

**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**JOÃO PEDRO ANDRADE DE SOUZA**

**HIP HOP BRASILEIRO COMO MOVIMENTO DE AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADES  
NEGRAS E COMUNICAÇÃO CONTRA-HEGEMÔNICA**

**(50 anos depois)**

**SÃO PAULO  
2023**

JOÃO PEDRO ANDRADE DE SOUZA

**HIP HOP BRASILEIRO COMO MOVIMENTO DE AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADES  
NEGRAS E COMUNICAÇÃO CONTRA-HEGEMÔNICA**

**(50 anos depois)**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Relações Públicas apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo (CRP) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Relações Públicas.

Orientação: Prof. Dr. Eneus Trindade Barreto Filho

SÃO PAULO

2023

## **AGRADECIMENTOS**

Expresso minha profunda gratidão a todos que contribuíram para minha formação acadêmica e para este trabalho. Agradeço aos meus pais, João Raimundo e Gilvania, e ao meu irmão Gabriel, que foram minha primeira fonte de aprendizado e motivação. Aos professores que me acompanharam nos últimos anos, meu sincero agradecimento por sua dedicação e orientação valiosa. A todos os amigos que fiz ao longo da trajetória acadêmica, tive o privilégio de aprender e ensinar junto a vocês. Sua amizade foi essencial para meu crescimento pessoal e acadêmico. Por último, agradeço a todos que desenvolveram e sustentaram o movimento Hip Hop nos últimos 50 anos. Com gratidão,  
João Pedro

“Não sou Dom Pedro, mas eu grito. Pelo bem do rap eu fico, embaço, critico. Fui chamado pro palco pelos parceiros apoiado. Se há controvérsia, dispare, reage ou fique calado, Porque a cultura aqui é nossa. Mexeu com nós é roça. Rap é compromisso como é o míssil que destroça”

Rapper Sabotage

## RESUMO

**SOUZA, João Pedro Andrade. HIP HOP BRASILEIRO COMO MOVIMENTO DE AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADES NEGRAS E COMUNICAÇÃO CONTRA-HEGEMÔNICA (50 anos depois). 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Relações Públicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.**

Este estudo oferece uma análise aprofundada sobre o Hip-Hop como um catalisador de transformações na construção identitária de comunidades negras e periféricas, sobretudo no Brasil. Ao investigar o universo Hip-Hop, objetiva-se explorar sua natureza como ferramenta intrínseca de comunicação contra-hegemônica, muito além de sua faceta mais disseminada, a música; e por esse viés, apresentar os impactos da mercantilização da estética Hip-Hop atualmente. A pesquisa mergulha na dinâmica do Hip-Hop como um movimento pluridirecional de produção de conhecimento coletivizado, o qual, não apenas confronta diretamente teorias científicas e racionalistas, mas também propõe uma ressignificação de conceitos historicamente hierarquizados: centro-periferia e elite-pobre, por exemplo. Evidencia-se, ainda, o caráter diaspórico do Hip-Hop, destacando sua constante evolução e sua capacidade de transcender fronteiras geográficas e simbólicas.

Palavras-chave: Hip-Hop; Comunicação Contra-Hegemônica; Identidade Periférica.

## ABSTRACT

This study offers an in-depth analysis of Hip-Hop as a catalyst for transformations in the identity construction of black and peripheral communities, especially in Brazil. By delving into the Hip-Hop universe, the objective is to explore its nature as an intrinsic tool for counter-hegemonic communication, going far beyond its most widespread facet, music; and, from this perspective, to present the impacts of the commodification of Hip-Hop aesthetics today. The research immerses itself in the dynamics of Hip-Hop as a multidirectional movement of co-collectivized knowledge production, which not only directly confronts scientific and rationalistic theories but also proposes a redefinition of historically hierarchized concepts, such as center-periphery and elite-poor, for example. It also highlights the diasporic nature of Hip-Hop, emphasizing its constant evolution and its ability to transcend geographical and symbolic boundaries.

Keywords: Hip-Hop; Counter-Hegemonic Communication; Peripheral Identity.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Hip-Hop no Bronx nos Anos 70 .....	14
Figura 2 - Grupo de Break de Nelson Triunfo no metrô São Bento .....	16
Figura 3 - Poster do Filme "Beat Street" .....	18
Figura 4 - Grafite Racionais MC's no Capão .....	23
Figura 5 - Wera MC no Festival de Música Indígena em SP .....	24
Figura 6 - Capa do álbum "To Pimp a Butterfly" de Kendrick Lamar .....	26
Figura 7 - Baile Funk em Paraisópolis, São Paulo .....	29
Figura 8 - Montagem com Trappers Brasileiros (Matue, Kyan, Teto, Md Chefe)..	31
Figura 9 - Jovens da periferia de São Paulo .....	33
Figura 10 - Foto de divulgação do projeto Casa Lalá .....	36

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1 - UMA BREVE HISTÓRIA DO HIP HOP .....</b>	<b>12</b>
1.1 Do Bronx às periferias de SP .....	12
1.2 Afinal, o que estamos chamando de Hip-Hop? .....	19
<b>CAPÍTULO 2 - HIP HOP E IDENTIDADES NEGRAS .....</b>	<b>21</b>
2.1 Rap, trap, funk e as novas identidades .....	27
2.2 Cria, mandrake e escamoso .....	32
<b>CAPÍTULO 3 - HIP HOP E COMUNICAÇÃO CONTRA-HEGEMÔNICA .....</b>	<b>39</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>44</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>46</b>

## APRESENTAÇÃO

Em muitos livros, teses e dissertações que encontrei durante a pesquisa para este trabalho, os autores descrevem como se deu o primeiro contato deles com o Hip-Hop. A partir de um esforço, tentei resgatar essa memória em minha trajetória; no entanto, não fui capaz de apontar uma lembrança clara. Além disso, reconheço que qualquer memória relembrada seria uma mera projeção do meu eu atual sobre uma experiência passada. Acredito que, conforme descrevo no trabalho, minha mente opera próximo ao espaço de fronteiras musicais invisíveis, onde o rap, o funk, o samba, etc., coexistem em harmonia e compartilham conhecimentos como forma de aprendizado.

Apesar de provavelmente já ter alguma noção do que era o hip-hop durante o final da minha infância e início da adolescência, dificilmente saberia apontar algo que fosse além do estereótipo de rap, roupas largas e o estilo gangster. No entanto, sabia que de alguma forma aquele universo estava dialogando comigo. Uma das lembranças mais impactantes que tenho são dos clipes de funk do início dos anos 2010. Ao mesmo tempo que esse conteúdo era proibido e visto como cultura inútil, parecia que todas as respostas estavam lá.

A partir do momento em que tive contato com artistas como Emicida, Criolo e Sabotage, comecei a encontrar algumas respostas para o que tanto me atraía nos clipes de funk. A possibilidade de falar e agir como quisesse, se vestir como quisesse e não ter que dar satisfações a ninguém além de mim mesmo era o que me fazia assistir aos videoclipes do Mc Rodolfinho e Mc Boy dos Charmes em looping. O funk me proporcionou esse estalo, mas foi no rap que descobri que poderia enxergar e pensar além do que os olhos alcançam e que, mesmo que não fosse possível mudar o mundo, poderíamos criar outro.

Durante a realização do trabalho, que tive o privilégio de conduzir durante as comemorações do aniversário do movimento, pude tentar responder algumas das perguntas que tinha antigamente: por que o hip-hop se assemelha a mim e a tantos outros, e por que, a partir dele, podemos acessar e criar outras formas de vida que são livres e coletivas.

Em 2023, o Hip-Hop completa cinquenta anos de existência como movimento cultural, social, gênero musical e elemento fundante de diversas identidades. Pensando neste último ponto, o presente estudo tem como temática central o reconhecimento do Hip-Hop como uma expressão sócio-cultural que contribui profundamente para a formação de identidades negras e marginalizadas.

Considerando as transformações sociais, culturais, tecnológicas e políticas dos últimos 50 anos, o problema de pesquisa centra-se no desafio de compreender como, na atualidade, a assimilação do Hip-Hop pelo grande público e seu crescimento mercadológico estão impactando a preservação de sua origem e conexão com a identidade negra e marginalizada. Destaca-se a relevância de adotar narrativas fora do referencial eurocentrado, branco, masculino, capitalista, cishéteronormativo comum ao contexto acadêmico, propondo um deslocamento epistemológico que mobiliza autores e autoras negras, além de abordar corpos e lugares que geralmente não são contemplados na academia.

O objetivo geral deste estudo é identificar como o Hip-Hop contribui para o processo identitário da população negra e periférica na contemporaneidade brasileira. No contexto mais amplo da comunicação, busca-se compreender como esse movimento pode representar uma manifestação contra-hegemônica no fenômeno comunicacional.

Em termos de objetivos específicos, inicialmente, a pesquisa visa apresentar recortes históricos que conectam o Hip-Hop à identidade negra, incluindo um resgate da história inicial do movimento. Isso é realizado com o propósito de analisar a relação que o Hip-Hop estabelece com a formação da identidade negra e afro-brasileira. Adentrando a análise da formação identitária, a pesquisa busca identificar aspectos dessa construção na população negra e compreender o papel da diáspora africana<sup>1</sup> nesse processo. Observa-se como as culturas diaspóricas passam

---

<sup>1</sup> Diáspora africana refere-se à dispersão da população africana ao redor do mundo, muitas vezes como resultado da escravidão, migrações forçadas ou voluntárias, é um conceito fundamental para compreender a descentralização da identidade negra (FLOR,2017).

por um movimento de hibridização e interseção com outras tradições culturais, contribuindo para a complexidade e riqueza da identidade negra contemporânea.

A abordagem metodológica adotada nesta pesquisa é qualitativa, de caráter descritivo e exploratório. A pesquisa descritiva busca integrar referências bibliográficas contemporâneas para atualizar a compreensão da relação entre Hip-Hop, identidade e comunicação, com base no conhecimento já produzido sobre o tema. Por outro lado, a abordagem exploratória interage com esses conceitos, promovendo a identificação de relações, cruzamentos e contraposições entre diferentes perspectivas teóricas.

Ainda sobre o método, a pesquisa documental foi empregada, permitindo uma análise mais aprofundada por meio de fotos, letras de música e entrevistas. Esses procedimentos ampliaram a compreensão do fenômeno Hip-Hop, proporcionando uma análise documental que enriquece a abordagem teórica da pesquisa.

Nesta perspectiva, o primeiro capítulo deste trabalho busca traçar uma síntese histórica do movimento Hip-Hop, analisando os 50 anos desde sua origem no Bronx (Nova York), em 1973 (SANTOS, 2017). Influenciado pela cultura jamaicana do *sound system*<sup>2</sup>, tal movimento emergiu no contexto desafiador do bairro nos anos 70 (GILROY, 2012; CHANG, 2005); destaca-se o papel de pioneiros como Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash (CHANG, 2005).

No Brasil, analisa-se o contexto da disseminação do Hip-Hop através do seu início pelo break dance, bailes black e os primeiros álbuns de música como "Hip-Hop: Cultura de Rua" (CAMARGOS, 2015). Os Racionais MC's, com letras impactantes, assumem um papel de destaque (SANTOS, 2020; SILVA, 2019). A influência da indústria cultural norte-americana na assimilação da cultura Hip-Hop no Brasil fundamenta a evolução histórica e cultural desse movimento, destacando sua significativa influência tanto em escala global quanto local.

---

<sup>2</sup> *Sound System* refere-se a um conjunto de grandes equipamentos eletrônicos utilizados para reproduzir música a partir de gravações, transmissões de rádio, ou para amplificar a música de uma banda durante concertos.

O segundo capítulo explora o papel fundamental do Hip-Hop como uma ferramenta contemporânea para a construção e compreensão da identidade da população negra afro-diaspórica no Brasil e no mundo. Inspirado por Rose (1997) e Dias (2018), olha-se para o Hip-Hop como expressão cultural da diáspora africana, a qual enfrenta questões de marginalização, opressão histórica e violência sistêmica.

Dias (2018) destaca a cultura Hip-Hop como um movimento de resgate e reposição das experiências perdidas pela população negra e periférica, fornecendo uma plataforma para a preservação da consciência crítica em meio à marginalização. A análise conecta o Hip-Hop a uma política de identidade e reparação, demonstrando sua capacidade de contestar as estruturas hegemônicas e promover uma constante renovação de formas de expressão e resistência (MBEMBE, 2014; HERCHMANN, 1997). O capítulo discute como o Hip-Hop transcende fronteiras nacionais, adaptando-se a contextos locais e influenciando o desenvolvimento de outros gêneros musicais no Brasil, como o funk e o trap (MAIA, 2022; GILROY, 2001). O entendimento desses gêneros como faces de uma mesma moeda, conforme Maia argumenta, proporciona uma visão holística do panorama do Hip-Hop brasileiro, suas raízes histórico-sociais e suas manifestações contemporâneas.

O último capítulo aborda a relevância do Hip-Hop brasileiro como uma ferramenta de comunicação contra-hegemônica, especialmente para as populações negras e periféricas do Brasil. Inspirado nas teorias de Andrea Moassab, o estudo busca ampliar o conceito de comunicação, afastando-se de visões pragmáticas e destacando o Hip-Hop como um fenômeno comunicacional que disputa a produção simbólica comum a uma população marginalizada. A análise se baseia na compreensão do Hip-Hop como uma comunicação que transcende a linguagem dominante, reconfigurando categorias como negro e periférico. Ao explorar as raízes africanas do movimento, o capítulo destaca a importância da oralidade e da estética na luta contra hegemônica, propondo uma perspectiva positiva na construção identitária da população negra e periférica no contexto brasileiro, tendo como principais referências Andrea Moassab (2008), Boaventura Santos (2007), Gorz (2005), Santos (2006).

## CAPÍTULO 1 - UMA BREVE HISTÓRIA DO HIP-HOP

### 1.1 Do Bronx periferias de SP

A cultura Hip-Hop completou 50 anos em 2023. Essa data representa uma oportunidade para a reflexão sobre a história desse movimento e sua significativa importância como um dos principais pilares da cultura negra e periférica contemporânea, tanto em âmbito global quanto no contexto brasileiro. O momento simbolicamente escolhido para marcar o surgimento da cultura Hip-Hop é o dia 11 de agosto de 1973.

Nesse dia, em um salão de festas na avenida Sedgwick 1520 no bairro do Bronx, periferia de Nova York (EUA), ocorria a festa de aniversário de Cindy Campbell, irmã mais nova do DJ jamaicano Kool Herc, a celebração foi um marco para o início do movimento Hip-Hop no bairro e das festas que posteriormente ficariam conhecidas como *block parties*<sup>3</sup> (SANTOS, 2017). Cindy e Kool Herc faziam parte de uma família com forte tradição nos ritmos jamaicanos.

Percebe-se que a influência jamaicana no início do movimento no bairro do Bronx não é por acaso. O Hip-Hop tem suas raízes na Jamaica, onde, nos anos 1960, durante um período de dificuldades econômicas no país, grupos se reuniam em espaços públicos para abordar questões locais. Líderes-comunicadores, localmente conhecidos como "toasters" - indivíduos que discursavam - dirigiam-se às praças equipados com microfones e potentes sistemas de som chamados "sound systems" (POSTALI, 2011).

Os componentes musicais do hip-hop são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do sound-system foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha iria transformar a autopercepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular. (GILROY, 2012, p. 89).

---

<sup>3</sup> *Block Parties* eram eventos ao ar livre, frequentemente organizados por membros da comunidade negra e hispânica, nos quais muitas pessoas se reuniam em uma rua ou outro espaço público. Essas festas de quarteirão tinham como objetivo celebrar eventos de importância comunitária ou simplesmente proporcionar entretenimento coletivo

Diante dos desafios enfrentados na Jamaica, muitos indivíduos migraram para os Estados Unidos. Segundo Chang (2005), a criação do movimento é um reflexo do abandono do bairro do Bronx no início dos anos 70 por parte do Estado. Nesse contexto, que envolve a saída da população branca do bairro, a retirada dos serviços públicos, a ausência de empregos e a especulação imobiliária causando intensa desvalorização dos imóveis, jovens negros e latino-americanos do Bronx se organizam em gangues, com forte presença de imigrantes jamaicanos de Kingston.

Durante esse período, conforme destacado por Chang (2005), apesar dos conflitos armados, das mortes e da precariedade que assolavam o bairro, observava-se simultaneamente uma efervescência cultural, principalmente na música. Esse cenário emergiu a partir de um tratado de paz intermediado por Afrika Bambaataa, então líder de uma gangue composta por negros locais. As festas e a cena musical do Bronx encontraram espaço para prosperar.

Após a pacificação do bairro e a expansão das festas, DJ Kool Herc e Cindy Campbell - pertencentes a uma família com tradição na música jamaicana, incluindo o reggae e os *sound systems* - iniciaram a organização e ampliação das block parties. Contudo, foi somente em 1973 que Afrika Bambaataa oficializou o nome Hip-Hop (que significa mexer os quadris) por meio da Universal Zulu Nation, que inicialmente era uma equipe de som (CHANG, 2005).

Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash foram pioneiros no movimento Hip-Hop no bairro do Bronx, contribuindo para o desenvolvimento das técnicas de mixagem, dança e estruturas de festas que serviram de base para o que se conhece como componentes do Hip-Hop atualmente. Pode-se considerar Herc como o pioneiro e referência criativa inicial para o movimento, Bambaataa como o sintetizador dos elementos e organizador institucional do movimento, e Flash como referência de inovação e pioneirismo na sonoridade.

As block parties foram essenciais como espaços de formação e introdução da cultura Hip-Hop no bairro do Bronx, conforme representado pela Figura 1. Podemos observar como essas festas realizadas em ambientes públicos eram inicialmente

produzidas de forma improvisada e com a necessidade de uma organização intrinsecamente coletiva.

### Figura 1- Hip-Hop Bronx Anos 70



Fonte: Bronx Times/ Gotham Center New York

Nesse contexto, segundo Gilroy (2012, p.219 apud CORREIA p.89), essa manifestação “acaba por ser o retrato de adolescentes que, de volta ao quarteirão resistem aos processos genocidas do centro da cidade por meio do poder redentor de sua arte racial autêntica”, organizados através da arte carregada de ancestralidade e contestação, jovens negros e latino-americanos encontram outra forma de se expressarem que não através de processos violentos, como em geral são socialmente inseridos.

(...) a música traduz a cosmovisão africana, evocando o passado, e, ao mesmo tempo, participando dos processos de transformação. (...) Esses rituais eram um meio pelo qual os negros puderam vivenciar aspectos de sua própria cultura, incluindo elementos de sua concepção de mundo no processo das transformações interculturais. (LUCAS, 2003. p.16).

A visão de que a música continuará a traduzir a cosmovisão africana no futuro, evocando o passado e participando ativamente dos processos de transformação, destaca a continuidade da profunda conexão entre a expressão musical e as raízes ancestrais no contexto do Hip-Hop e da construção da identidade negra.

No presente, assim como os rituais africanos foram fundamentais para vivenciar a própria cultura em meio a transformações interculturais, o Hip-Hop emerge como um meio dinâmico e vital para as comunidades negras expressarem e reafirmarem suas identidades em constante evolução. Dessa forma, a música se mantém como um elemento central na preservação e na transformação das identidades culturais negras.

A influência do movimento Hip-Hop no Bronx, durante as décadas de 70 e 80, ressoa globalmente em diversas direções, impulsionada pelo ritmo acelerado da indústria cultural e fonográfica. No entanto, embora existam semelhanças nas práticas corporais, vestimentas e uso de dispositivos tecnológicos, as narrativas se adaptam às questões enfrentadas pelos indivíduos marginalizados de acordo com suas circunstâncias específicas (POSTALI, 2011).

A assimilação do estilo, caracterizado por roupas largas, bonés, tênis esportivos, entre outras peças, conectou-se a um modo de vida essencialmente vinculado à experiência nas ruas de cada contexto local. Isso inclui também o uso de dispositivos tecnológicos como mixers, toca-discos e sintetizadores. O hip-hop evoluiu em sua capacidade de produção ao longo do tempo, manifestando-se de maneiras diversas em cada localidade. Esse processo foi influenciado por limitações econômicas, adaptações à realidade local e relações de geopolítica.

No Brasil, já existiam os bailes black que ocorriam nas metrópoles de São Paulo e Rio de Janeiro, em meados dos anos 1980 (FELIX, 2005). Os bailes foram a principal porta de entrada para o movimento musical negro norte americano. Ainda, segundo Felix (2005), a introdução de novos equipamentos de áudio possibilitou a realização de bailes em ambientes fechados, incluindo a presença do DJ, cujo papel inicialmente se limitava apenas à reprodução de discos.

As equipes organizadoras de bailes mais renomadas, como Chic Show e Zimbabwe, dominavam a cena dos bailes black, sendo que as principais músicas tocadas nesses eventos eram oriundas dos EUA, como soul, R & B e funk music. Posteriormente, houve a incorporação de artistas nacionais, tais como Cassiano, Tim

Maia e Jorge Ben. Esses artistas já possuíam uma bagagem cultural e um nível de intercâmbio, o que possibilitou a apresentação de novos vinis e discos ao público.

O Hip-Hop chega ao Brasil através do *Break dance*, consolidando-se até meados de 1985 nas proximidades da Estação São Bento, no centro de São Paulo. Durante esse período, jovens negros e periféricos realizavam encontros de dançarinos de break dance, contribuindo para a criação da "onda break"<sup>4</sup>. Nelson Triunfo, notável representante desse movimento, foi o fundador do grupo de dança "Funk & Cia", destacando-se como um dos dançarinos mais respeitados e um pioneiro na disseminação do Hip-Hop no país (CAMARGOS, 2015 apud SANTOS, 2020; SILVA, 2019; TELLA, 2000). A Figura 2 representa um grupo de *break dance* nos primórdios do movimento na região do largo São Bento.

**Figura 2- Grupo de Break de Nelson Triunfo no metrô São Bento**



Fonte: Reprodução da internet.

A partir da reunião de grupos que se encontravam na estação de metrô do largo São Bento, para praticar *break*, conversar sobre grafite e trocar novidades sobre o rap dos Estados Unidos, é produzido o que é considerado por muitos como o disco

---

<sup>4</sup> A onda *breaking* no Brasil refere-se ao período entre as décadas de 80 e 90 em que a cultura hip-hop, especificamente o *breakdance* (ou *breaking*), ganhou destaque e popularidade no país.

inaugural do Hip-Hop em São Paulo, o álbum “Hip-Hop: Cultura de Rua” (1988) que traz músicas de Thaíde & DJ Hum, MC Jack, Código 13 e O Credo.

No ano seguinte, ocorreu o lançamento da compilação "Consciência Black, Vol. I", que impulsionou um dos mais proeminentes grupos na história do rap brasileiro: os Racionais MC's - composto por Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay. O grupo destacou-se por seu rap centrado na denúncia da desigualdade na periferia e das injustiças sociais.

Na década de 1990, o Hip-Hop difundiu-se por São Paulo, e diversos grupos de jovens se reuniam nos finais de semana para apreciar o som ao qual tanto se identificavam. Esse movimento culminou no surgimento de diversas gravadoras especializadas no estilo, as quais produziram compilações com artistas que marcaram presença nos eventos, festas e bailes black ocorridos na cidade.

Em entrevista à Folha de São Paulo em seu canal no YouTube em 14 de agosto de 2023, celebrando os 50 anos do Hip-Hop, o DJ KL Jay dos Racionais MCs afirmou em determinado trecho: "O Racionais surgiu para dar voz para quem nunca teve". Ao abordar o início do grupo, ele destacou claramente o papel dos grupos de Hip-Hop como líderes e porta-vozes de uma população marginalizada, buscando meios para protestar e contar suas histórias.

Em outro trecho, KL Jay cita que assim como outros praticantes do Hip-Hop no Brasil, assimilou essa cultura, no primeiro momento, através dos filmes norte americanos que chegavam sobre o tema: “Eu via os cara dançando, outros cara cantando, mas não entendia o que era Hip-Hop, eu entendi o que era Hip-Hop quando eu ví Beat Street”. O filme “Beat Street” (1984) ou “A Loucura do Ritmo”, como chegou no Brasil, foi um dos diversos filmes que começaram a ser lançados no Brasil com a temática Hip-Hop.

Dentro desse contexto, percebe-se o papel da mídia e da indústria cultural norte-americana como produtoras de sentidos e referenciais para o processo de assimilação cultural de um movimento que surgiu nas ruas, o Hip-Hop, que passa a ser compreendido como cultura e movimento estético por meio de um produto audiovisual.

Em determinado momento da entrevista, KL Jay menciona: "Muito do jeito de vestir veio do Beat Street no início", a Figura 3 mostra um dos posters de divulgação do filme.

**Figura 3: Pôster Filme Beat Street**



Fonte: Orion Releasing, LLC/ Orion Pictures

A partir disso é importante entender o Hip-Hop não só como uma manifestação cultural negra, popular e urbana mas também como um movimento que teve seus elementos e sua estética transformados em produto pela indústria, e por consequência teve seu processos históricos e de assimilação diretamente afetadas pela mercantilização de sua cultura.

Seguindo a linha de pensamento de KL Jay, em entrevista ao portal Breaking World em 2020, o b-boy Rooneyoyo, um dos pioneiros do movimento *break* no Brasil diz em determinado momento. "Assistir os filmes 'Breakin' e 'Beat Street' no cinema e, em seguida, frequentar o Boulevard da São Bento, isso foi uma 'lobotomia' (risos). O aprender foi natural com todos que convivi".

A partir desse contexto, percebe-se uma sobreposição entre o hip hop produzido pelos grupos no centro da cidade e os elementos culturais trazidos pela indústria cinematográfica dos EUA. O processo de assimilação do Hip-Hop por seus integrantes ocorreu de maneira que o cinema opera como referencial teórico e a rua como prática. No entanto, é fundamental compreender como o referencial simbólico criado nos EUA interage com as práticas ocorridas no Brasil.

## **1.2 Afinal, o que estamos chamando de Hip-Hop?**

Considerando que o presente estudo visa investigar aspectos centrais da cultura e do movimento Hip-Hop, aprofundando-se em questões identitárias e antropológicas que são mutáveis e passíveis de discussão ao longo do tempo, torna-se necessário estabelecer, conceitualmente, dentro da pesquisa, pontos historicamente relevantes para o surgimento e desenvolvimento da cultura Hip-Hop.

O primeiro ponto a ser considerado é a questão dos elementos (DJ, MC, Street Dance e Grafite), que, em teoria, formariam, junto ao conhecimento, os cinco elementos basilares para a formação e desenvolvimento da cultura Hip-Hop. No entanto, com base nas ideias desenvolvidas no trabalho "O Universo Hip-Hop e a Fúria dos Elementos" de Santos (2017), contesta-se a ideia de que esses elementos sejam os símbolos principais de assimilação dessa cultura.

Infelizmente, ou felizmente, nenhuma das respostas encontradas aplacou minha curiosidade e nem pareceu consistente o suficiente para responder a minha principal questão, qual seja, o que significa Hip-Hop. A reflexão que encontrei e, em parte, conduziu meus estudos refere-se ao Hip-Hop representando um universo cultural muito mais complexo, que se movimenta sob tensões para além dos quatro elementos (rap, graffiti, breaking, MC/DJ), tradicionalmente enfatizados pelas(os) estudiosas(os) e ativistas desse fenômeno. (SANTOS, 2017, p.52)

Dentro da cultura Hip-Hop, os elementos representam os "componentes artísticos que a identificam culturalmente" (SANTOS, 2017,p.57), e não há dúvida

sobre a importância desses elementos para instrumentalizar o Hip-Hop como movimento cultural e simbolizar seus aspectos artísticos. No entanto, o presente trabalho busca uma abordagem menos pragmática e tecnicista para o movimento Hip-Hop.

Nessa perspectiva, pode-se considerar que o olhar categorizador do Hip-Hop tem maior relevância ao ilustrar os componentes e práticas da cultura para aqueles que olham de fora. Embora tenha sua importância histórica e social para o movimento, concentrar-se nos elementos como referencial simbólico do Hip-Hop pode resultar em uma visão anacrônica e simplista do movimento.

Em termos gerais, como analisam duas referências do universo Hip-Hop, Cindy Campbell e Eduardo So B-boy, reduzir ou sintetizar a ideia do Hip-Hop aos elementos, leva a um processo de limitação do seu valor (cultural, social, político, artístico e educacional) e descaracterização do Hip-Hop como uma expressão artística originalmente juvenil e da rua, ou seja, características presentes na inovação, na resistência e na negação (CAMPBELL apud SANTOS, 2017).

O presente estudo busca olhar para questões de identidade e da comunicação no Hip-Hop pela perspectiva de seus integrantes, que muitas vezes interpretam o Hip-Hop em um lugar muito além dos elementos artísticos, mas tomam o movimento como uma filosofia de vida e cosmovisão. Portanto, aqui, o Hip-Hop é referenciado a partir das múltiplas formas que ele pode tomar como movimento, utilizando expressões como movimento social, movimento cultural e gênero musical. De modo a pensar que o Hip-Hop possui muitas singularidades; uma delas é justamente a multiplicidade de sentidos que assume como fenômeno social, não sendo possível reduzi-lo apenas a uma forma de expressão.

Estabelecendo uma ponte entre as discussões temáticas até esse ponto, observa-se que a história do Hip-Hop atua como uma fundação sólida para a compreensão do seu papel como uma ferramenta contemporânea na construção da identidade da população negra afro-diaspórica. A trajetória do Hip-Hop desde suas raízes na Jamaica, seu nascimento no Bronx até sua assimilação no Brasil fornece

terreno fértil para a discussão sobre o papel contemporâneo do movimento na construção da identidade negra e afro-diaspórica.

Ao expandir essa narrativa, o Hip-Hop transcende sua dimensão musical e se transforma em uma expressão cultural da diáspora africana, enfrentando desafios históricos e sistêmicos de marginalização. As letras dos Racionais MC's, contextualizadas no cenário brasileiro, ressoam como uma manifestação do Hip-Hop enquanto plataforma para a preservação da consciência crítica em meio à marginalização, conforme ressaltado por Dias (2018).

## **CAPÍTULO 2 - HIP HOP COMO EXPRESSÃO DE IDENTIDADES NEGRAS**

O movimento e a cultura Hip-Hop são uma das principais ferramentas contemporâneas para discutir e entender a questão da identidade para a população negra afro-diaspórica, tanto em contexto global como localmente no Brasil. Assim como ocorre desde sua origem nos EUA, no Brasil, o Hip-Hop é parte constituinte da identidade individual e coletiva da juventude preta e periférica.

Como explica Rose (1997), o Hip-Hop é a expressão cultural da diáspora africana que busca disputar a experiência enfrentada pela população negra, dentro do contexto da marginalização, da opressão histórica, da identidade e das decorrências da violência do sistema de dominação.

A cultura Hip-Hop, assim como esclarece Dias (2018, p.31) pode servir como um movimento de repositor das experiências perdidas pela população negra e periférica, preservando uma consciência crítica mesmo no sujeito que vive o limite da marginalização: situações de extrema pobreza; moradias com falta de recursos básicos, como água, luz, saneamento; acesso a saúde, educação, mobilidade e lazer precarizados; condições psíquicas comprometidas devido às violências sofridas em decorrência da intersecções dos marcadores sociais, como raça, gênero, classe, sexualidade; ausência de auto-estima, em razão dos referenciais hegemônicos de beleza e sucesso, etc. Sendo assim, o Hip-Hop resgata a história de resistência da

população negra e nos faz repensar as relações entre história, consciência, educação e cultura. A cultura Hip-Hop é uma das formas que a população negra encontrou para subverter o sistema de dominação, preservando sua capacidade crítica e questionando as estruturas sociais estabelecidas.

A partir dessa discussão, é possível considerar o Hip-Hop não apenas como um elemento que compõe a identidade do negro, mas também como um importante propulsor no desenvolvimento e estabelecimento dessa identidade, que ainda está em fase de disputa. Isso ocorre devido ao rompimento no desenvolvimento dessa identidade durante o processo de diáspora da população africana e de suas gerações subsequentes.

À luz dessa perspectiva, ainda segundo Dias (2018), o Hip-Hop seria um movimento que promove novas formas de letramento<sup>5</sup>, proporcionando uma abordagem crítica para interpretar o mundo. Essa abordagem se desenvolve a partir do corpo negro e do resgate de uma herança africana que foi negada. De acordo com Munanga (2009), o processo de construção ideológica, que deslegitima a cultura e os costumes provenientes dos países africanos, ainda deixa marcas que interferem no processo de identificação individual e coletiva da população negra até os dias atuais.

Por esta razão não é possível dissociar a ideia do resgate de uma identidade afro diaspórica do rompimento com as estruturas e ferramentas hegemônicas disponíveis para leitura do mundo. As marcas deixadas pelo processo histórico de opressão da população negra exigem o resgate de cultura africana negada e a partir disso entender as novas formas de existência para a população negra dentro do mundo contemporâneo.

A construção da ideologia hegemônica não nos permite acessar outros modos de vida de forma natural, o Hip-Hop entra como um movimento de disputa que demanda o resgate e a atualização das identidades negras e ressignifica os sentidos

---

<sup>5</sup> O letramento, quando associado à leitura de mundo, vai além da simples decifração de palavras escritas. Ele abraça a ideia de que a habilidade de ler e escrever está intrinsecamente ligada à compreensão do entorno, das dinâmicas sociais, culturais e históricas que moldam a experiência humana. Nesse contexto expandido, o letramento inclui a capacidade de interpretar signos, símbolos e linguagens.

através da música, da dança e do corpo (DIAS, 2018), e a partir dessa ressignificação fornece outras formas de se ler e interpretar o mundo.

A partir disso, o Hip Hop desconstrói e reconstrói conceitos hegemônicos, como, por exemplo, a valorização do cabelo afro, conhecido como *black power* no Brasil, associado à validação e valorização de uma estética negra, também modificando os sentidos da produção musical ao resgatar a memória e a identidade ancestral em seu processo criativo. Além disso, o Hip Hop desempenha um papel fundamental em um dos principais pontos de discussão na política emancipatória para as populações negras e marginalizadas, referente ao território. Dentro da discussão ligada à identidade negra não é possível separar o fator do território, que desde início do Hip-Hop nos subúrbios de Nova York é um dos pontos principais na sua construção, o Hip-Hop é uma cultura periférica e marginal, que ressignifica e reconstrói os sentidos de territórios periféricos e marginalizados.

Como exemplifica Moassab (2011), o movimento Hip-Hop se faz presente no território da juventude periférica, que dialoga de maneira horizontal, com outras regiões periféricas e movimentos sociais, como forma de resistência, transformação e ressignificação. Entende-se que a periferia é parte do Hip-Hop como movimento de transformação, a partir de uma consciência social, coletiva e comunitária. A periferia, então, estabelece-se como o local da práxis do movimento (SILVA, 2012). Na Figura 4, vê-se um grafite feito no Capão Redondo pelo artista Kobra.

**Figura 4: Grafite Racionais MC's no Capão**



Fonte: Rogério Suenaga/ Eduardo Kobra

A juventude negra se apropria do espaço urbano e a partir disso constrói sua resistência e intelectualidade, fora dos ambientes formais de educação. A partir do contexto de violência, carência e abandono que acomete os territórios, a juventude traz outra forma de socializar no espaço urbano, contestando o pensamento hegemônico, que limita a capacidade de produção intelectual e social dos territórios periféricos.

A dinâmica de organização da juventude periférica - que no período de chegada do Hip-Hop no Brasil se juntavam em grupos pequenos ou grandes, chamados de posses ou *crews* em referência aos processos que já ocorriam nos EUA - foi se construindo a partir de encontros nas periferias, mas também de movimentos de apropriação dos centros urbanos como lugar de produção.

Segundo Sampaio (2019), "o rap faz parte da cultura popular, expressando a realidade de um coletivo e, por meio de sua identidade coletiva, produz a individualidade daqueles que participam". O caráter comunitário e coletivo da identidade proposta pelo Hip-Hop está intrinsecamente ligado às realidades das periferias e ao contexto histórico e social da população negra. Conforme Mbembe (2014), não há relação consigo mesmo que não passe pela relação com o outro. Na Figura 5, observa-se uma das capas mais emblemáticas do rapper Kendrick Lamar.

**Figura 5: Capa do álbum *To Pimp a Butterfly* de Kendrick Lamar**



Fonte: Kendrick Lamar: To Pimp a Butterfly Photograph: Universal Music

Dentro dessa discussão, é importante considerar o Hip-Hop no contexto da política de identidade e reparação para a população negra, observando como isso se relaciona com uma identidade coletiva e comunitária que contribui para a construção das individualidades expressadas, assim como em diversas filosofias africanas como Ubuntu, em que a existência e bem estar do outro está diretamente conectado com o indivíduo. Segundo Mbembe (2014)

A temática da reparação continuará a ser mobilizada pelas vítimas históricas da expansão e da brutalidade europeia no mundo. Neste contexto, é necessária uma dupla abordagem. Por um lado, é preciso abandonar o estatuto de vítima. Por outro, é preciso romper com a «boa consciência» e a negação da responsabilidade. Será nesta dupla condição que é possível articular uma política e uma ética novas, baseadas na exigência de justiça. Dito isto, ser africano é, primeiro, ser um homem livre ou, como problematizou Frantz Fanon, «simplesmente um homem entre outros homens, Um homem livre de tudo e, portanto, capaz de se auto-inventar. A verdadeira política de identidade consiste em incessantemente alimentar, atualizar e reatualizar as suas capacidades de auto-invenção (p. 297).

Pensando nas reflexões trazidas por Mbembe, é possível analisar o Hip-Hop como uma expressão cultural da verdadeira política de identidade. Através de suas características mutáveis, híbridas e dialéticas com a realidade, ele permite ao sujeito negro e a coletividade autoinventarem-se e contestarem o sistema a partir de suas perspectivas e liberdade intelectual. Isso promove uma constante renovação de formas de expressão e resistência.

A partir deste ponto de vista, é possível relacionar as ideias de Mbembe (2014) com as de Herschmann (1997). Este último aborda questões das manifestações culturais juvenis, as quais se opõem à cultura hegemônica no sentido de romper com uma experiência homogênea, buscando a diversidade de experiências, negociação de identidades, culturas mistas, híbridas e transnacionais.

Nesse sentido, pode-se considerar que essa característica do Hip-Hop permite sua inserção em realidades distintas em todo o mundo, ao se apropriar de elementos culturais já existentes e se adaptar à manifestação cultural do contexto local. No Brasil, por exemplo, o Hip-Hop carrega características da comunidade afro-americana e

latino-caribenha, adaptando-se e incluindo elementos da diáspora afro-brasileira e da cultura dos povos indígenas. Na Figura 6, observa-se o rapper Wera MC se apresentando no festival de música indígena de São Paulo.

**Figura 6: Wera MC no festival de música indígena SP**



Fonte: Júlia Dolce/Uol

As culturas e movimentos advindos da diáspora possuem características híbridas, pois vêm de um processo de rompimento forçado de alguma tradição cultural, o que promove um afastamento com o Estado-Nação de origem. As culturas diaspóricas estabelecem seus próprios acordos, se afastando parcialmente da origem territorial. A cultura preserva seus traços fundamentais enquanto incorpora elementos novos, adaptando-se ao contexto em que se desenvolve. Esse processo permite transcender fronteiras nacionais, originando culturas e identidades transnacionais que são fundamentadas em questões étnicas e raciais, em vez de serem limitadas pelo caráter nacional (GILROY, 2001).

A partir dessa perspectiva é importante ressaltar que os processos de resignificação e hibridização são inerentes a todas as culturas, não existe nenhuma forma de “cultura pura” (CUCHE, 1999). Todas as formas de culturas estão passíveis de serem afetadas umas pelas outras. Porém, é válido destacar que o processo de hibridização está conectado a relações de dominação e desigualdades de uma

cultura em relação a outras. Sendo assim, culturas com origem em processos diaspóricos que não estão conectadas a estruturas de dominação hegemônicas têm a hibridização como um dos principais pilares para suas construções como culturas populares ou de caráter contra-hegemônico.

## **2.1 Rap, trap, funk e as novas identidades negras**

A partir das reflexões trazidas até esse ponto, torna-se necessário expor uma visão contemporânea de como se deu o projeto do Hip-Hop no contexto brasileiro, que através das hibridizações e das disputas de poder desenvolveu suas próprias características, contradições e ferramentas na conjuntura local. Dessa forma, é impossível não aprofundar nas principais formas de Hip-Hop brasileiro que se estabeleceram nas últimas décadas: o trap, o funk e o rap.

Para isso, foram utilizados os estudos produzidos pelo jornalista de cultura e acadêmico Felipe Maia, que traz importantes reflexões sobre o desenvolvimento do projeto brasileiro de Hip-Hop das últimas décadas. Dentro disso é importante estabelecer o Hip-Hop como um termo guarda-chuva ou como Maia (2022, p.3) exemplifica: “uma caixa de ferramentas de práticas culturais”.

Serão pontuados dois aspectos do contexto histórico e social da época do surgimento do Hip-Hop e sua posterior chegada ao Brasil. Eles são: a ascensão do capitalismo financeiro nos Estados Unidos nos anos 70, década do surgimento do hip hop em Nova York; e a consolidação do processo de urbanização das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, nesse mesmo período citado acima, fato que intensifica a separação da população por classe e cor, resultando na produção de festas voltadas às comunidades negras como forma de disputa dos territórios urbanos e da produção cultural (MAIA,2022).

Entende-se que a apropriação do Hip-Hop pela juventude afro-brasileira é derivada de um processo de renovação da música popular e de um movimento sócio-econômico, identitário e de hábito. Segundo Maia (2022), é preciso quebrar a ideia mítica, ingênua e idealizada desses processos, que também se aplicam ao desenvolvimento do trap e do funk. O autor traz a ida do DJ Marlboro do Rio de Janeiro à Miami em busca de discos como forma de exemplificar o caráter passional

da origem do funk brasileiro que também estava relacionado a fatores mercadológicos e culturais.

Assim como a festa de Cindy Campbell citada no início do trabalho serve como mito fundador do Hip-Hop, a ida de Marlboro à Miami serve como mito fundador do funk brasileiro. Porém, em ambos os casos, esses momentos estão cercados de um contexto histórico-social, que conta com a participação de diversos outros atores para que sejam criadas as condições adequadas para o desenvolvimento de tais culturas.

Por esta razão, Maia (2022) argumenta que tanto o rap quanto o funk são irmãos e faces de uma mesma moeda, pois os dois partem de ferramentas fornecidas pelo Hip-Hop para se desenvolverem. Dentro do contexto brasileiro, portanto, o funk se desenvolve a partir de movimentos históricos-sociais muito semelhantes aos que resultaram no surgimento do rap.

O rap e o funk, em sua origem, nunca foram movimentos antagônicos. Porém, devido a fatores culturais e econômicos ligados à própria dinâmica da indústria musical e a assimilação dentro das periferias brasileiras, eles seguiram caminhos diferentes: o rap mais ligado ao caráter político e discursivo, e o funk com um estereótipo mais apolítico, recreativo e lúdico (MAIA, 2022).

É crucial ponderar que os estereótipos atribuídos a ambos os gêneros, mencionados anteriormente, representam formas de sobrevivência em seus contextos específicos. Conforme Maia (2022) destaca, o rap conquista mais visibilidade na mídia quando é reconhecido como um reflexo da realidade negra brasileira. No entanto, assim como o rap, o funk também desempenhava esse papel de maneira clara, ou nas palavras do autor: "a imprensa não poderia conceber a ideia negra e latino-americana de festejar na luta e lutar no festejo (MAIA 2022, p.3)". Basta analisar a potência das festas e dos bailes em espaços de disputa territorial urbana e cultural, os quais eram e ainda são fortemente reprimidos. Na Figura 7, observa-se a foto de um dos principais bailes funk na cidade de São Paulo, capital.

**Figura 7: Baile Funk em Paraisópolis, São Paulo**



Foto: Fernando Cavalcanti/ Sobre Funk

Segundo Maia, a distância entre o rap e o funk começa a diminuir durante o início dos anos 2000, época em que os artistas que hoje se destacam no trap e no funk ainda eram crianças e adolescentes na periferia. Nesse período, conforme aponta o autor, surge uma geração de um universo do Hip-Hop brasileiro composto por esses gêneros, configurando um "espaço de fronteiras invisíveis".

Em paralelo a essas movimentações, dentro do contexto político dos governos petistas de Lula e Dilma (2003-2016), que através de suas políticas públicas causaram uma mudança de perspectiva para a juventude negra e periférica; em que pela primeira vez em anos, via-se com possibilidades, como acesso a crédito e acesso ao ensino superior através das cotas e da expansão da rede privada (MAIA, 2022), o Hip-Hop, naquele momento, representou muito desse novo universo de possibilidades.

Já o trap, originado em meados dos anos 2000 em Atlanta, EUA (Penrice, 2003), expande-se rapidamente, tornando-se uma das principais formas de fazer rap nos EUA. O sub-gênero musical chega ao Brasil por volta de 2015 e, em poucos anos,

com sua estética única e texturas essencialmente eletrônicas e digitais, passa a dominar o mercado como a principal forma de produzir rap no país.

O trap traz novas possibilidades para o universo Hip-Hop, com uma grande flexibilidade de modos de se produzir e novas temáticas a serem trabalhadas. Apesar de drogas, armas, festas e marcas de luxo não serem novidades nas letras de rap, nunca essas temáticas foram vistas de maneiras tão explícitas e cruas como no trap; um reflexo direto dos novos desafios e desejos da juventude negra global.

Guardadas as diferenças, um elemento comum a todos esses nomes é adotar o trap como plataforma de ideias conectadas a um público jovem e diverso, sempre centrado nas narrativas individualizadas — não há lugar para contos como "Eu Sou 157", reflexões como "Não Existe Amor em SP" ou mensagens de panfleto como "Rap é compromisso, não se pode cair num reducionismo, porém. Versar sobre sexo, festas, bebidas, drogas e crime é jazz bebop, punk, hardcore, gangsta rap, não é novo, é anti-establishment e anti-política — embora seja política. Esse novo rap se opõe ao rap dos anos anteriores num movimento comum à juventude que, ao decorrer da história, recusa o que é velho (MAIA, 2022, p.8).

De Raffa Moreira, um dos primeiros "trapstars" da cena brasileira, à Recayd Mob, passando por Matuê e Sidoka, e chegando em nomes como Kayblack, Kyan, Slipmami, Poze do Rodo e muitos outros, é possível afirmar que cada um, à sua maneira, contribuiu para que a linguagem e a estética do trap brasileiro, como é conhecido hoje, se estabelecesse. Muitos desses artistas, como Poze do Rodo e Kyan, tiveram origem no funk e foram responsáveis pelo reencontro dos gêneros na cena musical atual. Na Figura 8, observa-se uma montagem com alguns dos principais trappers da cena brasileira.

**Figura 8: Montagem Trappers Brasileiros(Matue, Kyan, Teto, Md Chefe)**



Fonte: Gramofoneafetivo

Em termos gerais, uma das principais características do trap é o modo hedonista e niilista com que olha e vive a realidade capitalista. Esses aspectos também são marcantes no funk, além disso, existe uma forte carga de desobediência juvenil, análoga ao comportamento de um filho que busca dizer exatamente o que não pode ser dito.

Esse momento atual do trap, segundo Maia (2022), acompanha o processo de diversificação do Hip-Hop, que ocorre desde do início do anos 2010 e que também é acompanhado da solidificação comercial do funk em São Paulo, com as gravadoras Kondzilla e GR6; junto a isso, o funk passa a ocupar seu lugar no cenário “mainstream” da música brasileira.

No cenário atual do trap e do funk é essencial compreender não apenas o cruzamento entre os gêneros, mas também o processo de sobreposição de camadas de forma intercalada. Enquanto o trap incorpora o conjunto de elementos do rap, aliado à inovação lírica; o funk é descrito por Maia (2022) como um canivete-suiço da música das grandes metrópoles brasileiras, sendo utilizado em diversos gêneros, como pop, sertanejo, tecno melody, entre outros.

O evidente cruzamento dos dois gêneros - rap e funk - no final dos anos 2010 atende à necessidade do mercado de expandir comercialmente o Hip-Hop como produto, conforme destacado por Maia (2022). Este fenômeno se desdobra em dois pontos: primeiro, a resposta aos novos modos de escuta da Geração Z, impulsionado

pelo streaming e outros fatores; segundo, o enfraquecimento do conflito/da fronteira que historicamente estabelecia a distinção entre rap e funk.

A pandemia, um dos fatores essenciais para fortalecer esse processo de cruzamento, levou o público a adotar modos de escuta diferentes dos praticados nas ruas. O confinamento alterou o consumo da cultura negra e periférica, movendo-o do espaço público para o âmbito privado. Essa mudança proporcionou maiores possibilidades de cruzamento e hibridações, transformando a dinâmica cultural em um momento em que as práticas e a apreciação musical se expandem além dos limites tradicionais. Esse movimento na dinâmica cultural abre espaço para o surgimento de diferentes identidades periféricas, cada uma representando uma expressão única e operando a partir de suas próprias contradições e contextos narrativos.

## **2.2 Cria, mandrake, escamoso e identidades a partir do consumo**

Com quase quarenta anos de processo histórico do Hip-Hop em território brasileiro torna-se difícil pensar em qualquer construção identitária desconectada desse contexto. No caso de identidades como *mandrake* de São Paulo, *cria* do Rio de Janeiro e *escamoso* de Recife; todos os termos agora mencionados são gírias regionais, mas também conceitos que se desenvolveram como identidades próprias, carregando um universo de significados e práticas comuns. Isso, segundo Maia (2022), seria o resgate da figura do malandro na cultura brasileira.

Conforme o dicionário popular online, o termo "cria" é descrito como aquele que tem uma conexão profunda com a periferia de origem, nascendo, crescendo e conhecendo bem o local de onde provém. Por outro lado, "Mandrake" é definido como alguém ou algo cheio de estilo, que chama a atenção por sua vestimenta e outros componentes visuais. Já o termo "escamoso", conforme descrito por Mc Loma, cantora pernambucana, em uma entrevista recente, refere-se àquele garoto que se considera o maioral, significando "maloqueiro".

Embora essas definições sejam pontos iniciais para a compreensão dos termos, é importante ressaltar que elas não abrangem toda a polissemia de sentidos e significados que essas expressões carregam. No entanto, servem como um ponto de

partida para a reflexão sobre como esses termos revelam o processo histórico de percepção identitária do jovem negro de periferia, fortemente influenciado pelo Hip-Hop, e como essas identidades são assimiladas por suas próprias comunidades.

Observa-se que todos esses termos representam uma resposta ao processo histórico de invisibilização, opressão e criminalização do corpo e da forma de existir do jovem negro de periferia. A partir dessas identidades, ocorre um resgate do senso de autoestima, pertencimento e valorização da própria cultura, tanto para as estruturas hegemônicas quanto para a própria comunidade. Dentro de suas contradições, a comunidade ressignifica o olhar sobre esses jovens, na Figura 9 vê-se uma representação do que seria umas das estéticas do mandrake.

**Figura 9: Jovens da periferia de São Paulo**



Fonte: Isabelle Índia/ Revista Glamour

É importante pensar como esses processos se desenvolvem dentro de um contexto de ascensão do rap e do funk em um lugar de destaque na indústria musical, e como o mercado assimilou essas identidades através do consumo. Recorrendo a Felipe Maia (2022) novamente, ter a ideia de “vivência” estabelecida é essencial para compreender como a cultura interage com os fatores mercadológicos.

Na atualidade, no cenário do rap e do funk, a expressão artística vai além do discurso e da estética; ela exige uma vivência coerente com o estilo de vida

representado por expressões como "cria, mandrake, escamoso". Isso implica adotar não apenas o vestuário característico, mas também comportamentos e uma conexão genuína com a realidade da periferia. A representação dessas vivências, especialmente nas redes sociais, é fundamental, tornando-se um elemento integrante do cotidiano. Essa vivência não apenas valida o capital cultural do artista, como destacado por Maia (2022), mas também atua como mediadora de duas questões latentes no cenário musical contemporâneo.

A primeira questão diz respeito à autenticidade, um aspecto frequentemente subestimado quando se adota uma perspectiva exclusivamente mercadológica. No Hip Hop, a autenticidade é um elemento indissociável de legitimação criativa, como exemplificado na música "Murda Murda" (2020) da cantora Bivolt com participação da dupla Tasha e Tracie. Em certo trecho da música, Tracie canta: "Enquanto cê tá dormindo, enxergando o invisível, expressando o inaudível, o seu conceito cê explica o meu conceito eu vivo".

A partir disso, podemos pensar que, mesmo havendo liberdade poética e imaginativa no processo criativo do hip hop, existe uma relação inseparável da produção artística do Hip-Hop com a vivência e história reais de seus produtores. Mesmo artistas que exageram e trazem fortes cargas de projeção em suas músicas, fazem isso a partir de desejos e contradições muito reais.

A segunda questão representa uma resposta ao conflito racial surgido da apropriação por parte de muitos grupos e artistas brancos de Hip-Hop, que ganharam destaque a partir da metade da década de 2010. Mesmo quando há uma lógica individualizada e liberal do "eu contra todos", essa questão se coletiviza nos aspectos raciais e sociais de artistas, que frequentemente são negros e de origem periférica, conforme observado por Maia (2022) e pelo presente trabalho que, no subcapítulo "2.1 Rap, trap, funk e as novas identidades negras", trouxe nomes e exemplos de artistas que partilham dessa mesma vivência de raça e classe.

Entende-se que esses processos são modos de resistência e disputa do Hip-Hop com as formas de assimilação estética e cultural trazidas pela indústria, como se a autenticidade e a vivência fossem a arma do movimento para estabelecer

suas próprias regras e preservar aspectos essenciais para a cultura Hip-Hop que o permeiam desde de sua origem.

A partir disso podemos pensar como a estética e o vestuário são aspectos importantes da comunicação dessas identidades e dos processos hegemônicos pelos quais elas são afetadas. As roupas e acessórios de marca são códigos pelos quais as identidades semelhantes se reconhecem e pelos quais dialogam com o ambiente externo e as forças hegemônicas.

Com base nos estudos de Isherwood e Douglas (2006), podemos compreender de forma mais complexa as relações de consumo. Tradicionalmente, os estudos sobre consumo têm se concentrado em visões do processo ligadas ao desejo ou a questões morais. No entanto, os autores buscam apresentar que os bens não apenas satisfazem desejos, mas também criam possibilidades para estabelecer relações comunicativas e sociais. Além disso, eles se dedicam a compreender os processos de significação que ocorrem após a compra.

Entende-se que os processos de consumo são aspectos centrais nas relações de identidade no Hip-Hop brasileiro, principalmente de grandes marcas estrangeiras ou de grife. Pode-se pensar de que modo esse consumo enfraquece, fortalece ou torna mais complexa a identidade contra-hegemônica da cultura Hip-Hop.

A partir das reflexões de Isherwood e Douglas (2006, p.8), podemos compreender o consumo como uma prática constante do nosso cotidiano, operando como estruturadora dos valores que constroem e definem as identidades. Isso se relaciona com as ideias de Featherstone (1995), que introduz o conceito de "cultura do consumo". Ele destaca uma realidade em que as mercadorias desempenham um papel central na compreensão da "dimensão cultural da economia", na qual os bens atuam não apenas como utilidades, mas também como comunicadores.

Examinar as identidades contra-hegemônicas no âmbito do Hip-Hop envolve o desafio de compreender de que forma os jovens negros e periféricos, ao resistirem a um sistema de opressões, buscam, nas manifestações simbólicas que representam a

hegemonia capitalista e as estruturas de opressão, encontrar um significado para a construção de sua identidade e autoafirmação.

Dentro desse contexto, a partir das reflexões de Canclini (1996) podemos compreender que os processos de consumo contemporâneos são muito complexos, rompendo com a ideia de meios que manipulam audiências passivas, e reconhecendo a influência de outros mediadores como a comunidade, a família e grupos de amigos no processo de interpretação, decodificação e reapropriação de mensagens e bens.

No contexto de um estudo sobre um movimento contra-hegemônico, como é o Hip-Hop, observa-se que o consumo de marcas globais vinculadas a grandes oligopólios pode ser interpretado como uma contradição. Isso ocorre porque, ao assimilar a norma capitalista, o Hip-Hop se posiciona em um espaço onde não há margem para expressões de contracultura e crítica ao sistema de dominação. Na Figura 10 vê-se a divulgação de um projeto que ilustra isso da marca Lacoste voltado para o público periférico.

**Figura 10: Foto divulgação projeto Casa Lalá**



Fonte: Divulgação Casa Lalá/ Lacoste Brasil

Nenhum movimento contra-hegemônico está isento de vivenciar as contradições do sistema capitalista de dominação e opressão. Dentro do processo de rompimento com o sistema de opressão, qualquer movimento contra-hegemônico será impactado pela desproporcionalidade de forças envolvidas nessa disputa.

A própria frase "Favela Venceu", amplamente utilizada no Hip-Hop, especialmente no meio do funk e do trap, revela como o sistema de dominação hegemônica impõe sua lógica em todos os âmbitos, distorcendo o conceito de coletividade do Hip-Hop e das comunidades periféricas. Isso faz com que o entendimento de vitória coletiva se dê a partir de uma perspectiva individualista e neoliberal. A conquista de bens de consumo e capital social passa a ser vista como a maneira de exercer a verdadeira cidadania.

Na contemporaneidade, a identidade não é moldada apenas pela tradição ou pelas heranças culturais de um povo, mas também pelo fato de sermos consumidores (SVENDSEN, 2012, p.70). No entanto, apesar da hegemonia das marcas globais na construção identitária do jovem negro e periférico, existem movimentos para romper com essa lógica e ressignificar a questão do consumo dentro da cultura.

A partir dos versos retirados da faixa "Interlúdio Jorge Ben Jor" do rapper carioca Derxan part. Big Bllakk (2023), é possível observar as tensões presentes na relação de consumo e identidade:

(...) Os alquimistas tão chegando  
Estão chegando os alquimistas  
Drogas entocada, camisa de time  
Foda-se a marca, aqui ninguém me  
patrocina.  
Nike ou Adidas

Nesta perspectiva, observa-se que a relação de afirmação da identidade e status associada às marcas está estabelecida por Bllakk. No entanto, a partir de uma ressignificação dessa relação, fundamentada na consciência da indiferença das marcas globais em relação ao público e aos artistas negros e periféricos, o artista se posiciona como uma figura de oposição à hegemonia dessas marcas dentro do cenário Hip-Hop.

O caráter de inovação constante dentro do Hip-Hop possibilita a coexistência da hegemonia do capital simbólico das marcas globais com a crítica e a negação dessa hegemonia. Observam-se movimentos no sentido de fortalecer uma lógica de moda mais circular e o reconhecimento de marcas nacionais.

Em outra faixa, *Sonhos D’Nike* do rapper carioca VND part. Pragas Rare (2018), percebe-se outras camadas na relação com o consumo de marcas globais e como essas tensões são centrais na construção identitária do jovem negro na contemporaneidade:

Ya, sonhei com esse Nike novo a vida toda..  
As sirenes ferem sem pedir desculpa  
Desculpa esse Nike novo, eu vou tomar na marra  
Criaram meu estereótipo agora se cuida( ya, ya ,ya)  
.....  
Sonhos de Nike  
Quem nunca sonhou em ter um 97?  
Roubando dos rico, tipo Robin Hood  
Vó eu te prometo último ano pobre  
Sonhos de Nike, vestimentas finas  
Sonhos de Nike, Dri- Flt Sportswear

Nesse trecho, observa-se como os processos de opressão, marginalização e invisibilização do jovem negro afetam sua relação com o consumo. Parece que, por meio do ato de consumir, ele busca ser visto e exercer cidadania. A questão do desejo pela marca Nike e do ato de roubar dos ricos como forma de resposta ao estereótipo criado, dialoga com a ressignificação que o Hip-Hop traz acerca das opressões.

A interligação entre as reflexões sobre as transformações das categorias como periferia, centro, *mainstream* e *underground* no cenário musical ressoa na dinâmica do trap e funk. Essa análise desafia conceitos tradicionais, apontando para uma dissolução das fronteiras entre periferia e centro, refletindo-se na rápida ascensão global de artistas periféricos.

Observando o Hip-Hop brasileiro, percebe-se que sua origem é fundada na contestação das estruturas dominantes e se traduz em uma poderosa ferramenta de comunicação contra-hegemônica. A perspectiva teórica de Andrea Moassab oferece uma base para entender como o Hip-Hop continua a ser um meio expressivo para grupos marginalizados, contribuindo para a disputa de subjetividades e desafiando narrativas estabelecidas.

### **CAPÍTULO 3 - HIP-HOP COMUNICAÇÃO CONTRA-HEGEMÔNICA**

A partir das reflexões sobre o processo de construção simbólica e identitária no Hip-Hop brasileiro, evidencia-se sua diversidade de manifestações ao colocá-lo em destaque como um movimento originado na contestação das estruturas e produções de sentidos dominantes. Essa origem persiste, estabelecendo o Hip-Hop como uma poderosa ferramenta de comunicação contra-hegemônica e um meio de disputa de subjetividades.

Dentro desse contexto comunicacional, este estudo se fundamenta nos pressupostos teóricos de Andrea Moassab (2008), doutora em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP). Ao explorar as reflexões da autora, é possível compreender como o Hip-Hop mantém sua relevância como instrumento de comunicação contra-hegemônica, exercendo um papel significativo na representação e afirmação de grupos marginalizados na sociedade brasileira contemporânea. Proporcionando uma visão aprofundada das dinâmicas do Hip-Hop como agente transformador na esfera comunicativa e identitária.

Baseada nos pressupostos teóricos de Boaventura Santos (2007), a autora busca estabelecer um alargamento do conceito de comunicação. Ela aponta como o paradigma dominante ignora, descarta e invalida tudo aquilo que lhe é externo, resultando no que Boaventura chama de "desperdício da experiência" (2007). Nesse sentido, ao concentrar o conceito de comunicação em práticas midiáticas,

negligenciam-se diversas formas de práticas comunicativas, evidenciando a necessidade de uma visão mais abrangente e inclusiva.

Portanto, como pesquisador também pretendo me afastar de visões mais pragmáticas e mecanicistas que restringem o campo da comunicação a determinadas esferas, e trabalhar o seu alargamento conceitual em busca do entendimento da comunicação como uma partilha do que é comum.

O fenômeno comunicacional é entendido, para o autor, como um cruzamento, percebido e vivido nos corpos, de várias ordens de saberes: da produção de significações (semiótica e semiologia), do agenciamento de poderes (interface entre política e comunicação) e da formação dos sujeitos (construção dos sujeitos e dos agentes socialmente construídos). (MOASSAB, 2008, p.169)

A partir da perspectiva de Moassab, pode-se considerar que a comunicação serve como uma ferramenta para analisar os processos hegemônicos e contra-hegemônicos da produção simbólica contemporânea. Em um contexto globalizado e digitalmente conectado, a comunicação não se limita apenas a descrever ou mediar, mas também assume um papel ativo na produção da realidade. Essa reflexão ressalta a importância da comunicação como um elemento dinâmico e participativo na construção de significados e na configuração do ambiente simbólico.

Os processos comunicacionais contra-hegemônicos buscam desconstruir o que é naturalizado pelo fenômeno comunicacional relacionado às estruturas hegemônicas (GORZ, 2005). O Hip-Hop é um fenômeno comunicacional que disputa a produção simbólica comum a uma população marginalizada, negra e periférica. Nele, estabelece-se uma dinâmica de produção de conhecimento coletivizada e pluridirecional, designando e produzindo realidades (MOASSAB, 2008).

Dessa forma, o Hip-Hop estabelece outras formas de se fazer comunicação, uma comunicação que age diretamente no mundo, com uma gramática múltipla e insurgente. Como ferramenta contra-hegemônica, ele se contrapõe à linguagem dominante, produzindo e designando a realidade da população negra e periférica de dentro para fora. Ao se contrapor às características e estigmas a partir do seu lugar de

fala, o Hip-Hop promove uma reconstrução simbólica de categorias como negro e periférico, conforme destacado por Moassab (2008).

O Hip-Hop, como ferramenta de comunicação contra-hegemônica, não apenas traz as histórias da população negra e periférica para os integrantes dessas comunidades, mas também as revela nos espaços hegemônicos de escuta e produção de conhecimento. Esse movimento desloca o centro da narrativa dos usuais centros geográficos e simbólicos, trazendo a produção de sentidos para outras paisagens, atores e temáticas, contestando a ideia de centro-periferia.

Portanto, a questão da emancipação de grupos inferiorizados está diretamente ligada a sua autonomia e capacidade de produção de sentidos. Entendendo a emancipação como a capacidade de tomar decisões significativas para si e para seu meio, a falta de capacidade representacional e de comunicação contribui para as desigualdades materiais. Dentro desse contexto, uma comunicação contra-hegemônica deve obrigatoriamente disputar as desigualdades impostas pelo poder hegemônico no âmbito da produção de sentidos (MOASSAB, 2008).

É importante ressaltar que nem todas as formas de comunicação tidas como populares ou comunitárias são necessariamente contra-hegemônicas, pois esses espaços ainda podem reproduzir o discurso das estruturas dominantes. O que caracteriza o lugar contra-hegemônico da comunicação é sua multiplicidade de vozes com capacidade de ressignificar e produzir realidades, construindo assim um espaço comum de produção discursiva que conduz a uma real ação emancipatória.

O Hip-Hop, como ferramenta de comunicação essencialmente oral e estética, carrega nessa característica uma forte conexão com a ancestralidade negra. Essa conexão remete à ideia dos griots africanos e da cultura do repente no nordeste, desafiando a lógica dominante de produção de conhecimento e reconhecendo o poder da linguagem oral como forma de libertação de um povo.

A influência eurocêntrica na racionalidade dominante fez com que o conhecimento científico e o racionalismo se tornassem as formas hegemônicas de compreensão do mundo ocidental (SANTOS, 2006). Isso coloca o Hip-Hop para além

de um conteúdo na luta contra-hegemônica, ele pode ser entendido como uma epistemologia que disputa as formas de construção do conhecimento. Esse processo é evidenciado nos elementos do movimento, como o break, o graffiti e o rap, conforme destacado por Moassab (2008).

Portanto, a ruptura do Hip-Hop se manifesta ao recusar o formalismo do conhecimento científico e racional como única forma de compartilhar conhecimento. O movimento traz à tona a oralidade, o cotidiano e as festas como vetores de transformação, rompendo simbolicamente com as formas de produção de sentido hegemônicas. Dessa maneira, ressignifica conceitos historicamente hierarquizantes, como centro-periferia e elite-pobre (MOASSAB, 2008).

A partir desta perspectiva, o Hip-Hop propõe uma visão positiva para a vida da população negra e periférica em processo de construção identitária. O movimento reconstrói a narrativa histórica, buscando destacar personalidades negras e desnaturalizar o papel submisso atribuído aos indígenas e aos negros na história do Brasil.

Na centralidade do Hip-Hop encontra-se uma expressão artística e cultural, é um fenômeno complexo que se desdobra em diferentes dimensões da sociedade. A comunicação contra-hegemônica presente no Hip-Hop não se restringe apenas ao campo musical, mas transcende para uma rede interconectada de ressignificações identitárias, consumo, ancestralidade e resistência cultural. Como pontuado por Andrea Moassab (2008), o Hip-Hop, ao desafiar narrativas estabelecidas, emerge como uma poderosa ferramenta para grupos marginalizados, contribuindo para a disputa de subjetividades e a transformação do cenário simbólico.

Ao explorar as letras de artistas como Derxan, Big Bllakk e VND, percebe-se que a comunicação contra-hegemônica do Hip-Hop não apenas critica as estruturas dominantes, mas propõe alternativas e ressignificações para o cotidiano da comunidade. A relação entre identidade e consumo, evidencia tensões em torno da relação do Hip-Hop com as forças hegemônicas, destacando a complexidade dessa dinâmica.

Essa resistência, entrelaçada com a ancestralidade e a reconstrução da narrativa histórica, reforça o Hip-Hop como um instrumento de emancipação. A busca por uma identidade que vai além das imposições sociais e das limitações de uma lógica capitalista evidencia a potência do movimento. O Hip-Hop não se conforma; ele desafia, contesta e propõe novos significados para conceitos historicamente carregados de estigma.

A interligação entre as discussões sobre identidades periféricas e comunicação contra-hegemônica ressalta não só as mudanças no cenário cultural, como também a persistente capacidade do Hip-Hop em remodelar e desafiar significados, consolidando seu papel essencial na expressão e afirmação das populações negras e periféricas no Brasil. Nesse sentido, o Hip-Hop não é apenas um gênero musical; é uma voz que ecoa nas margens, desenhando uma nova cartografia cultural.

Contudo, a complexidade do Hip-Hop transcende as análises individuais de seus elementos. A relação intrínseca entre identidade, comunicação, consumo e resistência exige uma compreensão holística para capturar a verdadeira essência desse fenômeno cultural. É nesse contexto que se revela a necessidade de transcender as fronteiras geográficas e simbólicas, conectando o Hip-Hop a outros aspectos fundamentais da sociedade contemporânea.

O Hip-Hop, ao confrontar características e estigmas a partir de sua perspectiva, emerge como agente na reconstrução simbólica de categorias como "negro" e "periférico". Ao encerrar este capítulo, vislumbro a intersecção dessas discussões com outros pontos essenciais deste trabalho. O Hip-Hop, enquanto fenômeno, não apenas influencia a realidade, mas também é influenciado por ela. Essa dinâmica cria uma teia complexa de significados que estruturam parte da experiência contemporânea analisada neste trabalho.

## CONCLUSÃO

Esse trabalho buscou compreender o papel fundamental do Hip-Hop ao percorrer alguns recortes históricos dos últimos 50 anos do movimento. A análise concentrou-se em sua influência na construção de identidades negras e marginalizadas, destacando sua relevância tanto no âmbito acadêmico quanto social. Essa importância reside na expressiva proporção que o movimento alcançou na cultura negra contemporânea, na indústria e na formação da identidade de toda uma juventude marginalizada.

Por meio de um processo metodológico de pesquisa bibliográfica de caráter exploratório e descritivo, foi possível obter uma compreensão aprofundada das dinâmicas simbólicas presentes no cenário Hip-Hop. A análise se deu na intersecção de aspectos históricos, culturais e sociais, proporcionando uma visão abrangente do impacto do Hip-Hop na formação de identidades, especialmente aquelas relacionadas às comunidades negras e periféricas.

Adentrando à apresentação dos resultados alcançados, constata-se que o objetivo de analisar a relação que o Hip-Hop estabelece com a formação da identidade negra e afro-brasileira culminou em algumas considerações significativas, tais como a origem insurgente do Hip-Hop e sua conexão com a ancestralidade africana e a influência dos movimentos diaspóricos na hibridização das culturas, conforme ocorreu no Brasil.

Observou-se também a introdução de elementos da cultura brasileira no Hip-Hop, sua expansão comercial e a consequente assimilação de seus elementos pela estrutura hegemônica. Além disso, destacou-se o desenvolvimento de identidades periféricas que se conectam a símbolos e lógicas capitalistas, porém, estabelecem-se a partir do caráter inovador e insurgente do Hip-Hop.

Nesse contexto, o propósito foi estabelecer a conexão entre o desenvolvimento de identidades transgressoras, carregadas de uma consciência crítica, como parte de um movimento para instaurar processos contra-hegemônicos no cenário comunicacional. Dentro desse escopo, emergiram relações significativas, tais como a

desnaturalização de hierarquias e a construção de sentidos proposta pelo Hip-Hop; a expansão da comunicação do Hip-Hop para além dos limites geográficos, transcendendo dicotomias como centro-periferia; e a complexa interação entre identidade e consumo.

A hipótese inicial sobre o Hip-Hop como agente formador de identidades negras contemporâneas foi confirmada. Contudo, verificou-se que o Hip-Hop, enquanto movimento juvenil em constante atualização e dotado de uma relação dialética com a realidade, tem a capacidade de se renovar continuamente, tanto em termos de identidades quanto internamente, como uma estratégia de sobrevivência, aprimoramento e enfrentamento de suas próprias contradições.

A partir disso, pode-se considerar que o problema inicialmente definido, relacionado a entender como o Hip-Hop, ao ser assimilado pelo grande público e crescer mercadologicamente, afeta sua conexão com as identidades negras e suas características insurgentes, nos leva à compreensão de que as novas identidades originárias do Hip-Hop mantêm seu caráter empoderador e crítico. No entanto, dentro da lógica capitalista, o Hip-Hop negocia e disputa as identidades negras com as narrativas hegemônicas, gerando expressões que carregam aspectos centrais da cultura, mas ao mesmo tempo se opõem ao que existia previamente.

A coleta de dados a partir da revisão bibliográfica e análises de letras de músicas junto às imagens resultaram em uma diversidade de pontos de vista, porém todos eles de alguma forma lançando um olhar contemporâneo para o Hip-Hop. A partir do referencial teórico foi possível estabelecer algumas das principais transformações ocorridas nos últimos cinquenta anos de movimento.

A relevância dessa pesquisa para futuros trabalhos acadêmicos no campo da comunicação e cultura é evidenciada pela necessidade de adotar uma perspectiva contemporânea, especialmente ao analisar culturas juvenis e insurgentes, cuja característica marcante é a inovação e a negação compulsória do passado. Compreender a importância dos significados e sentidos criados ao longo do tempo é fundamental, porém, no Hip-Hop, todos os seus elementos operam como adjetivos, não como substantivos. Estar no Hip-Hop implica estar em constante atualização e participar de um ambiente de disputa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BILVOLT, TASHA E TRACIE, **Murda Murda**. São Paulo: Som Livre/Nave: 2020 Suporte (3:43).

**BEAT Street**. Direção de Stan Lathan. Produção de Harry Belafonte, David V. Picker. 1984. (105 min.), color.

BLLACKK, DERXAN, APOEMA. **Interlúdio Jorge Ben Jor**. Rio de Janeiro. Pineapple StormTv: 2022. (2:36).

CHANG, Jeff. Can't stop **won't stop: a history of Hip-Hop culture**. New York, USA: St. Martin's Press, 2005. Disponível em:  
<https://notestomypastself.files.wordpress.com/2017/05/cant-stop-wont-stop-a-history-of-the-hip-hop-generation.pdf>

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

DIAS, Cristiane Correia. **Por uma pedagogia Hip-Hop: o uso da linguagem do corpo e do movimento para a construção da identidade negra e periférica**. 2018. 200 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pedagogia, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em:  
[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-12122018-152518/publico/CRISTIANE\\_CORREIA\\_DIAS\\_rev.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-12122018-152518/publico/CRISTIANE_CORREIA_DIAS_rev.pdf). Acesso em: 05 nov. 2023.

**Ele é o guardião da história do Hip-Hop brasileiro**. Breaking World, São Paulo, 14 de Setembro de 2020. Disponível em:  
<https://breakingworld.com.br/2020/09/14/ele-e-o-guardiao-da-historia-do-hip-hop-brasileiro/>. Acesso em: 28 de Outubro de 2023

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Hip-Hop: cultura e política no contexto paulistano**. 2005. 206 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em:  
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-01052006-181824/pt-br.php>

Folha de São Paulo. **KL Jay relembra história do hip hop e demonstra como mestres da discotecagem revolucionaram o rap**, 14 de Agosto de 2023, Acesso em: 28 de Outubro de 2023, Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=cMjeuRXYSRI&t=486s>

FLOR, Cauê Gomes. **O CONCEITO DE DIÁSPORA AFRICANA COMO ARGUMENTO PARA DESCENTRAR A IDENTIDADE NEGRA**. Revista Ambivalências, [S.L.], v. 5, n. 9, p. 148, 12 set. 2017. Revista Ambivalencias. <http://dx.doi.org/10.21665/2318-3888.v5n9p148-171>.

GARCIA CANCLINI, N. **Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo. EDUSP. 1996.

GARCÍA-CANLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

GILROY, P. (2012). **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência.** São Paulo: Editora 34, prefácio à edição brasileira.

HERSCHMANN, Micael (Org.). **Abalando os anos 90: funk e Hip-Hop – globalização, violência e estilo cultural.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ISHERWOOD, B. **O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário. O congado mineiro dos Arturos e Jatobá.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MAIA, Felipe. **Trap e funk, o projeto brasilianista do Hip-Hop.** Trap e Funk, [s. l.], 2022. Disponível em: <https://maiafelipe.com/trapfunkbr.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2023.

MBEMBE, A. (2014). **A crítica da razão Negra.** Lisboa: Antígona Editoras Refratários.: Disponível em [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7878383/mod\\_resource/content/1/Critica%20Da%20Razao%20Negra%20by%20Achille%20Mbembe%20%28z-lib.org%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7878383/mod_resource/content/1/Critica%20Da%20Razao%20Negra%20by%20Achille%20Mbembe%20%28z-lib.org%29.pdf)

MOASSAB, Andréia. **Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop.** São Paulo: Educ, 2011. 338p.

MUNANGA, K. (2009). Prefácio. In: CARONE, I.; BENTO, M. A. S. (orgs.). **Psicologia Social do Racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil.** Petrópolis: Vozes.

PENRICE, (2003). **"Avoiding the trap"**

POSTALI, Thiffani. (2011). **Blues e Hip-Hop: Uma perspectiva folkcomunicacional.** Jundiaí, SP: Uniso/Paco Editorial.

ROSE, Tricia. (1997). **Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip-Hop.** In: HERSCHMANN, Micael. Abalando os anos 90 – funk e Hip-Hop. Rio de Janeiro, Rocco, p. 191 – 213.

SAMPAIO, Carolina Ofranti. **Cultura Hip-Hop: o rap como elemento de comunicação e resistência.** In: V SEMINÁRIO DE COMUNICAÇÃO E TERRITORIALIDADES UFES, 5., 2019, Vitória. Cultura Hip-Hop: o rap como elemento de comunicação e resistência. Vitória: Ufes, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2007). **A Crítica da Razão Indolente. Contra o Desperdício da Experiência.** São Paulo: Cortez.

SANTOS, Maria Aparecida Costa dos. **Hip-Hop e a Fúria dos Elementos**. 2017. 191 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pedagogia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-19042018-155632/publico/MARIA\\_APARECIDA\\_COSTA\\_DOS\\_SANTOS.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-19042018-155632/publico/MARIA_APARECIDA_COSTA_DOS_SANTOS.pdf). Acesso em: 05 nov. 2023.

SANTOS, Maurício Garcia dos. **Do Rap à RAPS por uma (trans)formação em saúde mental ampliada**. 2020. 50 f. Monografia (Doutorado) - Curso de Psicologia, Programa de Residência Integrada em Saúde Mental Coletiva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/230847>.

SILVA, Rogério de Souza. **A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown**. 2012. 302 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de Campinas, Campinas, 2012.

VND, PRAGAS RARE. **Sonhos D´nike E**. Rio de Janeiro. Independente. 2018 (3:35).