



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS V - MINISTRO ALCIDES CARNEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E SOCIAIS APLICADAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**JANAINA MARIA ALVES CAMPOS**

**A ARTE DO RAP COMO INSTRUMENTO DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL E  
EDUCAÇÃO PARA A PAZ SOB A ÓTICA DA MULHER NEGRA**

**JOÃO PESSOA  
2023**

JANAINA MARIA ALVES CAMPOS

**A ARTE DO RAP COMO INSTRUMENTO DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL E  
EDUCAÇÃO PARA A PAZ SOB A ÓTICA DA MULHER NEGRA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais (PPGRI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campus V, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Relações Internacionais.

Área de concentração: Política Internacional

Linha de Pesquisa: Cooperação, Integração e Instituições Internacionais.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Loyolla Kuhlmann

**Orientador:** Prof. Dr. Paulo Roberto Loyolla Kuhlmann

**JOÃO PESSOA  
2023**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

C198a Campos, Janaina Maria Alves.  
A arte do Rap como instrumento de transformação social e educação para a paz sob a ótica da mulher negra [manuscrito] / Janaina Maria Alves Campos. - 2023.  
111 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e Sociais Aplicadas, 2023.

"Orientação : Prof. Dr. Paulo Roberto Loyolla Kuhlmann, Coordenação do Curso de Relações Internacionais - CCBSA. "

1. Racismo interseccional. 2. Música. 3. Arte e Relações Internacionais. 4. Construção da paz. 5. Sensibilidade estética.  
I. Título

21. ed. CDD 302.3

**JANAINA MARIA ALVES CAMPOS**

**A ARTE DO RAP COMO INSTRUMENTO DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL E  
EDUCAÇÃO PARA A PAZ SOB A ÓTICA DA MULHER NEGRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Relações Internacionais.

**Área de concentração:** Política Internacional

Aprovado em: 18/10/2023

**BANCA EXAMINADORA**



Prof. Dr. Paulo Roberto Loyolla Kuhlmann  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Fábio Rodrigo Ferreira Nobre  
Universidade Estadual da Paraíba  
(UEPB)



Prof. Dr. Caio Csermak  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Dedico este trabalho à minha mãe, Norma Suely Alves, meu maior exemplo de amor e resistência, minha tia Neide Maria (*in memoriam*), pelo incentivo aos estudos, ao meu avô João Francisco Alves, por ser um exemplo real de paternidade e ao meu amor Ruan Carlos, pela grata companhia nessa jornada.

## AGRADECIMENTOS

Essa dissertação foi escrita em um momento crucial da minha vida, representando uma espécie de ruptura entre quem eu já fui e quem serei. Desta forma, quero agradecer:

À Deus, que me abençoa e dar força para enfrentar os obstáculos.

Ao Universo, gratidão por tudo que me foi concedido e por todas as pessoas que fizeram e fazem parte da minha história.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por financiamento desta pesquisa.

À Universidade Estadual da Paraíba pela oportunidade de fazer o curso.

À Coordenação de Pós Graduação em Relações Internacionais, pelo suporte dado a este trabalho.

À minha mãe Norma Suely Alves pelo amor, carinho, caráter, dedicação, incentivo e educação. Sou grata por todo apoio e incentivo de correr atrás dos meus sonhos, e por ser sempre meu amparo em momentos de turbulência.

Aos meus avós João Francisco Alves, pelo amor e dedicação à família, gratidão por ser meu verdadeiro pai, e à minha avó Necy de Souza Alves, pelos ensinamentos.

À minha tia Neide Maria Alves (*in memoriam*) pela confiança em mim, desde o ventre da minha mãe, pelo incentivo aos estudos e amor pela música.

Ao meu primo, Antônio Cordeiro de Lima Júnior, carinhosamente chamado de Tony, meu verdadeiro irmão e aliado por toda vida.

Ao meu amor Ruan Carlos, agradeço por seu amor, companheirismo e paciência.

Ao meu orientador Paulo Kuhlmann, gratidão pela sabedoria em suas orientações, por acreditar em mim e me permitir sonhar. Valeu, Mancada!

Aos professores Fábio Nobre de Oliveira e Caio Csemark pela disponibilidade de tempo em fazer parte da minha banca de qualificação e de defesa.

Aos meus amigos pelas energias compartilhadas, companheirismos, risadas, lamentos e histórias que construímos.

À arte, à música e aos sonhos, que nunca devem morrer!

*“Numa sociedade racista, não basta ser racista. É necessário ser antirracista.”*  
*(Angela Davis)*

*“Do ponto cego da história brotam vozes de resistência e de luta!  
Quando o oprimido finalmente se expressa o resto cala e escuta.”*  
*(Dead Fish, A Inevitável Mudança)*

## RESUMO

Esta pesquisa busca explicar como a arte, em especial músicas e estilos musicais, contribui para disseminação de culturas, conscientização política e racial, funcionando como protesto, denúncia, afirmação identitária, podendo ter duração no tempo. Também, busca-se levantar parâmetros para identificar como algumas músicas podem causar transformações sociais, por meio de seu simbolismo, repercussão e influência, e podem ter uma abrangência nacional, regional ou internacional. Esta pesquisa possui caráter explicativo, delimitando o foco da pesquisa em um recorte de raça e gênero, desde o início das músicas de protesto na comunidade negra advinda dos Estados Unidos, que tiveram início com a escravização de pessoas negras e a forma da musicalidade afro, onde encontraram neste elemento cultural um tipo de formação para a identidade africana e que se firmou neste país nos anos 1950 com o Movimento pelos Direitos Civis e fim da segregação racial existente com os estilos do Rap, Hip Hop e Funk, como linguagem da periferia, até 2023, analisando o estilo musical e suas provocações diante de um recorte de raça e gênero e como este produziu impacto e influenciou pessoas e comunidade. Procura-se compreender como a música, muitas vezes marginalizada como objeto de estudo das Relações Internacionais, pode ser uma grande fonte de transformação social, podendo ser tratada, a contar do momento da Virada Estética nas Relações Internacionais e Estudos para a Paz. Sendo assim, também foram analisadas músicas do Rap nacional, com intersecção de gênero, raça e classe como forma de compreender sobre a vivência destas. A pesquisa ainda visa estimular a reflexão crítica sobre como procurar alternativas de cultura de paz e justiça social em locais onde a violência está instaurada, e se esse envolvimento estético nas comunidades violentas contribui para estudos de promoção de paz e diminuição de litígios.

**Palavras-chave:** Racismo Interseccional; Música; Arte e Relações Internacionais; Construção da Paz; Sensibilidade Estética.



## ABSTRACT

This research seeks to explain how art, especially in music and some musical genres, contributes to the dissemination of cultures, political and racial awareness, functioning such as protest, complaint, identity affirmation, which may last over time. Also, try to open parameters to identify how some songs can cause social transformations, through symbolism, repercussion and influence, and It may have a national, regional or international scope. This research has explanatory character, delimiting the focus of the research within a race and gender perspective, since the beginning of protest songs in the black community coming from the United States, which began with the enslavement of black people and afro musicality form, in this cultural element was found a type of formation for African identity and was established in this country in 1950s with the Movement for Civil Rights and the end of racial segregation, with the styles of Rap, Hip Hop and Funk, as a language of the outskirts, until 2023, analyzing the musical style and the provocations against race and gender and how it made the impact, influenced people and the community. Try to understand how music, sometimes marginalized as a study object in International Relations, can be a great source of social transformation, which can be treated, starting from the moment of Aesthetic Turn in International Relations and Peace Studies. Therefore, were also analyzed national Rap songs, with the intersection of gender, race and class as a way of understanding their experience. The research also aims to encourage critical reflection on how to seek alternatives for a culture of peace and social justice in places where violence is invigorated, and see if this aesthetic involvement in communities violent incidents contribute to studies on promoting peace and reducing litigation.

**Keywords:** Intersectional Racism; Music; Art and International Relations; Peacebuilding; Aesthetic Sensitivity.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1. ESTILOS MUSICAIS TRANSFORMAM ÉPOCAS: A PERSPECTIVA RACIAL NA MÚSICA .....</b>	<b>15</b>
1.1 – Situação Legal, Democracia Racial e Condição da População Jovem Negra Brasileira.....	15
1.2 – O Surgimento do Rap, do Hip Hop e do Funk como Música de Protesto Social e Racial no Mundo .....	17
1.3- Movimento Negro por Direitos Civis nos EUA: As Músicas “ <i>We Shall Overcome</i> ” e “ <i>Protest Song</i> ”.....	25
1.5 – Bandas e Artistas Nacionais com Temas sobre Contestação Política e Transformação Social .....	36
<b>2. A ARTE E A MÚSICA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS E NOS ESTUDOS PARA A PAZ.....</b>	<b>45</b>
2.1 - Conturbações no Cenário Político Nacional e Internacional Reverberam na Arte. ....	45
2.2 – A Música como Mediadora de Conflitos Durante Momentos de Tensão Política .....	49
2.3 – Estudos para a Promoção da Paz e a Arte da Música.....	53
2.4 – A Virada Estética e o Impacto Social das Artes.....	56
2.5 - A Arte da Música de Protesto do Rap e Funk em uma Perspectiva Interseccional .....	60
<b>3. VAMOS FORTALECER “AS MINA!” – ARTISTAS NEGRAS CONTEMPORÂNEAS TRANSGRESSORAS .....</b>	<b>64</b>
3.1 – De que Maneira o Rap brasileiro Observa a Mulher? A Cena do Rap e a Inserção da Mulher Negra .....	64
3.2 – O Rap Feminino Brasileiro nos Anos 1990 – 2000 Como Voz de Resistência de Comunidades Periféricas .....	69
3.3. Repercussões e Influências das Canções de Mulheres Negras Brasileiras Atuais no Rap: Preta Rara, Tasha e Tracie e MC Soffia.....	74
3.4 – Mulheres Transsexuais e Travestis Negras no Movimento do Hip Hop Brasileiro: Linn da Quebrada, Jup do Bairro e Bixarte .....	83
3.5 - O Rap Como Instrumento de Voz na Conscientização de Gênero, Raça e Classe .....	92
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>96</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>99</b>

## INTRODUÇÃO

A arte tem papel fundamental na comunicação, no aprendizado, nas expressões humanas e no conhecimento cultural de várias nações (BIESDORF, WANDSCHEER, 2011), inclusive a arte musical, sendo um elemento que contribui intrinsecamente para o desenvolvimento e integração do ser (ILIBIO, NEVES, 2015). É intrínseca à vida humana.

Apesar deste fenômeno, muito do conhecimento da Arte ainda é questionado de diversas formas, sendo uma forma de estudos considerada marginalizada pela sociedade, inclusive pela educação, que prioriza outras disciplinas exigidas nos Exames Nacionais (PERES, 2017); o que não faz sentido a partir do momento que se entende que a arte é uma criação da atividade humana (BIESDORF, WANDSCHEER, 2011).

Esta mesma arte pode levar sujeitos a ter consciência de sua realidade por meio de seu contexto político e social, inclusive por meio de músicas e movimentos musicais que retratam suas realidades e que possuem em seu seio o potencial transformador (LEDERACH, 2007). Esta pesquisa busca entender como a música é capaz de influenciar pessoas e ultrapassar barreiras, sejam elas físicas ou não, considerando que a música é uma ferramenta de comunicação.

Santos (2005), em “Educação musical na escola e nos projetos comunitários e sociais”, identifica o quanto é importante manter a educação artística e musical, desvalorizada nas escolas públicas, como sendo menor que as outras disciplinas, mas valorizada em diversas pedagogias ensinadas em escolas privadas. Sobre o ensino público, universal e gratuito, o autor confirma o que segue:

“[D]esobrigando-se da responsabilidade de oferecer a todos uma verdadeira educação musical, o Estado destina pequenas verbas ao financiamento de atividades musicais geridas por ONGs. Aos demais, a ampla maioria dos alunos das redes públicas de ensino, resta uma escola pobre para pobres.” (SANTOS, 2005, p. 32).

Da mesma maneira, os estudos sobre estética eram ignorados nas Relações Internacionais, até que surgiu a Virada Estética (BLEIKER, 2001). Mesmo assim, até hoje esses estudos continuam de certa forma negligenciados, mas perpassam pela identificação e notoriedade, em uma perspectiva do âmbito da política internacional e têm por ideia principal a forma como as representações afetam a percepção, a interpretação e a compreensão dos fenômenos políticos (LIMA, SILVA, KUHLMANN, 2021).

A educação musical pode ter seus próprios termos, que contribuem com a luta rumo à emancipação humana, sendo essa a ruptura de entraves impostos pelo capital ao livre desenvolvimento intelectual e material da humanidade (COSTA, GOMES, 2011), bem como toda a dominação colonial que se estabeleceu segundo questões raciais (QUIJANO, 2005).

Abordando pelo olhar da Pedagogia, em “Aplicação da Pedagogia Crítica ao ensino e aprendizagem de música”, Abrahams (2005) trouxe, em seu contexto, um modelo curricular de educação musical, pautado pela Pedagogia Crítica, especialmente pelas teorias de Paulo Freire (COSTA, GOMES, 2005, p. 71). Desta forma, Abrahams (2005) justificou seu ponto de vista ao defender que

“[a] Pedagogia Crítica para a Educação Musical reconhece que o aprendizado em música é construído social e politicamente. Assim, propõe uma mudança nas relações de poder dentro da sala de aula, sugerindo que “alunos e professores ensinem uns aos outros” (ABRAHAMS, 2005, p. 71).

Conectando a forma de ensinar com a mudança social, por meio da lógica freiriana, é fundamental pensar que alguns elementos são importantes para a apresentação de mudanças no meio social, como a luta política e o pensamento crítico, que podem desenvolver um senso maior de consciência e aprendizagem para a população. Sobre “[a] musicoterapia em contexto de violência política”, por exemplo, Bardia (2008) admite que:

“[a] música é uma linguagem expressiva que nos permite comunicar e expressar aquilo que nos ocorre e nos rodeia, dando a possibilidade de transmitir pensamentos, ideias, emoções, sentimentos, abrindo os canais da comunicação, etc. Realizar música permite desenvolver a criatividade do indivíduo, além de estabelecer laços de confiança.” (BARDIA, 2008, p. 1)

A música pode ter influência tanto positiva quanto negativa, inclusive em tempos de guerra. Nos Estados Unidos, música e guerra estiveram entrelaçadas, já que a música foi reconhecida, sobretudo, por seu papel em cerimônias militares antes mesmo deste valor terapêutico ganhar reconhecimento pela musicoterapia (AINLAY, 1948). Sobre os veteranos feridos da Segunda Guerra Mundial, que possuíam serviços médicos insuficientes para reabilitá-los, a musicoterapia entrou como a primeira forma e reconhecimento de ser utilizada em um hospital para ajudar enfermos (AINLAY, 1948, p. 323). Também, através da música clássica, durante o nazismo, a música fez parte da história, pois cantavam “*Great conductors of the Third Reich*” como símbolo de grandeza e nação vitoriosa (BARDIA, 2011). Em síntese, demonstra como a música permeia e precisa ser mais estudada em assuntos de Guerra e Paz.

A justificativa desta pesquisa se dá pela necessidade de o tema ser mais discutido nas Relações Internacionais, principalmente no Brasil, uma vez que a arte pode ser fonte e ferramenta de entendimento do próprio sujeito no contexto político e social, criando um processo de conscientização sobre sua realidade, principalmente dentro de uma visão que considere raça e gênero.

Além disso, a interação interdisciplinar e multicultural entre Arte, neste caso a Música, Educação, e Relações Internacionais e a conexão dessas temáticas com as questões da emancipação, identificação e criatividade são observados a partir da Virada Estética como uma alternativa de análise nas RI's. Isto porque a música é utilizada como ferramenta política que, neste caso, visa verificar como os sujeitos oprimidos reconhecem sua realidade e sua função de transformação da sociedade, e desenvolvem um trabalho de questionamento, por intermédio da provocação advindo do sentimento de insatisfação, dentre outras formas de expressão.

Soma-se a ideia da arte como ferramenta política a ideia de que a educação musical, que pode levar mais pessoas a desenvolverem pensamentos críticos a partir da lógica da educação popular de Paulo Freire, por meio do ensino musical crítico e transgressor, superando a lógica da cultura erudita e a popular, colonizadora, já inserida no cotidiano dos alunos, pode proporcionar mais vigor na luta pela emancipação e cidadania de pessoas (COSTA, GOMES, p. 63, 2011).

A partir de Galtung, considerado o pai dos Estudos de Paz, observa-se que deveriam existir mais estudos transdisciplinares, já que a paz é algo que tem abrangência de diversas áreas e não pode ser encaixada somente em uma disciplina (GALTUNG, 1985), o que embasa mais a necessidade deste estudo.

Nesse sentido, o problema da pesquisa é o que segue: Como os movimentos da periferia têm penetrabilidade e criam identidade na cultura da mulher negra (considerando raça e gênero) e nos movimentos sociais de libertação e qual as conexões entre eles e o âmbito internacional? A hipótese é de que a música tem efeito substancial nas identidades e na promoção de mudança social, tomando como foco as mulheres negras, sejam elas cis ou transgênero.

O objetivo geral da pesquisa é analisar de que maneira a música, produzida e cantada por mulheres negras, com foco nas brasileiras e estadunidenses, tem efeitos em suas identidades e o quanto ela pode provocar transformação social, e suas possíveis reverberações no âmbito internacional, tomando como recorte temporal o século XXI. Quando aos objetivos específicos, são os de:

- Compreender como a Arte e as Relações Internacionais estão intrinsecamente ligadas, com foco nas expressões musicais, demonstrar que a música traz conscientização e, sobretudo, produz identidade;
- Identificar e verificar as músicas e movimentos das mulheres negras, como o Rap, que realizam contestação social ou identificação racial e seu impacto social, desde o âmbito regional, passando pelo nacional e internacional.

O marco teórico é a Virada Estética nas Relações Internacionais e a Arte dos Estudos para a Paz como capaz de realizar transformações sociais. Desta forma, é necessário que a arte seja pensada de forma estratégica, como para coordenar outras iniciativas de Construção de Paz (SHANK & SCHIRCH, 2008). Lederach (2003) afirma que há quatro dimensões de transformação de conflitos: a pessoal, a relacional, a estrutural e a cultural, sendo que cada uma delas remete e direciona potenciais que podem surgir de forma positiva (LEDERACH, 2003, p. 5 e 6). Além disso, as diversas expressões da arte, como dança, música, literatura, e teatro podem possuir relevância política. Essa virada estética na área das Relações Internacionais, juntamente com os Estudos para a Paz, buscam desafiar teorias positivistas e racionalistas que dominam os estudos desta disciplina (BLEIKER, 2001; LEDERACH, 2003).

A partir dos anos 1950, somadas aos direitos civis e a revolução racial que ocorria nos Estados Unidos, as músicas de protesto tiveram um peso cada vez maior na realidade destes, a partir do Jazz e do Blues, ritmos musicais que têm linhagem dos povos negros que foram escravizados e tem origem como música em forma de protesto afro-americana e, a partir dos anos 60, ela se associou com a revolução social, político e racial que estava despontando na região. Esta arte também reivindica e acusa problemas que são estruturais nas sociedades (GELEDES, 2020).<sup>1</sup>

A música é considerada uma forma de resistência (GELEDES)<sup>2</sup> que vem há décadas ecoando vozes, sobretudo negras, que chegaram ao Brasil, aqui surgiram e reverberaram em vozes marginalizadas e em locais considerados socialmente vulneráveis, com os ritmos do Rap, Hip Hop e o Funk, que possuem em seu teor o cotidiano destas pessoas e, como música de protesto, vêm lutando contra desigualdades e em favor da

---

<sup>1</sup> **O Negro e o Jazz nos EUA** - <https://www.geledes.org.br/o-negro-e-o-jazz-nos-eua/>

<sup>2</sup> <https://www.geledes.org.br/musicalidade-negra-como-resistencia>

justiça social por meio de mensagens fortes de luta e sobrevivência de pessoas, em especial as negras.

No EUA, o Harlem Cultural Festival foi um evento organizado e formado pela população negra em 1969 que contou com vários nomes de artistas negros consagrados na época, como Nina Simone, B.B. King, Stevie Wonder, The 5th Dimension, The Edwin Hawkins, Pops Staple, Clara Walker, Mahalia Jackson, Sly & The Family Stone, Gladys Knight, Mongo Santamaría, Ray Barreto, Louis Armstrong, Max Roach e Hugh Masekela, que estavam de alguma forma engajados politicamente (GALÁN; FERNÁNDEZ, 2022, p. 7), ano muito importante na luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, embora invisibilizado historicamente devido ao racismo estrutural.

O evento cultural tornou-se referência na história da contracultura, rompendo estereótipos. (GALÁN; FERNÁNDEZ, 2022, p. 8). A segurança do evento foi realizada pelo Partido dos Panteras Negras, uma vez que os organizadores do festival não podiam contar com a ajuda policial – não pelo menos para suas próprias seguranças – já que a plateia era amplamente formada por pessoas negras, demonstrando que música, festivais e movimentos sociais estão relacionados entre si (GALÁN; FERNÁNDEZ, 2022, p. 7).

Diante disto, Silva e Kuhlmann demonstram que

“A abordagem estética no estudo da política internacional, baseada numa perspectiva pedagógica crítica, possibilita o desenvolvimento de capacidades analíticas nos estudantes de Relações Internacionais, ao viabilizar a identificação de práticas de representação na política mundial.” (SILVA, KUHLMANN, 2021)

Ainda, de acordo com esses autores:

“Logo, a arte e a experiência estética exercem um papel fundamental nas práticas pedagógicas críticas, pois possibilitam que indivíduos oprimidos reconheçam sua condição de exclusão e marginalização, reivindiquem suas representações no espaço-tempo definido como comum e visível e, ainda, revelem as múltiplas facetas da realidade que os circunda.” (SILVA, KUHLMANN, 2021)

Sendo assim, a comunicação estética pode não chegar a todos os grupos, os considerados socialmente vulneráveis, oprimidos ou marginalizados, devido ao difícil acesso que estes têm aos meios de produção e difusão musicais, mas quando a mensagem da arte se faz presente, seja ela por meio de imagens, sons e/ou palavras, estes possuem em suas mãos meios para a emancipação e empoderamento, resgatando sua consciência corporal e sensível, tanto no âmbito individual quanto no coletivo (BOAL, 2009). Então, nota-se que a música, como forma de dialogar em espaços considerados socialmente

vulneráveis, vem se destacando dentro das Relações Internacionais, também nos termos da Construção de Paz.

Os Estudos de Paz na área da pesquisa acadêmica, desde seu nascimento na década de 1950 até a atualidade, buscam demonstrar que a paz não é uma utopia, inalcançável, servindo de base para ser objeto nas pesquisas acadêmicas a serem estudadas apor meio de políticas concretas (OLIVEIRA, 2017), sendo necessário cada vez mais, neste meio, visibilizar os estudos de promoção de paz, de forma teórico e prática.

Sendo assim, observa-se que as artistas negras, a partir de sua vivência de marginalização, buscam se inserir em espaços de protagonismo para alterar a vulnerabilidade existente, uma vez que elas possuem pouca ou quase nenhuma voz no dia a dia, procurando reivindicar espaços de protagonismo e, portanto, estimulando a conscientização e a emancipação do indivíduo fazendo uso da manifestação política musical para a própria formação cidadã dos grupos a que pertencem. Essas relações de âmbito local, mas que têm conexões mundiais, importam serem analisadas.

A metodologia a ser utilizada nesta dissertação tem caráter qualitativo, será realizada por meio de revisão bibliográfica, analisando as obras musicais de artistas negras do Brasil e dos Estados Unidos da América que revolucionaram a sociedade por meio do protesto sonoro, e também a revisão de literatura que será usada para definir um pouco mais de profundidade sobre o que será estudado, mas sempre buscando compreender, com o olhar da virada estética, as formas de expressão e suas transformações da realidade e de formação de referências e identidades. Também se dará com o auxílio análise de artigos científicos e periódicos sobre a temática da negritude e arte, verificando sua importância social, uma vez que será analisado socialmente como este tipo de arte impacta a vida de pessoas negras pelo mundo.



## 1. ESTILOS MUSICAIS TRANSFORMAM ÉPOCAS: A PERSPECTIVA RACIAL NA MÚSICA

### 1.1 – Situação Legal, Democracia Racial e Condição da População Jovem Negra Brasileira

A partir de um olhar sob a perspectiva da realidade da juventude brasileira, nota-se que existem fatores que diferenciam estes jovens, como por exemplo a classe social, a raça, o gênero e a etnicidade, que acabam transformando-se em uma dimensão fundamental na construção de hierarquias sociais, no qual nem todo jovem consegue alcançar patamares sociais, educacionais, habitacionais, financeiros, nutricionais e psicológicos devido aos privilégios de alguns em detrimento à que estão enraizados na sociedade desde sempre.

Desta forma, existem alguns documentos estatais que demonstram como está a situação dos negros; existe o IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), com o Atlas da Violência, que escancara realidades sociais e demonstram que os homicídios, no Brasil, são a principal causa de mortalidade de jovens, grupo etário de pessoas entre 15 e 29 anos), apresentando assim esta estatística perversa e apresentando como metade dos indivíduos, que são homens e jovens, que estão considerados em sua plena capacidade produtiva são os mais afetados pela letalidade (IPEA, 2020, p. 20).

O Mapa da Violência de 2016, por exemplo, realizou pesquisas quantitativas com ênfase em homicídio com marcadores de raça e gênero, afirmando um tratamento desigual para a população negra, independentemente de gênero e idade.

“Uma das principais facetas da desigualdade racial no Brasil é a forte concentração de homicídios na população negra. Quando calculadas dentro de grupos populacionais de negros (pretos e pardos) e não negros (brancos, amarelos e indígenas), as taxas de homicídio revelam a magnitude da desigualdade. É como se, em relação à violência letal, negros e não negros vivessem em países completamente distintos. Em 2016, por exemplo, a taxa de homicídios de negros foi duas vezes e meia superior à de não negros (16,0% contra 40,2%). Em um período de uma década, entre 2006 e 2016, a taxa de homicídios de negros cresceu 23,1%. No mesmo período, a taxa entre os não negros teve uma redução de 6,8%. Cabe também comentar que a taxa de homicídios de mulheres negras foi 71% superior à de mulheres não negras.” (WAISELFISZ, MAPA DA VIOLÊNCIA, 2016)

Para as jovens mulheres negras, em todos os Estados brasileiros a taxa de homicídio é maior entre as mulheres negras do que entre as mulheres brancas. Em 2018, o IPEA – ATLAS DA VIOLÊNCIA demonstrou que:

“[a]s categorias de gênero e raça são fundamentais para entender a violência letal contra a mulher, que é, em última instância, resultado da produção e reprodução da iniquidade que permeia a sociedade brasileira. Desagregando-se a população feminina pela variável raça/cor, confirma-se um fenômeno já amplamente conhecido: considerando-se os dados de 2016, a taxa de homicídios é maior entre as mulheres negras (5,3) que entre as não negras (3,1) – a diferença é de 71%. Em relação aos dez anos da série, a taxa de homicídios para cada 100 mil mulheres negras aumentou 15,4%, enquanto que entre as não negras houve queda de 8%. Em vinte estados, a taxa de homicídios de mulheres negras cresceu no período compreendido entre 2006 e 2016, sendo que em doze deles o aumento foi maior que 50%. Comparando-se com a evolução das taxas de homicídio de mulheres não negras, neste caso, houve aumento em quinze estados e em apenas seis deles o aumento foi maior que 50%.” (IPEA, 2018)

No que concerne à Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (CRFB/88), também conhecida como “Constituição Cidadã”, é um marco nos direitos e garantias das liberdades civis e nos deveres do Estado, regendo todo o ordenamento jurídico brasileiro. Ela é apresentada como lei suprema e fundamental do nosso país, servindo de parâmetro para todas as outras leis e normas, pois está situada no topo do nosso ordenamento jurídico, dispondo de limites que definem e consolidam o Estado democrático de direito e noções de cidadania ao povo brasileiro. Ou seja, condições de saúde, moradia, saneamento básico, infraestrutura e tantos outros direitos são resguardados pela própria Constituição Federal (CF/88) deveriam estar presentes nesses espaços considerados mais carentes pela população

Por esta perspectiva, é possível compreender que a juventude já é um grande alvo de violência e isto é preocupante pois demonstra o quanto esta juventude está se perdendo em plena capacidade produtiva. Além disto, é possível ver que a sociedade não trata todos da mesma forma, ou seja, aqueles que possuem desigualdade na raça, gênero, educação e renda possui maior vulnerabilidade social. como é no caso da violência contra as pessoas negras, apontando uma grande desigualdade brasileira, inclusive entre os jovens brasileiros, sendo os negros os mais passíveis de violência letal.

Desta forma, é necessário entender como esses corpos estão em posição de vulnerabilidade, sendo este o primeiro passo para o desenvolvimento de estudos, sobretudo os interseccionais, para compreender que o racismo, a discriminação de gênero e a discriminação social que produziram catástrofes ainda irreversíveis na sociedade brasileira. Por ser tão discriminada, essa juventude negra e periférica, composta por

mulheres e homens, quer ser escutada. Ou seja, a juventude periférica quer falar e ser escutada! E um desses meios que eles encontraram para se expressar foi através da arte, através da música que conta a realidade de suas vidas, fazem contestações políticas e transformam socialmente.

## 1.2 – O Surgimento do Rap, do Hip Hop e do Funk como Música de Protesto Social e Racial no Mundo

Segundo Andrade (1999, p. 1), o Hip Hop é um movimento cultural juvenil que surgiu no bairro do Bronx nova-iorquino, nos Estados Unidos, no final dos anos 70, com a participação de jovens, sobretudo periféricos, afro-americanos e caribenhos, materializando-se nos mais diversos tipos de arte, como a dança (break) e o Rap com composições poético-musicais que possuíam características das condições socioeconômicas que os jovens passavam naquela vida urbana (ANDRADE, 1999, p. 2).

De acordo com Teperman (2015), a partir da década de 60 foi que surgiu o movimento do Hip-Hop, em Kingstom, capital da Jamaica, na qual os *toasters*, considerados os DJ's de reggae ou dance hall na música jamaicana, rimavam contando histórias de dificuldades que passava a população na cidade.

O maior DJ da Jamaica, Kool Herc, migrou para Nova Iorque, levando consigo sua cultura para o bairro do Bronx em Nova York, sendo considerado o pai do Hip Hop junto com o DJ, produtor musical e cantor estadunidense Afrika Bambaataa. Naquele momento, o movimento deu surgimento ao Rap e do que seria conhecido depois como “cultura Hip Hop” (Teperman, 2015).

No mesmo sentido, para Souza (2004), este descolamento ocorreu porque muitos jamaicanos jovens emigraram para os EUA devido à uma crise social e econômica que pairou na cidade de Kingston. Segundo Oliveira (2015) esses imigrantes jamaicanos, que seriam parte dos habitantes do Bronx, carregavam na bagagem elementos culturais e práticas que já lhe eram comuns com influências de matrizes africanas das quais descendiam como oralidade, modos de se comportar e tipos específicos de música.

Para Teperman (2015, p.18) o Hip Hop é um termo mais geral, que engloba vários tipos de arte, como moda, grafite, dança, estilo de vida e atuação política, enquanto que o Rap costuma designar-se apenas sobre a música. Porém, não são tão facilmente separáveis, gerando inclusive debates acalorados sobre o assunto. Informa-se que a arte

envolvida neste tema tem muito a ver com engajamento político, sobretudo dos jovens que se propõem a construir estes espaços de luta, poesia e resistência.

É necessário destacar que a maioria dos estudos afirmam que o movimento do Rap se iniciou no bairro do Bronx. No entanto, além do DJ Kool Herc e todo seu legado, é importante lembrar que houve milhares de povos vindos do continente Africano ao Americano (TEPERMAN, 2015, p. 16).

Desta forma, estes povos misturaram o batuque vindo de festas cheias de ritmo africanos que se misturou com a revolta sofrida por estes escravizados. Assim, surgiria o Rap, como forma educacional de protestar através da arte e assim poder revolucionar e protestar através de músicas. Para Gomes (2012), as diferentes origens dos habitantes do Bronx proporcionaram uma rica e heterogênea cena cultural em que o Hip-Hop se inseria.

Pode-se também afirmar que nos anos 70 a música modificou o cenário musical do Ocidente, local onde se definiu o Rap. Em termos gerais, era uma cultura de rua: "gestado nas festas de rua de bairros pobres e predominantemente negros, o Rap é uma música que nasce marcada social e racialmente – e que faz dessas marcas sua bandeira" (TEPERMAN, 2015, p. 7).

Não existe, contudo, um consenso sobre a origem destas histórias de como surgiram essas artes, além do fato de que despontaram resultante de um momento de protesto de homens com raízes africanas e jamaicanas com engajamento político.

O Hip Hop sobretudo é um estilo de vida, que, segundo Pimentel (1997), surgiu nos anos 60 nos Estados Unidos, como uma resposta à violência sofrida sobretudo pelos negros e imigrantes que viviam nos mais diversos subúrbios de Nova York, também chamados de *guetos*, onde faltava educação, lazer e cultura, um movimento da população inconformada com conflitos sociais existentes.

A juventude encontrou na rua, por meio de reuniões, uma forma de se divertir. Muitas vezes eram formadas gangues de jovens que se encontravam nas ruas, onde criavam e se uniam em seus grupos e confrontavam-se entre si por uma questão de domínio territorial. Segundo Borges (2008):

“[e]m 12 de novembro de 1973 foi criada, no bairro do Bronx, a primeira organização que tinha em seus interesses o Hip Hop – a Zulu Nation. Esta ONG nasceu com o objetivo de acabar com os vários problemas de jovens dos subúrbios, especialmente a violência. Seus membros começaram a organizar “batalhas” não violentas entre gangues com um objetivo pacificador. Os duelos consistiam em uma competição artística. Os integrantes da Zulu Nation também viajaram para diversos países para divulgar o Hip Hop, fazendo muitos shows e arrecadando fundos para campanhas Antiapartheid (Antirracista). A organização chegou a reunir dez mil membros em todo o mundo.” (BORGES, 2008).

Essa forma musical muito executada entre pessoas específicas, sobretudo jovens, negros e de origem periférica, deu origem a alguns elementos artísticos característicos como o estilo de dança Break, o grafite, DJ, MC, que se diferenciavam pois o DJ torna livre as batidas através de um aparelho musical que “solta o *‘beat’*”, sendo este termo uma vibração que faz com que a música toque um som que geralmente acompanha o MC, que faz o canto falado, e que por suas letras, fazem rimas que seguem o ritmo pulsado pelo *‘beat’*, além do Rap, sendo este uma provável sigla para *Rythm and Poetry* (TEPERMAN, 2015, p. 13), com tradução livre de ritmo e poesia.

Sendo uma das práticas culturais difundidas mundialmente, o Hip Hop é um fenômeno cultural que engloba estéticas como o break, o grafite, o DJ e o Rap (TAVARES, 2010, p. 310). Tavares elucida que estas manifestações artísticas citadas foram difundidas de modo heterogêneo. Porém, entre estes, o Rap foi o mais amplamente disseminado como uma cultura popular por meio de uma juventude que estava manifestando-se de forma global.

Segundo Pimentel (1997), o movimento cultural do Hip Hop é composto por quatro manifestações artísticas: MC (rapper), grafite, DJ e break, sendo estes os elementos da cultura do Hip Hop. O estilo do Rap é a expressão musical-verbal da cultura Hip Hop.

Além de que, em um cenário de tradução para o inglês, o Rap, entre outros sentidos, tem a ver com “criticar” ou “bater”, sendo associada a uma manifestação musical (TEPERMAN, 2015, p. 13). Essas rimas surgiram por meio de batalhas verbais que faziam: havia uma cultura de piadas com o oponente, havendo provocação e escárnio, em uma espécie de “armas numa batalha naval” (TEPERMAN, 2015, p. 13), sendo bem característicos esses diálogos/duelos em letras de rap, geralmente improvisados.

É interessante também pois a sigla também funciona em línguas latinas como português, espanhol e francês, que reúne o ritmo, sendo este um aspecto comum das manifestações musicais africanas, e a poesia, que já é largamente consolidada nos circuitos culturais hegemônicos (TEPERMAN, 2015, p. 16).

O fim da década de 70 e o início da década de 80 marcou a sociedade estadunidense, e a partir deste ponto pessoas começaram a se questionar mais sobre questões sociais e raciais. Neste momento, ainda ocorreu um fato que modificou ainda mais este problema, pois o governo dos Estados Unidos fez reajustes financeiros dos quais a população sofreu com cortes nos setores básicos praticados pelo governo, sendo a cidade mais afetada a Nova York onde havia um grande número de guetos, a qual foi

afetada diretamente, que por este motivo contestou ferozmente sobre esta política de cortes no setor básico (GOMES, 2012).

Durante esta época, houve uma grande onda de criatividade que reverberou na música, da qual surgiram artistas que desejavam demonstrar como eram sua cultura periférica, e queriam expressar suas indignações sobre como eram tratados de forma animalésca pelo Governo e pela sociedade não-branca e classicista, levantando suas bandeiras e demonstrando por quais ideais eles lutavam e acreditavam. De acordo com Amaral

“[U]ma época de devastação e desolação para os jovens negros no Bronx, que resultou em uma verdadeira guerra contra a política recessiva implantada por Nixon e depois por Reagan, que transformou o Bronx do Sul em terra devastada pela pobreza e colapso social, como resultado de uma política de modernização da cidade e de especulação imobiliária, que depois expulsou os afrodescendentes para regiões mais distantes, como o Brooklyn, o Queens e o Bronx do Norte.” (AMARAL, 2013, p.4)

Durante os governos do presidente Ronald Reagan (1981 – 1989), a crise econômica gerada na década de 70 foi “combatida” por discursos de reestruturação moral, o que gerou uma política de neoconservadorismo, em um contexto de Guerra Fria (1944 – 1991. Foi, então, que o presidente começou a executar, uma série de políticas públicas que tinham por finalidade a superação da crise econômica.

Como sugere Moll (2010), a crise gerada nos anos 70 foi a força motora que criou o ambiente certo para uma grande mobilização de neoliberais e neoconservadores, que acreditavam que um dos grandes problemas que estavam estagnando a economia do país eram os investimentos em programas sociais. Para Moll (2010):

“[o] governo apresentou um programa econômico que estabeleceu cinco medidas estratégicas: cortes nos gastos governamentais; transferência de programas sociais para a iniciativa privada, governos estaduais e governos locais que ficou conhecida como Neofederalismo; redução drástica de impostos, sobretudo para as empresas, seguido da ampliação da base de arrecadação; fim das regulações federais sobre a atividade econômica; e estabilização monetária através dos juros. Essas medidas, [...] visavam, sobretudo, diminuir o déficit orçamentário, reduzir a inflação e recuperar a produtividade das empresas do país, para voltar a alcançar novamente a lucratividade conquistada antes da metade final da década de 1960.” (MOLL, 2010, p. 103)

Neste período foram retiradas as políticas públicas advindas de programas sociais, e foram realizadas políticas públicas que afastaram os grupos considerados mais oprimidos, como os latinos e os negros, fazendo com que estes tivessem que migrar para hiper guetos, que são lugares afastados de todos os centros comerciais e assim também

de centros de empregos, causando efeitos muito mais danosos às pessoas que tiveram que se submeter a estas leis (GONÇALVEZ, 2020, pp. 3-4).

O período do governo de Ronald Reagan resultou em um grande corte de investimentos em programas e políticas sociais, e que isso afetou diretamente a vida da população negra, já que estes compreendiam cerca de 35% da população que fazia parte dos programas sociais (MOLL, 2010, p. 206).

A partir deste novo cenário, os grupos de Rap existentes na época começaram a falar sobre suas realidades e como essas políticas públicas estavam afetando a vida deles por meio de suas composições. Foi uma forma destes grupos mais vulneráveis e marginalizados poderem expressar suas insatisfações e denunciar as opressões que estavam vivendo em suas periferias,

Com isso, eles começaram a transformar o ‘Rap de escárnio’, que, em sua maioria continham letras mais jocosas em ‘Rap de protesto’, com composições que denunciavam e mostraram suas realidades. Apesar da história muitas vezes não ter um início ‘concreto’, ao menos da origem deste gênero artístico, é de se afirmar que os Rappers iniciaram e mantiveram a postura ética de serem um grupo “antissistema”, pois sempre mantiveram o caráter antirracista, criticando duramente a ordem social e também a alienação produzida pela mídia (ANDRADE, 1999, p. 23).

O grupo de Rap *Public Enemy* lançou no auge do governo Reagan, ou seja, em tempos de fortes repressões no final da década de 1980, o álbum “*It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*”, contendo uma mistura de sons como o funk, o soul e o rock, que foi notoriamente reconhecido e aclamado por conter em suas letras severas críticas sociais, lutas pela igualdade de direitos e luta contra o racismo, amparados pela “filosofia radical”, uma vez que suas músicas eram consideradas agressivas e furiosas por estes motivos (CONTADOR; FERREIRA, 1997, p. 72).

Além do cenário do Rap ter passado por várias fases, o que se destaca nesta forma é a ideologia passada na comunicação destas músicas do universo do Hip Hop, existindo um ‘quinto elemento’ que se dá com o conhecimento, uma vez que é um dos movimentos musicais que mais se fala e retrata a vida social. Ele discute temas polêmicos como a violência das periferias, racismo estrutural, entre outros temas que ainda são considerados sensíveis por serem reais, tendo que nasceram justamente por terem um marcador social e racial muito predominante. Para Teperman, o quinto elemento do Hip Hop é o conhecimento, politização e transformação da sociedade (TEPERMAN, 2015, p. 30).

No Brasil, houve outras formas de lidar com a escravidão que, além de sofrerem por meios legislativos, como a Lei de Terras, de 1850, várias políticas públicas causaram, na consequência, uma política de remodelação de suas metrópoles no século XX. Sobre esta lei, o autor Cavalcante (2005) explica que a partir deste momento, a terra começou a ter caráter comercial, fator que era característico dos engenhos brasileiros coloniais:

“[A] Lei de Terra de 1850 é significativa no que se refere à ocupação da terra no Brasil, pois a partir dela a terra deixou de ser apenas um privilégio e passou a ser encarada como uma mercadoria capaz de gerar lucros [...] podemos concluir que a Lei de Terras só fez reafirmar e estimular a tradição latifundiária brasileira.” (CAVALCANTE, p. 5-7, 2005).

Consequentemente, a escravidão acabou agrupando essas pessoas por meio da raça, do gênero e da condição social em locais mais distantes dos centros, aumentando o número de comunidades (como bairros periféricos).

Com o passar do tempo, o número de pessoas marginalizadas e bairros periféricos continuou a aumentar sem parar, mesmo momento em que a cultura do Rap chega ao país, também querendo manifestar-se por meio da cultura musical sobre suas realidades. Sobretudo, o movimento do hip hop brasileiro contribuiu para a identidade enquanto cidadania da juventude periférica, que se encontra marginalizada e ainda em situação de risco por ter corpos mais vulneráveis.

Teperman indica que, nos anos 70, o Rap se confundiu com outros estilos musicais, como o disco e o soul, até que na década de 80 houve maior abertura política para se falar mais e politizar o Rap, chegando aos anos 90 com a explosão de um dos maiores nomes do Rap nacional – Racionais MC’s – que assumiu um forte discurso de realidade periférica e de corpos negros marginalizados, com intersecção em raça e classe.

Dentro desta perspectiva, os *rappers* surgiram no Brasil, entre o fim dos anos 80 e começo da década de 90, na cidade de São Paulo, que se tornou berço do Hip Hop brasileiro, com encontros tradicionais na rua 24 de Maio e no metrô São Bento. Destes locais surgiram nomes que até hoje são reconhecidos no Rap como Racionais MC’s, Thaíde e Happin Hood (BORGES, 2008, p. 18).

É importante revelar que o Hip Hop brasileiro foi um movimento cultural que também ocorreu em outras cidades brasileiras, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e Brasília, e o Hip Hop surgiu, para jovens periféricos destas cidades como uma forma de protestar contra o sistema brasileiro, que envolve desigualdades socioeconômicas e raciais existentes na realidade da sociedade brasileira.



Ele surgiu como uma coletividade cultural que ia além de apenas grupos musicais, mas também era integrada a um movimento estético-político mais amplo, notando assim que o Hip Hop é um movimento um que não envolve apenas um tipo de arte e sim a fusão destas (ANDRADE, 1999, p. 23), gerando o termo “cultura de rua”, que foi marcada dessa forma pois essas experiências eram desenvolvidas no centro urbano, e neste caso, na Estação São Bento do Metrô (ANDRADE, 1999, p. 28).

Esses rappers levantaram a bandeira desde sempre de serem “antissistema”, pois falavam em músicas que possuíam críticas ao racismo, à ordem social, à história oficial e à alienação. Para Andrade, (1999, p. 39), este estilo musical chegou aqui no Brasil por meio de Nelson Triunfo, ou Nelsão, um pernambucano que morava desde 1976 em São Paulo e montou o *Funk e Cia*, com elementos do *Soul* e do *Funk*. A partir destes estilos, passou-se para o break e levou o ritmo do Hip Hop para outros lugares de São Paulo.

Quando o gênero do Rap chegou no Brasil, houve uma influência bastante concreta da segunda geração do Rap estadunidense nos rappers paulistanos, pois muito se falou sobre os direitos da população negra além de outros temas considerados “subversivos” por boa parte da sociedade, onde constantemente faziam referências à África, a Malcom X, a Martin Luther King, aos Panteras Negras e ao Islã (ANDRADE, 1999, p. 29)

Assim, eles possuíam, em suas letras, características mais sérias, que sempre focaram bastante no protesto, possuindo muita afinidade com as letras que inicialmente e originalmente estavam presentes nas letras de Rap dos Estados Unidos. Segundo Pimentel (1997), as letras ritmadas mais pesadas, com letras mais sisudas e agressivas foram uma característica que caracterizavam inicialmente o movimento. Para Oliveira (2019):

“[A] chegada do Rap ao Brasil se dá na década de 1980, em São Paulo, via fitas K7, discos de rádios piratas que tocavam aquele ‘som de preto’, para usar uma nomenclatura da época. Na bagagem trazia consigo toda a fúria dos excluídos e as marcas dos conflitos e tensões raciais e de exclusão ocorridos em solo jamaicano e norte-americano. De imediato, o Rap foi agregado, pelo sujeito periférico brasileiro, à cultura popular que se desenvolvia nas favelas paulistas. Em contato com as especificidades dos problemas sociais daqui, sobretudo, a desigualdade social e o racismo à brasileira herdados dos quase quatrocentos anos de escravidão que imperaram no país. Tomou contornos nacionais, abraçou-se.” (OLIVEIRA, 2019, p. 69)

Outro estilo novo de Rap que nasceu em 1996 (GONÇALVES, 2020 p. 6), e despontou partir dos anos 2010 para os anos 2020, chamado de “Trap” e “Rap ostentação”. Neles, o discurso aparece diferente dos anteriores, com temas que beiram à

ostentação, ao exibicionismo exacerbado de bens materiais, motivo pelo qual são considerados elementos menos politizados da arte em questão.

Os *Trappers* são músicos que cantam este tipo de gênero musical, têm, no entanto, um discurso de que, por exemplo, ser negro e morar na comunidade e querer usar uma roupa cara de marca ou item ou acessório de luxo não é um empecilho, pois eles podem ter acesso a esses itens mesmo não sendo itens que se configuram à sua realidade socioeconômica.

Eles não querem e admitem mais a posição de subalternidade diante das injustiças que já sofreram, até porque os artigos de luxo e a acumulação de riquezas sempre estiveram presentes na classe dominante

E onde havia “aversão” à ostentação pelo fato desses produtos serem consumidos apenas por mais ricos, percebendo assim que o Trap e o Funk ostentação possuem uma vontade muito grande de adentrar em espaços que antes eram negados aos mais pobres, podendo assim ser considerado tão político quanto outros estilos pois aqui se faz presente um local onde a população pobre e potencialmente negra tem interesse em ocupar espaços que sempre lhe foram negados por serem inacessíveis financeiramente.

Por isso, suas letras indicam que essas desigualdades estão sumindo, mas isto não é condizente com a vida real (GONÇALVES, 2020 pp. 17-18), notando-se assim que o “Trap e Funk ostentação” é um som produzido e consumido por jovens periféricos, que estão mais voltados para a diversão, aquisição de bens, diferente do Rap de protesto, que procura refletir sobre a sociedade e seus problemas. Para a autora Paloma (2015):

“Para buscarmos a compreensão da Cultura da Ostentação, entendendo-se aqui por cultura, dado ao movimento de manifestações culturais de consumo e sem contestação social, articuladas através da origem, referências, música, estética, linguagem e outros.” (PALOMA, 2015, p.8).

O Rap deve ser considerado um instrumento artístico, geralmente realizado por indivíduos que estão à margem da sociedade, produzido por pessoas que visualizam como a sociedade oprime certos indivíduos que são considerados ‘minorias’, enxergam, nesta arte, uma chance de serem enfim escutados, apresentando uma forma de ‘revidar’, uma vez que deixam a condição de objeto do discurso para serem sujeitos produtores dele, com a máxima finalidade de romper os padrões que estão convencionados e enraizados, que excluem este discursos das vozes periféricas (OLIVEIRA, 2019, p. 72).

### 1.3- Movimento Negro por Direitos Civis nos EUA: As Músicas “*We Shall Overcome*” e “*Protest Song*”.

O cenário que surgiu do Hip Hop está diretamente ligado com a luta dos negros pela igualdade de direitos durante a década de 60 nos Estados Unidos, que em muitos estados do sul do país existia uma espécie de política segregacionista parecida com o *Apartheid*, que foi um sistema político controverso e racista que esteve em vigor na África do Sul entre 1948 e 1994, que determinava a total separação entre as “raças” negras e caucasianas.

*Apartheid* é uma palavra do idioma africânder que significa *separação*. Já *raça*, do latim *ratio*, significa classificação da espécie humana, que se incorporou nas línguas estrangeiras com sentido biológico, tanto que a palavra foi usada sempre como um termo pejorativo, tanto mais que sua aplicação a judeus e mouros a isso se prestava (LAFER, 2005, p. 54).

Então, a prática do crime de racismo é baseada na existência de raças humanas e em sua hierarquização, a partir da crença de que existiam várias raças, biologicamente incontestáveis, também entendido e conhecido como racismo biológico. E essas teorias racistas fizeram parte do processo de autolegitimação da expansão colonial europeia e da ausência de limites ao imperialismo. Um dos frutos desta visão foi o racismo institucionalizado do *apartheid* na África do Sul (LAFER, 2005, p. 57), no qual as pessoas de origem branca, que eram minorias, consideravam-se socialmente melhores, institucionalizando o racismo biológico.

O *Apartheid* foi um meio legal de segregação racial que consistia na separação dos corpos negros dos corpos brancos em diversos ambientes sociais públicos, como as escolas públicas, que diferenciavam seus alunos pela cor, ou em ônibus coletivos, que existiam bancos separados entre brancos e negros, restringindo também o direito de ir e vir de cidadãos negros e o de votar, notando diretamente o vínculo desta lei com a política racista do *Apartheid* de separação econômica, política e social entre as diferentes “raças”.

Para Lafer (2005, p. 55), sobre a questão de raça, desde o início do uso dessa palavra, há uma conotação negativa, pois ela sempre foi usada para fazer referência ao que era julgado como algo ruim, em tom de discriminação, como judeus e mouros. Ao longo dos tempos, começou classificarem-se raças a partir da cor de pele, existindo uma “raça superior” que eram os brancos, e os de “raças inferiores”, como os negros, indígenas, ameríndios e asiáticos, dominadas pela raça que se considerava superior. No

entanto, a categoria de raça será reapropriada pelo movimento negro como algo positivo posteriormente.

Sobre a ideia de raça, é possível conceituá-la além do biológico pois, é um conceito histórico e social criado com finalidade determinada: dominação e subjugação de um povo em detrimento do desenvolvimento econômico da Europa de povos da Europa Ocidental, considerado um centro do progresso científico e econômico, de ideias que trouxeram as grandes mudanças no que consideravam modernidade.

A raça foi um conceito criado para dominação principalmente de trabalho de cultura e produção de outros povos que estavam sendo ‘descobertos’ pelos europeus, aqueles que tiveram o primeiro contato. A partir do momento que começam a ter contato com outros povos, eles começam a dizer que são brancos pois tem a chamada “civilidade”, tendo os preceitos fundamentais da razão moderna da Europa, dizendo já que eles eram civilizados, logo por isso eram seres humanos, e todo o resto são primitivos, logo “raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população” (QUIJANO, 2005, p. 117).

Ora, se o branco europeu era considerado “racional” e o restante não, logo houve uma legitimidade do ‘se sentir superior’ dos brancos europeus com o resto, pois já que o negro não era racional, fazia parte da ‘natureza’, o branco poderia dominá-lo. Então, sobre a ideia de raça na América:

“Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista (...) Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade por causa de seu fenótipo pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial.” (QUIJANO, 2005, p. 118)

Nos Estados Unidos a questão da segregação racial foi também bastante latente durante toda a história dos povos vindos do continente da África, em regime de escravidão, e, que na década de 1960, alguns grupos de negros começaram a se organizar como forma de eliminar a segregação existente, onde surgiram nomes que se destacaram na luta pelos direitos civis, como Martin Luther King e Malcom X, onde apresentavam respostas iguais às perguntas sobre os direitos civis, porém apresentavam formas de lutas diferentes, no qual Malcom X se apresentou de forma mais combativa ao racismo, onde

acreditava que era até necessário o uso da violência para enfrentar pessoas brancas e Martin Luther King Jr., que pregava um discurso onde predominava o amor e a não-violência, procurando soluções pacíficas para o enfrentamento e Movimento dos Direitos Civis.

No ano de sua morte, Martin Luther King discursou em um protesto com um discurso de não-violência ao povo negro que sofria com a segregação existente chamado “*We shall overcome*”, que acabou virando um símbolo de esperança para todos, sendo o mais lembrado de seus discursos, que inclusive virou canção de protesto (NIMITZ, 2021).

A canção de protesto chamada “*We Shall Overcome*”, nome do discurso de Martin Luther King, tornou-se uma canção e um hino associado ao movimento dos Direitos Civis dos Negros nos Estados Unidos em 1947, inspirada em uma canção gospel do cantor afro-americano Charles Albert Tindley.

Desde esse tempo, esta música tem sido interpretada por vários artistas, pois a tradução do título da música e do discurso proferido por Luther King significa “*Nós vamos superar*”, que possui um tom de luta pacifista que estava na essência da luta. O discurso de Luther King Jr. gerou uma canção que se transformou em uma música aliada à transformação de conflitos focado em ativismo não-violento, cantada por vários ícones da música, como exemplo Louis Armstrong. Logo, será citada uma parte do discurso deste mártir

*“We shall overcome. Deep in my heart, I do believe, we shall overcome. You know, I’ve joined hands so often with students and others behind jail bars singing it, we shall overcome. Sometimes we’ve had tears in our eyes when we joined together to sing it, but we still decided to sing it, we shall overcome. Oh, before this victory’s won, some will have to get thrown in jail some more, but we shall overcome. Don’t worry about us. Before the victory’s won, some of us will lose jobs, but we shall overcome. Before the victory’s won, even some will have to face physical death. But if physical death is the price that some must pay to free their children from a permanent psychological death, then nothing shall be more redemptive.”*<sup>32</sup>

O autor Robertson (2013), admite que a música é assimilada como ferramenta para transformação de conflitos e cooperação, e compreende que esse pensamento foi

---

<sup>3</sup> Martin Luther King Jr., *We shall overcome*. [Tradução: “Nós superaremos. Do fundo do meu coração, eu acredito, nós superaremos. Sabe, tenho dado as mãos tão frequentemente a estudantes e a outros atrás das grades cantando, nós superaremos. Algumas vezes temos lágrimas nos olhos quando nos reunimos para cantar, mas mesmo assim decidimos cantar, nós superaremos. Ó, antes da vitória, alguns precisarão ficar mais algum tempo presos, mas nós superaremos. Não se preocupem conosco. Antes da vitória, alguns de nós perderão o emprego, mas nós superaremos. Antes da vitória, alguns precisarão enfrentar até mesmo a morte física. Mas, se a morte física é o preço que alguns devem pagar para libertar seus filhos de uma morte psicológica permanente, então nada será mais redentor.”

iniciado por Theodor Adorno. Este afirmava que a música contribui nas transformações de conflitos, e o mesmo imaginava a comunidade poderia ser pacificada através da arte, principalmente sobre a músicas (BRAGA; KUHLMANN, 2019, p. 187) compreendendo assim que exista um incentivo para os jovens para propagarem uma cultura de paz a partir de novos diálogos (BRAGA; KUHLMANN, 2019, p. 186).

Porém, apesar de proporem defender suas estratégias de formas diferentes, o destino dos dois líderes negros foi o mesmo: o assassinato de Malcom X em 1965 e o assassinato de Luther King em 1968. Sobre a morte de King, Borges (2008) citou que:

“[I]ogo após a sua morte, que marcou o fim de um ciclo na luta do povo negro americano, vários conflitos inter-raciais irromperam em 130 cidades do país. Para a população negra dos Estados Unidos, os anos 60 foram marcados por roubos, confrontos com a polícia e incêndios. O povo branco apavorou-se, pois, centenas de anos de dominação estavam ameaçados. O governo federal determinava leis, mas não podia impedir que a população continuasse a discriminar os negros”. (BORGES, 2008, p. 5)

Na época em que Martin Luther King Jr, um ativista pacifista foi assassinado, a ideia de pacificação para solução dos problemas raciais ficou, momentaneamente, mais afastada da realidade existente, momento em que surgiu o Partido dos Panteras Negras (*Black Panthers*), que aos poucos foi se espalhando pelo país, no qual possuíam uma revista que chegou a vender 150 mil cópias por semana, apresentando um programa político revolucionário, com a proposta de *Black Power* (Poder Negro), que tinha a ideia de decidir, sem as influências das raças brancas, os caminhos para sua própria comunidade, sem a intenção de desafiar o governo.

Eram ideias, inclusive, muito parecidas com a do pacifista Luther King (Borges, 2008, pp.5-6). No entanto, para a autora,

“[n]o caso dos Panteras Negras, era utilizada uma abertura na lei americana para intimidar os policiais brancos. Quando viam algum negro ser agredido, eles aproximavam-se armados com revólveres e espingardas. Como tinham o direito ao porte de armas, nada podia ser feito contra eles. Se tentassem alguma violência, os Panteras podiam agir em “legítima defesa”. Tanta agressividade não podia deixar de chamar atenção. Antes do início da década de 70, a polícia americana tinha fechado quase todos os escritórios dos Black Panthers. Muitos militantes foram assassinados ou aprisionados. Com toda repressão que estavam sujeitos, os Black Panthers enfraqueceram-se, mas plantaram a sua semente no Hip Hop. Ao longo dos anos, a situação dos negros americanos melhorou e a violência dos protestos diminuiu.” (BORGES, 2008, p. 6).

Apesar da autora citada anteriormente ser bastante crítica com relação aos protestos mais violentos e agressivos, como a mesma citou Malcom X e também com relação à luta armada dos Panteras Negras, é importante lembrarmos que a população negra estava cansada de séculos de escravidão, humilhação e negação de seus direitos

mínimos e, levando em conta que apesar do ativista Martin Luther King Jr. ser mais pacífico, acima de tudo, não obstante sua forma de resistir ser considerada por outros mais ou menos importante, levar deve-se considerar que o embate estaria presente de toda forma.

E a violência contra corpos negros, independentemente de sua forma de encarar as batalhas raciais e sociais, sempre foi a vítima da violência mais brutal do que qualquer palavra ou gestos que viriam de organizações negras, pois o corpo negro não era, e talvez ainda não seja visto como um corpo não-violento e não-digno de justiça e cidadania.

Diante de um cenário inquestionável sobre a importância e luta pelos Direitos Civis, os anos 60 nos Estados Unidos foi uma década muito importante para a cultura negra, que se aliaram às condições políticas existente e muito foi inovado na cultura, pois por exemplo, nos anos 60 o *rock 'n' roll* era bastante escutado, mas talvez não tanto por essa juventude periférica.

Era comum escutar nos guetos músicas com ritmos diferentes, com letras que possuíam consciência social, resultado de uma luta política que trouxe várias mudanças, como a resolvera contra os opressores e a valorização da cultura negra. O Soul e o Funk eram bastante escutados nas periferias estadunidenses, onde o vocalista James Brown cantava “*Say it loud: Im black and proud!*” (Diga alto: eu sou negro e orgulhoso! – tradução livre), frase de um líder sul-africano chamado de Steve Biko que serviu de base para os gritos escandalosos do mestre James Brown, que eram um choque para os brancos americanos (BORGES, 2008, p. 6), e foram esses estilos musicais que deram espaço para mais na frente nascer a cultura do Hip Hop.

Já na década de 1970, os artistas recitavam poemas sobre bases persuasivas que continham influência no Jazz, sendo estes os verdadeiros precursores dos MC’s, que mais na frente criariam o Rap, no qual começou a se falar no estilo chamado Freestyle, por ser uma espécie de Rap que continha muito improvisado e técnicas de memorização (BORGES, 2008, p. 7).

Importante ressaltar que a luta política e a consciência crítica são, incontestavelmente, elementos importantes para a proposição de mudanças no que tange às determinações do modelo produtivo no qual estamos inseridos (COSTA, GOMES, 2011, p. 58).

Desta forma, é necessário destacar que esta história cronológica conta brevemente o resumo do surgimento e destacamento do Rap e Hip Hop e perpassa por políticas e

movimentos de luta, serviram de instrumento para o povo negro e marginalizado conseguisse se entender e explicar sua visão da história para o mundo através da Arte.

#### 1.4- A Juventude Periférica Brasileira Quer Falar! Como Movimentos Artísticos Musicais Atingem as Pessoas

De início, é importante reorçar que foi apontada em diversas pesquisas a relação intrínseca entre a juventude e a música (ABRAMO, 1997 e 2001; DAYRELL, 2005), sendo essa a arte que, além de ser mais escutada e consumida por jovens, também é vivida por eles.

A autora Hellen Abramo (2001) defende o fato de que quando o lazer e a cultura estão andando lado a lado, há uma probabilidade maior destes estarem participando de debates públicos e ações coletivas, e que essa cultura enraizada que existe da conexão entre a cultura e lazer não é bem-vista pela maioria dos olhares populares, reforçando uma visão negativa sobre o assunto, pois estes jovens são vistos pela sociedade como “desocupados”. Para Abramo (2001):

“[e]ssa conexão entre cultura e diversão, fortíssima na prática dos jovens, reforça uma percepção social que situa esse tema como algo frívolo, superficial, e, portanto, secundário na atribuição de importância para a qualidade de vida; quando não pernicioso, por considerar desvio de investimento de questões consideradas mais urgentes e necessárias. Muitas vezes assim também se reforça uma percepção negativa dos jovens: ao demonstrar um interesse maior pela cultura e entretenimento do que por assuntos, tais como economia ou política, os jovens são vistos como despreocupados, alienados, hedonistas descompromissados com as questões ‘realmente sérias.’” (ABRAMO, 2001).

Importa entender, contudo, que a junção entre lazer e cultura é muito importante, inclusive para atrair os jovens para o campo de debates mais intensos, como a política, pois são exatamente nestes espaços que os jovens conseguem se expressar mais para o mundo por se sentirem menos constrangidos (ABRAMO, 2001).

Assim, a música passa a ser um agente de socialização, já que culturas também direcionam costumes e hábitos, sendo um produtor de molduras de representação da realidade, provocando a interação do indivíduo e a sociedade (DAYRELL, 2005). Para o autor, essa relação mais íntima entre a música e a juventude é histórica e observável a partir do *jazz*.

Para Juarez “o processo de construção das culturas juvenis tem de ser entendido no contexto da origem social e das condições concretas de vida na qual os jovens estão



sendo socializados” (DAYRELL, 2005, p. 36), argumentando o fato de que a música sempre fez parte do dia a dia dos jovens com forma de arte, que neste caso pode ser mais vivenciada do que ouvida.

Neste sentido, “a música oferece aos jovens a possibilidade de conjugar a trama de um caminho de busca existencial com os signos de uma pertença coletiva” (DAYRELL, 2005, p 37), sendo esta ligação entre juventude e música mais do que uma relação natural, é uma construção histórica, originada sobretudo pelo *jazz* na década de 50. Mas foi a partir dos anos 70 que essa relação obteve mais visibilidade (DAYRELL, 2005, p. 125).

O Rap e o Funk são importantes fontes de produção e entendimento de identidades que acabam levando o conceito de cidadania para a juventude, sobretudo a periférica, por meio da educação, na sociedade brasileira.

Para Dayrell (2005), os estilos são manifestações simbólicas da cultura juvenil, sendo um conjunto de elementos materiais e imateriais que a juventude considera representativo de sua identidade individual e, então, a construção de um estilo implica na organização ativa e seletiva de objetos, apropriados, modificados, reorganizados e submetidos a processos de ressignificação, articulando atividades e valores que produzem e organizam uma identidade do grupo (DAYRELL, 2005). Para a autora Helena Abramo (2001):

“[a] necessidade de cultura e lazer tem se posto como demanda prioritária para os jovens também porque há uma carência imensa de meios para satisfazê-la. Os equipamentos são insuficientes e os que existem apresentam muitas dificuldades de acesso para os jovens, principalmente os que tem baixa renda familiar e moram nas regiões periféricas da cidade. Como a cultura é pouco reconhecida como direito, não é vista como prioridade na definição das políticas públicas, o que gera uma precariedade imensa de atendimento.” (ABRAMO, 2001)

É notório identificar as mudanças do Hip Hop e do Rap dentro das periferias, onde se percebe que a música possui e cumpre um enorme papel para a formação da juventude periférica. Mas, vai além da música. O Hip Hop também possui arte de diversas formas, como por exemplo a dança, sendo um grande formador de caráter para esta juventude. Neste caso também é preciso analisar e saber o contexto político, social e econômico em que estão inseridas as pessoas que consomem este tipo de arte, já que estes espaços de Hip Hop estão ligados e associados aos grupos juvenis e afrodescendentes (ANDRADE, 1999, p. 28). O Rap, então, passa a ser compreendido como um movimento social, ou

seja, ‘conflitos’ de classes sociais contra a ordem, cuja existência tende a generalizar-se na ‘sociedade pós-industrial’.

Sendo assim, é importante entender a dimensão que o Rap traz a partir de sua incisiva insatisfação com a sociedade, transformando sua arte em manifestações políticas e com isso, construindo solidamente a base de sua identidade.

“[a] condição de excluído surge no discurso rapper como objeto de reflexão e denúncia; mais uma vez é a dimensão pessoal que possibilita o desenvolvimento e a crônica cotidiana de um espaço no qual o poder público e a mídia se afastaram. Os rappers falam como porta-vozes desse universo silenciado em que os dramas pessoais e coletivos envolvem-se de forma dramática. Chacinas, violência policial, racismo, miséria e a desagregação social dos anos 90 são temas recorrentes na poética rapper. São reflexos da desindustrialização da metrópole e da segregação urbana que dividiu a cidade em condomínios fortificados e bairros pobres. De um lado, registram-se os guetos nobres, controlados e vigiados por seguranças armados e sistemas eletrônicos sofisticados, símbolos do mais recente processo de segregação urbana. De outro, surge a periferia, descrita como espaço controlado por micropoderes locais, traficantes, grupos de extermínio e policiais corruptos.” (ANDRADE, 1999, p. 31)

No Brasil, houve uma grande onda com uma espécie de autoconhecimento sobre questões raciais no Brasil, tanto nos espaços formais quanto os não formais, dentre estes o mundo periférico. Nisto, o gênero do Rap surgiu e foi reelaborado, inclusive fazendo críticas ao mito da democracia racial brasileiro, (ANDRADE, 1999, p. 30), denunciando mazelas de pessoas populares que não tinham voz o suficiente para serem escutadas. Sobre esta realidade:

“[o] conhecimento da realidade apareceu como questão vital para os rappers paulistanos em toda a sua trajetória. Internamente empenharam-se no sentido de compreender a história da diáspora negra no novo mundo. Sabiam que pela educação formal esse objetivo não poderia ser alcançado, ao contrário, a experiência educacional apenas confirmara o silenciamento sobre as práticas políticas e culturais relativas aos afrodescendentes. Neste momento os rappers enfatizaram que o “autoconhecimento” é estratégico no sentido de compreender a trajetória da população negra na América e no Brasil. Livros como *Negras raízes* (Alex Haley), *Escrevo o que eu quero* (Steve Byko), biografias de Martin Luther King e Malcom X, a especificidade do racismo brasileiro (...) bem como lutas políticas da população negra, passaram a integrar a bibliografia dos rappers. O objetivo era obter um conhecimento fundamental para a ação, mas que lhes fora negado no processo de educação formal.” (ANDRADE, 1999, p. 29)

O mito da democracia racial no Brasil em Gilberto Freyre, na sua obra *Casa-Grande & Senzala* de 1933, década objeto de investigação mais sistemática de cientistas sociais e historiadores, que trouxe alguns pontos que diversas vezes foram debatidos. Ele não usou em seu trabalho original o termo “mito da democracia racial”, porém foi a primeira vez que um estudioso abordou essa questão.

“Algumas das conclusões de Freyre foram: a) existe forte preconceito no Brasil, mas é preconceito de classe do que de raça; b) a forte consciência das diferenças de cor não está relacionada à discriminação; c) estereótipos e preconceitos negativos contra o negro são manifestados mais verbalmente do que a nível do comportamento; e d) outras características, tais como riqueza, ocupação e educação são mais importantes que a raça na determinação das forças de relacionamento interpessoal.” (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 85)

Nos anos de 1950, Florestan Fernandes pesquisou o suposto caráter democrático das relações raciais no Brasil, em uma série de estudos patrocinados pela UNESCO que alteraram a interpretação vigente sobre o assunto, constatando-se que, dentro da sociedade, existiam grupos sociais que eram tratados sim de forma diferente, como os não-brancos, demonstrando assim que havia uma massiva discriminação racial realizada contra os negros. De acordo com Florestan Fernandes,

“[a] sociedade brasileira largou o negro ao seu próprio destino, deitando sobre seus ombros a responsabilidade de reeducar-se e de transformar-se para corresponder aos novos padrões e ideias de homem, criados pelo advento do trabalho livre, do regime republicano e capitalista.” (FERNANDES, 1978, p. 20)

Então o autor que amadureceu e conceituou o mito da democracia racial foi Fernandes, que demonstrou que existe um caráter muito desigual entre pessoas negras e brancas, desmistificando a noção de democracia racial à medida que apresenta, em contraposição, elementos discriminatórios presentes no cotidiano das relações raciais no Brasil (FERNANDES, 1972).

A democracia racial é um termo usado para encobrir as relações raciais assimétricas no Brasil, em que a sociedade foi levada a crer que os brasileiros não enxergam o outro através da lente da raça e isso resulta na “ausência de preconceito e de discriminação”, de que não existem barreiras à ascensão social do negro e que nem existem mecanismos jurídicos de segregação deste povo.

Então, a mobilidade social dos brasileiros era considerada composta apenas por gênero e classe, sendo a raça considerada irrelevante, já que a sociedade foi levada a entender que não é necessário enxergar a sociedade com a lente da ‘raça’, uma vez que em nossa sociedade não existe racismo, preconceito ou discriminação, sendo assim, supostamente, não existem barreiras de ascensão social para a população negra.

Entretanto, para Florestan Fernandes,

“[p]ortanto, as circunstâncias histórico-sociais apontadas fizeram com que o mito da ‘democracia racial’ surgisse e fosse manipulado como conexão dinâmica dos mecanismos societários de defesa dissimulada de atitudes, comportamentos e ideais ‘aristocráticos’ da ‘raça dominante’. Para que

sucedesse o inverso, seria preciso que ele caísse nas mãos dos negros e dos mulatos; e que estes desfrutassem de autonomia social equivalente para explorá-lo na direção contrária, em vista de seus próprios fins, como um fator de democratização da riqueza, da cultura e do poder.” (FERNANDES, 1965, p. 205).

Segundo Fernandes, o resultado desse processo para os negros gerou a sua exclusão social, e entre as décadas de 1940 e 1950, intelectuais ressaltaram diferenças entre os Estados Unidos e o Brasil, onde se notou que a discriminação racial tinha efeitos na mobilidade social do negro, afirmando existir uma profunda relação entre posição social e cor (GONZALEZ, HASENBALG, 1982). Desta forma, Fernandes explica, por estes motivos

“[o] negro e o mulato foram eliminados das posições que ocupavam no artesanato urbano pré-capitalista ou no comércio de miudezas e de serviços, fortalecendo-se de modo severo a tendência à confiná-los a tarefas ou ocupações brutas, mal retribuídas e degradantes... O impacto da competição com o “estrangeiro” foi aniquilador para o negro e o mulato, porque eles não contavam com elementos: seja para resguardar as posições relativamente vantajosas, já adquiridas; seja para concorrer nas sucessivas redistribuições das oportunidades econômicas entre os grupos étnicos concorrentes[...]” (FERNANDES, 1978, p. 26)

Em “Por um feminismo Afro-latino-americano”, Gonzalez cita que o mito da democracia racial afetou absolutamente as relações latino-americanas devido às suas configurações regionais e variações internas em comparação com outras sociedades multirraciais fora do continente e, no tocante ao mito da democracia racial latino-americana e o racismo presente, a autora destaca, o que segue:

“Desse modo, a afirmação de que somos todos iguais perante a lei assume um caráter nitidamente formalista em nossas sociedades. O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e indígenas na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento, tão bem analisada por cientistas brasileiros. Transmitida pelos meios de comunicação de massa e pelos sistemas ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca comprova a sua eficácia e os efeitos de desintegração violenta, de fragmentação da identidade étnica por ele produzidos, o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue” como se diz no Brasil), é internalizado com a conseqüente negação da própria raça e da própria cultura”. (GONZALES, 1988)

E sobre o mito da democracia racial latino-americano e ao racismo, Lélia Gonzalez destaca e informa que:

“[n]a seqüência da suposta igualdade de todos perante a lei, ele afirma a existência de uma grande harmonia racial... Sempre que se encontrem sob o escudo do grupo branco dominante; o que revela sua articulação com a

ideologia do branqueamento [...] Vale notificar que mesmo as esquerdas absorveram a tese da “democracia racial”, à medida que nas suas análises sobre nossa realidade social jamais conseguiram vislumbrar qualquer coisa mais além das contradições de classe. Metodologicamente mecanicistas (por eurocêntricas), acabaram por tornarem-se cúmplices de uma dominação que pretendiam combater. No Brasil, este tipo de perspectiva começou a sofrer uma reformulação com a volta dos exilados que haviam combatido a ditadura militar, no início dos anos oitenta. isto porque muitos deles (vistos como brancos no Brasil) foram objeto de discriminação racial no exterior.” (GONZALEZ, 1988)

Sendo assim, a raça, como atributo social e historicamente elaborado, continua a funcionar como um dos critérios mais importantes da distribuição da hierarquia social, se relacionando-se com a produção de classes sociais (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 89) e o poder explicativo da escravidão. Com relação à posição social do negro diminui com o passar do tempo.

“Quanto mais afastados estamos do final escravagista, menos se pode invocar a escravidão como uma causa de atuação subordinação do negro. Inversamente, a ênfase deve ser colocada nas relações estruturais e no intercambio desigual entre brancos e negros no presente. (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 90). Foi sugerido anteriormente que as causas das desigualdades raciais não só devem ser procuradas no passado, mas que elas também operam no presente. Isso leva a confrontar suas interpretações que podem ser assim formuladas: 1) segundo a noção de democracia racial, o negro usufrui hoje as mesmas oportunidades que o branco e sua posição social inferior é devida ao ponto de partida desigual no momento da abolição e 2) a subordinação social do negro é devida ao diferente ponto de partida e à persistência de oportunidades desiguais e ascensão social. A forma de dirimir as dúvidas consiste em estudar o processo de mobilidade social dos dois grupos raciais e assim determinar a existência ou não de oportunidades desiguais.” (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 93 – 94)

Carneiro debateu com outras estudiosas brasileiras a importância de fazer uma intersecção de gênero e raça para essas mulheres nos dias de hoje, visto que o mito de democracia racial latino-americana chegou no Brasil até as últimas consequências (CARNEIRO, 2003).

O Brasil herdou a estrutura de família patriarcal de Portugal. O preço dessa herança foi pago pela mulher negra, e não só durante a escravidão; por isso, esta mulher fica socialmente vulnerável às agressões da sociedade.

Em resumo, estas pessoas que fazem o Rap são geralmente as que vivem em um mundo periférico. Esses rappers surgem rompendo um silenciamento que existe há séculos na sociedade, que muitas vezes nem conhece essa realidade pobre, de tão distante física e socialmente, que a maioria da população não-negra está destes de origem humilde, que veem no seu cotidiano a falta de apoio dos políticos para suas áreas, com a falta de

uma boa qualidade de educação, saúde, acrescentadas às demais mazelas que os jovens cidadãos de comunidades podem sofrer no dia a dia.

Então, sua forma discursiva, em que o cantor na verdade parece estar falando, remete à tradição africana de relatos orais. Não são poucos os estudiosos do Rap que localizam na África a gênese deste estilo musical (ANDRADE, 1999, p. 39). O Rap com letras de protesto é uma espécie de grito e narrativa dos excluídos e marginalizados através da arte que ecoa como fonte de educação para, além desta, compreender a nossa sociedade por outros ângulos e perspectivas que, em toda sua história sempre se mostrou ser um movimento de arte e manifestação política. Com isso, ele revela o que as vozes marginalizadas das regiões dos Estados Unidos da América e do Brasil querem repassar, apresentando os anseios desta juventude.

#### 1.5 – Bandas e Artistas Nacionais com Temas sobre Contestação Política e Transformação Social

O Rap é uma poesia que nasce e cresce nas ruas e vielas das mais diversas periferias ao redor do mundo todo, inclusive no Brasil. Por este motivo, ele traz arraigado em seu gene a tradição cultural de cunho oral-popular, que estão intrinsecamente ligadas às raízes na capital da Jamaica em Kingston, durante as décadas de 50 e 60 (OLIVEIRA, 2019, p. 67-68).

Através deste movimento político e artístico de contracultura presente nesta época e criado nas sombras do que consideram ‘grande mídia’, como TV’s e rádios, em suma, a indústria fonográfica, ou seja, sem patrocínio e desacreditados por muitos, diversos artistas se reuniam nas ruas para participarem dos bailes, que continham muita música feita por eles e para eles, sobre suas vivências e saberes. Para Oliveira (2019)

“[o] auge desses bailes ocorria quando a música dava lugar ao discurso de homens e mulheres que exerciam papéis de lideranças em suas comunidades. Surge daí os Mestres de Cerimônia (MC) – os enunciadores do Rap. Numa espécie de ritual apropriavam-se dos microfones e proferiam discursos críticos, repletos de palavras de ordem, sobre a necessidade de valorização da identidade cultural negra, sobre a necessidade de engajamento da população menos abastada nas lutas pelos direitos civis, sobre a situação sociopolítica do país no que se refere à violência nas periferias, à exclusão social, às drogas, entre tantos outros. Quase sempre esses discursos eram elaborados ali mesmo no calor da hora, de improviso e mobilizavam multidões.” (OLIVEIRA. 2019, p.68)

No Brasil, o Rap chegou na década de 80. O gênero do Rap foi massacrado pela sociedade por ser considerado um “som de preto” e conseqüentemente foi um estilo marginalizado, discriminado pela sociedade por conceituarem as letras de cunho violento.

As pessoas que viviam neste meio eram vistas como incivilizadas. Tudo isso devido ao preconceito e ao racismo por parte da sociedade brasileira, que não estava ‘pronta’ para escutar as mazelas sofridas pela população que estava sempre às margens da sociedade. e então, essa violenta segregação contribuiu para que o Rap transformasse isso em elemento estético de sua poesia (OLIVEIRA, 2019, p. 69).

Os primeiros rappers a conseguirem um certo alcance da mídia com conteúdo críticos-sociais durante os anos 80 foram Thayde e DJ Hum (POSTALI, 2011 p.10-11) , quando logo após, nos anos 90, começaram a surgir novos grupos e novas caras para o Rap nacional – dando espaço para grupos que tiveram forças mais expressivas no país como a Facção Central, que utilizava suas letras para protestar e denunciar sobre o que estava acontecendo nas comunidades periféricas, com a ideia de combater a desigualdade na sociedade, mostrando a posição de quem se nega a sofrer em silêncio, tornando-se muitas vezes um som indigesto (CAMARGOS, 2018 p. 90), especialmente para uma parte sociedade que se faz de surda para não ouvir a realidade. Ainda, um dos grupos de mais destaque, um dos maiores grupos do cenário do Rap brasileiro desde os anos 80 até os dias atuais, são os Racionais MC’s, que conseguiram ir além dos limites da periferia e chegou à classe média (COUTINHO, ARAÚJO, 2008, p. 8).

O Racionais MC’s é um grupo que foi criado em 1988 por quatro homens chamados Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown), Paulo Eduardo (Ice Blue), Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock) e Kleber Geraldo Lelis Simões (KL Jay), onde despontaram e produziram nacionalmente na década de 1990, quatro discos que abalaram o mundo do Rap, marcando assim a identidade do Rap nacional, com letras que falavam a realidade de milhares de jovens negros e periféricos, que vinham sendo exterminados desde o início da escravização no país. Os quatro álbuns foram: *Holocausto urbano* (1990), *Escolha seu caminho* (1992), *Raio X do Brasil* (1993) e o maior deles, *Sobrevivendo no Inferno* (1997).

“Em seu disco, *Sobrevivendo ao Inferno* (1997), os Racionais MC’s cantam que “Periferia é periferia em qualquer lugar”. De fato, espacialmente separada por causa da diáspora que ocorreu com as populações negras que foram escravizadas, que se espalharam em vários continentes, essa população, mediante os avanços tecnológicos dos meios de comunicação, como a televisão e a Internet, pode ser reintegrada em seu discurso sobre as condições da vida no espaço urbano por ela.” (ANDRADE, 1999, p. 39)

Kehl buscou entender os impactos do grupo musical Racionais MC's na sociedade, afirmando o que segue:

“Há uma mudança de atitude, que partiu dos rappers e pretende modificar a autoimagem e comportamento de todos os negros e pobres do Brasil: é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da casa grande, acostumado a se beneficiar da mansidão.” (KEHL, 2008, p.71).

Ainda nessa direção, de acordo com Teperman:

“As letras dos Racionais MC's atacam a perpetuação da desigualdade, o racismo, a violência policial e outras mazelas da sociedade brasileira. E o fazem assumindo um posicionamento claro numa estrutura de classes, em franca oposição ao que eles próprios entendem como classe dominante.” (TEPERMAN, 2015, p. 78).

Entre várias músicas do grupo Racionais MC's, a música *Negro Drama* em vários momentos e trechos indicam que eles estão falando de suas próprias vivências, representando milhares de jovens urbanos periféricos: “Eu não li, / Eu não assisti / Eu vivo o negro drama / Eu sou o negro drama / Eu sou o fruto do negro drama” (RACIONAIS MCs, 2002).

Ainda, é possível conferir um forte repúdio às conquistas que são consideradas pela sociedade como “essenciais” para “ascender no poder”, ou seja, a ostentação de bens materiais, como consta nos versos da canção “Capítulo 4, versículo 3”, do álbum “Nada como um dia após o outro”: “seu carro e sua grana já não me seduz / e nem a sua puta de olhos azuis” (RACIONAIS MCs, 1997).

Além deste trecho da canção “Capítulo 4, versículo 3”, pode-se observar outro que exemplifica, até mesmo de uma forma irônica à perspectiva religiosa, as provações que essas pessoas passam, sofrendo as consequências da realidade que vivem: Minha palavra alivia sua dor, ilumina minha alma / Louvado seja o meu senhor! / Que não deixa o mano aqui desandar / Ah! E nem "sentar o dedo" em nenhum pilantra! / Mas que nenhum filha da puta ignore minha lei / Racionais capítulo 4, versículo 3!” (RACIONAIS MCs, 2002).

A partir deste momento a mídia da indústria fonográfica tradicional começa a dar uma certa atenção ao gênero, visando, claro, não o reconhecimento da potência cultural e discursiva do Rap no tocante ao debate público, mas sim o possível lucro que este produto ao ser comercializado em larga escala geraria (OLIVEIRA, 2019, p. 69).

Começaram a surgir outros nomes nos Rap brasileiro, como Emicida, Criolo, Rapadura, inclusive com o primeiro grupo de Rap indígena no Brasil chamado de Brô MCs nos anos 2000. O Rap começou a ser incorporado a outros gêneros, sobretudo,



cancionais, como é no caso de bandas como Planet Hemp, O Rappa, sendo ambos da década de 1990, e como exemplo dos anos 2000, o BaianaSystem (OLIVEIRA, 2019, p. 70). Denomina-se de gênero cancional esta geração de músicos que propõem músicas mais melódicas e com batidas que vão além do Rap, com mais instrumentos e vozes, diferenciando-se do Rap que, por exemplo, Racionais MC's e Sabotage propuseram em suas músicas com *beats* sonoros mais intensos.

O Rap também influenciou outros estilos musicais que surgiram no Brasil, com destaque ao movimento “Mangue Beat”, um som revolucionário que também possui origem periférica nas cidades de Olinda e Recife no estado de Pernambuco, onde conseguiu ser um movimento de contracultura brasileira, sobretudo nordestina. Este fato marcou porque esse movimento prezou pela valorização regional do Nordeste, com letras que também destacam as mazelas da cidade e conservação da natureza, sobretudo o manguezal, sendo este um ecossistema típico da costa do Nordeste brasileiro.

Este estilo trouxe muita notoriedade e expressividade nos anos 90 como formadoras de identidade e também de expressão cultural, mostrando que havia jovens ali também que, assim como a juventude do Hip Hop e a juventude do punk rock, com bandas pernambucanas que estavam inconformados com o sistema, como por exemplo Devotos e Faces do Subúrbio, e criaram uma espécie de nova identidade em que pairava o inconformismo, inclusive para a poesia recifense, de acordo com o Neto (2004), estreando o Movimento Manguetown em 1991.

O movimento fez com que a juventude começasse a ter disposição e prazer e fazer parte deste movimento que provou, acima de tudo, que esse trouxe o legado do *manguebeat* que permanece até hoje. Como diria a canção *Um passeio ao Mundo Livre*, de Chico Science e Nação Zumbi “Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar” (CSNZ, 1996).

Outro estilo musical brasileiro que possui contato direto com os Raps estadunidenses, especialmente as do começo do Hip Hop em seu início, foi o *Funk Brasileiro* com o início de seu desenvolvimento, o “*Funk carioca*”, organizado pelas “batidas” *Miami Bass*, trazidas pelo *sample* do DJ Marlboro, que foi passando por arranjos de tambores da escola de samba (SOUZA, 2020, p. 188), com músicas de protesto que, via poesia escrachada e sem pudor, agride a chamada “família tradicional brasileira” que defende falsas morais (SOUZA, 2020, p. 171). A palavra *sample*, que em tradução livre do inglês quer dizer “amostra”, sendo então o *sample* trechos de sons já existentes. O *Funk carioca* não se constitui apenas como um grito anárquico dos

adolescentes, mas sim ele se alinha a todo um grupo de jovens e adultos, que constroem e vivenciam esse gênero musical. Sua poética reflete a filosofia e o modo de vida destas pessoas (SOUZA, 2020, p. 171).

No conceito do Funk carioca, é perceptível como é importante em suas músicas questões relacionadas à raça, ao gênero e ao social, notando assim as letras de protesto, existentes por exemplo no *Rap da Felicidade*, de autoria dos músicos Cidinho e Doca (2007) e *Rap do Silva*, de autoria de MC Marcinho (2007) e cantada por MC Bob Rum, canções que expressavam as vozes da “gentes de favelas” (SOUZA, 2020, p.182), ou seja, de pessoas periféricas da comunidade, sobretudo as vozes de pessoas pobres e negras, com recados que envolviam problemas na violência para as pessoas que estavam à margem da sociedade, sendo estas músicas citadas consideradas Funk carioca, que por meio de seu som escrachado e sem pudor, que reflete da filosofia e meio de vida que estas pessoas vivem (SOUZA, 2020).

Um exemplo que se pode considerar está nos versos da música *Rap do Silva*, traçando como a vida de um cidadão comum poderia ter seus dias de vida bruscamente interrompidos por um homicídio apenas por sair de casa para se divertir, no refrão: “*Era só mais um Silva / que a estrela não brilha / ele era funkeiro / mas era pai de família*” (MC Bob Rum, 2007). Esta música não teve o seu devido reconhecimento para muitos fora da realidade marginalizada, pois para muitas pessoas, que de um modo geral não eram pertencentes às periferias, este tipo de som era oriundo de pessoas analfabetas e sem cultura (SOUZA, 2020, p. 183).

Já no *Rap da Felicidade*, de Cidinho e Doca (2007), as pessoas, talvez por escutarem mais, se interessaram em conhecer as favelas do Rio de Janeiro, geralmente pessoas da Zona Sul que queriam ter uma “experiência” de ver como era uma favela de perto. Este trecho da música relata o seguinte: “*Nunca vi cartão postal/ que mostrasse uma favela / Só vejo paisagem / Muito linda e muito bela*” (CIDINHO, DOCA, 2007).

O gênero musical do Funk é um dos mais populares no Brasil atualmente, que teve sua origem na cidade do Rio de Janeiro na década de 80 (VIANNA, 1988; ESSINGER, 2005) e que se alastrou massivamente ao redor do país, tornando-se um grande fenômeno musical e cultural. Ele se divide em alguns gêneros, como o *Funk Melody*, que apresenta uma batida mais lenta e com letras de amor, o *Funk Proibidão*, que retrata as injustiças sociais, abordando temas como facções criminosas, e também o *Funk Ostentação* (SCHERRER, 2015).

A origem do *Funk* brasileiro vêm do fruto dos Bailes Black que surgiram no subúrbio do Rio de Janeiro nos anos 70, que reuniam jovens, em sua maioria negros e pobres do subúrbio carioca para dançar *Soul Music* (PALOMBINI, 2009). A *Soul Music* foi uma mistura de sonoridades, provenientes do R&B, Jazz, Gospel e Folk Blues. Estes jovens valorizavam a sua estética negra em seus visuais, inspirados em artistas norte-americanos, notando assim que essa valorização não era apenas estética e sim a busca de uma conscientização racial, com um certo tom provocativo que desafiava uma parte da sociedade brasileira (OLIVEIRA, 2018, p. 189), que remete à um lema muito dito na época e que virou música de James Brown chamada “*Say it Loud - I’m Black and I’m Proud*”, som que despontou na época da luta pelos direitos civis americanos que suscitava a pelo consagrado cantor o orgulho de ser negro e a exaltação da beleza negra, que foi e ainda é massacrada por muitos.

Foi também na década de 70 que a indústria do mercado fonográfico brasileiro começou a despontar, onde surgiram investimentos de capital nacional e internacional, no qual haviam gravadoras nacionais e internacionais que surgiram fortemente na cena brasileira e que alavancaram a cena (OLIVEIRA, 2018, pp. 138 – 139).

Por volta dos anos 80 foram influenciados pela música eletro e o Miami Bass que veio dos Estados Unidos através do DJ Malboro, transformando o som do Funk carioca em um estilo único (PALOMBINI, 2009). No entanto, devido ao fato de ser uma música considerada mais periférica por algumas décadas, o estilo da música Funk inseriu-se de fato na indústria fonográfica no início dos anos de 1990, e reverberou ainda mais a partir do desenvolvimento da internet (VIANA, 2010).

O estilo determinado *Funk Proibidão* possui o caráter mais marcado de música de protesto, sendo um estilo musical que se faz presente nas mais diversas comunidades e periferias, sendo o termo “proibidão” aquele utilizado pra se referir a músicas que não tocam amplamente na indústria fonográfica da alta massa da mídia, por conterem em suas letras conteúdos pesados e explícitos.

Este estilo toca mais nos bailes das próprias comunidades, com um Funk com letras explícitas, tanto sexual quanto em teor significativamente violento existente nestas localidades periféricas. Mas, por mais que sejam letras inusitadas e estrambólicas, são músicas que, ainda sim, falam da vida de uma parcela da juventude. Segundo o autor Souza (2020, p. 186), os temas importantes percorrem uma estética que retorna à comunidade negra e a poesia ainda simples, abordando temas como o amor e as formas de amar do século XXI.

Já o estilo do *Funk Ostentação* tem origem do latim *ostentatio*, que significa “exibição”. Este tipo de gênero nasceu em 2005 na periferia da Baixada Santista (ABDALLA, 2014), no qual os jovens cobiçavam o desejo de possuir bens materiais, mas para além disso, quer que este bem seja exibido, como por exemplo marcas de roupas de grife e joias de prata e ouro.

De fato, em uma sociedade capitalista, o desejo de possuir bens materiais e apresentar para o mundo que têm é legítimo, sendo considerado até um direito, pois o acesso a esses bens de consumo está ligado ao pleno exercício da cidadania (BACCEGA, 2011, p. 28). Sendo assim, o *Funk Ostentação* é visto como uma alternativa de meio de vida aos moradores periféricos, inclusive com artistas que propagam este tipo de gênero, no qual a juventude se inspira, onde MC’s trabalham de forma honesta e através de sua música, lutando através de sua labuta para ascender financeiramente (SCHERRER, 2015).

Ao final, apesar das músicas de protesto terem contribuído grandemente, desde sempre é mal interpretada pela sociedade, e por isso o mercado fonográfico, tanto dos Estados Unidos da América como do Brasil, rejeitam este tipo de som, uma vez que ele não é considerado “vendável”. Assim, o mercado atualmente procura pessoas que tenham um estilo de Rap mais voltando para o “*Funk Ostentação*”, que busca mostrar um padrão de vida alto, com carros luxuosos e casas chiques, que a maioria da população negra e periférica consegue alcançar muito lentamente, aonde artistas surgem e que, alguns, não têm origem nas comunidades periféricas, mas que demonstram em suas letras, gestos e atitudes que estes sonhos materiais podem ser de seus alcances, independente de que a sociedade aceite ou não.

Deste modo, é perceptível que pessoas “não-negras” e com classe social mais alta dos que moram em periferia, começam a protagonizar o estilo e conseguem, por meio de seus privilégios, agradar a produção fonográfica, tanto musicalmente quanto esteticamente, e assim passam nas mais variadas mídias, nos mais diversos horários, sem nenhum problema, lucrando com um estilo musical que não tem vivência de fato e lucra muito bem com um estilo musical que não reflete as origens do Rap.

Enquanto isso, a população que, de fato, escuta Funk está sendo diariamente massacrada, inclusive até mesmo de suas próprias comunidades, sendo perseguidos em ambientes públicos, como foi o caso dos “Rolezinhos”, encontros organizados pelas redes sociais e realizados por jovens periféricos de São Paulo desde o fim de 2013 para se encontrarem em locais públicos como praças e shoppings para dialogarem. No entanto,

dia após dia foram sendo discriminados socialmente, apresentando assim um caso concreto de perseguição por parte do Poder Público para esta juventude marginalizada.

Se a comunidade periférica não está cantando o que a maioria da população respeita, por conter conteúdos de baixo calão e insinuarem que estes não possuem educação escolar suficiente para compor algo melhor, é importante compreender que estes somente cantam e reproduzem aquilo que vivem e veem o que ocorre em suas comunidades. Se a elite não consegue gostar da música é talvez um direito dela, mas é necessário que tenham consciência que essas músicas um dia podem mudar e até mesmo voltarem a ter um teor com mais letras de protesto.

Com isso, o ensino e a forma como essas comunidades vivem devem passar por uma transformação em que a arte e a educação podem e devem ajudar para uma conscientização, sobretudo política, para que exista uma instrução necessária para o exercício da cidadania, que na teoria deveria ser direito de todos. Contudo, aqui se consegue notar como, desde quando os povos do continente africano pisaram nas Américas para serem terrivelmente escravizados e explorados até os dias atuais, corpos negros e periféricos são considerados corpos à margem da sociedade, onde foram e ainda são desrespeitados de diversas formas, inclusive com o racismo estrutural, com o maior índice de violência e morte e outras situações que para pessoas de classe média alta, não-negras, não seriam tratados da mesma forma, com as mesmas condições.

Ademais, é importante destacar a presença do gênero feminino no Hip Hop, e que, por ser um gênero da Arte e da música em que muitos homens negros conseguiram ter seu espaço, algumas pessoas julgam as mulheres que se inserem nestes espaços como corpos potencialmente vulgares, uma vez que o som é taxado muitas vezes como um “som agressivo” no qual a mulher não deveria ter voz por ser majoritariamente masculino, demonstrando assim um grande machismo enraizado na sociedade e que acaba perpassando também pelo meio da Arte e da música (RODRIGUES, MENEZES, 2014).

Importante complementar então que o Movimento Hip Hop tem caráter predominantemente masculino, com isso, é de ser esperar que há pensamentos e valores predominantemente machistas que acabam respingando nas mulheres que incessantemente buscam por serem ouvidas, independente se a cultura do Hip Hop pareça ser um espaço aberto para todos.

Desta forma, quando uma mulher ingressa neste universo, entende-se que haverá um enfrentamento no qual será percebido que existe sim, por exemplo, desigualdade de condições para a participação em eventos e também em cargos de liderança, fato que vai

desmerecendo a mulher nestes ambientes, sobretudo a mulher negra (Rodrigues, Menezes, 2014). No entanto, apesar deste ambiente patriarcal existente na sociedade e que também escoa para o movimento do Rap, o ambiente do Hip Hop é feito por homens e mulheres, onde as mulheres buscam incessantemente por um espaço de visibilidade sobre seus pensamentos e luta diária, além da emancipação política pois o Rap e o Hip Hop é um grande porta voz de visibilidade destas mulheres (RODRIGUES, MENEZES, 2014).

Matsunaga (2008), revela que a dicotomia privado/público e mulher/homem existe no interior destes movimentos, pois de toda forma vida da mulher é vista como até então como âmbito privado, fazendo com que elas expressem suas próprias vivências, que até então eram privadas, tornando-as públicas, como uma forma de politizar a condição de ser mulher em uma sociedade patriarcal e machista.

## 2. A ARTE E A MÚSICA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS E NOS ESTUDOS PARA A PAZ

### 2.1 - Conturbações no Cenário Político Nacional e Internacional Reverberam na Arte.

O cenário político internacional é um marcador que transforma pessoas e sociedade, sendo assim, se existe alteração neste cenário, certamente afetará outras áreas que estão ligadas à política, como por exemplo a Arte, que se mostra sempre presente, possuindo múltiplas funções sociais.

A Arte, de um modo geral, também se articula para poder protestar em tempos de perturbações sociais, sobretudo quando esta Arte em questão é a música. Em um cenário de guerra, a música exerce um grande impacto e influência emocional em quem a ouve (VILLAR, 2016), desempenhando um papel fundamental inclusive no recrutamento militar que houveram em todas as convocações de guerra.

Existem alguns grupos de investigação sobre a relação entre guerra e música, como por exemplo o *AMS Cold War and Music Study Group*, onde musicólogos e etnomusicólogos estudam desde a Segunda Guerra Mundial sobre as particularidades artísticas, musicais e culturais que a Guerra Fria produziu. Outro exemplo é o *Centro Musical Pavarotti (Pavarotti Musical Centre)*, localizado em Mostar, na Bósnia-Herzegovina, que é um grupo que possui reconhecimento internacional graças à sua especialização em trabalhar os traumas da guerra através de exercícios musicais (VILLAR, 2016).

Jonatan Pieslak (2009) estuda o caso da influência da música em cenários de guerra e identificou em suas entrevistas com mulheres e soldados norte-americanos que o Rap e o Metal são os gêneros musicais preferidos destes, tanto no momento pré-combate quanto o pós-combate, fato que influencia nas emoções e no humor de quem está escutando. Isto demonstra que o Rap é um gênero musical em voga na atualidade, desempenhando um papel interessante na Guerra do Iraque, onde um grupo de soldados formaram uma banda de Rap chamada 4th25, que produziram um álbum *intitulado Live from Iraq*.

A banda 4th25 possui esse nome pois tem o significado de último quarto do jogo (tradução livre), pois em um jogo de futebol americano, o jogo é dividido em quatro tempos (quartos) de 15 minutos cada, em que acontecem quatro descidas para andar dez jardas, então muitas vezes quando vai fazer a quarta descida, geralmente chutam em um

lance considerado arriscado, podendo ser um dos contextos para o nome da banda. Além disto, o termo “quarta para vinte e cinco” é porque provavelmente ocorreu alguma falta ou algum percalço em que ocorreu uma perda de quinze jardas, sendo este lance chamado “uma quarta para vinte e cinco”, onde em contexto explica-se que eles estão “arriscando tudo” com essa jogada. Segundo Villar (2016):

“Um grupo de soldados sob o nome de 4th25 produziu um álbum intitulado *Live from Iraq*, gravado em Bagdá durante a guerra, com um estilo rap (mistura de *gangsta* rap, integridade e responsabilidade). Neste álbum os soldados revelam a sua própria experiência, assim como os soldados Nick Brown e David Schultz, que gravaram *Iraq Unplugged*. (2005), canções de sua autoria acompanhadas de suas guitarras, ou William Thompson que gravou *Baghdad Music Journal*, uma mistura de *samples* típicos do ambiente da guerra do Iraque e sons eletrônicos em estilo jazz. As novas tecnologias possibilitaram aos combatentes expressar a sua própria experiência de vida, morte e esperança no meio da mesma guerra.” (VILLAR, 2016)

Retornando um pouco no tempo, uma crise gerada nos anos 1970 nos Estados Unidos foi a força motora que criou o ambiente certo para uma grande mobilização de neoliberais e neoconservadores, que acreditavam que um dos grandes problemas que estavam estagnando a economia do país eram os investimentos em programas sociais. Segundo o autor Moll (2010):

“[o] governo apresentou um programa econômico que estabeleceu cinco medidas estratégicas: cortes nos gastos governamentais; transferência de programas sociais para a iniciativa privada, governos estaduais e governos locais que ficou conhecida como Neofederalismo; redução drástica de impostos, sobretudo para as empresas, seguido da ampliação da base de arrecadação; fim das regulações federais sobre a atividade econômica; e estabilização monetária através dos juros. Essas medidas, [...] visavam, sobretudo, diminuir o déficit orçamentário, reduzir a inflação e recuperar a produtividade das empresas do país, para voltar a alcançar novamente a lucratividade conquistada antes da metade final da década de 1960.” (MOLL, 2010, p. 103).

Outro período de conturbação política que surgiu nos Estados Unidos da América foi durante o período do governo de Ronald Reagan (1981 – 1989), onde aconteceu um grande corte de investimentos em programas e políticas sociais e que afetou diretamente a vida da população negra e hipossuficiente das periferias, já que estes compreendiam cerca de 35% da população que fazia parte dos programas sociais (MOLL, 2010, p. 206).

Esta época foi marcada por profundas mudanças de supressão de políticas públicas para esta parcela da população que necessitava de programas sociais para sobreviver, então a Arte chega em forma de Rap, com pessoas indignadas com suas realidades e que sentiam a necessidade de expressar sua revolta e denunciar fatos pouco tratados na época por meio da música.



Neste período, é possível notar que a música se tornou presente como forma de protesto, sobretudo de pessoas pretas, que viviam no subúrbio, à beira da marginalização. Assim foi possível notar que a população estava revoltada com a situação, e a partir deste momento o Rap ficou em evidência, uma vez que os homens negros estavam sofrendo com as políticas públicas – ou a falta delas – que marcou este governo estadunidense.

No tocante às conturbações políticas nacionais, um exemplo que ocorreu recentemente foi no governo de Jair Bolsonaro no Brasil (2019 – 2022). Preliminarmente, notou-se que seria uma dura fase para os artistas brasileiros que já são pouco valorizados historicamente, ainda mais com uma política de atrasos e que trouxe duras consequências para os artistas e produtores culturais brasileiros. No início de seu mandato, o então presidente do Brasil Jair Bolsonaro extinguiu o Ministério da Cultura (MinC) através de uma Medida Provisória nº 870 em 1º de janeiro de 2019, rebaixando-a para Secretaria Especial da Cultura vinculada primeiramente ao Ministério da Cidadania e depois ao Ministério do Turismo (MOREIRA, R.; SPADA, L. 2021).

O MinC surgiu com o período de redemocratização do país, com o fim do Regime Militar e a promulgação da Constituição Federal de 1988, no dia 15 de março de 1985, no dia da posse do presidente José Sarney pelo decreto nº 91.144. O economista Celso Furtado foi um dos primeiros ministros do MinC durante o Governo Sarney, onde criou a lei nº 7505/91 chamada de Lei Sarney, considerada uma lei pioneira no incentivo à cultura do país.

Na época da Pandemia do Coronavírus (COVID- 19), muitos artistas e pessoas que trabalham com arte, como por exemplo a equipe técnica de som, imagem, microfone, entre outros, sofreram diante da situação de contaminação por vírus, muitos ficaram sem ter como trabalhar e sustentar suas famílias. Sendo assim, foi instituído a Lei Aldir Blanc pela lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, que previa o repasse de R\$ 3 bilhões a estados, municípios e Distrito Federal, que definiu ações emergenciais destinadas à cultura durante o estado de calamidade causado pela Covid-19 como medida de auxílio aos trabalhadores da cultura que estavam sendo atingidos pela pandemia<sup>3</sup>.

Com o fim do mandato de Jair Bolsonaro em 2022, o atual Presidente do Brasil, Luíz Inácio Lula da Silva, recuperou o Ministério da Cultura através do status ministerial por meio do decreto nº 11.336, de 1º de janeiro de 2023<sup>4</sup>, onde a artista Margareth

---

<sup>3</sup> Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/auxilio-cultura/auxiliocultura/>. Acesso: 15 JUL 2023.

<sup>4</sup> Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/auxilio-cultura/auxiliocultura/>  
Acesso: 16 JUL 2023.

Menezes é a Ministra da Cultura do Brasil, sendo empossada no dia 2 de janeiro de 2023, sendo ela uma mulher negra, artista, compositora, atriz, gestora cultural e empresária e uma grande expoente no seu nicho musical.<sup>5</sup>

No mandato anterior do então Presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003 – 2007), Gilberto Gil foi nomeado Ministro da Cultura, um homem negro, artista, músico e compositor, que foi o primeiro artista a assumir o cargo de Ministro da Cultura. Importante frisar que o Ministério da Cultura é um órgão de extrema importância para o Governo Federal, uma vez que este Ministério é o responsável pelo planejamento e pela execução das políticas nacionais de cultura e de artes, sendo responsável pela cultura nacional e patrimônio artístico e histórico do Brasil<sup>6</sup>.

Em épocas de governos com teor mais autoritário, o Ministério da Cultura é uma das primeiras pastas governamentais que o poder público tenta, por meio de ações públicas, rebaixar, tentar e até mesmo extinguir este Ministério, em um ato simbólico e violento onde demonstra que a cultura não é a prioridade nestes governos, com a intenção de invalidar a arte e a cultura do país.

Enquanto ocorria durante o mandato do então Presidente Jair Messias Bolsonaro, houveram muitas músicas de protesto brasileiras, sobretudo no gênero do Rap, uma vez que há um diálogo com a música de protesto. O Rap majoritariamente neste momento se uniu e informou por meio destas músicas que não apoiava o governo de Jair Messias Bolsonaro, uma vez que ele representava todo um atraso social, econômico e cultural que o segmento do Rap não concorda, uma vez que este historicamente é considerado a voz dos marginalizados e excluídos.

Antes de Jair Bolsonaro ser eleito, os artistas do Rap brasileiro se uniram de forma autônoma em um coletivo chamado “Rap Pela Democracia”, onde os artistas declaram abertamente em um vídeo<sup>7</sup> divulgado como Manifesto - #RapPelaDemocracia, que estão a favor da democracia e contra a candidatura do candidato Jair Bolsonaro.

Os artistas que assinaram o manifesto contra a candidatura do então candidato Jair Bolsonaro foram: 3030, Aori, Baco Exu do Blues , Batoré (Cone Crew), Bivolt , BK,BNegão ,Coruja BC1 Criolo, Dexter,Diomedes,Dj Vivian Marques,Djonga , Don L, Drik Barbosa (Rimas & Melodias), Emicida, Fillipe Ret, Flávio Renegado, Gali

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/aceso-a-informacao/institucional/biografia-da-ministral-da-cultural>. Acesso: 16 JUL 2023.

<sup>6</sup> Disponível em: (<https://www.gov.br/cultura/pt-br/aceso-a-informacao/institucional/apresentacao>) Acesso em: 20 JUL 2023.

<sup>7</sup> Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=orz-V-pg-TE>. Acesso em: 23 JUL 2023.

(Primeiramente), Gog, Guigo (Quebrada Queer), Kamau ,Karol de Souza (Rimas e Melodias), Lunna Rabetti Marcelo D2, Mano Brown, Ogi, Preta Rara, Rael, Rappin Hood, Rashid, Rico Dalasam Rincon Sapiência, Rubia (RPW), Spinardi (Haikaiss), Sharylaine Síntes, Tassia Reis, Thaíde.

Assim, foi possível notar que o Rap se fez presente em composições que demonstravam o repúdio de uma parte da população que foi massacrada por um governo que não entendia como a cultura e a relação com os artistas brasileiros são importantes. Nos casos citados, mais precisamente na América do Norte com a Era Reagan, e no Brasil com o mandato do ex-presidente do Brasil Jair Bolsonaro, é possível observar que ambas seguiram políticas públicas de sufocamento e opressão da cultura e da Arte em seus mandatos.

E com estes exemplos, tanto nacionais quanto internacionais, pode-se afirmar que as conturbações no cenário político reverberam na Arte e na Cultura, uma vez que os artistas utilizam esta ferramenta para demonstrar insatisfações políticas e sociais existentes, além de propagar uma visão diferente sobre o assunto, atingindo mais lugares e pessoas e fazendo com que sua voz ecoe e o assunto seja disseminado e discutido em outras áreas, sobretudo quando são músicas de protesto.

Em tempos de instabilidade política causada por gestões autoritárias, nota-se o surgimento de artistas insatisfeitos com suas realidades políticas e sociais, transformando assim as angústias e dores que sentem por serem massacrados no aspecto cultural, e produzindo então um conteúdo, sobretudo sonoro, que é compatível com suas realidades e escancara a falta de qualquer incentivo em suas composições.

## 2.2 – A Música como Mediadora de Conflitos Durante Momentos de Tensão Política

A ideia de se utilizar a Arte da música para a ideia de resolução de conflitos políticos é uma possibilidade real, uma vez que a música tem o poder de influenciar os sentimentos e transformar o ser humano. Sobre a música e a solução de conflitos, Villar entende que:

“O estudo da música em sociedades em conflito e pós-conflito pode levar-nos à análise e adaptação do reconhecimento da paz, à resolução de vários problemas e à cooperação entre grupos humanos. Neste sentido, a música pode ser entendida como um projeto humanitário, uma oportunidade de definir a paz em tempos de transição social, uma oportunidade de mudança.” (VILLAR, 2016)

Em uma análise de casos em que houve um clímax entre a música e a resolução de conflitos, houve um marcante neste contexto que ocorreu na Jamaica em 1978 o *One Love Peace Concert*, onde vários artistas importantes de reggae da época se apresentaram, mas o cantor de reggae Bob Marley foi a atração principal do concerto.

O *One Love Peace Concert* foi um concerto em favor da paz, que ocorreu em meio à uma Guerra Civil, logo após a independência da Jamaica, em 1962, onde ocorreu um acirramento político entre o grupo dos Trabalhistas (Jamaican Labour Party - JLP) e do Partido do Povo, (People's National Party - PNP) que acabou gerando um conflito armado que aprofundou a desigualdade econômica do país, que gerou uma ampla insatisfação da população.

O show foi preparado por Aston Bucky Marshall, pelo Partido do Povo (PNP), e por Claudie Massop (JLP), pelos Trabalhistas, com a finalidade de fortalecer os laços de paz entre grupos rivais através da arte da música, com o intuito de unir o país. Logo, eles viajaram para Londres, onde o artista Jamaicano Bob Marley vivia em exílio, com a intenção de chamá-lo para ser a atração principal do concerto.

No dia 22 de abril de 1978, aconteceu o festival com vários nomes nacionais e internacionais, onde as 19h, Bob Marley convidou os líderes de ambos os partidos para o palco e ergueu a mão deles como forma de união, com um discurso onde defendia a não violência entre os povos negros.<sup>8</sup>

O concerto foi muito simbólico para ambas as partes, sobretudo quando se é falado sobre a música como arte de comunicação não-violenta entre os povos, sobretudo entre as gangues de garotos jovens negros de Kingston que escutaram este discurso.

O concerto *One Love Peace Concert* conseguiu estabelecer uma trégua nacional entre o líder do Partido Nacional Popular (PNP) chamado Michael Manley, e o líder do Partido Trabalhista da Jamaica (JLP), Edward Seaga. Sobre o impacto da música neste conflito, Villar entende que:

“Este caso deixa claro que incorporar o conflito e promulgar um compromisso com a mudança é possível através do poder musical para subverter a resistência retórica de alguns atores fora do objetivo principal em contextos de alta violência e criar ambientes não-guerra. Neste caso, o modo de ser *rastafari* e pertencer a uma classe historicamente oprimida foi utilizado como elemento de uma comunicação pacificadora e rebelde diante da injustiça do aniquilamento sistemático das manifestações étnico-raciais afro no caso de Peter Tosh e seu regime discursivo durante o concerto.” (VILLAR, 2016)

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://revistaforum.com.br/debates/2021/11/2/um-so-amor-dia-que-bob-marley-parou-guerra-na-jamaica-por-rodrigo-luis-veloso-105565.html> Acesso em: 16 SET 2023.

Outro caso de intervenção da música para população em conflito e pós conflito, desta vez na América do Sul, encontra-se na Colômbia, que vive atualmente em cenário pós conflito, tendo em vista que o país em questão fio ultimo a cessar o conflito armado, sendo um dos conflitos mais antigos e ininterruptos da América Latina. Vale destacar que os conflitos prolongados são os mais difíceis de resolver, mesmo com esforços internacionais, já que estão enraizados no tecido social e as partes aprenderam como bloquear os esforços de paz (Harbom e Wallensteen, 2007, p. 626).

O Ministério da Cultura do país reconhece que existe uma deficiência do conhecimento da música a nível nacional sobre diversas questões, como por exemplo as condições socioeconômicas e laborais dos músicos, a falta de incentivo às instituições dedicadas à pesquisa musical e o processo educacional musical fraco (VILLAR, 2016).

Por este motivo, foi criado o PNMC - Plano Nacional de Música para a Convivência, onde Villar (2016) define que:

“A articulação deste programa tenta responder aos problemas que surgem da dificuldade de promoção cultural e educativa na Colômbia, de acordo com a especificidade da música e as necessidades de desenvolvimento dos seus vários componentes populacionais (formação, fornecimento de instrumentos e materiais musicais, informação e investigação, criação, empreendedorismo, circulação e gestão)” (VILLAR, 2016).

A musicoterapia no pós-conflito existente na Colômbia contribuiria em tempo hábil para gerar espaços de reconhecimento das dinâmicas complexas que articulam as condições socioculturais e as desigualdades que desencadeiam as ações da máquina violenta (VILLAR, 2016).

É possível adotar o diálogo em resoluções de conflitos através da arte, sobretudo da música, como uma forma criativa e educativa de articular a comunicação e o diálogo em uma situação de confronto. Para Villar (2016), o estudo da música em sociedades em conflito e pós-conflito:

“[...] Pode levar-nos à análise e adaptação do reconhecimento da paz, à resolução de vários problemas e à cooperação entre grupos humanos. Neste sentido, a música pode ser entendida como um projeto humanitário, uma oportunidade de definir a paz em tempos de transição social, uma oportunidade de mudança.” (VILLAR, 2016)

Saindo do contexto do mundo Ocidental, podemos usar fatos que ocorreram durante a Primavera Árabe (2010), que é a forma como ficaram conhecidos

internacionalmente os protestos populares que ocorreram em vários países árabes do Norte da África e do Oriente Médio, com movimentos que davam ênfase à democracia, onde a população revoltava-se contra os regimes autoritários.

A Primavera Árabe ganhou notoriedade por ter se transformado em um grande polo cultural de resistência demonstrada através do Rap de protesto que culminou na Tunísia e se tornou um espaço alternativo para o jovem contestar suas desigualdades estruturais, inclusive analisando sobre as relações políticas entre o Ocidente e a África (SITOE, 2019, p. 50).

Neste momento, as redes sociais tiveram um grande papel na organização dos protestos, compartilhamento de informações, inclusive com movimentos culturais de protesto, onde as pessoas que faziam Rap e Hip Hop usaram esta mídia como formam de criar uma cultura de resistência. No que diz respeito aos artistas que estavam ativamente protestando nas mídias sociais, Amaral cita que:

“Na Tunísia, com a derrocada do governo, movida pela luta contra o desemprego e a repressão, a cantora Emil MathLouthi canta seu *Kelmti Horra*, uma música de protesto que clama por liberdade de expressão. No Egito, o título de uma canção de Ramy Essam, *Erhal* ("Vai embora"), torna-se palavra de ordem em diversos países árabes. Durante os protestos da praça Thair, o *rapper* egípcio Mohammed El Deeb canta a revolta de seu povo.” (AMARAL, 2013)

A musicista Emil Mathlouthi é conhecida popularmente como “a voz da revolução Tunisiana”, que houve um grande engajamento da através sua música “*Kelmti Horra*”, que a tradução deste título significa “minha palavra é livre”. Esta é uma canção de protesto que suplica pela liberdade de expressão, lutando contra a repressão e o desemprego existentes na época (SITOE, 2019, p. 50).

Em 2011, a música “*Kelmti Horra*” foi considerada o hino da Primavera Árabe, que levou a cantora a se apresentar em 2015 do show do prêmio Nobel da Paz<sup>9</sup>, demonstrando ser uma mulher árabe que se nega a ser silenciada, mesmo em situação de violência, destacando-se por ter causado impacto e transformado o cenário conflituoso que estava vivendo, demonstrando isto através de sua Arte.

Importante destacar que dentro da cultura do Rap e do contexto do cenário internacional político, a Primavera Árabe foi um acontecimento histórico que utilizou da Arte, sobretudo do Rap, para propagar as histórias e vivências que aconteciam nesta

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-40295046>. Acesso em: 20 JUL 2023.

região em questão, demonstrando assim a relevância do tema Rap e Primavera Árabe nesta pesquisa.

O poder da música vem se revelando uma promissora fonte de reconciliação e mediação de conflitos, uma vez que a sonoridade mexe inclusive com a emotividade das pessoas, podendo restaurar o equilíbrio de forças opostas. Sobre a dinâmica da estrutura do processo de resolução de conflitos nos exemplos internacionais citados, Ho-Won Jeong descreve que:

“Na verdade, as mudanças no sistema podem dever-se à procura de novas relações entre as partes em conflito. A transição para um sistema de paz envolve várias etapas de preparação para pequenas ou grandes mudanças. [...] Em um conflito assimétrico, a transformação dos sistemas pode afetar os projetos e a visão em curso [...] e a transição para a democracia na Libéria após as guerras civis. Relações interdependentes podem ser criadas pela procura de valores partilhados e acordos económicos mutuamente benéficos.” (Jeong, 2010, p. 106).

A música incentiva os jovens a propagarem uma cultura de paz, demonstrando assim ser uma possibilidade real na criação de novos diálogos pela paz (KUHLMANN, BRAGA, 2019, p. 186), pois é uma forma legítima e acessível da juventude conseguir se comunicar nas sociedades e grupos em que estão inseridos, com a possibilidade destas vozes serem expandidas e chegarem em outros nichos sociais.

Diante do exposto, é possível afirmar que a Arte, neste caso em questão, a música, pode ser apresentada como transformadora de conflitos durante momentos de tensão política, sendo capaz de modificar opiniões, quebrar barreiras, influenciar pessoas, educar e até mesmo denunciar a realidade existente, provando que a música pode produzir sensibilidade e estimular a imaginação, criando um ambiente propício para a promoção de cultura de paz.

### 2.3 – Estudos para a Promoção da Paz e a Arte da Música

Em princípio, de definir o conceito de paz é difícil e complexo, podendo alguma definição ser passível de críticas. O conceito de paz está inserido em um quadro normativo, onde a paz é o valor central que guia a teoria e a ação um processo holístico não estático, uma vez que está inserido em cultura de pazes (FREIRE & LOPES, 2008). Para as Nações Unidas:

“Cultura da Paz é um conjunto de valores, atitudes, formas de comportamento e modos de vida que rejeitam a violência e a previnem ao enfrentar as suas

causas mais profundas para resolver problemas através do diálogo e da negociação entre indivíduos, grupos e nações (NAÇÕES UNIDAS, 1998).”

Os Estudos para a Paz surgiram nos Estados Unidos, no final dos anos 50, porém não era empregado o termo “paz” em seu batismo, e sim “pesquisa de conflito”, buscando compreender a organização pacífica e a não-violência das relações sociais nos níveis local, nacional, regional e internacional (OLIVEIRA, 2017, p. 150 - 151).

Segundo Galtung (1969), a Paz e a Guerra não são as verdadeiras antagonistas, e sim a Paz e a Violência, e o mesmo sugere que a procura pela Paz não é uma utopia (2006), onde é necessário empenho, dedicação e educação para a construção da paz. A construção da paz é compreendida como “as variadas formas de tentar prevenir, reduzir, transformar e ajudar pessoas a se recuperarem da violência em todas suas formas, em todos os níveis da sociedade e em todos os estágios do conflito” (SHANK; SCHIRCH, 2008, p.218-219).

Apesar da importância dos Estudos para a Paz para compreender os conflitos e as condições de paz, ainda é um assunto invisibilizado no meio acadêmico brasileiro. No entanto, a agenda dos Estudos da Paz é inquestionavelmente relevante por lidar com assuntos urgentes uma vez que a paz não é uma utopia inatingível, o que é observado pelo campo de pesquisa acadêmica, partindo de uma visão transdisciplinar.

Por este motivo, Galtung discorre sobre a necessidade e importância que os estudos de paz serem implementados, substituindo as abordagens de segurança que tem foco no setor militar e no Estado, consideradas *mainstream*, (WEBEL; GALTUNG, 2007). Neste processo, foram identificados sete passos para promover a segurança através da paz, onde Silva expõe que:

“Primeiramente, deve-se implementar uma “cultura de paz” no lugar da “cultura de violência”; em seguida, deve-se pensar na “paz estrutural”, que visa reparar as falhas, e dar suporte, as interações entre os atores; outro passo é a “mediação”, cujo objetivo é amenizar as contradições entre as partes conflitantes, em busca de um consenso; daí vem a “construção de paz” com um processo de despolarização em que se tenta equiparar os indivíduos sem que eles passem a estranhar o seu eu, (re)conhecendo o outro; mais um passo é a “não-violência” que significa pôr em prática ações construtivas, ao contrário das ações violentas que resultando dilema de segurança; há ainda a “conciliação”, que trata de tornar os indivíduos conscientes dos traumas mais profundos (seus e de outrem), possibilitando a renovação das relações entre os atores; logo, o passo de “criação de ciclos virtuosos” depende da combinação da paz direta, da cultura de paz e da paz estrutural, podendo resultar na paz negativa (ausência de violência) e na paz positiva (presença de aspectos que corroboram para a manutenção da paz), quando esses tipos de paz coexistem, a paz finalmente se concretiza.” (SILVA, 2015, p. 166).



O norueguês sociólogo Johan Galtung foi o primeiro a afirmar que não tinha medo da palavra ‘paz’ no editorial de lançamento do *Journal of Peace Research* (JPR, 1964, p. 4), vinculado ao *International Peace Research Institute Oslo* (PRIO), criado pelo mesmo acadêmico em 1959. Segundo Oliveira, este editorial foi relevante pois nesse editorial, Galtung propunha uma perspectiva metodológica mais flexível, ainda que se mantivesse firme no propósito de fazer da paz um objeto de estudo científico. (OLIVEIRA, 2017, p. 152).

Tanto na história do Ocidente quanto na do Oriente, Galtung compreende que a concepção de “paz” é dinâmica. No entanto, é possível entender que existe uma dificuldade em definir de fato o termo “paz”. Para este autor, os Estudos para a Paz deveriam ser focados na união entre a ação e a investigação, e não apenas focado na ação (FREIRE & LOPES, 2008). Desta forma, o conceito de paz para ele ia além da ausência de guerra ou confronto direto, destacando assim o “triângulo da violência” (Galtung, 1996), definido pela violência direta, a violência estrutural e a violência cultural.

A violência direta é a violência psicológica e física praticada por alguém, a violência estrutural é o resultado da estrutura social (regiões, indivíduos, sociedade, etc), e a violência cultural é uma rede, um sistema que legitima os conceitos de violência anteriores através de seu sistema e comportamentos (FREIRE & LOPES, 2008, p. 15). Sobre o “triângulo da violência”, Gilberto Oliveira compreende que:

“Projetando esse triângulo sobre o conceito da paz, Galtung chega a uma equação complexa, onde a paz negativa se define pela eliminação da violência direta e a paz positiva pela eliminação das duas formas de violência indireta: a estrutural e a cultural. O ponto de chegada dessa longa trajetória é uma concepção abrangente de paz que corresponde ao somatório da paz negativa com a paz positiva, sendo a última o somatório da paz estrutural com a paz cultural.” (OLIVEIRA, 2017, p. 160).

Então, a arte no processo de construção da paz, apesar de ser muitas vezes descredibilizada tanto socialmente quanto academicamente por possuir uma abordagem considerada leve (soft) em comparação com o assunto de violência, que é considerado mais denso (hard), porém a arte tem a capacidade de transformar, podendo ser usada como uma abordagem para a transformação de conflitos (SHANK; SCHIRCH, 2008).

A Arte possui um papel importante na construção da paz e transformação de conflitos, pois segundo Silva & Kuhlmann (2021):

“[...] falar que as artes exercem um papel fundamental na transformação da realidade social é apontar a arte como essência da vida, significa considerar que a arte não é algo desprezível, e nem parte do que pode ser dispensável, como muitas vezes a cultura industrialista, cartesiana, e imediatista, à procura de “resultados”, quer nos direcionar. Portanto, ver a arte como expressão pura da alma, de viver outras vidas, de representar e de transmutar, simplesmente demonstram como a metamorfose providenciada pela metáfora fazem parte inerente do ser humano. Ser humano é metaforar, é viver outras vidas e criar outras realidades ainda na mesma vida.” (SILVA; KUHLMANN, 2021)

O estudo da arte para a promoção da paz, sobretudo em forma de música, vem sido cada vez mais utilizada na sociedade porque é uma forma eficaz de comunicação e expressão das pessoas, tendo a capacidade de transformar e influenciar pessoas, inclusive conflitos em cenários políticos. Entretanto, sobre esta questão:

“Todavia, as artes vêm sendo usadas, ao longo do tempo, como uma forma de comunicação e de expressão dos seres humanos, portanto, caracterizando-se como instrumento de funções sociais, tendo em vista a capacidade das artes em transformar o modo de agir e pensar das pessoas e, conseqüentemente, influenciando na dinâmica dos conflitos.” (SILVA, 2015, p. 167).

Sendo assim, é importante destacar que a Arte possui um papel essencial nas práticas pedagógicas críticas, permitindo que pessoas oprimidas compreendam sua condição de exclusão, reivindiquem seus direitos e exponham a realidade que os cerca (SILVA; KUHLMANN, 2021), caracterizando o poder da Arte, da Estética e dos estudos de promoção da paz como uma área inovadora dentro da área das práticas pedagógicas, sobretudo nas Relações Internacionais.

#### 2.4 – A Virada Estética e o Impacto Social das Artes

Nas RI, a Estética chega como forma de propor a observar e desenvolver um olhar alternativo dentro dos estudos das Relações Internacionais.

Ao analisar as Relações Internacionais, observa-se que há um debate epistemológico entre as teorias positivistas, onde os estudos estão voltados para alcançar a rigidez científica, e a teoria pós-positivistas, que visam superar a rigidez encontrada na teoria positivista, com inovação e pensamentos considerados não tradicionais, e a perspectiva da Virada Estética está situada na corrente pós-positivista, por sua pesquisa que procura novas reflexões epistemológicas.

Nos anos de 1980, surgiu dentro do campo das R.I. ocorreu o fenômeno denominado Virada Estética sendo considerada um estudo pós moderno que buscava ampliar as visões acerca da política internacional através de, não somente a crítica, como

também como forma de ampliar o debate, além também de conectar as R.I. com a utilização de objetos marginalizados como fonte de instrumento de estudos (JESUS, TÉLLEZ, 2014). Holden (2006) interpreta que os primeiros anos da Virada Estética foram influenciadas pelas abordagens feministas, pós-colonialistas e pela Teoria Crítica.

Já durante o final dos anos 1990 ocorreu a segunda Virada Estética de R.I., que houve um aumento de produções onde buscavam, a partir de um objeto artístico, ressignificar temáticas de RI, onde ganharam destaque sobretudo com o autor Michael Shapiro, onde refletia sobre filmes e afirmava que estes eram elementos políticos, são somente porque um filme fala e demonstra sobre política, mas sim porque sua percepção não é algo fixo, e sim um fator que pode se apresentar no cenário político e incentivar seu movimento (SHAPIRO, 2015).

Para Bleiker (2001), há duas formas de observar a política internacional, que são pelas abordagens Estéticas e as abordagens Miméticas. A abordagem Estética defende principalmente que as imagens importam (BLEIKER, 2012), e a abordagem Mimética possui natureza objetiva e pragmática derivado das correntes teóricas hegemônicas das Relações Internacionais.

Sendo assim, a Virada Estética trás um frescor dentro dos estudos de RI pois a imagem, que é defendida pela abordagem Estética, possuem a capacidade de mostrar alguma questão, no entanto, necessitam de interpretação para que a imagem não perca sua força, uma vez que as imagens por si só não possuem significado, precisando de um intermediário para interpretá-las.

As Relações Internacionais e a academia estão focadas em outros assuntos que tem como ponto central a política, com foco no Estado e no Sistema Internacional, poder econômico e militar, entre outros assuntos, desta forma, notando que o pensamento Estético ainda sofre preconceito dos *mainstream* das RI por estes considerarem o estudo Estético “experimental” e com um rigor diferente do que se observa nos estudos dos positivistas.

Observa-se assim que dentro dos campos da RI, a estética não é um termo tão familiar e abordado dentro deste campo acadêmico, principalmente no Brasil, no entanto, a estética é sobre explorar “novas formas de escrever, ver, ouvir e sentir o político” por meio de insights e entendimentos que as artes nos oferecem (BLEIKER, 2017, p. 258).

O olhar sensível da virada estética trouxe uma vivacidade dentro dos assuntos que são considerados tradicionais dentro das RI, demonstrando ser uma outra fonte de conhecimento diversa. Isto não fez com que o conhecimento tradicional deixasse de ter

seu mérito, mas importante entender que existem outros caminhos acadêmicos que possam ser estudados, onde um conhecimento não anula o outro. No tocante aos estudos da estética e da arte:

“[A] contribuição dos estudos culturais à disciplina de Relações Internacionais incorpora a importância das expressões e manifestações artísticas para a criação e difusão de modos de representação do político que refletem a legitimação ou deslegitimação de certas práticas, valores e hábitos, bem como os processos de politização que acentuam determinadas vozes enquanto silenciam outras. É sensível, portanto, a relevância das abordagens estéticas para uma melhor compreensão das dinâmicas que sustentam a vida política internacional.” (JESUS; TÉLLEZ, 2014)

A partir disto, nota-se que a virada estética dentro das Relações Internacionais acabou se tornando uma via de observação alternativa dos acontecimentos do cenário internacional, que chegou com o objetivo de promover mudanças na sensibilidade através de abstrações e figurações que desafiam a construção do “senso comum” (JESUS, TÉLLEZ, 2014). Lima, Kuhlmann e Silva (2021), compreendem esse fenômeno dentro da disciplina de Relações Internacionais da seguinte forma:

“A própria disciplina de Relações Internacionais assume um caráter performático, pautado em relações de poder assimétricas que reificam discursos dominantes sobre a compreensão, interpretação e representação (mimética) da realidade internacional – estruturada, de acordo com essas perspectivas, como naturalmente violenta e imutável.” (LIMA, KUHLMANN; SILVA, 2021, p. 343).

Com a aproximação dos estudos acadêmicos das Relações Internacionais com os estudos da arte e da música, por exemplo, Bleiker compreende que tais abordagens de cunho estético permitem um maior entendimento dos fenômenos políticos que ocorrem no âmbito internacional (BLEIKER, 2001, p. 510). No entanto, este estudo das artes e da estética ainda ocupam um lugar secundário na academia, apesar de ser um assunto que permite refletir sobre como existem atores silenciados e marginalizados em uma perspectiva internacional.

Sobre os estudos de Relações Internacionais, Bleiker explica o uso da arte como forma de diversificar os estudos políticos, que muitas vezes é encontrado de forma rígida e com pouca mobilidade, conforme citado a seguir:

“Este ensaio argumenta a favor da necessidade de se validar uma abordagem completamente diferente ao estudo da política mundial: estética. Mais especificamente, o contraste entre formas de representação estéticas e miméticas. A última, que dominou o campo das Relações Internacionais, procura representar a política da maneira mais realista e autêntica possível,

logrando representar a política mundial como-ela-realmente-é. (BLEIKER, 2001, p. 510).”

A virada estética, de acordo com Bleiker (2009), é um grande avanço no campo dos estudos das Relações Internacionais, onde pode-se enxergar outras fontes de conhecimento que até então foram deixadas de lado, negligenciadas, e que tem importância para melhor compreensão da nossa sociedade. Desta forma:

“Abordagens estéticas, por contraste, embarcam em um confronto político direto, pois estas engajam no abismo que se abre entre uma forma de representação e o objeto que esta tenta representar. Ao invés de analisar esse abismo como uma ameaça ao conhecimento e à estabilidade política, abordagens estéticas aceitam a sua inevitabilidade. De fato, estas reconhecem que a diferença entre representado e representação é o próprio local da política. (BLEIKER, 2001, p. 512).”

Com a virada estética, houve o aumento de estudos sobre a intersecção entre RI, cultura e arte, pois é notório que cada vez mais o estudo da estética está causando impacto no debate acadêmico, pois a virada estética trata da análise da política através da arte, além de analisar a força política das manifestações artísticas, notando assim que a arte tem o poder de promover mudanças políticas e é possível analisa-las através do estudo da virada estética.

A arte é transformada em realidade, ou vice versa, demonstrando que é um meio de expressão de particulares e também do cenário político nacional e internacional. Nos estudos da abordagem da virada estética, que tem caráter político, é possível compreender e analisar o papel das artes como uma forma de comunicação, e conseqüentemente, de transformação das dinâmicas de relacionamento entre os indivíduos no momento em que se reconhece suas funcionalidades sociais (LIMA, KUHLMANN; SILVA, 2021, p. 324). Para os mesmos autores:

“A abordagem estética permite questionar as representações convencionais, além de reivindicar canais para que os atores em condição de vulnerabilidade se tornem ativos e possam ocupar os espaços de representação e apresentar suas próprias necessidades e interesses, fundamentadas em suas próprias perspectivas sobre a realidade local, que não é estática e que é construída socialmente – reivindica-se que esses atores participem diretamente dessa construção intersubjetiva em diferentes níveis e esferas.” (LIMA; KUHLMANN; SILVA, 2021, p. 324).

Entretanto, importante analisar que apesar das Artes de um modo geral causarem um grande impacto na vivência das pessoas, para que aconteça uma transformação de conflito através da promoção da paz através da arte, é necessário compreender que estes projetos artísticos devem ser planejados em longo prazo, de forma prolongada e contínua

(SILVA, 2015, p. 172), levando em consideração a complexidade destes conflitos e violência no cenário político em questão.

Logo, vale a pena investigar que a arte e a cultura possuem a capacidade de emocionar e criar laços que têm o poder de mudar a sociedade. Desta forma, a etnomusicologia pode ser eficaz como uma forma de resolução de conflitos pois a música tem estreita relação com situações particulares nos processos cognitivos e emocionais nas ações das pessoas (VILLAR, 2016).

## 2.5 - A Arte da Música de Protesto do Rap e Funk em uma Perspectiva Interseccional

Fazer Arte no Brasil ainda é um grande desafio, ainda mais quando se trata de um gênero musical que é considerado a voz dos excluídos que é o Rap, e a política está intrinsecamente ligada a este fato, pois é ela que vezes invisibiliza os meios de alcançar a concretização de projetos culturais, desestimulando sobretudo esta parcela de pessoas destacadas no gênero musical do Hip Hop, com a falta de políticas públicas ou pouco colocadas em prática.

Segundo Oliveira, a perseguição contra a música negra brasileira não é recente, uma vez que:

“A cultura musical negra no Brasil sempre foi alvo de racismo e criminalização desde o período da escravidão e continuou a ser após a abolição, ocorrida em 1888, a começar pelas rodas de capoeira, depois o samba e todas as manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras. Essas, aos poucos, foram incorporadas ao ideal de brasilidade a partir da imagem luso-tropical do Brasil como uma nação mestiça na qual a herança negro-africana deveria ser parte do repertório civilizacional, aproximando negros, brancos e indígenas do que se convencionou chamar de “democracia racial, mesmo que tal ideário fosse contemporâneo de políticas migratórias, laborais, educacionais e linguísticas autoritárias que tentavam implantar um paradigma modernista eurocêntrico e branco ao país. De todo modo, não se impediu que as manifestações artísticas e culturais negras sofressem perseguições e censuras ao longo da história no país.” (OLIVEIRA, p. 83, 2019).

Sobre a mulher negra na sociedade brasileira, Mohanty (2008) explica que existem duas tarefas que devem ser feitas pelas feministas do Sul Global, onde a primeira consiste em ler criticamente os textos ocidentais já existentes e a partir disso seguir para a segunda tarefa, que é a partir disso, de acordo com a nossa realidade, construir um pensamento próprio.

Sobre algumas feministas sul globais que destacam esse tipo de pensamento é Lélia Gonzalez, sendo uma feminista negra que reconhecia a importância do feminismo

no combate às desigualdades do capitalismo patriarcal, e quão notório é que essa análise não dava conta de responder às situações de mulheres negras e indígenas da América Latina, pois na visão da autora, faltava incluir um outro tipo de discriminação grave que as outras feministas não levavam em conta, que é a opressão de cunho racial (RIBEIRO, 2017, p. 16). Para a autora Djamila Ribeiro:

“Falar a partir das mulheres negras é uma premissa importante do feminismo negro, como nos ensina Patricia Hill Collins sobre a necessidade dessas mulheres se autodefinirem, assim como fez Lélia Gonzalez ao evidenciar as experiências de mulheres negras na América Latina e no Caribe. Existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos.” (RIBEIRO, 2017, p. 21).

Sobre esse assunto, Lélia Gonzalez também refletiu sobre a ausência de mulheres negras e indígenas no feminismo hegemônico e criticou essa insistência das intelectuais e ativistas em somente reproduzirem um feminismo europeu, sem dar a devida importância sobre a realidade dessas mulheres em países colonizados, insistindo em um feminismo afrolatinoamericano que, além de partilharem entre si experiências próprias de suas vivências, também conhecidas como processos de resistências, que eram baseadas na escravidão, colonialismo e, sobretudo, o racismo (RIBEIRO, 2017, p. 16), também que buscou evidenciar as experiências das mulheres negras, tanto as da América Latina, quanto as do Caribe. Sobre a autora:

“Os trabalhos e as obras de Gonzalez também têm como proposta a descolonização do conhecimento e a refutação de uma neutralidade epistemológica. Importante ressaltar o quanto é fundamental para muitas feministas negras e latinas a reflexão de como a linguagem dominante pode ser utilizada como forma de manutenção de poder, uma vez que exclui indivíduos que foram apartados das oportunidades de um sistema educacional justo. A linguagem, a depender da forma como é utilizada, pode ser uma barreira ao entendimento e criar mais espaços de poder em vez de compartilhamento, além de ser um – entre tantos outros – impeditivo para uma educação transgressora.” (RIBEIRO, 2017, p. 17).

Sobre a ideia de raça, é possível definir que ela tem um conceito que vai além do biológico pois é um conceito histórico criado para finalidade determinada: a dominação e subjugação de um povo em detrimento do desenvolvimento econômico da Europa, de povos da Europa Ocidental, considerado um centro do progresso científico e econômico, das ideias que trouxeram as grandes mudanças no que consideravam modernidade.

Para entender a questão racial, na América Latina, portanto, é necessária uma reflexão histórica sobre o processo de colonização ibérica. Para Lélia Gonzalez:

“Em primeiro lugar, não se pode esquecer que a formação histórica de Espanha e Portugal se fez a partir da luta de muitos séculos contra os mouros, que invadiram a Península Ibérica no ano de 711. Ainda mais, a guerra entre mouros e cristãos (ainda lembrada em nossas festas populares) não teve na dimensão religiosa a sua única força propulsora. Constantemente silenciada, a dimensão racial teve um importante papel ideológico nas lutas da Reconquista. Na realidade, os mouros invasores eram predominantemente negros. Além disso, as duas últimas dinastias do seu império - a dos “Almorávidas e a dos Almoadas” - provinham de África Ocidental (Chandler). Pelo exposto, queremos dizer que os espanhóis e os portugueses adquiriram uma sólida experiência com respeito a forma de articulação das relações raciais. Em segundo lugar, as sociedades ibéricas se estruturaram de maneira altamente hierarquizada, com muitas castas sociais diferenciadas e complementarias. A força da hierarquia era tal que se explicitava até nas formas nominais de tratamento, transformadas em lei pelo rei de Portugal e de Espanha em 1597.” (GONZALEZ, 1988)

Nesse tipo de estrutura social hierárquica não existe espaço para igualdade, sendo desnecessário a distinção entre os povos da América Latina (indígenas, negros e mestiços), pois têm-se as pessoas de pele branca como grupo dominante e superior devido à colonização. Ficou para os colonizados a herança desse tipo de estrutura social, racial e sexual desigual, assim como as técnicas jurídicas das metrópoles europeias ibéricas que causam repressão (GONZALEZ, 1988).

De um ponto de visto racial, sabe-se que cada região da América Latina terá suas particularidades com relação ao seu modo de colonização e seu processo histórico. Compreende-se que existe um fato latente até os dias atuais, que percorrem até a educação e livros atuais, é de o ‘mito de origem’, retratado pelo autor Roberto Gambini (2000), de que é a ideia de que o Brasil foi ‘descoberto’, como se algo estivesse oculto e simplesmente ‘apareceu’, como um passe de mágica, mas é importante inserir nessa questão que há uma encenação quando se fala desse assunto, pois desde o século XIV que existiam mapas que orientavam a existência de terras no lado Ocidental, sendo bastante recente a noção coletiva da sociedade de que as terras no Brasil já eram ocupadas por pessoas, há muito tempo por sinal. Sobre esse falso descobrimento da América:

“Ora, descobrimento não houve nenhum, e sim invasão de um território habitado em sua totalidade, do Alasca à Patagônia, por milhares de grupos culturais autônomos e diferenciados. Os achados arqueológicos, redutivamente interpretados à luz de teorias que hoje não mais se sustentam, foram reiteradamente usados como “prova” de curta extensão da história do homem americano, concedendo-lhe antiguidade não superior a cinco ou seis mil anos.” (GAMBINI, 2000, p. 159).

Desta forma, vale destacar que no início do desenvolvimento do Rap no Brasil, nos anos 1980, era predominantemente marcada por pessoas do gênero masculino, onde raramente via-se uma pessoa do gênero feminino produzindo este tipo de gênero musical,



cenário que mudou gradativamente a partir dos anos 90 até os dias atuais. No entanto, apesar da mudança, sobretudo social e cultural que avançou, ainda há uma predominância maior de pessoas do gênero masculino na cena. A autora Sandra Mara Pereira dos Santos explica o motivo deste fenômeno:

“[R]econhecemos a existência dessa diferença numérica entre pessoas do gênero masculino e feminino em outros cenários musicais, porém, destacamos que no rap há uma particularidade em relação a essas outras formas artísticas. Tal diferença está no fato de as mulheres no rap serem em sua maioria de classe baixa e/ou negras e se colocarem em um trabalho artístico com elaboração explícita de crítica contra a marginalização que vivenciam por conta de racismo, machismo, por atuarem no trabalho informal, terem trabalhos com baixa remuneração ou não terem a oportunidade de ocupar nenhuma forma de trabalho remunerado. Esse contexto social situa essas mulheres na denúncia e em posicionamentos contrários às discriminações e miséria material que vivenciam em sua realidade social.” (SANTOS, 2019).

O Funk brasileiro surgiu nas periferias do Rio de Janeiro pela juventude que tinha a intenção de distrair por viverem em locais que as políticas públicas pouco chegavam nos anos 80, e posteriormente serviu como instrumento de denúncia desta população que, através das canções, comunicavam o que aconteciam dentro de suas comunidades, como é o caso do Rap do Silva, do MC Bob Rum. Esta música que surgiu como um pedido de paz, em tom de desabafo, em que conta a convivência da juventude e da violência existente nos bailes funks.

Ou seja, os fatores raciais, sociais, econômicos e geográficos são determinantes nas vivências das mulheres negras e periféricas que produzem Rap, e são estes mesmos elementos que diferenciam as músicas que estas mulheres se propõem a fazer, já que boa parte destas cantoras compõem sobre suas vivências particulares em sociedade, expressando-se e construindo referências.

Diante dos fatos expostos, é importante destacar que a mulher negra, brasileira e periférica é a pessoa mais agredida psicologicamente e fisicamente diante da negligência do Estado, uma vez que estão mais expostas às mazelas da sociedade pela condição de sua raça, gênero e vulnerabilidade socioeconômica.

Por este motivo é levado em consideração a trajetória e vivências destas mulheres, que tem local de fala para debater sobre, onde é importante ressaltar a importância dos estudos interseccionais referentes ao assunto, para que exista uma maior visibilidade na produção do Rap feminino brasileiro realizado por mulheres negras, uma vez que estas relatam sobre vivências únicas causadas por um sistema que oprime mulheres, negros, periféricos, deficientes e qualquer minoria que não seja a “padrão” de que a branquitude elitista brasileira está acostumada, causando inclusive desconforto nestes.

### **3. VAMOS FORTALECER “AS MINA!” – ARTISTAS NEGRAS CONTEMPORÂNEAS TRANSGRESSORAS**

#### **3.1 – De que Maneira o Rap brasileiro Observa a Mulher? A Cena do Rap e a Inserção da Mulher Negra**

O poder da Arte é notório como forma de expressão individual do ser. Desta forma, é necessário indicar como se dá o processo da Arte, sobretudo em corpos negros e femininos. Antes mesmo das mulheres negras poderem se expressar, devido ao racismo, machismo e capitalismo presentes em nossa sociedade, as mulheres negras sempre foram abordadas em vários tipos de arte, sobretudo, inicialmente de um ponto de vista eurocêntrico no qual seus corpos eram tratados como mercadoria.

A problemática da mulher negra no meio da Arte deve ter um destaque importante, pois é necessário apontar quão forte é a hierarquia, as relações de poder e desigualdade que sempre permearam estes espaços e demonstram a mais pura história brasileira, que condicionou pessoas negras e indígenas à dominação europeia da exploração, sobretudo quando se trata de gênero.

No que tange à Arte, é notório que os corpos negros, sobretudo de mulheres, são fruto do olhar do colonizador, que as enxergavam em posição de subserviência, serventia, submissão e objetificação de seus corpos. Quando se trata da arte da música, independentemente de serem nacionais ou internacionais, em composições que têm cunho autoral masculino, é observado que por diversas vezes há um ataque que fere diretamente as ditas “minorias”, com destaque às mulheres, sobretudo negras.

De acordo com Napolitano (2001, p. 8), música não é apenas “boa para ouvir”, mas também “boa para se pensar”. No contexto brasileiro, por muitas vezes as canções refletem diretamente o contexto social, sobretudo sobre o racismo e o patriarcado presente. No Brasil há diversas músicas que retratam a realidade do preconceito contra diversas pessoas, podendo ser elas mulheres, negros, gays, entre outros, escancarando feridas que são tratadas como piadas, mas ferem diretamente estes grupos. Daí vem o racismo recreativo.

A música popular brasileira é composta por diversos gêneros no qual sabe-se que é majoritariamente machista, racista e classista, no entanto, focaremos a análise no gênero do Hip Hop brasileiro. Existe sim no meio do Rap, músicas com tons machistas, como é o caso do próprio Racionais MC’s, que possuem músicas, como a intitulada de “Estilo

Cachorro”, que em trechos da música reduzem a mulher a pessoas interesseiras e reafirma que “nem é machismo” o que eles estão abordando, como é citado a seguir:

[...]  
 As cachorras ficam tudo ouriçada quando eu chego  
 Eu ponho pânico, peço Champagne no gelo  
 Aquele balde prateado em cima da mesa  
 Dá o clima da noite, uma caixa de surpresa  
 Fico ali olhando, sentado, filmando  
 Só maldade pra lá e pra cá, desfilando  
 Elas fazem de tudo pra chamar sua atenção  
 Para, taca na cara, na pretensão  
 Cola de calça apertada, boca de sino  
 De blusa decotada perfumada e sorrindo  
 Me pede um isqueiro e oferece um cigarro  
 Oi você tem fogo?  
 Oh, mas é claro  
 Qual é o seu nome?  
 Meu nome é Viviane, mas pra você sou Vi, tá aqui meu telefone  
 [...]  
 Mulher e dinheiro  
 Dinheiro e mulher  
 Quanto mais você tem, muito mais você quer  
 Mesmo que isso um dia traga problema  
 Viver sem ninguém não tem esquema  
 Mulher e dinheiro  
 Dinheiro e mulher  
 Sem os dois eu não vivo, qual dos dois você quer  
 Mesmo que isso um dia traga problema  
 Viver na solidão não vale a pena  
 Hou hou  
 Estilo cachorro  
 Hou hou hou, hou  
 Não é machismo  
 [...]  
 (Racionais MC's – Estilo Cachorro)

Outra música que deve ser apontada dos Racionais MC's, intitulada “Mulheres Vulgares”, lançada no LP “Holocausto Urbano”:

[...]  
 Qual é a mão?  
 É sobre mulher, e tal.  
 Mulher? Que tipo de mulher?  
 Se liga aí:  
 Derivada de uma sociedade feminista  
 Que considera e dizem que somos todos machistas.  
 Não quer ser considerada símbolo sexual.  
 Luta pra chegar ao poder, provar a sua moral  
 Numa relação na qual  
 Não admite ser subjulgada, passada pra trás.

Exige direitos iguais.....  
 E o outro lado da moeda, como é que é?  
 Pode crê!  
 Pra ela, dinheiro é o mais importante.  
 Seu jeito vulgar, suas idéias são repugnantes.  
 É uma cretina que se mostra nua como objeto,  
 É uma inútil que ganha dinheiro fazendo sexo.  
 No quarto, motel, ou tela de cinema  
 Ela é mais uma figura vil, obscena.  
 Luta por um lugar ao sol,  
 Fama e dinheiro com rei de futebol! (ah, ah!)  
 no qual quer se encostar em um magnata  
 Que comande seus passos de terno e gravata. (otário....)  
 Quer ser a peça centra em qualquer local.  
 Se julga total,  
 Quer ser manchete de jornal.  
 Somos Racionais, diferentes, e não iguais.  
 Mulheres Vulgares, uma noite e nada mais!  
 Mulheres... vulgares.  
 [...]  
 E aí, Brown? Cola aí, e tal...  
 Fala aí tua parte, e tal... certo mano...  
 Ô, falo sim! Peraí, peraí.  
 É bonita, gostosa e sensual.  
 Seu batom e a maquiagem a tornam banal....  
 Ser a mal, fatal, legal, ruim.... Ela não se importa!  
 (Racionais MC's – Mulheres Vulgares)

Sobre a música “Mulheres Vulgares”, para as autoras Ribeiro e Ponciano (2018):

“Logo nos primeiros versos, o rap destina-se a criticar o próprio “movimento feminista”, que busca “direitos iguais”, julga os homens como machistas, mas que, segundo os compositores, há um “outro lado da moeda”, pois existem mulheres “interesseiras” que só se preocupam com status e dinheiro, e vão na contra mão do que prega o movimento feminista. É interessante notar que a culpa pela objetificação da mulher não é atribuída em momento nenhum à cultura patriarcal e machista, ao contrário, a música defende que as “mulheres vulgares” são influenciadas pelo feminismo, porém, o eu-lírico se reporta àqueles que erotizam e hipersexualizam os corpos femininos.” (RIBEIRO, PONCIANO, 2018)

Demonstrando assim que existe dentro do Rap uma “empatia seletiva”, uma vez que Racionais Mc's é um grupo musical conhecido por abordar abertamente temas que falam sobre o racismo, no entanto, percebe-se através desta canção que estão prontos para atacar mulheres que consideram “promíscuas”. Desta forma, é contraditório existir uma arte, uma música, que seus autores se intitulam como socialmente engajados e revolucionários, mas que continuam a deturpar os papéis de gênero e propagar ideias com profundas matrizes patriarcais. Até os mais revolucionários tem sempre que entrar em questionamento e renovação.

Em entrevista realizada em 2018, Mano Brown, Rapper e compósito de diversas músicas do Racionais MC's, afirmou que não canta mais músicas machistas pois, apesar de sua criação machista, notou que suas músicas provocavam sofrimento nas mulheres, e que suas canções possuem força, sendo totalmente a favor de que haja espaço para mulheres nos palcos e no gênero do Hip Hop para que mudanças na sociedade aconteçam<sup>10</sup>.

Esta visão de mundo de Mano Brown representa um grande avanço, tanto em suas perspectivas pessoais quanto em sua arte, que demonstra que estão em constante desenvolvimento e faz com que essas mensagens não sejam disseminadas para a sociedade, justamente pelo fato de a música possuir este poder de influência sobre corpos, neste caso, os do gênero masculino que permeiam no meio do Rap.

Existe uma influência dos corpos masculinos através do discurso de uma pessoa que eles admiram, como o MC, cantor e apresentador Mano Brown que possui uma forte influência de opinião entre os homens que permeiam no mundo do Hip Hop, Rap e outros gêneros musicais justamente por ter assumir uma posição cada vez mais firme quando se trata de Direitos Humanos, fazendo assim com que mais homens escutem suas palavras, onde busca sempre melhorar, estudar e debater sobre assuntos que são complexos para a sociedade, mas totalmente fundamentais nos dias de hoje, sobretudo quando o conhecimento e a educação formal não chega para todos.

O rapper Edi Rock, que também é membro do Racionais MC's, participou de uma entrevista no programa “Conversa com o Bial” na Rede Globo no ano de 2019 e também sustentou a ideia de não possuir mais no repertório da banda Racionais MC's músicas machistas, e avalia isso como um processo marcante, sobretudo porque, apesar da idade que têm e da idade que compôs as músicas, houve muito progresso, sobretudo intelectual, de que não era certo cantar músicas que ainda depreciavam as mulheres, mostrando assim um desenvolvimento sobre a pauta na defesa das mulheres no Brasil<sup>11</sup>.

No ano de 2023, houve uma polêmica que repercutiu no mundo do Hip Hop brasileiro, que foi o lançamento da música “3AM (PXT4 RAZA)” do *Trapper Sotam*, que

---

<sup>10</sup> Mano Brown: “Não faz sentido o homem ser beneficiado só por ser homem”. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/famosos/mano-brown-feminismo/>. Por Flávia Gianini em 13 ABR 2018. Acesso em: 06 MAR 2023.

<sup>11</sup> **Edi Rock explica por que cortaram músicas machistas da turnê dos 30 anos dos Racionais MC's.** Disponível em: <https://gshow.globo.com/programas/conversa-com-bial/noticia/edi-rock-explica-por-que-cortaram-musicas-machistas-da-turne-dos-30-anos-dos-rationais-mcs.ghtml>. Site Gshow. 2019. Acesso em: 16 MAR 2023.

gerou polêmica pois se trata de uma música com conteúdo machista e que incomodou muitas mulheres do gênero do Rap. Em uma parte desta canção explica o motivo de ter causado tamanha indignação, como é possível ver a seguir<sup>12</sup>:

Três da manhã cê tava me ligando  
 De novo me acordando de madrugada  
 Me perguntando quem que eu tô seguindo  
 Quem que eu tô curtindo, brigando por nada  
 Bebê, cê sabe que eu tava no corre pra fazer um  
 dinheiro  
 É 30 mil pra cada  
 Cê disse que eu nunca pulo na tua bala  
 Mas quando eu pulei, eu quebrei a minha perna  
 Puta rasa  
 Me deixa falar a verdade da sua amiga Sara  
 Fudi ela no carro, fudi ela no beco  
 Fudi ela no quarto e fudi ela na sala  
 Nós tava fudendo enquanto cê me usava  
 Fudendo en', fudendo enquanto cê não tava  
 Foi ela quem me disse tudo  
 Então eu gravei essa enquanto ela mamava (mama).  
 (Sotam - 3AM (PXT4 RASA))

Esta música acabou se tornando um “viral”, ou seja, uma música bastante reproduzida pela internet. A partir disto, várias mulheres consideradas da nova geração do Rap nacional, como por exemplo Ajuliacosta, N.I.N.A do Porte, Mc Luanna, Duquesa, Maru2D e Bivolt, fizeram novos sons com a mesma batida da música e responderam à altura esta música através de aplicativos de mídia social digital, como o Instagram. Para compreendermos sobre, é possível a seguir analisar a letra da artista Ajuliacosta, negra e periférica de São Paulo, que viralizou com sua resposta<sup>13</sup>:

“Três da manhã, eu tava te ligando  
 e você na noite me tirando de otária.  
 Te perguntava qual que era da fita  
 e você ignorava tudo que eu falava.  
 Filho, cê sabe que o corre é dobrado,  
 além de artista eu sou empresária.  
 Cê dizia que elas era minha inimiga,  
 mas meu inimigo dormia do lado.  
 Isso é hilário!  
 No terreiro eu já fui avisada da minha amiga Sara,  
 pra eu não brigar pelo que ela queria,  
 que o que pra ela é banquete, pra mim é migalha.  
 Ces tava fudendo enquanto eu te zoava,  
 fudendo enquanto eu te alopavra,

<sup>12</sup> Sotam - 3AM (PXT4 RASA). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hjG8N9h-2Po>  
 Acesso em: 25 ABR 2023.

<sup>13</sup> AJULIACOSTA FT Sotam - 3AM REMIX. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=jL-ZRRDogkE>. Acesso em: 25 ABR 2023.

fudendo enquanto eu planejava  
 pegar meus bagulhos e sair dessa merda toda.”  
 (AJULIACOSTA FT Sotam - 3AM REMIX)

É necessário compreender que, por mais que o tempo tenha se passado, o machismo ainda está presente, mesmo em culturas em que há a presença massiva de mulheres, como é o caso da cena do Hip Hop.

Desta forma, é de extrema importância que (re)existam mulheres, sobretudo negras, que contem suas próprias histórias através da arte, como um manifesto próprio e com representações de si mesmas, para que possam construir suas narrativas, e que suas histórias não sejam mais apagadas e silenciadas diante de um mundo que as violentou, sobretudo sob a herança do colonialismo, para romper com a herança dos elementos de violência e opressão que sofrem diariamente, sendo necessário enfrentar e descolonizar a história e a Arte.

Em toda a arte há diferenças notórias entre a diferença de gênero existente, sobretudo quando se trata da arte musical, no entanto, o Rap tem uma particularidade pois, segundo Santos (2019):

“Tal diferença está no fato de as mulheres no rap serem em sua maioria de classe baixa e/ou negras e se colocarem em um trabalho artístico com elaboração explícita de crítica contra a marginalização que vivenciam por conta de racismo, machismo, por atuarem no trabalho informal, terem trabalhos com baixa remuneração ou não terem a oportunidade de ocupar nenhuma forma de trabalho remunerado. Esse contexto social situa essas mulheres na denúncia e em posicionamentos contrários às discriminações e miséria material que vivenciam em sua realidade social.” (SANTOS, 2019).

### 3.2 — O Rap Feminino Brasileiro nos Anos 1990 – 2000 Como Voz de Resistência de Comunidades Periféricas

A partir da perspectiva da interseccionalidade, é importante destacar as relações de raça e gênero que permeiam o mundo do Rap, no caso das mulheres, sobretudo as negras. Em 1980, considerado o início do desenvolvimento do Rap no Brasil, é possível destacar que havia pouco destaque do gênero feminino na cena, sendo predominante a presença do gênero masculino.

Esta pouca representação mudou um pouco durante os anos 90 pelo fato de as mulheres periféricas terem vontade de expressar através da Arte da música seus questionamentos sociais, no entanto ainda tinham pouca expressividade, principalmente quando comparado com as do gênero oposto (SANTOS, 2019).

Necessário destacar que se compreende que há pouca representatividade pois é difícil encontrar, tanto no meio acadêmico quanto no dia a dia mulheres neste nicho. Um desses possíveis fatores é que a autora Luíza Gancho de Almeida (2022) aborda:

“[d]esse panorama de como viviam as mulheres nos anos 1990, é possível entender que houvesse pouca representatividade feminina no início do hip hop em São Paulo, uma vez que muitas mulheres estavam detidas em atividades de trabalho e tarefas domésticas atreladas à família. Esse é um primeiro aspecto. O segundo é que, entre aquelas que participavam da cena, nota-se que agiam e se comportavam como os próprios “manos”, compactuando com a visão de mundo exposta pelos homens.” (ALMEIDA, p. 11, 2022).

Outro fator que devidamente pesa para a pouca visibilidade destas mulheres na cena do Hip Hop, seja cantando, dançando *break* ou qual quer forma de arte que abrange o Hip Hop talvez seja pela maternidade que acaba gerando uma exigência da mulher tão forte ou até maior que o setor laboral remunerado. Sobre o tema da maternidade no meio do Rap, a autora Sandra Mara Pereira dos Santos (2017) retrata uma questão de discriminação e violência nas relações de gênero, observando que:

“[C]antoras de rap se percebem pressionadas por uma estrutura patriarcal a aceitarem a imposição de papéis tradicionais femininos e, portanto, a desempenhar simultaneamente e sozinhas mais de uma dessas práticas como, por exemplo, de mãe, esposa, dona de casa, entre outras. Nesse sentido, se por um lado as cantoras possuem um relativo apoio social, oriundo de ideias e relações que na contemporaneidade enfrentam e criticam essa estrutura patriarcal, para inovarem ao atuarem em um espaço que não seria para elas, por outro lado elas são pressionadas socialmente a reproduzirem a obrigatoriedade social que liga de modo natural as feminilidades à esfera doméstica.” (SANTOS, p. 99, 2017).

Algumas destas mulheres tinham que ser mães, donas de casa, educadoras de seus lares, vender sua mão de obra por remuneração, estarem sempre alertas por morarem em comunidades violentas. Desta forma, estas mulheres se sentem pressionadas a abandonar suas carreiras no Rap justamente por não conseguirem dinheiro suficiente com o movimento artístico e param para conseguirem trabalhar por salários para sustentarem suas casas, abandonando assim a profissão artística.

Enquanto isso, homens, quando se tornam pais, não tendem a abandonar a carreira artística, pois não enfrentam, por exemplo, jornadas de trabalho dupla, cuidando da casa e filhos e trabalhando fora do lar para serem remunerados, fator que as mulheres tem que passar, demonstrando assim um fator que facilita a violência simbólica sobre o gênero feminino (SANTOS, p. 100, 2017).



Esta é a vivência escrita pela cantora Dina Di, presente na música Amor e Ódio, composta nos anos 2000:

“Me sinto só, só pela metade como mulher  
 Como mãe doente de saudade  
 Eu tenho um filho, mano  
 Eu tenho uma cara metade que vive atrás das grades  
 Com a chave que abre as portas do meu coração  
 Meu pai não foi santo, confio, mas nem tanto, aí  
 No rap eu me garanto, me adianto e não vai ser em vão  
 Cada palavra que escrevi na pele eu já senti  
 Sobrevivi, e tô de volta no mundão”  
 (Dina Di - Amor e Ódio. 2000)

Este trecho musical também consegue retratar também tanto a solidão das mulheres neste meio como também a dura realidade de algumas mulheres de terem seus parceiros em situação de cárcere.

A cantora e compositora Dina Di (1976- 2010), despontou no final dos anos 1990 para o começo dos anos 2000, participou de alguns grupos de Rap como o grupo Visão de Rua e brevemente de outro grupo chamado RZO, formado em 1996, sendo este um grupo musical que falava sobre a realidade marginalizada e periférica que findou em 2004, juntamente com outra cantora que despontou nesta mesma época foi a cantora Negra Li, que lançou sua carreira solo em 2015 (ALMEIDA, 2022, p. 12).

A cantora Negra Li, nome artístico de Liliane de Carvalho, nasceu em 1979 e foi criada no bairro da Brasilândia, periferia localizada na Zona Norte em São Paulo e começou sua carreira aos 15 anos de idade (ENCICLOPÉDIA ITAÚ, 2020). Foi integrante do grupo RZO no fim dos anos 90, mas despontou com o seu álbum “Guerreiro, guerreira” em 2004 pela Universal Music, em colaboração com o compositor Helião.

Em uma de suas faixas intituladas “Olha o menino” em que ela ecoa sua voz e reafirmando que o local onde nasceu está longe de parecer a Disney, um parque de diversões turístico norte-americano:

[...]  
 Eu tô aqui...HAHA  
 Foi bom pra mim se pá  
 É Zona Norte Brasilândia  
 Não é Disneylândia  
 Passei a minha infância toda pro ali  
 Onde é melhor se respeitar pra não morrer  
 Não pode se perder  
 E ainda tem quem pense assim  
 Maiores são os valores  
 Para nós sobram as dores

Pisaram sob as flores"  
 Periferia e um jardim  
 Onde se planta amores e as dores  
 Vou cantar que é pra ver um bom lugar  
 [...]  
 (Negra Li e Helião – Olha o menino. 2004)

No trecho que remete a rima de “Brasilândia” com “Disneylândia”, está fazendo uma referência e menção ao trecho de uma música dos Racionais MC’s intitulada “Capítulo 4, Versículo 3”, do álbum *Sobrevivendo ao Inferno* de 1997:

[...]  
 “E o filme acabou pra você  
 A bala é de festim, aqui não tem dublê  
 Para os mano da Baixada Fluminense à Ceilândia  
 Eu sei, as ruas não são como a Disneylândia”  
 [...]  
 (Racionais MC’s – Capítulo 4, Versículo 3. 1997)

Sobre estes versos perspicazes, nota-se que menções a artistas são bem vistas e empregadas no mundo do Rap brasileiro pois são grandes dispositivos que reforçam as teses do que se é falado no mundo do Rap, que estão enraizadas na sociedade e transformam em metáfora a condição socioeconômica, violência e das periferias brasileiras, que ainda é invisível aos olhos de muitos, sobretudo aos que não conhecem de perto essa realidade.

Sobre o a intertextualidade entre as músicas “Olha o menino” de Negra Li e Helião e Capítulo 4, Versículo 3 de Racionais MC’s, demonstra que:

“Como veremos no próprio caso de Negra Li, autorreferências e intertextualidades povoam o mundo do rap, ora pagando tributos, ora afirmando estilos. O que os Racionais evocam, em fala sobre artificialidade (“dublê”, “festim”, “filme”), é o discurso da magia e da representação tão caro à Disneylândia. Erigida enquanto possibilidade física da construção hollywoodiana, a invenção de Walt Disney é tomada como oposição à realidade mais crua, limitada, abandonada. A amostra de risco e morte trazida por Negra Li também confronta o mundo de sonhos perpetuado pelo parque temático, figura esta que carrega o positivo, mas também o ilusório.” (CARDOSO, 2021, p.127)

De toda forma, a carreira de Negra Li não despontou somente neste momento. No começo dos anos 2000, foi convidada para participar de uma música e um DVD gravados por uma grande banda de renome nacional chamada Charlie Brown Jr, momento em que ela ganhou destaque na mídia com o *hit* musical “Não é sério” (ALMEIDA, p. 12, 2022), sendo uma música que fala sobre a precariedade que o sistema impõe à juventude marginalizada:

“Revolução na sua mente você pode você faz  
 Quem sabe mesmo é quem sabe mais  
 Eu tô no clima!  
 O que eu consigo ver é só um terço do problema  
 É o Sistema que tem que mudar  
 Não se pode parar de lutar  
 Senão não muda  
 A Juventude tem que estar a fim  
 Tem que se unir  
 O abuso do trabalho infantil, a ignorância  
 Só faz destruir a esperança  
 Na TV o que eles falam sobre o jovem não é sério  
 Deixa ele viver! É o que liga”  
 (Charlie Brown Jr. ft. Negra Li – Não é sério)

O que estas artistas têm em comum é que ambas eram mulheres periféricas que nasceram em São Paulo, despontaram na periferia paulistana e tinham como interesse em comum falar sobre suas duras realidades. Desta forma, ambas foram precursoras de um novo discurso no Rap e assim criaram um legado que permitiu que mais mulheres pudessem se expressar através da música, sendo pioneiras que criaram um legado em meio a tantas vozes masculinas que permeavam no mundo do Rap brasileiro.

Dina Di era mulher de pele não-negra e ela retratava assuntos que eram mais pertinentes à sua realidade, como por exemplo a maternidade solitária, a solidão de uma esposa com um parceiro encarcerada, a realidade precária das comunidades, entre outros temas que sentia na própria pele. Negra Li é uma mulher negra que também falava sobre sua realidade periférica e também sobre o sistema racista em que vivia, onde assim logo alcançou um *status* de grande voz precursora do Rap para a memória atual (ALMEIDA, p. 24, 2022), abordando temas que eram ligados ao seu meio social, enfrentando o machismo, o racismo e reverberando sua voz em temas sensíveis desde aquela época até os dias atuais.

Vale destacar que em suas músicas, muito se fala na mulher com arquétipo de “guerreira” e “batalhadora”, que consegue suas conquistas através de muita luta e sufoco, levando em conta que são mulheres periféricas em um sistema que esmaga e oprime qualquer pessoa que venha a enfrentar o sistema. Algumas músicas destas mulheres possuem um conteúdo mais sensível e romântico, mas ainda é abafado e prontamente mudado justamente porque estas mulheres, de certa forma, tinham que “seguir a cartilha” do que era estar no movimento do Hip Hop naquela época, seja em seus estilos musicais, em sua moda, em suas vidas.

Ambas as artistas citadas foram e ainda são destaques no cenário do Rap nacional, que abriram caminhos para que artistas consideradas da nova geração pudessem percorrer, influenciando-as, abordando o tema do feminismo e machismo em meio à um contingente de pessoas que eram predominantemente masculinas, heterossexuais e cisgêneros.

Inclusive, se já há pouca visibilidade de mulheres no mundo do Hip Hop nesta época, encontrar dados de pessoas com deficiência, LGBTQIA+ ou de povos originários neste cenário brasileiro, seja cantando, rimando, fazendo *beats* ou dançando *break* no cenário brasileiro é ainda mais difícil.

Logo, nota-se que, apesar do Hip Hop ser um gênero que as pessoas se identificavam pela maioria ser de origem marginalizada, periférica e com pouquíssimas políticas públicas que ajudassem estas pessoas, onde as músicas falam exatamente nestas temáticas complexas, ainda havia uma problemática muito latente e que muito pouco se falava, ao menos da parte dos homens, que era o machismo, o patriarcado e o preconceito contra pessoas LGBTQIA+ no mundo do Hip Hop, demonstrando assim a necessidade de cada vez mais ser importante a representação destas pessoas como artistas.

### 3.3. Repercussões e Influências das Canções de Mulheres Negras Brasileiras Atuais no Rap: Preta Rara, Tasha e Tracie e MC Soffia

Nota-se que a partir dos anos 2000 o cenário do mundo do Hip Hop ficou diversificado, com mulheres, negros e pessoas LGBTQIA+ que sentiram a necessidade de se expressar e falar através de sua arte, suas vivências. Um ponto interessante é que, para além da arte do Rap, as mulheres também utilizam a comunicação visual, como por exemplo, a moda e suas vertentes, para assumir uma postura de enfrentamento, em contraposição ao que a sociedade feminina conhece como “padrão” de vestiário, com saltos altos, cabelos alisados e vestidos longos.

Até os anos 2000, é possível verificar entre as mulheres um padrão de vestiário com roupas mais folgadas, que ainda persiste; no entanto, está em constante revolução, ou seja, aos poucos está mudando como é possível notar nas mulheres negras que compõem a cena que veio a partir dos anos 2010, como por exemplo as artistas Tasha e Trachie, Ebony e Slipmami.

O orgulho em apresentar cabelos trançados, cacheados e black também compõem o visual destas mulheres que fazem questão de trazer elementos, sobretudo da cultura negra, para a estética da mulher negra no Hip Hop e resgatando o empoderamento de seus corpos e identidades.

Existe uma discussão atual entre as mulheres negras no Rap no quesito da dança, das roupas e da erotização de seus corpos. Algumas artistas defendem o discurso de que não é necessário a representação destes corpos pois consideram que existe uma objetificação vinda da sociedade, e sobretudo dos homens. Sobre esta temática:

“No “rap feminino” as cantoras defendem o discurso de que não objetivam e não necessitam “rebolar” para construir informações e conhecimentos para seu público. Visto que o gênero masculino raramente respeita as mulheres que enaltecem ou revelam a sexualidade dos seus corpos, apresento que esse é um dos motivos que levam as cantoras a se negarem a representar um corpo hipersexualizado nos palcos e nas fotos. Para muitas delas, o reconhecimento social precisa ser construído em torno não do prazer sexual, mas de suas ideias, as quais devem ser sistematizadas a fim de manifestá-las publicamente aos jovens das periferias [...] Sendo assim, as pessoas do gênero feminino que se portam de maneira excessivamente sexualizada ou erotizada são reconhecidas pelas MCs apenas como reprodutoras de determinados padrões sociais atribuídos às jovens. Para as MCs, a “mulher objeto” é um sujeito sem autonomia, que não utiliza sua capacidade de reflexividade intelectual e que apenas assume alguma “agência” almejando recursos financeiros.” (SANTOS, p. 106-107, 2017).

Sob essa ótica, quando estas mulheres mostram demais seus corpos e rebolam, elas contribuem para que mulheres sejam apenas objetificadas, onde a intelectualidade não é levada em consideração, sendo consideradas “mulheres objeto”.

Esta situação está cada dia mais em pauta pois historicamente as mulheres sempre tiveram seus corpos objetificados por e para que homens pudessem lucrar com isto, sobretudo na ótica da arte. Atualmente, algumas mulheres pensam desta forma, contudo outras conseguem enxergar que seus corpos são apenas seus, e que se têm vontade de usar roupas e gestos mais ousados, que usem.

A visão ocidental do corpo da mulher ainda é pauta e existem vários ângulos que esta temática pode e deve ser revisitada, mas quando o profissionalismo e a voz destas meninas entram em cena, a objetificação de seus corpos fica de lado, como é o caso das cantoras Tasha e Tracie, que inclusive iniciaram suas vidas artísticas no ramo da moda.

Dentro do mundo do Hip Hop as pessoas também utilizam a comunicação visual, desta forma, a moda como forma de expressar sua arte, e as mulheres desta cena

assumem uma postura de enfrentamento, em contraposição ao que a sociedade feminina conhece como “padrão” de vestiário, com saltos altos, cabelos alisados e vestidos longos.

Artistas brasileiras como Preta Rara, Tasha e Tracie e Mc Soffia são nomes do Rap atual que versam sobre o empoderamento da mulher negra e suas vivências, que possuem em comum a militância em suas músicas, denunciando o machismo e o racismo estrutural enraizado em nossa sociedade, inclusive incentivando às mulheres negras a se aceitarem como são, pois ainda vivemos em um ambiente que insiste em depreciar os corpos das mulheres negras. Desta forma, elas emergem como grandes potências femininas negras do Hip Hop na atualidade, e estão cada vez mais caindo no gosto popular da música brasileira.

Preta Rara, nome artístico de Joyce da Silva Fernandes, é uma *Rapper* negra, escritora e periférica, nascida na cidade de Santos e foi empregada doméstica durante sete anos, dos anos 2001 até o ano de 2009 (SANTOS, 2019). Uma mulher que utiliza em sua identidade artística traços da moda, uma vez que literalmente veste camisas com termos em palavras como “preta” e “cabelo duro”, que popularmente até os dias atuais estão estigmatizados em diversas ofensas à mulher negra, então a Mc “se utiliza delas com a finalidade de afirmar a existência dessas características fenotípicas, ao mesmo tempo em que critica seus significados preconceituosos existentes nos discursos racistas” (SANTOS, 2019). A música de Preta Rara chamada Falsa Abolição retrata sobre a vivência de uma mulher negra e periférica no país em um país altamente racista e racista, como será visto a seguir:

Meninas negras não brincam com bonecas pretas! Pretas!  
 Tô cansada do embranquecimento do Brasil  
 Preconceito, racismo como nunca se viu  
 Meninas negras não brincam com bonecas pretas  
 Foi a barbie que carreguei até chegar na minha adolescência  
 Porque não posso andar no estilo da minha raiz  
 Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz  
 Na novela sou empregada  
 Da globo sou escrava  
 Não me dão oportunidade aqui pra nada  
 Sou revolucionária, negra consciente  
 Não uso corpo, eu não me mostro eu uso a mente  
 Sou afrodescendente você vai ter que me aceitar assim  
 Cabelo enraizado é bom pra mim  
 Patrão puto que não me contrata na sua empresa  
 Porque não tenho olho claro, ele não me aceita  
 Entro no seu comércio

Eu gasto, eu consumo  
Aí você me aceita  
Isso é um absurdo  
Dinheiro não tem cor, mas pra trabalhar tem  
Há muitos negros vencedores  
Eu digo amém  
Negra mudando de cor não é normal  
Pra poder ser aceita no país do real  
Não troco minha raça  
Por nada, essa é minha casa  
Mais uma negra militante mostrando a cara  
Branco correndo tá atrasado  
Preto correndo tá armado  
E é tiro da polícia para todos os lados  
Genocídio cresce no meu povo negro  
Porque temos que morrer  
Só porque somos pretos?  
Polícia racista, raça do diabo  
Estão nas ruas correndo  
Pra todos os lados  
Com sangue no olho, em desespero  
Pego o negro estudante e fala que é suspeito  
20 de novembro, não nasceu por acaso  
Zumbi palmares lutou e foi executado  
Teve sua cabeça cortada, salgada e espetada  
Num poste em Recife na luta pela causa  
Sou quilombola, descendente do guerreiro zumbi  
Não é você sistema opressor  
Que vai me impedir de sorrir  
13 de maio, a falsa abolição dos escravos  
A princesinha nos livrou e nos condenou  
O sistema fez ela passar como adoradora  
Não nos deu educação e nem informação  
Lei do sexagenário, aí foi tiração  
Libertaram os negros velhos, sem nenhuma condição  
Lei do ventre livre ou do condenado  
Pequenos negros sem pai, para todos os lados  
Na escola não aprendi  
Aprendi na escola da vida  
Estudei me informando atrás de sabedoria  
Nossa cultura esquecida  
Apagada e queimada  
Na escola nunca ouvi  
Falar de Dandara  
Somos obrigados aprender o que é de fora  
Europa, oriente, essa cultura não é nossa  
Discriminam as religiões afro-brasileiras  
Falando que é do diabo  
Que é coisa feia  
Mas temos que se mexer para acreditar  
Pra obter conquista é preciso reivindicar  
Meninas negras  
Não brincam com bonecas pretas  
Somos todas iguais  
Por que você me rejeita?

Dominam os meus pensamentos  
Como grande líder negro  
Eu não espero e vou a luta  
De tudo o que quero  
Sou puro sangue envenenado  
Corpo mente e alma  
Não tenho medo de nada  
Brasil é minha casa  
Honro minha raiz  
Luto pela minha cor  
Tudo o que busco é por nós  
E faço com amor  
Cabelo pixain, da pele preta  
Aparência não me rebaixa, porque amo ser negra  
Sou mais uma guerreira como Dandara  
Quero conhecer o meu passado  
E família na África  
Isabel cristina leopoldina  
Augusta micala gabriela gonzaga de bragança  
Que se fez de boazinha aquela cretina  
Assinou abolição, sem nos dar esperança  
Que lutou subiu, quem não lutou ainda espera  
Quilombos formados  
Hoje codinome favela  
Algemas minhas verdades  
Ninguém é dono dela  
Queimar arquivos não consolam os negros dessa terra  
A porcentagem não sei, por isso não citarei  
A grande parte dos carentes são negros eu sei  
Rei de quilombos que foram no passado  
De sua terra Natal, foram arrancados  
Agora tentam esconder com cotas de igualdades  
Se a maior parte do preconceito  
Está nas faculdades  
Eu não consigo me ver tomando chibatada  
Roupa rasgada na mata violentada  
Brasil, o primeiro em miscigenação  
Mistura de raça camufla a história da nação  
Algemas nos punhos e nos pensamentos  
Ainda somos escravos, mesmo não querendo  
A luta continua só você não ver  
Abra os olhos que ninguém abrirá pra você  
Olha lá, olha lá  
Mais um navio negreiro  
Mais mão de obra de graça  
Pros canavieiros  
Será que a história da época  
Era a mesma de hoje  
Promessas de empregos  
Que iludem a cabeça dos negros  
Muitos morreram antes da liberdade sonhada  
Gotas de sangue escorriam do couro da chibata  
Lágrimas derramadas pra muitos foram piadas  
Soltos das correntes  
Sem poder voltar pra casa



Meninas negras  
 Não brincam com bonecas  
 Somos todas iguais  
 Por que você me rejeita?<sup>14</sup>  
 (Preta Rara – Falsa Abolição)

A Preta Rara demonstra, assim, a sua atuação como protagonista de resistência de raça e gênero no mundo do Rap, demonstrando também que a visão da “beleza” da mulher branca e eurocêntrica não só pode como deve ser rompida, afinal, a beleza é uma construção social e cultural, devendo ser analisada em nosso dia a dia, pois, quem não possui esses traços não-negros são consideradas desprovidas de beleza, o que faz entendermos que é mais um traço racista e machista que a sociedade insiste em perpetuar.

Inclusive, o fato de não existir no mercado bonecas pretas demonstra a falta de representatividade para meninas negras que não possuem algum tipo de referência de beleza na infância, uma vez que as bonecas mais conhecidas no mercado possuem um padrão estético eurocêntrico e fora da realidade que as mulheres latino-americanas possuem. Para Santos (2019):

“[N]o caso de Preta Rara, sua atitude política ainda contribui para a problematização do que vem a ser “o belo” no imaginário social acerca das feminilidades negras. Desta forma, em relação às mulheres brancas ela projeta a imagem de uma mulher negra como possuidora de uma diferença estética, e não como aquela que carrega em seu corpo e rosto uma feiura proveniente de atrasos biológicos, culturais e intelectuais, como propagam as concepções racistas.” (SANTOS, 2019).

Já a dupla de *Rappers*, as irmãs Tasha e Tracie Okereke, são mulheres, negras e periféricas naturais do Jd. Peri da Zona Norte de São Paulo que surgiram com o coletivo MPIF (Mulheres Pretas Independentes da Favela) em 2017, que estão introduzidas no Hip Hop brasileiro. Iniciaram suas carreiras através de um *blog*<sup>15</sup> que durou entre os anos 2014 a 2018 intitulado de *Expensive Shit*, onde tinham como foco expressar através da informação, o conhecimento, a arte e a moda, valorizando a autonomia de jovens negros (SILVA, p. 9, 2023). De acordo com Silva, 2023:

“[c]omo a intenção de Tasha & Tracie era a de se comunicar de maneira simples, porém eficaz com a audiência do blog, essa técnica não foi aplicada de maneira calculada, pois as jovens não se prendiam ao conhecimento

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.letas.mus.br/preta-rara/falsa-abolicao/> Acesso em 24 ABR 2023.

<sup>15</sup> Site Expensive Shit. Disponível em: <http://expensiveshitt.blogspot.com/> Acesso em 08 FEV 2023.

acadêmico naquelas produções textuais, mas existiu naturalmente uma vez que, a posição social em que estavam inseridas era a mesma do público e, assim, criaram genuinamente um texto com o vocabulário mais direcionado possível para os seus leitores.” (SILVA, p. 31, 2023).

As gêmeas nascidas em 1995 são destaque nacional e referências do Hip Hop brasileiro através do Rap feminino como MCs e da “*Moda das favelas*”, intitulado-se para além de rappers e MC’s, “ativistas periféricas”. Elas ganham mais destaque na música do Rap nacional durante a pandemia do Coronavírus em 2020 através das plataformas digitais, e em 2022 ultrapassaram a marca de 60 milhões de *streams*<sup>16</sup> no *Spotify*<sup>17</sup>.

A música “ROUFF” está inserida na segunda faixa do álbum “Diretoria”, onde Tasha e Tracie narram um pouco sobre suas caminhadas dentro do Rap:

[C]orri do zero sem escada  
 Projetando em mim a sua tentativa falha  
 Até aqui sem dar  
 Mas se eu tivesse, tava milionária  
 [...]  
 Quer falar de mim?  
 Deixa, de-deixa, de-deixa  
 Quem quiser que fale  
 Eu não tenho tempo  
 Quer minha atenção me pague  
 Por que eu não falei  
 Eles pensam que eu não sei  
 Que nenhum botava fé, agora diz  
 Eu sempre acreditei!  
 Mas se é dia de baile  
 É não, mais tá la is the finess  
 Whisky red sense na mão  
 Lançando dutty wine  
 Sense na mão, sense na mão  
 Lançando dutty wine  
 É os mente blindada da quebrada  
 Rouff! Rouff!  
 [...]  
 Que age sem emoção  
 Então vê o que 'cês pode fazer  
 Vê o que 'cês pode fazer  
 Corro sem olhar pra trás, eu nem vou te ver  
 Quem não é, não vai ser

<sup>16</sup> Os streams do Spotify, por sua vez, referem-se à quantidade de vezes que uma faixa é tocada. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2022/04/o-que-e-stream-no-spotify-entenda-significado-do-termo.ghtml>. Acesso em: 22 FEV 2023.

<sup>17</sup> O Spotify é um serviço digital que dá acesso instantâneo a milhões de músicas, podcasts, vídeos e outros conteúdos de criadores no mundo todo. Disponível em: <https://support.spotify.com/br-pt/article/what-is-spotify/>. Acesso em 28 FEV 2023

Pra subir não precisa descer  
 Desposa de mim e foca em você  
 Cês quer chaviar  
 Mas as porta que é bom não quer destravar  
 Não quero ser chave mestra, eu quero arrombar  
 Invadir essa porra, render esses cara  
 Eu sou boa demais pra ser ignorada  
 Só pode fazer essas letra fraca porque sua existência  
 não é questionada  
 Cês pode até não gostar  
 Mas tem-tem-tem-tem que respeitar  
 Igual nós vocês quer viver  
 Mas igual nós cês não quer morrer  
 Corrego não é piscina e eu não sou sua amiga  
 Vocês se perdem, se acham demais  
 Nós vive na guerra  
 Paz, coisa de boy  
 MC favorito é meu jantar  
 Morre um a cada barra  
 Mano eu sou uma nave e vocês é bode  
 Esquece esses braço, me deixa no toque-toque!  
 [...]

É os mente blindada da quebrada  
 Rouff! Rouff!  
 Que age sem emoção!  
 [...]

(Tasha e Tracie – ROUFF)

Nesta música elas deixam explícito que muitos homens se acham melhores na caminhada do Rap, mas elas como mulheres negras e periféricas tiveram que correr em dobro para conquistarem seu espaço na cena, uma vez que são boas no que fazem e querem ser valorizadas por isto. Atualmente, no ano de 2023, ultrapassaram pela primeira vez a barreira do Hip Hop e lançaram música com a cantora pop Ludmilla com a faixa “Sou má”, onde conseguiram através do gênero do pop alcançar mais pessoas e ouvintes de suas músicas.

Outra artista importante para destacar, com um trabalho artístico muito forte por conter uma temática que trata de feminismo e temas raciais é MC Soffia, nome artístico de Soffia Gomes da Rocha Gregório Corrêa, nascida na periferia de São Paulo em 2004. Por ser filha de ativistas negros, o empoderamento feminino e a negritude sempre foram pautas contundentes em sua vida. Ela começou a cantar aos seis anos em 2011, fazendo rimas e hoje em dia é bastante reconhecida, inclusive com indicações internacionalmente à prêmios como *BET Awards (Black Entertainment Television)*, que é uma premiação que surgiu para condecorar diversos artistas afro-americanos de diversas áreas da Arte, como por exemplo a música.

As canções e rimas de Mc Soffia chegaram impactando o cenário musical brasileiro pois, desde muito nova, aborda temas que falam sobre a representatividade da mulher negra. Em uma entrevista concedida ao site Estadão<sup>18</sup>, a Mc Soffia fala que quer que sua música não seja apenas mais uma, e sim que ela quer falar sobre estudo, inclusive incentivando tanto na entrevista quanto em suas músicas as meninas negras a buscarem conhecimento, onde ela afirma que é uma forma mais fácil lidar com críticas e ter autoestima, pois são em momentos de conhecimento sobre a cultura e diversidade negra que ela escreveu suas músicas, como será analisado a seguir com sua música Menina Pretinha:

Menina pretinha, exótica não é linda  
 Você não é bonitinha  
 Você é uma rainha  
 Menina pretinha, exótica não é linda  
 Você não é bonitinha  
 Você é uma rainha  
 Devolva minhas bonecas  
 Quero brincar com elas  
 Minhas bonecas pretas, o que fizeram com elas?  
 Vou me divertir enquanto sou pequena  
 Barbie é legal, mas eu prefiro a Makena africana  
 Como história de griô, sou negra e tenho orgulho da  
 minha cor  
 Africana, como história de griô,  
 sou negra e tenho orgulho da minha cor  
 Menina pretinha, exótica não é linda  
 Você não é bonitinha  
 Você é uma rainha  
 O meu cabelo é chapado, sem precisar de chapinha  
 Canto rap por amor, essa é minha linha  
 Sou criança, sou negra  
 Também sou resistência  
 Racismo aqui não, se não gostou, paciência  
 [...]  
 Menina pretinha, exótica não é linda  
 Você não é bonitinha  
 Você é uma rainha  
 (Mc Soffia – Menina Pretinha)

Além destes exemplos de mulheres negras artistas que foram citadas anteriormente, importante lembrar que há uma gama de mulheres negras que estão no estilo do Rap e do Funk brasileiro que são referências no país. No cenário do Funk, vozes

<sup>18</sup> NASCIMENTO, Caio. Minhas músicas não são para virar chiclete, quero falar de estudo, diz Mc Soffia. Estadão. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/gente/minhas-musicas-nao-sao-para-virar-chiclete-quero-falar-de-estudo-diz-mc-soffia/#:~:text='Minhas%20m%C3%BAasicas%20n%C3%A3o%20s%C3%A3o%20para,%2C%20diz%20MC%20Soffia%20%2D%20Estad%C3%A3o>. Acesso em 26 ABR 2023.

femininas que foram pioneiras e inconfundíveis nos anos 2000 são Tati Quebra Barraco e Deize Tigrona, que deixaram um legado que segue atual para artistas como Mc Carol, Mc Dricka, além de artistas que atuam no Rap e Trap atual como Ajuliacosta, N.I.N.A, Mc Luanna, Ebony, Slipmami, Drik Barbosa, entre outras.

É importante salientar que é ideal de que mulheres negras tenham voz ativa no mercado fonográfico e compartilhem suas visões e expressões através da oralidade, cantando literalmente o que se sente e se vive como mulher negra, periférica e brasileira, compartilhando assim seus conhecimentos e vivências, com a finalidade de avançar em suas demandas sociais da negritude feminina, que ainda são marginalizadas, afinal, são estas mulheres negras que “sentem na pele” diariamente todos os aspectos de se viver em uma sociedade no qual o machismo, o racismo e o classismo que ainda não foram dissipados, fazendo assim com que suas músicas sejam inovadoras, genuínas e com uma carga emocional única.

Nota-se então que são necessárias cada vez mais o aumento de pesquisas que compreendam o marcador de gênero e raça existente no Rap, uma vez que é necessário que o feminismo negro esteja em evidência, uma vez que o dia a dia da mulher negra é diferente das demais, sendo a mulher negra a pessoa mais violentada em diversos aspectos estruturais e sociais.

### 3.4 – Mulheres Transsexuais e Travestis Negras no Movimento do Hip Hop Brasileiro: Linn da Quebrada, Jup do Bairro e Bixarte

Esta pesquisa não tem a pretensão de estudar profundamente as definições da travestilidade, de mulheres trans, travestis, e quem são estas, nem de aprofundar o estudo aos estudos de gêneros, estudos feministas e teoria Queer, mas é preciso afirmar que ser uma pessoa transsexual no Brasil é marcado por violências, uma vez que, segundo a *TransgenderEurope* (TGEu), o Brasil que mais mata pessoas trans no mundo.

Segundo dados revelados pelo ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transsexuais), mostraram que a expectativa de vida de uma pessoa trans neste país é de trinta e cinco anos em 2017. Outro dado que o ANTRA também revela é que 90% da população trans está em situação de prostituição, demonstrando a falta de oportunidades para estes. Desta forma, é possível observar que um corpo trans é um corpo mais suscetível a ser vítima de violências estruturais, sobretudo de gênero e de falta de políticas públicas que lhe afetam diretamente, ainda mais quando se trata de corpos negros e

periféricos, e por isso necessita-se cada vez mais de estudos interseccionais, uma vez que são afetadas diretamente pela necropolítica.

A necropolítica é um termo que o autor Mbembe (2018) define como política da morte, onde existem alguns corpos que são perante a sociedade mais aceitáveis de morrer, e ainda com o aval do Estado, já que existe uma política que valida a morte destes corpos. Um destes exemplos são as pessoas trans, onde geralmente tem seus corpos desvalorizados durante a sua vida e ainda mais em sua morte, sendo corpos mais descartáveis socialmente.

É de muita importância que estes corpos trans, que são profundamente marginalizados por causa da intersecção de raça, classe, gênero e sexualidade nossa sociedade sejam ouvidos pelo máximo de pessoas que puderem alcançar pois estes sim são corpos vulneráveis, que padecem precocemente por causa de um ódio de caráter preconceituoso, racista e transfóbico que permeia nossa sociedade. E, cada vez mais, é possível termos a oportunidade de ver e escutar as próprias mulheres trans e travestis narrando sobre suas próprias experiências, tanto no mundo artístico quando na academia, para que estas vozes com discursos próprios cheguem ao máximo de pessoas que puderem alcançar.

Por serem considerados pela sociedade de um modo geral de “corpos desobedientes”, é possível entender o quão necessários essas vozes “desobedientes”, e de certa forma “terroristas” irrompam na sociedade, mostrando como as vozes das mulheres trans e travestis são potentes e resistentes. A rebeldia, seja lá em qual campo for, é mais do que necessária para que o conservadorismo seja rompido, já que este é o modo que todos os povos socialmente vulneráveis conseguem historicamente ocupar seus espaços e escreverem suas próprias histórias.

Por este motivo serão citadas algumas artistas negras trans no mundo do Rap e do Funk brasileiro que trazem sua linguagem própria e discursam sobre suas vivências, que são mais do que necessárias na atualidade, pois apesar de algumas destas artistas terem seu espaço, ainda são minoria quando comparado a qualquer artista branca e cisgênero.

Lina Pereira, conhecida por sua carreira multiartista como Linn da Quebrada, é *Bixa Travesty*<sup>19</sup>, preta e periférica, que iniciou sua carreira como Mestre de Cerimônia, e foi intitulada como MC Linn da Quebrada. Esteve como MC entre 2016 e 2017, porém

---

<sup>19</sup> Construção identitária que a própria Lina se denomina, sendo, inclusive, também o nome do longa-metragem dirigido por Kiko Goifman e Claudia Priscila em 2018.

nos anos seguintes resolveu retirar o título de MC para experimentar novas musicalidades e não estar vinculada à apenas ao título de MC (CAFOLA, 2021, p. 61 – 62). Sobre a construção de Linn da Quebrada, Cafola cita que:

“[L]inn é uma artista trans do início do século vinte e um. Por vezes se intitulou nem ator e nem atriz, atroz\*, bem como bailarina, performer, terrorista de gênero, artista e ativista – ativista –, em suma, como está em suas contas das redes Instagram (insta) e Twitter, “multiartista. uma legião”. Existe um remelexo, um jogo de cintura, um se vira nos trinta\* em sua experiência. Coloca-se, também, como uma bixa travesty\*, preta e periférica, em outras palavras, alguém que ocupa as classes empobrecidas deste país.” (CAFOLA, 2021, p. 27).

Em entrevistas<sup>20</sup> concedidas, perguntam-lhe muito sobre qual o motivo de ter escolhido o funk como seu estilo de música, momento em que afirma que além de serem ritmos que faziam parte do contexto social em que nasceu e (sobre)viveu, enxergou no ritmo do funk a vontade de se comunicar e dialogar para outros corpos que não eram *cisheteronormativos*, assim como o seu. Inclusive, carrega consigo, em seu nome artístico o “da Quebrada”, demonstrando que, para onde quer que vá, esta é a sua raiz. Deste modo, entende-se então que o meio artístico foi e é uma possibilidade de [r]existência para corpos e sujeitos fora da norma. (CAFOLA, 2021, p. 18).

A música que lança em 2016 como MC é intitulada “Enviadescer”, sua primeira obra no qual ela é revelada como artista para todo o país. É notório que, em tom divertido, ela tem a intenção de se desvincular do padrão e perpassam o que é imposto na sociedade, que é o de enaltecer o que a própria chama de “*bixas afeminadas*”, tornando-se assim um marco inclusive no audiovisual e na indústria da música pela militância existente em suas canções, como expresso abaixo:

Ei, psiu, você aí, macho discreto  
 Chega mais, cola aqui  
 Vamo bater um papo reto  
 Que eu não tô interessada no seu grande pau ereto  
 Eu gosto mesmo é das bixas, das que são afeminada  
 Das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiada  
 Eu vou falar mais devagar pra ver se consegue entender  
 Se tu quiser ficar comigo, boy (ha-ha-ha)  
 Vai ter que enviadescer<sup>21</sup>  
 (Mc Linn da Quebrada – Enviadescer)

<sup>20</sup> VOLPATO, Regina. Ser bixa preta e enviadescer / prazer, eu sou mc linn da quebrada!. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jBEKL9InYGA>. Acesso em: 10 abr. 2023.

<sup>21</sup> DA QUEBRADA, Linn. MC Linn da Quebrada. Disponível em <https://www.letras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/enviadescer/> Acesso em 10 ABR 2023.

Cabe também destacar que a música também cita a hipocrisia dos considerados “homens de família”, chefes patriarcais e que se consideram muitas vezes “cidadão de bem” que saem escondido com travestis, sendo este um dos países que mais mata pessoas trans no mundo em contraponto com um ranking no qual, em 2022, mostrou que o Brasil é campeão em busca por pornografia trans em acessos do gênero em plataformas de pornografia, de acordo com relatório de 2022 da Pornhub<sup>22</sup>, tornando cada vez mais o assunto delicado porém cada vez mais óbvio em ser debatido em discussões sobre diversidade sexual e gênero.

Outra pessoa que contribui para este universo de mulheres trans que estão no cenário musical é Jup Lourenço Mata Pires, mais conhecida por seu nome artístico Jup do Bairro, que é cantora, compositora, mulher trans, negra e periférica. Inclusive, Lina e Jup são amigas e foram companheiras de trabalho durante os anos de 2017 até 2020.

Jup do Bairro é uma artista independente oriunda da divisa entre o Capão Redondo e Itapeverica da Serra em São Paulo, que tem um estilo de Rap inovador no qual fala sobre o dia a dia de uma mulher trans, histórias do cotidiano do seu passado, entre outros assuntos que se referem ao que vivenciou. Ela usa sua arte para denunciar as violências que os corpos trans que rompem as normas de gênero impostas em nossa sociedade sofrem.

Apesar de ter mais de dez anos de carreira artística, lançou seu primeiro álbum “Corpo sem juízo” em 2020, onde o título do álbum tem referências à alusão ao julgamento que são dadas às pessoas que desobedecem às regras impostas pela sociedade cis e heteronormativa e as rompem, sobretudo quando se é trans, negra e gorda e ousa ser quem deseja ser (CAVALCANTI, SILVA, AZEVEDO, p. 13, 2021)

Uma de suas músicas tem o mesmo nome deste álbum, “Corpo sem juízo”, descreve, questiona e aponta como a sociedade age cruelmente com os corpos das travestis, e esta canção, assim como o videoclipe, é impactante para quem escuta e esta é a intenção de Jup do Bairro, que une música, poesia e aborda a violência que os corpos trans sofrem. Inicialmente, temos na introdução do clipe, a escritora mineira Conceição Evaristo lendo um poema muito forte que veremos a seguir:

---

<sup>22</sup> Disponível em: <https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/comportamento/relatorio-do-pornhub-mostra-que-os-brasileiros-foram-os-campeoes-em-busca-de-pornografia-trans-em-2022>  
<https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/comportamento/relatorio-do-pornhub-mostra-que-os-brasileiros-foram-os-campeoes-em-busca-de-pornografia-trans-em-2022> Acesso em: 15 JUN 2023.



Minha filha continua me escrevendo  
Me afirmou que vai voltar  
Que vem me ver por esses dias  
Pedi-me perdão  
Dizendo que havia transformado seu corpo em outro corpo  
E que eu teria dificuldade em reconhecê-la  
Eu lhe respondi que o corpo era dela  
Era ela a única dona  
E que meu amor por ela estava sacramentado desde sempre  
O meu coração estaria sempre do lado do corpo dela  
Qualquer que fosse a forma que esse corpo tivesse  
E cá estou eu  
Nem sei por que contemplando esse corpo caído no chão  
Debruço, olho a cabeça do corpo morto  
Parece de uma mulher bem jovem  
Ela devia ser vaidosa  
Longas tranças espalhadas lhe cobrem a nuca e parte dos olhos  
Sinto arrepio  
Parece que eu já vi esse corpo por trás  
Essa silhueta não me é estranha  
Tenho essa imagem no fundo de minhas lembranças  
Quem será essa mulher?  
Alguém me sussurra, ao lado, que foi um crime de homofobia  
Penso em Josué, meu filho  
Que não é filho  
E, sim, minha amada filha  
Preciso me afastar daqui  
Essa cena me traz lembranças de antigas dores  
Minha filha disse que virá por esses dias  
Estou cansada  
Tudo em mim dói  
Crime de homofobia?  
De quem é esse corpo?  
É preciso resguardá-la  
A polícia está demorando  
Preciso me aproximar mais  
Quero ver esse corpo de perto  
Há um detalhe, perto do corpo  
Que eu não tinha visto: Uma pequena bolsa tira-colo  
Bolsa igual a minha  
É a bolsa que a minha filha me pediu, um dia  
Presente que eu lhe dera escondido do Josué, pai  
Preciso me aproximar  
Dá licença! Dá licença! Dá licença!  
Vejo-me empurrando todos  
Dá licença!  
Vida, me dá licença! Me dá licença!  
Conheço esse corpo  
Saiu de mim, planto-me aqui  
Eu, sentinela de um corpo assassinado, que não consegui  
guardar  
Essa é a minha menina  
Tenho dor  
Meu peito explode  
Algo me fere o peito

Quem matou a minha menina?  
 O pai? Eu? Vocês?  
 Quem matou minha menina?  
 Quem matou minha menina?  
 (Conceição Evaristo – Corpo sem juízo)

A música “Corpo sem juízo” reflete como a arte e a rebeldia através da música e da poesia dão forças para a autora da canção continuar sua jornada, mesmo esta sendo árdua pois vai contra todo um sistema cisgênero e heteronormativo imposto, como veremos a seguir:

[M]eus olhos cansados se abrem pra um novo dia  
 Engulo a saliva da minha própria rebeldia  
 E quem diria que um dia cê me ouviria falar?  
 É que minhas correntes foram soltas antes d'eu me expressar  
 Tardia, e sinto que aqui não posso caminhar  
 Meu corre é longo, mais um pulo, chego onde quero chegar  
 Por onde quero, posso até chegar numa ilusão  
 Mas sigo em frente e nem sempre ouço o meu coração  
 Anoitece, o sol já desce  
 Pedidos em forma de prece  
 De uma gente que só ajuda a outra se julgar-se merecem  
 Ninguém quer se conhecer  
 Se preocupar pra quê?  
 Nesse caminho falho eu não ganho o que mereço receber  
 É como está diante da morte e permanecer imortal  
 É como lançar à própria sorte e não ter direito igual  
 Mas eu resisto, eu insisto, eu existo  
 Não quero o controle de todo esse corpo sem juízo  
 Um corpo sem juízo, que não quer saber do paraíso  
 [...]  
 E é isso!  
 Eu decidi que vou explorar as potências do meu corpo  
 Por isso, unha, cabelo, e tal, tal, tal  
 Explorando as potências do meu corpo, eu fiz esse trabalho  
 De acordo com toda a violência que eu sofri  
 Relacionada a minha mão à gesticular  
 Em ser viado mesmo  
 É isso!  
 É sobre bichice  
 É sobre ser quem eu quero ser  
 É sobre liberdade  
 É sobre ser uma referência de bicha  
 As minhas referências são bichas  
 Meus olhos cansados se abrem pra um novo dia  
 Engulo a saliva da minha própria rebeldia  
 E quem diria que um dia cê me ouviria falar?  
 É que minhas correntes foram soltas antes d'eu me expressar  
 Tardia, e sinto que aqui não posso caminhar  
 Meu corre é longo, mais um pulo, chego onde quero chegar  
 Por onde quero, posso até chegar numa ilusão  
 Mas sigo em frente e nem sempre ouço o meu coração  
 Anoitece, o sol já desce

Pedidos em forma de prece  
 De uma gente que só ajuda a outra se julgar-se merecem  
 Ninguém quer conhecer  
 Se preocupar pra quê?  
 Nesse caminho fale  
 Eu não ganho o que mereço receber  
 É como está diante da morte e permanecer imortal  
 É como lançar à própria sorte e não ter direito igual  
 Mas eu resisto, eu insisto, eu existo  
 Não quero o controle de todo esse corpo sem juízo  
 Um corpo sem juízo, que não quer saber do paraíso  
 Mas sabe que mudar o destino é o seu compromisso  
 [...]  
 (Jup do Bairro – Corpo sem Juízo. 2020)

Diante dos fatos, destaca-se que Jup do Bairro explode com seu desenvolvimento artístico sempre questionador e transgressor das normas que a sociedade impõe, sobretudo em corpos de trans negras, demonstrando que existe e resiste como pessoa, mesmo sendo ainda considerado um “corpo estranho”.

Outra artista trans, negra e nordestina é Bixarte, nome artístico de Bianca Manicongo, que despontou no cenário do Hip Hop e tomou proporções maiores com suas poesias e em forma de vídeos que foram diversas vezes vistos e compartilhados pelas redes sociais nos últimos anos, onde ela encontrou através da rede social digital *Instagram* uma forma de ampliar e divulgar a representatividade da causa LGBTQIAP+ (MACHADO, p. 26, 2022), além de representar também causas sociais e raciais.

A paraibana, que é poetisa, cantora, compositora, rapper e atriz participou também de vários *Slams*<sup>23</sup>, onde inclusive apresentou, foi finalista e venceu a competição do *Slam Resistência* em dezembro de 2021, sendo também bicampeã do *Slam Paraíba* (SOUSA, 2022) e também ganhou em primeiro lugar a terceira edição do Festival de Música da Paraíba de 2020. Sobre Bixarte, a autora:

[B]ixarte enuncia o poder da palavra da mulher trans, negra e periférica, sua poética discorre sobre os medos que a cercam diante da sua sobrevivência e da vida de outras mulheres trans e travestis. A poeta retrata a revolta coletiva de um grupo que por muito tempo foi invisibilizado e oprimido, por meio da sua arte, ela viabiliza a representação do corpo trans na sociedade. A obra de Bixarte denuncia a LGBTfobia e a violência que os corpos negros e LGBTs sofrem diariamente. Sua performance poética é encenada pela voz e pelo grito do seu corpo, que resiste e revela uma multiplicidade no entendimento do que é ser feminina. A poeta declama às necessidades das mulheres negras, trans e travestis, mostra a realidade das suas vivências e chama a atenção para à luta contra a LGBTfobia e o racismo. (SOUSA, 2022, p. 26)

---

23 O *slam* é uma competição de poesia falada que mistura texto, voz e corpo, com declamação de versos em espaços públicos que tem no contexto da literatura marginal nascente e no Rap, sendo a voz de identidade e resistência de poetas, sobretudo marginais

Em abril de 2023 lançou um álbum intitulado “Traviarcado”, que em pouco mais de dois meses bateu a marca de 320 mil plays em *streamings*, que traz em suas composições a força, sonhos, sexualidades e dores de ser uma travesti e negra em um país que seu corpo é muito vulnerável. Uma das músicas que se destaca deste álbum chama-se “Carta de advertência”, em parceria com Julian e Winnit, no qual expõem suas próprias experiências como pessoas trans:

[M]andaram uma carta de advertência  
 Fizem eu bater continência, ditaram a roupa de usar  
 Atravesso gerações e vou ficando forte  
 Meu povo nunca contou com a sorte  
 Chegamos vai começar  
 Tremeram quando viram a potência da favela em emergência  
 Gritando pra espantar  
 Não caio nesse teu papo fiado que meu destino é traçado  
 E já tá tudo acabado e não tem mais como lutar  
 As menina são braba não vai ter papa na língua  
 Nem uma escrita sagrada  
 O meu livro é yorubá  
 Cês não matam na rua, o serviço é bem feito  
 Entra dentro da casa pras criança executar  
 Não existe liberdade nessa terra de covarde  
 Que invadiram e apagaram  
 E até hoje quer lucrar  
 O senhor de engenho só mudou a vestimenta  
 Hoje é paletó e não para de acenar  
 E as fada sensata tão sendo tudo racista  
 Mas se eu puxo conversa vão quere me cancelar  
 Tu me chama de puta porque sabe que eu sou cara  
 Mas de madrugada teu marido quer me dar  
 Não me chama de bicha que eu já fico estressada  
 Sabe que eu sou pesada  
 É difícil de controlar  
 Difícil de controlar  
 Difícil de controlar  
 Mandaram uma carta de advertência  
 Fizem eu bater continência, ditaram a roupa de usar  
 Atravesso gerações e vou ficando forte  
 Meu povo nunca contou com a sorte  
 Chegamos vai começar  
 Tremeram quando viram a potência da favela em emergência  
 Gritando pra espantar  
 É tanto grito que não teve voz  
 E tanto tapa que a face levou  
 Hoje não em mais o que cabe em nos  
 E ninguém vai negar nosso valor  
 A casca rompeu e meu eu surgiu  
 Cansado e de curto pavio  
 Sem prumo no rumo  
 Sem tempo oportuno num campo de guerra chamado Brasil  
 Eu sempre fui eu não virei  
 Eu sempre soube o meu poder

Eu não arei o seu papel  
 E nem questão de pertencer  
 Ao normativo padrão que agride afeto e põe oferta  
 E nega o teto a uma mãe preta  
 Que deseja e não respeita  
 O que rejeita só de dia e diz que não nos aceita  
 Mas quando o sol se deita vai pra a primeira esquina  
 em busca de um corpo como o meu  
 Mas não estaremos mais dados ao seu bel prazer  
 Como zepelins atrás  
 Mandaram uma carta de advertência  
 Fizeram eu bater continência, ditaram a roupa de usar  
 Atravesso gerações e vou ficando forte  
 Meu povo nunca contou com a sorte  
 Chegamos vai começar  
 Tremeram quando viram a potência da favela em emergência  
 Gritando pra espantar  
 Eu tô cansado desse argumento equivocado  
 Que usa o que criou sobre o que é certo e errado  
 Pra julgar meu corpo como um mero pecado  
 Eu tô exausto, eu tô exausto  
 Fato é fato  
 Que você me queria calado  
 Sempre achando que meu corpo que tá enganado  
 Mas pra ser um homem eu não preciso ter um falo  
 Eu falo até não ter, mas você tá suicidado  
 Eu não vou baixar minha cabeça não  
 Vai se acostumar a ver transmac com mic na mão  
 Transmac com mic na mão  
 Para de falar se minha resposta não vai aguentar  
 Para de me perguntar que eu não vou te ensinar  
 Para de me olhar senão não vou me segurar  
 Para de evitar, tá difícil de controlar  
 Mandaram uma carta de advertência  
 Fizeram eu bater continência, ditaram a roupa de usar  
 Atravesso gerações e vou ficando forte  
 Meu povo nunca contou com a sorte  
 Chegamos vai começar  
 Tremeram quando viram a potência da favela em emergência  
 Gritando pra espantar  
 (Bixarte feat. Julian & Winnit – Carta de advertência. 2023)

Além destas mulheres trans e travestis negras que somam na cena do Rap e Hip Hop, existem outras que são referências no mundo do Funk atual, como Mulher Pepita e Danny Bond, que abordam as vivências de uma mulher trans no mundo do funk, com um certo tom de humor que dá um destaque ao som que elas fazem.

Atualmente as Batalhas de Rap espalhadas ao redor do país tem criado conscientização sobre os preconceitos existentes dentro do gênero, e acaba por banir MC's que proferem discurso de ódio e preconceito contra as diversas pessoas que fazem parte de grupos vulneráveis como forma de punir estas pessoas.

Importante ter em mente que o cenário do Rap continua sendo machista e, sobretudo, transfóbico, trazendo momentos de questionamento da atualidade no qual pode-se perceber que o corpo mais vulnerabilizado diante de toda esse cenário é o corpo da mulher trans ou travesti negra.

Por isso é tão necessário que estas vozes sejam cada dia mais ouvidas para que suas mensagens se propaguem, que cheguem em mais pessoas para que possam explicar como encaram de frente estas questões perante seus corpos que desde sempre foram marginalizadas socialmente, uma vez que diante de todos os fatos, são as pessoas mais vulneráveis tanto no meio do Hip Hop quanto em outros locais da sociedade, uma vez que são corpos que fogem do “padrão” e das normas, inclusive de raça e gênero, por ser um corpo que se *transforma*.

### 3.5 - O Rap Como Instrumento de Voz na Conscientização de Gênero, Raça e Classe

Em uma sociedade no qual são ainda são ensinadas às garotas negras à obedecerem o que a sociedade impõe, sendo este um local ainda violento psicologicamente, verbalmente e fisicamente o gênero feminino, pessoas negras e socialmente vulneráveis, as mulheres negras no Rap devem ser consideradas necessárias enquanto pessoas que denunciam essas marginalizações através da Arte, fazendo assim com que pessoas ao redor de todo território nacional sejam educadas através das vozes que as mulheres negras no Rap ecoam.

Desta forma, estas mulheres conseguem transformar sua Arte em educação, mesmo que de forma considerada “informal”, ou seja, não através dos meios compreendidos como socialmente aceitos de educação e alfabetização, como por exemplo a sala de aula, pois afinal, nem todas as pessoas têm acesso a este tipo de educação escolar e/ou acadêmica. Educar através da cultura, da Arte e da musicalidade deve ser considerado um meio válido de instrução de massas. De acordo com Santos (2017):

“[d]essa maneira, se o rap é para educar os jovens das periferias do Brasil, as cantoras e alguns cantores estão conscientemente seguindo essa premissa tradicional do rap, para denunciar as discriminações e, simultaneamente, educar informalmente os/as jovens no âmbito das relações de gênero, visando, assim, contribuir para a criação de práticas de respeitabilidade para com as diversas formas das pessoas viverem as identidades de gênero.” (SANTOS, p. 107, 2017).

As cantoras negras de Rap demonstram cada vez mais serem conscientes de suas responsabilidades sociais, sobretudo quando se trata de temas importantes e atuais como por exemplo o racismo, o machismo, a LGBTQIA+ fobia, a hipossuficiência oriunda das periferias, ou seja, das mazelas sociais e da exclusão destes corpos.

Desta forma, elas denunciam em suas músicas essas discriminações, inclusive possuindo o que chamam de local de fala para isto, podendo falar com maestria sobre suas vivências e sobrevivências diárias. E com isto elas disseminam através da Arte, a conscientização da cultura e a educação.

Sobre esta suposta educação que é inserida na arte musical, é possível destacar dentre vários casos um que é encontrado em algumas músicas das artistas Tasha e Tracie, que citam muito o nome do Imperador Africano Mansa Musa, nome original de Musa Keita I, que comandou o Império de Mali durante o século 14 e é considerado a pessoa mais rica que já existiu, que faleceu em 1337 e seu filho Magã assume o reino (FERREIRA, 2021).

Em um trecho da música Tang, das *rappers* Tasha e Tracie ft. Ryan, é possível destacar o seguinte trecho: "Sempre chave, mano, sem estilista, rica igual o Mansa Musa / Cheguei, fia, se prepara, pega seu bloco de nota/ Fofinha, não é Miami, aqui seu nome não é nada/ Favela é outros pique, então dá uma segurada". Outra música, também de Tasha e Tracie fr JXNV\$ intitulada "Salve" traz o seguinte trecho com referência ao Imperador: "Rica, Mansa Musa / Neguinha canela cinza, hoje com vários Adidas".

Este trecho das músicas que citam o importante imperador reflete que as artistas tanto estudam quanto passam por meio de sua arte o que aprendem, demonstrando que tanto conhecem a história de pessoas negras, que não é tão difundindo nas escolas. A lei 10.639/03 foi um marco na educação antirracista pois tornou obrigatório o ensino de História e Cultura africana e afro-brasileira no Ensino Fundamental e Médio, no entanto, vinte anos depois e ainda é possível notar que ainda há um público resistente à esta lei. Quando um termo diferente como o nome de um imperador negro vem em forma de canção, pode ser uma forma de induzir pessoas que escutam o som a pesquisar sobre a história que tanto ainda nos é negada.

Termos contundentes como a Paz e a Guerra também são assuntos citados em muitas músicas de Rap. Em um trecho da música de Racionais MC's chamada "Negro Drama" em que fala: "Pesadelo é um elogio / Pra quem vive na guerra, a paz nunca existiu / Num clima quente, a minha gente sua frio / Vi um pretinho, seu caderno era um fuzil".

Assim como também Tasha e Tracie trazem um verso polêmico em uma música chamada “Kachorras Kmikazes” em que citam: “A paz é o diploma que se recebe na morte”. Em um trecho da música “Carta aberta” de Monna Brutal, revela: “Não tenho vontade pra falar de paz”.

É possível perceber que é a guerra e a paz são temas recorrentes em algumas músicas de Rap, geralmente discutidas reafirmando que na posição em que se encontram, no qual tanto homens quanto mulheres negras vivem em clima de guerra com a sociedade, onde a paz sempre aparece como um termo que é quase que inalcançável diante das injustiças que sofrem no dia a dia, levando a entender que sobreviver é uma batalha diária, afinal, há uma espécie de Guerra Civil brasileira quando se trata de lugares periféricos.

A violência simbólica é um tema recorrente nestas músicas de expressões da juventude e cultura popular do Hip Hop, uma vez que esta juventude negra se recusou e ainda se recusa a permanecerem calados diante das injustiças que permeavam suas vidas e comunidades, usando então uma linguagem mais pesada, que certamente combinava com tamanha brutalidade que viam em seu entorno.

Essas músicas tinham uma postura crítica que se demonstra muito importante em todos os momentos da história do Rap, pois é uma forma da juventude negra e periférica responder a políticas que sempre dificultavam suas vidas, no qual podem de certo modo não serem uma imagem 100% positiva, mas mesmo assim são valiosas pois demonstram na íntegra através da Arte como sobrevivem estas pessoas com realidades diferentes, já que estes artistas estavam falando de suas vidas com assuntos que não são abordados pela sociedade de forma aberta.

Se a fúria e a ira são inerentes ao que estas pessoas sentem devido ao à negligência que a sociedade sempre teve com esta parcela da população, como estes artistas deveriam falar de outra coisa já que este era o sistema que as pessoas marginalizadas passavam em suas comunidades? Além de tudo, a mídia majoritariamente branca e de classe alta não dava voz a estas pessoas que queriam ser escutadas.

Assim como essas vozes artísticas devem ser apoiadas pela sociedade, pela mídia fonográfica e audiovisual, deve-se incentivar também cada vez mais às pesquisas que se propõem a estudar sobre o tema, sobretudo nos estudos interdisciplinares.

Desta forma, a Arte acaba provando ser um escape da dura realidade existente na vida dos mais vulneráveis, e mais do que isso, a Arte das músicas de Rap e do estilo do Hip Hop também são usadas para denunciar as violências sofridas por mulheres negras que, de forma geral, possuem pouca voz social, e que reverberam através da arte tanto na



área nacional quanto na área internacional, proporcionando e trazendo impacto na vida de muitas pessoas que sofrem diariamente com suas questões.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho se debruça sobre o papel da arte na sociedade, especialmente a arte em formato de música do gênero Rap a partir de uma ótica e perspectiva de gênero, raça e classe. É importante compreender que reconhecer que o gênero, raça e classe são categorias de análise importantes, e que deve existir um olhar com perspectiva decolonial e interseccional sobre o assunto.

Desta forma, vale destacar que é importante analisar como a música pode ser contributiva para os estudos da virada estética, uma vez que a música cumpre um papel na sociedade de ser uma forte fonte de comunicação, sobretudo o Rap de protesto, que é o tema central desta pesquisa.

A música deve ser vista e investigada como uma promissora vertente de promoção da paz através da educação, mensagem e informação que ela passa em sua mensagem, assim como a virada estética propõe analisar a política pela ótica da arte.

A partir disso, entende-se a importância da arte, sobretudo para os estudos de construção da paz no campo das Relações Internacionais, sendo a utilização da arte da música como canal de transformação social na busca da emancipação social dos indivíduos, visando compreender o conceito de paz, violência e as abordagens práticas nos Estudos pela Paz.

A Virada Estética nas Relações Internacionais e a Arte dos Estudos para a Paz são os marcos teóricos que este trabalho se baseou, sendo necessário compreender e avaliar os impactos das manifestações artísticas em processos dos estudos de construção de paz.

Os casos presentes que envolvem a música como mediadora de conflitos permitem a compreensão de que existem diferentes maneiras de como a música pode ser transformadora, tendo em vista que a música é uma grande aliada da cultura e da educação.

Por estes motivos que é importante os estudos de arte e estudos pela paz, sobretudo através do Rap, com intersecção de raça, gênero e classe, para compreender a potência que se revela por trás da música no que diz respeito às mulheres negras deste gênero musical.

É a partir do Rap que as pessoas, inclusive as mulheres negras marginalizadas, expressam em suas músicas as contradições, dificuldades e vivências do que é ser mulher negra no Brasil, e assim desta forma promover o diálogo, propagando suas

intelectualidades e rompendo barreiras através de uma cultura de paz e da ferramenta artística.

Desta forma, no capítulo 1 foi debatido sobre a forma como o surgimento do estilo musical do Rap, Hip Hop e Funk como música de protesto social e racial da população sobretudo negra e periférica que, este movimento artístico trouxe uma voz dos excluídos para a cena da arte musical, com bandas e artistas que contestam sobre política e exigem transformação social, tomando o exemplo dos Estados Unidos da América nos anos 60, com a luta do movimento negro por direitos civis.

No capítulo seguinte, o tema central foi o da Arte a música nas Relações Internacionais e nos Estudos para a Paz, observando a Virada Estética como ponto de partida para análise da política através da arte, causando impacto e conturbações no cenário político internacional, buscando sempre compreender a força política das manifestações artísticas, compreendendo assim a música como possível mediadora de conflitos durante momentos de tensão sob a ótica da virada estética.

No terceiro capítulo, procurou-se investigar sobre a arte da música de protesto advindo do Funk e do Rap a partir de uma perspectiva interseccional da mulher negra, brasileira e periférica, analisando a forma como a sociedade observa estas artistas em questão que produzem Rap e Funk e observando que o Rap serve como instrumento de voz no tocante à conscientização de raça, gênero e classe, com exemplos de mulheres negras que estão desde os anos 1990 até os dias atuais sobrevivendo de suas artes, que resiste e ainda têm pouca visibilidade, mas o suficiente para mexer com as estruturas do patriarcado enraizado em qualquer segmento existente na sociedade.

Sendo assim, esta pesquisa foi um esforço de análise e compreensão sobre a importância da cultura de paz e estudos pela paz em paralelo com a arte e a estética no estudo das Relações Internacionais, onde, através da intersecção, é possível analisar a arte do Rap como instrumento de voz para as mulheres negras brasileiras marginalizadas, além de ser uma fonte de expressão, criatividade e comunicação também para a juventude periférica, causando impacto social, notando também que há uma multidisciplinaridade no campo das Relações Internacionais, onde a partir da arte é possível ser feita uma análise política, sobretudo neste momento com o uso da música, que é uma arte sensível e marginal dentro dos estudos de RI, apesar de não ser inédito.

Vale destacar que talvez a arte, ao menos sem outra aliada, não vai conseguir de uma só vez resolver conflitos históricos e armados de países que estão historicamente em conflitos e guerras civis, mas é importante mantê-lo como um aliado em situação de

Estudos para a Paz, uma vez que é uma forma de comunicação não violenta e que chega em massa para a população, considerando assim sua importância para os estudos nas Relações Internacionais.

## REFERÊNCIAS

ABDALLA, Carla C. **Rolezinho pelo funk ostentação: um retrato da identidade do jovem da periferia paulistana**. 2014. 102 f. Dissertação (Administração de Empresas) – Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2014.

ABRAMO, H. W. **Juventude e cultura**. Reprodução de parte do debate "Juventude e Cultura", realizado pela Comissão da juventude da Câmara Municipal de São Paulo, em 21/06/01. Texto publicado com permissão da autora. Disponível em <http://www.mineiroptnatal.bio.br/frameset.htm> . Acesso 10 JUN 2022.

\_\_\_\_\_. **Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil**. São Paulo: Revista Brasileira de Educação, n. 3 mai/jun/jul/ago 1997, n. 5. set/out/nov/dez 1997.

ABRANTES, Terêsa Maria Otranto. **Chico Science: A poesia e a dança**. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 022-035, mar. 2012. ISSN 1981-9943. Disponível em: <https://bu.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/2914>>. Acesso em: 20 JUN. 2022. doi: <http://dx.doi.org/10.7867/1981-9943.2011v5n1p022-035>.

ABRAHAMS, Frank. **Aplicação da Pedagogia Crítica ao ensino e aprendizagem de música**. Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 12, p. 65-72, mar. 2005. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista12/.pdf>>. Acesso em: 01 MAI 2022.

AINLAY, G. W. **The Place of Music in Military Hospitals**. In D. Schullian & M. Schoen, (Eds.), *Music and Medicine*. NY: Henry Schuman. (1948).

AMARAL, M. T. do. **O Rap, a revolução e a educação - do Bronx à Primavera Árabe**. Ide (São Paulo) vol.36 no.56 São Paulo jun. 2013, Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062013000200010](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062013000200010). Acesso em: 10 JUN 2022.

ALMEIDA, Luíza Gancho de. **Precursoras do rap: O legado de Dina Di e Negra Li para novos discursos no rap paulista**. Trabalho de Conclusão de Curso. São Paulo, 2022. Disponível em: [http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/2022/05/tcc\\_luiza\\_gancho\\_gestcult\\_2022\\_revisao\\_final.pdf](http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/2022/05/tcc_luiza_gancho_gestcult_2022_revisao_final.pdf). Acesso em: 15 FEV 2023.

ANDRADE, Elaine. **Hip-Hop: Movimento negro juvenil**. In ANDRADE. E. (org). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus/Selo Negro, 1999.

ANTRA - Associação Nacional de Travestis e Transsexuais. **Mapa dos assassinatos de Travestis e Transexuais no Brasil em 2017**. Disponível em: <https://antrabrasil.org/category/violencia/>. Acesso em: 19 ABR 2023.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Inter-relações comunicação e consumo na trama cultural: o papel do sujeito ativo**. In: CARRASCOZA, João A.; ROCHA, Rose de M.

Consumo midiático e culturas da convergência. São Paulo: Miró Editorial, 2011. p. 26-44.

BAIRRO, Jup do. *Transgressão*. In: CORPO sem juízo. Intérprete: Jup do Bairro. São Paulo: Gravadora Tratore, 2020.

BARDIA, Alba Sanfeliu. **La musicoterapia em contextos de violência política**. Disponível em: <https://www.psicosocialyemergencias.com/wp-content/uploads/2008/11/05-1-.pdf> Acesso em: 20 ABR 2022

\_\_\_\_\_. **Documentales, reportajes y películas sobre música, la cultura de la paz y la cultura de violencia**. 2011. Disponível em: <https://xdoc.mx/preview/musica-del-corazon-fundacion-yehudi-menuhin-espaa-5f716221bc473>. Acesso em 20 ABR 2022.

BIESDORF, R.; WANDSCHEER, M. **Arte, uma necessidade humana: Função social e educativa**. Revista Eletrônica do Curso de Pedagogia do Campus Jataí – UFG. Vol. 2, n. 11, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/rir/article/view/20333>. Acesso 30 ABR 2022.

BLEIKER, Roland. **Aesthetics and World Politics. England: Palgrave Macmillan, 1°ed, 2012.**

BLEIKER, Roland. **Visual Global Politics, Routledge, 1° ed., 2018.**

BLEIKER, Roland. 2001. **The Aesthetic Turn in International Political Theory. Millennium: Journal of International Studies 30 (3), 509-533.** Disponível em: <https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:37886>. Acesso 27 ABR 2022.

BRAGA, L.; KUHLMANN, P. R. L. **Jerusalem Youth Chorus: A Música como Diálogo na Pacificação do Conflito Israelense-Palestino**. Revista de Estudos Internacionais, v. 10, p. 177-194, 2019.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 2008. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_, A. **Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BORGES, Adriana Luiza Barboza. **Cultura Hip-Hop: discursos, imagens e apropriações**. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. 2008.

BRAGA, L; KUHLMANN, P. R. L. **Jerusalem Youth Chorus: A música como diálogo na pacificação do conflito Isralense-Palestino**. Revista de Estudos Internacionais (REI), ISSN 2236-4811, Vol. 10 (1), 2019.

BRASIL. Juventude e Cultura. São Paulo: **Reprodução de parte do debate “Juventude e Cultura”, realizado pela Comissão da Juventude da Câmara Municipal de São Paulo**, em 21/06/01. Texto publicado com permissão da autora em <http://www.mineiroptnatal.bio.br/frameset.htm> D, dito e feito n.4. Disponível em: [https://pjmp.org/subsidios\\_arquivos/outras-pjs/juventude\\_cultura.pdf](https://pjmp.org/subsidios_arquivos/outras-pjs/juventude_cultura.pdf). Acesso em: 01 JUN 2022.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Governo. **Índice de vulnerabilidade juvenil à violência 2017: desigualdade racial, municípios com mais de 100 mil habitantes** / Secretaria de Governo da Presidência da República, Secretaria Nacional de Juventude e Fórum Brasileiro de Segurança Pública. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2017.

CAFOLA, Diego Aparecido. **Vozes subalternas em meio à multidão: na escruzilhada de Linn da Quebrada**. Editor: Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Dissertação do Programa de Pós Graduação em Estudos Culturais. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/3823>. Acesso em: 05 ABR 2023

CARDOSO, Eduardo Prado. **Brasilândia não é Disneylândia: Negra Li, fábula e hiper-realidade**. Revista Nava, v. 7, n. 1, p. 124-141, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.34019/2525-7757.2021.v7.33608>. Acesso em 15 FEV 2023.

CAMARGOS, R. **Relatos sanguinários e sentimentos indigestos no rap de facção central**. Música Popular em Revista, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 70–94, 2018. DOI: 10.20396/muspop.v5i1.13126. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13126>. Acesso em: 19 AGO 2022.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero** In: **Racismos contemporâneos**. Organização, Ashoka Empreendedores Sociais e Takano Cidadania. Rio de Janeiro: Takano Ed, 2003. (Coleção valores e atitudes. Série Valores; nº 1. Não discriminação).

CAVALCANTI, Roberta Moura; SILVA, Paula Korey da; AZEVEDO, Natanael Duarte. **Corpos trans e violência: a arte como instrumento de denúncia na música de Jup do Bairro e na poesia de Nena Callejara**. Rascunhos culturais, Revista do Curso de Letras – Campus de Coxim/UFMS, V. 12, n. 24 (2021): Dossiê: A era do Traviarcado. Disponível em: Acesso em: 6 MAI 2023.

CIDINHO; DOCA; MALBORO; SELVA. **Rap da Felicidade**. Columbia Records – 1994 – RJ. Acesso em: 10 JUN 2022.

CONTADOR, Antonio Concorda; FERREIRA, Emanuel Lemos. **Ritmo e Poesia: Os Caminhos do Rap**. Lisboa: Assirio e Alvim, 1997.

COSTA, Yuri Coutinho Ismael de; GOMES, Valdemarin Coelho. **Educação Musical e Emancipação Humana: análises introdutórias e contribuições ao debate**. REVISTA ELETRÔNICA ARMA DA CRÍTICA ANO 3: NÚMERO 3. DEZEMBRO 2011.

COUTINHO, Eduardo Granja; ARAÚJO, Mariana. **Hip-Hop: uma fala histórica contra hegemônica**. Revista Cultura Crítica, São Paulo, n. 14, p 47-55, 2º semestre de 2011.

COVRE, P. **A Cultura da Ostentação: Uma análise da grande mídia e Institutos de Pesquisa**. São Paulo: FFLCH -USP, 2015 (Doutorado em Ciências Sociais).

CRENSHAW, Kimberlé. **Porque é que a interseccionalidade não pode esperar.** Disponível em: <https://apridentidade.wordpress.com/2015/09/27/porque-e-que-a-interseccionalidade-nao-pode-esperar-kimberle-crenshaw>. 2015. Acesso em: 30 MAR 2022.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** Tradução Heci Refina Candiari. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAYRELL, J. **A música entra em cena: o Rap e o Funk na socialização da juventude.** Belo Horizonte – Editora UFMG, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/rqhzvRzXfWjTT4kqS7Swzfn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 05 JUN. 2022.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes. Vol. 1 - O legado da raça branca.** São Paulo: Dominus/Editora Universidade de São Paulo, 1965.

\_\_\_\_\_, Florestan. **O negro no mundo dos brancos.** São Paulo: Difel, 1972.

\_\_\_\_\_, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes / Vol 1 e 2.** São Paulo, Ática, 1978.

FERREIRA, Amanda Thamara da Silva. **Mali: uma cosmovisão fluida na África negra (XIII - XVI).** Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade do Estado do Amazonas. Amazonas, 2021. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/3704> Acesso em: 29 FEV 2023

FREIRE, Maria Raquel; LOPES, Paula Duarte(2008).**Reconceptualizar a paz e a violência: Uma análise crítica.** Revista Crítica de Ciências Sociais,(82):13-26. Disponível em: <http://rccs.revues.org/614>. Acesso em: 17 AGO 2023.

FREIRE, P. **A Pedagogia do oprimido.** 17ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GALÁN, Dário Oñate; FERNÁNDEZ, Vidal. **El empoderamiento sociocultural afroamericano como referencia para el Trabajo Social.** Madrid. 2022. Disponível em: [https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/61711/Onate\\_Dario\\_TS\\_2022.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/61711/Onate_Dario_TS_2022.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 19 JUN 2022.

GALHERA, Katiúscia Moreno; MASO, Tchella. **DOSSIÊ: :feminismos, gênero e relações internacionais:: Monções: REVISTA DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS DA UFGD, Dourados, v. 6, n. 11, p. 59-80, abr. 2017. Semestral.** Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/moncoes/article/viewFile/6899/3841>. Acesso em: 01 jul. 2023.

GALTUNG, Johan. **Social Cosmology and the Concept of Peace.** Journal of Peace Research, vol. 18, No. 2, p. 183-199. 1981.

\_\_\_\_\_, **O que é uma Cultura de Paz e quais os obstáculos que nos separam dela?** São Pedro: Comitê Paulista para a Década da Cultura de Paz), 2003.



GAMBINI, Roberto. **Espelho Índio – A formação da alma brasileira**. São Paulo: Axis Mundi: Terceiro Nome, 2000.

GOMES, Renan. Lelis. **Território usado e movimento Hip-hop: cada canto um Rap, cada Rap um canto**. 2012, p. 159. Dissertação do programa de pós-graduação do Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências, Campinas, SP. Disponível em: [www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000907360](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000907360). Acesso em 02 JUN 2022.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo Afro-latino-americano**. Disponível no link: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod\\_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf). 1988. Acesso em: 10 JUN 2022.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Editora Marco Zero, Coleção Dois Pontos, v. 3. Rio de Janeiro, 1982.

HELIÃO; NEGRA LI. Guerreiro, guerreira. Universal Music, CD. 2004.

HOLDEN, Gerard. **Cinematic IR, the Sublime, and the Indistinctness of Art**, Millennium: Journal of International Studies 34 (3): 793–818, 2006.

HOOKS, Bell. **Não sou eu uma mulher?** Tradução livre para a Plataforma Gueto. 2014. 1ª edição – 1981. Disponível em: Acesso em: 15 MAR 2022.

ILÍBIO, F; NEVES, J. **A música na construção e formação do ser**. Revista Maiêutica Indaial, v. 3, n. 1, p. 19 -35. 2015. Disponível em: <https://docplayer.com.br/18613162-A-musica-na-construcao-e-formacao-do-ser.html>. Acesso em: 30 ABR. 2022.

JESUS, Diego Santos Vieira de; TÉLLEZ, Claudio Andrés. **Concerto para nenhuma voz? Arte e estética nos estudos das Relações Internacionais**. Revista Eletrônica EXAMĀPAKU, volume 7, nº 03, dezembro de 2014. Disponível em: <http://revista.ufr.br/index.php/examapaku>. Acesso em: 13 JUN 2023.

JEONG, Ho-Won. **Gestão e resolução de conflitos: uma introdução**. Nova York, Abingdon, EUA, Inglaterra: Routledge. 2010. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=u9OOAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&ots=xe470RP9HY&sig=5Pkyzh\\_vYsd\\_J51vk3L4tJ3PRRM&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=u9OOAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&ots=xe470RP9HY&sig=5Pkyzh_vYsd_J51vk3L4tJ3PRRM&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 13 AGO 2023.

KEHL, M. R. **A Fratria órfã**. São Paulo: Olho d'água, 2008.

LAFER, Celso. **A internacionalização dos direitos humanos: Constituição, racismo e relações internacionais**. Barueri, São Paulo: Manoele, 2005.

LEAL, J. M. **Acorda Hip-hop – despertando um movimento em transformação**. Editora Aeroplano, 2007.

LEDERACH, John Paul. **La imaginación moral: El arte y el alma de la construcción de la paz**. 2007.

LI, Negra. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa530837/negra-li>>. Acesso em: 03 MAR 2023.

LIMA, Juliana Simões de. **O “Rap” como ferramenta de manifestação política e social na “Era Reagan” – 1981 – 1989**. Trabalho de Conclusão de Curso, Campo dos Goytacazes, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/23631>. Acesso em: 10 jun. 2022.

LIMA, Sabrina; KUHLMANN, Paulo; SILVA, Luan. **A política sensual: o Teatro do Oprimido e a dimensão estética nas Relações Internacionais**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.v. 11, n. 23, set-dez. 2021Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>. Acesso em: 10 JUL 2023.  
MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. **As representações soais da mulher no movimento hip hop**. *Psicol. Soc.* 20 (1). ABR 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822008000100012>. Acesso em: 22 SET 2022.

MOHANTY, Chandra Talpade. **Under Western Eyes Revisited: Feminist Solidarity Through Anticapitalist Struggles**. In: *Signs*, vol. 28, pp. 499-535. Chicago: 2003.

MOLL, Roberto. **Diferenças entre neoliberalismo e neoconservadorismo: duas faces da mesma moeda?** Disponível em: <https://ieei.unesp.br/portal/wp-content/uploads/2016/11/Diferen%C3%A7as-entre-neoliberalismo-e-neoconservadorismo.pdf>. Acesso em: 15 MAI 2022.

MOREIRA, Rafael.; SPADA, Lincoln. **O fim do Ministério da Cultura: reflexões sobre as políticas públicas culturais na era pós-MinC**. Santos, SP: Imaginário Coletivo, 2021.

MOREIRA, Rafael.; SPADA, Lincoln. **O fim do Ministério da Cultura: reflexões sobre as políticas públicas culturais na era pós-MinC**. Santos, SP: Imaginário Coletivo, 2021.

NASCIMENTO, Caio. **Minhas músicas não são para virar chiclete, quero falar de estudo, diz Mc Soffia**. Estadão. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/gente/minhas-musicas-nao-sao-para-virar-chiclete-quero-falar-de-estudo-diz-mc-soffia/#:~:text='Minhas%20m%C3%Basicas%20n%C3%A3o%20s%C3%A3o%20para,%2C%20diz%20MC%20Soffia%20%2D%20Estad%C3%A3o>. Acesso em 26 ABR 2023.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: História Cultural da Música Popular**. Belo Horizonte: Autêntica: 2002.

NETO, Moisés. **Chico Science, Zeroquatro & Faces do Subúrbio: A Cena Recifense**. Recife: edição do autor, 2004. Disponível em: <http://moisesneto.com.br/sciencezeroquatrofaces.pdf>. Acesso em: 01 JUL 2022.

NETO, Moisés. **Chico Science: A Rapsódia Afrociberdélia**. Editora Livro Rápido. Recife, 2001. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ea000334.pdf> Acesso em: 01 JUL 2022.

NIMTZ, A. **Violência e/ou não-violência no sucesso do Movimento dos Direitos Civis: o nexó Malcom X-Martin Luther King Jr**. Cadernos Cemarx, Campinas, SP, v. 14, n. 00, p. e021009, 2021. DOI: 10.20396/cemarx.v14i00.15897. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cemarx/article/view/15897>. Acesso em: 23 JUL. 2022.

NG, Wang Feng. Music Therapy, **War trauma and peace: A singaporean Perspective**. 2005 Disponível em: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/1701/1461>. Acesso em: 26 abr. 2022.

OLIVEIRA, Cleber José de. **A poesia ao rés do chão: Rap e crítica social na tradição literária popular brasileira**. Tese de Doutorado em Literatura. Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília, Brasília/DF, setembro de 2019. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/37755/1/2019\\_CleberJos%C3%A9deOliveira.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/37755/1/2019_CleberJos%C3%A9deOliveira.pdf). Acesso em: 16 MAI 2022.

OLIVEIRA, Gilberto Carvalho. **Estudos da paz: origens, desenvolvimentos e desafios críticos atuais**. Revista Carta Internacional, 12(1):148-172. 2017. Disponível em: <https://cartainternacional.abri.org.br/Carta/article/view/611/343>. Acesso em: 16 AGO 2023.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970**. Editora EDUFBA, Salvador, 2018.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **Visões sobre o Movimento Black Rio: apontamentos teóricos sobre estilo, consumo cultural e identidade negra**. Animus: Revista Interamericana de Comunicação Midiática, Santa Maria, v. 14, n. 27, p. 78-93, 2015b. Disponível em: Acesso em: 10 SET 2022.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções de uma vida social brasileira**. Ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

PALOMBINI, Carlos. **Soul brasileiro e funk carioca**. OPUS - Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Volume 15, número 1. junho de 2009. Disponível em: <https://anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/15.1>. Acesso em: 05 AGO 2022.

PERES, José Roberto Pereira. **Questões atuais do Ensino de Arte no Brasil: O lugar da Arte na Base Nacional Comum Curricular.** Disponível em: <https://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/revistaddav/article/view/1163>. Acesso em 02 MAI 2022.

PIMENTEL, Spensy. **O livro vermelho do Hip Hop.** São Paulo. Escola de Comunicação e Artes da USP, 1997. (Trabalho de Conclusão de curso em Jornalismo).

POSTALI, Thífani. **O hip-hop estadunidense e a tradução cultural brasileira.** Revista Cultura Crítica, São Paulo, n. 14, p 7 – 15, 2º semestre de 2011.

PUTRI, Inike Tesiana; TRIYONO, Sulis. **“We Shall Overcome” A Humanity Song by Roger Waters: Critical Discourse Analysis.** Universitas Negeri Yogyakarta, Indonesia. Volume 30. P. 119 – 127. 2018

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina.** In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2005.

RACIONAIS MC’S. **Sobrevivendo no inferno.** Cosa Nostra, CD. 1997.

RIBEIRO, Arilda Inês Miranda, & Ponciano, Jéssica Kurak. O discurso patriarcal através da música popular brasileira: uma análise das canções misóginas do século XX. Revista Do Instituto De Políticas Públicas De Marília, 4(1), 9–24. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.33027/2447-780X.2018.v4.n1.02.p9>. Acesso em 05 FEV 2023.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

ROBERTSON, Craig. **Singing to be Normal: Tracing the Behavioural Influence of Music in Conflict Transformation.** Dissertação de Doutorado em Sociologia apresentada à University of Exeter (Orientadora: Profa. Drª Tia DeNora). 2013. Disponível em: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/14684/RobertsonC.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 01 JUN 2022.

RODRIGUES, Maria Natália Matias; MENEZES, Jaileila de Araújo. **Jovens mulheres: reflexões sobre juventude e gênero a partir do Movimento Hip Hop.** Revista latino-americana de Ciências Sociales, Niños y Juventud, vol.12 no.2 Manizales July/Dec. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11600/1692715x.12213230114> . Acesso em: 15 DEZ 2022.

SANTOS, Sandra Mara Pereira dos. **Discriminação do gênero feminino, denúncia e resistência das cantoras do rap brasileiro.** RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 16, n. 48, p. 97-XX, dezembro de 2017 ISSN 1676-8965. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/SandraMaraArt.pdf>. Acesso em: 18 FEV 2023.

\_\_\_\_\_, **Interseccionalidade de gênero, classe e cor/raça: conjugalidades inter-raciais e entre homens e mulheres negras no Rap brasileiro.** I Congresso de Estudos de Interseccionalidades das Ciências Sociais da USP. Universidade de São Paulo. 2019.

Disponível em:  
[https://democraciaeparticipacao.com.br/images/PDFs/Artigo\\_de\\_Sandra\\_para\\_professora\\_Carla\\_2.pdf](https://democraciaeparticipacao.com.br/images/PDFs/Artigo_de_Sandra_para_professora_Carla_2.pdf). Acesso em: 7 FEV 2023.

SANTOS, Marco Antonio dos. **Educação musical na escola e nos projetos comunitários e sociais**. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 12, p. 31-34, mar. 2005. Disponível em:  
[http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista12/revista12\\_completa.pdf](http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista12/revista12_completa.pdf). Acesso em: 28 ABR 2022.

SCHAINER, Maxmillian Gomes; WITZEL, Denise Gabriel. **O “corpo sem juízo” e a memória travesti: Discursos da arte e práticas de resistência no interior do bio(necro)poder**. Anais do XXXV ENANPOLL, online, 2020 ISSN: 2319-0087. Disponível em: <https://anpoll.org.br/enanpoll-2020-anais/resumos/digitados/0001/PPT-eposter-trab-aceito-0923-1.pdf>. Acesso em 25 ABR 2023.

SCHERRER, Rodrigo. **Funk ostentação: consumo e identidade dos jovens da periferia**. COMUNICON, São Paulo, 2015. Disponível em [http://anais-comunicon2015.espm.br/GTs/GT2/22\\_GT02-SCHERRER.pdf](http://anais-comunicon2015.espm.br/GTs/GT2/22_GT02-SCHERRER.pdf). Acesso em: 10 JUL 2022.

SCHIRCH, L. **The Little Book of Strategic Peacebuilding: A vision and framework for peace with justice**. New York: Good Books, 2004.

SHAPIRO, Michael, J. **Cinematic Geopolitics**. Routledge, 2009.

SIMONETTI, M. C. L. **Brasil: Movimentos sociais e identidade (a luta pela terra no país e o movimento dos Trabalhadores rurais sem-terra)**. VI Encontro de Geógrafos da América Latina. 1997.

SHANK, Michel; SCHIRCH, Lisa. **Strategic Arts Based Peacebuilding. Peace & Change**. 2008. Pp. 217-42 Disponível em:  
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-0130.2008.00490.x>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SILVA, Luan do Nascimento. **Arte nos estudos de paz: uma abordagem soft para a transformação de conflitos**. RICRI Vol. 3, No. 5, pp.164-175, 2016. Disponível em:  
<https://periodicos.ufpb.br/index.php/ricri/article/view/26501>. Acesso em: 17 JUL 2023.

SILVA, Luan do Nascimento; KUHLMANN, Paulo Roberto Loyolla. **A disciplina de “Arte e estética nas Relações Internacionais”: Movimentos teórico-práticos extra cotidiano**. *Emancipação*, Ponta Grossa, v. 21, p. 1-16, e2115059, 2021. Disponível em:  
<https://revistas.uepg.br/index.php/emancipacao>. Acesso em: 07 AGO 2021.

\_\_\_\_\_, **Ubuntu e reconciliação: estratégias artísticas para a construção da paz na África do Sul pós-apartheid**. 2016. Disponível em:  
<http://repositorio.asc.es.edu.br/handle/123456789/185>. Acesso em: 15 abr. 2022.

SITOE, Tirso; GUERRA, Paula. **Reinventar o discurso e o palco: o rap, entre saberes locais e saberes globais**. Universidade do Porto. Faculdade de Letras. 2019.

SKYLLSTAD, Kjell. **Música y mediación.** Disponível em: <https://www.teixintfilsdemocions.com/wp-content/uploads/2021/07/ARTICULO-MUSICA-Y-MEDIACION.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2022.

SOUSA, Adriana Sthefany Nascimento de. **O poetry slam de autoria feminina: o corpo e a voz da mulher como linguagem transgressora e política.** Trabalho de Conclusão de Curso. João Pessoa, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/24358>. Acesso em 26 ABR 2023

SOUZA, Edmilson. Mestrando em História – UFU. Texto integrante dos Anais do XVII Encontro Regional de História – **O lugar da História.** ANPUH/SP UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004.

SOUZA, Vitor Israel Trindade de. **O Rap da felicidade e o Rap do Silva: Música de Protesto?** REV. TULHA, RIBEIRÃO PRETO, v. 6, n. 1, pp. 167-193, jan.–jun. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-7117.rt.2020.159982> Acesso em: 03 JUN 2022.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som, as transformações do Rap no Brasil.** São Paulo: Claro Enigma, 2015 (col. Agenda Brasileira).

TRANSGENDEREUROPE. Transgender Europe’s Trans Murder Monitoring Project reveals. Tgeu.org, 30 out. 2014. Disponível em: <https://tgeu.org/transgendereurope-ttdor-press-release-october-30-2014>. Acesso em: 19ABR. 2023.

VARGAS, Heron. **Manguetown: a cidade de Recife nas canções de Chico Science & Nação Zumbi.** v. 16 n. 32 (2015): Comunicação & Inovação. Disponível em: <https://doi.org/10.13037/ci.vol16n32.3394> . Acesso em: 25 JUN 2022

VIANA, Luciana Reitenbach. **O Funk no Brasil: música desintermediada na cibercultura.** Revista Sonora. Vol. 3, Nº 5 – 2010. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/641>. Acesso em: 04 AGO 2022.

VIANNA, Hermano P. Jr. **O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos.** 1987. Dissertação (mestrado em Antropologia Social – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/o-baile-funk-carioca-fotos-hermano-vianna>. Acesso em: 29 AGO. 2022.

VILLAR, Juan David Luján. **Cenários de não-guerra: o papel da música da transformação das sociedades em conflito.** CS nº 19 Cali Maio/Agosto de 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.18046/recs.i19.2171>. Acesso em: 16 JUL 2023.

WALDO, Jefferson Orejuela. **Rap desde la selva, una herramienta de construcción de paz.** 2008. Disponível em: <https://docplayer.es/16151546-Rap-desde-la-selva-una-herramienta-de-construccion-de-paz.html>. Acesso em: 01 MAI. 2022.

WEBEL, Charles; GALTUNG, Johan. **A Handbook of Peace and Conflict Studies.** London and New York. Routledge, 2007.

ZEROQUATRO, Fred. **Manifesto Mangubeat – Caranguejos com cérebro.** Recife. 1992. Disponível em: [http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos\\_manifesto1.html](http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html). Acesso em: 04 JUN 2022.