolution* (2016), direção de Darby Wheeler e roteiro por Rodrigo Bascunan, para apresentar o surgimento do *hip hop* nos Estados Unidos. Visto que, a obra tem a proposta de apresentar os eventos do movimento de maneira linear, se baseando especialmente em entrevistas com diversos indivíduos que foram fundamentais para o desenvolvimento do gênero.

1. RAÍZES DO RAP

Os aspectos que caracterizam o movimento *hip hop* e o *rap* o que são hoje já estavam presentes desde seu surgimento na década de 1970 nos Estados Unidos, seja seu engajamento social, sua musicalidade ou seu hibridismo. De modo que, mesmo em seu nascimento, o movimento já carregava séculos de história e a partir de suas origens que conseguiu iniciar um diálogo internacional entre diferentes aspectos culturais.

1.1. Da Diáspora

Após a Segunda Guerra Mundial ocorreram profundas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais no sistema internacional. Na política, emergiram duas potências – os Estados Unidos e a União Soviética – disputando em um jogo de influência a hegemonia mundial. Assim, a denominada Guerra Fria transformou o panorama político, na medida em que se tornou a única rivalidade que pautava as agendas dos Estados e estabilizou a situação internacional em um estado de “congelamento” (HOBSBAWM, 1995)

No tocante à economia, ocorreu o período que ficou conhecido como “Os anos dourados” ou “Era de Ouro”, um momento extremamente próspero economicamente, em especial para as pessoas privilegiadas nos países capitalistas desenvolvidos, que aumentaram significativamente suas produções e seus avanços tecnológicos nas décadas que seguiram o pós-guerra. Já na sociedade, a transformação mais marcante, segundo Hobsbawm (1995), foi o êxodo rural internacional, o marco do início do processo de urbanização moderno que a maioria dos países enfrentou nas décadas do pós-guerra e transformou a sociedade, marcando o período que o autor chama de Revolução Social. Assim, com o advento da cidade grande surgiram novas formas de lazer, novas culturas e as massas populacionais, que agora ocupavam as cidades, passaram a demandar um auxílio que muitos governos não conseguiram suprir, fazendo com que a urbanização não planejada intensificasse o processo de marginalização de moradores dos centros urbanos. Outro aspecto fundamental apresentado por Hobsbawm (1995) para compreender a Revolução Social é o fim da consciência de classe como consequência das melhorias da “Era de Ouro” e do enfraquecimento dos movimentos de esquerda nas potências capitalistas, devido ao conflito ideológico da Guerra Fria.

No fim da década de 1970, houve um processo de crise no mundo do trabalho que fez surgir um movimento de precarização da vida moderna em paralelo à produção capitalista, conforme Antunes apresenta em seu livro “*Adeus ao Trabalho?*” (2006). Ambos os autores apontam como o fim da coesão entre as massas trabalhadoras, que havia logo após a Segunda Guerra Mundial e o fim das busca por melhorias trabalhistas, devido à acomodação com a prosperidade do período e ao menor poder de articulação dos trabalhadores, tornaram possível a crise no trabalho na segunda metade do século XX. Com a ascensão do neoliberalismo na década de 1980, com Margaret Thatcher e Ronald Reagan como referências da defesa da liberdade de mercado e da menor participação estatal, o momento se tornou propício para a flexibilização das leis trabalhistas e precarização do trabalho, fortalecendo o processo de marginalização da parcela mais pobre da sociedade. Antunes (2006) e Hobsbawm (1995) apontam que tais processos confluem para o surgimento da “subclasse” ou do “subproletariado”, composta por indivíduos terceirizados, subcontratados e *part-time*, que dependem do sistema assistencial público para sobrevivência. Ambos autores expõem como esse grupo de pessoas é composto majoritariamente por imigrantes nas grandes potências capitalistas, como os *gastarbeiters*, os *lavoro nero*, os *chicanos* e os indivíduos afro-diaspóricos, que foram buscar nesses países melhores condições de vida, mas se depararam com uma situação de precariedade e marginalização.

A participação de imigrantes na parcela da subclasse cresceu na medida em que a globalização da segunda metade do século XX reforçou o processo multicultural da diáspora africana com os movimentos migratórios no sentido Sul-Norte, assim como fortaleceu a condição precária das comunidades de imigrantes (HALL, 2003). Hall (2003) trabalha como esse fluxo diaspórico internacional é responsável pelo desenvolvimento de uma identidade cultural híbrida dos indivíduos, que em um processo de tradução transcultural, são pessoas que carregam sua identidade originária, mas traduzida em sua realidade atual, criando algo totalmente novo. De modo que a transculturação de acordo com Mary Louise Pratt em seu livro “*Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*”, seria um diálogo entre culturas em que "grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante" (PRATT, 1992 apud HALL, 2003, p. 31). Já o hibridismo é a capacidade de uma cultura dessas “zonas de contato” manter suas tradições originárias e se traduzir na realidade em que se encontra, se mantendo em constante indecidibilidade entre sua origem externa e uma realidade

local, mas se apresentando como uma linha que une a origem (o passado) e a realidade (o presente) em uma cultura que consegue mesclar esses aspectos de maneira que não é definitiva (HALL, 2003).

As culturas diáspóricas, possuem características híbridas bastante determinantes para seus processos de adaptação internacional que as afastam de um vínculo com os Estados-Nação, pois, conforme Eagleton (2000), a cultura – aqui entendida como tradição e costumes coletivos de um povo – tem seu surgimento diretamente associado à ascensão do Estado, usada como uma ferramenta de apaziguamento da população para o fim do constante estado de conflito hobbesiano por meio da criação de uma identidade coletiva entre os indivíduos. Assim, “a cultura é uma espécie de pedagogia ética que nos torna aptos para a cidadania política através da libertação do eu ideal ou coletivo sepultado em cada um de nós, um eu que encontra a sua suprema representação no domínio universal do Estado.” (EAGLETON, 2000, p. 18). Contudo, a cultura diaspórica não se atrela ao Estado da mesma maneira, mas se fundamenta no que define uma cultura, seus costumes e tradições, assim, mesmo se afastando de sua origem geográfica pelos diversos fluxos internacionais que ocorreram, a cultura mantém seus aspectos à medida que agrega novos de acordo com o ambiente em que se encontra, de modo a romper fronteiras nacionais e criar culturas e identidades transnacionais, pautadas em questões étnicas e raciais, não nacionais (GILROY, 2001).

Com o grande fluxo migratório da década de 1970 há grandes transformações culturais ao redor do mundo, especialmente nas cidades, marcadas especialmente pela cisão de gerações. Enquanto a geração mais velha que enfrentou guerras e crises estava acomodada com as melhorias da Era de Ouro, ocorreu o surgimento de uma juventude que cresceu na prosperidade, com acesso à educação e melhores condições econômicas, mas que reconhecia a necessidade de mudanças. Contudo, em períodos governados pela gerontocracia, as transformações encontram diversos obstáculos e os jovens da década de 1970 buscaram nos movimentos políticos e culturais uma forma de confrontar o sistema, criando um conflito de gerações entre o progresso e o conservadorismo. Surge na juventude uma postura ativa de confronto, controversa em relação aos padrões comportamentais da época, pelas bandeiras de liberação pessoal e social, fortalecendo as culturas que também se baseavam nesses paradigmas. Neste contexto, surge no fim da década de 1970 por meio dos jovens pretos e imigrantes, moradores do sul do Bronx, Nova Iorque, uma série de movimentos artísticos

disruptivos buscando expressar a compreensão de mundo e a denúncia dos indivíduos marginalizados na realidade urbana estadunidense, o *Hip-Hop* (LEAL,2007).

O *Hip-Hop* é um termo criado pelo DJ – *Disc Jockey* – Afrika Bambaataa em uma de suas festas – a “*Hip-Hop Beeny Bop*” – e é utilizado como nomenclatura para o Movimento ou cultura originalmente urbana, envolvendo as artes plásticas, dança e música. Nas artes plásticas surge o grafite, inicialmente usado como manifestos dos movimentos *hippies* em busca de paz, se aproxima da cultura *Hip-Hop* a partir do momento que as gangues de rua, que dominavam a realidade das comunidades marginais nova-iorquinas, começam a usar como marcação territorial e ganha destaque com artistas como Fred Brathwaite, conhecido por Fab 5 Freddy, que além de ser um dos pioneiros na arte do grafite, foi responsável pela expansão do Movimento *Hip-Hop* em outras mídias, como a cinematografia. Na dança surge o *break*, inspirado nas danças das *dancing parties* ao som do *funk* e do *rock and soul music*, é transformada pelos *b-boys* e *b-girls* – dançarinos e dançarinas de *break* – nas *block parties* do Bronx e assume movimentos muito mais radicais, com bastante corporeidade. Já na música, nasce o *rap* – *Rhythm and Poetry*, inicialmente apenas com os DJs e seus aparelhos de som para modificação de músicas já existentes, buscando encontrar uma nova sonoridade com batidas mais dançantes. Logo são incluídos também os Mestres de Cerimônia ou MCs, adicionando a oralidade nas músicas de *rap*, como forma de passar mensagens durante as músicas e sendo uma forma direta de expressar as denúncias inerentes do estilo musical (LEAL, 2007).

Um dos grandes diferenciais do *rap* é a maneira que a música funciona: em seu surgimento não há utilização de instrumentos além dos aparelhos de som – *sound systems* – em que os DJs se utilizam músicas já existentes para modifica-las no aparelho, e usam especialmente os momentos de descanso das músicas, os *breakdowns*, em que não há vocal e há uma presença de fortes batidas, geralmente também servindo como momentos de transição. Assim, a batida – o *beat* – se torna uma característica especial do *rap* e também é desse aspecto que origina o nome dos dançarinos do *hip hop*, os que dançam no *break* ou *breakdancers* (HIP HOP EVOLUTION, 2016).

O *rap*, apesar de surgir nos Estados Unidos, se origina direta e indiretamente de diversos movimentos internacionais, como as migrações da segunda metade do século XX e a Diáspora Africana. Os grandes precursores desse novo estilo musical, como o DJ Kool Herc e o DJ Grandmaster Flash, pioneiros na mixagem de discos, são

exemplos diretos dos efeitos da migração, nascidos na Jamaica e em Barbados, respectivamente (MOTTA; BALBINO, 2006). Os próprios DJs, são consequência da diáspora, como um reflexo da cultura musical do tambor africano, responsáveis pelo ritmo da música, com a presença de fortes batidas (BABI, 2017).

A inclusão dos MCs no *rap* também se deve a processos internacionais, tanto à migração, quanto à especificidade do hibridismo das culturas diaspóricas. De modo que os MCs têm sua origem diretamente relacionada com a cultura jamaicana dos *toasters* – indivíduos que discursavam em cima das músicas abordando temas da realidade e passando mensagens (LEAL, 2007). Contudo, conforme Babi (2017), a origem dos *rappers*, assim como a dos *toasters*, pode ser traçada até a cultura africana dos *griot*, indivíduos que por meio de sua oralidade contavam histórias, cantavam músicas, declamavam poemas e passavam mensagens.

Conforme Smith (2015) apresenta na sua contribuição no livro *O Hip Hop e as Diásporas Africanas na Modernidade: Uma discussão contemporânea sobre cultura e educação* (2015), o *rap* é uma montagem de diversos aspectos de outras culturas, como o *swing*, a improvisação, o *blue note*, o duplo sentido, a chamada e resposta, o *signifying* e o *sampling*, criando um diálogo com outros gêneros musicais diaspóricos que também passaram por processos de adaptação. O autor aponta diversas semelhanças, especialmente no tocante a musicalidade, entre o *rap* e as músicas da Diáspora, expondo de maneira bastante direta a relação entre ambas.

Primeiramente, chama-se a atenção para a característica de diálogo nas letras do *rap*, que possuem uma estrutura de chamada e resposta semelhante às canções de trabalho (*work song*) cantadas por escravizados africanos enquanto realizavam suas atividades mais repetitivas no campo. O segundo aspecto é o duplo sentido, vindo dos gêneros *spirituals* e *gospel*, em que uma frase dita não tem o significado literal apenas e ressignificando alguns aspectos, como alguns orixás sendo adaptados para uma concepção cristã (SMITH, 2015). Já o terceiro ponto, o *signifying*, seria o direcionamento através de vias indiretas, semelhante ao ponto anterior, permitindo mensagens que não significam sua leitura literal, aspecto bastante presente no *blues*. Já o *blue note*, seria as escalas pentatônicas (de cinco notas) que são base para diversos elementos melódicos das músicas africanas. O *swing* é a sensação percebida nas batidas 2 e 4 do jazz no tempo de 4/4, o *rap* enfatiza as mesmas batidas no contratempo (*backbeat*), as quais geralmente não recebem ênfase em outros gêneros.

Ainda sobre o jazz, há a improvisação, elemento bastante presente na diáspora africana e com uma forte participação no *hip hop*, com o *freestyle* (SMITH, 2015).

De gêneros como o *funk* e *soul*, o *rap* absorveu a força rítmica na primeira batida, medida no tempo de 4/4 (UM – dois – três – quatro – UM – dois – três – quatro), caracterizando o tempo forte (*dowmbeat*). Por fim, o *sampling* e *quotation* seriam aspectos que também estão presentes no jazz, o *sampling* sendo “quando um artista apresenta um extrato de uma ideia, seja musical ou textual, e o usa num contexto completamente diferente” (SMITH, 2005, p. 13 apud SMITH, 2015, p. 102) e a *quotation* seria uma citação exata, seja musical ou textual (SMITH, 2015).

Conforme já tratado, o *rap* dialoga diretamente com as suas raízes diaspóricas, de maneira mais direta com as culturas de Diáspora que já havia na América Latina, especificamente no Caribe, e de maneira indireta com a África propriamente dita. Contudo, conforme Hall (2003), a cultura caribenha é diaspórica e reflexo de um processo de hibridismo, entre a africana, vinda tanto dos imigrantes quanto dos escravos, a nativa que já existia na região e a europeia que dominava desde o período colonial. Ou seja, o surgimento do *hip hop* não foi o primeiro movimento transcultural da diáspora, mas foi consequência de outros que vieram antes, de outros momentos e outras origens. No caso do *rap*, não há apenas a bagagem histórica que carrega da diáspora, mas também sua adaptação à realidade que se encontra, aspecto que se mostra presente desde seu surgimento.

1.2.Dos Estados Unidos

Ao final da década de 1960 e início de 1970, a cidade de Nova Iorque passava por uma crise urbana devido à Revolução Social, com altos níveis de violência, falta de assistência social por parte do Estado e um crescente número de indivíduos em situação de marginalidade (HOBSBAWM, 1995). Nesse período, gangues formadas por jovens pretos e latinos, como a *Ghetto Brother* e a *Black Spades*, dominavam os bairros mais pobres da cidade, como o Bronx, que foi se tornando um subúrbio à medida que os processos de urbanização planejados por Robert Moses – urbanista de Nova Iorque – priorizava as rodovias e sucateava os bairros mais marginais. Assim, o Bronx se tornava cada vez mais marginalizado, com uma crescente presença de imigrantes devido à desvalorização e a acontecimentos como constantes incêndios que destruíram o local (LEAL, 2007; HIP HOP EVOLUTION, 2016; VOLOJ; AHLERING, 2015).

Apenas no dia 08 de dezembro de 1971, quando, após o assassinato do jovem Cornwell “Black Benjie” Benjamin, o líder da gangue Guetto Brother, Benjamin “Yellow Benjie” Melendez, reúne os líderes das diversas gangues da cidade, como a Black Spades, Savage Skulls, Savage Nomads, Seven Immortals, Reapers e Turbans, para propor uma trégua na violência que assolava os bairros marginais da cidade, conforme retratado na obra de Voloj e Ahlering “*Ghetto Brother: Uma Lenda do Bronx*” (2015). Assim, os jovens que dedicavam seu tempo para a guerra de gangues que ocorria na cidade, com a trégua, começaram a participar de outros movimentos urbanos, como as festas do bairro (HIP HOP EVOLUTION, 2016).

É nesse contexto de uma cultura urbana violenta que os jovens do “subproletariado” no Bronx, em Nova Iorque, produzem o *Hip-Hop* a partir das gangues de rua, através do *break*, do *grafite* e do *rap*, como um movimento da juventude negra confrontando o *status quo* (LEAL, 2007). Assim, o *Hip-Hop* reivindica suas origens e critica o sistema que colocou aqueles jovens diaspóricos em uma situação precária de marginalização urbana, e com suas expressões culturais, inicia um movimento que causou transformações artísticas, sociais, políticas e econômicas internacionalmente (LEAL, 2007; ARCE, 1997; HERSCHMANN, 1997; ROSE, 1997).

O *rap* surge em uma das festas no Bronx em que o imigrante jamaicano Kool Herc trouxe a cultura de mixagens de discos da Jamaica para a realidade estadunidense, utilizando discos de *funk* para dar foco nos *breakdowns* com fortes batidas para animar os convidados (HIP HOP EVOLUTION, 2006).

O DJ deu início à cultura hip hop. As primeiras pick-ups – toca-discos ou vitrola do DJ- chegaram ao Bronx, bairro do subúrbio de Nova York, EUA, pelas mãos do jamaicano Kool Herc, que é também um dos responsáveis pela difusão do hip hop, ao lado do Afrika Bambaataa, que começou como DJ, no ano de 1973. Junto com as pick-ups ele trazia o ritmo caribenho, mas que nem sempre fazia sucesso entre os jovens dos guetos nova-iorquinos. Então ele sentiu a necessidade de aprimorar as técnicas e inventar (MOTTA, BALBINO, 2006).

Herc foi o responsável pela fundação do que o *rap* é hoje, incluindo a participação dos MCs, com seu amigo Coke La Roke, considerado o primeiro MC de *rap* da história. Contudo, além dele há outros dois indivíduos que com Herc compõem o que é conhecido como a Santíssima Trindade do *hip hop*, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash (HIP HOP EVOLUTION, 2006).

Afrika Bambaata era um ex-membro da Black Spades, ocupando a posição de Senhor da Guerra, responsável pelo planejamento dos confrontos com as demais

gangues. Contudo, após a trégua, “baseado na memória da luta política de grandes líderes afro-americanos dos anos 60 como Louis Farrakhan, Malcolm X, Panteras Negras e Martin Luther King, busca criar um novo estilo de vida para os jovens de sua comunidade” (LEAL, 2007, p. 20). Assim, ele cria a primeira posse de *hip hop*, a *Universal Zulu Nation*, responsável por disseminar os princípios do movimento para a comunidade: a paz, o amor, a união e a diversão. As posses são, segundo Ferreira (2005),

uma organização de ação coletiva que difere de organizações não governamentais, pois não está centrada em uma pessoa ou instituição (além de não receber verbas não-governamentais ou governamentais para se manter), tem como proposta discutir temas pertinentes ao hip hop, além de promover eventos, seminários, palestras, oficinas, atividades diversas para formação da comunidade hip hopper (FERREIRA, 2005 p.5 *apud* BABI, 2017, p. 36).

Enquanto Herc foi responsável pelos fundamentos do *rap* como música, Bambaataa foi quem estabeleceu a comunidade em volta do movimento (HIP HOP EVOLUTION, 2016). Já o DJ Grandmaster Flash desenvolveu as técnicas que os demais DJs usariam dali em diante, por meio da utilização de tecnologia para conseguir modelar a música de outra maneira,

[...] creditado também como o criador das performances batizadas de *back to back*, *doubleback* ou *back door* (alternar nos toca-discos dois vinis – iguais ou diferentes – em tempo muito menor do que o *breakbeat*, extraindo efeitos surpreendentes); *phasing* (dois exemplares do mesmo disco sendo expostos com os dois canais do mixer em aberto, tendo as rotações de ambos os toca-discos controladas à dedo pela lateral do prato ou pelo *pitch* – graduador de velocidade do toca-discos–, criando um efeito meio “afunilado”) e *backspinning* (girar com precisão o vinil, na rotação inversa, sobre os toca-discos) (LEAL, 2007, p. 32-33).

Nos seus primeiros anos de surgimento o *rap* já possuía os fundamentos que o definiriam, o engajamento social e a musicalidade, a qual já havia passado por um processo de transculturação. Pois, o que fundamenta o DJ de *rap* são suas mixagens e a maneira em que ele utiliza as batidas para animar a festa com a presença de um MC para comunicar e rimar sobre do som criado. Conforme já citado, essas são características que vem diretamente da cultura jamaicana levada aos Estados Unidos pelo DJ Kool Herc. Contudo, o *rap* surge a partir do momento em que essas técnicas encontram as músicas americanas usadas como *samples* para mixagem. Ou seja, o diálogo internacional criado pelo *rap* começa desde seu surgimento, já no momento em que os *samples* das músicas são compostos por gêneros musicais tradicionais estadunidenses, como o *funk*, o *blues*, o jazz e o gospel, os quais também tem seu aspecto diaspórico, como enfatizado nos parágrafos anteriores. Além disso, artistas

inclusos nesses gêneros, como o James Brown, influenciam o *hip hop* não apenas pelos *samples* para mixagem mas, conforme apresentado no documentário *hip hop Evolution* (2016), ao expor os *rappers* a um histórico de músicas negras com foco em rimas que servem de inspiração para a composição das letras.

O *sampling* instaura, em primeiro lugar, um processo sistemático de desterritorialização e de reterritorialização. Na verdade, aquele que pratica a técnica desterritorializa as obras, desmembrando-as sem remorso, para elaborar suas próprias produções. Porém, paralelamente, ao priorizar os *break* sem relação a uma obra já constituída, ele inventa novos territórios, e descobre as linhas de fuga, as quais até então, ninguém suspeitava existir [...] Por meio dos *samplings*, descobre-se uma dimensão latente, quase inesgotável que multiplica o sentido das obras e as toma como se fossem estrangeiras a elas mesmas, transformando-as em um bem comum (BÉTHUNE, 2015, p. 46).

O *rap* também dialogou com outros gêneros nos seus anos iniciais, como com a *disco music*, em que houve artistas como o DJ Hollywood, que além de mixar as músicas também foi um dos primeiros que se utilizava das rimas em seus shows. Contudo, por não se utilizar dos *breakdowns* como no *rap* e por tocar em casas de festa no centro de Nova Iorque e não em festas residenciais nos subúrbios da cidade não é considerado por muitos como um *rapper*, mas sem dúvida influenciou diversos MCs (HIP HOP EVOLUTION, 2016).

Ao final da década de 1970, a comunidade do *hip hop* começa a dialogar com outro gênero muito importante, o *punk*. Conforme o DJ Grandmaster Caz expõe no documentário *hip hop Evolution* (2016), a troca entre esses dois gêneros foi fundamental para o desenvolvimento do *rap*, sendo o *punk* uma variação do *rock*, e o *rap* do *disco*, ambas compartilhavam o engajamento social, frequentavam os mesmos ambientes e faziam parte da Revolução Cultural da segunda metade do século XX. Ademais, foram nesses ambientes em que Rick Rubin, um entusiasta de músicas, especialmente do *punk*, entrou em contato com o *rap*, e deu origem a uma das maiores gravadoras de *rap* dos Estados Unidos, a Def Jam.

O diálogo com o *punk* também foi responsável pelos primeiros momentos em que o *rap* ficou conhecido pela população. Inicialmente quando a cantora Debora “Debbie” Harry, da banda Blondie, cita tanto o artista de grafite Fab 5 Freddy quanto o DJ Grandmaster Flash em sua música *Rapture*, pois ficou encantada com o *hip hop*: “Fab Five Freddy told me everybody's fly / Dj spinnin' I said, "My My" / Flash is fast,

Flash is cool / François c'est pas, Flash ain't no dude¹” (BLONDIE, 1980). Contudo, foi em uma colaboração entre o grupo Run-DMC e a banda Aerosmith, na música *Walk This Way* (1986), que o *rap* atingiu o *mainstream*, e começou a ser incorporada na sociedade estadunidense de maneira mais efetiva (HIP HOP EVOLUTION, 2016).

Apesar de já haver uma aproximação entre o *rap* e a comunidade, durante seus primeiros anos, as músicas ainda eram muito reflexo da *disco music*, o foco das letras e das batidas era animar as festas e a diversão, ainda não havia o aspecto de denúncia que viria a caracterizar o gênero. Apenas em 1982, pelo grupo Grandmaster Flash and the Furious Five, surge de maneira mais clara a mensagem que o rap queria passar, pela música *The Message* (1982), considerada o primeiro “*rap* de mensagem” (HIP HOP EVOLUTION, 2016; LEAL, 2007):

It's like a jungle sometimes, it makes me wonder / How I keep from going under / It's like a jungle sometimes, it makes me wonder / How I keep from going under / Broken glass everywhere / People pissing on the stairs, you know they just don't care / I can't take the smell, can't take the noise / Got no money to move out, I guess, I got no choice / Rats in the front room, roaches in the back / Junkies in the alley with a baseball bat / I tried to get away, but I couldn't get far / 'Cause the man with the tow-truck repossessed my car / Don't push me / 'Cause I'm close to the edge / I'm trying not to lose my head (THE MESSAGE, 1982).²

Conforme apresentado no trecho anterior, a música tem um grande foco em apresentar a realidade dos moradores do Bronx na época, expondo a sujeira e a bagunça que dominavam o bairro naquele período e como essa situação os afeta, em uma situação precária e sem a oportunidade de mudança. O grupo continua apresentando outros aspectos precários dessa marginalidade, como as dívidas, problemas familiares e estruturais, como a inflação, o metrô e como esse contexto que o coloca em situações extremas acaba incentivando a violência, conforme no trecho seguinte:

My brothers doin' bad, stole my mothers TV / Says, she watches too much, is just not healthy / All My Children in the daytime, Dallas, at night / Can't even see the game or the Sugar Ray fight / The bill collectors, they ring my phone / And scare my wife, when I'm not home / Got a bum education, double-digit inflation / Can't take the train to the job, there's a strike at the station / Neon King Kong standin' on my back / Can't stop to turn around, broke my sacroiliac / A midrange migraine, cancered membrane /

¹ Fab Five Freddy me disse que todos voam / Dj girando eu disse, "Meu" / Flash é rápido, Flash é legal / François c'est pas, Flash não é nenhum mané (BLONDIE, 1980).

² É como uma selva às vezes, me faz pensar / Como eu não consigo passar por baixo / É como uma selva às vezes, me faz pensar / Como eu não consigo passar por baixo / Vidro quebrado por toda parte / Pessoas mijando nas escadas, você sabe que elas simplesmente não se importam / Não consigo suportar o cheiro, não consigo suportar o barulho / Não tenho dinheiro para sair, Acho que não tenho escolha / Ratos na sala da frente, baratas atrás / Drogados no beco com um taco de beisebol / Tentei fugir, mas não consegui ir longe / Porque o homem com o reboque retomou meu carro / Não me empurre / Porque estou perto do limite / Estou tentando não perder a cabeça (THE MESSAGE, 1982).

Sometimes I think I'm going insane / I swear I might hijack a plane (THE MESSAGE, 1982).³

Os artistas também expõem como o sistema educacional, por não incentivar o desenvolvimento dos alunos, faz com que saídas como o “subemprego” e o crime se tornem mais interessantes do que a educação, especialmente em um contexto em que o dinheiro é uma preocupação constante. Toda a situação caótica faz com que eles não apenas se tornem violentos, mas comecem a agir dessa forma de maneira quase inconsciente e por isso se questionando da própria sanidade mental. Pois o contexto exige que eles se mantenham vigilantes, ou armados conforme citado a seguir, para sua segurança. Além disso, os cantores mencionam como são vistos como “fora-da-lei” e sua situação de constante fuga, devido à perseguição policial com os jovens negros, que são tratados como criminosos:

My son said, Daddy, I don't wanna go to school / 'Cause the teacher's a jerk, he must think, I'm a fool / And all the kids smoke reefer, I think it'd be cheaper / If I just got a job, learned to be a street sweeper / Or dance to the beat, shuffle my feet / Wear a shirt and tie and run with the creeps / 'Cause it's all about money, ain't a damn thing funny / You got to have a con in this land of milk and honey / They pushed that girl in front of the train / Took her to the doctor, sewed the arm on again / Stabbed that man right in his heart / Gave him a transplant for a brand new start / I can't walk through the park, 'cause it's crazy after the dark / Keep my hand on the gun, 'cause they got me on the run / I feel like an outlaw, broke my last glass jar / Hear them say, you want some more? Livin' on a see-saw (THE MESSAGE, 1982).⁴

Em um dos trechos mais conhecidos da música, os autores apresentam uma visão mais iluminista de mundo de acordo com o entendimento de Rousseau, expondo como os indivíduos nascem sem consciência do mundo e são moldados pela sociedade, não sendo intrínseco deles a violência. Contudo, também apresenta como são moldados não apenas para a violência, mas para uma vida de crime que não há futuro senão a morte precoce:

³ Meus irmãos fazendo mal, roubou a TV de minha mãe / Diz, ela assiste demais, não é saudável / All My Children durante o dia, Dallas, à noite / Nem sequer podem ver o jogo ou a luta do Sugar Ray / Os cobradores, tocam meu telefone / E assustam minha esposa, quando eu não estou em casa / Tive uma educação vagabunda, inflação de dois dígitos / Não posso pegar o trem para o trabalho, há uma greve na estação / Neon King Kong em pé nas minhas costas / Não posso parar para me virar, quebrei meu sacroilíaco / Uma enxaqueca de médio alcance, membrana cancerígena / Às vezes acho que estou ficando louco / Juro que posso sequestrar um avião (THE MESSAGE, 1982).

⁴ Meu filho disse, papai, eu não quero ir à escola / Porque o professor é um babaca, ele deve pensar, eu sou um idiota / E todas as crianças fumam, eu acho que seria mais barato / Se eu acabasse de conseguir um emprego, aprendesse a ser um varredor de rua / Ou dançasse ao ritmo da batida, baralhasse meus pés / Usasse uma camisa e gravata e corresse com os cretinos / Porque é tudo uma questão de dinheiro, não tem graça / Você tem que ter um golpe nesta terra de leite e mel / Eles empurraram aquela garota na frente do trem / Levaram-na ao médico, costuraram o braço novamente / Apunhalaram aquele homem no coração / Deram-lhe um transplante para um novo começo / Não posso andar pelo parque, porque é uma loucura depois do anoitecer / Mantenho a minha mão na arma, porque eles me puseram em fuga / Sinto-me como um fora-da-lei, quebrei meu último frasco de vidro / Ouça-os dizer, você quer mais um pouco? Vivendo em uma motosserra (THE MESSAGE, 1982).

A child is born, with no state of mind / Blind to the ways of mankind / God is smilin' on you, but he's frownin' too / Because only God knows, what you'll go through / You'll grow in the ghetto, livin' second rate / And your eyes will sing a song of deep hate / The place, that you play and where you stay / Looks like one great big alley way / You'll admire all the number book takers / Thugs, pimps and pushers and the big money makers / Driving big cars, spendin' twenties and tens / And you wanna grow up to be just like them / Smugglers, scramblers, burglars, gamblers / Pickpockets, peddlers and even pan-handlers / You say I'm cool, I'm no fool / But then you wind up dropping out of high school / Now you're unemployed, all null 'n' void / Walking 'round like you're Pretty Boy Floyd / Turned stick-up kid, but look what you done did / Got sent up for an eight year bid / Now your manhood is took and you're a Maytag / Spend the next two years as an undercover fag / Being used and abused and served like hell / 'Til one day you was found hung dead in a cell / It was plain to see that your life was lost / You was cold and your body swung back and forth / But now your eyes sing the sad, sad song / Of how you lived so fast and died so young (THE MESSAGE, 1982).⁵

The Message (1982) foi fundamental para tornar o *rap* o que é hoje, além de um sucesso comercial, a música foi o início de um movimento que iria caracterizar o que é o estilo musical, seu engajamento social e suas denúncias, apresentando a realidade em que viviam os integrantes marginalizados no movimento *hip hop* e se opondo ao *status quo* que os colocaram e os mantém nessa situação. Nos anos seguintes esse aspecto começou a se desenvolver a partir do crescimento do *rap*, os *rappers* começaram a compreender a necessidade de um engajamento social e político maior para que fosse possível transformar a realidade da qual vieram (HIP HOP EVOLUTION, 2016).

O MC Rakim foi um dos que se tornou não apenas uma estrela no *hip hop*, mas um personagem fundamental para o fortalecimento da consciência da realidade no movimento por meio de suas músicas. Contudo, o ponto de virada para o “*rap* de mensagem” foi o grupo nova-iorquino Public Enemy, que em suas músicas estabeleceu definitivamente o engajamento do *hip hop*. O grupo, vindo de um contexto

⁵ Uma criança nasce, sem estado de espírito / Cega aos caminhos da humanidade / Deus está sorrindo para você, mas também está franzindo o rosto / Porque só Deus sabe pelo que você vai passar / Você vai crescer no gueto, vivendo em segundo plano / E seus olhos vão cantar uma canção de ódio profundo / O lugar, que você joga e onde você fica / Parece um grande beco / Você vai admirar todos os que recebem livros de cifras / Os bandidos, cafetões e traficantes e os grandes fazedores de dinheiro / Dirigir grandes carros, gastar vinte e dez mil / E você quer crescer para ser igual a eles / Contrabandistas, traficantes, assaltantes, apostadores / Carteiristas, vendedores ambulantes e até mesmo manipuladores / Você diz que eu sou legal, Eu não sou tolo / Mas depois você acaba desistindo do ensino médio / Agora você está desempregado, todo nulo / Andando por aí como se você fosse o Pretty Boy Floyd / Ficou um garoto pegajoso, Mas veja o que você fez / Foi enviado para uma sentença de oito anos / Agora sua masculinidade foi tirada e você é um prostituta de cadeia / Passou os dois anos seguintes como um cigarro disfarçado / Sendo usado e abusado e servido como o inferno / Até que um dia você foi encontrado enforcado morto numa cela / Era evidente que sua vida estava perdida / Você estava com frio e seu corpo balançava para frente e para trás / Mas agora seus olhos cantam a triste, triste canção / De como você viveu tão rápido e morreu tão jovem (THE MESSAGE, 1982).

de violência, guerra e corrupção, clamava em suas letras por paz e poder, sendo responsável por explicitar a necessidade de ter consciência social e política em músicas como *Fight The Power* (1989) (HIP HOP EVOLUTION, 2016).

Got to give us what we want (uh!) / Gotta give us what we need (hey! Haha, hey) / Our freedom of speech is freedom of death / We've got to fight the powers that be (lemme hear you say) / Fight the power! (FIGHT THE POWER, 1989).⁶

No trecho anterior os artistas apresentam a necessidade de lutar pela sua liberdade de expressão e por suas necessidades, indo contra a opressão do Estado. Já a seguir, é tratado a importância da música para despertar a consciência dos indivíduos, para que estes estejam preparados para lutar por mudanças.

As the rhythm's designed to bounce, what counts is that the / Rhyme's designed to fill your mind, now that you've / Realized the pride's arrived, we got to / Pump the stuff to make ya tough, from the heart / It's a start, a work of art / To revolutionize, make a change, nothin's strange / People, people! We are the same, no / We're not the same 'cause we don't know the game / What we need is awareness, we can't get / Careless! You say, what is this? / My beloved, let's get down / To business, mental self-defensive fitness / Bum-rush the show! / You gotta go for what you know / To make everybody see! In order to / Fight the powers that be (lemme hear you say) (FIGHT THE POWER, 1989).⁷

Na música, o grupo também dialoga com a tradição musical estadunidense, criticando Elvis Presley por ser racista e reforça outro aspecto bastante característico do *rap*, a questão racial. Pois conforme já apresentado, o *rap* surgiu a partir de jovens majoritariamente pretos e imigrantes e esses aspectos sempre estiveram presentes na realidade do movimento e também nas suas letras, a negritude é um tema bastante recorrente nas músicas, conforme trabalhado por Babi (2017). No trecho a seguir, o Public Enemy trata sobre esses assuntos:

Elvis was a hero to most, but he / Never meant shit to me, you see, straight out / Racist—that sucker was simple and plain / Motherfuck him and John Wayne! 'cause I'm black and / I'm proud, I'm ready, I'm hyped, plus I'm amped / Most of my heroes don't appear on no stamps / Sample a look

⁶ Tem que nos dar o que queremos (uh!) / Tem que nos dar o que precisamos (ei! Haha, ei) / Nossa liberdade de expressão é liberdade de morte / Temos que lutar contra os poderes que são (deixe-me ouvi-lo dizer) / Lute contra o poder! (LUTE CONTRA O PODER, 1989).

⁷ Como o ritmo é projetado para balançar, o que conta é que a / Rima é projetada para encher sua mente, agora que você / Percebeu que o orgulho chegou, nós temos que / Bombear o material para te fazer duro, do coração / É um começo, uma obra de arte / Para revolucionar, fazer uma mudança, nada é estranho / Pessoas, pessoas! Nós somos iguais, não / Não somos iguais porque não conhecemos o jogo / O que precisamos é de consciência, não conseguimos / Descuidados! Você diz, o que é isso? / Minha amada, vamos descer / Aos negócios, à autodefesa mental / Vagabundos do show! / Você tem que ir atrás do que sabe / Para que todos vejam! A fim de / Lutar contra os poderes que são (deixe-me ouvi-lo dizer) (FIGHT THE POWER, 1989).

back; you look and find nothing / But rednecks for 400 years, if you check / Don't worry be happy was a number-one jam / Damn, if I say it, you can slap me right here / Get it, let's get this party / Started right, right on, c'mon! / What we got to say? / Power to the people, no delay / Make everybody see, in order to / Fight the powers that be (FIGHT THE POWER, 1989).⁸

Os processos de empoderamento negro na música não vem apenas do confronto contra poderes e figuras racistas, mas do próprio indivíduo, para que este se orgulho de ser o que é. Além do Public Enemy, outro grupo fundamental para o estabelecimento de uma abordagem mais confrontante foi o N.W.A., sigla para *Niggaz Wit Attitudes*. Diferentemente de outros grupos já citados, o N.W.A. é originário de Compton, na Califórnia, e, assim como característico dos *rappers* da costa oeste, o grupo tinha uma abordagem muito mais descontraída, que abordava questões envolvendo a criminalidade da região em um estilo que é conhecido como *gangsta rap* (HIP HOP EVOLUTION, 2016). Assim, continuavam as denúncias, mas, enquanto os rappers da costa leste falavam mais de sua realidade e abordavam os problemas de maneira mais formal, no oeste havia um agravamento do posicionamento de confronto, com a maior inclusão de ataques com ofensas e ameaças às instituições em músicas como *Fuck Tha Police* (1988).

Fuck the police comin' straight from the underground / A young nigga got it bad 'cause I'm brown / And not the other color, so police think / They have the authority to kill a minority / Fuck that shit, 'cause I ain't the one / For a punk motherfucker with a badge and a gun / To be beating on and thrown in jail / We can go toe-to-toe in the middle of a cell / Fuckin' with me 'cause I'm a teenager / With a little bit of gold and a pager / Searchin' my car, lookin' for the product / Thinkin' every nigga is sellin' narcotics / You'd rather see me in the pen / Than me and Lorenzo rollin' in a Benz-o / Beat a police out of shape / And when I'm finished, bring the yellow tape / To tape off the scene of the slaughter / Still getting swole off bread and water / I don't know if they fags or what / Search a nigga down and grabbing his nuts / And on the other hand, without a gun, they can't get none / But don't let it be a black and a white one / 'Cause they'll slam ya down to the street top / Black police showing out for the white cop / Ice Cube will swarm / On any motherfucker in a blue uniform / Just 'cause I'm from the CPT / Punk police are afraid of me, huh / A young nigga on the warpath / And when I'm finished, it's gonna be a bloodbath / Of cops dying in L.A. / Yo, Dre, I got something to say / Fuck tha police! (FUCK THA POLICE, 1988).⁹

⁸ Elvis foi um herói para a maioria, mas ele / Nunca significou nada para mim, você vê, explicitamente / Racista - que o otário era simples e claro / Filho da puta ele e John Wayne! porque eu sou negro e / estou orgulhoso, estou pronto, estou hipnotizado, além de estar amparado / A maioria dos meus heróis não aparecem em nenhum selo / Veja o passado; você olha e não encontra nada / Mas caipiras por 400 anos, se você checar / Don't worry be happy foi um sucesso / Droga, se eu disser, você pode me dar um tapa aqui mesmo / Pegue, vamos começar esta festa / Comece bem, vamos lá, vamos lá! / O que temos a dizer? / Poder ao povo, sem demora / Fazer todos verem, para / Lutar contra os poderes que são (FIGHT THE POWER, 1989).

⁹ Que se foda a polícia vindo direto da periferia / Um jovem negro entendeu errado porque eu sou pardo / E não da outra cor, então a polícia pensa / Que eles têm autoridade para matar uma minoria / Que se foda essa merda, porque não sou essa pessoa / Por um canalha com distintivo e arma / Para ser

A música tem uma abordagem bem direta ao denunciar o racismo da polícia estadunidense e a postura confrontante dos *rappers* contra a opressão racial do órgão estatal. Assim, a música se tornou extremamente controversa para a sociedade do período, diversos movimentos surgiram contra o *gangsta rap*, inclusive censuras do governo e avisos contra o grupo e a música. Contudo, a música foi um sucesso comercial e se tornou um hino dos Distúrbios de Los Angeles de 1992, que aconteceram após o julgamento que inocentou alguns dos policiais envolvidos no espancamento de Rodney King (HIP HOP EVOLUTION, 2016).

O confronto e as críticas do *rap*, apesar de não estar presente em sua origem, se consolidou tanto que se tornou um dos aspectos mais característico do gênero, muitas vezes tido como mais importante do que a própria musicalidade que definiu as músicas durante os primeiros anos. Artistas e grupos como o Public Enemy e o N.W.A. não apenas influenciaram a sociedade estadunidense, mas foram responsáveis por diversos grupos ao redor do mundo, que com a consciência adquirida por meio das músicas tentam de maneira semelhante, mudar sua realidade.

De acordo com D'Andrea (2017), o confronto no *rap* não é limitado apenas ao discurso, pois a própria musicalidade possui aspectos que induzem à sentimentos de tensão, raiva, tristeza e incômodo. Assim, por meio do uso de bastantes consoantes, de um ritmo sem suavidade em tom menor, com uma repetição de narrativa e de notas com a ausência de refrãos, características tanto da batida do *breakdown* quanto das letras do MCs, o *rap* de maneira uniforme, consegue despertar o indivíduo e atentá-lo para os temas que estão tratando

De modo que a resistência e o confronto são característicos da forma estética do *rap* em todos os lugares que ele alcança, funcionando como uma denúncia das comunidades minoritárias sobre a violência policial, o racismo, o abandono estatal e

espancado e jogado na cadeia / Podemos ir um contra outro no meio de uma cela / Fodendo comigo porque sou um adolescente / Com um pouco de ouro e um pager / Procurando meu carro, Procurando o produto / Pensando que todo negro está vendendo drogas / Você prefere me ver na cadeia / Do que eu e Lorenzo andando numa Mercedes-Benz / Bater em um policial fora de forma / E quando eu terminar, tragam a fita amarela / para isolar o local da matança / Ainda a escorrendo de sangue e suor / Não sei se são viados ou o quê / Procuram um negro e agarram suas bolas / E, por outro lado, sem uma arma, eles não conseguirão nada / Mas não deixe que seja um preto ou um branco / Porque eles vão te bater até o topo da rua / Um policial negro se mostrando para o policial branco / Ice Cube vai se amontoar / Em qualquer filho da puta de uniforme azul / Só porque eu sou de Compton / A polícia canalha tem medo de mim, huh / Um jovem negro em pé de guerra / E quando eu terminar, vai ser um banho de sangue / De policiais morrendo em Los Angeles / Ei, Dre, eu tenho algo a dizer / Que se foda a polícia! (QUE SE FODA A POLÍCIA, 1988).

todas as dificuldades que enfrentam. Ademais, o *rap* consegue compreender a forte identidade coletiva das comunidades, seus costumes e tradições, se adaptando à realidade e se tornando um instrumento de representatividade desses indivíduos. Ou seja, ao mesmo tempo que mantém uma identidade confrontante e de teor revolucionário internacionalmente, o *rap* mantém seu aspecto híbrido e se adapta à realidade e cultura de cada país e região, conforme veremos nos capítulos seguintes.

2. RAP E HIP HOP NO BRASIL

Internacionalmente diversas periferias semelhantes ao Bronx encontraram no *rap* e no *hip hop* ferramentas para buscar sua representatividade e conseguiram criar estrutura para a classe pobre trabalhadora e a juventude negra. Osumare (2015) apresenta quatro marginalidades que conectam as comunidades do *hip hop* mundialmente, essas conexões podem ser pela cultura, classe, opressão histórica ou pela construção discursiva de uma juventude periférica. Esses quatros elos permitiram que o *rap* se disseminasse em regiões e contextos semelhantes e diferentes dos quais compuseram o surgimento do movimento na década de 1970, mas mantendo o estilo musical rebelde e desafiador.

Apesar de ser um movimento baseado muito nas experiências individuais de cada um, incluindo sua territorialidade, por meio da representação da comunidade de cada *rapper*, que recebe bastante destaque na construção artística e expressão cultural dos mesmos, o gênero musical consegue por meio das conexões se adaptar à realidade de cada local (D'ANDREA, 2017; SILVA, 2015). Assim, por meio das denúncias das hierarquias sociais e da marginalidade social e racial de cada região, o *rap* consegue se manter internacionalmente de uma maneira representativa dos oprimidos pelo sistema neoliberal de política econômica internacional (OSUMARE, 2015).

O grupo de *reggae* e *rock*, O Rappa, representa muito bem esses movimentos musicais da Diáspora Africana e suas adaptações na música *Brixton*, *Bronx* ou *Baixada* (1994):

O que as paredes pixadas têm pra me dizer / O que os muros sociais têm pra me contar / Por que aprendemos tão cedo a rezar / Por que tantas seitas têm, aqui seu lugar / É só regar os lírios do gueto / Que o Beethoven negro vêm pra se mostrar / Mas o leite suado é tão ingrato que as gangues / Vão ganhando cada dia mais espaço / Tudo, tudo, tudo, tudo / Tudo, tudo, tudo igual / Brixton, Bronx ou Baixada / Tudo, tudo, tudo, tudo / Tudo, tudo, tudo igual / Brixton, Bronx ou Baixada / A poesia não se perde, ela apenas se converte / Pelas mãos no tambor / Que desabafam histórias ritmadas / Como único socorro promissor / Cada qual com seu James Brown / Salve o samba, hip-hop, reggae ou carnaval / Cada qual com seu Jorge Ben / Salve o jazz, baião, e os toques da macumba / Também / Da macumba também (BRIXTON, BRONX OU BAIXADA, 1994)

Na música, os artistas tratam exatamente sobre como o estímulo artístico nas periferias faz com que surjam artistas marginais e como há adaptação das músicas pela musicalidade e suas referências em cada região, citando James Brown e Jorge Ben Jor, duas grandes influências para o *rap*, internacional e nacional. Contudo, a proposta da música é que as periferias são iguais, seja no Brixton, Bronx ou Baixada.

No caso brasileiro, as relações do *rap* brasileiro com sua origem estadunidense envolvem, em certa medida, os quatro pontos apresentados por Osumare (2015). Pois os problemas das comunidades marginais se assemelham bastante entre si, em termos de classe, opressão, raça e cultura, seja no Bronx, Capão Redondo ou Cojimar.

2.1.Surgimento do *hip hop* no Brasil

O movimento *hip hop* chega no Brasil na década de 1980, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. O contexto de surgimento é bastante semelhante ao Bronx da década de 1970, com o fortalecimento do neoliberalismo, precarização das periferias, sucateamento dos serviços sociais e por indivíduos que continuavam sofrendo com a pobreza e o racismo, apesar da transição entre um governo ditatorial e o início dos processos democráticos no Brasil (USUMARE, 2015; BABI, 2017; CARMARGOS, 2015).

Devido à força dos movimentos negros dos Estados Unidos da década de 1960, o *funk* e *blues* já haviam se tornado símbolos de identidade desses indivíduos periféricos no Brasil. Ainda na década de 1970 surgiram festas com essas músicas em diversos locais das cidades, em que jovens iam para ocupar seu tempo livre e se divertir. Nos “bailes *black*”, as músicas negras estadunidenses de artistas como James Brown coexistiam com a produção brasileira de artistas como Tim Maia, Jorge Bem Jor e Cassiano (USUMARE, 2015; CAMARGOS, 2015).

Os bailes *black* se tornaram espaços fundamentais para a sociabilidade da população negra e para a disseminação da cultura *hip hop* no Brasil, como ambientes socioculturais em que muitos tiveram seu primeiro contato com o *rap*, inclusive muitos dos *rappers* brasileiros. Naqueles bailes ocorreram os primeiros concursos de *rap*, muitos feitos com *samples* das músicas de *soul* e *funk* até a chegada dos aparelhos de som que permitiram um desenvolvimento maior das técnicas. (BABI, 2017; CAMARGOS, 2015).

Além da produção musical afro-americana e da atuação do movimento no Brasil, o movimento também foi influenciado por outros aspectos, como o cinema. Obras independentes como *Wild Style* (1982), *Style Wars* (1983) e os filmes do diretor Spike Lee fizeram com que a juventude brasileira pudesse entender como funcionava a cultura *hip hop*, além das músicas, vendo as danças, o grafite e a postura dos indivíduos que faziam parte dessa comunidade (USUMARE, 2015; CAMARGOS, 2015). Assim, diversos aspectos do movimento começaram a chegar ao Brasil e serem

aceitos pela juventude negra como parte de sua identidade, inclusive a prática de fazer *rap*.

O rap nasce na cidade de São Paulo na segunda metade da década de 1980. No contexto do auge do breakdance, alguns dos B-boys começaram a escrever letras de rap, fato que influenciou o desenvolvimento do gênero, primeiro nos bailes black e depois nas ruas. De uma maneira geral, esses primeiros raps não eram abertamente críticos, mas uma forma de contar acontecimentos da vida diária de uma forma lúdica (BABI, 2017, p. 47).

Em seus primeiros anos, o *rap* brasileiro ainda usava bastante o estadunidense como modelo e ainda não havia se adaptado totalmente à realidade do país. Nesse período, diversas críticas foram feitas sobre o gênero musical, sobretudo acusando de se tratar de um conjunto de valores e ideias que não seriam capazes de se adequar a realidade local (OLIVEIRA, 2020). Contudo, com o surgimento das posses brasileiras, como a *Posse Força Ativa*, *Conceito de Rua*, *Aliança Negra* e *Posse Mente Zulu*, começou a acontecer um processo de adaptação do movimento para a realidade brasileira. De modo que, influenciados pelo samba-rock, *blues* e *funk*, o *rap* começa um processo no Brasil de autoafirmação da identidade da juventude negra das periferias (BABI, 2017).

2.2.Hibridismo do Rap no Brasil

O *rap* brasileiro pode ser dividido em três fases, a primeira sendo seu início na década de 1980, com um discurso de fortalecimento da identidade negra e da produção cultural periférica. Em um segundo momento, durante a década de 1990, há um foco nas relações étnico-raciais e na denúncia dos problemas sociais que atingem os moradores da periferia. A partir da década de 2000 há um fortalecimento da relação do *rap* com outras expressões culturais afro-brasileiras. Apesar dessa divisão, atualmente ainda há aspectos da segunda e terceira fase simultaneamente, conforme apontado por Babi (2017), as divisões propostas por Fonseca (2011) são importantes para entender, sobretudo, a relação do *rap* com a negritude, mas servem para compreender um pouco de seu desenvolvimento no cenário nacional e como se tornou um gênero musical fundamental para os indivíduos periféricos.

Thaíde e o DJ Hum, além de serem dos primeiros *rappers* do Brasil, representam bastante o primeiro momento do *hip hop* no país na música *Senhor Tempo Bom* (1996). Mesmo que cronologicamente a música tenha sido lançada após a primeira fase, os artistas ainda apresentam um reflexo desta, apontando na própria

música a influência que outros gêneros musicais característicos da identidade negra tiveram para o surgimento do *rap* e ao mesmo tempo, reforçam esse diálogo, na medida em que citam e reconhecem essas outras produções culturais como parte do movimento.

Assim como o hip-hop era o nosso som / A transa negra que rolava as bolachas / A curtidão do pedaço era o La Croachia / Eu era pequeno e já filmava o movimento ao meu redor / Coriografias, sabia de cor / E fui crescendo rodiado pela cultura Afro Brasileira / Também sei que já fiz muita besteira / Mas nunca me desliguei, das minhas raízes / Estou sempre junto dos blacks que ainda existem / Me lembro muito bem do som e o passinho marcado / Eram mostrados por quem entende do assunto / E lá estavam Nino Brown e Nelso Triunfo / Juntamente com a funkcia que maravilha / Que tempo bom, que não volta nunca mais / Que tempo bom, que não volta nunca mais / Que tempo bom, que não volta nunca mais / Calça boca de sino, cabelo black da hora / Sapato era mocasin ou salto plataforma / Gerson Quincombo mandava mensagens ao seus / Toni Bizarro dizia com razão, vai com Deus / Tim Maia falava que só queria chocolate / Toni Tornado respondia: Podê Crê / Lady Zu avisava, a noite vai chegar / E com Totó inventou o samba soul / Jorge Ben entregava com Cosa Nostra / E ainda tinha o toque dos Originais / Falador passa mal rapaz / Saudosa maloca, maloca querida / Faz parte dos dias tristes e felizes de nossa vida / Grandes festas no Palmeiras com a Chic Show / Zimbabwe e Black Mad eram Company Soul / Anos 80 comecei, a frequentar alguns bailes / Ouvia comentários de lugares / Clube da Cidade, Guilherme Jorge / Clube Homes, Roller Super Star / Jabaquarina, Sasquachi, como é bom lembrar / Agradeço a Deus por permitir / Que nos anos 70 eu pudesse assistir, Vila Sésamo / Numa década cheia de emoção / Hooliguelel entortando garfos na televisão / 10 anos de swing e magia / Que começou com o Brasil sendo Tri-campeão / O tempo foi passando, eu me adaptando / Aprendendo novas gírias, me malandreado / Observando a evolução radical de meus irmãos / Percebi o direito que temos como cidadãos / De dar importância a situação / Protestando para que achamos uma solução / Por isso Black Power permanece vivo / Só que de um jeito bem mais ofensivo / Seja dançando break, ou um DJ no scratch / Mesmo fazendo Graffiti, ou cantando RAP / Lembra do função, que com gilette no bolso / Tirava o couro do banco do buzão / Uma tremenda curtidão? / E fazia na calça a famosa pizza / No Centro da cidade as grandes galerias / Seus cabelereiros e lojas de disco / Mantém a nossa tradição sempre viva / Mudaram as músicas, mudaram as roupas / Mas a juventude afro continua muito louca / Falei do passado e é como se não fosse / O que eu vejo a mesma determinação no Hip-Hop / Black Power de hoje / Essa é nossa homenagem, a todos aqueles / Que fizeram parte ou curtiram Black Power / Luiz Carlos, Africa São Paulo, Ademir Fórmula 1 / Kaskata's, Circuit Power / Bossa 1, Super Som 2000, Transa Funk, Princesa Negra / Cash Box, Musícalia, Galote, Black Music / Alcir Black Power, e a tantos outros / Obrigado pela inspiração. (SENHOR TEMPO BOM, 1996)

Na música, Thaide faz uma ode à década de 1970, homenageando diversas de suas inspirações, muitas das quais ele teve contato durante os bailes *black*. Ademais, o cantor também aponta as transformações, entre suas inspirações e o que se tornaria a cultura *hip hop* brasileira, reconhecendo a continuidade entre os movimentos e da determinação necessária das produções culturais negras.

A segunda fase do *rap* brasileiro surge em um contexto bem específico para as populações periféricas, conforme apresentado por D'Andrea (2017, p. 97):

O ano de 1989 foi particularmente importante no Brasil, dado que representou o começo do fim de uma era de efervescência para as classes populares baseada em organizações coletivas clássicas como os movimentos sociais, os partidos políticos de esquerda e os sindicatos. No que tange especificamente aos bairros populares, podem-se elencar três fatores que foram decisivos para o refluxo dos movimentos sociais, populares e das organizações comunitárias que neles atuavam: a queda do Muro de Berlim e a crise do ideário socialista em escala mundial; a derrota de Lula para Collor de Melo na eleição presidencial de 1989, que teve por decorrência uma série de medidas internas ao Partido dos Trabalhadores, dentre as quais o fim do trabalho de base; o paulatino cerceamento ao trabalho da Teologia da Libertação nas periferias paulistanas.

Esse contexto no final da década de 1980 e início de 1990 fez com o que o Brasil passasse exatamente pelos processos internacionais que seriam fundamentais para a Revolução Cultural em que o *rap* surgiria nos EUA (HOBBSAWM, 1995). Houve no país, tanto o enfraquecimento dos movimentos de esquerda, com o afastamento do PT das periferias e o fim das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), que eram movimentos fundamentais para fortalecimento político dos indivíduos marginais, quanto o fortalecimento do neoliberalismo, com figuras como o prefeito de São Paulo entre 1993 e 1996, Paulo Maluf, com uma gestão:

[...] marcada por remoções de favelas; privatização de serviços públicos; vertiginoso decréscimo na qualidade em áreas como educação e transportes públicos; políticas populistas como o Projeto Cingapura; evidentes desigualdades na alocação de recursos municipais entre bairros periféricos e bairros de elite, do qual se sobressaem os gastos em pontes, avenidas e viadutos na região sudoeste e; por fim, escândalos de corrupção. (D'ANDREA, 2017, p. 98).

Assim, cidades como São Paulo no início da década de 1990 passavam por um processo de privatizações, com o crescimento do desemprego e dos processos de favelização, em que cada vez mais pessoas viviam na periferia. De modo que, as comunidades marginais começaram a viver em uma situação constante de pobreza e insegurança, despertando o sentimento de indignação dos indivíduos nessa condição. O *hip hop*, como uma expressão artística dos oprimidos, se fortaleceu nesse momento, como uma forma de expressar o dilema e tensão desses ambientes (D'Andrea, 2017).

Nesse período surge o maior grupo de *rap* brasileiro e um exemplo do diálogo internacional criado pelo *hip hop*, os Racionais MC's, que, composto por Mano Brown, Ice Blue, KL Jay e Edí Rock, foram responsáveis por revolucionar o cenário do *rap* no Brasil. O grupo foi um dos maiores responsáveis pela transformação do que

criticavam ser uma cultura importada para uma forma de expressão cultural ímpar na formação da identidade do jovem periférico. Pois, houve um afastamento do posicionamento conciliatório sobre as relações raciais no Brasil, que estava presente em algumas vertentes da *black music*, e foi adotado um posicionamento ativamente confrontante com as estruturas nacionais que fortaleciam o racismo, buscando de fato uma revolução, como é deixado claro por Mano Brown em uma entrevista à revista ShowBizz (1998): “Eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço armas. Sou terrorista” (OLIVEIRA, 2015).

O diálogo musical internacional criado pelos Racionais MC’s vem de sua inspiração, enquanto suas influências no *rap* vem dos Estados Unidos, especialmente do grupo *Public Enemy*, como apontado por Mano Brown (Brasil, Unimar Music, 2007), diversos outros aspectos vêm da cultura musical brasileira. O nome do grupo vem dos álbuns *Tim Maia Racional Vol. 1* e *Tim Maia Racional Vol. 2* do cantor Tim Maia, com a ideia que, assim como o cantor, o grupo é composto por quatro pretos racionais, conscientes dos aspectos que envolvem sua existência. Já os apelidos de alguns dos membros mostram a mistura de influências, Pedro Paulo Soares Pereira, conhecido como Mano Brown, é chamado assim em referência a uma das grandes influências da *black music* e do surgimento do *rap* nos Estados Unidos, James Brown, e Paulo Eduardo Salvador, o Ice Blue, é uma mistura entre o “Ice” de outros rappers estadunidenses, como Ice T e Ice Cube (membro do N.W.A.) e o “Blue” em referência aos cantores de *blues*, que sempre andavam arrumados.

As referências pelos Racionais MC’s não são apenas da utilização de seus ídolos para seus nomes e apelidos, mas também na própria música. De modo que ao incluir e mesclar aspectos musicais brasileiros com o gênero do *rap*, um gênero diaspórico, é criado um diálogo entre as características de sua origem estadunidense, mas também africanas, por meio da *black music* brasileira e o próprio *hip hop*. Um exemplo seria a música *Homem na Estrada* (1993), do terceiro álbum do grupo, *Raio X Brasil* (1993), em que é utilizado como *sample* a música *Ela Partiu* (1977) de Tim Maia.

Na FEBEM, lembranças dolorosas, então / Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim / Muitos morreram sim, sonhando alto assim / Me digam quem é feliz / Quem não se desespera vendo / Nascer seu filho no berço da miséria / Um lugar onde só tinham como atração / O bar, e o candomblé pra se tomar a benção / Esse é o palco da história que por mim será contada / Um homem na estrada. (HOMEM NA ESTRADA, 1993).

No trecho é possível reconhecer aspectos da transculturação da música para se adequar à realidade brasileira, primeiramente, no tocante à musicalidade, há a utilização de *samples* brasileiros para o rap. Também há na letra aspectos exclusivos da realidade brasileira, como a menção à FEBEM (Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor), atualmente sendo a Fundação CASA (Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente). Contudo, é fundamental ressaltar a menção ao candomblé, pois é algo extremamente frequente no *rap* a utilização de aspectos das religiões africanas ou afro-brasileiras, inclusive nas músicas dos Racionais MC's, que muitas vezes referenciam também aspectos do cristianismo, incluindo o trecho "Refrigerar a minha alma; guia-me pelas veredas da justiça" do Salmo 23 Capítulo 4 na capa de seu álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997). Oliveira (2015) também apresenta como o cristianismo se faz presente na própria abordagem que o grupo utiliza, em que seu discurso na música é como uma "pregação" à população periférica. Entretanto, ainda assim, por meio do *rap* dos Racionais MC's há esse diálogo entre o cristianismo e as religiões africanas, que também estão presentes na música *Jorge da Capadócia* (1997).

Ogunhê / Jorge sentou praça / Na cavalaria / E eu estou feliz porque eu também / Sou da sua companhia / Eu estou vestido com as roupas / E as armas de Jorge / Para que meus inimigos tenham pés / E não me alcancem / Para que meus inimigos tenham mãos / E não me toquem / Para que meus inimigos tenham olhos / E não me vejam / E nem mesmo um pensamento eles possam ter / Para me fazerem mal / Armas de fogo / Meu corpo não alcançarão / Facas e espadas se quebrem / Sem o meu corpo tocar / Cordas e correntes arrebentem / Sem o meu corpo amarrar / Pois eu estou vestido com as roupas / E as armas de Jorge / Jorge é de capadócia / Salve Jorge / Salve Jorge / Jorge é de capadócia / Salve Jorge / Salve Jorge / Jorge é de capadócia / Salve Jorge / Salve Jorge. (JORGE DA CAPADÓCIA, 1997).

A música já começa com "Ogunhê", que seria uma saudação à Ogum, Orixá da Guerra que devido aos processos de transculturação religiosos, que foram necessários para que os escravizados africanos continuassem a cultuar sua religião, é associado à imagem de São Jorge, ou Jorge da Capadócia. A música também apresenta a relação entre o *rap* e a *black music* brasileira, pois ela é originalmente de Jorge Ben Jor, versão que também é afrodiáspórica pois é uma reza. O cantor carioca está presente em outra obra dos Racionais MC's, a *Fim de Semana no Parque* (1993) que tem os *samples* das músicas *Frases* (1967) e *Domingaz* (1969).

A terceira fase do *hip hop*, iniciada na década de 2000 apresenta características próprias, muito influenciadas pelas obras dos Racionais MC's na década anterior, inclusive nos aspectos em que se relacionam com outros gêneros mais tradicionais

brasileiros. Nesse momento, com fortes influências vindo do *rap* carioca, há uma aproximação com outros gêneros musicais de maneira mais disseminada na comunidade, como o *samba*, o *raggae* e o *funk*. (BABI, 2017).

Essa relação entre os gêneros, apesar de serem fundamentais para o desenvolvimento do *rap* brasileiro, não foi sempre bem aceita pelos músicos. Conforme D'Andrea (2017), durante a década de 1980, havia um posicionamento bastante crítico de alguns sambistas em relação ao *rap*, o que gerou uma disputa entre ambas pela hegemonia entre as classes mais populares. Os argumentos dos sambistas mais tradicionalistas giravam em torno do fato de que havia uma descaracterização da música negra por parte do *hip hop*. Isso se deve ao fato de que o *rap*, apesar de incorporar diversos aspectos de outros gêneros tradicionais brasileiros, por ser exterior, representou uma ruptura da linha evolutiva da música popular brasileira, composta pela tríade: *samba*, *bossa nova* e *MPB* (OLIVEIRA, 2015). Independentemente, o *samba* foi fundamental para o *hip hop*, como conversado pelos *rappers* Djonga e Mano Brown, em seu podcast *Mano a Mano* (2021), suas influências, sobretudo na adolescência, foram as rodas de *samba* e por meio delas que eles tiveram contato também com outros movimentos musicais negros, além do *hip hop*.

A terceira fase do *rap* no Brasil ainda mantém os aspectos da segunda, mas em um contexto que o *hip hop* já é aceito como um gênero fundamental para o desenvolvimento das comunidades periféricas e como um fenômeno comercial no país. Assim, uma nova geração de *rappers* começa a fortalecer o diálogo com outros gêneros musicais que fizeram parte de seu desenvolvimento. Por exemplo, o já citado, Djonga, assim como o Emicida, fazem versões da mesma música, o *samba Moleque Atrevido* (1999) de Jorge Aragão. Enquanto a versão do Emicida mantém a musicalidade do *samba* e a letra, a versão do Djonga é uma adaptação, com o nome *MLK 4TR3VIDO*, a música é cantada à capela e com alterações nas letras para a realidade do *rap*:

Quem foi que falou / Que eu não sou um moleque atrevido / Ganhei minha fama de Djonga nos rap de roda / Fico feliz em saber o que fiz pela música / Faça o favor / Respeite quem pôde chegar onde a gente chegou / Também somos linha de frente de toda essa história / Eu lembro do tempo do rap sem grana e sem glória / Não se discute talento / Mas seu argumento, me faça o favor / Respeite quem pôde chegar onde a gente chegou / E a gente chegou muito bem, sem desmerecer a ninguém / Trazendo no peito muito preconceito, e um certo desdém / E hoje em dia eu posso dizer que essa música é minha raiz / Tá chovendo de gente que fala de rap e não sabe o que diz / Por isso vê lá onde pisa / Respeite a camisa que a gente suou /

Respeite quem pôde chegar onde a gente chegou / E quando pisar no terreiro / Procure primeiro saber quem eu sou / Respeite quem pôde chegar onde a gente chegou (MLK 4TR3V1D0, 2019).

Djonga, Gustavo Pereira, é um dos maiores *rappers* da atualidade no Brasil, sendo o primeiro brasileiro indicado ao BET (*Black Entertainment Television*) *hip hop Awards*, um dos maiores prêmios internacionais do gênero. Em suas músicas muitas das questões tratadas como transculturação do *rap* brasileiro estão presentes, com influências *da black music*, das religiões africanas, de *rappers* mais antigos e da tradução para sua realidade. Contudo, são *rappers* como o Emicida e o Criolo, que representam grandes nomes do atual diálogo com outros gêneros musicais.

Kleber Cavalcante, ou Criolo, ganhou reconhecimento nas batalhas de *rap* no início da década de 1990, em que havia um confronto entre cantores para ver quem fazia as melhores rimas, feitas majoritariamente no improviso. Contudo, com o avanço de sua carreira, se aproximou de diversos outros gêneros musicais, incluindo em seus *raps* ou se dedicando completamente a eles. Em seu álbum *Espiral de Ilusão* (2017), o artista se dedica completamente ao samba, tanto em sua musicalidade quanto nas letras, já em *Viva Tim Maia* (2015), em colaboração com a cantora Ivete Sangalo, o *rapper* faz regravações das músicas, com algumas mudanças na musicalidade, mas ainda afastado do que caracteriza o *rap*. Apesar de Criolo se manter fazendo *rap*, sua carreira e a maneira em que se integra a outros gêneros, mostra como o hibridismo no movimento não é apenas em seu surgimento, mas há de maneira contínua o diálogo internacional entre as músicas, seja pelas referências e aspectos musicais, ou pelo entendimento que os próprios *rappers* têm do contexto musical.

O Emicida, Leandro Roque, assim como o Criolo, tem o início da sua carreira no *rap*, também na década de 2000, e ao longo de sua carreira se aproximou de outros gêneros, como na sua versão da música já citada *Moleque Atrevido* (1999) ou ao se utilizar de *samples*, como o uso de *Sujeito de Sorte* (1976) de Belchior na sua música *AmarElo* (2019). Além disso, há também uma enorme diversidade de colaborações em músicas com diversos gêneros, o que também é bastante comum entre outros *rappers*, e faz parte o diálogo criado, especialmente com o samba, o funk e a MPB.

Sobre a relação do *rap* com os demais gêneros no Brasil, criando esse diálogo em um processo de transculturação devido ao hibridismo do gênero, o *rapper* baiano Diogo Moncorvo, conhecido como Baco Exú do Blues, que carrega em seu próprio

apelido essa miscelânea de referências, apresenta em sua música *Bluesman* (2018) uma visão que compreende esses processos:

Eu sou o primeiro ritmo a formar pretos ricos / O primeiro ritmo que tornou pretos livres / Anel no dedo em cada um dos cinco / Vento na minha cara, eu me sinto vivo / A partir de agora, considero tudo blues / O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues / O funk é blues, o soul é blues / Eu sou Exu do Blues / Tudo que quando era preto, era do demônio / E depois virou branco e foi aceito / Eu vou chamar de Blues / É isso, entenda, Jesus é blues / Falei mesmo (BLUESMAN, 2018).

No trecho, o *rapper* está tratando do *blues*, mas apresenta a ideia de que todos esses aspectos de origem africana são em sua essência a mesma coisa. Ou seja, majoritariamente, os pontos de influência no *rap*, tanto nos Estados Unidos, quanto no Brasil, são essencialmente *blues*, entendendo *blues* como a Diáspora Africana. Assim, o *rap* brasileiro mantém, ao se relacionar e trocar influências com esses gêneros, não apenas a transculturação característica do hibridismo, mas também, como uma cultura híbrida diaspórica, possui um elo com o passado e o presente que o mantém em constante indecibilidade, trocando influências e representando ambos aspectos, mas sendo em sua forma e estrutura, um movimento independente dos que o originaram.

O *rap* brasileiro bebe de diversas fontes, da *black music* americana e brasileira, do movimento *hip hop* estadunidense e de suas origens africanas, mas é uma forma de expressão artística singular. De modo que, ao se adequar a realidade do Brasil, seja no tocante ao contexto musical ou a realidade sócio-político-econômica, conseguiu desenvolver sua singularidade ao mesmo tempo que representa esse diálogo entre tantas influências nacionais e internacionais, e se tornar uma ferramenta fundamental para a identidade dos indivíduos periféricos no Brasil.

3. RAP E HIP HOP EM CUBA

Geralmente o movimento *hip hop* é tratado como uma estrutura que abarca quatro elementos principais: o grafite, o MC, o DJ e a dança *break*, contudo, há um

quinto elemento nessa cultura que é bastante destacado por um dos pioneiros, Afrika Bambaataa, sendo a consciência a quinta parte que compõe o *hip hop*. Este elemento é baseado na ideia de que uma das características essenciais dos indivíduos que compõe a comunidade e o movimento é o conhecimento e compreensão do que está a sua volta, da sua realidade política, econômica, social e cultural. Em Cuba, o movimento é bastante baseado na consciência de seus membros e cada expressão artística tem um propósito e fazem parte de um reconhecimento dos problemas que os afligem e da potência do *hip hop* como uma força de mudança (SAUNDERS, 2021).

Na divisão feita por Osume (2015), sobre as quatro marginalidades conectivas do *hip hop* (cultura, classe, opressão histórica e construção discursiva), Cuba se encaixa no primeiro aspecto, em que a identificação da juventude cubana com o movimento é sobretudo baseado na identificação das semelhanças entre as expressões culturais tradicionais cubanas e o *hip hop*. Isso se deve ao fato de que ambas culturas são afrodiáspóricas, ou seja, bebem da mesma fonte, mas mais que isso, conforme apresentado no primeiro capítulo, o *rap* e as demais manifestações também sofreram forte influência da cultura latina, apesar desta ser muitas vezes negligenciada, conforme a crítica de Saunders (2021, p. 59): “O impacto de imigrantes cubanxs e sua descendência no desenvolvimento das identidades e culturas musicais Negras dos Estados Unidos e do Caribe tem sido seriamente subestudado, incluindo sua influência formadora no *hip hop*.” Ou seja, um dos pontos conectivos seria a ideia de residual cultural tratado por Raymond Williams (1977 *apud* SAUNDERS, 2021), em que aspectos formados no passado ainda estão ativos no processo do presente, como valores, vivências e práticas culturais ou sociais que vêm de uma formação cultural ou social anterior.

É importante ressaltar que, apesar de Osume (2015) incluir o *rap* cubano conectado pelo aspecto cultural da marginalidade, a conexão da opressão histórica advinda da questão racial é extremamente presente e determinante no desenvolvimento do *hip hop* na ilha. Tanto Babi (2017), quanto Saunders (2021) abordam o quanto o movimento foi fundamental para a denúncia dos problemas raciais cubanos e para o desenvolvimento da consciência racial entre os indivíduos. Especialmente levando em conta que durante os movimentos sociais da década de 1960, que tiveram impacto internacional, incluindo no Brasil, conforme tratado no capítulo anterior, foram pouco influentes em Cuba devido ao seu isolamento. Assim, foi por meio do *hip hop* que

figuras essenciais na luta contra os problemas raciais, como Malcom X, ganharam influência na ilha.

3.1.Surgimento do *hip hop* em Cuba

Assim como o surgimento no *hip hop* no Brasil, os primeiros momentos de seu surgimento em Cuba estão diretamente ligados à influência estadunidense e toda a expressão cultural do movimento que surgiu na década de 1970. A partir deste período os jovens da ilha começaram a ter acesso ao que era produzido nos Estados Unidos, por meio das emissoras de rádio em Miami, contrabando de CDs, fitas e filmes que com muito esforço chegavam a Cuba. Neste momento, devido à Guerra Fria, a ilha encontrava-se extremamente isolada devido à cortina de ferro e aos bloqueios comerciais impostos pelos EUA (OSUMARE, 2015; BABI, 2017).

O contato com o conteúdo do *hip hop* gerou bastante identificação para os jovens cubanos, que reconheciam não apenas as semelhanças entre as expressões culturais e sua cultura afro-diaspórica, mas especialmente pela representatividade por meio do protagonismo negro e latino como símbolos de resistência. Conforte mencionado na parte anterior, Cuba não sofreu grandes influências dos movimentos negros da década de 1960, especialmente devido ao isolamento, então foi por meio do *rap* e das demais expressões do movimento que aqueles jovens tiveram um contato mais profundo com discussões e questionamentos do contexto racial e social em que se encontravam (SAUNDERS, 2021; BABI, 2017).

Semelhante ao contexto estadunidense e brasileiro do surgimento no *hip hop*, Cuba enfrentava uma crise, com muitos de seus habitantes vivendo em situações precárias. Contudo, diferentemente das demais situações apresentadas, a ilha não estava sofrendo pela ascensão do neoliberalismo, pelo menos não diretamente como as periferias do Brasil e dos Estados Unidos. O que caracterizava o momento cubano foi um momento conhecido como Período Especial, uma crise que se inicia no final da década de 1980 e estende para a década seguinte, ocasionada tanto pelas barreiras econômicas impostas pelos EUA, mas especialmente pela dissolução da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) (SAUNDERS, 2021; BABI, 2017; BARGUER, 2006).

A URSS representava o principal parceiro comercial cubano e uma forma de se manter mesmo durante o bloqueio, contudo, com sua queda e com o fim do Conselho para Assistência Econômica Mútua (COMECON), que representava mais de 80% do

comércio exterior da ilha, os problemas do isolamento se agravaram. Então, durante o Período Especial, Cuba enfrentou não apenas os impactos econômicos, mas uma escassez de recursos, sobretudo energéticos, que exigiu um profundo replanejamento de sua estrutura para o projeto social cubano conseguisse se manter (SAUNDERS, 2021; BABI, 2017). Sobre esse momento, Barguer (2006), ex-vice-presidente da Agência Cubana de Rap comenta:

Los barrios habaneros, con sus zonas urbanas y suburbanas, centrales o periféricas, así como otras áreas de gran densidad poblacional -como Santiago de Cuba-, se convierten en medio generador/ difusor de un subterráneo movimiento social que encontró en el flow del rap un discurso emergente que pretendía la (re)construcción y defensa una identidad cuasi perdida y una manera de expresar sus aspiraciones y contradicciones como una respuesta social y simbólica (BARGUER, 2006, p. 2).

No trecho, Barguer (2006) deixa claro como os jovens das periferias de Cuba encontraram no *rap* uma saída para denunciar sua situação de pobreza e expressar seus pensamentos sobre o contexto em que estavam inseridos. Esse ambiente é bastante semelhante ao Bronx da década de 1970, não apenas no contexto social daqueles indivíduos, mas no cenário em que se expressavam, com festas nas ruas e uma produção musical ainda bastante amadora, em que surgem os primeiros *rappers* rimando em cima de *samples* americanos, sem entender exatamente o que diziam as músicas originais e seguindo as mesmas formas que eram usadas nos Estados Unidos, rimando sem preocupações com estrutura e de maneira ainda bastante desvairada (SAUNDERS, 2021; OSUMARE, 2015).

Foi a partir do estudo do *hip hop* norte-americano que os jovens da ilha começaram a compreender o movimento e o que aqueles artistas estavam expressando em suas músicas. Assim, foi possível começar o processo de transculturação para a realidade cubana, de modo que os *rapeiros* da ilha conseguissem expressar suas críticas e denúncias de acordo com a suas realidades. Então, a partir da década de 1990, em que surgem os primeiros *rappers* em Cuba, um tema se torna predominante, a negritude.

Na ilha, assim como no Brasil e nos Estados Unidos, o *rap* está diretamente ligado com a população negra e trata muito sobre o racismo sofrido por esses indivíduos, contudo, o contexto racial é bastante diferente. Nos casos brasileiro e estadunidense há a existência de um racismo estrutural, que está disseminado na sociedade e nas instituições estatais, representados nas músicas especialmente pela polícia e um reconhecimento por parte do governo das diferenças raciais e assim, há

maneiras de, supostamente, tentar solucionar ou amenizar tais problemas, como a criminalização do racismo ou um sistema de cotas raciais para as instituições de ensino superior. Já em Cuba, desde a revolução, o governo de Fidel Castro adotou uma postura de não reconhecer diferenças raciais, no intuito de, teoricamente, tratar todos seus cidadãos como iguais. Contudo, na realidade social da ilha, o racismo permanece, tanto em suas estruturas governamentais quanto na sociedade, e a postura do Estado no tocante a esse tema, faz com que haja pouquíssimas ferramentas para lidar com esses problemas (BABI, 2017; SAUNDERS, 2021).

Os *rappers* abordam principalmente esse problema estatal e assim como nos Estados Unidos e no Brasil, tratam das questões raciais e de sua pobreza, conforme comenta Osumare (2015, p. 74-75): “Internacionalmente, a pobreza – seja sob o capitalismo, seja sob o socialismo – pode motivar os jovens pobres a dar voz às suas contranarrativas em formas alternativas de cultura popular como o hip hop, situadas no contexto da marginalização socioeconômica”

Apesar do *rap* apontar as desigualdades de classe, raça, gênero, sexualidade e a colonialidade de Cuba, o Estado cubano é, além de revolucionário, anticapitalista, anticolonialista, antirracista e anti-imperialista, e os *rappers* da ilha, majoritariamente, não são antirrevolucionários ou contra o governo socialista, mas buscam trazer mudanças que permitam a solução dos problemas e tornar a realidade mais próxima da proposta revolucionária, como Saunders (2021) aponta, é uma revolução dentro da revolução. Então, há, supostamente, propostas em comum, possibilitando um diálogo entre o movimento e o Estado, e muitos *rappers* ao final da década de 1990 acreditavam que a institucionalização do *rap* seria uma maneira de tornar as mudanças desejadas uma realidade (SAUNDERS, 2021, BERGUER, 2006).

A partir dos artistas que buscavam uma incorporação do *hip hop* nas políticas estatais surgiu a Agência Cubana de Rap, que tem o seu foco em incentivar a produção cultural das expressões do movimento, promovendo eventos e patrocinando *rappers* da ilha. Esta questão se diferente bastante dos demais contextos apresentados, em que o engajamento com o gênero é majoritariamente social, com pouco apoio político ou institucional, situação que só vem se transformando mais recentemente, especialmente devido ao crescimento do *rap* no Brasil. Contudo, a institucionalização do movimento, apesar de aumentar a visibilidade e possibilitar uma estruturação e segurança financeira para alguns artistas, fez com que o Estado de Cuba tivesse poder e controle sob o que é produzido, e muitos cantores, mesmo apoiando os ideais emancipatórios

da revolução, não aceitam acriticamente as políticas estatais, priorizando sua total liberdade em favor do apoio governamental. Assim, surgem duas vertentes do movimento, o *rap* comercial e o *rap underground* (BABI, 2017; SAUNDERS, 2021).

O primeiro caracteriza-se por ser comercializado pelas grandes gravadoras e/ou ter o patrocínio de instituições estatais. É um tipo de rap menos crítico. O segundo tipo define-se pelo não pertencimento a estruturas governamentais, pela independência e por retratar as desigualdades sociais. Essas definições não são engessadas porque existem, por exemplo, casos de raps produzidos por autores que atendem a interesses comerciais, como Orishas, com forte conteúdo crítico, da mesma forma que há raps *underground* que, mesmo sem o apoio de grandes gravadoras ou do Estado, conseguem divulgar seu produto e ficar muito conhecidos pela população, como o caso de Obsesión ou de Los Aldeanos (BABI, 2017, p. 41).

As diferenças entre as produções *underground* e comercial, apesar de terem suas exceções, são características que definem o *rap* em Cuba. De modo que, é por meio do *rap underground* que é possível encontrar os principais pontos de semelhança com o movimento internacionalmente, como a negritude, as críticas, a denúncia e o engajamento social. Entretanto, o hibridismo se mantém presente em ambas vertentes, cada um à sua maneira e de acordo com o que lhe é possível, de acordo com sua liberdade e os recursos à sua disposição.

3.2.Hibridismo do Rap em Cuba

O processo de transculturação do *rap* em Cuba se inicia, como já mencionado, a partir do momento em que a comunidade do *hip hop* começa a ir além das músicas estadunidenses, e estudando o movimento começam a entender seu propósito e suas lutas. Assim, começa um processo de adaptação para a realidade cubana, lidando com os problemas e dificuldades que os moradores periféricos da ilha enfrentam diariamente. Semelhante ao Brasil, em que expressões culturais anteriores pavimentaram o caminho que o *rap* trilhou para seu desenvolvimento nacional, em Cuba, também há a presença de movimento anterior que permitiu o fortalecimento do *hip hop* cubano, a *Nueva Trova*.

A *Nueva Trova* foi um movimento musical que emergiu em Cuba na segunda metade da década de 1960, inspirada tanto pela Revolução Cubana, quanto por processos semelhantes em países como a Argentina e Chile, em que estilos musicais foram redesenhados. No caso cubano, a principal diferença da Trova tradicional foram seus temas, que possuíam um posicionamento político progressista e um maior engajamento social. O propósito da *Nueva Trova* era, sobretudo, focar nas pautas que

acreditavam ser mais importantes do que questões do dia-a-dia, como as injustiças sociais, os problemas com o racismo, sexismo e o colonialismo, além de apoiar os valores revolucionários (SAUNDERS, 2021).

Conforme Saunders (2021) defende, devido ao teor político e a utilidade do *hip hop* como uma ferramenta política, o movimento *underground* cubano pode ser visto como uma continuação das músicas radicais pós-revolução, especialmente a própria *Nueva Trova*. Pois, tanto os *nuevos trovadores* quanto os *rapeiros* da ilha buscaram conscientemente em suas expressões culturais um meio para mudança social. Ademais, também há influências mais diretas, alguns precursores do *rap* cubano, como o DJ D'Boys, que é produtor, diretor e fundador do coletivo L3y8, era participante da *Nueva Trova* antes de se aproximar do *hip hop*.

Outro ponto fundamental para transculturação do movimento em Cuba, foi a identificação que os jovens cubanos tiveram quando entraram em contato com o *rap* pela primeira vez. Pois, o reconhecimento e familiaridade com a música vem, além dos pontos já tratados – a negritude e a marginalidade –, também da musicalidade, pois, os movimentos musicais cubanos também são afro-diaspóricos e as características tratadas na primeira parte do primeiro capítulo, como as fortes batidas e a importância da oralidade, são alguns dos pontos que ambas expressões já tinham em comum. Conforme Saunders (2021) apresenta:

Artistas e intelectuais em Cuba e no Brasil muitas vezes argumentam que os elementos do hip hop foram abertamente praticados em toda a América ao longo de vários anos de sua emergência nos Estados Unidos. Como? Porque? Uma das razões pelas quais é difícil captar, muito mais compreender esta dinâmica reside nas formas em que pensamos sobre raça, etnia, no isolamento e descontinuidade das fronteiras nacionais, sobre o sujeito Negro e o movimento de ideias entre os sujeitos Negros nas Américas. (SAUNDERS, 2021, p.53)

O que a autora trata no trecho anterior são exatamente os pontos de convergência que existem entre as expressões culturais diaspóricas, pois são culturas que apesar de suas diferenças devido aos processos transculturais mantém aspectos em comum. O processo de diáspora desconecta as expressões culturais de suas nações e as vincula à aspectos étnicos e raciais internacionalmente, mantendo presente suas características originárias, no caso das expressões aqui tratadas, africanas (GILROY, 2001). Então, o processo de identificação que aproximou os jovens cubanos do *rap* é devido às origens do *hip hop* e da cultura cubana, pois ambas são diaspóricas, fazendo

com que o movimento, apesar de estrangeiro, fosse familiar e encaixasse com as expressões culturais já existentes na ilha.

Nesse contexto, o diálogo internacional criado pelo hibridismo por meio de seus processos de transculturação em Cuba se iniciam especialmente pela figura do DJ, os quais: “têm tamanha riqueza de conhecimento sobre as culturas musicais locais e globais que operam como historiadorxs de culturas locais, de históricas codificadas na música, e como etnomusicologistas locais” (SAUNDERS, 2021, p. 138). Ou seja, os DJs, além de incorporar o *hip hop* na cultura cubana, foram os primeiros a incorporar a cultura cubana no *hip hop*, por meio de *samples* e referências que se estenderiam para as demais figuras do movimento, como os *rappers*, e assim como no caso brasileiro, ambos foram responsáveis por trazer a tradição musical de sua região como uma parte integrante e relevante para o desenvolvimento do próprio *rap*, seja em quesitos mais materiais, como a influência da *Nueva Trova*, ou por meio de referências musicais.

Ainda na década de 1990, começam os processos de integração da música cubana com o *hip hop*, um dos primeiros exemplos é a canção *Homenaje a Benny Moré* (1997) do grupo SBS. O propósito da obra é, como diz em seu nome, homenagear Benny Moré, que é tido como um dos maiores cantores da música cubana, para isso o grupo se utilizou de trechos da canção *Qué Bueno Baila Usted* (1965). Contudo, a recepção popular foi péssima, apesar das intenções do grupo, a maneira como o *rap* distorce e remaneja os aspectos musicais foi compreendido pelos ouvintes como uma falta de respeito com um artista tão importante da história cubana, mas foi um dos primeiros passos para esse processo (BARGUER, 2006).

Alguns anos depois, em 2000, o rapper X Alfonso também se utilizou de trechos do cantor cubano, agora da música *Oh Vida* (1955), para criar esse diálogo musical, desta vez com mais tecnologia e obteve uma recepção mais positiva. Assim, o processo de utilização e referência às músicas cubanas foram se tornando mais comuns e chegando a grandes grupos, como os Orishas, que já em seu primeiro álbum, *A Lo Cubano* (1999), se utilizam dos *samples* de Compay Segundo, a Orquestra Aragón e de outros grandes nomes da música tradicional cubana (BARGUER, 2006).

Os Orishas são um dos maiores nomes do *rap* cubano. Apesar de se encaixar como um grupo comercial, eles mantêm o engajamento político em suas letras, sobretudo, porque diferentemente de outros *rappers* comerciais cubanos, eles não estão vinculados ao Estado. Pois conforme Hankin (2014), os Orishas vivem em sua

situação semelhante ao exílio, pois, o grupo não vive mais Cuba, apesar de ainda a homenagear bastante em suas músicas. Então, há um apelo *mainstream* cosmopolita e não refletem exatamente a realidade cubana. Contudo, em *A Lo Cubano* (1999) ainda é possível encontrar diversos pontos de diálogo entre a música e cultura cubana com o *hip hop*, como na canção *Represent* (1999):

Represent, Represent Cuba, Orishas son del lao de La Habana / Represent, Represent Cuba, es mi música / Represent, Represent Cuba, Orishas son del lao de La Habana / Represent, Represent Cuba, es tu música / Ven que te quiero cantar de corazón así / La historia de mis raíces / Rumba son y guaguancó todo mezclado / Pa que lo bailes tu / Mira hay quién no baila en la Habana / Candidato, pa rumbear en la cadencia / Represento a mis ancestros toda la mezcla / No lo pierdas bro yo / Latino Americano de la Habana / Te lo mando con sabor mejor / Aprenderás que en la rumba esta la esencia / Que mi guaguancó es sabroso y tiene buena mezcla / ¿Tu Ves? A mi vieja y linda Habana / Sentimiento de mañana todo eso representas, Cuba / Represent, Represent Cuba, Orishas son del lao de La Habana / Represent, Represent Cuba, es mi música / Represent, Represent Cuba, Orishas son del lao de La Habana / Represent, Represent Cuba, es tu música / Para la gente, mi zona Pa mi santo especulando / En el micro, escucha como dice MiKo NiKo / La música cubana vale mucho chico / My funk y estilo viene de La Habana / Vas vas vas vas y bouge ton cul sur le beat écoute ça / J'prêche pour ma chapelle : Panam / J'représente gars mes refrè d'la Havana / J'rappe c'est mon dada / A diam Miko Niko chico / Soy loco sem profesion / J'représente la salsa l'soleil de Cuba / J'oublí Paris, la pluie, son ciel gris et tout ça / J'rêve de belle nana sur la plage d'la Havana / Me pavaner, sous les palmiers à fumer j'représente ça! Cuba / Represent, Represent Cuba, Orishas son del lao de La Habana / Represent, Represent Cuba, es mi música / Represent, Represent Cuba, Orishas son del lao de La Habana / Represent, Represent Cuba, es tu música / Mi música / Tiene sabor a melao de caña Ay dime si te gusto / Hey yo estoy representando a los Orishas de mi cuba / Mofare Olofi hasta la sepultura / J'représente la salsa, le hip hop cusas se vous / Cuando quiero estallar yo me voy a mi zona / Pa' La Habana yo me voy / J'représente le blanc, le noir, le chico, la chica / D'chicago à Panama, Tokyo à la Havana / J'représente la fiesta soul de Cuba y mi conga / Saca los collares que llevo chango, chango / Hey bro Elegguá, Changó, Obbatalá, Yemayá, Oshún / Mafere effún Orula que mi canto suba, pa' la gente / De mi Cuba, mis ancestros, to' mis muertos / Todo eso represento (REPRESENT, 1999).¹⁰

¹⁰ Represento, Represento Cuba, Orishas suburbanos de Havana / Represento, Represento Cuba, minha música / Represento, Represento Cuba, Orishas suburbanos de Havana / Represento, Represento Cuba, sua música / Vem que eu quero te cantar de coração assim / A história das minhas raízes / Rumba e guaguancó são toda a mistura / Para que dance / Veja, tem alguém que não dança em Havana? / Candidato para dançar rumba no ritmo / Represento meus ancestrais e toda a mistura / Não perca o fio da meada irmão... eu / Latino Americano de Havana / Vou mandar essa com tempero / Vai aprender que na rumba está a essência / Que o meu guaguancó tem tempero e boa mistura / Vê? a minha velha e linda Havana / Sentimento de futuro, tudo isso representa, Cuba / Represento, Represento / Cuba / Orishas suburbanos de Havana / Represento, Represento Cuba, minha música / Represento, Represento Cuba / Orishas suburbanos de Havana / Represento, Represento Cuba, sua música / Para o povo, meu lugar, Pra meu Santo, especulando / No micro, escuta como MiKo NiKo disse / A música cubana vale muito, menino / Meu funk e estilo vem de Havana / Vai, vai, vai e rebola com o ritmo (em francês) e preste atenção: guardo meu panamá / Represento o pessoal de Havana / Ser Rapper é meu hobby. / Miko, Niko, Chico / sou louco, na onda / Represento a salsa e o sol de Cuba / Vou esquecer paris, a chuva, seu céu cinza / e tudo mais..Sonho com a linda menina, nas praias de havana / Me embaralho, sob as palmeiras, fumando. represento isso! / Cuba / Represento, Represento / Cuba, Orishas suburbanos de Havana / Represento, Represento Cuba, minha música / Represento, Represento Cuba,

A música é uma ode à cultura cubana. Na qual, os Orishas expressam toda sua paixão pelos detalhes que compõe sua vida e que representam Cuba, suas danças, costumes e música. Por exemplo, na canção o grupo preza muito pela rumba, guaguancó e a salsa, danças muito tradicionais na ilha, assim como reforçam muito as ligações com as origens e seus ancestrais. Essa ligação com outras expressões artísticas que representam Cuba se faz presentes em outras músicas também, como na obra que nomeia o álbum *A Lo Cubano* (1999), em que o grupo também expõe sua paixão pelas danças tradicionais e por participações como a de cantor colombiano de salsa Yuri Buenaventura na música *300 kilos* (2003). Outro ponto a ser destacado é a referência à entidades de religiões afrodescendentes, incluindo no nome do grupo, expondo de fato a ligação dos membros com os processos afro-diaspóricos.

As religiões africanas em Cuba, assim como no Brasil, são fundamentais para os *rappers*, sendo uma maneira de expressar exatamente o propósito que os Orishas apresentam em *Represent* (1999), uma ligação com sua história e sua origem, trazendo para a realidade do *hip hop* uma representação tanto de Cuba, quanto da África. Um dos maiores grupos de *rap underground*, Las Krudas, composto apenas por mulheres, abordam em suas obras a luta contra a LGBTfobia, gordofobia, racismo e o machismo e em sua música *Cubensi* (2001), iniciam com canto dedicado à Oxum e logo após, homenageiam também outras deidades populares na cultura afrocubana. O grupo também exerce um papel fundamental para a transformação do *rap* na ilha ao substituírem as batidas mais elétricas dos *sound systems* e pelas batidas de instrumentos mais tradicionais que possuem um timbre semelhante, como o tambor (BABI, 2017; BERGUER, 2006).

As músicas e danças tradicionais cubanas continuam a serem referenciadas pelo grupo Anónimo Consejo, em sua música *Loma Y Machete* (2003): “Mi lengua africana te tá decí, muchacho / que eto son lo epíritu que siguen bailando mambo / si tú no me conoce, mejor tú me respeta / cuando yo tá abrí la boca no hay quien se

Orishas suburbanos de Havana. Represento, Represento Cuba, sua música / Minha musica tem sabor de caldo de cana, me fale se gostou / Hey eu estou respresentando os orixás de minha / cuba.Mofare olofi até a sepultura / Eu represento a salsa o hip hop para vocês(francês) / Quando quero dar um tempo vou para o meu lugar / para Havana eu vou / Represento, o branco e o preto o cara e a garota / de Chicago ao Panamá, de Tóquio a Havana / Represento a festa e o som da conga / Tira os colares que chegou Xangô, Xangô / Hey irmão Exú, Xangô, Oxalá, Iemanjá, Oxum / Mafere effún Orula que minha canção suba / para meu povo de cuba, meu ancestrais, todos meus mortos / Tudo isso Represento.(REPRESENT,2019)

atreva¹¹.” No trecho os artistas não apenas reforçam suas raízes africanas, como mencionam o *mambo*, como uma dança e música tradicional que representam seus antepassados cubanos. Assim, como o *rapper* Gula MC referencia a cultura afrocubana em sua música *Yoruba* (2008): “Yoruba soy, soy lucumí / soy congo, mandiga, carabalí / atiéndame negros míos / este flow que dice así / directamente en tarima está entrando Gula MC.¹²”.

O grupo Obsesión também participou desse movimento de transculturação do *rap* e do combate ao racismo em Cuba, sendo os únicos com um álbum abordando exclusivamente as relações étnico-raciais, eles também expressam sua resistência e orgulho de serem negros na forma de portar, usando acessórios e vestimentas de tradição africana e ostentando cabelos crespos naturais (BABI, 2017). Além disso, em sua obra *Siguaraya* (2000) os artistas usam grandes clássicos da música cubana como *sample* de *Mata Siguraya* (1951) de Lino Frias, mas popularizado por Benny Moré. Assim como, o *rapper* Papo Records se utilizou da música *El Cumbanchero* (1943) de Rafael Hernández (BERGUER, 2006).

Um dos pontos de maior destaque da transculturação do *rap* cubano foi a primeira performance do grupo Explosión Suprema, em que os membros subiram ao palco cobertos de terra, com olhos vermelhos e segurando uma pequena árvore, fazendo uma alusão à imagem do *cimarrón*. A marronagem cubana, foi um movimento semelhante aos quilombolas brasileiros, um processo revolucionário a partir dos negros escravizados contra a colonização europeia. A partir desta apresentação, o grupo não apenas presta homenagem às suas raízes, mas também reforça seu posicionamento de ir contra as imposições sociais externas, uma luta que define o movimento *underground* cubano (SAUNDERS, 2021).

Em Cuba, o *rap* se adaptou de uma maneira em que os jovens periféricos se identificaram com as expressões culturais do *hip hop* e conseguiram por meio dele, expressar seus sentimentos e indignações. Além disso, o movimento passou por alguns processos de adaptação à realidade cubana, substituindo referências aos ícones da *black music* estadunidense por artistas cubanos, assim como, ao contexto histórico e cultural da ilha. Contudo, mesmo com os processos de transculturação e

¹¹ Minha língua africana te diz, rapaz / que estes são os espíritos que continuam a dançar o mambo / se você não me conhece, é melhor me respeitar / quando eu abro a boca não há ninguém que se atreva. (LOMA Y MACHETE, 2003)

¹² Eu sou ioruba, sou Lucumí / sou Congo, Mandiga, Carabalí / atendam, meus negros / esse fluxo que diz assim / Gula MC está entrando direto no palco. (YORUBA, 2008)

institucionalização, o gênero em Cuba ainda não possui muito espaço e apreço pelo público geral, além de depender os pertencentes ao *underground* para realmente exercer o engajamento social que o caracteriza. Esses que, apesar de possuir uma maior liberdade criativa por não estarem vinculados ao Estado, enfrentam diversos problemas para adquirir recursos, pois também não há uma segunda via fácil para o financiamento de suas obras. Em suma, o processo de adaptação para a realidade cubana é algo em andamento e expressa sobretudo uma conexão dos indivíduos com suas origens afrocubanas.

CONCLUSÃO

O *hip hop*, e conseqüentemente o *rap*, apesar de surgir como um conjunto de expressões culturais nos Estados Unidos, tem sua origem africana e latina muito bem definida como consequência da diáspora. Em seu surgimento, as suas raízes estão presentes em diversos aspectos. Primeiramente, pelos precursores, que eram imigrantes e levaram consigo expressões culturais latinas para a realidade estadunidense. O segundo ponto seria a comunidade que se identificou e aderiu ao movimento, sendo composto majoritariamente por negros, incluindo também imigrantes, especialmente latinos. Por fim, as culturas que serviram como base para seu desenvolvimento, mesmo as que eram, supostamente, estadunidenses, como o *blues*, o *funk* e a *black music* em geral, são diaspóricas. Ou seja, é extremamente difícil analisar o processo de surgimento do *hip hop* sem inevitavelmente tratar de todo o contexto de diáspora que tornou possível seu surgimento, enquanto os Estados Unidos, como nação, têm uma influência no contexto sócio-político-econômico que iniciou o movimento e como o local em que várias linhas se cruzaram, não mais que isso.

A afirmação do artista Ed Piskor, tratada na introdução desta pesquisa (“[...] tanto a HQ física como o *hip hop* são invenções intrinsecamente estadunidenses. Ambos de Nova York ainda por cima!” (PISKOR, 2016, p.122)) invisibiliza toda a influência fundamental das culturas africanas e latinas para o surgimento do movimento, em detrimento do local em que aconteceu as primeiras manifestações de maneira homogênea. Mas, até isso poderia ser questionado, conforme apresentado no capítulo anterior, é possível encontrar vestígios de expressões culturais na América Latina que podem ser entendidas como *hip hop* até mesmo antes de seu, suposto, surgimento no Bronx na década de 1970 (SAUNDERS, 2021).

A importância da discussão sobre a origem do movimento é fundamental para entender se de fato ele é uma consequência da diáspora e, caso seja, se está de acordo com os processos que caracterizam expressões culturais diaspóricas, no caso deste trabalho, a transculturação e o hibridismo (HALL, 2003). Assim, constatando e definindo o *hip hop* como pertencente desses processos, é possível compreender quais são de fato seus aspectos essenciais e analisar como eles se adaptam ou não em um contexto diferente.

No Brasil, o *rap*, apesar de chegar com características muito fortes do movimento estadunidense, foi se adaptando à medida que se desenvolvia. As influências da diáspora que marcaram seu surgimento, se mantiveram, contudo, de acordo com a realidade social e cultural do país. De modo que as músicas e expressões

culturais que influenciavam os *rappers* continuaram sendo as diaspóricas, como a própria *black music* brasileira, o samba e artistas pretos da MPB. Ademais, sua disseminação foi sobretudo entre a juventude negra e periférica, que não apenas se identificou com o movimento, mas se apropriou dele como uma identidade coletiva que representa e conscientiza.

As referências que o *rap* brasileiro tem como sua origem, não são os Estados Unidos ou supostos reis da música nacional como o cantor Roberto Carlos, mas artistas negros, que apesar de não terem recebido tanto destaque, como o Cassiano, são representantes das expressões culturais negras no Brasil. Assim como reconhecem suas raízes africanas, sobretudo no tocante à religiosidade, com manifestações específicas homenageando religiões afro-brasileiras, como a umbanda ou o candomblé. Em suma, o *rap* no Brasil se apresenta como híbrido a partir do momento em que ele adota as formas de fazer música características do gênero – teoricamente estadunidense – mas o transforma de maneira que o local em que este surgiu não é determinante para as expressões, mas sim a cultura dominante local, e no caso das periferias brasileiras, seria toda essa estrutura de manifestações diáspóricas que se desenvolveu no país ao longo dos anos.

Em Cuba, grande parte dessas questões se mantém, a comunidade do *hip hop* é composta majoritariamente por jovens negros periféricos. Assim como nos Estados Unidos e no Brasil em que a ascensão neoliberal foi determinante para a situação precária em que os indivíduos se encontravam, na ilha o contexto é semelhante, mas devido ao Período Especial. Ademais, as referências a outras manifestações culturais negras e a religiões afrodescendentes se mantiveram como um reconhecimento de sua origem em detrimento do suposto local de surgimento do *hip hop*. Contudo, devido ao diferente contexto sócio-político-econômico há diferenças significativas, mas não fundamentais no que caracteriza o *rap*.

Primeiramente, o processo de institucionalização e toda sua consequência, incluindo a disponibilidade de recursos para artistas, determinam os rumos que a arte é expressada a medida em que *rappers* comerciais e *undergrounds* lidam com prós e contras em cada situação, e as questões materiais são determinantes. Ademais, as políticas raciais do governo cubano também influenciam na medida em que, enquanto no Brasil há uma ligação muito mais forte com manifestações negras brasileiras, em Cuba há uma ligação mais direta com a revolução. Visto que, na ilha não houve as lutas raciais da década de 1960 de maneira tão significativa, as músicas que

influenciam o rap são as pós-revolucionárias, como a *Nueva Trova*, que apesar de também tratar questões raciais, eram dedicadas à outras lutas. Então, de certa forma, o *rap* é a primeira manifestação cultural a questionar questões raciais estruturais da ilha e para isso acaba se influenciando de suas raízes africanas de maneira mais direta, ao mesmo tempo que reconhece toda a importância de Cuba como nação para seu desenvolvimento. Apesar disso, todo o processo de transculturação permanece e o *rap* pode ser reconhecido como uma cultura híbrida na ilha, pois, assim como no Brasil, apesar de se utilizar de uma forma de fazer música externa, todo o resto, incluindo modificações na forma são reflexos da realidade cubana.

O *hip hop* globalmente preserva suas características principais à medida em que estas se adaptam ao contexto cultural, político e social que estão inseridas por meio de pontos de convergência marginal, que permitem uma mesma linha de raciocínio e comportamento em diferentes ambientes (OSUMARE, 2015). Assim, suas manifestações como o *rap*, conseguem se traduzir de maneira muito autêntica ao meio que se encontram, representando a realidade interna presente. Ao mesmo tempo, muitas das manifestações se dedicam a uma busca de sua origem, esta que não é a *rap* especificamente, mas a de todas as manifestações culturais diaspóricas, criando uma conexão direta com o passado externo.

O *rap* no Brasil e Cuba não apenas de transculturam em sua realidade, mas criam relações entre uma realidade atual de cada país e uma origem externa que representa seu passado. Assim, o diálogo criado não é apenas internacional, visto que os Estados-Nação não representam nenhum limite para essa cultura, mas também intertemporal, pois há um elo constante com o passado, característico de manifestações da diáspora. De modo que, torna-se fundamental entender o *rap* e todo o movimento *hip hop*, não apenas como expressões culturais internacionais, mas como um canal de comunicação constante das relações internacionais que não possui o Estado-Nação como protagonista.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao Trabalho?** Ensaio sobre a metamorfose e a contemporaneidade do mundo do trabalho. 11 ed. São Paulo/Campinas. Cortez/Editora da Unicamp, 2006.
- ARCE, José M. Valenzuela. **O funk carioca**. In: Herschmann, Michael. Abalando os anos 90: funk e hip hop. Globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BABI, Yanelys Abreu. **A cor da resistência**: os sentidos em torno da negritude no discurso do rap cubano e do rap brasileiro. 2017. 12 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos Linguísticos, Unesp, São José do Rio Preto, 2017.
- BARGUER, Grizel H. **Avatares del rap em la música popular cubana**. Actas del VII Congreso Latinoamericano IASOM-AL, La Habana, 2006.
- BÉTHUNE, Christian. A propósito da expressão “menor”: o que faz o rap à cultura dominante. In: AMARAL, Mônica do; CARRIL, Lourdes (org.). **O hip hop e as Diásporas Africanas na Modernidade**: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015. Cap. 1. p. 27-47.
- CAMARGOS, Roberto. **Rap e Política**: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.
- D'ANDREA, Tiaraju. **Contexto histórico e artístico de produção do fenômeno Racionais MC's**: uma ruptura musical. Música Popular em Revista, Campinas, v. 1, p. 95-112, jul-dez. 2017.
- EAGLETON, Terry. **A Identidade de Cultura**. Lisboa: Actividades Editoriais Ltda., 2003.
- PISKOR, Ed. **hip hop Genealogia**. São Paulo: Veneta, 2016.
- FERREIRA, T. M. X. **Hip hop e educação**: mesma linguagem, múltiplas falas. 2005. 110f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- FERNANDES, Allysson. **A marginalização ocupa a rua**: o rap em cuba. Revista Brasileira do Caribe, São Luis, v. , n. 28, p. 503-536, 2014.
- FONSECA, A. S. A. **Versos violentamente pacíficos**: o rap no currículo escolar. 2011. 242f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ufmg, 2003.

HANKIN, Charlie D.. **Contrapunto de Los Orishas y de Los Aldeanos: el hip hop cubano dentro y fuera de la revolución**. 1616: Anuario de Literatura Comparada, v. 4. p. 201-219. 2014.

HERSCHMANN, M. **Abalando os anos 90 – Funk e hip hop – Globalização, violência e estulo cultural**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1997.

Hip Hop Evolution. Direção de Darby Wheeler. Roteiro: Rodrigo Bascunan. [S.I]: Banger Films, 2016. Son., color. Legendado.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda Hip-Hop!: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

MOTTA, Anita e BALBINO, Jéssica. **Hip-Hip: A Cultura Marginal**. Do povo para o povo. São João da Boa Vista, UniFAE, 2006. Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **Caminhos e desafios do rap brasileiro contemporâneo**. Anuário de Literatura, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 65-77, 2020.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: MC'S, Racionais. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 19-37.

PACE-MCCARRICK, Solomon. **'Keeping it Real' or Keeping it Relations?: hip hop in international relations**. E-Internacional Relations, abr. 2021.

ROSE, T. **Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop**. In: HERSCHMAN, M. (Org.). **Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, cap. 8, p. 190-213.

SAUNDERS, Tanya L.. **Modernidade Negra: hip hop, ativismo e mudança social em havana**. Ilheus: Editus, 2021.

SILVA, Ronaldo. **Estéticas Afro-Latino-Americanas: o movimento do hip-hop no contexto da política internacional**. 2015. 84 f. TCC (Graduação) - Curso de Relações Internacionais e Integração, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

SMITH, William E.. O *hip hop* e suas Conexões com a Diáspora Africana. In: AMARAL, Mônica do; CARRIL, Lourdes (org.). **O *hip hop* e as Diásporas Africanas na Modernidade**: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015. Cap. 4. p. 93-105.

VOLOJ, Julian; AHLERING, Claudia. **Ghetto Brother**: uma lenda do bronx. São Paulo: Veneta, 2015. 128 p.