

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Atuária  
Departamento de Administração

RAPENSANDO O PAPEL DAS REDES SOCIAIS NA PROMOÇÃO E VISIBILIDADE  
DAS ARTISTAS DJS E MCS NO CENÁRIO PAULISTA

SÃO PAULO

2025

BRUNA DE AMORIM SOBREIRA

RAPENSANDO O PAPEL DAS REDES SOCIAIS NA PROMOÇÃO E VISIBILIDADE  
DAS ARTISTAS DJS E MCS NO CENÁRIO PAULISTA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Administração, do Departamento de, da Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Atuária, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como pré-requisito para a obtenção do título de Bacharel em Administração, orientado pelo (a) Professor (a) Eduardo Fernandes P. Moreira

SÃO PAULO

2025

Asanté (1888-2003 p.80) [...] na verdade, a cultura é o estado mais revolucionário da consciência.

Ao Hip-hop que através do RAP me acompanhou nos momentos mais solitários, me possibilitando desenvolver minha individualidade e a sagacidade em busca de mudanças. Pelo Break me ensinou a importância do movimento, às vezes brusco, no entanto revolucionário e expressivo. Pelo grafitti me trouxe a liberdade de desenvolver minha subjetividade e relembra sempre que esqueço, que o coletivo é importante, mas sou eu quem deve pintar minha história.

Obrigada Hip-hop pela coragem, pelo ato de consciência, a musicalidade que traz à vida a poesia de ser vivida. Por ser a máscara de oxigênio à falta de ar que sinto o tempo todo.

## **AGRADECIMENTOS**

Nesse longo percurso da universidade, encontrei almas de tanta beleza que pouco posso transcrever sobre, aos amigos, que lá encontrei ou aqueles que me trouxeram de alguma forma o questionamento, o riso e o aprendizado, devo meu muito obrigada. Em especial a Prof. Myrt e meu orientador, que deve ser algo próximo de um budah pela extrema paciência e cuidado, Prof. Eduardo Moreira. Esses que com conduta justa e muita sabedoria incentivaram o pensamento crítico, a busca por autoconhecimento e capacitação.

A minha sogra e ao DJ Nandez, que permitiram redigir algumas partes do TCC na casa deles quando aqui não tinha internet ou estava muito barulho. Foram diversas madrugadas seguidas e sempre me receberam com muito carinho.

Minha família e em especial, minha mãe e irmã, pelos berros, as risadas, os choros, mas principalmente por moverem-se além do possível para que eu pudesse chegar a este momento. A graduação em uma faculdade que nem em sonhos imaginávamos, só será possível pelo suporte, esforço, abdições e apoio delas. Conseguimos, mãe!

Ao meu pai, desde minha infância, respondeu as curiosidades mais excêntricas da forma que podia. Fez questão instigar a busca pelo conhecimento de sua cultura Cearense e a Pernambucana de minha mãe. Imprimiram juntos em mim, uma necessidade absurda pelo consumo cultural e que se não existisse, talvez eu nunca tivesse encontrado o Hip-hop.

Por último, e não menos importante, as minhas raízes que me alimentam com a sede de ser sempre melhor, sempre mais capaz, sempre mais sorridente. A força que eu tenho foram vocês que me deram vô e vô (in memoriam).

## RESUMO

O trabalho de conclusão de curso de Bruna de Amorim Sobreira, intitulado "RAPensando O Papel das Redes Sociais na Promoção e Visibilidade das Artistas DJs e MCs no Cenário Paulista", investiga a influência das redes sociais sobre a visibilidade de artistas mulheres dentro do contexto do rap e da cultura hip-hop em São Paulo. A pesquisa destaca a importância das plataformas digitais como meios para amplificar as vozes dessas artistas, que enfrentam desigualdades de gênero e raciais na indústria musical. Através de entrevistas e análises de conteúdo, a autora explora como as redes sociais funcionam não só como um espaço de expressão artística, mas também como um campo de disputa em questões como machismo e racismo. A autora também critica a superficialidade das interações digitais, apontando que, embora a internet proporcione amplo acesso à informação, muitos jovens enfrentam dificuldades em desenvolver um conhecimento mais profundo. Discute ainda, como a sustentabilidade, nas esferas social, ambiental e econômica, tem se tornado um fator importante nas decisões da indústria musical. Por fim, o trabalho reflete sobre como o hip-hop pode se reinventar nas novas mídias, mantendo sua essência crítica e de resistência.

**Palavras-chave:** Redes Sociais, Promoção, Visibilidade, DJs, MCs, Rap, Hip-hop, Empreendedorismo Cultural, Identidade, Cultura Digital, Algoritmos, Economia, Música.

## **ABSTRACT**

Bruna de Amorim Sobreira's thesis, titled "RAPensando the Role of Social Media in the Promotion and Visibility of DJ and MC Artists in the São Paulo Scene," investigates the influence of social media on the visibility of female artists within the context of rap and hip-hop culture in São Paulo. The research highlights the importance of digital platforms as means to amplify the voices of these artists, who face gender and racial inequalities in the music industry. Through interviews and content analysis, the author explores how social media serves not only as a space for artistic expression but also as a battleground for issues such as sexism and racism. The author also criticizes the superficiality of digital interactions, pointing out that while the internet provides broad access to information, many young people struggle to develop a deeper understanding. Furthermore, the thesis discusses how sustainability, in social, environmental, and economic aspects, has become an important factor in decisions within the music industry. Finally, the work reflects on how hip-hop can reinvent itself in new media while maintaining its critical and resistance essence.

**Keywords:** Social Media, Promotion, Visibility, DJs, MCs, Rap, Hip-hop, Cultural Entrepreneurship, Identity, Digital Culture, Algorithms, Economy, Music.

## **LISTA DE ABREVIATURA**

BCG – Boston Consulting Group

BPM – Batidas Por Minuto

DJ – Disc Jockey

EUA – Estados Unidos da

América MC – Master of

Ceremony

MP3 – Moving Picture Experts Group Audio Layer 3

NGO – Non-Governmental Organization (Organização Não Governamental  
ONG)

ONG – Organização Não Governamental

PNP – Partido Nacional do Povo (da

Jamaica) R&B – Rhythm and Blues

RAP – Rhythm and Poetry

UGA – United Graffiti Artists.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1- Domingo, 2 de maio de 1971, um total de dois meses antes do artigo sobre Taki no NYT.</b>	26
<b>Figura 2 - Interseção de símbolos nas tags. Joe Cool, Bow Cool, Lew e Cool Block.</b>	27
<b>Figura 3 - Representação de um grafitti Burner 30no trem de Nova Iorque, “Seen Pjay Kehl &amp; Blade Location: South Bronx, 1981”</b>	28
<b>Figura 4 - : Representação da pixação parisiense, 1968</b>	28
<b>Figura 5- Tags típicas de 1972, apresentando Lee 163rd, Stitch I e duas das mais famosas escritoras, Barbara e Eva 62. Observação: As tags começaram a receber contornos.</b>	30
<b>Figura 6 - : Frases de Leminski pichadas em Curitiba</b>	31
<b>Figura 7- Pulcridade da Tinta Prata Seymours 1949</b>	34
<b>Figura 8 - Vivienne Westwood em parceria com Keith Haring em 1980</b>	37
<b>Figura 9 - Gráfico de Cunha, O destrinchamento de Pichação no Brasil.</b>	38
<b>Figura 10 - Diferença Visual entre Grafitti/Grafite e Pixo</b>	39
<b>Figura 11 - Representação do telefone vermelho por Alex Vallauri</b>	42
<b>Figura 12 - Representação Grafitti dos OS GEMEOS, apagado em SP</b>	43
<b>Figura 13- Representação Grafitti dos OS GEMEOS, apagado em SP 2</b>	43
<b>Figura 14- Grafite de Evelyn Queiróz sobre autoestima (São Paulo, 2015)</b>	44
<b>Figura 15 - Grafite de Deborah Erê, em apoio a imigrantes venezuelanas (Manaus, 2018)</b>	44
<b>Figura 16 - Grafite da artista Caluz, sobre a hashtag #EleNão (São Paulo, 2018)</b>	45
<b>Figura 17 - Convite a “Back to School Jam” feito a mão por Cindy</b>	48
<b>Figura 18 - Loja durante Blackout do dia 13/07/1977 em Nova York</b>	55
<b>Figura 19 - Grupo Sugar Hill Gang</b>	57
<b>Figura 20 - Foto de um toca disco Technics SL 1200 MK1</b>	60
<b>Figura 21- Ensoniq EPS Performance Sampler 1988</b>	75
<b>Figura 22- E-MU Systems SP-1200</b>	75
<b>Figura 23- MPC 60</b>	75
<b>Figura 24- Nome dos pratos e tambores da bateria</b>	102
<b>Figura 25- Renda individual de mulheres negras que foram vítimas de violência doméstica</b>	106
<b>Figura 26 - Escolaridade e Violência doméstica</b>	108
<b>Figura 27- O alerta por trás das imagens da maior comunidade de indígenas isolados do mundo.</b>	110
<b>Figura 28- ESG – Social, Ambiental e Governamental</b>	112
<b>Figura 29 - Tripple Bottom Line</b>	113
<b>Figura 30 - Cenas do clipe Bling Bling</b>	120
<b>Figura 31- Viola d’Angola da música dos pretos”, desenho de Jean/Baptiste Debret, Rio de Janeiro 1817-1829</b>	139
<b>Figura 32- “Viola que toçao os pretos”, desenho de Alexandre Rodrigues Ferreira, 1783-1792, Norte do Brasil.</b>	139
<b>Figura 33- : Um dos mais antigos bandolinistas do estado da Bahia em plena atividade, Macaúba do Bandolim</b>	139
<b>Figura 34- Pedro Karai tocando a flauta</b>	140
<b>Figura 35- Karai guarani na campanha Povo Guarani, Grande Povo! na aldeia Tey Kue, em Caarapó, no Mato Grosso do Sul, no Brasil com maracá na mão</b>	140
<b>Figura 36 -Atabaque</b>	141
<b>Figura 37-Berimbau na Roda de Capoeira</b>	141
<b>Figura 38 - As partes do Berimbau</b>	142
<b>Figura 39- B-girl embaixo da emblemática Manhattan Bridge realizando o movimento Freeze, Fotógrafa: Nina Kramer</b>	153
<b>Figura 40- Criança segurando Boombox, foto que se passa provavelmente no Bronx em 1980.</b>	154
<b>Figura 41-Fotografia de um Cinetoscópio em 1894, sendo operado por um funcionário de Thomas Edison</b>	158
<b>Figura 42 - Walter Forster e Vida Alves em cena</b>	160
<b>Figura 43-O Cangaceiro – Cena do Primeiro Filme Brasileiro (1953)</b>	161
<b>Figura 44- Produção de Discos das Mulheres Segundo Amostra 1988-94</b>	176
<b>Figura 45- A sequência de operação dos sistemas de memória esquematizados por etapas, partindo de um novo evento, adquirido do entorno ou mente do indivíduo</b>	186
<b>Figura 46- Participação de mercado masculina e feminina dentre os TOP 100 de RAP ONErpm</b>	206
<b>Figura 47-Modelo de Identidade Organizacional</b>	210

## Sumário

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1</b>	<b>CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA - DA JAMAICA AO BRONX _____</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>A CULTURA HIP-HOP E SEUS CINCO ELEMENTOS _____</b>	<b>23</b>
<b>3</b>	<b>COMO A INTERNET INFLUÊNCIA O RAP E VICE-VERSA _____</b>	<b>100</b>
<b>4</b>	<b>A ORIGEM DA FONOGRAFIA E O AUDIOVISUAL _____</b>	<b>144</b>
<b>5</b>	<b>O CÉREBRO HUMANO E O ARMAZENAMENTO DA MEMÓRIA _____</b>	<b>185</b>
<b>6.</b>	<b>INTERAÇÃO DOS ARTISTAS COM AS REDES SOCIAIS E PLATAFORMAS DE STREAMING _____</b>	<b>205</b>
<b>7</b>	<b>ANÁLISE DOS CASOS E APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS _____</b>	<b>213</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS _____</b>	<b>235</b>
	<b>Apêndice 1 – Questionário Voltado as Artistas _____</b>	<b>244</b>
	<b>Apêndice 2 – Questionário Voltado aos Ouvintes _____</b>	<b>248</b>

## INTRODUÇÃO

O título “RAPensando O Papel das Redes Sociais na Promoção e Visibilidade de Artistas DJs e MCs no Cenário Paulista” faz alusão ao projeto desenvolvido pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo em 2019, em parceria com o grupo Racionais MC’s. Esse projeto resgatou um trabalho realizado em 1992 pela então secretária de cultura Marilena Chauí, que unia rap e literatura em bate-papos com o objetivo de dialogar com jovens e, ao mesmo tempo, retratá-los, com o livro *Sobrevivendo no Inferno* como ponto de partida.

O projeto, que acontecia em escolas públicas, exigia em seu corpo colaborativo, a cada edição, a presença de um membro do grupo Racionais, uma artista mulher e um artista LGBTQIAP+. Assim, o conceito de “RAPensar” implica pensar a visibilidade e a construção da identidade a partir da perspectiva do Hip-Hop, onde os pilares de “Amor, Paz, União e Diversão” sustentam a troca entre o eu e o outro.

A cultura hip-hop, que emergiu nas décadas de 1970 e 1980, consolidou-se como uma das expressões artísticas mais poderosas e transformadoras do mundo contemporâneo. Composta por cinco elementos essenciais — rap, DJing, graffiti, breakdance e conhecimento —, essa cultura reflete as realidades das comunidades marginalizadas e, ao mesmo tempo, se estabelece como uma ferramenta de resistência, empoderamento e transformação social. No Brasil, particularmente nas periferias urbanas, o DJing e o MCing se tornaram meios fundamentais de expressão e identidade para jovens de diversas origens.

Com o advento das redes sociais, a forma como os artistas se conectam com seus públicos e promovem seu trabalho passou por uma revolução. Plataformas como Instagram, YouTube e TikTok não só democratizaram o acesso à visibilidade, mas também criaram novos espaços onde os artistas podem contar suas histórias, influenciar a cultura popular e expandir suas audiências. Essa nova dinâmica trouxe oportunidades inéditas para a carreira de artistas, ao mesmo tempo em que apresentou desafios relacionados à construção de uma identidade cultural autêntica em um cenário digital saturado.

A visibilidade de um artista, especialmente dentro do rap, depende de como ele é visto e interpretado. Essa interpretação está atrelada à percepção do outro sobre o sujeito, como nos ensina Bakhtin. O conceito de “eu” no Círculo de Bakhtin implica que a identidade de um indivíduo não é construída de forma isolada; ela depende intrinsecamente da relação com o outro. Em um ambiente digital, essa relação se torna ainda mais visível e intensa, pois o artista se vê constantemente refletido nas interpretações de seu público.

O “eu”, no contexto das redes sociais, não existe sem o “outro”. E, da mesma forma, o “outro” também é definido pela interação com o “eu”. A visibilidade do rapper, nesse cenário,

não é apenas um reflexo da sua autopromoção, mas uma negociação contínua entre o sujeito e as interpretações dos outros que o observam, consomem e valorizam sua imagem. Em uma era digital saturada de conteúdos, o artista precisa aprender a lidar com essa visibilidade de maneira estratégica, sem perder sua autenticidade. A lógica de monetização e a presença de capital nas plataformas impõem desafios, mas também abrem novos caminhos para os artistas que buscam ampliar suas trajetórias e engajar novas comunidades. Nesse sentido, as redes sociais tornam-se não apenas uma ferramenta de promoção, mas também uma arena onde o sujeito, como Bakhtin argumenta, está em constante (re)construção, sendo influenciado pelas interações com o outro e contribuindo para a formação do outro a partir de sua própria visibilidade.

Este trabalho tem como objetivo analisar o papel das redes sociais na promoção e visibilidade dos artistas DJs e MCs no cenário paulista, investigando como essas plataformas impactam suas carreiras, seus processos de construção identitária e a forma como fortalecem suas vozes. A pesquisa se propõe a explorar as complexidades do ambiente digital, investigando como os desafios impostos pela internet são superados pelos artistas e como eles utilizam as redes sociais para ampliar suas trajetórias e engajar novas comunidades. Dessa forma, ao "RAPensar" a visibilidade, também se pensa a constituição do sujeito na era digital, onde o eu e o outro se encontram, se transformam e se completam mutuamente.

## 1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA - DA JAMAICA AO BRONX

A Jamaica, antiga colônia britânica, assim como o Brasil durante o período de domínio europeu, recebeu negros raptados da África Ocidental e trazidos para a ilha. A história chega a ser similar em diversos pontos, a musicalidade é um grande deles. Qualquer aglomeração preta era lida como uma ameaça ao Estado, no entanto, os tambores resistiram e a expressão da musicalidade, da festividade, das danças e precursões foram herdadas a nova geração. Essa nova geração se vê em certo momento em luta pela independência, época em que a Grã- Bretanha enfraquecida pela derrota de Suez em 1956 e em pressão para renunciar a suas colônias, se viram impossibilitados de manter essas terras ligadas ao antigo império inglês.

Farinelli (2017) afirma que, durante o período de domínio britânico, os escravos foram proibidos de realizar atividades culturais, embora tenham encontrado formas de preservar sua cultura através da música e da dança (p. 89).

“Durante los siglos en los cuales permaneció bajo el dominio británico, Jamaica recibió una gran cantidad de esclavos desde el África occidental, los descendientes de los cuales representan hoy el 92,1% de la población. A los esclavos se les prohibía celebrar cualquier tipo de actividad cultural por el miedo a que pudiesen favorecer la revuelta. Pese a la represión, se las ingeniaron para conservar, adaptando y mezclando, su cultura de origen, para lo que la música se reveló un importante medio dado que era una parte fundamental de los rituales religiosos. Acompañada por danzas, en gran parte se basaba en tambores y percusiones.”<sup>1</sup>

A independência da Jamaica ocorreu em 6 de agosto de 1962. Foi um processo gradual que começou com movimentos nacionalistas e de autodeterminação na década de 1930. Durante esse período, líderes jamaicanos, como Marcus Garvey, promoveram o orgulho racial e a autonomia política. Garvey é hoje pouco reconhecido pela sua participação no enaltecimento do orgulho e potência preta e a luta por uma África livre apesar de sua grande parte, ficou conhecido na história como “*The black moses*”<sup>2</sup>.

Na década de 1940, houve uma mudança significativa na política jamaicana com a formação do Partido Nacional do Povo (PNP), liderado por Norman Manley. O PNP defendia a independência da Jamaica e ganhou força política ao longo dos anos.

<sup>1</sup> Durante os séculos em que permaneceu sob domínio britânico, a Jamaica recebeu uma grande quantidade de escravos da África Ocidental, cujos descendentes representam hoje 92,1% da população. Aos escravos era proibido celebrar qualquer tipo de atividade cultural, pois havia medo de que pudessem incentivar uma revolta. Apesar da repressão, eles conseguiram preservar, adaptando e misturando, sua cultura de origem, e a música se revelou um meio importante, pois era uma parte fundamental dos rituais religiosos. Acompanhada por danças, baseava-se principalmente em tambores e percussões.

<sup>2</sup> O moisés preto - Profeta que libertou os israelitas da escravidão no Egito - fazendo referência a como Garvey lutava pela liberdade/autonomia preta e a volta a África.

Em 1958, a Jamaica juntou-se à Federação das Índias Ocidentais, uma tentativa de criar uma entidade política unificada para as colônias britânicas no Caribe. No entanto, a federação não foi bem-sucedida devido a divergências políticas e econômicas entre os membros. Em 1961, a Jamaica realizou um referendo para decidir se permaneceria na federação ou buscaria a independência. A maioria dos jamaicanos votou a favor da independência, e o processo começou a se concretizar. Finalmente, em 6 de agosto de 1962, a Jamaica se tornou independente do Reino Unido. A rainha Elizabeth II continuou sendo a chefe de Estado, representada por um governador-geral, mas o país passou a ter um governo próprio e a exercer sua soberania nacional.

Após a independência da Jamaica em 1962, o país enfrentou diversos desafios econômicos e sociais que resultaram em uma crise pós-independência. Esses desafios incluíam altos níveis de desemprego, pobreza, dívidas externas, instabilidade política e violência. A Jamaica tinha uma grande dependência da exportação de commodities como açúcar, banana e bauxita, e a queda nos preços desses produtos no mercado internacional impactou fortemente a economia do país. Além disso, alterações nas políticas comerciais e nos investimentos globais prejudicaram ainda mais a economia jamaicana, agravando a crescente dívida externa e limitando a capacidade de investimento e desenvolvimento do país. A crise econômica resultou em altos níveis de desemprego, especialmente entre os jovens, e aumento da pobreza e da desigualdade. Em 1972, os 40% mais pobres detinham cerca de 7% do PIB<sup>3</sup> jamaicano, enquanto os 5% mais ricos controlavam 37% (Nobile, Rodrigo)<sup>4</sup>. mostrando que uma pequena parcela da população possuía uma proporção muito maior da riqueza nacional.

A instabilidade política e a violência também foram problemas enfrentados pela população Jamaicana após a independência, partidos políticos rivais competiam pelo poder, o que levou a tensões e conflitos. Gangues armadas surgiram nas comunidades urbanas, contribuindo para altas taxas de criminalidade e violência. Tais taxas junto a falta de oportunidades econômicas levaram muitos jamaicanos a buscar melhores condições de vida em outros países, resultando em altas taxas de imigração.

---

<sup>3</sup> Produto Interno Bruto - é o valor total de bens e serviços produzidos em um país em um período determinado.

<sup>4</sup> fonte: <https://sites.usp.br/portalatinoamericano/espanoljamaica#:~:text=No%20ano%20seguinte%2C%20um%20referendo%20confirmou%20as,agosto%20a%20Jamaica%20alcan%C3%A7ou%20sua%20independ%C3%Aancia%20plena.>

<sup>5</sup> SILVA, José Carlos Gomes da. Textualização de aula. Artigo produzido especificamente para o curso "Cultura Afro-brasileira: fundamentos para a prática pedagógica", ministrado no Campus de Extensão da UNIFESP de Santo Amaro, mai./jun. jul. 2013.

É justamente neste período de ruptura entre a Grã-Bretanha e o reconhecimento da Jamaica como nação, ainda que de certa forma vinculada ao seu colonizador, que a cultura jamaicana se fortalece e revela suas raízes. A propagação de instrumentos musicais provenientes da África se intensifica, com o tambor assumindo um papel de grande simbolismo. Sobre a relevância do tambor para a cultura negra, Silva observa:

[...] encontra-se radicalmente imersa no universo da cultura. Trata-se de um sinal distintivo, pois geralmente as sonoridades musicais informam que algo de diferente ocorre na vida ordinária. O código musical simboliza a realização de uma atividade importante. O nascimento, morte, coroação de um rei, atividades de trabalho, ritos religiosos, entre outros (SILVA, 2013, p.6) <sup>5</sup>

A música africana é considerada um elemento cultural essencial, ligada a eventos significativos como nascimentos, mortes, coroações, atividades de trabalho e rituais religiosos. Como defende Silva, não deve ser vista apenas como uma estrutura sonora, mas como parte de um contexto cultural amplo. Kazadi Wa Mukuna, etnomusicólogo, descreve a música africana como "música-evento", uma prática coletiva que se diferencia da tradição ocidental, que tende a enfatizar a expressão individual. A "música-evento" destaca a importância da música como uma prática que fortalece os laços comunitários e promove diversas formas de sociabilidade. Nesse sentido, o povo preto através de sua cultura musical acaba por influenciar toda a essência musical desenvolvida em terras sul/central/norte americanas e, diga-se de passagem, de todo o ocidente.

Farinelli (2017) destaca que, nos anos cinquenta, durante o processo de independência da Jamaica e nos anos seguintes à emancipação nacional, a criatividade musical permeou e marcou o povo ali presente, com o surgimento de dois fenômenos musicais importantes: o *sound system* e o *dancehall* (p. 89).

Los años cincuenta, que acompañaron el proceso de independencia, y los primeros que siguieron la emancipación nacional, se caracterizaron por una gran creatividad musical. Se asiste al nacimiento de dos fenómenos musicales: el *sound system* y la *dancehall*.<sup>6</sup>

O primeiro gênero musical que surgiu nesse período na Jamaica foi o *ska*, em seguida, surgiu o *rocksteady*, que começou a ganhar popularidade na metade da década de 1960.

---

<sup>6</sup> "Os anos cinquenta, que acompanharam o processo de independência, e os primeiros anos após a emancipação nacional, se caracterizaram por uma grande criatividade musical. Assiste-se ao nascimento de dois fenômenos musicais: o *sound system* e o *dancehall*."

<sup>7</sup> Um *selector* é um tipo de DJ que se concentra na seleção de faixas fortes em vez de habilidades de mixagem. A *selecta* é essa seleção.

<sup>8</sup> "O primeiro é a independência, obtida em 1962, que coincide com a invenção do *ska*; o segundo é a metade dos anos 60, quando as expectativas geradas pela independência fracassam e o *rocksteady* se afirma; o terceiro é a explosão da protesta social, a reação ao contexto gerado pela independência, que ocorre após 1968 e coincide com o surgimento do *reggae*."

Por último, o *reggae* emergiu no final dos anos 1960, evoluindo a partir do *rocksteady*. Já o *dancehall*, que não é um gênero musical, mas a forma de desfrutar coletivamente da música em uma sessão de vinil geralmente referenciada como *selecta*<sup>7</sup>, não se sabe ao certo quando surgiu, mas foi uma tradição muito forte durante o período de 1960-1980.

Marcel Farinelli em seu artigo “*A ritmo de descolonización. Música e independencia en Jamaica*” relata que a identidade da Jamaica está em sua essência musical, sendo assim, diversos foram os momentos na história do país em que a música tomava partido e comovia os movimentos sociais. O autor decide então destacar três desses momentos:

El primero es la independencia, obtenida en 1962, que coincide con la invención del ska; el segundo es la mitad de los años sesenta, cuando las expectativas generadas por la independencia fracasan y se afirma el rocksteady; el tercero es la explosión de la protesta social, la reacción del contexto generado con la independencia, que se da después de 1968 y coincide con la aparición del reggae.<sup>8</sup> (Farinelli, 2017)

O trabalho dos *DJs*<sup>9</sup> também desempenhou um papel fundamental na revolução musical jamaicana. A cultura dos *sound systems*<sup>10</sup>, que se tornaram populares na década de 1950, consistia em *DJs* que organizavam festas e eventos, as *dancehall*, onde a música era tocada em alto volume a partir dos *sound systems*, animando o público com amplificadores enormes, um par de toca discos e um mixer<sup>11</sup>.

A utilização dos dois toca-discos pelos *DJs* jamaicanos começou a se popularizar durante a década de 1950. Clement "Coxsone" Dodd e outros pioneiros dos *sound systems* começaram a experimentar essa técnica de mixagem por volta de 1955. O uso de dois toca-discos permitia transições mais suaves entre as faixas, o que se tornou uma característica importante das festas e apresentações ao vivo.

---

<sup>9</sup> Dj abreviação de Disc-Jockey são músicos, que através de um amplo estudo musical são capazes de definir as músicas que terão melhor impacto no evento ou seleção a qual estejam tocando. Apesar de originalmente utilizarem apenas discos de vinil um equipamento conhecido como mixer e um par de toca discos, hoje em dia há ainda os que utilizam a proeza da tecnologia através de plataformas como o Serato, equipamentos como a “controladora” e etc por diversas questões dentre elas a comodidade e o custo-benefício.

<sup>10</sup> Grandes sistemas de equipamento de som, extremamente alto, desenvolvidos com a finalidade de que um amplo público pudesse ouvir o que era tocado em alto e nítido som.

<sup>11</sup> Instrumento musical que mistura sons de diferentes fontes em um único sinal de saída

<sup>12</sup> A gravadora muito respeitada até os dias atuais lançou discos de diversos grandes nomes do cenário musical reggae, ska e rocksteady, tais como: Bob Marley & The Wailers, Peter Tosh, Marcia Griffiths e Alton Ellis. Dodd como produtor musical valorizava muito o canto, a composição e linhas de metal e baixo pesadas.

<sup>13</sup> Toasting é a prática de falar ou rimar ritmicamente sobre uma música, e o toaster é o artista ou DJ que realiza essa performance, técnica originária da Jamaica e precursora do rap.

<sup>14</sup> "Um sound system não é um gênero musical, é uma forma de desfrutar coletivamente da música. Na prática, trata-se de um sistema para reproduzir música em um volume alto com uma qualidade igualmente elevada, para

Os *DJs* utilizavam técnicas de mixagem e seleção musical para criar uma atmosfera vibrante e cativante. Dodd foi também, o fundador da famosa *Studio One*<sup>12</sup>, um dos estúdios mais importantes da Jamaica, desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da música *ska* e *reggae*.

O *toasting*, uma forma de expressão vocal em que os artistas falavam ritmicamente sobre uma base instrumental, foi uma parte importante do trabalho dos *DJs* jamaicanos. Os *toasters*<sup>13</sup>, como Count Machuki e King Stitt, ganharam destaque ao trazerem suas habilidades para as apresentações ao vivo, realizavam a prática ao mesmo tempo que tocavam e mixavam as faixas.

"Un sound system no es un género musical, es una forma de disfrutar colectivamente de la música. En la práctica se trata de un sistema para reproducir música a un volumen alto con una calidad igualmente elevada para que pueda ser disfrutada por una gran cantidad de gente. La actuación de un sound system es una dancehall, una sesión de vinilos seleccionados para ser bailados y disfrutados por el público. Todo esto se celebraba por la tarde y hasta bien entrada la noche, en patios privados o espacios abiertos en la parte oeste de Kingston, la parte más pobre de la ciudad. El reto para quienes estaban a cargo del sound era hacer bailar al público, proporcionar la música que lo animaría."<sup>14</sup> (Farinelli, 2017)

As festas *sound system* surgiram na Jamaica na década de 1950. Elas foram trazidas à tona pela comunidade jamaicana, especialmente nas áreas urbanas de *Kingston*, onde os *sound systems* eram montados e utilizados como uma forma de entretenimento popular. Os *sound systems* eram compostos por equipamentos de som, toca-discos, amplificadores e alto-falantes, que eram montados em caminhões ou vans. Os *DJs* jamaicanos, que eram responsáveis por operar esses sistemas de som, organizavam festas ao ar livre, geralmente em espaços públicos ou em terrenos abertos, onde a música era tocada em alto volume para o público presente. As festas rapidamente se tornaram uma parte essencial da cultura jamaicana, oferecendo um espaço de socialização, dança e diversão para as comunidades.

---

que possa ser apreciada por um grande número de pessoas. A apresentação de um sound system é uma dancehall, uma sessão de vinis selecionados para serem dançados e apreciados pelo público. Tudo isso acontecia à tarde e se estendia até bem tarde da noite, em pátios privados ou espaços abertos na parte oeste de Kingston, a área mais pobre da cidade. O desafio para aqueles que estavam no comando do sound era fazer o público dançar, oferecendo a música que os animaria."

<sup>15</sup> Ska - O gênero tinha, assim como os discos de 45 polegadas que eram tocados nas dancehalls, dois lados. Da mesma forma que Kingston estava dividida em duas partes — uma metade pobre e outra onde vivia uma minoria privilegiada — e assim como a Jamaica tinha uma faceta dupla — o paraíso dos turistas e o inferno do gueto —, o ska, por trás de seu ritmo aparentemente alegre, escondia um lado sombrio. O lado B falava outra língua, representava outra Jamaica, com letras que abordavam questões sociais, a vida no gueto.

a expressão artística. As pessoas se reuniam vestindo suas melhores roupas, exibindo estilos de dança e expressando sua individualidade por meio do estilo de vida e da cultura que os cercavam.

Curiosamente mesmo após a independência ser declarada, a maior parte do comércio Jamaicano dependia do turismo e a maioria das empresas de turismo por sua vez, eram americanas. Aos Jamaicanos restava o papel de camareiros, em grande parte. O choque cultural entre as regiões turísticas e *Kingston*, bairro mais desfavorecido na época, era gritante e era a esse fator que o *Ska* buscava denunciar, no tipicamente conhecido por seu viés menos popular, “Lado B do disco”.

Ska- El género tenía, como los discos de 45 pulgadas que se pinchaban en las dancehalls, dos caras. De la misma manera que Kingston estaba dividida en dos—unamidad pobre y una donde vivía una minoría privilegiada—y así como Jamaica tenía una doble faceta—el paraíso de los turistas y el infierno del gueto—, el ska, detrás su ritmo aparentemente alegre, escondía una cara hosca. La cara B hablaba otro idioma, representaba otra Jamaica, con letras que se referían a temas sociales, la vida del gheto.<sup>15</sup> (Farinelli, 2017)

O *Ska* carregava grande peso político em sua oratória, quando exportado a outros países surge a necessidade de transformar em mais “maleável” aos ouvidos e cultura europeia, é dessa forma que nasce o *Rocksteady*.

O *Ska* é caracterizado por um ritmo rápido e energético. A ênfase do compasso está nas batidas 1 e 3, com uma forte presença dos metais (principalmente trompetes, trombones e saxofones), e a guitarra ou piano toca acordes curtos e rápidos nas batidas 2 e 4 (o “*offbeat*”). É alegre e acelerado, animava os bailes *dancehall*.

Fue, aravés de su sello Island Records, el principal promotor de música jamaicana entre el público británico, con éxitos como My Boy Lollipop. Blackwell tenía en especial consideración la espiritualidad jamaicana y el componente africano de esta cultura e intentaba convencer a los artistas de adoptar arreglos a los cuales los oídos británicos estuvieran más acostumbrados. Pero esta versión de la música negra era excesivamente inocente y europea para el público de las dancehalls, y así se dio paso a un nuevo género: el rocksteady<sup>16</sup> (Farinelli, 2017)

O *rocksteady* tem um ritmo mais lento e suave do que o *ska*. A ênfase também está no *offbeat*<sup>17</sup> (batidas 2 e 4), mas o andamento é desacelerado, criando uma sensação de relaxamento. A guitarra toca acordes mais espaçados, enquanto o baixo se torna um dos instrumentos principais, tocando linhas mais profundas e melódicas, dando um *groove*<sup>18</sup> mais constante. Cria uma atmosfera mais introspectiva, menos frenética.

Em meio a troca cultural entre Estados Unidos, Europa e Jamaica a gravadora *Island Records*, passou a importar algumas músicas e mixá-las com o ritmo caribenho, o *rocksteady* toma proporções globais e como ressalta o trecho abaixo, a discografia se tornou o único setor

nas mãos principalmente Jamaicanas dentro do país.

En realidad, a finales de los años sesenta el discográfico era el único sector en manos principalmente de jamaicanos y que mostraba números positivos, mientras que la minería, el turismo y los servicios estaban controlados por empresas estadounidenses.<sup>19</sup> (Farinelli, 2017)

O *reggae*, que se originou na década de 1960, foi profundamente influenciado pelas condições sociais e políticas da época. O gênero emergiu como uma voz de protesto e expressão artística, abordando questões de desigualdade, justiça social e libertação. As letras das músicas de *reggae* transmitiam mensagens de esperança, amor, unidade e resistência, refletindo as aspirações e as lutas do povo jamaicano. O *reggae* herdou o ritmo *offbeat* do *ska* e do *rocksteady*, mas com uma batida mais desacelerada. A ênfase no baixo é ainda mais pronunciada, com o baixista criando linhas mais complexas e destacadas. O ritmo do *reggae* se tornou mais pulsante e orgânico, com a bateria marcando claramente o contratempo<sup>20</sup>, enquanto a guitarra e o teclado tocam acordes mais espaçados, focando na textura e profundidade do *groove*. Assim, o *reggae* se configurou como uma evolução tanto musical quanto cultural, preservando o foco social do *ska*, mas com uma abordagem mais espiritual, fortemente influenciada pelo movimento Rastafari.

---

<sup>16</sup> Foi, através de seu selo Island Records, o principal promotor da música jamaicana entre o público britânico, com sucessos como *My Boy Lollipop*. Blackwell tinha uma consideração especial pela espiritualidade jamaicana e pelo componente africano dessa cultura e tentava convencer os artistas a adotarem arranjos aos quais os ouvidos britânicos estivessem mais acostumados. Mas essa versão da música negra era excessivamente inocente e europeia para o público das dancehalls, o que abriu caminho para um novo gênero: o *rocksteady*.

<sup>17</sup> O *offbeat* se refere à ênfase ou acentuação de um som nas batidas que normalmente não são acentuadas em um compasso musical. Em um compasso de 4/4, as batidas mais acentuadas geralmente são as batidas 1 e 3, enquanto as batidas 2 e 4 são consideradas *offbeats*. Em músicas como o *ska* e o *reggae*, tem como um dos principais elementos as guitarras e teclados tocando nos *offbeat* para criar a sensação de *groove*.

<sup>18</sup> O "groove" é a sensação rítmica envolvente criada pela interação dos instrumentos, que transmite fluidez e energia, convidando o ouvinte a se conectar com a música.

<sup>19</sup> Na realidade, no final dos anos 60, a indústria fonográfica era o único setor predominantemente controlado por jamaicanos e que apresentava números positivos, enquanto a mineração, o turismo e os serviços eram dominados por empresas americanas.

A combinação de *reggae*, trabalho dos *DJs* e amplificadores resultou em um movimento musical revolucionário na Jamaica, que não apenas proporcionou um escape e uma forma de expressão artística para o povo jamaicano, mas também se tornou uma força cultural e política internacionalmente reconhecida.

A independência da Jamaica foi um marco importante na história do país, permitindo que ele desenvolvesse sua própria identidade política, cultural e econômica. No entanto, a situação econômica difícil enfrentada pela Jamaica após a independência, incluindo altos níveis de desemprego e pobreza, levou muitos jamaicanos a buscar melhores oportunidades econômicas em outros países. Os Estados Unidos, com sua economia próspera e oferta de empregos, tornou-se um destino atraente para muitos. Durante a época da independência da Jamaica e nas décadas seguintes, os Estados Unidos promoveram ativamente a ideia do "Sonho Americano" como forma de atrair imigrantes de diferentes partes do mundo, incluindo a Jamaica. O "Sonho Americano" é um conceito que representa a ideia de que qualquer pessoa, independentemente de sua origem ou condição social, pode alcançar sucesso, prosperidade e liberdade nos Estados Unidos por meio do trabalho duro e da dedicação.

"El crecimiento económico del país ya no era el de la década de los cincuenta, que había sido impresionante debido a la extracción de bauxita. Ahora la inflación y el desempleo aumentaban, muchas personas emigraron a Gran Bretaña, Canadá o Estados Unidos."<sup>21</sup> (Farinelli, 2017)

Após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos implementaram campanhas publicitárias, políticas de imigração favoráveis e criaram diversas oportunidades econômicas com o objetivo de atrair imigrantes de diversas partes do mundo, oferecendo-lhes o que era promovido como uma chance única de realizar seus sonhos e alcançar uma vida melhor. No entanto, essa ação não foi apenas um ato de benevolência, mas uma estratégia econômica calculada.

<sup>20</sup> Refere-se a um som ou nota tocada em um momento inesperado, criando um efeito de deslocamento rítmico. O contratempo pode ocorrer tanto no offbeat quanto em outras posições mais complexas.

<sup>21</sup> "O crescimento econômico do país já não era o mesmo da década de 1950, que havia sido impressionante devido à extração de bauxita. Agora, a inflação e o desemprego aumentavam, e muitas pessoas emigraram para a Grã-Bretanha, Canadá ou Estados Unidos."

<sup>22</sup> EUA é abreviação para Estados Unidos da América

---

Enquanto os países europeus, ainda marcados pelos danos da guerra e enfrentando recessão, buscavam recuperação, o EUA. aproveitou a situação para se consolidar como uma potência global, expandir sua economia e aumentar o consumo.

Nesse contexto, os imigrantes, muitas vezes oriundos de países com economias fragilizadas, desempenhavam um papel fundamental ao fornecer mão de obra barata e abundante para setores cruciais da economia americana, como a agricultura e a indústria. Esse

influxo de imigrantes estimulava o consumo interno, promovia o comércio e contribuía para o crescimento demográfico e inovação tecnológica. A perspectiva de melhores empregos, maior estabilidade financeira e acesso à educação e serviços atraiu muitos jamaicanos, que optaram por migrar para os Estados Unidos em busca de uma vida melhor.

A presença de uma comunidade jamaicana estabelecida em Nova York, especialmente nos bairros *Bronx* e *Brooklyn*, criou redes sociais e familiares que incentivaram mais pessoas a migrar. Essas redes facilitaram o processo de migração, fornecendo apoio e informações sobre empregos, moradia e adaptação à nova cultura.

Os diferentes grupos que se estabeleciam ali, formaram a diversidade cultural e o enriquecimento da vida social e econômica de Nova York, trazendo consigo sua cultura, música, culinária e tradições.

É nesse contexto de intensa troca cultural entre afro-americanos e caribenhos que, por volta de 1970, o *Hip Hop* começa a tomar forma. O *toasting*, o hábito de festejar a alto e bom som em festas organizadas pelos *Djs*, a batida (ou "*riddim*") do *reggae*, a energia contagiante e a atitude rebelde do *ska*, e a harmonia suave do *rocksteady* forneceram uma base fundamental para os pioneiros do rap, em Nova Iorque. Esses estilos musicais influenciaram diretamente a construção do som e da identidade do *Hip Hop*, que rapidamente se tornou um movimento cultural e social significativo.

---

Sendo assim, entende-se que, Nova Iorque passou por mudanças demográficas significativas devido a duas ondas de imigração. A primeira foi a vinda de centenas de milhares de negros raptados da África Ocidental e levados para as Américas como povo escravizado, que, ao longo do tempo, controversos a todo impedimento cultural propagado pela violência braca, expandiram sua essência musical e formaram gêneros como blues, jazz, rock, funk soul e, claro, o rap.

A musicóloga Susan McClary enfatiza que essa herança africana é uma das principais influências na produção musical contemporânea (McClary, 1991). Na segunda onda, após o final da Segunda Guerra Mundial muitos imigrantes deixaram seus países em busca de melhores condições de vida e trabalho e partiram em direção aos Estados Unidos. Após o fim da guerra, os Estados Unidos experimentaram um crescimento econômico significativo, atraindo pessoas em busca de emprego e estabilidade financeira, ao mesmo tempo, em muitos países da América Latina e do Caribe, a instabilidade política, as guerras civis e as repressões políticas levaram muitas pessoas a fugir.

Na década de 1950 houve um grande influxo de porto-riquenhos, impulsionado pela operação "*Manos a la Obra*", uma iniciativa que promovia a migração para os EUA,<sup>23</sup> que contratavam os estrangeiros como mão de obra barata. Durante a década de 1960, além dos porto-riquenhos, começaram a chegar imigrantes de outras partes da América Latina e do Caribe, como dominicanos e cubanos, especialmente após a Revolução Cubana em 1959. Em 1965 a Lei de Imigração e Nacionalidade eliminou as cotas de imigração que favoreciam cidadãos europeus. A nova legislação priorizou a reunificação familiar, permitindo que cidadãos e residentes patrocinassem parentes, e introduziu vistos para trabalhadores qualificados, permitindo um aumento significativo na entrada de imigrantes africanos, latino-americanos e caribenhos.

Esses imigrantes se estabeleceram nas periferias das grandes cidades, onde o custo de vida era relativamente baixo e as oportunidades de emprego estavam disponíveis. Um desses bairros era o Bronx, no extremo norte da ilha de Manhattan, na cidade de Nova York. No Bronx, essa nova população latina interagiu com afro-americanos que já estavam na região, formando uma mistura cultural vibrante, mas também enfrentando desafios em um ambiente social marcado pela degradação.

No início da década de 1970, o *Bronx* enfrentava sérios problemas de degradação e negligência. A área era marcada pela desindustrialização e abandono total por parte do governo. Com escassas opções de esportes, lazer e cultura, os jovens da região estavam vulneráveis à crescente violência urbana e a intensos confrontos entre gangues. O país ainda lidava com as consequências da violência racial que marcou a década de 1960.

Com muito pouco recurso econômico, nenhum incentivo cultural e a necessidade de se expressar, eles criaram seu próprio entretenimento. O bairro era repleto de cultura de diversos países e origens, a musicalidade ressoava por Nova Iorque graças a essas comunidades. Tocavam suas coleções de discos, usavam caixas de papelão espalhadas pelas ruas como superfícies para dançar e utilizavam latas de spray para fazer sua arte. O resultado foi o nascimento de uma nova cultura: o hip-hop.



## 2. A CULTURA HIP-HOP E SEUS CINCO ELEMENTOS

Para resguardar a essência, o Dj Afrika Bambaataa definiu como Cultura Hip-Hop todos os elementos artísticos vivenciados pela juventude do bairro do Bronx em 12 de novembro de 1974. De início, foram considerados por Bambaataa quatro elementos, sendo eles: o DJ, o MC, o Graffiti, o Breaking, posteriormente ele chamou de quinto elemento o Conhecimento. O DJ é a alma, a essência e a raiz da cultura, responsável por criar técnicas musicais; o MC é o cérebro e a consciência, que pode ser representado pelo cantor de Rap, a expressão musical e verbal da cultura; o Breaking é um dos primeiros elementos a surgir tendo como característica a expressão corporal; o Graffiti é o meio de expressão por meio da arte visual; o Conhecimento surgiu posteriormente aos demais elementos para evitar que a cultura desaparecesse, ao conferir-lhe um papel fundamental na formação de jovens. (DIAS, Cristiane Correia. *Pedagogia Hip Hop*. 2019. P.144)

O *Hiphop* antes de ser estabelecido como uma cultura e ter seus princípios bem estabelecidos por Bambaataa, já era experienciado pela juventude nas ruas através dos seus quatro primeiros elementos, a arte visual através do Grafite, a arte musical (*RAP*) através dos *Djs* e *Mcs* e a Dança, através do *break*, onde os dançarinos dançavam nas quebras da parte instrumental nas músicas. O último elemento foi integrado para que o movimento não perdesse sua essência e esquecesse de sua história: O conhecimento.

A palavra grafite vem do italiano *graffito*, que quer dizer em latim e italiano “escritas feitas com carvão” ou “escritas feitas em paredes”. No idioma grego, a palavra vem de *graphéin*, que significa “escrever”. Segundo Denys Riout (1985), derivam do termo em latim *graffio*, empregado ao instrumento utilizado para fazer inscrições em baixo relevo riscadas com uma ponta seca e origina-se do verbo *graphein – γράφειν* – que significa escrever ou pintar.

O termo é amplamente usado, incluindo autores como Bazin (1953), Hauser (1972) ou Gombrich (1977) em seus estudos sobre a história da arte para se referir a escritos e desenhos de várias épocas, desde a antiguidade. “Em determinados dicionários, a área do saber relacionada à palavra *grafito* pertence a arqueologia, servindo para designar desenhos elaborados; e, em menor grau, escritos antigos” (CALÓ, 2005)

---

<sup>23</sup> Abreviação para Estados Unidos da América

O grafitti foi uma das primeiras formas que o *hip-hop* encontrou de se expressar, antes mesmo de se formar como cultura. De acordo com Soren Baker, apesar de ilegal, foi na Filadélfia em da década de 60, que grafiteiros começaram a mostrar sua arte em ambientes públicos. A origem da arte é mais difícil de ser rastreada, autores relatam de diferentes formas, porém entende-se que o hábito de escrever na parede como ato de protesto esteve em diversas culturas e lugares, em diferentes momentos da história e até pré-história e manifestações dos romanos antigos.

Com o avanço das técnicas de pintura na Idade Média, as igrejas começaram a incorporar essas práticas em afrescos, aplicando-as nas paredes e tetos dos edifícios religiosos. Já no século XX, a arte mural ganhou destaque, em grande parte graças a artistas como Picasso e Miró, que ajudaram a consolidar a expressão cubista. De acordo com a matéria *'History of graffiti and street art: the 1960s and the 1970s'* publicada pelo museu *Straat* em 2021, na Filadélfia (EUA) 1968 as *tags* (marcas, assinaturas) de Cornbread<sup>24</sup> marcam o início do movimento *Graffiti*. A história conta que após passar um tempo na Youth Detention<sup>25</sup>, escrevendo seu nome em todos os espaços possíveis, ele volta para as ruas e passa a fazer isso nas ruas onde passava a linha do onibus de uma moça que amava para chamar sua atenção. Logo após finalizar, continuou escrevendo em outras grandes linhas, espalhando a ideia de *"writing your name to make it big"* (na tradução livre, escreva seu nome para fazê-lo grande). Tais eventos marcam Cornbread como o primeiro *Writer*<sup>26</sup> da história (nome utilizado nos Estados Unidos desde então, traduz-se no português literal como Escritor, no entanto aqui diferencia-se entre Grafiteiro<sup>27</sup> e Pixador<sup>28</sup>).

---

<sup>24</sup> Nome artístico pelo qual o grafiteiro era conhecido.

<sup>25</sup> "Youth detention" (ou "detenção juvenil", em português) refere-se a um sistema de detenção para jovens que cometeram crimes ou infrações. Em vez de serem enviados a prisões comuns, os jovens infratores são colocados

em instituições especializadas, chamadas de centros de detenção juvenil, que visam fornecer um ambiente controlado onde eles podem ser reabilitados e receber orientação para evitar a reincidência no futuro.

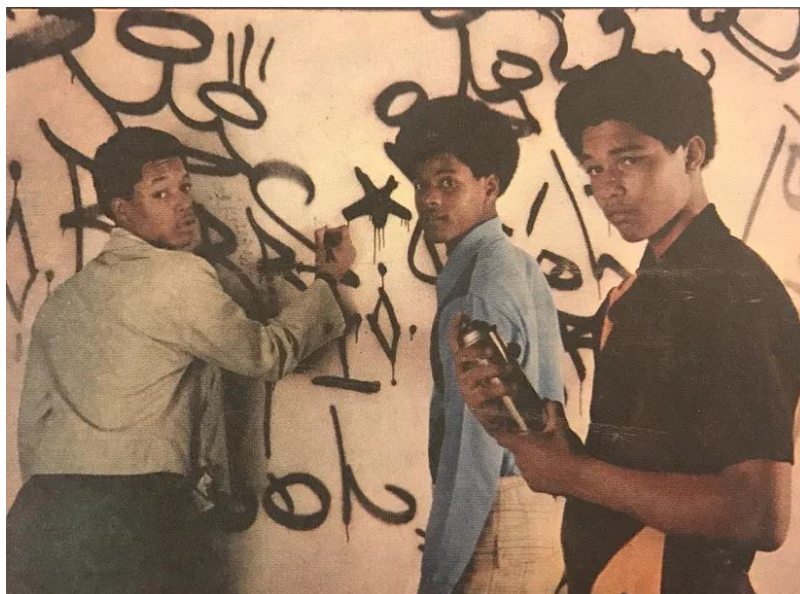
Esses centros geralmente oferecem programas educativos, terapêuticos e atividades que incentivam o desenvolvimento pessoal e social, com o objetivo de reintegrar os jovens à sociedade de forma mais positiva. O foco é muitas vezes na reabilitação, em vez de punição severa, devido à idade dos infratores e à compreensão de que eles têm mais capacidade de mudar seu comportamento.

<sup>26</sup> Termo utilizado para se referir ao artista do graffiti, especialmente aquele que se dedica à arte de pintar murais e realizar intervenções em espaços públicos, com foco na expressão criativa e no uso de tinta spray. O writer é muitas vezes associado ao movimento cultural do graffiti e à cena urbana. Diferente do Brasil, nos EUA, o writer nomeia tanto artistas que pintam murais cheios de cores e designs, quanto os que fazem as tags.

<sup>27</sup> O termo utilizado para se referir ao artista que pratica o graffiti, criando imagens ou mensagens nas ruas. A palavra grafiteiro pode ser usada de forma mais abrangente para descrever qualquer pessoa envolvida na arte do graffiti. Existe no Brasil um conflito entre grafiteiros e pixadores, intensificados na legalização do graffiti e reconhecimento como arte, enquanto o pixo segue sendo visto como vandalismo. O pixo possui um viés mais contra-lei, contra o Estado, o graffiti apesar de seu ato político é mais visual, e aceito socialmente, menos atrevido.

<sup>28</sup> Pessoa que realiza pichações, normalmente associadas a uma forma de protesto ou manifestação política, social ou pessoal. Diferente do graffiti artístico, a pichação muitas vezes é vista como vandalismo - no Brasil a pichação é crime- com inscrições feitas de maneira rápida, a preocupação estética aqui está em escrever seu nome ou vulgo através de uma tag nunca vista, diferente, autêntica, preocupa-se com o formato, mais do que com ser legível e de fácil entendimento. Aliás, geralmente só são reconhecidas e entendidas por outros pichadores. Geralmente vistas em locais de alto risco como pontes, prédios altos, muros públicos etc. Valorizam a descrição, não revelando sua identidade, daí o uso dos vulgos e tags. As tags as vezes também denominam crews –grupos/coletivos-.

Figura 1- Domingo, 2 de maio de 1971, um total de dois meses antes do artigo sobre Taki no NYT.



29

COCO 144 - "*Graffiti*" foi o termo que a mídia deu à cultura da escrita do metrô. Meus contemporâneos e eu nos considerávamos, e ainda nos consideramos, "escritores" (Writers). Tenho muita sorte de estar na única classe de "escritores" do metrô de Nova York de primeira geração (final de 1969 a 1972). Fica um pouco complicado porque algumas pessoas não têm problemas com a terminologia.

Pessoalmente, sinto que a palavra "grafite" se materializou em tudo o que estava acontecendo política e socialmente na época. Nós éramos crianças, que cresceram, viraram adolescentes e jovens homens, em uma cidade grande, diversa e em rápido crescimento durante a Guerra do Vietnã, os *Panteras Negras*, os *Young Lords*, manifestações, motins, surgimento do movimento hippie, Jazz, Rock, R&B e música latina...tudo!  
(Coco 144 – 2022, entrevista Plurale)

Em 1968, outro *writer* conhecido como Cool Earl do oeste da Filadélfia integra elementos utilizados até hoje, as flechas, estrelas e aspas para deixar a *tag* mais figurativa, junto com o amigo Kool Kepto Kidd. Mais tarde formam a primeira *crew* de *grafitti* de que se há registros até hoje, *The Imperial Casanova Persuaders*. A figura 2 apresenta alguns desses elementos através da *tag* de alguns *Writers*. No sentido horário: Tags de *Joe Cool*, *Bow Cool*, *Lew* e *Cool Block*.

---

<sup>29</sup> Fonte: Philadelphia Inquirer, Today – mencionado em <https://medium.com/the-brothers/the-problem-with-origin-dates-977278d4addf>

Figura 2 - Interseção de símbolos nas tags. Joe Cool, Bow Cool, Lew e Cool Block.



Fonte: Medium

Neste ano, o grafite chega a Nova Iorque através do *Julio 204*, que integrou a cena por pouco menos de dois anos, mas inspirou o *TAKI 183*. Taki, era entregador e por isso transitava por todas as áreas da cidade deixando sua marca, se tornou uma figura tão presente que passou a chamar a atenção da mídia mainstream. Dando origem ao famoso artigo do jornal *New York Times* ‘Taki 183’ Spawns Pen Pals’ em 1971.

*SuperKool 223* faz a primeira arte de grande na carcaça do trem, iniciando uma nova fase do movimento, onde as cores, sombras, destaques e o formato se tornam cada vez mais presentes, possuir um estilo autêntico ganha ainda importância. Esse novo formato facilita para que as pessoas fora da cultura reconheçam seu potencial artístico.

As inscrições feitas rapidamente com tinta preta dentro dos carros de metrô passam a ser feitas pelo lado de fora, e se tornam mais detalhadas e coloridas. Assim eram vistos por toda a cidade enquanto os vagões circulavam pela cidade. Eram chamados de Burners (substantivo derivado do verbo burn, que significa queimar) pois o intuito era que fossem o mais chamativo possível, que “queimassem os olhos” de quem os visse.

(CUNHA, M. P. P. 2019)

---

<sup>30</sup> O "burner" é uma técnica altamente elaborada e detalhada, caracterizada por letras ou desenhos intensamente coloridos, com camadas complexas e efeitos que fazem com que as superfícies pareçam "queimar" ou "explodir" com cores vibrantes e formas ousadas.

**Figura 3 - Representação de um grafitti Burner 30 no trem de Nova Iorque, “Seen Pjay Kehl & Blade Location: South Bronx, 1981”**



Fonte: Martha Cooper em Media Guide

A popularização dessa forma de arte também pode ser atribuída a movimentos contraculturais, como os protestos estudantis e operários em Paris em maio de 1968, quando os jovens utilizaram muros para expressar suas opiniões políticas por meio da pintura. Frases como *La liberté c'est le crime qui contient tous les crimes* (A liberdade é o crime que detém todos os crimes) ou *La bourgeoisie n'a pas d'autre plaisir que celui de les dégrader tous* (A burguesia não tem outro prazer senão degradá-los a todos) ficaram conhecidas. “A partir desse despertar parisiense, logo outros lembraram dessa antiga possibilidade de registrar mensagens, extremamente livre, descompromissada, anônima e gratuita” (RAMOS, 1994, p. 14).

Figura 4 - : Representação da pixação parisiense, 1968



Fonte: Novo Anhangabaú

Além do protesto o grafite trouxe as cores e a beleza para o bairro que vivenciava diariamente tanta miséria. Prédios e praças desmoronando se tornavam grandes peças de arte com extrema qualidade gráfica.

“A atividade de deixar sua marca nas paredes é presente ao longo dos séculos em diversos povos, culturas e países, aos poucos foi se tornando uma atividade

também das integrantes das gangues nos Estados Unidos da América, pois diante da separação dos territórios dentro dos bairros, ter seu nome escrito em uma parede de um território que não fosse o seu e que você não tinha autorização para entrar era muito significativo, podendo demonstrar a sua audácia ou até mesmo a falha de segurança da gangue daquele território”. Kika Souza (2024, p. 28)

No Bronx, alguns grafiteiros eram membros de “*street gangs*” e faziam as *tags* em espaços públicos, praças, prédios e bancos como forma de delimitação de área. Outros grafiteiros, que não eram membros de gangs, faziam artes e *tags*, geralmente com o número da rua em que moravam. Citado pela autora, o *United Graffiti Artist* (1972), primeira associação de grafiteiros tinha como pensamento “ganhar status em uma sociedade onde possuir propriedade é ter identidade”

Ao grafitar um nome ou uma imagem em um espaço público, o artista não só reivindica a presença naquele local, mas também estabelece uma conexão simbólica com a sua identidade e com a comunidade que representa, ele marca sua passagem e reafirma que seu espaço é aquele que sua tinta alcança. Não existe um padrão no graffiti, se trata de uma expressão artística livre e diversificada, deixando a Grafiteira à vontade para escrever, desenhar e compor como quiser”. (Kika Souza.. P.29)

Apesar de ser uma expressão artística livre ao longo do tempo foram desenvolvidas e nomeadas convenções e formatos, de acordo com Sérgio grafiteiro e dono de uma loja de artes atuante desde 1980:

O 3D Style, por exemplo, retrata pinturas em três dimensões com efeitos de luzes, sombras, contorno e profundidade. O Throw Up ou Bombs consistem em pinturas rápidas, com formato arredondado, letras robustas com um toque de humor. O Wild Style tem pouca definição, com letras entrelaçadas, bem como o uso de muita cor. O Free Style é o famoso estilo livre, feito da forma que o grafiteiro preferir.<sup>31</sup>

A prática é rica em significados. Por um lado, o grafite funciona como um ato de protesto, uma forma de contestar as desigualdades sociais e a marginalização. Ao ocupar espaços que tradicionalmente não são acessíveis fisicamente, como prédios abandonados ou trens, os artistas desafiam a ideia de que somente quem possui propriedades materiais tem direito a um espaço ou a uma voz na sociedade. Parece que a ideia aparecer visualmente, remete ao desejo e necessidade de ser visto, notado e valorizado quanto indivíduo capaz, socialmente.

---

<sup>31</sup> fonte: <https://sergiolongo.com.br/grafite-arte-urbana/>

<sup>32</sup> No contexto de "canvas de histórias e vivências", o termo "canvas" faz referência a uma ferramenta visual, uma espécie de quadro ou estrutura, que ajuda a organizar e estruturar informações de maneira clara e intuitiva.

Quanto maior a dificuldade de alcançar o local que receberia sua marca, maior o respeito que você tinha dentro do movimento, ou seja: prédios, estátuas, monumentos, trens, valia tudo.” (Kika Souza P.29)

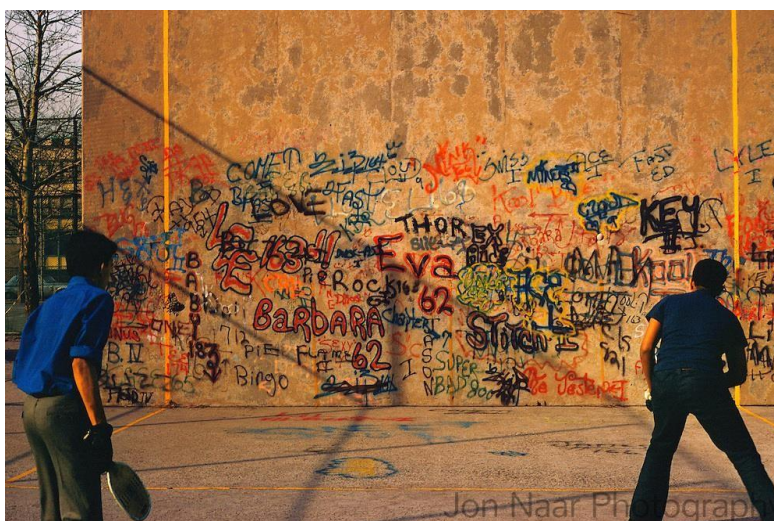
A marca pessoal grafitada transcende a mera presença física. Ela é uma afirmação de identidade. Por exemplo, em comunidades onde a opressão é palpável, um grafite que traz a assinatura de um artista local pode simbolizar não apenas a luta por reconhecimento, mas uma celebração da cultura e da resistência. Nesse sentido, o grafite se torna uma forma de arte que reitera o que já existe, transformando o espaço urbano em um *canvas*<sup>32</sup> de histórias e vivências.

A marca pessoal é o conjunto de características que fazem com que as pessoas se diferenciam de outras pessoas. Ela vai diferenciá-lo de seus concorrentes e o tornará reconhecido em seu meio. É a soma de diversos elementos como: personalidade, habilidades, conhecimentos, capacidades, interesses, qualidades etc. É o resumo de tudo o que você realizou, está realizando e realizará futuramente. Ela está relacionada a nossa reputação, ou seja, como os outros nos enxergam. (SILVANETO, 2010, p. 82)

Retomando sobre a história do grafite, ainda no Bronx 1970 grafitistas e grafitistas, na época ainda conhecidos como *writers* usavam os números das suas ruas nas *tags*.

Alguns nomes de mulheres também estavam presentes nas paredes de Nova Iorque, sendo consideradas por muitos como as pioneiras do movimento, Barbara 62, Eva 62 e Michele 62 são grandes exemplos, todas citadas em diversos estudos e artigos, porém, não existem maiores informações sobre elas. (Kika Souza, 2024 P. 32).

**Figura 5-Tags típicas de 1972, apresentando Lee 163rd, Stitch 1 e duas das mais famosas escritoras, Barbara e Eva 62. Observação: As tags começaram a receber contornos.**



Fonte: Papagaya Fanzine

No artigo “Lendas do grafite na exposição ‘A History of Graffiti in New York’” publicado em 30/12/2022 no jornal *Plurale*, a jornalista Viviane Faver entrevistou “Roberto Gualtieri,

mais conhecido como COCO 144, que cresceu na 144th Street no Upper West Harlem e começou a escrever na escola secundária em 1968. Conhecido na cidade de Nova York no início dos anos 70 ele é indiscutivelmente o primeiro grafiteiro a usar estêncil em levantar seu nome. Ele estava entre a primeira geração de escritores a fazer a transição da escrita nas paredes para o metrô de Nova York. Coco foi considerado o mais conceituado da cidade entre 1970-1972 e ajudou a fundar a United Graffiti Artists (UGA) em 1973 como o primeiro presidente do grupo.”

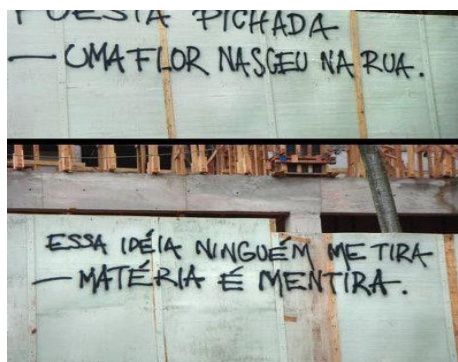
Coco defende o papel político do graffiti quando responde a seguinte pergunta: Plurale - “Na sua opinião, qual é o papel do grafite na sociedade?”

COCO 144 - “Acho que o grafite na sociedade é um alerta social e político global. Escrever cultura tem tudo a ver com a criação de um diálogo sobre o que está acontecendo ao nosso redor, gostemos ou não”.

De acordo com Arce (1999, p. 20), [...] a cidade inteira se converte em objeto de impugnação; não há barreiras capazes de conter essas vozes que, ao mesmo tempo em que “picham” com aerossol qualquer superfície tatuável na cidade, reinventam os usos do espaço urbano ao apropriarem-se de terrenos baldios.

O artista urbano, especificamente o grafiteiro, (re)inventa e (re)significa a cidade e dela se (re)apropria a partir de suas cores e traços, em um misto de alegria e acidez. Como bem colocado pelo escritor brasileiro Paulo Leminski, “o grafite é um berro”<sup>33</sup>, diversos artistas do Brasil usam o grafite para educar, emancipar, incluir, mas também para “berrar”, protestar e denunciar diversas situações que envolvem a sociedade. “A Rua é daqueles que passam”. A figura 6 apresenta frases de Leminski pixadas pelas ruas de Curitiba.

**Figura 6- : Frases de Leminski pixadas em Curitiba**



Fonte: Livraria Joaquim

<sup>33</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>

<sup>34</sup> <https://joaquimlivraria.wordpress.com/tag/leminski-e-o-grafite>

O ato de ler, apesar de parecer uma prática solitária, carrega consigo uma série de efeitos internos e particulares que variam conforme o leitor. Cada um absorve o conteúdo à sua maneira,

e enquanto alguns optam por escrever ou refletir sobre o que leram, outros não se conformam em manter a voz calada e se manifestam. Nesse contexto, em um vídeo gravado provavelmente durante uma palestra em Curitiba, por volta de 1987 ou 1988, Paulo Leminski compartilha sua relação com o grafite, particularmente o que florescia na capital paranaense. Leminski vê o grafite como uma manifestação poética, onde, em vez do papel tradicional, a parede branca e pública se torna o meio de expressão. Referindo-se a Foucault, ele argumenta que o espaço urbano se assemelha às paredes de um presídio, onde as regras são impostas, e, apesar da necessidade de vozes e expressões, a sociedade muitas vezes silencia aqueles que ousam se manifestar em um ambiente tão explícito. A rua, nesse sentido, "é daqueles que passam", mas ao mesmo tempo, é território para a manifestação de ideias e identidades.

O movimento de arte de rua, segundo Leminski, é poético por sua própria natureza, seja através de uma poesia visual que homenageia escritores com ideias visionárias como Asimov, ou pela conexão entre o passado e o presente, como uma junção de Shakespeare com um Ray-Ban. Em muitos casos, o grafite se traduz em frases impactantes, haicais ou até poesias em sua forma mais pura – com poucas palavras, mas de grande significado. Ao mesclar o cotidiano urbano com palavras e imagens, o grafite cria um universo imaginativo, um espaço onde o grito de resistência se manifesta. Essa junção reflete a percepção de que todos estão atentos ao que ocorre ao seu redor e ao desejo de expressar algo que transcende os limites do cotidiano.

A fala de Leminski sobre "uma juventude que estava estrangulada, sufocada durante anos" refere-se ao momento em que o grafite começa a se espalhar pelo Brasil, especialmente no final da ditadura militar. Este período foi marcado por um forte contexto social e político de repressão, no qual o grafite emergiu como uma forma de resistência, não apenas como arte, mas também como uma manifestação política e poética. Surgiu como uma maneira de contornar as limitações impostas pela censura e pelos regimes autoritários, tornando-se uma poderosa forma de expressão individual e coletiva.

A relação do grafite com a cidade é abordada de forma interessante, sendo a cidade vista como uma "prisão moderna", cujas regras e horários tentam suprimir a liberdade de expressão. Nesse cenário, o grafite surge como uma tentativa de escapar ou, ao menos, de deixar uma marca pessoal nas paredes da cidade, que para o autor representam a única "página" disponível para tal manifestação. Ao criar essas marcas nas paredes, os grafiteiros ressignificam a cidade, desafiando a rigidez do espaço urbano e oferecendo uma forma de resistência à "prisão" social e urbana em que estão inseridos. O grafite, assim, se torna uma maneira de reivindicar a liberdade criativa e de afirmar uma identidade em um mundo onde muitos se sentem invisíveis ou silenciados.

A comparação entre os grafites feitos por presos e os grafites urbanos ressalta a ideia de que, de certa forma, todos os indivíduos estão "prisioneiros" dentro da estrutura da cidade moderna. No entanto, o grafite oferece uma forma de reivindicação – de espaço, de identidade, de liberdade. A cidade, com suas regras e normas, representa uma forma de prisão, mas ao

mesmo tempo, as paredes públicas se tornam um campo aberto para aqueles que desejam quebrar as correntes da conformidade e expressar algo que transcenda as limitações da vida cotidiana. Assim, o grafite emerge como uma forma de resistência, uma forma de gritar, de se afirmar, e de criar uma realidade, onde a criatividade e a identidade têm espaço para florescer. O ato de se configurar como um crime dentro desse contexto de prisão faz sentido ao grafiteiro, já que " a parede que tomaram como posse e pagaram 15 mil cruzeiros para pintar" como coloca Leminski é tomada de volta, é restituída ao plano coletivo onde não se há a propriedade privada, a rua é de todos.

No Brasil e no mundo, organizações não governamentais – ONGs<sup>35</sup>, educadores e grafiteiros independentes criam projetos utilizando o grafite como principal instrumento para ensinar arte. Ainda de acordo com a autora, no Brasil existem vários projetos sociais que fazem uso do grafite como ferramenta educativa e de transformação social, por exemplo, a Ação Educativa<sup>36</sup> (1994, São Paulo), o Quixote<sup>37</sup> (1996, São Paulo), o Grafite Dez, Drogas Zero (2000, Goiânia), a Rede Nami<sup>38</sup> (2010, Rio de Janeiro), a atuação das meninas do *Crew*<sup>39</sup> Minas de Minas<sup>40</sup> (2012, Belo Horizonte), além dessas existem outras. Todas essas ações são coletivas e envolvem oficinas, aulas e exposições, e tem como público-alvo os jovens, as mulheres em situação de risco, a própria luta das mulheres por igualdade e a dependência química.

---

<sup>35</sup> “Na década de 1990, o Terceiro Setor surge como portador de uma nova e grande promessa: a renovação do espaço público, o resgate da solidariedade e da cidadania, a humanização do capitalismo e, na medida do possível, a superação da pobreza. Uma promessa realizada mediante atos simples e fórmulas antigas, como o voluntariado e a filantropia, revestidos de uma são deixados para trás os antagonismos e conflitos entre classe e, se quisermos acreditar, promete-nos muito mais.” (FALCONER, 1999, p. 9).

<sup>36</sup> Disponível em: <http://acaoeducativa.org.br/>

<sup>37</sup> Disponível em: <https://www.projetoquixote.org.br/>

<sup>38</sup> Disponível em: <https://www.redenami.com/>

<sup>39</sup> A palavra crew significa grupo em língua inglesa, e é muito usada para fazer referência a grupos de rap, hip-hop e de amigos.

<sup>40</sup> Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/minasdeminas/>

<sup>41</sup> O termo "*spray*" se refere a um tipo de embalagem que libera um líquido em forma de névoa ou aerosol, normalmente pressionando uma válvula. O "*spray*" é amplamente utilizado em diversos contextos, como em produtos de limpeza, tintas e até cosméticos.

Como argumentado anteriormente é quase que impossível delimitar a origem do grafite. No entanto, o que podemos tratar é a origem do *spray*<sup>41</sup>, muitos autores relatam a chegada da tinta de *spray* como um novo início para o grafite. O tamanho e peso facilitava o transporte, podendo ser facilmente colocado dentro da mochila, sacos ou até grandes bolsos. Além disso, desde a brilhante ideia de Bonnie, mencionada abaixo, de incorporar a tinta prateada (na

superfície, a prata oferecia visibilidade melhor que as práticas adotadas até então - carvão, giz ou ponta seca) o leque de opções as cores chamavam a atenção dos grafiteiros e pixadores. Outros benefícios como, a cobertura resistente a intempéries e produtos de remoção, além da rapidez que conferia ao artista no momento já que a tinta não exigia preparo prévio, também valem ser citados.

“Em 1949, Robert H. Abplanalp cria uma lata de alumínio que é muito mais leve, com uma válvula plástica de simples remoção e substituição. Sua invenção diminui drasticamente o custo de fabricação e faz com que suas vendas deslanchem em todo o mundo. Nesse mesmo ano, Edward Seymour, ouvindo uma sugestão de sua esposa Bonnie, cria a primeira lata de tinta em spray para comercializar uma tinta prateada que ele tinha inventado para pintar radiadores a vapor, como visto na imagem abaixo. Sua intenção era usar a lata spray apenas como um mostruário, mas a ideia foi tão popular que ele opta por abrir a “Sycamore Ink”: a primeira fábrica de tinta em spray (SEYMOURPAINT.COM, 2017).”

(CUNHA, M. P. P., 2019, P. 23)

**Figura 7- Pulpidade da Tinta Prata Seymours 1949**



Fonte: Seymour Paint

O autor argumenta ainda que, a discussão sobre a origem do *graffiti* da “era do spray” gera divergências. Alguns afirmam que essa prática teve início na Europa, em cidades como Paris e Londres, enquanto outros apontam os Estados Unidos, especialmente Chicago e Nova York, como seu berço. Também é possível considerar o Brasil, que viu suas primeiras manifestações na mesma década.

Entretanto, essa discussão pode ser considerada um tanto infrutífera. O mais interessante a se notar é que, em vez de um único local ser responsável pelo surgimento do *graffiti*, a invenção da tinta *spray* permitiu que esse fenômeno emergisse simultaneamente em diversos

lugares ao redor do mundo. Em cada um desses locais, o *graffiti* desenvolveu características próprias, mas à medida que as culturas foram se encontrando, houve uma troca e influência mútua entre elas. A década de 1960 foi um período de intensas transformações sociais e políticas tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, com profundas repercussões em ambos os países.

Nos Estados Unidos, o movimento pelos direitos civis ganhava força, liderado por figuras como Martin Luther King Jr., que promoviam protestos pacíficos contra a discriminação racial. O primeiro "*sit-in*" de estudantes negros em Greensboro, na Carolina do Norte, em 1960, marcou um momento decisivo na luta contra a segregação racial. Culturalmente, os anos 60 se tornaram um período de inovação e rebeldia. O movimento hippie, que surgia em meio a esse contexto, promovia ideais de paz, amor e liberdade, enquanto se opunha à guerra do Vietnã e à opressão racial.

Nesse cenário a música tornou-se uma poderosa ferramenta de resistência e expressão, refletindo o ativismo unindo comunidades em momentos únicos de alegria em meio ao caos e moldando a identidade cultural da época. Em 1960 também nos estados unidos se desenvolveu como um gênero musical que mistura elementos do soul, jazz e rhythm and blues (R&B), o funk, que se caracteriza por seu ritmo contagiante, linhas de baixo marcantes e um enfoque na dança. Artistas como James Brown, George Clinton e Sly and the Family Stone foram fundamentais para moldar o estilo, que enfatizava grooves pesados e uma estética de festa.

A Guerra Fria ainda dominava o cenário internacional, com tensões entre os EUA e a União Soviética influenciando a política interna e externa. A corrida armamentista e a ameaça nuclear eram questões centrais, e eventos como a construção do Muro de Berlim em 1961 reforçavam esse clima de tensão.

Paralelamente, o Brasil vivia seu próprio sonho de modernidade, promovido por Juscelino Kubitschek, simbolizado pela construção de Brasília. Embora a modernização econômica tivesse seus defensores, muitos nacionalistas de esquerda e reformistas enfatizavam a necessidade de um desenvolvimento socialmente justo e independente. A ascensão de João Goulart após a renúncia de Jânio Quadros em 1961 intensificou as tensões entre setores progressistas e conservadores, refletindo uma sociedade dividida entre defensores da liberdade e aqueles que apoiavam a repressão militar.

Em São Paulo, a polarização era evidente. De um lado, manifestantes populares, incluindo estudantes e trabalhadores, clamavam por reformas sociais e uma sociedade mais igualitária. Do outro, a elite conservadora e os militares organizavam comícios, como a Marcha da Família com Deus pela Liberdade em março de 1964, que reuniu milhares clamando por intervenção militar e a restauração da ordem.

Essa crescente insatisfação culminou no golpe militar de 1964, que depôs Goulart e instaurou uma ditadura até 1985, marcada por repressão, censura e violações dos direitos

humanos. Apesar disso, movimentos sociais e estudantis emergiram como formas de resistência, promovendo mudanças sociais e políticas.

O grafite emergiu como uma poderosa ferramenta de propaganda e agitação política no Brasil durante os anos 1960, especialmente após a implantação do regime militar em 1964. Pichações como "abaixo a ditadura" e "diretas já" começaram a se espalhar pelas capitais, refletindo o descontentamento da população e o desejo de resistência contra a repressão. Com a acessibilidade ao spray, essas mensagens surgiram de forma espontânea, tornando-se uma estratégia significativa de enfrentamento ao regime.

No Brasil, no início da década de 1960, membros de partidos diversos começam a se confrontar nos muros das grandes capitais, uma disputa ideológica e por espaço que se alastra devido ao seu baixo custo e grande repercussão. Mas ao invés de ser chamada como grafite – como no restante do mundo – a prática é batizada com seu nome tupiniquim: Picho. (Modelli, Lais 2017)<sup>42</sup>

Durante a década de 1970, o grafite (como era denominado fora do Brasil) começou a ganhar reconhecimento mundial como uma forma de arte marginal. Nesse contexto, surgiram figuras como Lee Quiñones e Jean-Michel Basquiat, que, sob o codinome “SAMO”, iniciou sua trajetória como grafiteiro e alcançou fama internacional ao participar de exposições significativas, como a “Colab<sup>43</sup>” em 1981, além de colaborar com Andy Warhol em obras notórias.

Paralelamente, artistas plásticos passaram a se inspirar na estética do grafite e em sua intervenção no espaço público sem autorização, como é o caso de Keith Haring em Nova York e Blek le Rat em Paris.

---

<sup>42</sup> <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-38766202>

<sup>43</sup> "colab" é uma abreviação de "colaboração". Refere-se ao trabalho conjunto entre dois ou mais artistas ou grupos para criar algo em conjunto

Dessa forma, começou a se estabelecer uma relação de mútua influência entre o grafite e a arte institucionalizada, criando um diálogo constante entre o informal e o formal, onde ambos exploravam os limites que os separavam.

Em paralelo ao circuito das artes plásticas, o grafite se firma como parte integrante de uma manifestação cultural maior, que se desenvolvia nas ruas de cidades como Nova York, o “movimento Hip-hop, sendo um de seus quatro elementos básicos, juntamente com o DJ (o discotecário, que toca as batidas), o b-boy (o dançarino) e o MC (master of ceremony ou rapper, quem canta os raps)” (SOUZA, 2007).

Na década de 1980, o grafite começou a aparecer em clipes de música, filmes e

documentários, como *Wild Style* (1983), dirigido por Charlie Ahearn, e *Style Wars* (1983), da PBS. Também foi integrado à moda por diversas marcas e estilistas, como o francês Jean-Paul Gaultier. Com a popularização do rap e do hip-hop, essa forma de arte se espalhou pelo mundo, tendo um grande impacto no Brasil, especialmente nas periferias das grandes cidades, onde se tornou uma forma de expressão que dava visibilidade aos artistas e suas comunidades.

O primeiro filme sobre a cultura Hip-hop foi o *Wild-Style*, de 1982 focado na ascensão do grafitti e na história da grafiteira Lady Pink. Seguido pelo clássico filme *Beat Street*, de 1984, que conta a história de jovens que desejavam usar o seu talento para saírem do gueto. O enredo é ilustrado por imagens que retratam as gangues com sua rivalidade e dança, além dos demais elementos da cultura Hip-Hop. Enredo esse utilizado em filmes de dança até hoje. (SOUZA, Kika, 2023 – P.25)

Em vez de se limitar a vagões de trem, o grafite passou a ser visto em muros de áreas degradadas, tanto nas periferias quanto nos centros urbanos. As obras abordam geralmente temas de enaltecimento a cultura, beleza e ancestralidade preta/indígena, além de conteúdos sociais e políticos, influenciadas pelo espírito do hip-hop, que busca representatividade através do conhecimento e da revolução do amor, paz e união. Como afirma Afrika Bambaataa(2007):

*We may love Hip Hop culture, but if we don't have knowledge of how we can change our situation, our community, and our space, and learn to respect our ancestors, we will always be slaves. Love yourself, love your ancestors, love your people, and try to do something for yourself, for others, and for your people, but most importantly, respect Mother Earth."* (KRS-One, 2010) <sup>44</sup>

Cutler e Tomasello (2015) mostram como o pioneiro Keith Haring, conhecido no grafite dos anos 1980, participou de uma coleção chamada “bruxas”, com Vivienne Westwood, transformando seus desenhos gráficos em estampas.

**Figura 8 - Vivienne Westwood em parceria com Keith Haring em 1980**

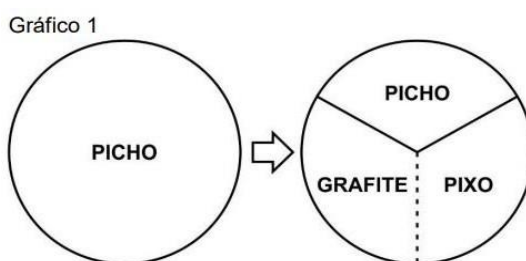


Fonte: Cutler e Tomasello (2015, p. 206).

“Dentro de um conceito de arte existe uma leitura diferente entre o grafitti e o pixo, enquanto o graffiti é visto como uma expressão artística autorizada, ligado às artes plásticas e as artes visuais; o pixo, pelo menos no Brasil, está ligado ao crime de vandalismo do patrimônio público e privado” (Kika Souza, 2024 P. 31)

No artigo “O Pixo como Ato Político” Cunha apresenta o gráfico 1, argumenta que o grafite, como é conhecido e nomeado nos Estados Unidos e em outros países, chega ao Brasil sob a denominação de “Pichação”. Essa prática se une ao que já ocorria no país, impulsionada pelo advento da tinta em spray. Inicialmente, tanto o grafite quanto a pichação eram considerados atos ilegais. Contudo, com a alteração da legislação em 2011, o grafite passou a ser reconhecido como arte, enquanto a pichação permaneceu marginalizada. É nesse contexto que se estabelece, socialmente, a diferenciação entre o que CUNHA, M. P. P. argumenta serem três modalidades distintas da arte visual do *hip-hop*.

**Figura 9 - Gráfico de Cunha, O destrinchamento de Pichação no Brasil.**



Fonte: CUNHA, M. P. P.

---

<sup>44</sup> "Nós podemos amar a cultura Hip Hop, mas se não tivermos conhecimento de como podemos modificar nossa situação, nossa comunidade e nosso espaço e aprendermos a respeitar nossos ancestrais, seremos sempre escravos. Ame você mesmo, ame seus ancestrais, ame seu povo e tente fazer algo por você, pelos outros e pelo seu povo, mas principalmente respeite a Mãe Terra. HIP HOP HISTORY <http://www.zulunation.com>. Acesso em 10 de outubro 2024.

No gráfico acima, observa-se que o “Picho” (Pichação) é considerado um gerador global, com “Picho”, “Pixo” e “Grafite” como suas respectivas subdivisões. A discussão sobre a diferenciação entre esses termos é ampla e complexa. Em síntese, entende-se que o grafite envolve a escrita ou desenho que incorpora sombras, cores, preenchimentos e outros elementos artísticos. Por outro lado, o Pixo, grafado com “X”, não o é por erro gramatical, mas sim pela necessidade de criar uma identidade distinta daquela apresentada no registro civil. Essa forma de escrita é enigmática, sendo compreendida apenas pelos próprios membros da cultura, que já passaram pelo processo de desenvolvimento tipográfico proporcionado por essa prática.

Em uma soma de motivos, advindos da constante fuga das tentativas dessa apreensão – física e simbólica – assim como a postura irônica e subversiva em relação a padrões e regras – de comportamento, de postura, de vida – os pichadores não só subvertem o alfabeto como também a gramática. Torna-se comum a substituição de letras e até de sílabas, como o uso de Y no lugar do I, o X ao invés do CH, o Z onde seria o S, e até mesmo o K no lugar de CA. E desta forma eles rebatizaram sua prática com o nome de PIXO.

O termo origina-se no elemento complementar ante positivo pich-, do inglês pitch (piche, breu); este elemento se desenvolveu desde o século XVIII (1797). O verbo pichar (pich + ar), surgiu no século XX. Pode-se afirmar, no entanto, que o termo pichar é aparentemente nativo, brasileiro. (CALÓ, 2005)

O autor oferece a diferenciação através do exemplo em imagem, como constam a seguir:

**Figura 10 - Diferença Visual entre Grafitti/Grafite e Pixo**



Fonte: CUNHA, M. P. P.

Sendo a imagem esquerda reconhecida como grafitti e a imagem direita como picho, apesar de provirem do mesmo artista de identidade desconhecida dada a ilegalidade das ações. No que diz respeito ao picho, CUNHA, M. P. P. define como a prática de inscrever mensagens em locais, que, embora realizadas de maneira ilegal, é efetuada por indivíduos que desconhecem os princípios e influências da cultura envolvida. Essa definição sugere que, para integrar uma cultura, não basta apenas o desejo expresso; é imprescindível também possuir conhecimento sobre essa cultura e ser reconhecido pelos seus integrantes.

Outro aspecto a ser ressaltado é que o picho é rejeitado pela sociedade de maneira semelhante à forma como a negação se manifesta em relação às pessoas marginalizadas, não atendendo, portanto, às suas necessidades estéticas. Em uma sociedade patriarcal, é evidente

que tudo aquilo que não é compreendido tende a ser negado. Esse é precisamente o que ocorre: na ausência de compreensão sobre sua natureza e intenções, manifestações que não se enquadram nos padrões estabelecidos são excluídas. O que não possui função sob a perspectiva da classe dominante e do Estado é considerado desprovido de legitimidade e nocivo. Em contrapartida, o pixo rompe com o convencional, com o trivial e com o facilmente interpretável, uma vez que não se propõe a ser compreendido de forma simples. Ele desafia a divisão do espaço urbano imposta por classes e se recusa a aceitar sua exclusão dos locais que lhe foram negados.

Com a aprovação da Lei de Crimes Ambientais (Lei nº 9.605, de 12/02/1998), atos de pichação e grafite deixaram de ser considerados crimes de destruição de patrimônio, passando a ser classificados como crimes ambientais. O artigo 65 da referida lei estabelece:

“Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena  
- detenção, de três meses a um ano, e multa.”

O parágrafo único prevê: “Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção e multa.” (BRASIL, 1998).

Essa legislação já sugere uma separação terminológica, mas classifica ambas as práticas como igualmente criminosas. Na prática, entretanto, quando o grafite é executado com o consentimento do proprietário ou responsável pelo local, ele é considerado legal, uma vez que a vontade do proprietário prevalece na aplicação da lei.

Considerando essa situação, a Lei nº 9.605 foi alterada em 25 de maio de 2011 pela Lei nº 12.408:

“Art. 6º O art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação: ‘Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena – detenção, de três meses a um ano, e multa. § 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção e multa. § 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado, e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.’” (BRASIL, 2011).

Com essa modificação, o grafite é legalmente diferenciado da pichação com base em dois critérios: a autorização do responsável pelo local e a intenção de valorizar o patrimônio. No entanto, a expressão “valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação

artística” é, na verdade, uma definição vaga e sujeita a interpretações variadas. A avaliação do que constitui uma “valorização” da cidade e do que é considerado uma “manifestação artística” pode depender da opinião pública ou do julgamento de autoridades competentes em ações legais.

Assim, a lei apresenta uma brecha que pode ser utilizada para contestar intervenções que tenham caráter de protesto ou crítica, pois essas não visam à valorização, mas à contestação de situações existentes. Além disso, grafites que não se enquadrem em um padrão estético esperado para o espaço público podem ser igualmente desconsiderados. Ainda em 1996, em cenário político de grande debate entre partidos, alguns reconheceram o potencial do grafite e do pixo como meio de convocação para manifestações, conforme indicado em documentos do PCdoB que incentivavam o uso de pichações como forma de luta clandestina. Essa prática, embora considerada ilegal e subversiva, desafiava diretamente a censura e o controle social impostos pelo governo.

Em um documento redigido pelos dirigentes do PCdoB (Partido Comunista do Brasil) intitulado “União dos brasileiros para livrar o país da crise, da ditadura e da ameaça neocolonialista”, redigido durante a 6ª conferência do partido em junho de 1966, lê-se: “[...] É preciso utilizar também as formas de luta clandestina, tais como distribuição de volantes, pinturas murais, comícios-relâmpagos, [...]” (CEDEMA, 2017)

Isso nos leva a questionar, mais uma vez na história, a ilegalidade do pixo, que parece ser reconhecida apenas quando não beneficia entidades específicas. Em diferentes contextos, como em São Paulo durante os governos de Fernando Haddad e João Doria, grafites considerados legais foram apagados. Na ditadura militar, pixadores que expressavam protestos em prol da democracia nos muros da cidade foram rotulados como inimigos do estado e perseguidos pela polícia.

---

<sup>45</sup> Alex Vallauri (Asmara, Etiópia, 1949 - São Paulo, SP, 1987) foi um artista multifacetado, grafiteiro, gravador, pintor, desenhista e cenógrafo. Chegou ao Brasil em 1965, estabelecendo-se inicialmente em Santos, São Paulo, onde começou a se dedicar à xilogravura. Sua trajetória artística o levou a estudar e atuar em diversos lugares, incluindo a Escócia, Nova York e, posteriormente, de volta a São Paulo.

no Brasil, envolveu-se com questões políticas ligadas ao período ditatorial, já que alguns de seus grafites fazem referência aos anos de chumbo<sup>46</sup>. Alex se engaja na campanha das ‘Diretas Já’, grafitando uma arara verde e amarela, que falava ao telefone: ‘já, já, já’”, diz Spinelli (2010, p. 101). E prossegue o autor: “Os seus grafites de telefones vermelhos com o fone fora do gancho [...] foram os que mais incomodaram os militares, por entenderem que pudessem se referir ao telefone vermelho de Moscou: um perigo a vista” (p. 151).

Mais recentemente, durante o governo de Jair Bolsonaro, grafiteiros enfrentaram ameaças, não apenas por parte de órgãos de defesa pública, mas também de civis, enquanto realizavam murais de protesto ou promoviam o debate através da arte visual.

O grafite protesto, conforme visto anteriormente, começa a ganhar visibilidade durante o

regime militar (1964-1985). O artista Alex Vallauri<sup>45</sup>, um dos mais representativos nomes do grafite. O artista entendeu o espaço urbano como um local privilegiado para a arte; por isso pensou em novas criações que pudessem ser estampadas na cidade. Alex Vallauri acreditava que o espaço público seria o único lugar em que a arte poderia fazer alguma diferença, em especial nos anos de chumbo, marcados pela ditadura militar brasileira. Assim, paredes e muros

**Figura 11 - Representação do telefone vermelho por Alex**  
passam a ser os suportes principais de sua criação. (SPINELLI, 2010, p. 35)



Fonte: Blog Subsoloart

O grafite, desde seus primórdios, tem causado controvérsia e desconforto entre muitos conservadores e políticos extremistas que não veem a arte como um espaço para o debate social. Ex-prefeitos de São Paulo, como Gilberto Kassab e Fernando Haddad, por exemplo, determinaram a remoção de grafites na cidade em 2008 e 2013, respectivamente. Em resposta a esses atos de censura, artistas como Os Gêmeos se manifestaram por meio de suas obras, enviando mensagens diretas ao "senhor prefeito" e utilizando a arte como forma de protesto.

---

<sup>46</sup> Os "Anos de Chumbo" foram um período de intensa repressão política no Brasil, entre 1968 e 1974, durante o regime militar instaurado em 1964. Marcados pela adoção de medidas autoritárias, como o AI-5 (Ato Institucional Número 5), esse período foi caracterizado por censura, torturas, prisões arbitrárias, desaparecimentos forçados e execuções de opositores ao regime. A repressão se estendeu a diversos setores da sociedade, incluindo movimentos sociais, intelectuais, artistas e militantes políticos, criando um clima de medo e violação dos direitos humanos. Esse momento sombrio da história brasileira só começou a ser superado com a lenta abertura política a partir de 1974, embora as cicatrizes desse período ainda persistam até hoje.

<sup>47</sup> Fonte: <https://exame.com/brasil/osgemeos-protestam-apos-grafites-serem-apagados-em-sp/>

Como relatado pelo Jornal G1<sup>47</sup>, na matéria “Após apagar painel, Prefeitura busca acordo com 'Os Gêmeos' de 2013:

“A pintura na pilastra do viaduto foi apagada três vezes nas últimas semanas, como mostrou o Bom Dia São Paulo desta terça-feira (14).

Da primeira vez, os artistas, consagrados internacionalmente, voltaram e registraram um

protesto: "Sr. Prefeito: Nesta cidade existem muitos problemas sérios que precisam de resultados! Não gaste tempo e \$ apagando graffiti nas ruas!".

Funcionários da Prefeitura apagaram a manifestação e "Os Gêmeos" voltaram ao local. "Sr. Prefeito: Apagar arte é apagar cultura e desrespeitar o povo". O recado não surtiu efeito e o grafite foi novamente apagado. Os artistas insistiram. Desta vez, pintaram um homem que faz força para sair do concreto."

**Figura 12 - Representação Grafitti dos OS GEMEOS, apagado em SP**



Fonte: Research Gate

**Figura 13- Representação Grafitti dos OS GEMEOS, apagado em SP 2**



Fonte: Research Gate

O ato político no grafite é inegável, refletindo questões sócio-culturais de relevância fundamental. Artistas como NegaOne, Caluz e Deborah Erê têm utilizado suas obras para abordar temas prementes da política brasileira, trazendo à luz a luta das mulheres e a solidariedade entre povos. NegaOne, por exemplo, traz em seus grafites mensagens incisivas sobre a resistência, utilizando a imagem de uma mulher negra com a bandeira que exalta a luta, com a frase “Não fogue a luta”, trecho do Hino Nacional, e a inscrição “Fora Temer”, em referência ao governo polêmico que se seguiu ao impeachment de Dilma Rousseff. Caluz, ao

retratar o protesto feminino contra Jair Bolsonaro, com a hashtag #EleNão, expõe a voz e a força das mulheres que se levantaram contra a misoginia e a violência, denunciando um candidato que fez declarações preconceituosas. Deborah Erê, ao ilustrar a sororidade entre brasileiras e venezuelanas, com a inscrição “Venezuela rima com hermana”, propõe um diálogo sobre acolhimento e resistência em tempos de crise. Panmela Catro denuncia em diversos de seus painéis a agressão contra mulher, ressalta a lei Maria da Penha através da frase “Sou Maria e vou com as outras” e incentiva que as mulheres denunciem seus agressores em grafites como o “Mete 180” - O Ligue 180 é um serviço de utilidade pública essencial para o enfrentamento à violência contra a mulher (Portal Gov, 2020)

**Figura 14- Grafite de Evelyn Queiróz sobre autoestima (São Paulo, 2015)**



Fonte: Facebook da personagem Negahamburguer

**Figura 15 - Grafite de Deborah Erê, em apoio a imigrantes venezuelanas (Manaus, 2018)**



Fonte: Instagram de Deborah Erê

**Figura 16 - Grafite da artista Caluz, sobre a hashtag #EleNÃO (São Paulo, 2018)**



Fonte: Instagram da artista Caluz

Foi na primeira década do século XXI que as meninas se posicionaram na cena afirmando sua condição feminina no contexto da arte de rua, adquirindo uma visibilidade que permite perceber uma tendência consistente. Isso se deve à projeção de certas artistas, como Nina Pandolfo, que, apesar de seu grande talento, foi muito reconhecida por grafitar junto com a famosa dupla Os Gêmeos (LEITE, 2013, p. 107).

Um trabalho referência no tema é o livro *Graffiti Woman*, de Nicholas Ganz (2006), que trata de mulheres que faziam grafite em vários países no período de 1970 até o início dos anos 2000, incluindo artistas brasileiras. A obra traz mais de mil fotografias de grafites e uma breve história de cada uma das grafiteiras escolhidas pelo autor. Em imensos painéis ou mediante pequenas ações espalhadas em grandes e pequenas cidades, as grafiteiras abordam diversos temas, mas quase sempre ligados a questões sociais e a seus múltiplos universos.

Essas artistas, entre tantas outras, não apenas embelezam as cidades, mas também instigam reflexões críticas, mostrando que o grafite é um espaço de luta e de afirmação identitária. Como observa Leite (2013), “o processo de canonização do *graffiti* como arte obedece ao padrão do cânone geral das artes, cujos consagrados são, na grande maioria, homens, brancos e de classes sociais mais elevadas”. Assim, o grafite se consolida como uma poderosa ferramenta de transformação social, desafiando padrões estéticos e sociais impostos.

A discussão sobre o grafite e o pixo no Brasil é ampla, mas a informação sobre as mulheres nesse contexto, especialmente no início da cena em São Paulo, é escassa. Embora figuras como Os Gêmeos tenham ganhado reconhecimento global e haja conteúdos ricos sobre eles, as histórias das mulheres envolvidas nesse movimento frequentemente ficam à margem. Essa marginalização não só da cultura, mas também da história dessas artistas, resulta em uma escassez de fontes.

No livro de Kika Souza, "Apagamento das Mulheres no Hip-Hop", ela menciona algumas dessas figuras, como Nenesurreal, uma grafiteira, artista, educadora e ativista social da zona sul de São Paulo. Seu trabalho provoca discussões importantes sobre estética,

preconceito étnico-racial e gênero.

É essencial que se estude e se documente a participação dessas mulheres na cultura hip-hop, não apenas para preservar suas contribuições, mas também para reconhecê-las em vida. Kika Souza apresenta o conceito de "a mina do cara", que expõe como, em muitas situações, o interesse de uma mulher em se envolver na cultura hip-hop é questionado, enquanto os homens raramente enfrentam esse tipo de estigmatização. Muitas mulheres se sentem micro violentadas ou apagadas, como se sua presença e atuação tivessem um prazo de validade, ou como se sua motivação fosse apenas o interesse em homens. Essa dinâmica reforça a necessidade de visibilidade e valorização das mulheres nesse cenário.

Um depoimento impactante é o da grafiteira equatoriana *Lady Pink*<sup>48</sup>, que cresceu no Queens, Nova York, e começou a grafitar em 1979. Ela destaca como as mulheres no grafite frequentemente têm que provar sua habilidade: "Tive que provar que pintava minhas próprias peças. Sempre que uma mulher entra no clube dos garotos, imediatamente se pensa que ela é apenas a namorada de alguém." Essa citação, retirada do livro "Can't Stop Won't Stop", de MC Sha Rock, ilustra a luta das mulheres por reconhecimento em um espaço dominado por homens. Esse efeito é descrito por Kika Souza como "Efeito Mina do Cara", com certeza se repete em outros grupos sociais fora do Hiphop, mas no contexto descrito:

A convivência significa que existe algo em comum, uma vivência, uma atividade, existe um ponto de encontro e esse ponto de encontro pode ser qualquer coisa (...) - o breaking, o grafitti, o rap, a batalha- esse ponto de encontro gera assunto, interesse, reconhecimento.

Quando acontece o interesse, mesmo que dificilmente os homens admitam, é mútuo, de ambas as partes, porém somente a mulher é rotulada como se a motivação para ela estar naquele lugar, naquele espaço, praticando aquela atividade fosse "macho" nunca é porque ela gosta ou porque está a fim de aprender aquela disciplina e assim a mulher segue sendo rotulada na cena artística e profissional. (SOUZA, Kika, 2023 – P. 63)

---

<sup>48</sup> Lady Pink, nascida Sandra Fabara em 1969 no Equador, é uma das pioneiras do grafite, destacando-se nos anos 1980 e 1990 em Nova York. Mudou-se para os Estados Unidos ainda criança e rapidamente se destacou no cenário de grafite, especialmente no Lower East Side (bairro de Nova York)

<sup>49</sup> Gênero musical oriundo da Jamaica

<sup>50</sup> Gênero musical oriundo da Jamaica

De acordo com Soren Baker, os artistas do grafite e os moradores do Bronx usavam a música como uma forma de escape do abismo social em que viviam, tinham gostos muito parecidos, do soul ao funk, da salsa ao jazz.

Um desses fanáticos musicais era Clive Campbell, mais conhecido pelo nome artístico DJ Kool Herc. Nascido em Kingston, nas ilhas caribenhas da Jamaica, filho de pai também Dj, cresceu ouvindo Ska<sup>49</sup> e Reggae<sup>50</sup>. Herc (nome derivado de Hércules, o herói de guerra grego, filho de Zeus) era um grande colecionador de discos e fascinado pelos Sound Systems usados pelos Djs Jamaicanos.

Em 1967, quando tinha 12 anos, Kool Herc migra para o Bronx com sua família. Após colecionar uma boa quantidade de discos e equipamentos de som estéreo, Clive torna-se DJ e passa a tocar com seu pai.

O acontecimento que demarca o nascimento da cultura Hip-Hop foi o aniversário de Cindy Campbell, b-girl<sup>51</sup> e grafiteira, irmã de Clive Campbell. Cindy organizou sua própria festa de aniversário com o objetivo de gerar fundos para subsidiar o seu retorno às aulas do ensino regular e conseguir se manter financeiramente, o evento chamava-se "*Back to School Jam*"<sup>52</sup>. Investiu 25 dólares e comprou comidas e bebidas, com a ajuda do pai conseguiu o local, confeccionou os convites a mão (Figura 17 ilustra), um por um e convidou seu irmão DJ Kool Herc para tocar na festa. Eles cobraram a entrada de 25 centavos para as meninas e 50 centavos para os meninos. Essa primeira festa deu início ao que ficou conhecido como "*block parties*"<sup>53</sup> e posteriormente passaria a ser realizada por diferentes grupos de *Djs*. Geralmente diurnas e com presença de crianças e famílias, a festa trazia o melhor da cultura coletiva local, a dança, a musicalidade, a arte e a poesia.

---

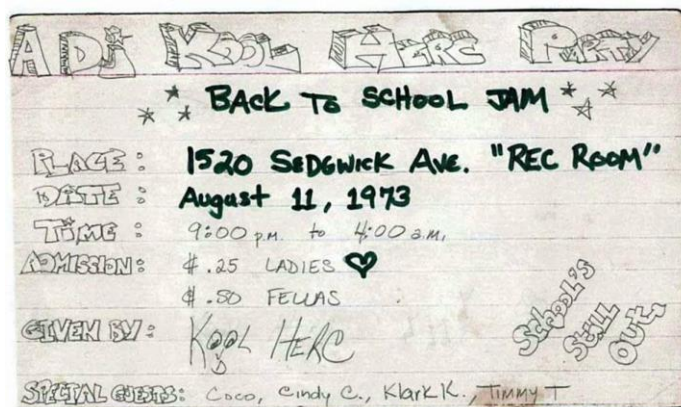
<sup>51</sup> Break Girl - dançarina de Break ou Breakdance.

<sup>52</sup> A tradução de "Back to School Jam" seria "Festa de Volta às Aulas". O termo "jam" nesse contexto se refere a uma reunião ou evento, geralmente relacionado a música, dança ou cultura de rua, onde as pessoas se encontram para se divertir e se expressar.

<sup>53</sup> Block parties são festas comunitárias realizadas ao ar livre, geralmente em ruas ou blocos residenciais, onde vizinhos se reúnem para celebrar, socializar e se divertir. Essas festas costumam contar com música, dança, comida e diversas atividades.

A data 11 de agosto de 1973 se consolidou como momento histórico, hoje comemoramos nessa data o dia internacional do *hip-hop*. Cindy recebeu os títulos de “Mãe do Hip-hop”, “Primeira-dama do Hip-hop” e primeira produtora de eventos de *Hip-Hop*.

Figura 17 - Convite a “Back to School Jam” feito a mão por Cindy



Fonte: The Drop 30

O local onde foi produzida a festa, hoje é ponto turístico, considerado lugar de nascimento da cultura Hip-Hop. Inicialmente as festas eram realizadas na sala comunitária do prédio onde moravam, 1520 Sedewick Ave, as festas ficaram tão conhecidas e tantas pessoas passaram a frequentar o local que não cabiam mais todos ali e por isso o local foi alterado para uma praça local do Bronx.

É importante evidenciar que o pioneirismo de Cindy Campbell no nascimento da cultura Hip Hop foi silenciado durante muitos anos, como evidencia a literatura especializada. A história, que é contada por homens, uma vez que se vive numa sociedade patriarcal e machista, delegou a ela o simples papel da irmã daquele que foi considerado o pioneiro da cultura Hip-Hop, o DJ Kool Herc, considerado o pai do Hip-Hop na literatura. Segundo Santos (2021, p. 40):

[...] É comum a atribuição da designação de “pais, tios e padrinhos” para o Hip Hop, existindo, inclusive, disputas em relação ao “mito fundador” ser atribuído a Afrika Bambaataa ou a Kool Herc – na minha concepção, a trajetória de ambos permite protagonismo em relação à criação do movimento. Porém, pouca informação se tem sobre as “mães, tias e madrinhas”. Uma breve pesquisa na internet pode apresentar Cindy muitas vezes ao lado de seu irmão Kool Herc em fotografias e matérias onde o indicam como o primeiro DJ, mas dificilmente tem-se a explicação sobre quem é a mulher ao seu lado. Santos (2021, p. 40)

<sup>54</sup> Conjunto de equipamentos de áudio, como amplificadores e alto-falantes, usados para reproduzir música em volumes altos, frequentemente associados a festas e eventos ao ar livre da cultura reggae e hip-hop.

Conforme aponta Baker (2014), a narrativa predominante nas mídias muitas vezes desconsidera a participação ativa de mulheres que desempenharam papéis cruciais na gênese do hip-hop. A internet tem sido um recurso valioso nesse sentido, permitindo o acesso a entrevistas e relatos que antes estavam inacessíveis. Segundo Pough (2004), a tecnologia oferece novas plataformas para que as vozes femininas sejam ouvidas, desafiando narrativas hegemônicas que frequentemente as ignoram.

Para tocar o quão alto Herc queria, ele se juntou com amigos e construiu um sistema de som de quase 1.8 metros de altura que modelou a partir das configurações móveis que havia ouvido e visto na Jamaica. Batizou seu *sound system*<sup>54</sup> de The Herculoids.

Levava seu equipamento, junto a coleção de mais de mil discos de vinil (geralmente de funk e R&B) para pátios/quintais dos prédios residenciais, puxava a energia dos postes de iluminação para conectar seus aparelhos e toca-discos e tocava junto a outros Djs por horas. As festas eram de fácil acesso, geralmente as pessoas que compareciam moravam em ruas próximas, nos apartamentos do pátio ou a poucas estações de metrô de distância.

Nas sociedades africanas, a tradição oral tem sido, e continua sendo, o principal meio de transmissão de histórias e crenças religiosas passada de geração em geração, preservando elementos culturais essenciais. A dança e o canto são componentes fundamentais dessa tradição, com destaque para o tambor, que o principal instrumento musical nas celebrações, presente em várias formas e tamanhos, e utilizado para diversos fins (SILVA, 2013). O tambor exerce um papel crucial na comunicação de mensagens espirituais e na transmissão de conhecimentos e práticas. No século XIX e XX, grupos de carregadores da Lunda, região que corresponde ao atual norte de Angola, usavam o toque dos tambores como forma de comunicação. Nesse contexto, o corpo assume um papel central, uma vez que a linguagem expressa por meio do som e da música está profundamente entrelaçada com a dança.

---

<sup>55</sup> "As quebras no funk servem como momentos cruciais que reduzem a música à sua essência, permitindo que o ritmo central brilhe e convidando o público a dançar e se engajar mais profundamente com a performance."

<sup>56</sup> Nos contextos das rodas de break, kings e queens são termos usados para se referir aos dançarinos mais habilidosos e respeitados dentro da comunidade do breakdance. King (ou B-boy King) é o título dado aos homens que se destacam por sua técnica, estilo e criatividade, enquanto Queen (ou B-girl Queen) é o título dado às mulheres que possuem as mesmas qualidades no breakdance. Esses títulos são frequentemente adquiridos através de batalhas (competitions) e do reconhecimento dentro da cena de dança, sendo uma forma de prestigiar os dançarinos mais talentosos e influentes.

<sup>57</sup> Batidas do bumbo

<sup>58</sup> Um mixer é um dispositivo eletrônico utilizado para controlar o som em eventos, gravações e performances ao vivo. Em contextos de música e DJing, o mixer permite ajustar o volume, o tom, a equalização e a transição entre diferentes faixas de áudio, como as de dois toca-discos ou fontes de áudio. DJs, por exemplo, usam mixers para

O DJ Kool Herc, passou a notar que as pessoas que dançavam nos seus sets geralmente mostravam mais empolgação em algumas músicas, em particular o funk quando a música quebrava (break). Quando o funk "quebra," geralmente se refere a um momento na música em que a sonoridade se simplifica, muitas vezes retirando instrumentos ou reduzindo o arranjo. Essa quebra pode destacar o ritmo e a batida, permitindo que a linha de baixo e a bateria fiquem em evidência.

*Breakdowns in funk serve as pivotal moments that strip the music down, allowing the core rhythm to shine through and inviting the audience to dance and engage more deeply with the performance.*<sup>55</sup>(ROSENTHAL, 1992)

Os dançarinos de break, conhecidos por suas habilidades mecânicas excepcionais, utilizavam as partes de "break down" das músicas de funk para apresentar as performances de suas crews (grupos de dançarinos). Entre os movimentos mais notáveis estavam o *headspin*, em que o dançarino realiza uma rotação colocando a cabeça no chão, mantendo o corpo em posição vertical e os braços esticados em direção oposta, e o *moonwalk*, no qual os dançarinos deslizavam para trás, criando a ilusão de que seus pés e pernas estavam se movendo para frente. Inicialmente, Herc passou a chamar esses dançarinos de "Break Boys", devido ao fato de dançarem durante o "break" da música, termo que mais tarde evoluiu para os conhecidos nomes de B-Boys e B-Girls. Os grupos, que incluíam figuras como *Kings* e *Queens* (os Reis e Rainhas da roda)<sup>56</sup>, viajavam juntos pelo Bronx e outras áreas de Nova Iorque, participando de festas e exibindo suas rotinas performáticas em diversas ocasiões.

As festas começaram a ficar cada vez mais populares, cada vez mais grupos de break e pessoas querendo dançar, se divertir, aparecendo. Nessa época Kool Herc desenvolveu uma técnica que ficou como um marco na indústria da música. Ele passou a aumentar os breaks.<sup>57</sup> Para fazer isso coloca-se dois vinis iguais, um em cada um dos toca discos, tocando a mesma música. Um dispositivo conhecido como *mixer*<sup>58</sup>, que é geralmente posicionado entre o par de toca discos, permite que o DJ manipule um dos discos enquanto o outro permanece tocando a música. Ele encontrava o break em um dos discos, deixava tocando, depois encontrava o mesmo break no outro disco e o tocava em seguida, aumentando o tempo do break nas músicas, usando um "knob" (algo como um botão giratório) conhecido como fader -na tradução livre do inglês ao português, entendemos fader como desaparecer, serve para ajustar o nível de saída de um sinal, o quão notável será na mixagem-. Essa técnica é atualmente conhecida como Beat Juggling, há quem diga Merry-Go-Round, algumas fontes argumentam ser o nome originalmente dado por Kool Herc.

[Kool Herc foi] "o primeiro a usar a técnica de repetir ciclicamente um mesmo trecho curto, criando como que uma nova música. Esse trecho com ideias compactas e eficazes de bateria, baixo

e guitarra passou a ser chamado de breakbeat [batida com breque] — isso porque, ao final de um motivo, o dj brecava o disco e voltava o vinil para o ponto anterior, para recomeçar. Era preciso ter dois exemplares de cada disco”. - (TEPERMAN, 2015)

Apesar de ter desenvolvido a técnica, o responsável por aperfeiçoá-la foi o *DJ Grandmaster Flash*. De acordo com Teperman, Flash também explorou outra invenção, atribuída originalmente a *Grand Wizard Theodore*, então um adolescente de pouco mais de treze anos. Consta que, certa vez, ouvindo música alta em seu quarto, Theodore foi repreendido por sua mãe e, rapidamente, tentou parar a música. Ao esbarrar de maneira desajeitada no toca-discos, a agulha teria arranhado um pouco o vinil, gerando um barulho que Theodore achou interessante. Esse arranhão, ou, em inglês, *scratch*<sup>59</sup>, tornou-se uma das marcas registradas dos djs de rap. Enquanto o som rola de um dos toca discos, o dj faz scratches na outro toca disco.

Nas festas, Dj Kool Herc costumava dividir os toca discos com alguns outros Djs. Dentre eles, GrandMaster Flash, Grandmaster Caz e o jovem Afrilka Bombataa, conhecido também pelo seu outro título Mestre dos discos. Ele ficou conhecido dessa forma, pois tinha um imenso conteúdo musical, incluindo rock, soul, funk, R&B e reggae.

A crise imobiliária e a quebra da bolsa de valores em 1929 são eventos que podem ter influenciado o estado do Bronx na época, mas a maior causa do seu isolamento social foi a construção da rodovia *Cross Bronx Expressway* (1955-1963), a primeira via construída em um ambiente urbano superpovoado, caracterizado pelo abandono político, social e econômico. Robert Moses (1888-1981), arquiteto responsável pelo projeto, adotou uma visão de mundo que não apenas excluía, mas também prejudicava as minorias, incluindo as comunidades negras e latinas, refletindo a segregação racial da época. A proposta era criar uma via que conectasse dois pontos estratégicos: os subúrbios de Nova Jersey aos do Queens, fazendo esse trajeto em apenas 15 minutos, sem considerar as condições ou as pessoas ao seu redor. Como resultado, a construção da rodovia tornou-se uma das principais responsáveis pela precarização do Bronx, que sofreu com essa obra descuidada e desrespeitosa.

---

criar transições suaves entre músicas, manipular batidas e efeitos, e garantir que o som esteja balanceado de acordo com o ambiente.

<sup>59</sup> Scratch é uma técnica onde o DJ move o disco para frente e para trás de forma controlada, criando um som característico que é comumente associado ao Hip Hop. Essa técnica é utilizada para acentuar batidas, criar transições entre músicas ou até mesmo para produzir ritmos e efeitos.

Até a década de 1960, o sul do Bronx era uma área de classe média, habitada por muitos judeus, mas, com a construção da via expressa, a região ficou isolada e sofreu com a falta de investimentos e manutenção de serviços essenciais como saneamento básico, saúde, educação e segurança. Isso levou à migração de famílias com melhores condições financeiras para outras áreas, abandonando aqueles que não tinham outras opções, em sua maioria negros e latinos. Entre os serviços mais afetados, a educação e a ausência de segurança contribuíram para que crianças e adolescentes se organizassem em gangues extremamente violentas. Essas gangues, identificadas por suas jaquetas, nomes e cores, viviam em constante conflito, com tratativas de violência muitas vezes letais. Circular por um território onde não se morava ou onde se encontravam gangues rivais nas ruas frequentemente resultava em confrontos violentos.

Como forma de sobreviver diante do abandono, alguns proprietários de imóveis na região contratavam pessoas para incendiar suas propriedades, visando assim obter o pagamento do seguro, tornando os incêndios criminosos mais rentáveis do que o aluguel de imóveis. Em algumas áreas, quase 97% dos prédios foram incendiados, com blocos inteiros de apartamentos sendo consumidos pelo fogo. Os incêndios eram frequentes, e o corpo de bombeiros não conseguia atender a todos os chamados, o que dificultava a identificação das reais causas pelas seguradoras, obrigando-as a pagar os seguros. (Souza, Kika, 2023, p. 19).

Nesse mesmo período, a Guerra do Vietnã levou muitos pais a serem enviados para o exterior, deixando as crianças sem uma figura paterna estável em casa. As mães, muitas vezes, se viam forçadas a assumir múltiplos trabalhos para sustentar suas famílias, enquanto o comércio no Bronx praticamente desaparecia, forçando-as a se deslocar para outros bairros. Com o sistema de metrô danificado e, muitas vezes, interditado, elas precisavam encontrar maneiras alternativas de chegar aos seus destinos. KRS-One<sup>60</sup>, em suas palavras, reflete sobre essa realidade:

*In a lot of ways, hip-hop gets its cue from the fact that we had no fathers. The civil rights movement swallowed up the fathers—heroin, Vietnam War, or just plain old irresponsibility. We were born out of that. The other side is that when the civil rights movement comes to an end, it means that it won. And we are the heirs of what the civil rights movement won.*<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> KRS-One, é um MC, grafiteiro, autor do livro "Hip-hop Gospel", produtor musical, professor de produção musical em Harvard e Yale e ativista americano, amplamente reconhecido como uma das figuras mais influentes na história do Hip Hop.

<sup>61</sup> "Em muitos aspectos, o hip-hop surge do fato de não termos pais. O movimento dos direitos civis absorveu os pais — heroína, a Guerra do Vietnã ou simplesmente irresponsabilidade. Nascemos disso. O outro lado é que, quando o movimento dos direitos civis termina, significa que ele venceu. E nós somos os herdeiros do que o movimento dos direitos civis conquistou." <https://magazine.waxpoetics.com/article/krs-one-the-teacher/>

As gangues, por sua vez, apresentavam um novo conceito de família, oferecendo abrigo, apoio e proteção aos seus membros (Souza, Kika, 2023, p. 19). Kika também comenta sobre o documentário *Flyin' Cut Sleeves*<sup>62</sup>, de Rita Fesher, que foi por muito tempo o único registro audiovisual sobre a situação de abandono do Bronx. O documentário retrata a vivência dos jovens da época e as dificuldades que enfrentavam, incluindo uma das entrevistas com Nell "China" Velez, líder do grupo *Savage Nomad Girls*. Rita Fesher, professora dedicada à preservação da vida de seus alunos, criou inúmeras ações sociais e liderou oficinas de arte-educação, com o lema "save lives, one at a time"<sup>63</sup>.

Em 1971, após o assassinato de Black Benjy, um dos líderes dos *Ghetto Brothers*, as gangues se reuniram com o intuito de vingar sua morte. Esperava-se um verdadeiro derramamento de sangue, um massacre. Porém, a mãe de Benjy, em um ato de desespero, implorou pela paz, lembrando que seu filho havia morrido lutando por isso, e questionando por que, apesar disso, as gangues ainda insistiam em continuar se matando. No dia 8 de dezembro de 1971, as gangues assinaram um tratado de paz, no qual concordaram com diversos acordos, incluindo o direito de todos circularem livremente pelas suas áreas, marcando um importante passo rumo à diminuição da violência e abrindo espaço para que a cultura se desenvolvesse.

Bambaataa além de Dj, era membro de uma gang do Bronx conhecida como *Black Spades*. Durante seu tempo na gang, começou a refletir sobre o impacto que a guerra de irmão contra irmão tinha no povo preto, inspirado por referências da luta por direitos civis, os ensinamentos do Dr. Martin Luther King do movimento negro nos Estados Unidos e preocupado com a situação de pobreza, opressão racial e violência juvenil nos guetos, fundou em 1973 a *Universal Zulu Nation (UZN)* junto a outras gangues tais como: *Savage Nomads*, *Seven Immortals*, *Savage Skulls* dentre outras, o primeiro coletivo de hip-hop a mesclar elementos artísticos e conhecimentos políticos num trabalho comunitário. A ONG (Organização não governamental) tem como princípio as bases do hip hop: paz, amor, união e diversão. A UZN organizava palestras chamadas de 'Infinity Lessons' (Aulas Infinitas, em bom português), que eram aulas sobre conhecimentos, prevenção de doenças, matemática, ciências, economia, entre outras coisas e que serviam para modificar os pensamentos das gangues. Como disse Nino King Brown:

---

<sup>62</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=CKbqGNtkIsM>

<sup>63</sup> Salvar vidas, uma de cada vez

<sup>64</sup> Nino Brown em Toni C. É tudo nosso: o hip-hop fazendo história. Documentário. São Paulo, 2007

“A gente nunca pode esquecer o nome desse cara. Porque ele sofreu muitas perseguições. Até hoje a Zulu Nation Universal é perseguida pelo FBI, pela CIA e pela SWAT, porque simplesmente o governo americano não suporta a Zulu ali no Bronx há mais de 30 anos. E isso é uma luta!”<sup>64</sup>

*“ I saw it was time to move the gangs in a different direction, before we all wound up dead or in jail” - Afrika Bombataa<sup>65</sup>*

A medida que as festas foram ficando famosas, os DJs Afrika Bombataa e o Dj Kool Herc, se tornaram celebridades e ficaram conhecidos mundialmente a rivalidade entre os outros djs e outras festas passou a ser mais evidente, competiam pelo maior e mais alto sound system, pelos sets que recebiam o maior público e até pelas músicas. No livro de Soren Baker, Bambaataa relembra esses tempos:

*“I would come with 16, 20 crates of vinyl, and play from 9 till 4 in the morning, switching records every minute or two. We were always trying to outdo each other, play records more obscure than any other deejays, scratching out the titles so other deejays couldn't copy us. People would tell me they didn't like salsa music, but I'd slam some on 'em with a break beat, and they'd be dancing to it (...) You came to my shows, you were going on a music journey.”*

Já em outra entrevista, Bambaataa creditado como “Afrika Islam (DJ, Zulu Nation)” comenta: *We made lemonade from lemons. I guess we partied from the soul, that's the only word that I can really put it. We partied from the soul and enjoyed music because it was free.*<sup>66</sup>

Na ocasião faava sobre o famoso apagão de Nova York ocorrido em 1977, no dia 13 de julho. Saques, tiroteios, incêndios, milhões de dólares de prejuízos, entre duas mil e três mil pessoas presas e 79 policiais feridos foi o saldo do "black-out" em Nova York que em algumas das áreas chegou a durar quase 24 horas.

Depois das 21h34 (22h34 em Brasília) de quarta-feira, quase toda a cidade foi palco de episódios de violência e pilhagens, mas os bairros pobres habitados por negros e porto-riquenhos - onde, aliás, o fornecimento de eletricidade só foi restaurado quase à meia-noite de ontem - mais pareciam o cenário de uma verdadeira insurreição.

Trecho publicado pela Folha de S. Paulo, sexta-feira, 15 de julho de 1977 <sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Eu percebi que era o momento de mover as gangs em outra direção, antes que acabássemos todos mortos ou na cadeia

<sup>66</sup> Fizemos limonada com limões. Acho que nós festejamos com a alma, essa é a única palavra que eu realmente posso usar para descrever. Festejamos com a alma e aproveitamos a música porque ela era de graça.

<sup>67</sup> [http://almanaque.folha.uol.com.br/mundo\\_15jul1977.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/mundo_15jul1977.htm)

**Figura 18 - Loja durante Blackout do dia 13/07/1977 em Nova York**



Fonte: Getty Images

Em meio a um momento social marcado pelo extremo abandono, a fome e a necessidade de tudo. Também marcado pelo calor extremo e o florescimento da cultura como um ambiente de fuga, um espaço de amparo, revolta e conforto, esse episódio permitiu que muitos jovens, que antes estavam envolvidos com gangues, encontrassem uma nova forma de expressão por meio da música. Rahiem conta ainda que anterior a todo esse processo de abandono por parte do governo, as crianças tinham programas pós-escola, esses programas foram retirados e as crianças que passavam o dia todo na ausência dos pais. Imagina-se que sem incentivos culturais, sociais, financeiros ou se quer uma qualidade de vida digna em muitos casos, faziam o que podiam com o que tinham a sua disposição.

*We used to have after-school programs that we could count on and go play ball and get extra support with your schoolwork. But the federal funding for those programs were all cut. And as a result, most of the kids were left to the streets. So that's why the gang violence became so prevalent. But then, hip-hop gave people options. (Rahiem from Grandmaster Flash and the Furious Five)*

We was poverty like crazy in the hood. You seen an opportunity to take some pants, some TVs, whatever the case may be, it happened.<sup>68</sup>  
(Muhammad Islam - security manager, A Tribe Called Quest)

<sup>68</sup> "Nós vivíamos na pobreza louca na favela. Se você via uma oportunidade de pegar umas calças, umas TVs, qualquer coisa que fosse, acontecia."

<sup>69</sup> <https://www.rollingstone.com/music/music-features/new-york-city-1977-blackout-history-of-hip-hop-1234610435/>

Em 14 de outubro de 2022, a Rolling Stone publicou a seguinte reportagem<sup>69</sup>: "Journalist Jonathan Abrams spent the last four years compiling an enlightening, entertaining, and deeply researched history of hip-hop. Abrams traces the music's humble beginning in the Bronx and DIY block parties to some of the most popular music in the world today. In this exclusive excerpt from "The Come Up: An Oral History of the Rise of Hip-Hop," Abrams tells how the infamous 1977 New York City blackout helped electrify a sound and cultural force. LEMONADE FROM LEMONS<sup>70</sup>

Abrams conta como o apagão de 1977 em Nova Iorque movimentou a cultura Hip-hop. Dentre roupas, alimentos, e mantimentos, um dos furtos mais comuns foram equipamentos de som. Desse artigo que foram retirados os relatos a seguir, os quais ajudam a compreender o cenário ao qual os jovens da época experienciaram naquele dia e como influenciou a cultura:

*The blackout was scary as hell. We were DJ'ing with another crew at the park, and all of a sudden the lights started going out and we thought that we had blew out the power, because we were attached to the light pole. But not only did the set go out, the entire block went out, and the whole Bronx went out. It was pandemonium after that. It was like everybody realized at the same time, "Oh, shit. Blackout. Run for the stores." And everybody just fanned out, all different directions, toward stores. (Grandmaster Caz - Cold Crush Brothers)<sup>71</sup>*

*We walked to the neighborhood supermarket and looked in the window; we didn't see any employees and the lights were off. So, we picked up a big steel trash can and threw it through the plate-glass window, and we all just went in. And it was about maybe 30 of us. We got a sledgehammer and we beat the safe until we unhinged it from the ground. And we walked with the safe up to this tenement building, and took the safe in the basement; and a few OGs [original gangsters] that was down with one of the gangs called the Peacemakers broke the safe open, and they divided up the money and the food stamps. I was 14 and they gave me, from what I remember,*

---

<sup>70</sup> "O jornalista Jonathan Abrams passou os últimos quatro anos compilando uma história esclarecedora, envolvente e profundamente pesquisada do hip-hop. Abrams traça o humilde começo da música no Bronx e nas festas de rua DIY (faça você mesmo) até se tornar um dos estilos musicais mais populares do mundo hoje. Neste trecho exclusivo de "The Come Up: An Oral History of the Rise of Hip-Hop" (Rolling Stone, 2022)

<sup>71</sup> "O apagão foi aterrorizante. Estávamos tocando com outra crew no parque, e de repente as luzes começaram a se apagar e pensamos que tínhamos estourado a energia, porque estávamos conectados ao poste de luz. Mas não só a nossa apresentação acabou, o bloco inteiro ficou sem luz, e o Bronx todo foi apagado. Depois disso, foi um pandemônio. Era como se todo mundo tivesse percebido ao mesmo tempo: 'Caramba, apagão! Vamos correr para as lojas.' E todo mundo se espalhou, em todas as direções, em direção às lojas." (Grandmaster Caz, Cold Crush Brothers)

<sup>72</sup> Nós fomos até o supermercado do bairro e olhamos pela janela; não vimos nenhum funcionário e as luzes estavam apagadas. Então, pegamos uma grande lata de lixo de aço e jogamos através da janela de vidro, e todos nós entramos. Deve ter umas 30 pessoas com a gente. Pegamos um martelo e batemos no cofre até conseguir arrancá-lo do chão. Depois, levamos o cofre até um prédio de apartamentos, colocamos o cofre no porão, e alguns

*\$1,600 in food stamps and about \$1,200 in cash. That was my cut. And so I took the money, the food stamps home, gave my mom some, stashed the rest in my air-conditioner duct, and then went to this store called Sneaker King because I heard that that store had gotten looted but that if I hurried up I could get myself some free sneakers. When I got to Sneaker King, I walked in there and came out with two tall kitchen trash bags filled with boxes of sneakers all my size. (Rahiem – Grandmaster Flash and The Furious Five)<sup>72</sup>*

*When you get to the blackout, it shifts hip-hop. It's a pivotal moment, because like a week later, everybody was a DJ. Everybody <sup>73</sup> (MC Debbie D - artist, South Bronx)*

*In 1977, the blackout is what changed the scope of things, and it really gave the majority of kids who would have probably been victimized or involved in gang violence in some way, it gave them an option. Gang violence began to diminish because being involved in hip-hop culture, it gave latchkey kids something. (ABRAMS, Jonathan).*

Pela natureza competitiva das relações entre os DJs, cada um passou a buscar legitimar-se em seu espaço. Foi a partir das suas respectivas bases territoriais que desenvolveram a produção musical que, posteriormente, seria difundida muito além de seus limites. Angie Martinez, MC, radialista porto-riquenha relata no documentário *Mother of the Mic' MC Sha-Rock helped pioneer women in hip-hop: Part 1*:

*The only form of communication that we had was flyers, we had cassette tapes and word of mouth. Back then we wouldn't have that music on the radio, people would literally tape the dj while it was happening and then those tapes would get copied and then there's 10 people huddled around the radio listening to that one tape. and thats how it spread.<sup>74</sup>*

O público gravava os Djs durante as festas ao vivo em fitas, que eram vendidas nas ruas, ultrapassando fronteiras. Naquele período, o RAP ainda era conhecido apenas pelos residentes do Bronx e proximidades, atingindo um público bem restrito, mas essa situação começou a mudar com o lançamento do primeiro single de RAP.

---

OGs [original gangsters] que faziam parte de uma gangue chamada Peacemakers abriram o cofre. Eles dividiram o dinheiro e os cupons de alimentos. Eu tinha 14 anos e, pelo que lembro, me deram 1.600 dólares em cupons de alimentos e cerca de 1.200 dólares em dinheiro. Essa foi a minha parte.

Aí eu levei o dinheiro e os cupons para casa, dei um pouco para minha mãe, escondi o resto no duto do ar-condicionado, e depois fui até uma loja chamada Sneaker King porque ouvi dizer que a loja tinha sido saqueada, mas que, se eu fosse rápido, conseguiria pegar alguns tênis grátis para mim. Quando cheguei na Sneaker King, entrei e saí de lá com dois sacos grandes de lixo de cozinha cheios de caixas de tênis, todos do meu tamanho. (Rahiem – Grandmaster Flash and The Furious Five)

<sup>73</sup> Quando você chega no apagão, ele muda o hip-hop. É um momento crucial, porque, uma semana depois, todo mundo era DJ. Todo mundo.

<sup>74</sup> As únicas formas de comunicação que tínhamos eram flyers, fitas cassete e a comunicação oral. Naquele tempo a gente não tinha esse tipo de música na rádio, as pessoas literalmente gravavam os DJ's enquanto estava acontecendo (as block parties) e essas fitas eram copiadas e aí tinham 10 pessoas agrupadas envolta do rádio escutando aquela fita. Foi assim que se espalhou.

De acordo com Angie, o rap só passou a ser reconhecido como um gênero musical legítimo quando Sylvia Robinson, produtora, ex-cantora de soul e fundadora da Sugarhill Records, lançou o single "Rapper's Delight" do Sugarhill Gang. Sylvia Robinson teve seu primeiro contato com o rap em sua festa de aniversário de 43 anos e, ao se fascinar pela forma musical, imediatamente percebeu a necessidade de gravá-lo. Em 1979, ela fundou a Sugarhill Records, ao lado de seu marido, Joe, com o objetivo de concretizar sua visão.

Durante quase toda a década de 1970, o rap só era escutado ao vivo, nas block parties, era como fazia sentido. Segundo Shusterman (1998):

[...] o Hip Hop (Nos EUA) começou explicitamente como uma música para dançar, para ser apreciada pelo movimento e não pela simples audição. Em sua origem, era designado apenas para performances ao vivo (festas em casa, escolas, centros comunitários e parques) onde era possível admirar a destreza do DJ e a personalidade e os talentos de improvisação do rapper (SHUSTERMAN, 1998, p. 148).

As Block Parties, como já mencionado, eram o ponto de encontro do hip hop como cultura, ou seja, era ali que se encontravam DJ, MC, B.Girl ou Grafiteiros. No Brasil esse movimento também aconteceu na Estação São Bento. Apesar da grande popularidade e da dedicação profissional à atividade, eles acreditavam que o valor de sua performance só fazia sentido nas festas. É o que relata Jeff Chang (2005):

[Grandmaster] Flash recusou conversar com qualquer representante de selo/gravadora. Para ele, essa ideia era absurda. Quem gostaria de comprar um álbum com garotos do Bronx, rimando em cima de um disco? Ele e os Furious Five ainda eram uma grande atração nas danceterias, e gravar um álbum não era garantia de dinheiro no banco, tal como subir aos palcos. “Eu meio que chutei esses caras para escanteio. Eu me assegurei em deixar esse pessoal longe de mim. Eu não queria conversar sobre contratos [com gravadoras]. Para o tipo de conversa que eles tinham, eu só tinha um não. E assim foi”, ele disse. Enquanto ele tinha eventos para fazer toda semana, aquilo era uma aposta segura, e ele estava contente em jogar esse jogo (CHANG, 2005, p. 277).

Apesar do interesse de algumas gravadoras os Djs e Mcs não desejavam gravar os sons que faziam, acreditavam que um som gravado não era capaz de captar a essência do RAP, o ritmo e a poesia, a maestria do DJ em sintonia com a lírica afiada e geralmente improvisada do MC. Nesse sentido, não existia ainda uma preocupação quanto a técnicas de produção.

---

<sup>75</sup> O termo mainstream refere-se a algo que é amplamente aceito, popular e consumido pela grande maioria das pessoas, especialmente no contexto de cultura, música, mídia e tendências. Algo que está no mainstream é considerado "normal" ou "dominante", geralmente atingindo um público amplo e diverso, ao contrário de ser parte de uma subcultura ou de nicho. No caso da música, por exemplo, um artista ou estilo que atinge o mainstream é aquele que se torna amplamente popular, sendo tocado nas grandes estações de rádio, vendendo milhões de cópias e alcançando um grande público global.

Essa preocupação começou a existir quando as músicas desse estilo começaram a ser

gravadas visando à comercialização, e embora o sampling represente uma continuidade das práticas dos DJs, tal técnica não foi utilizada nas primeiras gravações comerciais de rap.

A narrativa que circula sobre a formação do Sugarhill Gang sugere que Sylvia Robinson, ao se encantar pelo rap, pediu a seu filho que fosse ao Bronx para encontrar MCs talentosos dispostos a ser gravados. O grupo foi, então, formado com os membros "Wonder Mike", "Big Bank Hank" e "Master Gee". Embora alguns integrantes já estivessem inseridos na cultura do rap, a formação do Sugarhill Gang seguiu uma abordagem essencialmente comercial, com o objetivo claro de atingir o mainstream<sup>75</sup> e popularizar o gênero. Alguns pioneiros do movimento, como Grandmaster Caz do grupo Cold Crush Brothers, alegam que muitas das rimas presentes na música foram furtadas de outros Mcs do Bronx, que já cantavam há anos. “O sucesso estrondoso, porém, abriu o baú de polêmicas. Para começar, Big Bank Hank é acusado de ter “roubado” algumas rimas de outro DJ e MC do Bronx, Casanova Fly, mais conhecido hoje como Grandmaster Caz (Cold Crush Brothers) – que em 2008 Caz lançou uma DISS <sup>76</sup> ao Big Bang Hank em “MC Delight”. Na época as rimas eram assinaturas e expressavam sua identidade enquanto MC, então era preciso que além de soar bem, fosse de sua autoria, exclusiva e que ninguém as copiasse.

Apesar das considerações, a ideia por trás da formação do Sugarhill Gang foi estratégica e desempenhou um papel crucial em levar o rap a lugares onde nunca havia estado, ampliando suas fronteiras e permitindo que o gênero alcançasse uma audiência global. Além disso, abriu inúmeras possibilidades para jovens ao redor do mundo, proporcionando-lhes uma plataforma para se expressarem através da música e da cultura. O sucesso do grupo fez com que o Bronx fosse reconhecido por seu enorme talento e pela riqueza cultural que emanava da comunidade. No entanto, a execução desse projeto, resultou em diversas críticas por parte de outros membros da cultura do Hip Hop, que viam o grupo como uma tentativa de capitalizar sobre o movimento, sem representar sua essência. O primeiro *single*<sup>77</sup>, "Rapper's Delight", também foi alvo de críticas, pois não refletia a profundidade e a autenticidade do movimento, apresentando uma construção musical mais simples e a substituição do DJ por uma banda para construir o instrumental.

The Sugarhill Gang (Figura 18 mostra o grupo) gravou os vocais de "Rapper's Delight" em um único take durante uma pausa no trabalho - a música apresentou o rap a um público global e foi o primeiro *hit*<sup>78</sup> *mainstream* do gênero, alcançando a posição 36 na *Billboard Hot 100*.<sup>79</sup>

**Figura 19 - Grupo Sugar Hill Gang**



Conforme aponta Silva (2015), o single alcançou vendas surpreendentes, totalizando 2 milhões de cópias, conferindo ao gênero um status comercial. Na sessão de gravação o produtor e músico *Chip Shearin* usou o baixo *1977 Fender Precision*. Ele tocou a linha de baixo de “*Good Times*” do *Chic* por 15 minutos direto. Os resultados dessas sessões foram amostrados de forma infame para criar a faixa de apoio da música. O instrumento, bem como a bateria *Roland TR 808* e a *pick up Technics SL-1200 MK1* foram as principais contribuições eletrônicas nesse momento do rap. As bases musicais passaram a ser enriquecidas com efeitos eletrônicos graças a esses recursos tecnológicos.

**Figura 20 - Foto de um toca disco Technics SL 1200 MK1**



<sup>76</sup> Uma "diss" no rap é uma música ou verso que tem como objetivo atacar ou provocar diretamente outra pessoa, geralmente um rival ou alguém da cena musical. O termo vem de "disrespect" (desrespeito), e as "disses" costumam ser uma forma de disputa verbal, onde o rapper usa palavras afiadas para criticar, desmerecer ou até insultar o outro. Nesse caso, Caz tomou de volta sua rima de 1970 em uma música com sonoridade, ritmo e estilo audiovisual remetendo a época.

<sup>77</sup> Um single é uma música lançada separadamente, geralmente como a principal faixa de um álbum, e distribuída em formato físico ou digital. É uma canção destacada que é promovida de forma a ganhar popularidade nas paradas de sucesso e nas mídias. O single costuma ser a faixa que o artista escolhe para divulgar seu trabalho mais recente ou o álbum em que está incluído, sendo a primeira música a ser compartilhada com o público. Em muitos casos, o single é lançado com uma versão alternativa ou remixes, o que aumenta suas chances de sucesso e atração nas rádios e plataformas de streaming.

Embora o termo "single" também possa se referir a outras faixas isoladas, ele é frequentemente associado à música principal de uma campanha promocional.

O sucesso de *Rappers Delight* levou muitos pioneiros a reconsiderar a ideia de gravar discos, a preocupação em transmitir o que de fato era o hip-hop também existia, já que já estava nas mídias, nada mais justo do que participar.. Afrika Bambaataa, assinou com a Paul Winley Records, Grandmaster Flash com a Enjoy Records, enquanto outros, como Treacherous Three e Kurtis Blow, também firmaram contratos de gravação. Aos poucos os Djs passaram a utilizar as baterias eletrônicas, sequenciadores, sintetizadores e etc para além dos toca discos, na produção. Em 1981, Grandmaster Flash lança “Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel”, é uma colagem de diversas batidas, samples, straches e outros componentes musicais. E Bambaataa ao gravar “Planet Rock” (1982) introduziu dois equipamentos: a famosa bateria Roland TR-808 já mencionada, e o sampler/sintetizador Fairlight CMI.

A cultura se reinventava, crescia e desenvolvia, nesse cenário, Afrika Bambaataa ampliava as construções das bases de break beat para além do trabalho introduzido por Kool Herc. Passou a incorporar gêneros relacionados a bandas europeias como Krafweek, além do rock e soul (Rose, idem).

Silva relata ainda que “O resultado preliminar das incursões de Afrika Bambaataa, conduziu a uma “timbragem” característica do RAP e sua transição para o mercado fonográfico e para os clubs. Essas experiências aparecem claramente em Planet Rock, primeiro single de grande sucesso lançado pelo DJ e o *Soul Sonic Force* posteriormente em 1986.

O desenvolvimento do RAP como explicitado dependeu muito do uso dos samples, geralmente advindos do funk soul e do disco, nesse contexto Millie Jackson e Betty Davis foram nomes notórios que além da influência musical pro desenvolvimento da cena da época, também influenciaram diversas músicas e artísticas dos anos seguintes.

---

<sup>78</sup> Um hit é uma música, canção ou faixa que alcança grande sucesso, sendo muito popular entre o público e frequentemente tocada nas rádios, plataformas de streaming e outros meios de comunicação. Geralmente, um "hit" é associado a uma música que se destaca nas paradas de sucesso, com alto número de vendas, streams ou execuções, além de gerar um grande impacto cultural. O termo pode ser usado também para descrever outras produções de sucesso em diversas áreas, como filmes ou livros, mas é mais comum no contexto da música.

<sup>79</sup> A Billboard Hot 100 é uma das paradas musicais mais importantes e influentes do mundo, criada pela revista Billboard. Ela classifica as 100 músicas mais populares dos Estados Unidos com base em uma combinação de fatores, incluindo vendas físicas e digitais, execuções em rádios e streams nas plataformas de música. A Hot 100 é atualizada semanalmente e reflete as tendências do mercado musical, sendo uma das principais formas de medir o sucesso de uma música ou artista nos EUA.

A parada é muito respeitada na indústria musical, e alcançar o topo da Billboard Hot 100 é considerado uma grande conquista para qualquer artista, sinalizando que a música é um grande sucesso comercial.

<sup>80</sup> <https://www.polifoniaperiferica.com.br/2016/04/22/ritmo-e-fundamento-the-sugarhill-gang/>

*Millie Jackson*, considerada a "Mãe do Hip-Hop", é uma das artistas de soul/funk mais influentes de todos os tempos. Ela é uma das artistas femininas de soul que trouxe a expressão sexual para o funk e o soul, o que teve uma forte influência no rap. Embora não fosse tão polida ou coreografada como artistas como Diana Ross ou Aretha Franklin, Jackson tinha uma atitude crua, real, que era demonstrada através de sua música, e da qual ela externalizava em completo conforto consigo. Juntamente com o músico de soul/funk Isaac Hayes, Jackson incorporou o "rap" em sua música, seja no meio ou no início de uma faixa.

O "rap" geralmente era um monólogo falado. À medida que Jackson se tornava famosa por temas sexualizados em sua música, sua contemporânea Betty Davis também seguia pelo mesmo caminho. Davis é um exemplo perfeito dessa atitude crua e funky, que afastava alguns ouvintes, mas ainda assim provava ter uma forte influência sobre artistas emergentes. Davis não era tão conceitual quanto Jackson quando se tratava de sua música, no entanto, representava mulheres negras que possuíam sua sexualidade com naturalidade. Embora infelizmente a maioria do público contemporâneo conheça Davis apenas como esposa do lendário músico de jazz Miles Davis, a influência de Betty Davis na música foi muito além de seu relacionamento com o marido, ela tinha ideias fortes sobre performance, e se recusava a ser controlada por outros.

Nascida em Thompson, Geórgia, em 15 de julho de 1944, *Millie Jackson* mal conheceu sua mãe, que morreu após pegar uma lata de gás para cozinhar, pensando que era querosene. A lata pegou fogo e a mãe de *Millie* morreu queimada. *Millie* tinha apenas dois anos na época. Depois, *Millie* viveu com seu pai, que era agricultor. Eles eram muito próximos e sempre compartilhavam histórias um com o outro. Segundo *Millie*, seu pai casou seis vezes. Quando criança, ela nunca soube o motivo de tantas vezes, mas à medida que cresceu, percebeu que ele estava tentando encontrar uma mãe adequada para ela. Aos 13 anos, seu pai a enviou para viver com seus avós maternos, pois ele achava que ela estava se tornando muito livre e precisava de uma base mais firme depois de pegá-la usando salto alto. Quando *Millie* fez 16 anos, ela fugiu da casa dos avós e se mudou para Nova York, onde se sustentava como garçonne durante o dia em um restaurante *Schrafft's*, onde foi a primeira garçonne negra. Ela também fez trabalhos como modelo para revistas.

---

<sup>81</sup> Technics MK1 (fonte: [https://www.aajcomercial.com.br/MLB-3411152827-technics-sl-1200-mk-1-custom-black-piano-c-braco-jelco-lad-\\_JM](https://www.aajcomercial.com.br/MLB-3411152827-technics-sl-1200-mk-1-custom-black-piano-c-braco-jelco-lad-_JM))

À medida que crescia, *Millie* se apaixonou pela música, especialmente pelos artistas de soul *Otis Redding* e *Sam Cooke*, ouvindo suas músicas em sua casa ou em festas. Millie amava tanto cantar que começava a cantar aleatoriamente enquanto conversava com seus amigos. A carreira musical de Jackson começou quando ela e sua amiga testemunharam um concurso de talentos no clube noturno de Harlem, Palm Café. A amiga de Jackson, ofereceu-lhe cinco dólares para cantar naquela noite, o que Millie fez, já que estava constantemente criticando cada artista que se apresentava no palco. Esse ato espontâneo a levou a um trabalho em um popular clube de R&B de Harlem, o *The Crystal Ballroom*.

Jackson entrou na indústria musical em 1970 quando assinou com a gravadora *MGM Records*. Sua estadia foi breve porque a gravadora queria moldar seu estilo com base no som gospel de soul que estava em alta no final dos anos 60. Uma cantora em particular que a gravadora via como um arquétipo era a cantora de soul *Gladys Knight*. Ela trabalhou em algumas músicas com o produtor *Billy Nichols*, incluindo um single chamado “*A Little Bit Of...*”, antes de deixar a *MGM Records* devido à sua recusa em assinar um contrato de gerenciamento com eles. Jackson não acreditava que o estilo de gerenciamento da *MGM* fosse adequado para o rumo que ela queria dar à sua carreira. Posteriormente, Jackson assinou com a gravadora *Spring Records* de Nova York, iniciando sua longa associação com eles. Enquanto estava na gravadora, Jackson trabalhou de perto com o produtor da casa da *Spring*, *Raeford Gerald Juntos*, *Millie Jackson* e *Raeford Gerald* trabalharam em seu primeiro single, “*A Child of God (It's Hard to Believe)*”, lançado em 1972.

*I know a man who curses his brother*

*I know a man who thinks of no other*

*Always chasing after money*

*Thinks a poor man is funny, it's hard*

*Wow, it's hard to believe he's a child of God*

*Oh, yeah*

*I know a woman who steals from her mother*

*And that same woman, she gets drunk one day to another*

*She kicks her kids out in the streets*

*Puts another man under their father's sheets and I find it hard*

*Wow, it's hard to believe she's a child of God*<sup>82</sup>

*Jackson* explicou que a música era uma ideia de *Don French*, e ela coescreveu a letra

com ele. A canção expressa as opiniões de Jackson sobre religião, cantando sobre como hipócritas e mentirosos se passam falsamente por criações de Deus. A música remonta ao assassinato de *Martin Luther King Jr.* e à hipocrisia que *Jackson* acreditava estar acontecendo na época. Apesar do caráter progressista da música, *Jackson* sentiu que a canção não estava em sua voz natural. Em uma entrevista de 2010, Jackson explicou:

*"They [producer Raeford Gerald] speeded up my voice. It was too low for a woman they thought, so they speeded up all my tracks a half a step so everything would be higher than I actually sang it in. The first song I recorded that came out in my natural voice was 'Hurts So Good.' On 'Ask Me What You Want,' I'm almost one of the Chipmunks."*<sup>83</sup>

Jackson obteve seu terceiro single no Top 10 com *"Hurts So Good"* em 1973. A música alcançou o número três nas paradas de R&B da Billboard e entrou no Top 40 das paradas pop. A canção foi um sucesso para Jackson, sendo incluída na trilha sonora do filme *Cleopatra Jones*, lançado no mesmo ano. A trilha sonora foi uma produção conjunta entre Jackson e Brad Shapiro. Apesar do sucesso, Jackson recebeu apenas crédito pelo conceito do álbum. Nas palavras de Jackson, *"that's when they (label owners) met the real Millie Jackson."*<sup>84</sup> ela estava pronta para se libertar sozinha. Millie buscava o controle criativo sobre sua própria música. Posteriormente, recebeu total reconhecimento por seus esforços.

A evolução da carreira de Jackson trouxe muitas possibilidades para ela e para a Spring Records. O produtor Brad Shapiro continuou a trabalhar com Jackson. A Spring esperava capturar a energia das apresentações ao vivo de Jackson e transformá-la em um sucesso de gravação. Com isso e seu desejo de quebrar barreiras, Jackson gravou o que muitos consideram ser seu álbum de destaque, *Caught Up*, lançado em 1974. O álbum foi o que muitos chamaram de uma "soul opera".

---

<sup>82</sup> Eu conheço um homem que xinga seu irmão

Eu conheço um homem que não pensa em mais ninguém

Sempre correndo atrás de dinheiro

Acha que um homem pobre é engraçado, é difícil

Uau, é difícil acreditar que ele é um filho de Deus

Ah, sim

Eu conheço uma mulher que rouba da mãe

E essa mesma mulher, ela se embriaga de um dia para o outro

Ela expulsa seus filhos para a rua

Coloca outro homem debaixo das cobertas do pai deles, e eu acho difícil

Uau, é difícil acreditar que ela é uma filha de Deus

Inusitado na época, o álbum foi dividido em duas partes; a primeira é contada do ponto de vista de uma amante, enquanto a segunda parte é cantada do ponto de vista de uma esposa, ato inovador na época, como a própria artista relata, ela trouxe para suas letras conversas femininas que só existiam de forma muito privada, entre as amigas, “na lavanderia”. O diálogo entre a forma que o lado A e B do disco foram construídos dá voz a situações pouco faladas, porém muito vivenciadas pelas mulheres, principalmente em 1970. A sensibilidade em tratar de assuntos tão polêmicos abordando ambos os pontos de vista, além da habilidade performática e voz emblemática da diva soul a aproximou muito do público feminino e afastou os homens de seus shows. O auge de *Caught Up* chegou ao número 4 na parada de álbuns de R&B da Billboard e ao número 21 na parada de álbuns pop. Ela lembra “*Men didn’t want my records in their house. They wouldn’t come to see me live. Because I spoke truth to women, I got a reputation for being rough on men.*”<sup>85</sup>

Jackson adicionou algo próximo ao rap em seu álbum com a canção “*If Loving You Is Wrong (I Don’t Want To Be Right)*”, originalmente cantada por Luther Ingram. Jackson descreveu como ela começou a usar o “rap” em suas apresentações:

*So I would be singing and somebody in the audience would be talking, and I'd just break the band down and attack 'em and start that, 'Scuse me, 'scuse me. Would you like us to have this conversation together?' And the people would end up liking that. It got to be a part of my show where I would always break the song down and talk to somebody in the audience.*

Uma maneira importante pela qual Jackson se tornou parte da cultura emergente foi através da faixa-título de seu álbum, “I Had To Say It”, que é uma resposta rítmica à música *Rapper’s Delight* do Sugarhill Gang. A música de Jackson aborda os homens pretos namorando mulheres brancas. Millie Jackson explicou o conceito da música: “I wanna speak to you about white girls, on the arms of our black men. It’s not bad enough they gettin’ the good thing, they got the men callin’ ‘em honey. It wouldn’t be so bad but every time they get one, they get one that got the money. They say they got them ‘cause we ain’t cool, all we do is fuss.”

---

<sup>83</sup> Eles [o produtor Raeford Gerald] aceleraram minha voz. Eles achavam que estava muito grave para uma mulher, então aceleraram todas as minhas faixas meio tom para que tudo ficasse mais alto do que eu realmente cantava. A primeira música que gravei e saiu com minha voz natural foi ‘Hurts So Good’. Em ‘Ask Me What You Want’, eu praticamente sou uma das Chipmunks

<sup>84</sup> Foi aí que eles (Donos de gravadora) conheceram a verdadeira Millie Jackson

<sup>85</sup> ” “Men didn’t want my records in their house. They wouldn’t come to see me live. Because I spoke truth to women, I got a reputation for being rough on men.”

Ela afirmou: “*My music is not rap, rap, It’s talk rap.*”. Ela quis dizer que sua música não tem o flow rítmico de um MC, porém que usa o monólogo e a rima, muitas vezes em forma de freestyle durante os shows para conseguir transmitir sua mensagem com o impacto que almejava. Jackson se especializou em monólogos para transmitir sua mensagem.

Assim como James Brown foi um importante precursor do canto em um tempo mais rápido e das performances, Millie Jackson teve uma influência semelhante para as mulheres MCs. A rapper de Chicago Da Brat nomeou seu terceiro álbum *Unrestricted* (2000) em homenagem ao álbum de Millie Jackson, *Totally Unrestricted! The Millie Jackson Anthology* (1997). Da Brat aprofundou sua influência ao apresentar Millie Jackson na introdução. Roxanne Shante, muitas vezes considerada “A Millie Jackson do Rap”, também foi influenciada por Jackson. Ela se lembra de Jackson lhe dizendo: “*You’ll be known and you’ll be successful a lot longer for the nasty things that come out of your mouth, then the nasty things you put in it.*”<sup>86</sup>

Nessa época outros grupos muito importantes atuavam como pioneiras na cena do rap, The Mercedes Ladies e The Sequence e posteriormente TLC.

Funky Four Plus One foi um grupo formado em 1976 e formado por Lil’ Rodney C, Keith Keith, K.K. Rockwell, Jazzy Jeff, Raheem e a primeira MC mulher Sha Rock, ficou conhecido por ser o primeiro grupo de rap a ser televisionado, o que ocorreu graças a três mulheres, Sylvia Robinson, produtora e dona da gravadora, Debbie Harry vocalista do grupo de Punk Blondie e Sha Rock, membro do Funky 4+1 e a voz no rap que chamou a atenção de Debbie, responsável por convidá-los ao programa. Sobre a importância de Sha Rock como a primeira referência feminina, Lady B<sup>87</sup> comenta: “*Definetely remember the first time i heard a woman on the mic, it was Sha Rock. She was in a group called funky 4+1 more. And absolutely no doubt she was the one more*”<sup>88</sup> no filme documentário *My Mic Sounds Nice - The Truth About Women and Hip-hop*.

No episódio 2 de *Louder Than a Riot*,<sup>89</sup> Sha Rock conta sobre a luta para se manter reconhecida no cenário do Hiphop enquanto mulher. Ela inicia sua trajetória como B-girl em 1976, viu o que era breakdance pela primeira vez na escola, esses grupos de como ela coloca “*nomadic B- girls and B-boys*”<sup>90</sup> tinham o hábito de viajar pelo Bronx, competir com *crews* diferentes, frequentar festas diferentes, aprender e mostrar novos movimentos. Dois nomes até hoje muito conhecidos que Sha Rock acompanhava eram Keith e Kevin, hoje conhecidos como *Legendary Brothers*.

---

<sup>86</sup> “Você será conhecido e terá sucesso por muito mais tempo pelas coisas desagradáveis que saem da sua boca do que pelas coisas desagradáveis que você coloca nela.”

*The circle was always male-dominated. It was a young male sport at the time. I was sort of like a tomboy growing up. But there was just a feeling that you knew you had to be a part of. Some of us was living in poverty, politicians always doing their own thing. So when we came within that circle, that was our way to get away from all the other negative stuff. I mean, just being out there in the street and just listening to some of this, the sounds and the music and the percussion — it just gave you a feeling like you could just take on the world. It just empowered you as a woman.<sup>91</sup>*

Segue contando no episódio que foi 1967 o ano em que o elemento MC passou a fazer parte da sua trajetória. Em um desses eventos de Break um menino jovem, parte da organização passou distribuindo flyers e a convidou para fazer parte das audições. As audições ocorreram no porão da casa do DJ Breakout, ela chamou uma amiga e foi, como todos conheciam o Dj na área, muitas pessoas compareceram para a audição.

Sha Rock relata no mesmo documentário My Mic Sounds Nice, que descobriu sobre as audições para o grupo e foi escrevendo no ônibus a caminho sua rima, ao chegar no local reparou ser a única mulher presente, sua rima e cadência <sup>92</sup> chamaram atenção. Quando entrou no grupo, eram apenas 2 MCs – Keith Keith e K.K Rockwell, depois no início de 1978 entrou o Rahiem e se tornaram o The Original Funky 4.

Na época, o grupo de Grandmaster Flash era composto por quatro MCs, sendo conhecido como The Furious Four, enquanto o grupo de Sha Rock era denominado The Funky Four. Esses dois grupos travaram diversas batalhas de Rap, sendo responsáveis pela primeira batalha de Rap registrada. Sha Rock, por sua vez, se destacou como a primeira MC mulher a participar de uma batalha. Ao longo do tempo, diversos outros grupos começaram a competir entre si, e a MC em questão relatou que, nesses confrontos, ela era frequentemente considerada a "arma secreta".

---

<sup>87</sup> Lady B é MC e DJ atuante na cena do hip-hop desde o fim da década de 1970 e início da década de 1980. Conhecida por singles como "To the Beat Yall" de 1980.

<sup>88</sup> "Definitivamente lembro a primeira vez que ouvi uma mulher no microfone, era Sha Rock. Ela estava em um grupo chamado Funky 4+1 More. E absolutamente, sem dúvida, ela era a mais importante."

<sup>89</sup> <https://www.npr.org/2023/03/23/1165321324/louder-than-a-riot-mc-sha-rock>

<sup>90</sup> Os termos "nomadic b-boy" e "nomadic b-girl" fazem referência a b-boys e b-girls (praticantes de breakdance) que têm um estilo de vida itinerante, ou seja, viajam frequentemente de cidade em cidade ou de país em país para participar de batalhas, competições e eventos de dança.

<sup>91</sup> O círculo sempre foi dominado por homens. Era um esporte masculino na época. Eu meio que era uma "moleca" enquanto crescia. Mas havia uma sensação de que você sabia que tinha que fazer parte disso. Alguns de nós vivíamos na pobreza, os políticos sempre fazendo suas próprias coisas. Então, quando chegamos a esse círculo, foi nossa forma de escapar de todas as outras coisas negativas. Quero dizer, apenas estar lá na rua e ouvir alguns desses sons, a música e a percussão — isso te dava uma sensação de que você podia enfrentar o mundo. Isso realmente te empoderava como mulher.

<sup>92</sup> ritmo, compasso.

Em 1979, Rahiem foi expulso do grupo pelos outros dois membros, já que ele expressava o desejo de deixar o grupo e se juntar ao de Grandmaster Flash. Ambos os grupos, Flash e Funky Four, eram os únicos a atrair o maior público de Nova York no cenário do Rap. Os demais membros do grupo sentiram-se traídos e começaram a especular que Rahiem estaria "entregando" as batalhas, uma vez que ele era o cantor e não queria mais cantar. Como resultado, o Furious Four passou a ser conhecido como Furious Five.

Rahiem e ela eram muito próximos, por não entender direito tudo que aconteceu, ela deixou o grupo. Retornou posteriormente a pedido do gerente, que a convidou de volta. Eles haviam adicionado dois novos membros, então, quando ela retornou, se tornou a "Plus One".

A MC utilizava um instrumento chamado Echo Chamber, repetia toda última palavra das rimas dela, então nas fitas cassetes e hoje em dia nas plataformas de streaming esse som se perpetua, foi a partir desse momento que diversos outros Mcs passaram a utilizar também este eco na voz.

Uma das pessoas que percebeu esse estilo distinto foi Darryl "DMC" McDaniels, do Run-DMC. Ele contou à equipe do Louder sobre Sha-Rock: "So I heard Funky 4 + 1. I heard that. And then on that record was this girl. And since it was a girl, the voice was so distinctive, but it sounded stronger, more grounded, more versatile, more unique, more impressive than all of the dudes that I had heard up to that point. It was just a different energy and they were all switching off from rapping. But when it got to the part where they said, "Sha-Rock, don't stop, just turn on your mic and you're ready to rock." And this person, I don't wanna just say "girl," this person just went. I heard her rhyming over the break beat "Seven Minutes of Funk" and it was just, it was just the craziest thing that I ever heard. And I heard a lot of people do it. But there was something about the way Sha-Rock delivered her rhymes. That was just the prototype to be."<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> "Então, eu ouvi Funky 4 + 1. Eu ouvi aquilo. E naquela música havia essa garota. E, como era uma garota, a voz dela era tão distinta, mas soava mais forte, mais sólida, mais versátil, mais única, mais impressionante do que todos os caras que eu tinha ouvido até aquele momento. Era uma energia diferente, e todos estavam se revezando no rap. Mas quando chegou na parte em que diziam, 'Sha-Rock, não pare, apenas ligue seu microfone e esteja pronta para arrasar.' E essa pessoa, eu não quero apenas dizer 'garota', essa pessoa simplesmente mandou ver. Eu a ouvi rimando sobre o break beat de 'Seven Minutes of Funk' e foi simplesmente, foi a coisa mais louca que eu já ouvi. E eu já ouvi muitas pessoas fazendo isso. Mas havia algo na forma como Sha-Rock entregava suas rimas. Aquilo foi apenas o protótipo do que viria a ser." -

Sha Rock se destacou dentre os homens do grupo, eles fizeram sua primeira aparição no single "Rappin' And Rocking the House", lançado pela Enjoy Records em 1979, em sua versão original o single tinha quinze minutos de duração. Mas seu grande sucesso foi o clássico "That's The Joint". .

A Enjoy tinha todos os principais MCs das ruas de Nova York na época. Por algum motivo, um olheiro procurou o grupo e disse: "Sylvia Robinson quer que vocês venham para a Sugar Hill Records." O empresário dela estava contra isso, mas o grupo sentiu que, como ela tinha a música número 1 no mundo na época — uma música de rap — achavam que o alcance de marketing dela era melhor do que o da Enjoy Records. ["Rapper's Delight" alcançou o topo das paradas no Canadá, Espanha e Países Baixos e ficou no Top 5 em outros nove países, mas atingiu o No. 36 na Billboard Hot 100.] De alguma forma, o proprietário da Enjoy, Bobby Robinson, fez um acordo com a Sugar Hill Records, e o grupo conseguiu sair da gravadora e assinar com a Sugar Hill no ano seguinte.

O que Sylvia Robinson fez com essa primeira turnê do Sugar Hill foi levar todos os artistas de seu selo — Grandmaster Flash and the Furious Five, The Sugarhill Gang, Funky 4 + 1 e The Sequence — em uma grande turnê mundial para mostrar ao público o que a Sugar Hill Records estava fazendo. Eles passaram por todas as grandes cidades, com arenas lotadas em cada show, atraindo pessoas de todas as idades, pois em 1981 o rap estava em ascensão. Juntaram-se a eles o grupo de R&B Sky, Charlie Wilson e o Gap Band, além do Rapping Dummy. Foi a primeira turnê documentada do hip-hop, e a Sequence e o Funky 4 + 1 foram os únicos grupos femininos nas grandes turnês de hip-hop fora de Nova York e arredores.

Foi durante essa turnê que o grupo foi convidado a participar do Saturday Night Live Show, Mesmo com outros artistas como Kurtis Blow e Sugarhill Gang no Soul Train, eles foram o primeiro grupo autêntico de rap das ruas de Nova York a se apresentar na televisão nacional.

*"When we walked into NBC, the Saturday Night Live set it was like, OK, we're gonna be on TV. And I was pregnant at the time. I think I was about four or five months pregnant. So I was like hurting, I was feeling kind of crazy. But my group didn't know."*<sup>94</sup> - Sha Rock

---

<sup>94</sup> <https://www.npr.org/2023/03/23/1165321324/louder-than-a-riot-mc-sha-rock>

Quando o grupo descobriu sobre a gravidez a situação mudou, os integrantes ficaram assustados com a possibilidade de precisar continuar sem ela, já que foi Sha Rock que chamou a atenção da produtora do programa e sentiam que era o diferencial do grupo, eles ainda não tinham conseguido fechar tantas datas para eventos e capitalizar do programa como imaginavam. Nesse período como relata a MC a gravadora também estava trazendo alguns problemas para o grupo, dois dos integrantes decidiram sair e como eram os mais questionadores até então, Sylvia permitiu. O grupo infelizmente não recebeu o reconhecimento que merecia. Findou-se nos anos 80, sem ter colocado um disco completo na pista, no entanto os singles marcaram a história dos primórdios da cultura.

Depois de um tempo parada tentando se reorganizar com toda pressão, ela voltou ao estúdio para gravar, pois Sylvia Robinson havia prometido cuidar dela, especialmente por se tornar a madrinha de sua filha. Sylvia batizou sua filha quando ela tinha apenas dois meses e foi até o Bronx em seu Rolls Royce para a cerimônia. Ela acreditava que Sylvia, sendo a madrinha de sua filha, iria garantir que seus direitos fossem respeitados e que recebesse a compensação financeira pelas músicas que havia criado.

Sua filha nasceu em 1981, e o contrato foi assinado em 1980, o que parecia o início de uma boa relação. Ela sentia que, independentemente de tudo, Sylvia estaria ali para cuidar de sua filha, financeiramente, caso algo acontecesse com ela ou sua mãe, já que a remuneração pelas músicas deveria ser sua.

*“When I realized that no money was coming in — I’m broke, given all I had, all my good songs, all my good lyrics to these records. I’m not seeing no money. I’m not seeing no tabulations of credits, or breakdowns of what sold or what didn’t. In 1983, I said, I’m not gonna do this. I’m not gonna allow no one to pimp me and take everything away from me that I love. So I fell back and I didn’t record for a long period of time, simply because I felt the way for me to handle this was to regroup, let my contract run out. I don’t do anything that anybody can take away from me again. So in order for me to love the culture that I helped build, I fell back because of Sugar Hill Records”<sup>95</sup>*

Quando ela decidiu voltar à cena e encontrar uma maneira de enfrentar a situação, convidou Queen Lisa Lee que era da área do Bronx dominada pelo Afika Bambaataa e Debbie D que havia visto rimando no início dos anos 80, formaram um grupo e participaram das audições para o filme Beat Street, produzido pelo Harry Belafonte. Como ainda estava sob contrato ele precisou contatar a Senhora Robinson, que permitiu com a condição de que o Melle Mel de Furious Five escrevesse a música, ao chegarem ao escritório de Belafonte ele informou que tinha a música pronta, chamada *“Us Girls Can Boggie Too”* e foi assim que ficaram conhecidas como Us Girls. Vale ressaltar que apesar da prévia, as rimas e rotinas performáticas que elas apresentam no filme foram de autoria das três mulheres.

Sha Rock finaliza o episódio com uma fala muito marcante sobre a necessidade de se reafirmar continuamente, mesmo com tantos anos de participação na cena:

*"I came in the game in 1977. So, to fight to still be even talking about this right now — it's like you gotta fight and fight and fight for your legacy... The misconception is that it was a male-dominated field, and the females just came on the scene later. No, the males didn't dominate anything. We were always there."*<sup>96</sup>

Anterior a Us Girls, existiu uma crew de mulheres, Djs e Mcs lendária, ficou conhecida como Mercedes Ladies. Em entrevista para o canal jornalístico The Bee Shine, Sheri Sher, uma das fundadoras desse grupo relata que inicialmente eram conhecidas como Mercedes Young Ladies. O grupo original se formou em 1976, composto por Sheri Sher, RD Smiley, Tracy T e Lil Bit. Em entrevista ao Rock the Bells, Dj Rd Smiley conta que inicialmente eram apenas uma crew de mulheres, se encontravam, iam juntas a festas e etc, a ideia inicial era espalhar o nome da crew para que pudessem abrir uma casa de eventos (club) bem-sucedido. Fizeram camisetas com os nomes, recrutaram novas meninas pra participar do grupo (Eva Def e Zina Z entram para a crew) e com o tempo os jovens da mesma área que elas já sabiam seus nomes, os Mcs já usavam o nome do grupo nas rimas. Em 1978 o empresário dos L.Brothers, Trevor, as convidaram para ir à casa do Dj Grandwizzard Theodore, e as apresentou a Dj Baby D, muito amiga de Theodore a Dj era extremamente talentosa, e foi neste momento que se tornaram um grupo de Rap, composto até então por 5 Mcs e 2 Djs. A Dj La Spank – hoje em dia conhecida como Dj Flame- ficou no grupo de 1979 a 1980 apenas. Trevor se tornou o empresário do grupo, Rd Smiley comentou na entrevista sobre as reais motivações por trás desse incentivo ao grupo:

---

<sup>95</sup> Quando percebi que nenhum dinheiro estava entrando — estava quebrada, tendo dado tudo o que tinha, todas as minhas boas músicas, todas as minhas boas letras para esses discos. Não estava vendo nenhum dinheiro. Não estava vendo nenhum detalhamento de créditos ou relatórios de vendas, ou o que vendeu e o que não vendeu. Em 1983, disse a mim mesma: "Não vou fazer isso. Não vou permitir que ninguém me explore e tire tudo o que eu amo." Então, me afastei e não gravei por um longo período de tempo, simplesmente porque senti que a melhor forma de lidar com isso era me reerguer e deixar meu contrato expirar. Não vou mais fazer nada que alguém possa tirar de mim. Então, para eu continuar amando a cultura que ajudei a construir, me afastei por causa da Sugar Hill Records.

*"We were supposed to be like the second leg of the L Brothers, and that's who Trevor was really concerned with. They really wanted us to fail at first. Trevor had managed an all-female group in Jamaica, and he wanted to try it in The Bronx. But I think that he initially saw us as another group to juggle, and we were females at that. He watched us, and he saw that we were really getting good. We weren't there trying to get boyfriends — we were watching, learning, and trying to get better."<sup>97</sup>*

Na entrevista, comentam ainda que frequentavam as festas, sets e eventos não na intenção de arrumar namorados, mas de observar e aprender, de serem vistas e lembradas. Queriam ser admiradas como Djs e Mcs capazes e talentosas ao mostrar suas capacidades e habilidades e o amor que nutriam pela musicalidade e pela cultura. Não esperavam ou almejavam qualquer tratamento especial, ao contrário, sempre carregavam seus próprios equipamentos e discos, montavam seus equipamentos sem a ajuda de qualquer grupo, faziam amizades e fechavam datas nos sets de amigos. Contam ainda que o primeiro show que fizeram, foi em um parque fechado, pularam a cerca com seus equipamentos, fizeram o que precisavam fazer para conseguir energia e se prepararam para receber o público. Estando em um cenário dominado por homens, as meninas sofreram diversas formas de misoginia e sabotagem, por vezes vindas pelo próprio empresário. RD Smiley comenta também na entrevista ao Rock the Bells:

*"I remember at our first jam at 63 Park, I was told by Trevor that I needed to lose weight. I was still in crew mode, not group mode, so I went off and asked him who he thought he was talking to. As a result, he began to sabotage me. Every time I got on the set, he would tell me to stand by while he changed the pitch. He did that at least three times, and it wasn't until we played for Ritchie T at the T-Connection that I realized what he had been doing. His money man and two other people told me about how he had sabotaged the set."<sup>98</sup>*

---

<sup>96</sup> “Eu entrei no jogo em 1977. Então, lutar para ainda estar falando sobre isso agora — é como se você tivesse que lutar e lutar e lutar pelo seu legado... O equívoco é que era um campo dominado por homens, e as mulheres só entraram em cena depois. Não, os homens não dominaram nada. Nós sempre estivemos lá.”

<sup>97</sup> "Nós deveríamos ser como a segunda parte dos L Brothers, e era com isso que Trevor estava realmente preocupado. Eles realmente queriam que nós fracassássemos no começo. Trevor havia gerido um grupo totalmente feminino na Jamaica, e queria tentar isso no Bronx. Mas eu acho que ele inicialmente nos via como mais um grupo para administrar, e éramos mulheres. Ele nos observou e viu que estávamos realmente melhorando. Não estávamos ali para arrumar namorados – estávamos observando, aprendendo e tentando melhorar."

Com tanta falta de incentivo, investimento e bom gerenciamento, Zina Z e Eva Def saíram do grupo e foram em busca de outras oportunidades, quando foram substituídas por duas novas garotas e a mãe dessas novas garotas sugeriu que seguissem de uma nova forma, cantando ao invés de rimando e reestruturou o grupo foi quando de fato sentiram sua essência dissipando e o grupo acabou findando-se. Apesar do grupo ser lendário, nunca receberam o reconhecimento que mereciam, nas comemorações de 50 anos da cultura não foram convidadas para participar e/ou serem prestigiadas como pioneiras como os outros artistas da época. Elas comentam ainda a injustiça de The Sequence, o primeiro grupo feminino a lançar um disco também não receber este reconhecimento e sobre a falta de interesse por parte dos historiadores, das novas gerações buscarem essas informações e referências. Em 2023 as Djs RD e Baby D, hoje em dia também Mcs voltaram a lançar músicas, e deixaram o recado: "The pioneers are still here and we still have it."<sup>99</sup>

A prática de usar samples na criação dos beats de rap só se firmou em meados da década de 1980, algum tempo depois dos primeiros raps começarem a ser gravados e comercializados. Como Kistner (2006) observa, nos primeiros anos do Hip Hop, a tecnologia de sampleamento ainda estava em seus estágios iniciais. Isso significava que os equipamentos eram inacessíveis para a maioria dos produtores, ou não eram suficientemente avançados para permitir uma expressão musical plena. Como resultado, muitas das faixas dessa época não faziam uso de samplers, e mesmo as que usavam, não aproveitavam todo o potencial dessa tecnologia (KISTNER, 2006, p. 38, tradução nossa).

Em 1980 que os produtores começaram a perceber as possibilidades do sampling digital. Rose (1994) explica que os samplers, dispositivos capazes de duplicar digitalmente qualquer som e tocá-lo em diferentes tonalidades e sequências, surgiram como ferramentas de grande flexibilidade. Além de permitir manipulação de sons pré-existentes, esses aparelhos também vinham com bibliotecas de sons digitais originais, que poderiam ser rearranjados de diversas maneiras (ROSE, 1994, p. 73).

---

<sup>98</sup> "Eu me lembro do nosso primeiro jam no 63 Park, quando Trevor me disse que eu precisava perder peso," diz RD Smiley. "Eu ainda estava no modo 'crew', não no modo 'grupo', então eu perdi a paciência e perguntei quem ele pensava que era para falar assim comigo. Como resultado, ele começou a sabotar meu trabalho. Toda vez que eu subia para o set, ele me dizia para ficar de lado enquanto ele mudava o tom. Ele fez isso pelo menos três vezes, e só quando tocamos para Ritchie T no T-Connection que eu percebi o que ele estava fazendo. O homem do dinheiro dele e outras duas pessoas me contaram como ele havia sabotado o set." - <https://rockthebells.com/articles/the-mercedes-ladies-hip-hops-first-all-female-crew/>

<sup>99</sup> "Os pioneiros ainda estão aqui e nós ainda temos o talento."

Nos primeiros tempos, os samplers eram essencialmente teclados que permitiam carregar e tocar bibliotecas de timbres a partir de disquetes. Com o tempo, surgiram novos modelos com design e funcionalidades diversificadas. Katz (2004) observa que os dispositivos utilizados para sampling variavam de teclados tradicionais a equipamentos especializados, com botões e controles que não lembravam instrumentos musicais. Além disso, o sampling era descrito como um processo simples de cortar e reorganizar sons para criar composições (KATZ, 2004, p. 137).

Embora os samplers tenham sido inicialmente vistos como ferramentas para economizar tempo e dinheiro, produtores de rap começaram a subverter suas funções. O sampling passou a ser usado como uma nova forma de assinatura musical, permitindo aos produtores criar suas próprias estéticas sonoras. Rose (1994) descreve essa transformação, observando que, ao invés de esconder a origem dos samples, como era comum em outras formas de música, os produtores de rap passaram a destacar e recontextualizar os samples como um elemento central do processo criativo (ROSE, 1994, p. 73).

Marley Marl, DJ e produtor do Queens, é frequentemente creditado por ter pioneiramente explorado as possibilidades do sampling. Em um relato sobre a descoberta dessa nova técnica, Marl descreve em uma edição da revista *The Source*:

Um dia em 1981 ou 1982, nós estávamos fazendo um remix. Eu queria samplear uma voz de uma canção com um [sampler] Emulator e, acidentalmente, um som de caixa vazou. A princípio, eu pensei: — Isso deu errado. Mas a caixa soava bem. Eu continuei a tocar a faixa junto com o Emulator. Então, eu olhei para o engenheiro de gravação e disse: — Você sabe o que isso significa?! Eu posso pegar qualquer som de bateria em qualquer disco antigo, colocar aqui e conseguir o som dos velhos bateristas nas minhas coisas. Nunca mais vai ter aquele som tedioso da DMX [um tipo de bateria eletrônica]. Naquele dia eu saí e comprei um sampler (HAVELOCK, 1991, p. 38).

Segundo o próprio Marl, a primeira vez que ele utilizou sons de bateria sampleados de outras gravações foi na faixa “Marley’s Scratch” (1985). Porém, foi primeiro notada em faixas como “The Bridge”, de MC Shan, e “Eric B is President”, de Eric B & Rakim, ambas de 1986, marcando o início de uma revolução sonora no rap (KISTNER, 2006, p. 43).

Com o tempo, samplers como o E-mu SP-1200 e o MPC 60 se tornaram ferramentas indispensáveis na produção de rap, permitindo aos produtores explorar uma infinidade de sons retirados de vinis e criando um tipo de sonoridade para o gênero. Isso não apenas transformou os equipamentos, mas também modificou o processo criativo, permitindo que produtores construíssem uma identidade sonora única. Schloss (2014) argumenta que a produção musical de rap a partir de samples é uma extensão das técnicas de discotecagem dos DJs, destacando a continuidade entre esses dois mundos do Hip Hop (SCHLOSS, 2014, p. 57, tradução nossa).

De acordo com Nelson George (2004), o uso criativo do sampling permitiu que os

músicos do Hip Hop não só mantivessem a tradição do gênero, mas também a expandissem. Os discos passaram a ser vistos não apenas como gravações de instrumentos, mas como uma coleção de sons e fragmentos extraídos de outras músicas e contextualizados de maneira inovadora (GEORGE, 2004, p. 439).

**Figura 21- Ensoniq EPS Performance Sampler 1988**



Fonte: Sound on Sound

**Figura 22- E-MU Systems SP-1200**



Fonte: Vintage Synth

**Figura 23- MPC 60**



Fonte: Vintage Synth

Apesar de ser lançado em 1988, o EPS possui o design clássico dos primeiros samplers, com teclas para manipulação dos samples e demais timbres. Já o SP 1200, da E-mu, é uma mistura de sampler e bateria eletrônica, com a presença de botões e sliders. Por sua vez, um dos principais adventos do MPC são os pads para manipulação dos samples.

A Golden Era veio logo em seguida, compreende-se por esta nomenclatura, a época entre 1980 e o início de 1990, período que a Rolling Stone define como: “cada novo single reinventava o gênero”. Os Djs passaram a migrar dos palcos para os estúdios, a assumir a criação dos beats e a produção dos discos. Katz (2012) assinala que:

No final dos anos 1980, os DJs expandiram seu território e técnica. [...] E muitos deles expandiram sua técnica e território simultaneamente ao se moverem para dentro dos estúdios e se tornarem produtores, um tipo de compositor do Hip Hop, cujo trabalho é profundamente influenciado pela arte da manipulação dos discos de vinil (KATZ, 2012, p. 101, tradução nossa). Segundo Sewell (2013, p. 143, tradução nossa): “[...] o Hip Hop baseado em samples explodiu em 1987, atingiu seu pico em 1991, e permaneceu relativamente estável a partir da metade da década de 1990”.

Os beatmakers, responsáveis pela criação da base instrumental, o beat, que serve de apoio à performance do MC. Não existe rap sem ritmo, isto é, sem a batida, e embora não desperte tanta atenção do público, o beatmaker é indispensável nesse “mundo da arte” (BECKER, 2010).

O uso de samples (ou sampling) é uma técnica primordial na constituição da sonoridade do gênero rap. Esse recurso começou a ser usado na década de 1980, alguns anos antes da disseminação das ferramentas digitais de produção musical. A escolha da duração do sample depende das preferências estéticas do produtor e das necessidades da música. Os samples podem variar em suas características: podem ser um compasso de uma bateria, partes isoladas de instrumentos, uma palavra, um trecho vocal ou até mesmo uma frase inteira de uma música ou poema. Embora geralmente provenham de obras musicais, também podem ser extraídos de filmes.

Mark Katz (2004) define o sampling da seguinte maneira: O sampleamento digital é um tipo de síntese computacional na qual o som é traduzido em dados, que por sua vez incluem instruções para reconstruí-lo. O sampleamento é tipicamente considerado como um tipo de citação musical, geralmente de uma música pop para outra, mas ele engloba a incorporação digital de qualquer som pré-gravado em um novo trabalho musical (KATZ, 2004, p. 138, tradução nossa).

Segundo Schloss (2014, p. 21, tradução nossa), “a prática de criar música Hip Hop usando sampleamento digital para criar colagens sonoras evoluiu da prática de discotecagem do Hip Hop”. Durante o final da década de 1980 e início da década de 1990, grande parte dos instrumentais de raps era composto a partir da apropriação de elementos sonoros provenientes de outras obras musicais (KISTNER, 2006; SEWELL, 2013).

Um fragmento de bateria de uma música de James Brown, adicionada a um riff<sup>100</sup> de baixo de uma canção de Curtis Mayfield e sobreposto a um curto excerto de voz de Lyn Collins poderia ser usado para construir a base sobre a qual um

rapper realiza sua performance vocal. Entre 1986 e 1992, a produção musical de rap era amplamente baseada no uso de samples TEIXEIRA (2018, p. 45)

No entanto, diversos produtores decidem por não utilizar samples em suas produções. É o que Sewell (2013) exemplifica em sua passagem:

Boa parte dos produtores e artistas do Hip Hop não empregam samples. Por exemplo, Dr. Dre usualmente leva músicos para o estúdio para tocar novamente algumas passagens de faixas existentes: Let Me Ride a princípio talvez soe como um sample de Mothership Connection (Star Child), do Parliament, mas ao invés de samplear a devida gravação do Parliament, Dr. Dre e sua equipe de produção recriaram o som de Mothership Connection com instrumentação ao vivo (SEWELL, 2013, p. 13).

A indústria fonográfica, com o apoio de suas equipes jurídicas, passou a direcionar sua atenção ao rap após este se tornar um fenômeno midiático. O crescente sucesso comercial dos grupos, com vendas milionárias de discos e enorme popularidade, gerou novas oportunidades de receita para a indústria, mas também abriu espaço para a violação de direitos autorais:

Após 1991, os artistas mudaram suas maneiras de utilizar samples, grande parte devido ao medo de ações judiciais por violação de direitos autorais. Os artistas do Hip Hop adaptaram e modificaram sua linguagem musical para se ajustarem à disponibilidade reduzida de samples (SEWELL, 2014, p. 295).

A ação judicial movida por Gilbert O'Sullivan contra Biz Markie, após o rapper usar um trecho de sua música "Alone Again (Naturally)" no álbum I Need a Haircut (1991), foi um marco legal no uso de samples. A decisão determinou que o uso de samples em músicas deveria ser previamente autorizado pelos detentores dos direitos autorais. Isso afetou a produção musical no rap, pois as gravadoras começaram a exigir altas quantias para liberar os samples, dificultando a prática de apropriação musical pelos produtores.

Os detentores dos direitos das músicas "sampleadas" – geralmente gravadoras e escritórios de administração de direitos autorais – começaram a exigir vultosas quantias para a liberação dos samples, o que começou a minar a ambição apropriada dos produtores. É o que relata Williams (2011):

---

<sup>100</sup> Um riff é uma sequência de notas musicais repetidas ao longo de uma música, formando uma base ou acompanhamento. É geralmente feito na guitarra, mas pode ser executado pelo baixo, piano e outros instrumentos.

Devido ao cerceamento ao sampling proporcionado pela legislação de direitos autorais no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, álbuns baseados em colagens sonoras, como dos grupos Public Enemy e De La Soul, tornar-se-iam muito caros para viabilização comercial a partir de meados dos anos 1990.(WILLIAMS, 2010, p. 7, tradução nossa)

Em seu artigo “How Copyright Affected the Musical Style and Critical Reception of Sample-Based Hip-Hop”, Amanda Sewell (2014) analisa as estratégias criativas adotadas pelos artistas após o aumento dos processos judiciais no início dos anos 1990. Ela observa que, embora alguns estudiosos considerem que o processo legal de liberação dos samples tenha trazido apenas consequências negativas para os músicos, esses efeitos não foram exclusivamente prejudiciais:

Enquanto alguns estudiosos afirmam que o processo legal de liberação dos samples tem apenas consequências negativas para os músicos, eu acredito que esses efeitos para os músicos não foram necessariamente positivos nem negativos" (SEWELL, 2014, p. 295).

A autora adota uma perspectiva não pessimista em relação às mudanças provocadas pelos processos jurídicos:

Focar inteiramente nestas limitações [ao uso de samples] confina a discussão no passado, e esse tipo de nostalgia crítica apenas explicita o fato de que o Hip Hop baseado no uso de samples é diferente do que era, ao invés de descobrir e explorar as maneiras específicas que os artistas mudaram suas abordagens de produção de Hip Hop após a decisão no caso Grand Upright (SEWELL, 2014, p. 316).

Em contra-argumento, salienta-se que a compreensão dos limites entre “plágio e sample” vem tomando cada vez mais espaço dentro da indústria, é importante compreender o que nesse cenário seria arte e o que seria cópia e essa delimitação se faz vital para que não se obstrua a circulação e potência de uma arte reconstrutora, grandiosa e fusionista como se é a arte do sample em sua execução plena, respeitosa e honesta. Nesse sentido volta-se a história.

Grandmaster Flash (1958), além de tocar nas primeiras block parties junto a Kool Herc e Afrika Bombataa, aperfeiçoou as técnicas de mixagem, transformando as pick-ups<sup>101</sup> em verdadeiros instrumentos, hoje a arte recebe o nome de Turntabalism<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> Verificar vídeo do DJ RM explicando as Pick-ups como instrumento. (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hSDR9GM1-HE>)

<sup>102</sup> Turntablism é a prática de usar girar discos (com o uso de toca-discos) de forma criativa e artística, geralmente para manipular sons e criar novas músicas, efeitos e texturas. A técnica envolve o controle preciso dos toca-discos, permitindo aos DJs fazerem cortes (scratching), mixagens, e manipulações sonoras em tempo real.

O DJ aprimorou as técnicas de scratch inicialmente descobertas por Theodore, desenvolveu o back-spin<sup>103</sup> e aperfeiçoou o cutting<sup>104</sup> e o phrasing,<sup>105</sup> proporcionando uma nova abordagem na manipulação de samples. Esse avanço culminou na criação do Punch Phrasing<sup>106</sup>, técnica que permitiu uma execução ainda mais refinada das transições entre os discos e a manipulação sonora, evidenciando a habilidade criativa do DJ. Esse progresso possibilitou aos DJs e produtores a utilização do sampleamento, uma arte que remete à apropriação duchampiana. O movimento inovador de Grandmaster Flash abriu novas possibilidades no espaço criativo do rap, transformando o DJ em um artista reprogramador e estabelecendo os toca-discos como uma forma de expressão artística.

A relação com a "apropriação duchampiana" vem do conceito criado pelo artista Marcel Duchamp, que, em sua obra mais conhecida, *Fonte* (1917), desafiou a ideia de originalidade e autenticidade na arte ao tomar um objeto comum, um urinol, e apresentá-lo como obra de arte. Esse ato de "apropriar" objetos cotidianos e recontextualizá-los dentro de um novo significado ou estrutura é o que se entende como apropriação duchampiana.

No caso da música e das técnicas de DJ, especialmente com o desenvolvimento do sampleamento, o processo de pegar trechos de músicas existentes, reconfigurá-los e apresentá-los de uma forma nova e criativa, tem uma clara semelhança com a ideia de Duchamp. Os DJs, assim como Duchamp, pegam sons e trechos de músicas (muitas vezes do passado ou de outros gêneros) e os "reaproveitam", criando algo original a partir do que já existe, desafiando as

---

<sup>103</sup> O DJ faz o disco de vinil girar para trás, ou "rebobina" o som, criando um efeito de repetição ou looping. Esse movimento é comumente usado para destacar uma parte específica de uma música, geralmente em apresentações ao vivo ou em mixagens.

<sup>104</sup> No contexto dos DJs e da produção musical, "cutting" se refere ao ato de cortar ou editar uma parte do som de maneira criativa. DJs usam o termo "cut" para se referir a cortar partes de uma música ou sample e usar de maneira rápida ou repetitiva, criando uma sensação de fluidez e movimento. Pode envolver o uso de efeitos como o backspin ou outros tipos de manipulação direta dos sons. No Brasil, a maioria dos Djs e produtores do rap usam a tradução 'cortar' mesmo, para se referir a essa técnica. O termo "Cortar o sample" significa o ato de selecionar/escolher quais partes da música de referência serão aplicados na música/mixagem em desenvolvimento, já "colagem" representa as partes retiradas. Utiliza-se como colagem até falas de filmes, entrevistas, novelas etc, esses trechos podem ser usados também ao vivo, durante um Set (apresentação ao vivo do dj solo ou em conjunto a outro Dj).

<sup>105</sup> Phrasing" refere-se à maneira como as frases musicais ou rítmicas são organizadas ou manipuladas dentro de uma peça. Em uma performance ao vivo, pode envolver como um DJ ou produtor apresenta ou corta a música, enfatizando certas frases ou batidas, de forma que se encaixem de maneira harmônica e coerente com o restante da música.

<sup>106</sup>

Esse termo está relacionado ao uso de pausas e ênfases específicas na manipulação de samples ou beats. O "punch" refere-se à maneira de colocar ênfase em certas partes de uma música ou frase musical. Pode ser feito ao fazer cortes ou adicionar sons de forma que destaque um ponto importante ou impactante, geralmente criando uma sensação de energia ou "punch" no ritmo.

noções tradicionais de originalidade musical e artística. Esse processo é uma forma de recontextualizar e reinterpretar, assim como Duchamp fez com os objetos, criando uma expressão artística a partir da apropriação de elementos pré-existentes. Assim como Duchamp abriu a ruptura no espaço criativo da arte. As colagens eletrônicas abrem uma possibilidade importante para a produção artística contemporânea. As técnicas criadas, como o sampleamento e remixagem logo se constituíram como conceitos utilizados na arte pós-moderna dos dias atuais.

A música *Drop a Gem on 'Em*, do Mobb Deep (1996), oferece um exemplo claro de como o processo de sampleamento pode ser associado à apropriação duchampiana na música. A faixa utiliza como sample o trecho de *I'm in Love Again* (1976), de Millie Jackson, e a voz de Aretha Franklin, retirada da música *You Are My Sunshine* (1971), especificamente do minuto 1:07, que pode ser ouvida por volta de 0:31 em *Drop a Gem on 'Em*. Esse uso de samples recontextualiza as melodias e vocalizações originais, inserindo-as em um contexto novo e totalmente distinto, marcado pela sonoridade mais agressiva e sombria do rap, característica da época.

Esse processo de reutilização e transformação de elementos musicais já existentes reflete o conceito de apropriação duchampiana, pois retira o material original de seu contexto e o reintegra em uma nova composição, conferindo-lhe um novo significado e uma estética diferente. Tal prática desafia as noções tradicionais de originalidade e autenticidade na arte, uma vez que o produtor ou DJ não cria de forma completamente original, mas sim reconfigura e reinventa influências culturais e musicais passadas. O uso do sampleamento, como visto nesta faixa do Mobb Deep, exemplifica uma abordagem pós-moderna na música, que valoriza a apropriação e a transformação criativa de elementos preexistentes, criando formas de expressão artística a partir do já estabelecido. Nesse sentido, a ideia é que na cultura e nos meios onde se vive o homem as referências passadas formam as experiências futuras, como apresentado por Leonardo Villa Forte no seu livro “Escrever sem escrever: literatura de apropriação no século XXI”:

“Nada se cria tudo se transforma.” O pai da química moderna. Antoine Lavoiser, cunhou no século XVII aquela que se ornaria uma das citações mais utilizadas na história recente. A citação, todavia, é resultado de uma alteração - fruto de uma edição, resultado de um apamento- da frase original que teria pronunciado o francês, qual seja: “Na natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. Tradicionalmente, o conceito de natureza é pensado como aquilo que não foi produzido pelo homem, enquanto cultura seria o oposto, porém nesse caso a substituição de um tempo pelo outro resultaria em frase bastante adequada: “Na cultura, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.” Se a cultura é feita de tudo aquilo que o homem cria, podemos dizer que tudo o que foi criado será recriado. (Villa-Forte, 2019)

Dessa forma, a reinterpretação se distancia da mera cópia ou do plágio. Ao manter traços do original e apresentá-los em uma abordagem inovadora, com novos elementos, estabelece-se

um diálogo entre diferentes tempos, gêneros e autores. Esse processo simbiótico não apenas movimenta e fomenta a cultura, mas também alimenta a curiosidade e aguça a percepção sonora sensível. O novo e o antigo, ao se entrelaçarem, tornam-se distintos, mas complementares, gerando uma continuidade criativa e cultural que enriquece a produção artística. Um outro exemplo claro dessa abordagem pode ser observado na criação de seu grupo, Grandmaster Flash and The Furious Five, especialmente na faixa *The Message* (1982), onde Flash utilizou samples, como o *Fire Engine Passes With Bell Clanging* e o *Car Skid and Crash Sound FX*, extraídos de gravações de efeitos sonoros. Além disso, os vocais de *Superappin'* (1979).

Grandmaster Flash, em suas experimentações, buscou aprender o máximo possível sobre o funcionamento do equipamento utilizado, a fim de otimizar seu uso de maneira a melhor atender às suas necessidades criativas. Essa busca por aprimoramento técnico se reflete em sua abordagem inovadora ao manuseio do equipamento, particularmente ao operar o toca-discos e o mixer. Flash compartilhou seu processo criativo com as seguintes palavras:

*“If you heard how I came up with the idea of taking a song and playing it over and over again, you'd probably look at me and say – So what? But if I tell you how I did it, how many times I stayed in a room, how many needles I broke, how many times the thread snapped, and how many times I got in trouble for taking apart an electric device just to see how it worked or to take out a part, the story might start to sound more interesting.” (Grandmaster Flash, 2018)<sup>107</sup>*

Grandmaster Flash and The Furious Five (1978) através da música “*The message*” (1982) colocou o rap nos holofotes das mídias televisivas novamente, dessa vez em forma de mensagem e conscientização. O grupo serviu de modelo para uma nova geração. Os jovens buscavam reconhecimento, diversão, mas também serem vistos e reivindicar o direito pelo espaço.

O primeiro álbum do grupo Public Enemy, *Yo! Bum, Rush the Show* em 1987, também foi um grande marco nessa evolução das composições poéticas do rap. Trouxe letras com um forte conteúdo político e referências a figuras históricas importantes, como Malcolm X e Martin Luther King. Esse panorama mostra que o surgimento do RAP está intimamente ligado ao contexto político e social dos Estados Unidos nos anos 1970/80, conforme afirma Rose (1998), citada por Silva (2015).

---

<sup>107</sup> Hot 97 - Grandmaster Flash Talks "The Theory" Of Being A HipHop DJ & The Beginnings Of Hip-Hop (<https://www.youtube.com/watch?v=m3YXyK-gWvc&t=349s>)

Se você ouvisse como eu tive a ideia de pegar uma música e repeti-la muitas vezes, você me olharia e diria – E daí? Mas se eu lhe contar como fiz, quantas vezes fiquei num quarto e quantas agulhas quebrei, quantas vezes o fio arrebentou e quantas vezes apanhei por desmontar um aparelho elétrico só para ver como funcionava, ou para tirar uma peça, a história pode começar a soar mais interessante.

O cenário pós-industrial levou ao desemprego em massa, novas exigências profissionais e uma significativa redução de fundos federais para a assistência social, impactando as comunidades mais pobres.

Diante desse cenário, as ruas se tornaram um espaço de resistência e as gangues, uma opção para muitos jovens sem perspectivas. O aumento da violência e o consumo de drogas foram consequências das políticas sociais da época. O RAP, que começou como uma manifestação cultural para unir a comunidade, rapidamente se transformou em uma voz de denúncia contra a ausência do poder público, preconceitos e as dificuldades enfrentadas pela sociedade. Em "The Message", de Grand Master Flash and the Furious Five, a letra expressa essa realidade:

It's like a jungle sometimes  
 It makes me wonder how I keep from goin' under  
 Broken glass everywhere  
 People pissin' on the stairs, you know they just don't care  
 I can't take the smel  
 I can't take the noise  
 Got no money to move out, I guess I got no choice  
 Rats in the front room, roaches in the back  
 Junkies in the alley with a baseball bat  
 I tried to get away but I couldn't get far  
 Cause a man with a tow truck repossessed my car  
 Don't push me cause I'm close to the edge  
 I'm trying not to lose my head

Considerado muitas vezes de forma negativa, o RAP é uma representação autêntica da vida nas periferias e se tornou uma ferramenta política desde seu surgimento, cumprindo o papel de expor as dificuldades da comunidade e abordando sonhos, medos e aspirações. Logo após um período em evidência no cenário musical, o grupo acaba desfazendo sua formação original, saindo de atividade no ano de 1988. Em um movimento histórico, suas influências perpetuam até os dias de hoje. A formação dos grupos de rap ainda são muito parecidas com Grandmaster Flash and The Furious Five que compõe um grupo de mc's somados a um DJ, que por vezes exerce também o papel de beatmaker<sup>108</sup> e/ou produtor musical<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> O beatmaker cria os instrumentais e beats, sendo que um beat é a base rítmica de uma música, geralmente composta por uma sequência de batidas ou percussões que formam o ritmo principal.

<sup>109</sup> Produtor musical supervisiona e coordena todos os aspectos da produção, desde a composição até a finalização da música.

“Os primeiros discos de break e rap popularizaram o movimento para além dos limites do gueto. Através da indústria fonográfica, o movimento hiphop foi alcançando parcelas expressivas de jovens em todo o mundo. Com o produto black music, o movimento hip hop chega ao Brasil através dos meios de comunicação de massa, das importadoras de disco e das casas noturnas da periferia, pioneira na divulgação de tantos gêneros relacionados a soul music, a disco music, ao funk” (Silva p.54)

De acordo com Silva, o disco *Rapper's Delight* chegou ao Brasil em 1984, mas as lojas de importação sempre foram mais rápidas, antes do lançamento do disco em território nacional, o single já tocava nas rádios de black music, nas rodas de B.boys e B.Girls nas ruas do centro e dos bailes blacks.

Nomes como Mister Dynamite (1935) e James Brown (2006), da década de 1970, eram reconhecidos não apenas por suas músicas, mas também por suas performances estéticas, que influenciaram uma geração de artistas até os dias de hoje. James Brown, com sua dança expressiva, impactou profundamente os jovens, transformando seus movimentos em arte. Esses passos se espalharam para o cinema, especialmente com o filme "Wild Style" (1983), que ajudou a popularizar ainda mais a dança como parte integrante da cultura hip-hop.

O break ganhou expressão como dança de rua no início dos anos 70 a partir dos guetos nova iorquinos. Acredita-se que os movimentos iniciais da dança relacionam-se com as referências introduzidas no palco por James Brown. Especialmente enquanto interpretava *Get on the Goot Foot*. Brown realizava movimentos quebrados e contorcidos que teriam contagiado os jovens do South Bronx” - (Silva, p.46)

Diversos autores discutem as influências que moldaram o break da forma como o conhecemos hoje. Embora tenha surgido e sido nomeado no Bronx, nas block parties, o break carrega significativas influências das culturas afrodescendentes. De acordo com Tricia Rose, 'No break localizam-se uma série de movimentos relacionados à dança em geral, que remontam a diferentes tradições de origem afro-americana, como o charleston, a cakewalk, o jitterbug e os movimentos de flashdance que foram populares no Harlem nos anos 40.'

Em São Paulo, o Hip-hop chegou através do break, no início dos anos 80, quando os amantes da música soul e funk se reuniam na esquina da 24 de Maio com a Dom José de Barros para ouvir música e dançar. Ao final das performances, passavam um boné para arrecadar moedas, que eram usadas para comprar pilhas para as boomboxes, aparelhos usados para tocar as fitas.

No documentário *Marco Zero*, Nelsão, b.boy pernambucano e líder do grupo Funk CIA, relata um pouco dessa história. Ele conta que chegou a São Paulo em 1983, trazendo consigo o frevo e o soul no pé. Responsável pela resistência e inspiração de diversos jovens da época a se juntarem ao movimento, o b.boy permitia que dançassem em sua roda apenas aqueles que 'realmente sabiam dançar'. Diversos outros nomes importantes para a cultura passaram a

frequentar as rodas, como MC Jack e Pepeu.

As técnicas de break começaram a ser desenvolvidas e incorporadas por grupos que já se reuniam na 24 de Maio e na casa de festas 'Fantasy'. Entre essas técnicas, destaca-se o Top Work, que compreende a fase de preparação e envolve movimentos com os pés. O Foot Work, por sua vez, vai além dos movimentos com os pés, incorporando o apoio das mãos diretamente no solo, ampliando as possibilidades de movimentos corporais. O Freeze é um movimento rápido seguido de uma parada no solo, enquanto o Powermoove é o tradicional movimento giratório no solo, muitas vezes utilizando a cabeça e as costas. É inegável que a chegada desses movimentos marca o início da cultura Hip-hop com esse nome em São Paulo. No entanto, para que seja possível compreender o contexto, é fundamental considerar o cenário no qual o Brasil se encontrava na época e perceber que a formação dessa cultura já estava acontecendo, embora ainda sem o nome definido.

Contra a argumentação por vezes pejorativa que trata o desenvolvimento do rap nacional como simples reprodução do que foi criado nos Estados Unidos, o autor Silva, apoiado em Roberto Schwarz, sustenta que dificilmente pode haver cópia sem interpretação, de tal maneira que conceitos de cultura que fixam no espaço e no tempo a existência de um "original" tenderiam a não apreender adequadamente dinâmicas que fazem parte da vida cultural. "A relação dos rappers brasileiros com seus pares do hemisfério norte é descomplexada, ao mesmo tempo que cheia de admiração. Mais do que o tabu da cópia, o rap brasileiro nos anos 1980 buscou lidar com o desafio de inventar sua própria tradição" (p. 64)

Durante as décadas de 1960 e 1970, os bailes blacks tornaram-se o principal ponto de encontro da juventude periférica. Essas festas começaram como pequenas celebrações organizadas por amigos e foram dominadas por influências da black music americana, incluindo artistas como James Brown e Barry White (SILVA, 2015). Esses eventos não só eram espaços de diversão e socialização, mas também abriram portas para artistas brasileiros como Tim Maia e Jorge Ben. Embora inicialmente os bailes não estivessem diretamente conectados ao hip-hop, os organizadores acabaram possibilitando a produção de discos de RAP através de iniciativas independentes, foram os bailes black que nos anos 90 fundaram as gravadoras independentes que financiaram o mercado fonográfico do rap, apesar dos atritos entre os rappers e as gravadoras onde os mcs e djs sentem que não houve o investimento necessário por parte das gravadoras e cresceram graças ao lucro obtido com o trabalho dos grupos. Já as gravadoras argumentam que existe um limite dado pelos recursos disponíveis e possibilidades de inserção na mídia. Apesar do dilema, é inegável que tiveram um papel importante na produção musical e veiculação da música como mercadoria.

Voltando ao contexto ainda dos bailes, começaram a se estruturar em meados de 70 em meio ao processo de formação dos bairros periféricos. Nesse contexto, surgiram como uma alternativa de lazer, mesclando a música black estado-unidense e nacional, tanto através dos

discos de vinil, quanto com shows presenciais. o Chic Show, por exemplo, se destacou como uma das primeiras festas a oferecer uma estrutura maior, permitindo a contratação de artistas de renome. Fundada na década de 1960, essa empresa cresceu e se tornou uma das principais no setor durante os anos 1970. Ao final dos anos 80, por iniciativa da Chic Show, surgiu o Clube do Rap, onde artistas novos poderiam colocar seus nomes na lista e apresentar seus respectivos trabalhos.

Paralelamente, o breakdance começou a ganhar espaço nas ruas de São Paulo, promovendo ainda mais a cultura hip-hop. Embora as músicas de RAP fossem amplamente tocadas, elas ainda eram denominadas como "balanço". No final da década de 1980, a juventude negra e pobre no Brasil enfrentava um contexto de desânimo, marcado pelo elevado desemprego e pela escalada da criminalidade, além das graves questões sociais e raciais que afetavam aqueles que viviam à margem da sociedade. No entanto foi nesse mesmo ano que a barreira começou a ser quebrada, e o break se fundiu com as músicas dos bailes blacks, que passaram a ser mais frequentes nas rádios.

Os anos 1980 foram marcados por uma profunda crise econômica e pelo fim da ditadura (1964-85). A volta da democracia possibilitou uma reorganização do movimento social, num patamar inédito até então. (Marangoni, Gilberto, 2012) <sup>110</sup>

Paulo Brown Locutor no documentário MTV Anos 90 - “As rádios sempre tocavam a música homem na estrada, cortada -eu sempre toquei inteira, os 8 minutos- mesmo assim o público colava nos shows. Então o público fiel estava lá. Isso mostra como um espelho de que a música atingia o público-alvo, mesmo que a mídia não quisesse mostrar, mesmo que para eles não fosse relevante.

A primeira programação de black music voltada para o público jovem foi criada pela Chic Show, com o programa Sambarilove na rádio Bandeirantes FM, que alcançou grande audiência. Silva (2015, p. 74) aponta que o rádio se tornou um veículo crucial, não apenas divulgando músicas, mas também informações sobre eventos, conectando a juventude dispersa na metrópole. Assim como nos Estados Unidos, o RAP no Brasil evoluiu para abordar temas sociais e políticos, refletindo as vivências da população negra nas periferias. Entre 1990 e 1994, surgiram esforços significativos para reinterpretar as relações raciais no Brasil. Silva (2015, p. 91) observa que, mesmo com uma chegada fragmentada da história do hip-hop americano, os jovens de São Paulo conseguiram perceber semelhanças em seus contextos.

Sharylaine destaca: “O RAP se tornou não só meu instrumento de denúncia, mas de mostrar minhas inquietações, de informar as pessoas.” Essa conexão entre o hip-hop e o movimento negro foi fundamental para o surgimento de projetos que aproximaram artistas de grandes lideranças, como Benedita da Silva e Clóvis Moura.

Até 1990, praticamente inexisteriam contatos entre o movimento negro e os rappers. Entretanto no fim de 1990 e início de 1991, os rappers passaram por uma experiência importante junto ao movimento negro via Geledés<sup>111</sup>. (Silva, José, 1998)<sup>112</sup>

Em 1974 Sueli Carneiro, Solimar Carneiro, Edna Roland, Nilza Iraci, Ana Lucia Teixeira, Maria Lucia da Silva e outras lendárias mulheres pretas fundam o Geledés Instituto da Mulher Negra. O nome deriva de *Geledé*, um tipo de sociedade secreta, exclusivamente feminina iorubá, responsável pelos rituais com máscaras guerreiras para celebrar as grandes mães e as forças femininas poderosas da fé iorubana. Herdando a força das guerreiras Iorubás, no Brasil, a instituição formou-se como grande referência na luta pelos direitos do povo negro e ousa-se dizer, no mundo. Buscou além de visibilidade as mulheres, a promoção de políticas públicas que desvendassem as complexidades de gênero e raça, promoveu trabalhos audiovisuais, estruturou projetos de formação intelectual e cultural, seminários e entre outros.

A aproximação entre a cultura e o movimento surge em resposta às preocupações já existentes, porém afloradas do instituto com a juventude negra e em específico com grupos de hip-hop (rap, break e grafite) que enfrentavam repressão policial. Após o assassinato de um jovem no metrô, Marcelo, que estava apenas fazendo seu rap freestyle no vagão e levou tiros na face como resposta da polícia, a discriminação, o racismo e a violência covarde de quem deveria defender o povo gera a necessidade de estrutura para que esses jovens pudessem enfrentar a luta pelos seus direitos e resistir a tentativa de extermínio a suas vidas e artes. O sistema ao tentar calar a voz de Marcelo, a ecoou e transformou em talvez, o maior instrumento contra opressão, a fusão do movimento negro com o Hip-hop.

<sup>110</sup> [https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&id=2759:catid=28](https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2759:catid=28)

<sup>111</sup> Fundada em 30 de abril de 1988, Geledés é uma organização da sociedade civil que se posiciona em defesa de mulheres e negros por entender que esses dois segmentos sociais padecem de desvantagens e discriminações no acesso às oportunidades sociais em função do racismo e do sexismo vigente na sociedade brasileira.

Fonte: <https://www.geledes.org.br/geledes-instituto-da-mulher-negra/quem-somos/>

<sup>112</sup> Rap na Cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana

A estrutura e potência desenvolvida na junção da ousadia dos Mcs, B-Boys, B-girls, Djs, pixadores, pixadoras, grafiteiros e grafiteiras com a contextualização e o conhecimento do movimento negro trouxe a potência necessária para que pulsasse em autoestima, identidade e referência, construindo a cultura que vive, resiste, luta, flui e move até hoje na juventude.

O caso de Marcelo foi emblemático e denunciava o que acontecia repetidamente na cidade de São Paulo: rappers expressando sua arte eram bruscamente retirados do palco e acusados pela polícia de desacato. Uma das iniciativas criadas pelo Instituto, o S.O.S Racismo, começou a receber denúncias com muitos desses ocorridos e criou um alerta para a organização. Em uma homenagem a Marcelo, Deise Benedito foi convidada pelos rappers da época a pensar um novo direcionamento e mudar esse cenário enfrentado pela juventude na cidade de São Paulo. Era necessário fazer algo. (Lima, Biatriz - Matéria não datada)<sup>113</sup>

A aproximação se tornou definitiva através de um seminário no município de Guararema entre fevereiro e março de 1991. O evento foi de estudos, conversas, debates e entendimento entre o corpo do instituto e os jovens do hip-hop que compareceram.

Sharylaine “Para minha geração, o movimento negro ainda estava muito distante, e aí eles nos viram, ele começaram a perceber que aquilo que eles discutiam dentro de 4 paredes a gente estava indo para o palco e mandando a fala para o arrebento. E aí desse encontro cria-se um projeto rapper e e aí nós conhecemos as grandes lideranças do movimento negro no Brasil. Tipo Benedita da Silva e Clóvis Moura”

Após o seminário nasce também o primeiro exemplar da revista *Pode Crê*, conhecida também como *A Cartilha*. Flávio Carrança, editor-chefe da Revista, considera a publicação um marco significativo no registro do nascimento e da fase inicial do Hip-Hop no Brasil. Ele ressalta que a revista também representa a viabilidade de um projeto editorial voltado ao público negro, predominantemente. A mídia é um instrumento essencial para validar e difundir ideias, sendo que, nos conglomerados de comunicação controlados pelas elites dominantes, a imprensa frequentemente define o que é válido e aceitável. Historicamente, a representação do povo negro foi mediada por essas classes, levando à construção de uma memória coletiva que se limita a estereótipos: a ideia de uma raça inferior para justificar a escravidão, a perpetuação da imagem de negros violentos e a sexualização das mulheres negras. Esses grupos raramente foram retratados de maneira grandiosa.

---

<sup>113</sup> <https://kalamidade.com.br/geledes-instituto-da-mulher-negra-e-a-formacao-politica-do-rap-nacional/>

Nos anos 1990, Revista Pode Crê! rompeu com esses padrões. Clodoaldo Arruda comenta que, para a juventude da época, a revista foi transformadora, pois trazia muitas figuras negras, permitindo que esses jovens se vissem, se reconhecessem e se enaltecessem enquanto construíaam seu futuro. A revista contou com a colaboração de membros do Projeto Rappers, do Geledés e de diversas personalidades importantes da cena. A capa da primeira edição apresentou Mano Brown, aos 23 anos, e contou a história do movimento na região da São Bento. A segunda edição, que trouxe Vítima Fatal na capa, destacou a necessidade de profissionalização do Rap nacional. Algumas colunas causaram polêmica, como a Acontecendo, escrita por Skinny, (Tina Costa), que trouxe notícias e curiosidades que poucos sabiam. A coluna foi responsável por gerar discussões, já que Skinny, sem ser parte do universo musical, tinha uma visão diferenciada e conseguia perceber aspectos que outros não viam, o que nem sempre era bem recebido. A perspectiva feminina, que costumava ser marginalizada em ambientes considerados predominantemente masculinos, foi abordada com relevância na revista. Ela refletiu sobre o "não-lugar" ocupado pelas mulheres dentro do movimento e discutiu o futuro coletivo que elas desejavam construir.

A edição número 0 foi idealizada por Nilza Iraci, então coordenadora de comunicação do Geledés. No Podcast PodeCrê, Arruda relembra que Nilza trouxe a ideia de utilizar colagens para essa edição inicial, com fotos dos participantes do projeto, dando visibilidade aos envolvidos na revista. Após essa edição, a identidade visual das edições seguintes foi definida por Flávio Carrança, Nelson Alves e o fotógrafo Mário Espinoza. Marco Antônio Silva, conhecido como Markão, do grupo DMN e Realidade Cruel, apresentou a Carrança revistas de Hip-Hop internacionais que poderiam servir de inspiração para a publicação. As ideias visuais adotaram referências de revistas renomadas dos anos 1980 e 1990, como XXL, Yo, World Up e Spice!. Elementos gráficos como fontes ousadas, ilustrações caricatas e o uso de cores contrastantes ajudaram a formar uma identidade visual marcante, ao mesmo tempo que as poses imponentes de figuras do movimento conferiam à revista um visual contemporâneo de fácil assimilação. O formato das matérias, com títulos grandes e textos dinâmicos, também foi uma característica visual importante, amplamente explorada pela mídia impressa na época.

Embora tenha sido publicada apenas em quatro edições, Revista Pode Crê! se consolidou como um marco que abriu caminho para outras publicações voltadas ao público periférico. Ela foi precursora de revistas como Raça Brasil (1996) e Rap Brasil (1999), que ampliaram a representatividade e celebraram a cultura, arte e conquistas da comunidade negra, promovendo uma revolução na mídia brasileira.

Dentro do cenário do Hip-Hop, a revista Pode Crê! foi pioneira ao registrar os primeiros momentos do movimento no Brasil, compartilhando novas ideias, estilos, artistas e, especialmente, retratando a realidade das periferias. Cada edição não apenas informava, mas também educava e inspirava, ajudando a moldar a identidade de uma geração que buscava se

afirmar e se reconhecer. Ao celebrar os 30 anos da Revista Pode Crê!, o Geledés não apenas revisita sua história, mas também aprofunda os impactos do projeto educacional por meio do Podcast PodeCrê. As vozes e rimas dessa época ainda ressoam e continuam a moldar o movimento, garantindo sua perpetuação. Em uma era digital, onde o consumo de informações é predominantemente online, a mídia impressa se torna um poderoso símbolo do caminho a ser percorrido. Através das movimentações coletivas, encontram a essência de como documentar e registrar a memória do Hip-Hop Nacional: em coletivo, nas mais diversas interseções, e sempre com muita pesquisa.

Coordenado pelo Instituto Geledés, o projeto promoveu discussões sobre direitos humanos e estabeleceu fóruns para denúncia e conscientização, unindo cultura e ação política. Leci Brandão, por sua vez, compartilha: “De repente eu percebi que minha arte se tornou um instrumento para defender as pessoas.”

Thaíde enfatiza a afinidade desenvolvida entre o movimento e o hip-hop: “Quando começou a ter essa afinidade da cultura HIP HOP com o movimento negro, aí começou a desenvolver letras mais contundentes.” Os Racionais MC’s se firmaram como uma voz proeminente, denunciando problemas sociais e retratando a realidade das periferias. O álbum “Sobrevivendo ao Inferno”, lançado em 1997, se tornou um marco e foi recentemente incluído como leitura obrigatória no vestibular da Unicamp. No entanto, mulheres que nesse contexto não são tão comentadas quanto deveriam também fizeram parte da construção lírica do que se é conhecido como “Rap de Mensagem”. O movimento que se deu no Brasil se aproxima com o que ocorreu nos Estados Unidos através de grupos como Public Enemy, absorvendo os conteúdos propagados pelo movimento dos Panteras Negra e Martin Luther King. Por aqui, Mcs como Sharylaine, Mc Regina, Rose MC, Thaíde e Rapin Hood entre outros foram os primeiros percursores dessa fusão.

Os coletivos e as posses, conforme mencionado por Rapin Hood, eram ajuntamentos de grupos de rap que buscavam discutir e divulgar questões importantes dentro das comunidades: “Esses núcleos deram as bases de estudo, fomos entendendo nossa conexão com a história da África, passamos a discutir o capitalismo, discutir o socialismo, tudo muito novo e até ingênuo no começo, mas muito impactante pra uma juventude negra que não tinha perspectiva.” O ponto de partida de acordo com Silva, no seu livro “Rap na cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana.” foi 20 de novembro de 1990, quando se comemorava o Dia da Consciência Negra, durante as atividades promovidas pelo movimento negro na praça da Sé, grupos de rap foram convidados para participar, por iniciativa de Deise Benedito essas ações conjuntas passaram a ocorrer.

Embora os homens predominem em quantidade no cenário do RAP, as mulheres sempre desempenharam um papel fundamental, embora frequentemente subestimadas. Desde o início do movimento, muitas mulheres conquistaram espaço como b-girls, grafiteiras e MCs,

reivindicando seu lugar na história do RAP.

Nos anos 2000, o movimento se fortaleceu, com iniciativas como o Minas da Rima, que se expandiram para outros estados e coletivos, culminando na atual consolidação da Frente Nacional de Mulheres no Hip-Hop. Contudo, ainda persiste o desafio de combater o machismo, sexismo e homofobia dentro do movimento. Lunna Rabetti<sup>114</sup> comenta:

Minha militância começou quando eu me reconheci MC, eu já escrevia contos, já assistia shows de rap, participei de uma crew de break na época, mas ao ir nesses locais eu não via representações femininas, via a Rúibia a Sharylaine, mas eram pouquíssimas mulheres, e eu pensei que precisava montar meu grupo pra ter nossa voz ali no palco, mas vem a segunda dificuldade né, conseguir os lugares para cantar, quando a gente conseguia, nossos nomes não saiam nos flyers. Saia tipo o nome dos homens que iam se apresentar “e outros” e aí nesse outros contemplava a gente. Que não contemplava, a gente não conseguia fazer portfólio, como que ia provar que a gente tava naquele outros né.” Resolvi criar as minhas mídias, o portal ele vem em 2001/2002, junto com o (fórum de frente feminina) RAP Nacional e ele ganha corpo próprio. E daí conhecendo outras mulheres do Brasil, todas as dores delas eram iguais as minhas, então a gente tinha as mesmas dificuldades, então a gente começou a conversar em rede. (Rabetti, Lunna, 2023)

A Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop foi criada, em 2010, pelas representantes fundadoras de 08 estados brasileiros. Atualmente possui representações em 23 estados e tem como maior desafio a luta pela equidade de gênero dentro da cultura.

Em entrevista concedida ao Jornal Dois, conduzida por Ana Carolina Moraes, Luana Rabetti, mais conhecida como Lunna, compartilhou sua trajetória como precursora do movimento de Mulheres no Hip Hop, além de destacar sua atuação como sócia-fundadora de uma produtora cultural e mãe. Lunna, que é presidente da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, rapper e produtora cultural, tem sido uma figura influente na cena hip hop há cerca de 15 anos. Durante a entrevista, ela revelou que, antes de se inserir no movimento das mulheres, tentava ao máximo se despir de sua feminilidade afim de se sentir validada dentro da cultura.

---

<sup>114</sup> Lunna Rabetti é uma artista, MC, escritora, pesquisadora e ativista brasileira, conhecida por sua atuação nas áreas de arte, educação e cultura. Ela se destaca principalmente por seu trabalho na promoção da cultura negra e na reflexão sobre questões sociais e raciais, é uma das vozes mais influentes quando se trata de pensar a articulação entre arte, identidade e sociedade no Brasil. Ela também realiza ações educativas que visam promover a inclusão e o reconhecimento da cultura negra, além de ser envolvida em debates sobre igualdade racial e a preservação das tradições afro-brasileiras.

“Naquela época, eu era muito masculinizada”, fala. “Eu usava calça larga para *tá* inserida dentro do movimento Hip Hop. Eu só andava com os manos. As minhas letras, mesmo, eu só falava no masculino. Não fala no feminino, porque eu queria que eles cantassem as músicas que eu estava escrevendo. Eu não tinha essa consciência do feminismo, de me inserir como mulher no movimento. Eu fazia o que eu achava que ia agradar os manos”. (Rabetti, Lunna)

Lunna compartilhou que, na pré-escola, enfrentou um episódio de racismo quando foi a única criança negra em sua turma. "Tinha uma professora que se recusava a ensinar para pessoas negras", relembra, a diretora então montava a turma composta apenas por brancos, ela foi considerada branca pela diretora e por isso colocada na turma, já professora vendo seu cabelo black e tom de pele pardo, a leu como uma menina negra. A professora isolava Lunna na sala, colocando-a atrás de um armário para fazer as tarefas, o que gerou nela uma timidez e insegurança durante a adolescência, além de um distanciamento de sua própria identidade.

Negro demais para ser branco, branco demais para ser negro”. Essa afirmação centraliza qualquer que seja o pensamento sobre a identidade racial do pardo e simboliza perfeitamente o conflito em que ele está recorrentemente. O limbo racial-identitário recebe esse nome pela obviedade do que ele é: um (não) lugar onde pardos estão, cuja característica principal é a ausência de identidade e consciência racial (a partir dessa, outras peculiaridades são geradas). (GOMES, 2019)

A leitura social dos negros de pele mais clara, classificados pelo IBGE como pardos, emerge de um limbo socialmente construído, fruto da miscigenação forçada ou não imposta ao Brasil desde a sua colonização. Diferente do movimento nos Estados Unidos, onde os ingleses buscaram a segregação total do povo negro, o Brasil viveu um processo de embranquecimento.

O limbo é apresentado como sendo resultado de séculos de estupro institucional das mulheres negras e indígenas, de aculturação dessas mesmas comunidades, de políticas imigratórias racistas, de processos de eugenia e de fardos simbólicos como a democracia racial. (GOMES, 2019)

Esse cenário gera a segunda característica do limbo racial-identitário dos pardos: o silêncio. Esses sujeitos, que não se consideram nem negros, nem indígenas, nem brancos, muitas vezes não se veem como aptos a discutir o racismo de qualquer uma dessas perspectivas. Isso impede que suas vivências integrem a crítica antirracista necessária para combater a opressão branca sobre a negritude e as comunidades indígenas.

Como apontam Fernandes e Souza (2016, p.111), a narrativa da democracia racial dissimula as tensões raciais e cria a ilusão de inclusão, silenciando vozes que denunciam a violência real e simbólica. Ao mesmo tempo, essa visão cria espaços de privilégio e de exclusão, formando uma identidade negra ambígua e fragmentada. O ideal de branqueamento leva muitos negros ao paradoxo de desejar aquilo que representa sua própria negação: a brancura. O silêncio dos pardos sustenta a desorganização no combate ao racismo, o que facilita a perpetuação do

mito da democracia racial, que se mantém no limbo como uma das suas características centrais.

É crucial destacar que o limbo não surgiu de forma espontânea da convivência entre diferentes povos e do desenvolvimento da sociedade brasileira, mas foi uma construção imposta pela classe branca dominante, por meio do processo de embranquecimento, que tinha intenções genocidas. Como afirma Nascimento (1978, p. 94), o embranquecimento é um processo de aculturação que "invade o negro e o mulato até a intimidade do ser negro e do seu modo de autoavaliar-se". Nesse contexto, o pardo, ao mesmo tempo que carrega uma marca social de pertencimento a um espaço híbrido, também é confrontado com a negação de sua identidade e cultura. Gomes comenta que desde a infância, os indivíduos considerados pardos são inseridos nesse "não lugar", sendo chamados de nomes como "café com leite", "mulato", entre outros.

Dessa forma, o pardo se encontra entre os negros e os brancos, movendo-se em direção à branquitude, muitas vezes por meio de processos como alisamento de cabelo e rejeição de suas características e cultura negras. Como explicam Fernandes e Souza (2016, p.116), esse movimento pode ser descrito como "um processo de autodestruição que se inicia pelo 'apagamento' de marcas físicas (branqueamento físico, mutilações) e psíquicas (negação da condição de negro)". A resistência a esse processo surge quando o indivíduo abraça sua identidade negra ou indígena, rejeitando o processo de embranquecimento. Esse movimento de resistência se configura como um enfrentamento ao genocídio imposto pela branquitude.

Como Foucault observa, no estado moderno, o poder não é apenas negativo, mas normatizador. Ele cria normas de conduta, estéticas e discursivas, beneficiando aqueles que se ajustam a essas normas. No Brasil, esse jogo beneficia a branquitude: quanto mais uma pessoa se aproxima da brancura, seja por intervenções estéticas ou por adotar um discurso alinhado a essa ideologia, mais "tolerável" ela se torna socialmente.

O movimento reverso, em aceitação à sua estética e em abraço à identidade negra ou indígena é a resistência que lhe permite colocar-se como sujeito combatente desse processo de genocídio que é o embranquecimento (...)

Esse movimento, buscando conciliar o pardo à sua identidade negra (ou indígena), pode acontecer de várias formas, mas, principalmente, por meio da busca do sujeito pardo por sua ancestralidade negra e indígena; pelo consumo de obras de autores negros e indígenas, buscando a assimilação de visões afro-centradas na sua vivência; pela valorização de música e teatro negro e indígena; da participação em eventos que buscam discutir caminhos para o combate ao racismo; da procura do conhecimento de outras vivências e das várias formas de ser negro ou indígena no Brasil; do entendimento da sua situação de vulnerabilidade; do compromisso na construção de narrativas e pesquisas que aprofundem essa questão, entre outras ações. Sintetizando, "a reconstrução do 'ser negro' passa por um processo de conscientização e valorização da negritude e pela construção política e sociocultural de sua identidade" (FERNANDES; SOUZA, 2016, p.116). Mencionado por (GOMES, 2019, p. 66)

Foi no Hip Hop que Lunna encontrou a possibilidade de re-construir sua identidade negra e feminista. Aos 14 anos, em 1994, começou a trabalhar como recepcionista em uma academia, onde se aproximou do movimento de break e passou a praticar a dança, seu primeiro contato com o Hip Hop. "Foi a primeira vez que comecei a me soltar", explica Lunna, destacando a importância da dança para sua expressão pessoal.

O rap logo chamou sua atenção, mas ela sentia falta de representatividade feminina nas letras, o que a motivou a criar, juntamente com outras mulheres, o grupo de rap Consciência Feminina. Naquele período, ela relata que suas letras eram predominantemente no masculino, já que procurava agradar aos homens do movimento. No entanto, mesmo com o grupo formado, as mulheres enfrentavam grande resistência, não sendo convidadas para se apresentar nos eventos, o que as levou a invadir os palcos para garantir seu espaço, tornando-se conhecidas por essa atitude desafiadora. "Começamos a invadir os eventos; a DJ já ia como o CD, subíamos no palco e pegávamos, no vacilo, o microfone, colocava o disco, já saía cantando. Passamos a ser conhecida por meter o pé na porta e cantar" (Rabetti, Lunna)

Lunna explicou que, mesmo sendo convidadas para participar dos eventos após essas invasões, o nome do grupo Consciência Feminina nunca aparecia nos materiais de divulgação, o que perpetuava a invisibilidade das mulheres no movimento, já que elas não conseguiam fazer um portfólio, comprovar sua presença nos eventos e conseguir novos acessos. Em decorrência disso e outras micro violências, Lunna passou a entender a importância do feminismo e a se reconhecer como mulher dentro do Hip Hop, fundando em 2004 o portal Mulheres no Hip Hop, com o objetivo de visibilizar o trabalho das mulheres na cultura hip hop, que até então era sistematicamente apagado.

"Quando eu comecei a perceber que, por eu ser mulher, pelo meu grupo ser feminino, que rolava a invisibilidade, eu entendi a questão do feminismo. E aí quando eu comecei a trocar ideia com outras mulheres, por meio do portal, é que eu percebi que todas nós estávamos sofrendo essa invisibilidade dentro do movimento Hip Hop. Antes eu falava "não sou feminista, sou feminina". E a partir daí eu comecei a me reconhecer como mulher dentro do Hip Hop" (Rabetti, Lunna )

A interação por meio do portal gerou a necessidade de um encontro físico, que resultou na realização do 1º Fórum Nacional de Mulheres no Hip Hop, em 2010, em Carapicuíba. O evento reuniu mulheres de diferentes estados brasileiros, e a partir dele, foi desenvolvida uma carta de intenções para ser entregue às esferas governamentais. "Um dos itens era a fundação da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, para que a gente pudesse, em rede, dar andamento nisso", explica. A rede foi fundada com 8 estados em 2010 mesmo; no ano seguinte alcançou o dobro de estados, e hoje 17 estados fazem parte da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop. De lá para cá, cinco Fóruns já foram realizados, cada um com temática diferente que dialoga com a realidade das mulheres no movimento.

Em relação à sua visão sobre o que significa ser uma mulher de luta, Lunna afirmou: "Ser uma mulher de luta é não aceitar o que a sociedade impõe, o que os costumes impõem, o que a colonização impôs. Ser uma mulher de luta é estar constantemente na desconstrução." Ela conclui: "A minha vida é toda em volta dessa questão da luta da mulher dentro da cena do Brasil".

O RAP tem sido uma ferramenta essencial para expor as dificuldades enfrentadas nas periferias, abordando sonhos, medos e realidades da população negra. (CAMARGOS 2015, p. 27) destaca que o RAP articula narrativas sobre violência e racismo, oferecendo uma perspectiva sobre os conflitos sociais e históricos do Brasil. No entanto, tanto a cultura Hip-hop quanto seus envolvidos enfrentam diversos preconceitos, e a presença feminina no gênero é marcada por machismo e sexismo. As rappers lutam diariamente por reconhecimento e valorização.

Para Valquíria Santos Silva, coordenadora de Estudos Sociais do IJSN, uma série de fatores colaboram de forma pejorativa para o crescimento social e financeiro da mulher negra.

“As mulheres negras sempre aparecem na base da pirâmide social. Sem acesso à emprego e renda digna (que representa como um dos fatores), mais propensas a estarem na linha da pobreza. Temos ainda a violência contra a mulher que incide de maneira mais forte contra mulheres negras. Todos esses fatores reunidos, se consolidam como obstáculos sociais para acessos, inclusive para a superação da pobreza”, disse a coordenadora do IJSN.

O dicionário Michaelis, define “Superar” como “Conseguir domínio ou vitória sobre; dominar; vencer [...] Fazer desaparecer; livrar-se; afastar; remover; solucionar.” Já “Pobreza” é definida como “Estreiteza de posses, de haveres; falta de recursos, escassez; Necessidade; Privação; Carência” O conceito de “superação da pobreza” então significaria passar a ser bem provido do necessário, ultrapassar a privação e carência de recursos. Nesse sentido Ricardo Paes de Barros, um dos economistas elaboradores do Bolsa Família e atuante em diversos governos; tais como: Bolsonaro, Lula e Temer, comentou em documento escrito escrito em parceria com Laura Muller Machado, secretária de Desenvolvimento Social do Estado de São Paulo e também professora do Insper que "Uma efetiva e duradoura superação da pobreza só ocorre quando há geração de renda pelo trabalho de forma autônoma. Portanto, a superação da pobreza requer um processo de inclusão produtiva bem-sucedido".

O economista salienta ainda que na sociedade Brasileira os indivíduos não participam do mercado por uma falta de incentivos e oportunidade, apesar da vontade de atuar de forma produtiva a si e sua família serem altíssimos. Esse trabalho não necessariamente deve partir de uma grande empresa, mas de algo que agregue tanto a cidade onde aquele reside quanto a si, e portanto, o caminho para a a superação deste se é único, particular, e assim deve-se ser elaborado, comenta ainda que: "Um erro grosseiro da política atual é achar que vai resolver

o problema da pobreza no anonimato. Ou seja, eu não sei quem é o pobre, mas vou fazer uma política para tirar ele da pobreza. É o mesmo que querer resolver o problema da saúde sem o doente ficar frente a frente com o médico. Não tem como".

Dados recentes revelam que 35,5% das pessoas pardas e 30,8% das pessoas pretas vivem em condições de pobreza, em contraste com apenas 17,7% da população branca (G1). A situação de extrema pobreza é ainda mais preocupante, atingindo 6% das pessoas pardas, 4,7% das pessoas pretas e 2,6% das pessoas brancas (G1). Além disso, a pobreza está geograficamente concentrada, com as regiões Norte e Nordeste do Brasil apresentando índices muito mais elevados, afetando 47,2% da população nordestina e 38,5% da população da Região Norte. Em comparação, as regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste apresentam percentuais muito menores de pessoas em situação de pobreza (G1). Outro fator relevante que compõe a complexidade da pobreza no Brasil é a desigualdade de gênero. Enquanto a pobreza atinge 28,4% das mulheres, a taxa entre os homens é de 26,3% (G1). Esse dado revela que as mulheres enfrentam uma carga adicional de dificuldades econômicas, muitas vezes sobrecarregadas pela dupla jornada de trabalho. Além de suas funções profissionais, as mulheres são frequentemente as principais responsáveis pelo cuidado com filhos, idosos e pela administração doméstica.

Conforme defendem Pezzella e Bublitz, o valor atribuído à dignidade da pessoa humana nas relações pessoais e privadas, assim como no contexto mais amplo da cultura social e jurídica, e sua efetiva implementação, está intimamente relacionado à capacidade de formação e desenvolvimento de todos os membros da sociedade. Portanto, quanto maior for a proteção à dignidade da pessoa humana, mais avançada será a cultura de uma sociedade, aproximando-a da realização plena das potencialidades de seus cidadãos. Uma sociedade que não promove o debate, que não cria espaços para reflexão jurídica sobre o significado integral da pessoa, deixa de cumprir sua função principal: a promoção do desenvolvimento completo do ser humano.

No entanto, a definição precisa de dignidade da pessoa humana, especialmente no que tange à delimitação de seu campo de proteção como norma fundamental, é notoriamente difícil de ser alcançada. Isso se deve à natureza imprecisa e ambígua desse conceito, que é caracterizado pela flexibilidade e multiplicidade de significados. Apesar dessa complexidade, como destaca Sarlet, a dignidade é algo real, vivenciado concretamente por cada ser humano. Com o passar do tempo, a doutrina e a jurisprudência se esforçaram para estabelecer diretrizes básicas para o entendimento e aplicação desse conceito. A dignidade é irrenunciável e inalienável, constituindo um atributo essencial que define o ser humano e não pode ser retirado. Deve ser reconhecida, respeitada e protegida, pois é uma qualidade inerente a cada indivíduo, não podendo ser criada ou concedida, embora possa ser violada.

A dignidade da pessoa humana é tanto um limite quanto uma responsabilidade dos poderes públicos e da sociedade como um todo. O Estado tem a tarefa de proteger e promover a dignidade, criando condições que possibilitem o pleno exercício desse direito, sempre

dependendo da organização social. Onde não houver respeito pela vida, pela integridade física e moral, e onde direitos fundamentais, como liberdade, igualdade e autonomia, não forem garantidos, não haverá espaço para a dignidade humana, e o ser humano poderá ser reduzido a um mero objeto de arbítrios e injustiças.

Nesse sentido, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 1948, defende os direitos fundamentais de todos os seres humanos, com o objetivo de promover a dignidade e o respeito às liberdades individuais, sociais e econômicas. Os artigos 23, 25, 26 e 27 da declaração, que abordam o direito ao trabalho, a um padrão de vida digno, à educação e à participação cultural, estão diretamente relacionados ao combate à pobreza e à promoção da mobilidade social. O Artigo 23, por exemplo, assegura o direito de todo ser humano a um trabalho digno, com condições justas e favoráveis, e a uma remuneração que garanta uma existência compatível com a dignidade humana. No Brasil, os dados revelam que as pessoas que se encontram em situação de pobreza, frequentemente não têm acesso a empregos com condições justas e remuneração adequada, um reflexo da desigualdade que ainda marca o mercado de trabalho brasileiro.

O Artigo 25 da Declaração Universal destaca a importância de um padrão de vida que assegure saúde, bem-estar, alimentação e segurança, direitos que muitos brasileiros ainda não conseguem alcançar devido à pobreza extrema que atinge uma parte significativa da população, especialmente nos estados do Nordeste e Norte do país (G1). A população de extrema pobreza no Brasil, que inclui 6% das pessoas pardas, 4,7% das pessoas pretas e 2,6% das pessoas brancas, revela uma lacuna significativa no que se refere à distribuição de recursos e ao atendimento das necessidades básicas, como saúde e habitação.

O Artigo 26, por sua vez, sublinha a importância da educação como um direito fundamental e um meio crucial para a promoção da mobilidade social. A desigualdade no acesso à educação de qualidade no Brasil contribui para a perpetuação das desigualdades sociais. Dados do IBGE mostram que, apesar de um aumento significativo no acesso à internet nos últimos anos, que entre 2016 e 2023 aumentou de 68,9% para 92,9%, com um crescimento ainda mais expressivo entre a população extremamente pobre, cuja proporção de acesso à internet saltou de 34,7% para 81,8% (IBGE) ele não garante, por si só, a autonomia intelectual necessária para o desenvolvimento pleno da pessoa. Ao mesmo tempo que a internet possibilita um espaço em que a educação pode se desenvolver de forma facilitada sem que a pessoa precise necessariamente se deslocar a alguma instituição e, muitas vezes sendo financeiramente mais viável com serviços mais baratos ou gratuitos, é através das redes sociais que as pessoas vêm consumindo maior parte do conteúdo de informação.

Principalmente no contexto da dupla -e as vezes até tripla- jornada da mulher preta, as redes sociais se apresentam como um meio facilitador de se manter informada sem investir muito do seu tempo, no entanto as “*fake news*” se apresentam como um impecílio. Fake News,

são notícias falsas, ou mal-informadas, amplamente divulgadas pela internet e com capacidade de ampla comoção entre o público. No Brasil, em situações recentes entre o fim do ano de 2024 e início do ano de 2025, ocorreram situações em que o próprio governo do Estado, após ampla disseminação de fake news sobre propostas de atos reguladores, revogaram-os, apontando então, o poder e potência que elas possuem na sociedade.

Nesse sentido, aponta-se a necessidade do incentivo, da adaptação a essas barreiras e novos meios de comunicação, para que a desinformação cesse o controle sobre o intelecto do povo. É necessário que volte a existir tempo e espaço para o desenvolvimento do pensamento crítico e que as notícias confiáveis ocupem esses espaços midiáticos com tanta incisão quanto as *fake news*.

Entre 2022 e 2023, o Brasil viu uma melhoria significativa na evolução da pobreza. Cerca de 8,7 milhões de pessoas saíram da condição de pobreza e 3,1 milhões saíram da extrema pobreza, representando o menor contingente desde 2012 (IBGE). A proporção de pessoas em situação de pobreza caiu de 31,6% para 27,4%, e a de extrema pobreza de 5,9% para 4,4% (IBGE). Esses dados indicam uma leve redução das desigualdades sociais, embora ainda longe de um cenário de justiça social plena. A taxa de desemprego também experimentou uma queda significativa, atingindo 6,4% no terceiro trimestre de 2024, a menor da série histórica da PNAD Contínua. Contudo, as disparidades de gênero e raça permanecem um obstáculo. A taxa de desocupação entre as mulheres é de 7,7%, enquanto a dos homens é de 5,3% (IBGE). A desigualdade racial também se reflete nas taxas de desemprego, com pessoas negras enfrentando dificuldades adicionais no mercado de trabalho. Isso, combinado com as desigualdades salariais, limita a mobilidade social e perpetua o ciclo da pobreza.

Em relação à renda, a disparidade entre os sexos é evidente: a renda média dos homens é de R\$ 3.459, enquanto a das mulheres é de R\$ 2.697 (IBGE). Esses números apontam para uma persistente desigualdade salarial entre os gêneros, com as mulheres, especialmente as negras, enfrentando obstáculos significativos para alcançar um padrão de vida digno. A pesquisa da Central dos Sindicatos Brasileiros (CSB) de 2024 revelou que, em São Paulo, os trabalhadores precisam ganhar mais do que o dobro do salário mínimo regional para garantir o básico para uma vida digna, já que a renda mínima necessária na capital paulista é de R\$ 3.428, enquanto o piso regional é de R\$ 1.640 (CSB, 2024). Esse cenário evidencia uma disparidade crescente entre o salário mínimo e o que é realmente necessário para garantir condições de vida adequadas. José Dari Krein, em suas análises, observa que o salário mínimo no Brasil, desde a década de 1970, deixou de ser uma referência para garantir uma vida decente à classe trabalhadora, passando a ser apenas uma referência do que as instituições públicas e privadas conseguem pagar (CSB, 2024).

A Pirâmide de Maslow, formulada pelo psicólogo Abraham Maslow em 1943, propõe uma hierarquia de necessidades humanas, com a ideia de que as necessidades mais básicas

devem ser atendidas antes que uma pessoa possa se concentrar em necessidades superiores. Essa hierarquia é tradicionalmente representada por cinco níveis, dispostos de forma ascendente: as necessidades fisiológicas, que englobam a sobrevivência básica; as necessidades de segurança, relativas à proteção e estabilidade; as necessidades sociais, associadas ao pertencimento e à interação social; as necessidades de estima, que envolvem o reconhecimento e o respeito de si mesmo e dos outros; e, por fim, as necessidades de autorrealização, que correspondem ao desejo de atingir o máximo potencial humano, por meio do crescimento pessoal e da realização plena de objetivos. Cada uma dessas categorias de necessidades é uma base sobre a qual a pessoa deve construir uma existência satisfatória, de modo que a satisfação das necessidades mais básicas cria as condições necessárias para o alcance das mais elevadas.

No entanto, a desinformação, um fenômeno crescente na sociedade contemporânea, pode interferir diretamente na satisfação dessas necessidades, em especial nos níveis mais baixos da pirâmide, mas também afetando, de forma abrangente, o acesso à informação verídica que sustenta o desenvolvimento humano em sua totalidade. A desinformação, frequentemente propagada por meio de plataformas digitais e redes sociais, consiste na disseminação deliberada de informações falsas ou enganosas, com o objetivo de manipular a opinião pública, gerar caos ou angariar benefícios específicos. Esse fenômeno, que atinge indivíduos em diferentes níveis de vulnerabilidade, é especialmente prejudicial em contextos de desigualdade social, como o Brasil, onde a falta de acesso a fontes confiáveis de informação e a proliferação de notícias falsas podem aprofundar as disparidades sociais e econômicas.

Em relação às necessidades fisiológicas e de segurança, que representam as primeiras camadas da pirâmide, a desinformação pode ter consequências graves. Quando as pessoas estão em uma situação de vulnerabilidade, como a luta pela sobrevivência, com dificuldades para garantir alimentação, abrigo e acesso a serviços básicos, são mais suscetíveis a crenças em informações falsas que exploram o medo ou a desinformação relacionada a crises, epidemias e questões econômicas. A propagação de fake news sobre, por exemplo, falsas promessas de soluções milagrosas ou teorias conspiratórias pode desviar os indivíduos das verdadeiras fontes de apoio e socorro, piorando sua segurança física e financeira. Em cenários de emergência, como pandemias, as fake news podem comprometer a saúde pública, levando a comportamentos prejudiciais, como o abandono de medidas de prevenção ou a adesão a tratamentos ineficazes.

Quando as necessidades básicas de segurança são atendidas, os indivíduos passam a se concentrar em questões mais complexas, como pertencimento e autoestima, que estão inseridas nos níveis intermediários da pirâmide de Maslow. A desinformação também exerce um impacto significativo nesse contexto, pois pode ser usada para manipular as percepções e as interações sociais. Com a crescente polarização das opiniões, indivíduos tendem a buscar informações que validem suas crenças preexistentes, e não a desafiá-las, criando bolhas de desinformação. A

disseminação de notícias falsas que reforçam estereótipos raciais, de gênero ou de classe social alimenta o sentimento de pertença a grupos que compartilham essas ideias, mas, ao mesmo tempo, cria divisões e desconfiança social. A manipulação da informação também pode afetar a autoestima, ao criar um ambiente onde as pessoas são constantemente enganadas, levando-as a tomar decisões prejudiciais ou a se submeter a padrões de comportamento que não refletem a realidade.

Por fim, à medida que os indivíduos alcançam os níveis mais altos da pirâmide de Maslow, como a autorrealização, a desinformação continua a ter um impacto negativo, mas de uma forma mais sutil e duradoura. A busca pelo desenvolvimento pessoal e intelectual está intrinsicamente ligada ao acesso a informações confiáveis e à capacidade crítica de discernir a veracidade de dados e notícias. A propagação de fake news mina esse processo ao criar um ambiente onde a informação verdadeira é distorcida, tornando difícil a construção de um conhecimento autêntico. A habilidade de reflexão crítica, essencial para a autorrealização, é prejudicada quando as pessoas são continuamente expostas a informações enganosas e manipuladas. Dessa forma, a desinformação não apenas impede a realização das necessidades de alto nível, como também limita as oportunidades de crescimento pessoal, profissional e intelectual.

Portanto, é possível perceber que a desinformação, ao afetar as necessidades humanas fundamentais, representa um obstáculo significativo para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária, tal como proposta na teoria de Maslow. Para que os indivíduos possam atingir seu pleno potencial e realizar suas necessidades mais elevadas, é imprescindível garantir o acesso a informações verídicas e confiáveis, promover a educação digital e fortalecer a habilidade de análise crítica. Somente assim será possível superar os desafios impostos pela desinformação e permitir que as pessoas possam se concentrar em suas necessidades superiores, construindo um futuro mais promissor e equitativo para todos.

### 3. COMO A INTERNET INFLUÊNCIA O RAP E VICE-VERSA

Importantes transformações ocorreram na década de 1992 e no início de 2000. Muitas dessas relacionadas às mudanças na relação entre cultura e tecnologia. Segundo Schloss (2014), os principais deslocamentos observados na produção musical de rap são a mudança do caráter das ferramentas de produção, a expansão do acesso às fontes de samples e a crescente disponibilidade de informações sobre os processos de produção musical. Programas de computador (Software) como Fruit Loops e Reason, viabilizaram o acesso à produção no sentido financeiro, e para alguns artistas contemporâneos ocuparam o lugar dos samplers-ferramentas hardware que permitem manipular digitalmente excertos sonoros, como Emu-Sp 1200 e a MPC Akai.

Antigamente para fazer uma música o artista precisava ir a um studio ou construir um studio para fazer as produções dele (precisa de monitores de áudio, mesa de som, placa de som . Hoje com um fone e um computador você já consegue. (DJ Nandez, 2024)

Para muitos, os discos de vinil deixaram de ser a fonte de samples, já que primeiro as fitas cassetes e o MP3 trouxeram essa facilidade e logo após foi intensificada pela popularização da internet, possibilitando a expansão do repertório de pesquisa. A ampliação de uma espécie de rede de produtores independentes (em primeira instância) e a rede mundial de computadores tornaram possível o compartilhamento de informações sobre os processos de produção do gênero. Nesse sentido, observou-se um aumento das técnicas de produção, assim como um crescimento da pluralidade de sonoridades e subgêneros do rap. (Michel Brasil, 2022)

A Internet proporcionou um acesso significativo à informação, especialmente no contexto pedagógico do Hip Hop. Atualmente, é possível encontrar vídeos no YouTube, uma plataforma digital audiovisual de acesso gratuito, que ensinam diversas práticas relacionadas ao Hip Hop, como sampleamento, produção musical, técnicas de scratches e mixagem. Além disso, outros elementos da cultura, como a lírica, a composição e a arte de ser MC, beatmaker e produtor musical, também podem ser estudados por meio de vídeos em outras plataformas. Um exemplo disso é o canal do MC Marechal, “Independente de Música”, que se apresenta como uma "Plataforma de desenvolvimento artístico focada em artistas de Rap independentes".

Quanto ao graffiti, pixação e breaking, igualmente é possível encontrar conteúdos informativos tanto no YouTube quanto no Instagram. No que diz respeito ao último, mas igualmente relevante, elemento, o conhecimento, artigos, podcasts e revistas digitais como o Kalamidade e o Gringos Podcast, além de documentários no YouTube como RAP – Revolução Através da Palavra e a mini-série documental dos Gêmeos já citada e disponível no canal da Pinacoteca no Youtube. A internet oferece uma vasta gama de materiais educativos, é necessário apenas como qualquer outra rede de comunicação informativa saber filtrar essas

referências.

Esses recursos, acessíveis com apenas alguns cliques, mudaram profundamente a forma como os jovens se relacionam com a arte e adquirem conhecimento. O aspecto positivo dessa transformação é evidente, pois o lado financeiro não representa mais um obstáculo tão expressivo – apesar de ainda relevante- para a prática dessas artes. A busca por informações em fontes sérias e confiáveis é viável para aqueles que realmente desejam aprofundar seu conhecimento na área. Apesar de viável, no entanto, não fácil, o excesso de informações e às vezes até informações baseadas em inverdades ou superficiais demais camuflam o bom conteúdo, daí a importância ainda maior no cuidado em como se utiliza as redes, o que se consome, de quem se consome etc.

Além da facilidade de acesso no contexto pedagógico, a Internet também possibilitou a criação de uma rede de comunicação, troca de informações e apoio mútuo mais conectada e abrangente. Nesse cenário, DJs brasileiros agora trocam experiências e aprendizados com DJs de outros países, que, por sua vez, também compartilham entre si, facilitando o desenvolvimento da produção musical de forma globalizada. Um exemplo disso é a colaboração entre Madlib e J Dilla, que buscaram discos na cidade de São Paulo, como mostram as fotografias. Mais recentemente, DJs como Natasha Diggs, DJ Koco e DJ Babu visitaram o Brasil e foram acompanhados pelo público do Hip Hop por meio das redes sociais e plataformas digitais de streaming onde os sets foram vendidos e divulgados e por sinal, tiveram lotação.

Essa interconexão, que valoriza a pluralidade e a regionalidade, também contribuiu para o surgimento de novos subgêneros. Embora o boom bap tenha sido a forma pioneira e primordial de produção do rap, ao longo dos anos surgiram outras vertentes, como o Dirty South, o Crunk e, mais tarde, o Trap. O termo "boom bap" é uma onomatopeia que representa os sons característicos do bumbo (kick) e da caixa (snare) em uma batida. Esse estilo é amplamente reconhecido pela utilização de um loop de bateria no qual o bumbo é tocado nos tempos fortes (o "tempo" ou "onbeat") e a caixa nos tempos fracos (o "contratempo" ou "offbeat"). Em outras palavras, o bumbo ocorre no batimento principal do compasso, enquanto a caixa, que marca o "contratempo", é tocada entre esses tempos fortes, criando uma dinâmica rítmica que é fundamental no estilo.

Para compreender de forma visual verifique a figura 23, com os componentes e nomenclaturas da bateria.

**Figura 24- Nome dos pratos e tambores da bateria**



Fonte: Batera Clube

A expressão "boom bap" foi popularizada pelo rapper T La Rock em 1984, quando utilizou esses sons para descrever a batida presente na música "It's Yours". Ele usava espontaneamente a onomatopeia durante suas apresentações ao vivo e gravações, imitando o som da batida para marcar o ritmo, apesar de ter sido através desta música que se tenha marcado este uso verbal para imitar o som, ela já havia aparecido nas improvisações por outros Mcs. Com o tempo, esse uso se consolidou como um termo amplamente reconhecido para descrever esse estilo rítmico característico do rap. O Boom Bap foi e ainda é responsável pelos maiores clássicos da história do rap mundial, grandes produtores como DJ Premier, Pete Rock, 9th Wonder, J Dilla entre outros marcaram a cena com o estilo de bateria que transcende o rap e pode ser percebido em diversos outros estilos musicais.

No Brasil, a história do Boom Bap é mais complexa, já que a referência principal vinha dos Estados Unidos, com influências do uso de scratches, samples e colagens, que começaram a aparecer em discos dos anos 1980 e 1990. Artistas como Sharylaine, Thaíde e DJ Hum, e grupos como RPW e Doctors MCs, ajudaram a popularizar o estilo. Nos anos 2000, com produtores como Parteum, o Boom Bap no Brasil ganhou novas características, mas hoje é difícil definir seu status, pois ele se diversificou em muitos grupos e produções, embora não seja o estilo mais popular entre o público mais amplo.

Já o trap por aqui surgiu no decorrer dos anos 1990 mas só deu uma grande repercussão após 2008/2009. É um estilo de instrumental geralmente com um BPM (batidas por minuto) menor que o boom bap, possui um bumbo com um grave mais potente (808) e caixa mais fraca, geralmente clap. Outra característica do instrumental trap é que em sua minoria é feito uso do sampler, deixando mais evidentes sons de efeitos, sirenes e repiques de chimbal e bateria, produtores como Lex Lugger, entre outros tem se destacado nesse estilo.

“Eu não acredito que o trap é uma evolução do Rap, e sim subgênero dentro do Rap. Eu acredito que o trap esteja mais pra uma “evolução” do dirty south, do crunk, esses dois sim tem muito mais a ver com o trap, tanto em questão de lírica quanto em questão de batida (timbres/sequenciamentos). Eles já usavam os kits de bateria derivados da Roland 808, já usavam BPM parecido, o que mudou mais foi o sequenciamento do chimbau.” Skeeter - Beatmaker

Além dos clássicos nomes masculinos na cena da produção e beatmakers, temos as musas sonoras: Lady Gras, Rafa Jazz, Raiany, B no Beat, Ashira, Bárbara Brum, Wondagurl, Badsista, Dj Apuke, DJ Cinara, Atlanta e tantas outras.

De acordo com Bráulio Loureiro (2016), uma “nova geração” do rap nacional surgiu no final dos anos 2000, composta sobretudo de mcs, djs, beatmakers e produtores vinculados às batalhas de rima – competições que buscam promover o conhecimento, integrar membros e expressões artísticas do hip-hop e estimular a difusão do movimento. Entre os principais nomes dessa geração, destacam-se Emicida, Criolo, Kamau, MC Marechal e Negra Li. Beneficiando-se do acesso à internet e a outras tecnologias, eles foram capazes de compor, cantar e desenvolver seus trabalhos tendo em vista como iriam se inserir nos canais mais centrais e mercadológicos da música brasileira (NARDINI, 2018, p. 36).

A partir da segunda década do século XXI, a cultura hip-hop se expandiu com a popularização de batalhas, saraus e slams. Esses eventos foram porta de entrada para muitos artistas que viriam a se tornar referência no setor, como: Djonga, BK, Baco Exu do Blues, Clara Lima, Bivolt, Cynthia Luz e Flora Matos.

As batalhas de rima sempre foram de grande importância na cultura, em São Paulo algumas em especial ficaram marcadas na história, dentre elas: Batalha Santa Cruz, Rinha dos Mcs, Batalha da Academia, Sopa de Letras na Zona Norte e mais atualmente a Batalha da Aldeia em Barueri. A dinâmica foi alterando ao longo do tempo, como tudo que nos cerca também foi influenciada pelas redes sociais, hoje em dia um público muito maior frequenta as batalhas, claro que múltiplas razões podem ter culminado nesse novo movimento, mas é nas batalhas que geralmente aparecem inovações na composição do flow (ritmo em que o MC proclama sua lírica).

---

<sup>115</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=aoSS3tbDnqw>

Na minissérie OSGEMEOS: SEGREDOS - Ep. 3 - Hip Hop: A História Continua<sup>115</sup>, disponível no canal da Pinacoteca de São Paulo, Bivolt, entrevistada pelos irmãos OSGEMEOS, pioneiros do grafite em São Paulo, compartilhou sua experiência ao ser questionada sobre como foi vista ao chegar, uma menina (na época ainda bem jovem), querendo competir nas batalhas de rap com os meninos. Ela respondeu: "Não tinha meninas. Eu vi os caras fazendo e falei: 'Eu também posso fazer isso.' E lembro dos meninos falando: 'Vai brincar de boneca, o que você está

fazendo aqui? ". Essa reação reflete o tipo de machismo que ela enfrentou, que, em sua essência, dizia: "esse não é um lugar para mulheres".

Bivolt destaca então, a hostilidade enfrentada pelas mulheres nesse espaço, algo que ela questiona com uma provocação: "Que lugar não é hostil para mulheres? A rua é hostil de dia, pior à noite". Ela começou a frequentar as batalhas de Santa Cruz em 2009, um local que passou a chamar de sua "escola de rua", e nesse momento, a falta de representação feminina a fez duvidar de sua capacidade lírica antes mesmo de tentar. Contudo, ela superou essas dificuldades e, hoje, é um dos maiores nomes do rap paulista. Em 2020, foi indicada ao Grammy Latino na categoria internacional "Melhor Vídeo Musical Versão Curta" pelo clipe de "Cubana", faixa do seu primeiro álbum, lançado pela Som Livre. Além disso, teve sua imagem exibida nos telões da Times Square em Nova York, se apresentou em três shows no South by Southwest (SXSW) em 2022, um dos maiores eventos de música e inovação do mundo, e subiu ao palco principal do Lollapalooza 2022 ao lado de grandes nomes como Emicida, Planet Hemp, Racionais MC's, Criolo, Rael e Drik Barbosa, conforme descrito em seu canal no YouTube.

A falta de representação feminina no hip hop é um ponto crucial abordado por Kika Souza em seu livro *Mulheres no Hip Hop: Apagamento Histórico e Outras Violências* (2024). Souza explica que a ausência de espaço para as mulheres pioneiras foi um fator chave para o apagamento de suas trajetórias. Muitas vezes, as mulheres eram afastadas da cena devido à violência simbólica e à masculinização da cultura do rap, o que as fazia acreditar que aquele não era um espaço para elas. Nesse cenário, muitas potências femininas desistiram de fazer parte da cultura. Como destaca Kika Souza: "As poucas mulheres reconhecidas como pioneiras tiveram que passar pela prova do tempo, também foram excluídas por décadas e tiveram suas trajetórias ignoradas juntamente com suas capacidades e habilidades" (Souza, 2024).

No Brasil, essas questões foram sendo amalgamadas entre si, mas nunca deixaram de existir. Desse modo, cria-se uma falsa atmosfera cultural de imposição do poder da masculinidade como um todo, um lugar sem limites para o ser masculino. Tal cultura denomina-se "masculinidade tóxica" que é definida como o ideal cultural da masculinidade dentro de um pensamento de dominação, a fim de manipular a população menos favorecida e garantir o status quo por meio da manutenção da supremacia branca masculina. Vale mencionar que a exaltação exagerada desse movimento se denomina sexismo. (DIAS, Cristiane – P.153)

Ainda no livro "Pedagogia do Hip-hop - Consciência, Resistência e Saberes" Cris convida os leitores a um amplo diálogo sobre o que seria o "machismo tóxico" e por sua vez, como se intensifica dentro ciclos de pessoas racializadas (ou seja, não brancas). Nesse sentido a autora menciona GILROY, 2012:

O gênero é a modalidade na qual a raça é vivida. Uma masculinidade ampliada e exagerada tem se tornado peça central de fanfarronice de uma cultura de compensação, que timidamente afaga a miséria dos destruídos e subordinados.

Essa masculinidade e sua contraparte feminina relacional tornam-se símbolos especiais da diferença que a raça faz. Ambos são vividos e neutralizados nos padrões distintos de vida familiar aos quais supostamente recorre a reprodução das identidades raciais. Essas identidades de gênero passam a exemplificar diferenças culturais imutáveis que aparentemente brotam da diferença étnica absoluta. Questioná-las e questionar sua constituição da subjetividade racial é imediatamente ficar sem gênero e colocar-se fora do grupo de parentesco racial (GILROY, 2012, p.179)

O racismo e o sexismo juntos, atuam como um potencializador da violência nos grupos sociais etnicamente marginalizados ao passo que, retira-se do homem o acesso a sua vulnerabilidade e inclina sobre ele desde a infância o relacionamento entre seus iguais permeados pela agressão e o comportamento autodestrutível afim de que se prove “mais macho” que os outros. Nesse sentido o machismo em nossa sociedade, é reafirmado a todo momento de forma sutil e hostil, em que a masculinidade é alimentada por um ideal criado pelo opressor branco, que por sua vez ao longo da história, infantilizou e animalizou os pretos desde a travessia do Atlântico (DIAS, Cristiane)

É nesse sentido que através do Hip-Hop e do conceito que RIBEIRO apresenta como *lugar de fala*, que mulheres pretas e indígenas, na atualidade, estão promovendo ações afirmativas, seja sobre gênero, sexualidade, seja sobre a cultura de dominação eurocêntrica e como perpetua a falsa supremacia do homem negro, dentre outros temas que rompem com a violência de gênero, mas que levem a uma reflexão conjunta sobre o lugar que as mulheres ocupam na sociedade. A luta para que não se exista mais uma luta, para que as mulheres sejam vistas e respeitadas em íntegro intelecto, corpo e presença perpassa o Hip-hop. Como vinha-se dizendo, na hipótese de Ribeiro (2017, p.60):

A nossa hipótese é que a partir da teoria do ponto de vista feminista, é possível falar de lugar de fala, ao reivindicar os diferentes pontos de análise e afirmação de que um dos objetivos do feminismo negro é marcar o lugar de fala de quem as propõem, percebemos que essa marcação se torna necessária para entendermos realidade que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica.

De acordo com os dados do Censo Demográfico 2022: Identificação étnico-racial da população, por sexo e idade: Resultados do Universo divulgado pelo IBGE, em 2022:

Em 2022, cerca de 92,1 milhões de pessoas se declararam pardas, o equivalente a 45,3% da população do país. Desde 1991, esse contingente não superava a população branca, que chegou a 88,2 milhões (ou 43,5% da população do país). Outras 20,6 milhões se declaram pretas (10,2%), enquanto 1,7 milhões se declararam indígenas (0,8%) e 850,1 mil se declaram amarelas (0,4%).

O presidente do IBGE, Márcio Pochmann, destacou o impacto da conscientização racial

nos números da pesquisa.

"O trabalho político de conscientização, de melhor empoderar a realidade do povo brasileiro, permitiu que o Censo fosse cada vez mais percebido como avanço da população não branca no Brasil. Isso é uma expressão de uma conscientização que está em curso no Brasil", afirmou.

Marcelo Gentil, presidente do Olodum, mencionou o trabalho do movimento negro. "Realizamos uma campanha no início dos anos 90, um conjunto de organizações do movimento negro brasileiro, que foi a campanha 'não deixe sua cor passar em branco'. Naquele momento, a população de pretos e pardos, ou seja, a população afro-brasileira, era bastante inexpressiva, mas sabíamos que era uma população enorme. Por isso que nasceu essa campanha, para que as pessoas se assumissem como negros. E a partir daí as pessoas passaram a se assumir enquanto negros e negras."

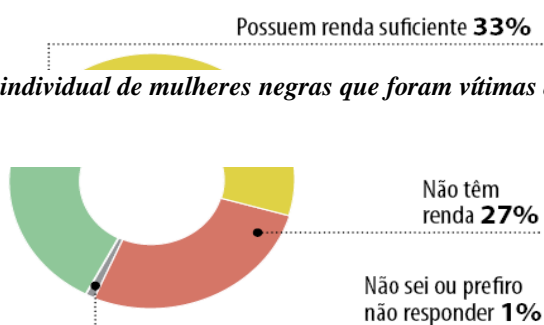
Dos 45 milhões de mulheres negras brasileiras, São Paulo tem a maior quantidade (18% do número total), quando se analisa por proporção a Bahia tem maior concentração: 80%.

Uma pesquisa realizada pela Fundação Perseu Abramo, em 2023, revela que, embora haja avanços na escolaridade das mulheres negras, as desigualdades raciais na educação ainda permanecem profundas. Enquanto 29% das mulheres brancas têm ensino superior completo, apenas 14,7% das mulheres negras alcançaram esse nível de escolaridade, 6% são não alfabetizadas, ou seja, 2,8 milhões de mulheres negras que não sabem ler ou escrever.

A vulnerabilidade econômica se apresenta como um fator que perpetua e agrava o problema da violência doméstica contra as mulheres negras no Brasil. Um estudo do Instituto DataSenado apontou que dois terços das vítimas, ou seja, 66%, têm baixa ou nenhuma renda, e a maioria esmagadora, 85%, vive com seus agressores. Os números são da Pesquisa Nacional de Violência contra a Mulher Negra, que ouviu quase 14 mil mulheres autodeclaradas pretas ou pardas, acima de 16 anos de idade, no período de 21 de agosto a 25 de setembro de 2023. A

### Renda individual de mulheres negras que foram vítimas de violência doméstica

Figura 25- Renda individual de mulheres negras que foram vítimas de violência doméstica



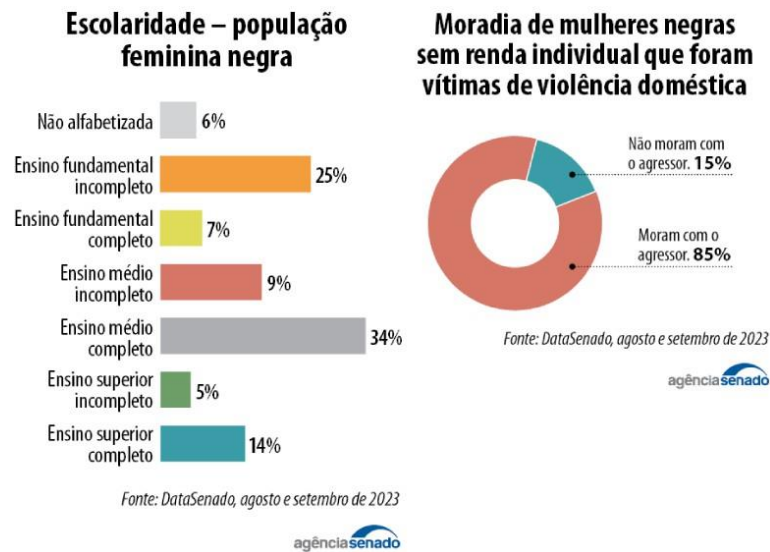
Fonte: DataSenado, agosto e setembro de 2023

pesquisadora e psicóloga Milene Tomoike comenta que o fato dessas mulheres ainda residirem/conviverem com seus agressores aponta a realidade da extrema vulnerabilidade econômica em que a maioria se encontra, a presença de crianças torna as situações ainda mais desafiadoras.

Fonte: De autoria do Agência Estado.

Com o baixo nível de ensino formal, a maioria (66%) tem renda familiar de até dois salários mínimos, sendo que 50% se declararam ocupadas, 21%, desocupadas e 28%, fora da força de trabalho. Das que manifestaram ter seu próprio negócio, 66% são trabalhadoras informais. 78% são mães, sendo que 58% têm filhos menores de 18 anos. Dois terços afirmaram não ter renda individual suficiente para se manterem, assim como aos seus dependentes.

Figura 26 - Escolaridade e Violência doméstica



Fonte: Agência Estado

Dados do Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan), base alimentada por registros de doenças de notificação compulsória ao Sistema Único de Saúde (SUS), apontam que em 2022 mais da metade (55%) das brasileiras vítimas de violência eram negras. Já entre as vítimas de violência sexual, as pretas e pardas foram 62% e as assassinadas, 67%. O mais alarmante é que, entre as vítimas de violência doméstica sem renda suficiente, 85% estão cara a cara com seus agressores no convívio doméstico. Pelo menos 80% têm filhos menores de 18 anos. 49% dessas mulheres contestaram que a Lei Maria da Pena (Lei 11.340, de 2006), que estabeleceu mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, protege apenas “em parte” a vítima. 94% afirmam que as mulheres negras não são ou somente às vezes são tratadas com respeito no Brasil. 71% das mulheres que sofrem agressões domésticas alegaram não denunciar por medo do agressor, 60% delas também contestaram a dependência financeira como principais causas da omissão a denúncia.

O relatório elaborado pelo Ministério da Igualdade Racial (MIR) “Informe MIR – Monitoramento e avaliação – nº 2 – Edição Mulheres Negras” traz dados recentes nas áreas de educação, saúde, segurança pública, trabalho, renda e pobreza. A partir da análise do Gender-related killings of women and girls (femicide/feminicide) documento da UNODC (2022), revela-se que 45 mil mulheres e meninas em todo o mundo foram mortas por seus parceiros ou outros familiares, em 2021 – isso significa que no mundo, em média, mais de cinco mulheres ou meninas foram mortas, a cada hora, por alguém de sua própria família. Esse número corresponde a uma taxa de feminicídio de 56%, percentual mais de cinco vezes o observado entre os homens, que foi de 11%.

Para Valquíria Santos Silva, coordenadora de Estudos Sociais do IJSN, uma série de

fatores colaboram de forma pejorativa para o crescimento da mulher negra.

“As mulheres negras sempre aparecem na base da pirâmide social. Sem acesso a emprego e renda digna (que representa como um dos fatores), mais propensas a estarem na linha da pobreza. Temos ainda a violência contra a mulher que incide de maneira mais forte contra mulheres negras. Todos esses fatores reunidos, se consolidam como obstáculos sociais para acessos, inclusive para a superação da pobreza”, disse a coordenadora do IJSN.

Jacyra diretora do Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior (Andes) e o presidente da Banca Permanente Da UFES diz que as cotas surgiram nos anos 2000 em algumas universidades, a partir de 2012 se tornou lei federal, apesar dessa forma de contribuir para a reparação histórica de pretos, originários (indígenas) e pessoas de baixa renda familiar em relação ao acesso do nível superior, o povo preto ainda tem chegado muito timidamente a cargos de liderança - o que não advém da falta de capacidade e excelência individual - :

“O racismo não permite que as pessoas nos vejam capazes de ocupar lugares de poder em nenhum espaço. É triste, mas quando o negro é muito brilhante, ele consegue, no máximo ser um vice de alguma coisa. E essa realidade não é distante... Os espaços de poder não são reservados para negros e negras, e quando são através de normas oficiais como a Lei 12. 990 que reserva 20% de cotas para o serviço público federal, não acontece. É lamentável que no primeiro 20 de novembro os negros ainda não estão ocupando coletivamente os espaços de poder”.

No Brasil se considera como negro todo corpo preto/ pardo ou qualquer outra nomenclatura que se possa dar. De acordo com a filósofa Sueli Carneiro: "O movimento negro instituiu que negro é igual à somatória de preto mais pardo. A minha geração fez essa engenharia política, e nós dissemos: tudo que estiver dito aí que é pardo e preto, para nós é negro", fala retirada de entrevista ao podcast Mano a Mano, do MC Mano Brown.

Já aos povos originários, o mesmo estudo do Censo 2022 (IBGE) informa que hoje são mais de 1,69 milhões de pessoas, esse total representa 0,83% do total da população brasileira. Em trabalhos publicados recentemente pelo arqueólogo Eduardo Góes Neves, também da USP, informa que há estimativas de que a Amazônia teria abrigado entre 8 e 10 milhões de pessoas no passado, antes da grande invasão dos europeus.

Os números recordam o quão agravante é a situação. E marcam então, a necessidade de se pôr em prática ainda mais métodos eficientes de preservação a vasta cultura, ao espaço e as diferentes tribos ainda remanescentes, desde o início da infância a nível pedagógico como incentivo a prevenção, ao invés de apenas remediação, o que não descarta a importância dos planos de reparação e preservação. No RAP paulista, diversas MCs indígenas lutam pela voz desses povos massacrados e continuamente apagados tanto da história quanto da contemporaneidade. É para ontem que as leis/regulamentações saiam do papel e garantam os direitos humanos ao povo indígena, que leis como “O Marco Temporal” sejam marcadas pela

sua absurdidade, sequer consideradas, que o Agro tenha punições mais severas quanto ao descuido com as áreas de preservação e com as florestas.

Além do ecogenocídio sofrido pelos Yanomani, maior população indígena em território indígena, diversas outras atrocidades ocorreram não só no (des)governo de Bolsonaro, como também no governo de Lula, apesar de suas promessas. Dia 18 de julho, a BBC News postou a seguinte imagem:

*Figura 27- O alerta por trás das imagens da maior comunidade de indígenas isolados do mundo.*



Fonte: BBC News

O alerta é de Teresa Mayo, porta-voz da Survival International – ONG que divulgou nesta quinta-feira (18/7) imagens inéditas mostrando dezenas de indígenas que pertencem à comunidade isolada mashco piro vagando pelas margens do rio Las Piedras, no sudeste do Peru.

Os mashco piro, considerados a maior comunidade indígena isolada do mundo, habitam a fronteira entre o Peru e o Brasil, na Floresta Amazônica.

O fato de saírem em grande número – cerca de 50 – pelas margens de um rio percorrido por outras comunidades chamou a atenção de organizações que se dedicam a apoiar os direitos indígenas na região. Segundo a Survival International, a causa desse comportamento poderia ser as atividades de madeireiras que operam legalmente na mesma região e que estariam afetando o ecossistema em que vivem os mashco piro.

A região sofre com a extração de madeira na região, o que pode estar desestabilizando o ecossistema local:

"Eles são caçadores-coletores e precisam de grandes áreas de mata para conseguir seu alimento. Portanto, essa reunião de vários grupos pode ser uma forma extrema de procura de alimentos devido ao impacto que isso (extração de madeira) está causando no território", disse Mayo à BBC.

Apesar de em 2024 o desmatamento ter apresentado uma queda de 31% de acordo com os dados do INPE, a organização ambientalista ressalta que 2024 foi um ano de diversas

tragédias climáticas no Brasil, citando as queimadas no Pantanal e as enchentes no Rio Grande do Sul, defendendo uma recuperação das áreas da Amazônia como uma estratégia.

“A melhor ciência disponível já alerta que precisamos reflorestar parte do que foi destruído nas últimas décadas, especialmente no caso da Amazônia que caminha para o ponto de não retorno, perdendo sua capacidade de regeneração”, segundo Mariana Napolitano, diretora de estratégia do WWF-Brasil.

Nesse sentido, Juliana Miranda especialista em políticas públicas do WWF-Brasil, adverte:

Como sexto maior emissor de gases de efeito estufa, o Brasil tem um papel importante a desempenhar na luta contra a crise climática. No entanto, o país está se furtando a cumprir o seu papel por conta dos constantes retrocessos ambientais no Congresso Nacional. No mesmo momento em que já estamos vivendo as consequências da mudança do clima, que dobrou a probabilidade de chuvas extremas no Rio Grande do Sul, o Congresso Nacional tenta aprovar o projeto de lei nº 364/2019, que é uma séria ameaça aos nossos campos nativos e aos biomas do Brasil. Ao retirar completamente a proteção legal dessas áreas, o projeto permite que sejam convertidas livremente para diferentes usos do solo, como agricultura, pastagens, mineração e urbanização, sem a necessidade de qualquer restrição ou autorização administrativa. Estamos diante de uma ameaça grave não apenas à preservação de nossos ecossistemas naturais, mas também à luta contra a crise climática.

Além da preservação dos biomas, das florestas e dos povos originários, é imperativo que lutemos contra as consequências dos impactos ambientais negativos que causamos ao longo de tantos anos. O aquecimento global, atualmente, talvez seja uma das consequências mais evidentes (embora seja extremamente difícil determinar qual, de fato, seria a mais significativa). Ele representa uma ameaça imediata à totalidade da vida na Terra, desencadeando uma série de outros perigos, como o derretimento das geleiras, que, por sua vez, coloca em risco a sobrevivência de diversas áreas litorâneas. Adotar práticas sustentáveis torna-se, portanto, não apenas urgente, mas vital.

Sustentabilidade é a capacidade de um processo ou forma de apropriação dos recursos continuar a existir por um longo período. É um conceito ligado ao de desenvolvimento sustentável, ou seja, a um “desenvolvimento que satisfaz as necessidades atuais sem comprometer a capacidade das gerações futuras para satisfazer as suas próprias necessidades” (CMMD, 1991).

Após a criação do pacto ambiental em 2000 pela ONU, em 2005 surge o conceito de ESG através da conexão de alguns conceitos pré-existentes, também sugerido pela organização, afim de conscientizar as empresas sobre a necessidade da redução do seu impacto negativo, mas também a criação de meios para um legado positivo.

Irigaray e Stocker (2022) colocam que as questões ambientais, sociais e de governança (ESG) permeiam cada vez mais as decisões das organizações, no sentido de atender às expectativas da sociedade e de seus *stakeholders*.

Nesse aspecto, definem ESG como:

Um conjunto bastante amplo de questões, desde a pegada de carbono até as práticas trabalhistas e de corrupção, que justificam a criação de critérios e práticas que direcionam o papel e a responsabilidade dos negócios em direção aos fatores ambientais, sociais e de governança corporativa (Irigaray; Stocker, 2022, p. 1).

O conceito de Sociedade Sustentável prevê que em uma dada sociedade o triângulo da sustentabilidade seja uma realidade. Entende-se então que, este triângulo é uma analogia para descrever o equilíbrio entre o economicamente viável, socialmente justo e ecologicamente correto. A ideia é tratar os três enfoques de igual forma, mostrando que há uma interdependência e equidade entre eles.

**Figura 28- ESG – Social, Ambiental e Governamental**



Fonte: PGP Consultoria

Podemos considerar que os fatores relacionados ao meio ambiente incluem, segundo Pereira et al. (2021), emissões, uso de água, poluição da água, resíduos, uso de recursos renováveis e não renováveis, entre outros.

No aspecto social, Pereira et al. (2021) traz mudanças nas políticas de equidade e ações afirmativas, a saúde plena, inclusão a diversidade e etc.

Já, no fator governança Pereira et al. (2021) destaca que, de acordo com o Instituto Brasileiro de Governança Corporativa (IBGC, 2017), a governança corporativa é a forma como as instituições são geridas e incentivadas, compreendendo os relacionamentos entre todos os *stakeholders*, como sócios, diretoria, conselhos, colaboradores, órgãos de fiscalização e controle e demais partes interessadas. Uma política de governança bem estabelecida faz com que todos esses grupos dialoguem e determinem objetivos convergentes, tornando-se essencial para um bom desempenho dos negócios.

O tripé da sustentabilidade - ou Triple Bottom Line, termo desenvolvido pelo sociólogo

inglês John Elkington, em 2001-.

Elkington (2001) desenvolveu o conceito de Triple Bottom Line (tripé da sustentabilidade). O primeiro pilar é o aspecto econômico, visando o lucro e o capital. O segundo pilar ambiental, visando impactar de maneira positiva o meio ambiente, concentrando as ações econômicas e sociais, compreendendo que a capacidade de suporte dos ecossistemas varia e é adaptável de acordo com a quantidade e comportamento dos atores econômicos que nele se incluem. E por último o pilar social que define a capacidade de os agentes trabalharem em conjunto, em grupos ou organizações, em torno de um objetivo em comum.

Marina Silva, ministra de estado do meio ambiente e mudança do clima do Brasil, comenta que “sustentabilidade não é maneira de fazer, é de ser. Se for apenas de fazer, fica algo mecânico, vira uma carga. Quando é algo que integra a trajetória de vida é mais efetivo e possível de concretizar” (ROSA; BEVILACQUA, 2012).

**Figura 29 - Tripple Bottom Line**



Fonte: Meio Sustentável

Por diversas vezes o debate sobre o Desenvolvimento Sustentável fica concentrado em um discurso vazio, existindo uma preocupante tendência a que se torne mais uma panaceia salvacionista, que ilude os alarmados e inibe os alarmistas, sem necessariamente resolver os problemas que geraram o alarme (BURSZTYN, 1993) o debate visa apenas os aspectos econômicos, ou seja, o que é dito não é revertido em ações que tragam melhorias socioambientais direcionadas à sustentabilidade. Um exemplo: pode-se discutir a utilização dos recursos naturais, sem discutir questões essenciais do ponto de vista social, como o acesso à comida e a reforma agrária. (LAMIM-GUEDES, 2012).

Ao falarmos de revoluções e grandes transformações na nossa sociedade, é fácil cairmos em idealizações e dramatizações que nos fazem acreditar que as coisas acontecem da noite pro dia. E o meu papel aqui, se é que eu tenho algum, não é esse. É importante, acima de tudo, compreender o nosso país e entender que processos revolucionários são construídos diariamente e começam com uma transformação nossa, particular, interna. (Daniel Lodovico - Kalamidade, autor do projeto

### Rapensando a Educação)

Outrora, como dito pela deputada estadual e cantora Leci Brandão do Partido Comunista do Brasil (PcdoB) “O Hip-hop atua onde o Estado não está”. A fala foi feita durante a celebração da votação do hip-hop como patrimônio imaterial de São Paulo, de autoria da deputada com coautoria de Márcia Lia (PT), Mácio Nakashima (PDT) e Emídio de Souza (PT), a proposta foi aprovada pela Assembleia Legislativa de São Paulo (Alesp) lei 498/2021.

O Hip Hop não é apenas um movimento social, mas é a consolidação do poder da criatividade como manifesto das lutas diárias de uma sociedade que busca transformar vidas, através da expressão da arte urbana e periférica. (Fundação Cultural Palmares, 07/03/2024)

Em relação a 2010, a última pesquisa do Censo tanto o número de pardos e pretos quanto o de indígenas teve um grande aumento, de acordo com os autores da pesquisa ainda não se sabe exatamente o motivo destes aumentos, no entanto algumas mudanças na forma como as pesquisas foram feitas podem ter tido um certo impacto.

A identificação de indígenas no Censo normalmente acontece quando alguém responde “indígena” à pergunta “qual é sua cor?”. No entanto, o IBGE notou que muitas pessoas com ascendência indígena respondiam que sua cor era “parda”. Por isso, em 2022, os recenseadores passaram a fazer a pergunta “você se considera indígena?” à lista de perguntas em locais que não são oficialmente terras indígenas, mas onde se sabe que há presença de povos originários.

Thiago Moreira, pesquisador do ISA (Instituto Socioambiental), uma das organizações da sociedade civil convidadas pelo IBGE a acompanhar a elaboração do Censo, explica que muitas pessoas reconhecem sua ancestralidade indígena muito através da herança cultural do que como “cor de pele”, o que difere então os conceitos “cor de pele” e “etnia” especialmente no Brasil.

“O movimento indígena cresceu muito (...) Nenhum outro movimento social no Brasil é tão capilar, consegue ter uma mobilização tão grande na base social.”

As práticas ESG encontram uma representação única dentro da cultura hip-hop, especialmente no rap. Nesse contexto, as mulheres indígenas têm desempenhado um papel central, não apenas como figuras emergentes na cena, mas também como defensoras da sustentabilidade, preservação ambiental e justiça social. Sua participação no rap vai além de uma simples forma de expressão artística, sendo também uma manifestação política e social que visa um mundo mais consciente e respeitador das culturas originárias e dos saberes ancestrais.

As mulheres indígenas, através de suas vozes e suas histórias, têm sido pioneiras no ativismo ambiental, destacando a importância da escuta ativa. A escuta ativa não se limita apenas à audição das palavras, mas envolve a compreensão e nesse contexto, o reconhecimento

das lutas e desafios enfrentados pelos povos originários, que precisam ser ouvidos com disposição, atitude e respeito para que se possa construir uma sociedade mais consciente ambiental e socialmente.

Entre as figuras que exemplificam a convergência entre a cultura hip-hop e a sustentabilidade está Isa Hansen. Diretora do projeto *O Não-Lugar*, ela, embora não seja uma MC, é uma importante voz dentro da cena hip-hop através do elemento conhecimento, expressado no âmbito audiovisual. Isa se autointitula uma "poeta marginal" e, como fotógrafa e filmmaker, responsável pela criação e desenvolvimento de diversos videoclipes de rap, ensaios fotográfico marcantes e trabalhado ativamente para dar visibilidade às histórias indígenas, que muitas vezes são silenciadas nas narrativas dominantes. O projeto *O Não-Lugar* em particular, é uma rede que conecta narrativas indígenas em processo de retomada territorial, sendo uma ferramenta essencial de apoio e comunicação para os povos originários. Através de diversas linguagens, o projeto tem se estabelecido como um meio de visibilizar a luta, as conquistas e as violências enfrentadas pelos povos indígenas no Brasil.

“A colonização hierarquizou nossa relação com o planeta, instaurando uma ‘ordem’ e ‘progresso’, que para avançar, passa sobre quantos corpos, culturas e árvores forem necessários. Para tal também, ela garante a nossa alienação com doutrinas vazias que nos fazem acreditar que a natureza é algo separado de nós e que o bem-estar humano é conquistado com trabalho e bens materiais. O abismo entre Terra e capital é o Não-Lugar que precisamos desocupar. Esses povos fazem parte desses territórios há milhares de anos sem destruí-lo. Preservar a humanidade é preservar a natureza.<sup>116</sup>”

Dentro dessa perspectiva, o projeto *O Não-Lugar* também se expande para podcasts e a música, com a criação da playlist *Música Indígena Contemporânea*, organizada por Isa Hansen. Essa playlist apresenta músicas poderosas que reforçam a necessidade de "reflorestar" nossas referências sonoras, estabelecendo uma ponte entre a música indígena contemporânea e a cultura hip-hop. A playlist reflete a produção musical dos povos indígenas no contexto atual, que continuam a resistir e a produzir arte, inclusive dentro do rap, como forma de fortalecimento e denúncia das questões ambientais e sociais.

Os povos originários estão aqui antes da invenção “Brasil”, sempre estiveram aqui, já eram milhões antes da chegada dos colonizadores, sendo assim, tudo que nasce nesse território passa por esse atravessamento, inclusive a arte e o Hip-Hop nacional. O meio da arte tem muito para ser decolonizado. E a existência de artistas que estão decolonizando a música precisa ser destacada. O Hip-Hop precisa olhar para essa realidade, os originários precisam ser ouvidos, toda essa cultura indígena está muito presente em tudo no nosso país. A cultura Hip-Hop precisa inserir a pauta indígena enquanto movimento antirracista, enquanto movimento da margem. A nossa música é, também, indígena. Precisamos entender, reconhecer e respeitar os povos originários como base e semente, também, para nossa cultura e para nossa música. (HANSEN, Isa)<sup>117</sup>

Isa comenta ainda que a música é a última memória que perdemos na vida, descreve

musicalidade como um rezo, uma grande conexão com o espírito e traz o questionamento de "Que memórias musicais estamos cultivando?". Se o Rap Nacional foi grandemente influenciado pela cultura local, vale considerar que a tradição originária de escutar música como um rezo nos foi herdada.

O contexto atual revela a necessidade social de superar o pensamento evolucionista e explorador dos tempos do Brasil colônia – visão que, pela sua trajetória, passou pela história da questão fundiária brasileira, pela expropriação da terra indígena, pela devastação do meio ambiente do território indígena para exploração – na direção de uma sociedade que compreenda o Brasil como território indígena na essência. A luta contra a extinção continua hoje, marcada pela resistência indígena em defesa do território e dos modos de ser e de viver<sup>118</sup>(Duarte, R.; Barroso, L)

Dentro desse cenário de luta e resistência, a MC Souto, com sua trajetória no rap paulistano, desde 2014, se destaca. Após o lançamento do single “PsicoSouto”, suas letras e seu flow inconfundível chamaram atenção. Em 2018, ganhou o prêmio Sabotage como “Melhor MC” na cidade de São Paulo. Gravou com Emicida a música “Selvagem”. Foi a primeira artista do projeto “Escute as Minas” do Spotify BR, e tem feats de peso na carreira, com nomes como Rodrigo Ogi, Stefanie e Cris SNJ. Souto MC foi uma das 50 artistas selecionadas no edital Natura Musical, lançando seu primeiro disco da carreira, “Ritual”, onde fala sobre o resgate de sua ancestralidade indígena.

---

<sup>116</sup> O Não Lugar, fonte:<https://kalamidade.com.br/20-artistas-indigenas-que-fortalecem-a-musica-contemporanea-parte-1>

<sup>117</sup> - Diretora Audiovisual do projeto O Não Lugar para o Kalamidade.

Conhecida por suas letras que discutem empoderamento, identidade e ancestralidade indígena, ela representa uma geração de artistas que buscam conectar suas raízes indígenas à cultura urbana. Em seu álbum *Ritual*, lançado em 2021, Souto explora o processo de resgate da ancestralidade indígena, que foi parcialmente perdida em meio à vida no maior centro urbano do Brasil. A música *Ressurreição*, por exemplo, expõe de forma visceral a dor e o processo dolorido de reconectar-se com suas origens, um processo que, como ela mesma afirma, é muito doloroso e dura a vida inteira.

A composição de Souto se caracteriza pela busca contínua de pertencimento e reconciliação com sua origem indígena. Em *Ressurreição*, ela faz uma reflexão profunda sobre o resgate das raízes ancestrais, também sobre o papel do rap e da arte como meio de cura e libertação:

Eu me reitero, reintegro cada pedaço meu  
 Entrego meu espírito ao rito  
 Pra firmar meu passo, só quero o que é justo e o que é meu  
 Foi com muito custo, e é com muito pulso  
 Foi pouco os impulso' que a vida deu  
 Cada "não" é um aguço sem tempo pros ganso'  
 Componho e não canso  
 Lamento pra quem não percebeu

*Ressurreição* revela a luta constante pela reconexão com suas raízes, a busca por resistência, e a transformação da dor em uma força de amor e renascimento.

Quanto ao processo de resgate, comenta em entrevista ao Rapologia mencionada na matéria do jornal Kalamidade que: “Esse processo de resgate é algo que vai durar a minha vida inteira, são vários aprendizados que estou tendo e eles não terminam. É um processo bem dolorido”

Nossa cara é se curar, se organizar  
 Nunca mais nos catequizar  
 Retomada, morada do nosso lar  
 De uma vez por todas demarquem já

Souto utiliza sua arte como uma forma de alertar a sociedade para as injustiças históricas e atuais enfrentadas pelos povos originários, além de expressar poeticamente sua vivência e a dor da retomada, o ato dos povos indígenas afastados de suas tribos pela violência branca, se reconhecerem quanto corpos originários e reencontrando suas raízes, suas famílias. As letras de Souto abordam as violências cometidas contra esses povos e, mais especificamente, a questão do genocídio indígena e a exploração de seus territórios. Os versos da música Retorno, um dos destaques de seu álbum Ritual, expressam de forma poética e contundente a luta dos povos indígenas pela preservação de suas terras e culturas:

Filhos da terra, de volta pra terra, todo canto do mundo é seu lar  
 Nossa alma não grita, mas berra  
 Nosso canto é guerra que atravessa rio e mar  
 Não vão mais roubar, não vão mais ousar  
 Da história de um povo se apropriar  
 Cocar não é enfeite ou brinquedo  
 Se exige respeito, repensa antes de usar

Em Reconquista, Souto aborda novamente a temática de “enfeite” ao se referir a apropriação branca de atributos indígenas:

Honrando o passo de quem veio antes

Hoje não tem expedição e sim execução de Bandeirante

Não temo seus infante, não somos seus enfeites

Conheço bem minha fonte e aviso respeite

Nesses versos aparecem três conceitos que precisam ser minimamente discutidos para o único da compreensão de seu impacto social, A retomada/reconquista, O resgate e a Apropriação. A retomada/reconquista diz respeito ao processo pelo qual as comunidades indígenas buscam recuperar seus territórios ancestrais, muitas vezes invadidos ou usurpados por grileiros, fazendeiros e empresas, como parte de sua resistência contra a destruição de seus modos de vida. O resgate se refere à recuperação de saberes, práticas e tradições culturais que foram ameaçadas de extinção pela imposição de políticas assimilacionistas e pelo apagamento das identidades indígenas, envolvendo a revitalização de línguas, rituais e costumes. Já a apropriação trata da utilização, muitas vezes indevida, de elementos da cultura indígena por parte de outros grupos, sem o devido reconhecimento ou respeito pela origem desses saberes e práticas, como ocorre em processos de apropriação cultural e exploração dos recursos naturais indígenas

Muito semelhante a experiência vivida pelo povo pardo (ou negros de pele clara), que é o resultado da miscigenação, muitos povos indígenas que nascem em situação urbanizada, nas cidades, ocupam o limbo de: “nem branco, nem preto, nem indígena”. Em muitas experiências, como foram afastados de suas aldeias, e seus familiares mais próximos devido a dor da lembrança ou talvez por terem aprendido que o “ser indígena” deveria ser uma informação mantida em segredo em um ato de autopreservação e cuidado familiar, não os relatam sobre as origens, deixando com que quando criança/adolescente enfrente a dor do não saber quem se é, e, no entanto, não se encaixar.

O pardo, desde a infância, encontra-se referido com eufemismos para “negro” ou “indígena”, sendo eles “moreno”, “moreninho”, “mulato”, “indiozinho”, “marronzinho”, “café com leite” e tantos outros. Ele percebe-se, o tempo todo, racializado, mas nunca explicitamente como negro ou indígena. Então, quando questionado sobre “o que é”, talvez responda prontamente “pardo”, sem entender que pardo não é identidade racial, pardo é cor – que marca um processo de genocídio que estuprou mulheres negras e indígenas e que se baseou em séculos de teorias eugenistas. (GOMES, Lauro, 2019)

Logo, como estratégia de genocídio, o embranquecimento transformou-se dentro do contexto racial. Se antes acontecia por meio de estupros e políticas imigratórias institucionais, agora também nega a seus produtos a própria identidade.

Existe um importante movimento que se inicia ao passo que o indivíduo se reconhece como indígena e é reconhecido também, a quebra do seu silêncio desestabiliza a estrutura racista que foi imposta socialmente. No entanto esse resgate da ancestralidade ultrapassa diversas camadas ancestrais, de parentes e familiares além das próprias, acessa o ato de precisar sempre buscar em contrapartida ao conforto branco de se já nascer sabendo quem se é.

Segundo o Conselho Indigenista Missionário, o movimento de Retomada Indígena hoje significa um conjunto de ações alinhadas à reafirmação da identidade indígena, ao posicionamento político e aos valores indígenas do marco ancestral, na busca de despertar conexões conscientes para sensibilizar a sociedade. Retomar significa dar continuidade a uma história que está sendo interrompida, tanto a tradição indígena quanto o acesso das populações indígenas ao mundo contemporâneo, pois além da reafirmação das tradicionalidades, retomar significa tomar de volta os saberes, os valores, a cultura e o jeito de ser indígena na atualidade. Esse processo está relacionado à reafirmação de identidades étnicas que foram negadas devido à pressão, ao apagamento e à violência do Estado e da colonização; ao descaso do poder público; e ao preconceito da sociedade (Carvalho, 2022).

A formação indígena tem como fio condutor os saberes passados de geração a geração pelas lideranças de seu povo, fortalecendo a cultura dos povos originários incorporados, disseminando a historicidade, a cultura e tradição desses povos. Assim, Krenak (2020, p. 28), confirma:

os nossos ancestrais não são só a geração que nos antecedeu agora, do nosso avô, do nosso bisavô. É uma grande corrente de seres que já passaram por aqui, que, no caso da nossa cultura, foram os continuadores de ritos, de práticas, da nossa tradição. [...] Até hoje nós entendemos que estamos nesse mesmo contínuo de interação com a memória do nosso povo, com a memória da nossa cultura. Nós temos uma origem, sabemos de onde somos, amamos esse lugar, nós o reverenciamos.

Portanto, os versos da MC Souto ilustram a luta constante pela preservação da identidade e dos territórios indígenas, ressaltando a importância do respeito às tradições e à cultura indígena, algo que, frequentemente, é ignorado ou apropriado de forma desrespeitosa pela sociedade dominante. Claro que, enquanto instrumento de luta e resistência, sua voz e lírica movimentam, mas também servem como equipamento de apoio e manutenção a dores de seus semelhantes.

Outra MC indígena que precisa ser mencionada dentro do conceito sócio-político é Katú Mirim, do povo Boe Bororo. Suas letras discutem pela ótica indígena a demarcação de terras, o resgate da ancestralidade, o indígena no contexto urbano, o uso indiscriminado de sua cultura e a forma como é tratado no Brasil, em especial o grupo indígena LGBTQI+ no Brasil

Sua música Bling Bling, por exemplo, é uma grande ferramenta de reflexão sobre as violências sofridas pelos povos Yanomami e as implicações do consumo desenfreado de recursos naturais. O visualizer é de forma bem simplificada um material audiovisual, geralmente bem curto, que se repete ao longo da música, bem dinâmico e expressivo, foi impulsionado pelo Spotify e pode ser uma alternativa mais barata que um videoclipe, mesmo que essa nem sempre seja a intenção por trás da estratégia, na música Bling Bling, Katú Mirim começa seu visualizer com uma imagem simbólica de correntes de ouro disposta em um prato feito uma refeição, posteriormente a MC aparece se alimentando delas e sangrando pela boca,

representando o genocídio indígena e a exploração das terras. A letra alerta sobre o impacto do garimpo ilegal e da exploração desenfreada de recursos naturais, como no caso da Terra Yanomami, onde os garimpeiros têm causado desmatamento, poluição dos rios e escassez de alimentos para os povos indígenas. Observar cenas da figura 30;

**Figura 30 - Cenas do clipe Bling Bling**



Fonte: Prints retirados do Youtube da Katú Mirim, montagem realizada pela autora

A música inicia com uma reportagem sobre os yanomani, enquanto isso a cena 1 retrata um prato repleto de correntes e as mãos de Katú passeando por elas. Na frase “Ameaças de garimpeiros, contaminação de rios, escassez de peixes” inicia-se a cena dois, onde Katú passa a remexer pelas correntes com o garfo, representando a “refeição”, metáfora essa que passa a deixar bem claro durante os versos que iniciam a seguir. Katú na cena 3 se alimenta dessas correntes, um close-up na boca mastigando e recebendo o alimento seguido de uma abertura na cena (4), que mostra a MC encarando diretamente as lentes da câmera, a cena 5 e 6 são talvez as mais fortes, chega a arrepiar. A letra e o trabalho audiovisual por completo atingem seu objetivo de levar a mensagem, comprovado pelo vasto conteúdo e debate presente nos comentários do visualizer no Youtube, realizados pelos próprios ouvintes.

Mano, acorde, tá se achando, agora tu é Midas?  
 Corrente de ouro tu tá pagando com as nossas vidas  
 E afirmação não está mais no ouro não, então recorde  
 O que brilha no teu corpo no meu ele só faz cortes

Versos de bling bling por Katú Mirim

Nos comentários os usuários ouvintes declaram seus pensamentos sobre, em um deles,

a frase do pensador Ailton Krenak chama atenção: "Quando o último peixe estiver nas águas e a última árvore for removida da terra, só então o homem perceberá que ele não é capaz de comer seu dinheiro"

A música de Katú Mirim questiona a moralidade e a ética do consumo, trazendo à tona o debate sobre o impacto ambiental do garimpo ilegal, que, além de destruir o meio ambiente, ameaça a sobrevivência dos povos indígenas. Ela também destaca a crítica ao consumismo, que transforma a terra em um objeto de exploração, sem consideração pelo bem-estar dos povos que ali vivem há milênios.

“Do Brooklin pro Brasil, revolução fechamos junto A verdade está estampada, então não muda de assunto Diamante de sangue escondendo os defunto O ouro pesa muito na cabeça de quem tem feridas O seu cofre é lotado, nosso prato sem comida Ouve o alerta, então desperta, fechando do mesmo lado Não sou teu alvo, então não acerta Viver virou combinado (...) Com humildade e com verdade eu te passo a visão A raiz do nosso rap sempre foi revolução Ouro no seu pescoço, aço no nosso braço E tá tudo igual, sequestro, pegada no laço Então chega, então pare, pare de nos matar Então chega, então pare, pare de garimpar” - Versos de Bling Bling, por Katú Mirim

A situação dos Yanomani é emergencial. No início do mês de novembro, o xamã e líder político Yanomami, Davi Kopenawa, entregou uma carta à Ministra do STF, Cármen Lúcia, sobre a grave situação enfrentada por seu povo. Ele relatou a expansão de garimpos ilegais no território indígena, com uso de maquinário pesado que contamina rios, destroem florestas e traz doenças e fome. Kopenawa alertou que o garimpo está ligado ao crime organizado e ao comércio internacional de ouro. Ele também criticou a falta de interesse da sociedade em aprender com os povos indígenas a cuidar da natureza e lamentou o desmatamento, a poluição dos rios e a violência. Kopenawa pediu que o “povo da cidade” respeite o equilíbrio necessário para todos viverem bem. Ele destacou o impacto do garimpo ilegal na saúde, com a morte de peixes e a propagação de doenças fatais.

Além de sua cooperação para a sócio-ecologia, Katú ainda lidera o perfil Tibira, na rede social Instagram. Tibira é a primeira mídia social no Brasil idealizada por indígenas LGBT, com o objetivo de criar um espaço para troca de experiências, informações, fortalecimento e protagonismo entre povos originários e aliados. A iniciativa surge devido à invisibilidade da temática LGBT no Brasil, à ausência de um movimento social consolidado e à discriminação vivida por indígenas tanto dentro quanto fora das aldeias. O nome "Tibira" faz referência ao primeiro indígena homossexual registrado na história do Brasil colonial, que foi brutalmente morto, amarrado a uma bola de canhão, sob o comando do missionário Yves D'Évreux, por considerar as condutas tupinambá como "sodomia".

A mídia social tibira, no século XXI, ressignifica esse nome como símbolo de resistência, além de comprovar a existência de comportamentos homossexuais e dissidentes

entre indígenas antes da colonização. A plataforma compartilha conteúdos pedagógicos sobre sexualidade e gênero, promovendo entrevistas e bate-papos com indígenas LGBT, tanto no Brasil quanto nas Américas, de maneira autônoma e colaborativa.

Ao passo que a iniciativa da criação da rede social cria um espaço de diálogo para outros indivíduos que se sintam excluídos e massacrados socialmente por questões de gênero/sexualidade além da etnia já invisibilizada, as letras da música também alertam o público geral ao problema da mortalidade, ao desmatamento que causa a escassez de alimento para os povos em aldeia.

No ano de 2023, o Brasil registrou 119 homicídios de pessoas trans e travestis, o que representa um aumento de aproximadamente 11% em relação a 2022, quando foram contabilizados 100 casos. Considerando também os suicídios, 14 pessoas trans cometeram suicídio em 2023, totalizando 133 mortes violentas e sociais de pessoas trans no ano. Em números absolutos, São Paulo foi o estado com o maior número de assassinatos de pessoas trans, com 15 casos registrados, seguido pelo Rio de Janeiro com 13, e o Ceará com 12.

O Atlas da Violência 2023 destaca que o Brasil segue como o país com o maior número de assassinatos de pessoas trans e travestis na América Latina, com 119 mortes registradas, ocupando a liderança no ranking regional, seguido por México, Colômbia, Equador e Peru. A faixa etária das vítimas é um dado alarmante, com mais de 45% das vítimas tendo entre 15 e 29 anos, refletindo uma alta vulnerabilidade da população trans jovem. No entanto, o censo realizado pelo IBGE em 2022 não incluiu questões relacionadas à identidade de gênero e orientação sexual, dificultando a coleta de dados precisos sobre essa população, incluindo a expectativa de vida. Garcia (2019) aponta que a falta de indicadores específicos sobre a condição transexual nos registros públicos, como certidões de nascimento e óbito, torna impossível calcular a expectativa de vida dessa população.

Outro aspecto importante é a desigualdade racial que permeia essa violência. De acordo com os dados, 77% das vítimas eram racializadas, ou seja, pessoas pretas, indígenas e pardas, o que demonstra a intersecção da transfobia com o racismo estrutural. A grande maioria das vítimas (94%) expressava o gênero feminino, revelando ainda que a figura feminina nesse sentido também é a mais violentada, principalmente uma mulher preta.

A natureza da violência é extremamente brutal. 43% dos assassinatos ocorreram com o uso de armas de fogo, enquanto 22% das vítimas foram mortas com facadas. Além disso, foram registrados casos de mortes extremamente violentas, como esquartejamento, espancamento, tortura, entre outros. Esse cenário não só evidencia a intolerância da sociedade, mas também a omissão do Estado na resolução desses crimes. De acordo com os dados, 79,7% dos casos ainda estão sendo investigados sem esclarecimentos concretos, refletindo a ineficácia das investigações e o desprezo pelas vidas dessa população.

Killabi é uma MC com notável impacto social, reconhecida por sua força e abordagem

única no cenário musical. Artista independente oriunda do interior de São Paulo, ela é uma mulher periférica que encontrou nas rimas e batidas seu principal meio de expressão. Conhecida pelo apelido "Abelha Assassina", a MC se destaca por sua assertividade nas letras e intervenções, sempre trazendo reflexões sobre a vida cotidiana de maneira criativa e genuína.

“Vamo supor  
 Que você tenha nascido com minha pele Com minha mente  
 Com meus traumas  
 Dentro do meu corpo  
 Se eu tivesse me entregado  
 Taria fadado a um trabalho  
 Anos depois seria trocada por um robô  
 Entendeu, doutor?  
 Corro até o metrô  
 Entro e saio da fundação casa  
 Pela porta da frente  
 Sinto algo diferente  
 Me chamam de prof  
 Parece até que alguma coisa mudou  
 Enquanto houver cadeados  
 Barulho de ferros sendo trancados  
 Saiba que a missão não acabou”  
 Killa Bi - Tentou Me Parar Mais de Uma Vez, Mas Não Parou.

Além de sua carreira artística, Killabi realiza um trabalho fundamental na Fundação CASA, como arte-educadora. Através de um projeto denominado "Oficina de Composição Musical", ela orienta as meninas sobre métrica, metáforas, poesia e composição musical.

Os relatos que se seguem foram descritos durante a gravação de um filme- documentário realizado na Fundação CASA Chiquinha Gonzaga, nos meses de maio, junho e julho de 2023. Embora o material tenha sido registrado, o documentário não foi publicado, e todas as imagens, incluindo fotografias e vídeos, foram apagadas a pedido da Fundação CASA, que alegou a necessidade de proteger a identidade dos menores, mesmo que nenhum rosto fosse identificado no resultado final,

Durante a gravação, um aluno solicitou que uma foto junto a uma das meninas também interna fosse enviada à sua mãe. No entanto, devido à falta de autorização para tal envio, foi informado que a solicitação seria feita à instituição, mas que o envio não ocorreria sem a permissão prévia da fundação, em conformidade com suas regras de privacidade. Mais tarde, ao ser filmada a entrega de um bilhete com o nome da mãe de uma das meninas, a diretoria da Fundação, por meio das câmeras de segurança, alertou que "nada entra nem sai da Fundação sem autorização prévia", e determinou que todo o material registrado fosse apagado.

Também no mestrado de Nathalí Grello, a autora comenta uma situação parecida em que durante um evento do MUSICASA, a interna Amélia, subiu ao palco perante uma plateia

de aproximadamente 80 pessoas e, de improviso, versou junto a outro MC apresentador do evento. O encontro teve a cobertura do Diário Oficial de São Paulo e Amélia teve destaque. A autora imprimiu a notícia e levou a aula, Amélia solicitou que a arte-educadora deixasse sua cópia junto a seus pertences para que em sua saída tivesse acesso, indicou com quem deveria falar para que isso fosse possível, Nathalí seguiu as orientações. Posterior a saída de Amélia do CASA, alguns meses após este acontecimento, elas se encontraram e Amélia contou que a reportagem não havia sido guardada e a reportagem não se encontrava mais disponível em meios digitais.

No último dia da oficina de composição, um fotógrafo da própria Fundação registrou imagens que foram posteriormente divulgadas no site da instituição, com os rostos das meninas borrados para garantir o anonimato, seguindo as mesmas práticas de edição aplicadas nos registros anteriores.

As meninas que cumprem medidas socioeducativas no Brasil são, em sua maioria, negras, com um grande déficit educacional, e estão envolvidas, predominantemente, em crimes como tráfico de drogas e roubo (GRILLO, 2018). Quando consideramos que o sistema penitenciário é uma instituição estruturalmente racista e adotamos uma postura política anti-racista, é fundamental questionar a validade desse sistema, pois ele se configura como um mecanismo de controle e exploração dos corpos negros (DAVIS, 2018). No pensamento negro, uma área de estudo relevante é a análise dos diversos sistemas de opressão interligados, que afetam principalmente o corpo da mulher negra, especialmente no contexto do sistema carcerário. Muitos estudos apontam para a invisibilidade das mulheres dentro das instituições de segurança pública, um espaço historicamente moldado para atender majoritariamente aos homens (ALVES, 2015; ANDRADE, 2011; PADOVANNI, 2010). Da mesma forma, no sistema socioeducativo, as questões que envolvem as adolescentes e, ainda mais, as pessoas transgêneras, são pouco discutidas.

Nos estudos limitados sobre meninas em privação de liberdade no Brasil, destaca-se a percepção de que trabalhar com elas é mais desafiador para os funcionários. Elas são frequentemente vistas como mais insubordinadas, questionadoras e emotivas, o que, segundo os profissionais, justificaria a dificuldade em lidar com elas, especialmente em comparação com os meninos (GRILLO, 2018; DUARTE, 2016; DINIZ, 2015; CNJ, 2015). No entanto, é importante notar que os centros masculinos, embora enfrentem desafios de rebeliões e fugas mais frequentes, não são vistos da mesma maneira. A hipótese sugerida é que os profissionais, acostumados com uma abordagem androcêntrica e com a experiência dos meninos, interpretam o comportamento das meninas como indisciplinado apenas porque elas se desviam dos estereótipos de gênero estabelecidos para o comportamento feminino. Esse estigma pode resultar em medidas de internação mais longas para as meninas, uma vez que são frequentemente consideradas mais indisciplinadas, dificultando o cumprimento dos objetivos

da medida socioeducativa (GRILLO, 2018).

Essa leitura implica uma dupla punição para as adolescentes, com base em observações realizadas durante a pesquisa de campo para o mestrado “Força pra subir, coragem na descida” Um estudo sobre resistências femininas na fundação CASA da Nathalí Estevez Grillo, onde foi notado que as meninas permanecem mais tempo internadas do que os meninos, mesmo quando cometem o mesmo ato infracional ou, em alguns casos, quando estão no mesmo Boletim de Ocorrência. Essa punição exacerbada pode ser historicamente entendida à luz da evolução dos sistemas penitenciários, que, desde o final do século XVIII, associam a presença feminina no

cárcere a uma sensação de anomalia, especialmente quando as mulheres cometem crimes idênticos aos dos homens (DAVIS, 2018).

No contexto atual da medida socioeducativa, uma interpretação possível é que as meninas estão quebrando o silêncio imposto pela violência de gênero ao cometerem atos infracionais, tornando públicas demandas historicamente tratadas de forma privada. Ao fazer isso, elas rompem a invisibilidade da violência e, com seus corpos, questionam as práticas da medida socioeducativa, que ainda se baseiam em uma idealização feminina reprodutora e heterossexual. Essa mudança de paradigma pode gerar um impacto no contexto da socioeducação feminina, resultando tanto em uma intensificação de práticas repressivas quanto na necessidade de desconstruir os preconceitos profundamente enraizados na sociedade (DUARTE, 2016).

“A maneira que as meninas habitam a Fundação CASA sempre me chamou a atenção. Diferente dos centros masculinos é possível notar, já à primeira vista, que os centros femininos são preenchidos por barulho, vivacidade e espontaneidade. Ao passar pelas portas de ferro e adentrar o espaço de convívio, o movimento das meninas que vestem uniforme de moletom lilás e calçam chinelos de dedos azuis, já salta aos olhos. Quando chamadas aos cursos de arte e cultura ou de qualificação profissional, sobem as escadas correndo e é fácil perceber se elas estão bem-humoradas ou não.” Grillo, Nathalí - 2018

A Fundação CASA Chiquinha Gonzaga, localizada na região da Mooca, um bairro de classe média alta da Zona Leste de São Paulo, é o maior centro de atendimento socioeducativo feminino do estado. Ao chegar no local, nota-se que o bairro ao redor é predominantemente silencioso, com casas de grande porte e amplos quintais. A Fundação ocupa a maior parte de um quarteirão, estando rodeada por grandes muros. Próxima à instituição, encontra-se uma praça tranquila e uma padaria, com restaurantes localizados a duas ruas de distância, onde ocorrem as refeições da equipe.

A entrada para a Fundação é marcada por um portão azul para pedestres. Ao adentrar, é necessário se identificar por meio de um interfone, o qual não permite visualizar quem está do outro lado. Após a autorização, passa-se por uma segunda porta. À direita desta segunda entrada, estão duas salas: a primeira é destinada à guarda de objetos pessoais não permitidos, como chaves, celulares e outros dispositivos, que são armazenados em pequenos cofres. Uma parede grande é coberta por esses cofres, e o número de cada cofre é decorado para que o visitante possa acessá-lo durante o horário de almoço ou na saída.

Em frente a essas salas, há um espaço arborizado a céu aberto, ao qual as adolescentes têm pouco - se há algum - acesso. Após atravessar essa área e passar por mais uma porta de ferro, chega-se aos setores de atendimento psicossocial e pedagógico. Este espaço é carregado de tensão, em parte devido à falta de comunicação entre a equipe da Fundação CASA e a ONG

parceira. A entrada para a ONG é monitorada por um segurança que, ao verificar os equipamentos, realiza o escaneamento de metais e abre as bolsas, onde ficam armazenadas câmeras e outros materiais de gravação.

No lado direito do prédio, após mais uma porta de ferro e grades, ficam os adolescentes de 16 anos ou menos, no "Espaço 2". Essas meninas, ao se encontrarem com a MC Killa Bi, costumam cumprimentá-la com entusiasmo, frequentemente dizendo que sentem saudades. No entanto, são prontamente repreendidas por esse comportamento. Do lado esquerdo, separadas por uma sala de pedagogia, banheiro e a sala do diretor, ficam as adolescentes com 17 anos ou mais, no "Espaço 1". Além dessas divisões internas, o complexo conta com mais áreas externas, incluindo uma lavanderia e um pequeno espaço atrás do prédio, onde se encontra o PAMI, uma área destinada às adolescentes grávidas ou que já têm filhos.

Embora todos os espaços pertençam ao mesmo centro de atendimento e sejam geridos pela mesma equipe, a organização interna é rígida e separada. As atividades, horários e equipes de segurança, pedagogia e serviço psicossocial variam entre os diferentes setores, sendo que as adolescentes dos distintos espaços não podem interagir entre si. A única exceção ocorre com as adolescentes do PAMI, que são levadas ao "Espaço 1" para as aulas de ensino formal e cursos de qualificação profissional.

O prédio que abriga os "Espaços 1" e "2" tem arquitetura similar à de uma escola estadual, com divisões feitas inicialmente por portas metálicas com cadeados, posteriormente substituídas por paredes de concreto, sinalizando o improvisado na adaptação do local. A quadra de esportes também foi dividida por um alto muro. O "Espaço 2" conta com uma sala de informática, cozinha e salão de beleza, utilizados para cursos de qualificação profissional. As adolescentes do "Espaço 1" que frequentam esses cursos são acompanhadas por funcionários de segurança até as respectivas salas, sem poderem interagir com as meninas do "Espaço 2". Cada sala de aula é trancada com portas de ferro e cadeados.

Ambos os espaços possuem bibliotecas, sendo que a do "Espaço 1" foi improvisada após a divisão dos espaços. Há também um refeitório e dois andares, separados por grades e cadeados interligados por rampas. Nos quartos de ambos os espaços, cada lado abriga três dormitórios com vinte camas, entre beliches e camas de solteiro. A organização interna segue um sistema de fases, com as adolescentes inicialmente colocadas na "fase 1" e, conforme progredirem, sendo transferidas para as fases 2 e 3. As adolescentes que estão na fase 3 são aquelas próximas do término de sua medida ou que apresentaram bom comportamento, enquanto as que mostram atitudes indisciplinadas podem ser rebaixadas de fase.

No período das aulas, observou-se uma diferença nas dinâmicas entre as adolescentes mais novas e as mais velhas. As meninas mais velhas demonstraram maior seriedade, mas ainda assim, mostravam carinho e alegria quando se sentiam seguras. A dinâmica da oficina de música parecia mais assertiva, com as mais velhas expressando opiniões sobre o conteúdo musical. A

rotina envolvia a entrada das equipes com os instrumentos, passando por várias grades e cadeados até a sala de aula. Durante esse trajeto, surgiam diversos desafios logísticos, como a dificuldade de abrir cadeados, a falta de organização para preparar a sala de aula e a demora para chamar e organizar as adolescentes por curso.

Essas dificuldades se intensificam dependendo do plantão da equipe de apoio socioeducativo, variando de acordo com o turno dos funcionários. Nas últimas aulas, as gravações foram realizadas na biblioteca, que oferecia melhor acústica, embora a desorganização e a falta de apoio dos funcionários da Fundação fossem evidentes. Em diversas ocasiões, houve problemas com a localização de equipamentos e falta de empenho em fornecer assistência. Durante todo o processo, a oficina de música era constantemente vigiada, seja por câmeras ou pela presença de socioeducadores.

A oficina de composição, que se desdobra em três meses de aulas semanais, conta com a colaboração de um produtor musical, MC SupperBiro em algumas datas específicas, e visa desenvolver habilidades criativas e culturais nos participantes. As primeiras aulas consistem em rodas de conversa, onde a MC compartilha seus conhecimentos e incentiva as alunas a compartilhar suas músicas favoritas. Eles analisam músicas selecionadas, especialmente no gênero musical RAP, discutindo não apenas a poesia, mas também aspectos como ritmo e a percepção do beat, trabalham nas próximas aulas a habilidade de composição, em uma das aulas algumas meninas comentaram a prática de escrever sobre seus dias, Killa sugeriu ainda que elas escrevessem seus sonhos. Ao final do projeto, as meninas têm a oportunidade de criar uma música autoral e gravá-la com a ajuda de SupperBiro, sendo incentivadas por Killabi a continuarem se aprimorando após a conclusão do curso.

Apesar de a Fundação CASA desempenhar um papel institucional na reabilitação dos adolescentes, as ações mais eficazes no campo socioeducativo são realizadas por empresas do terceiro setor. Vale destacar que, que a Fundação CASA, formalmente chamada Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente, apresenta uma abordagem muitas vezes desumana, evidenciada pela frieza no tratamento dos jovens, especialmente os transgêneros. Um caso concreto ilustra essa realidade: um adolescente, identificado como Junior para preservar sua identidade, relatou a recusa de funcionários da instituição em respeitar sua identidade de gênero, sendo chamado pelo nome de nascimento e com pronomes femininos, além de ter ainda, que lidar com ironias e piadas por parte do corpo institucional da fundação ou seja, professores, guardas, diretoria e etc. em total desrespeito à sua identidade, a maldade dessa ação se intensifica ao considerar que para um adolescente em situação onde tudo se apresenta como volátil, mudanças constantes o afastam do reconhecimento do ambiente e o afastam da possibilidade de conhecer a si mesmo, como um adolescente deveria, muitas vezes a única certeza que tem é sua identidade de gênero, ousar retirar isso desse adolescente é de grande violência.

Em contrapartida, as relações entre os próprios internos se mostraram afetuosas. Durante as sessões, observou-se que todos respeitavam as orientações e características uns dos outros, mesmo que fosse possível perceber algumas divergências em relação a opiniões, gostos e grupos sociais. O afastamento físico, por vezes acompanhado de expressões faciais, era suficiente para manifestar essas diferenças. Nas primeiras sessões, os grupos pareciam mais distantes fisicamente, sentando-se em círculos de acordo com suas afinidades. Com o tempo, as trocas foram se ampliando e, na última sessão, todos estavam ouvindo as composições uns dos outros com atenção, sem que fosse necessário pedir silêncio durante as apresentações. Isso demonstrou que, por meio do interesse mútuo pelo rap, eles conseguiram se respeitar como artistas, mesmo que ainda não estivessem totalmente integrados em um único grupo demonstraram interesse genuíno pelas atividades, como as propostas por Killabi. A MC também se dispôs a manter o contato com essas meninas e meninos após sua saída da instituição, oferecendo suporte contínuo, a MC comenta que sempre deixa claro sua disponibilidade nesse sentido para seus alunos, nessa e em outras turmas.

Killabi, por meio de sua oficina, vai além do simples ensino de música e poesia: ela oferece aos adolescentes a oportunidade de resgatar sua autoestima, apresentar seus sonhos e vislumbrar um futuro diferente. Atuando como uma intervenção sócio-emocional que propõe aos internos um olhar sensível de alguém que de fato acredita na tamanha potência carregada por esses adolescentes.

Nesse sentido, Junior, já citado anteriormente, foi um dos jovens que mais chamaram atenção na sua desenvoltura lírica, parecia meio tímido, mas ao pegar o microfone, encarna o verdadeiro MC que é, repleto de flow, punchlines, discursava ora sobre assuntos de extrema relevância social e similaridade a sua história de vida e as violências sofridas pelo sistema de repressão, ora de forma leve porém não com menos emoção, levantava o astral de todos na sala, ainda com seu flow marcante, porém dialogando com autoestima, com vontade de vida, sobre seus sonhos e a saudade de sua mãe.

A ação pedagógica na medida socioeducativa deve possibilitar aos educandos, além da capacidade de ler as letras, a possibilidade de ler o mundo e agir para torná-lo melhor para si mesmos, seu grupo social e a humanidade, percebendo-se protagonista da sua história pessoal, assim como da história contemporânea (FUNDAÇÃO CASA, 2010, p. 26).

A educação escolar oferecida nos centros da Fundação CASA, embora administrada pela Secretaria de Estado da Educação, ainda carece de uma abordagem que permita aos adolescentes não apenas "ler as letras", mas também "ler o mundo", com o objetivo de agir para transformá-lo, tanto para si mesmos quanto para a sociedade. A ideia de protagonismo juvenil, presente na proposta da instituição, se torna uma falácia quando o sistema não garante as condições mínimas para que esses jovens possam efetivamente ser protagonistas de suas

próprias histórias.

O conceito de protagonismo juvenil proposto pela Fundação CASA e preconizada pelo Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo (SINASE) defende que os adolescentes, além de assumirem a responsabilidade por suas vidas, devem também ser agentes de transformação em suas famílias e comunidades. Embora esse conceito sugira uma possibilidade de emancipação e constituição de redes sociais, ele peca por desconsiderar a complexidade das condições sociais, psicológicas e afetivas dos jovens, bem como as profundas divisões de classe que ainda permeiam essas trajetórias. Essa abordagem apresenta lacunas significativas, que merecem uma análise crítica. Já que o sistema carcerário infantil e aqui enfatizado o voltado para as mulheres, ao invés de oferecer um espaço para a reintegração e o empoderamento dos jovens, continua a ser uma instituição que, muitas vezes, reforça as condições de exclusão social e a perpetuação de ciclos de violência.

O verdadeiro protagonismo juvenil, conforme deveria ser praticado, não pode ser imposto de forma unilateral e sem o devido respeito à dignidade e ao potencial de cada adolescente. A abordagem pedagógica deve ser mais inclusiva, humanizada e voltada para o empoderamento real dos jovens, permitindo-lhes enxergar a possibilidade de um futuro melhor, onde seus direitos e sonhos sejam efetivamente respeitados e apoiados.

Ao responsabilizar os adolescentes por seu possível sucesso ou fracasso, o modelo ignora as inúmeras barreiras institucionais e sociais que impedem seu desenvolvimento pleno, como a falta de acesso à educação de qualidade, saúde, lazer e condições adequadas de moradia. Esse foco na atuação do indivíduo, sem o devido suporte do Estado e das políticas públicas, desvia a responsabilidade das verdadeiras causas estruturais da marginalização juvenil.

O fato de crianças e adolescentes estarem sendo privados de liberdade reflete uma sociedade que não cumpriu com sua responsabilidade primordial: oferecer dignidade, oportunidades, educação, segurança, e qualidade de vida. Com a extinção da antiga FEBEM, que se tornou a Fundação CASA, os jovens infratores continuaram a ser submetidos a um sistema punitivo que, embora tenha mudado de nome, manteve práticas semelhantes às de antes.

Mariana Gonçalves, do Jornalismo Júnior ECA-USP, destaca que, apesar da transformação da FEBEM para Fundação CASA, os jovens continuam expostos a um cotidiano de repressão e controle, com poucas alternativas reais para o seu desenvolvimento. Uma das características mais preocupantes é o fato de que a Fundação, embora ofereça programas educacionais em parceria com ONGs, não garante a autonomia dos adolescentes na escolha de suas atividades. A imposição de cursos, como os de alimentação, é um exemplo disso, onde os jovens, embora frequentemente interessados, têm suas escolhas determinadas por equipes de referência que priorizam comportamentos que se alinham aos valores da instituição, sem levar em consideração os reais interesses e necessidades de cada adolescente.

No que diz respeito às atividades religiosas, um aspecto alarmante é a predominância de

um viés evangélico dentro da instituição, com uma presença reduzida de atendimentos de outras religiões, como a Católica, e uma total ausência de representação de religiões afro-brasileiras, como a Umbanda e o Candomblé. Muitos adolescentes têm sua religiosidade questionada e são forçados a adotar práticas religiosas que não condizem com suas crenças originais, violando seu direito à liberdade religiosa.

Além disso, as práticas punitivas, como a ameaça de "arrastar" os relatórios dos jovens quando estes não cumprem com as atividades impostas, são frequentes. O sistema, com sua lógica de classificar os adolescentes como "bons" ou "maus", não proporciona uma abordagem pedagógica efetiva, baseada no respeito à autonomia e aos direitos dos adolescentes, mas perpetua uma mentalidade que reforça a desigualdade e a marginalização, ao invés de oferecer ferramentas para que os jovens possam se reabilitar e construir uma trajetória mais digna.

Além disso, a obrigatoriedade de participação nas atividades programadas, mesmo quando não correspondem aos interesses dos jovens, é outro exemplo de como a instituição falha em respeitar a autonomia dos internos. Esses adolescentes muitas vezes não têm a oportunidade de escolher o curso ou atividade que desejam seguir, sendo colocados em programas baseados em comportamentos e avaliações simplistas feitas por sua equipe de referência, e mesmo quando se é dada a possibilidade de escolha o ingresso ou não na disciplina baseia-se apenas no que acreditam ser ou não ser "bom comportamento", dessa forma as meninas que não apresentam um bom comportamento têm o pedido negado.

Na tese de mestrado "Força pra subir, coragem na descida: Um estudo sobre as resistências das meninas na fundação casa", Nathalí aponta três eixos da tática de resistência operados pelas meninas: Afetos que circulam, Materialidades e Musicalidade.

Quanto a afetos que circulam a autora comenta: "Enquanto a tática de resistência dos meninos é tornar os afetos clandestinos - sendo a máxima proibição do choro (...) as meninas resistem pela demonstração da afetividade, em um espaço que implica na desumanização do ser humano como o cárcere." coloca ainda através da perspectiva de Vigotski (2001) a compreensão da emoção como sendo a precursora das ações e do pensamento.

Percebeu-se o apoio mútuo entre as meninas em situações como a ausência de visitas, onde proclamavam umas às outras palavras de conforto e tranquilidade, ato também percebido durante a oficina da Killa Bi. Dentre diversas faltas presenciadas dentro do CASA, as redes de apoio e o tratamento fraternal, emotivo, compreensivo se mostram como os meios pelos quais as meninas conseguem manter sua sanidade e equilíbrio mental. Essas redes de afeto parecem ainda se estender aos arte-educadores para com os quais se identificam em níveis mais íntimos.

Durante sua análise percebeu que dentro da fundação muitos grupos se organizavam como famílias pela lógica heteronormativa, baseadas no modelo patriarcal, onde dentro das relações homoafetivas a menina -que as internas entrevistadas- nomeiam como "machinho" personifica o papel do "pai", aqui entende-se por "machinho" mulher que não adere atributos

normativos da feminilidade, mas se identifica com atributos socialmente vistos como masculinos, o que por sua vez, não determina sua identidade de gênero. Já às meninas compreendidas como mais femininas atribuía-se o papel de “mãe”, existiam ainda as filhas. Todavia, algumas meninas *machinho* reproduziam violências de gênero. Cenas de ciúmes com agressividade eram observadas no dia a dia e gerenciadas de modo despótico pelo corpo de funcionários.

Quanto a materialidades, a autora comenta as narrações de Sara Antunes para introduzir o tema, onde táticas como a presença de objetos decorativos nas celas, fogões improvisados e temperos são utilizados para melhorar a alimentação recebida e criar alguma familiaridade com o ambiente. Na falta de espaço para esta realização na Fundação CASA, as meninas utilizam do corpo como campo privilegiado de resistência.

O sutiã, elásticos na cintura e outras partes do corpo servem de local de armazenagem para os itens que as meninas vão utilizar durante o dia a dia, isso porque saem dos quartos às 5h30 e voltam apenas às 21h00, sendo que os quartos permanecem trancados durante o dia e elas não tem permissão para voltar. Dentre esses itens que precisam ser carregados inclui-se o papel higiênico, recebem um rolo por semana, uma das entrevistas comenta a tática para fazer esse rolo render e ainda que por vezes, quando estava menstruada esse rolo não era suficiente, precisando então recorrer ao auxílio das amigas, que quando não tinham para emprestar se juntavam e cada uma emprestava um pedaço, a fim de juntar o suficiente.

A pasta de dente era usada como bala para se ter um gosto mentolado na boca, a linha de moletom era utilizada para se fazer a sobrancelha e até depilar outras partes do corpo como: virilha, axila e pernas. Cds eram utilizados como espelhos. Frutas como o mamão incorporadas aos cremes de cabelo de baixa qualidade para que pudessem hidratar os cabelos e finalizar seus

cachos. Nas vestimentas, customizavam seus uniformes utilizando itens como alças de sutiã nas calças para ficarem tipo jogger, as *machinho* utilizavam duas bermudas para ficar mais longas.

Uma das internas comenta sobre a relação entre a exposição excessiva do corpo e a busca por privacidade, nesse sentido, meninas que trabalhavam na lavanderia, pegavam lençóis e prendiam em cabos de vassoura para as que tinham vergonha do corpo ou apenas não se sentiam confortáveis com tanta exposição pudessem se banhar. Amélia, entrevistada por Nathalí, comenta ainda do uso de pipas e de conversas em sinais baseadas na Língua Brasileira de Sinais como essenciais para a comunicação privada entre as meninas.

Por fim, no eixo Musicalidades, a autora comenta que no pátio “as músicas que tocavam na rádio FM serviam como mensagens para outras adolescentes”. Músicas de amor e amizade eram declaradas em alto e bom som, durante as melodias nomes eram gritados fossem de amigas próximas ou namoradas(os) que também estavam na CASA Chiquinha Gonzaga. Também aliviaram as saudades que sentiam do povo do *mundão* - como as internas chamam o mundo por fora dos grandes muros do Chiquinha Gonzaga -. Algo percebido bastante durante as oficinas da Killa Bi foi como as músicas eram utilizadas para expressar as emoções das meninas especialmente neste sentido, o da saudade de casa, em especial da figura materna, durante as composições era o mais marcante e falado, a vontade de sair de lá e dar orgulho as suas mães, a gratidão pelo apoio e amor incondicional.

Amélia comenta: “a música aliviava pra caramba. Às vezes a gente até esquecia que estava lá dentro. Uma adolescente puxava uma canção e as outras a seguiam, improvisando as batidas em cima da melodia cantada”. ela conta que eram feitas improvisações de rimas com a batida do Funk carioca, Reggae ou Rap que podiam, ou não, se tornar uma canção que seria repetida outras vezes, ficando conhecida no CASA. “Às vezes a gente fazia as rimas zoando a outra só para descontrair”.

Nathalí conta que diversas músicas desenvolvidas durante os projetos e oficinas que lecionava de autoria das próprias internas ressoavam durante meses pelo CASA e se tornaram amplamente conhecidas lá dentro, esse mesmo movimento foi presenciado na oficina da Killa Bi, onde após a gravação da música de autoria do Junior, as meninas seguiram cantando por dias. Amélia comenta: “Eu me senti livre para falar o que eu queria, já que não podia fazer isso há uns seis meses. Então falei o que tinha dentro de mim lá na hora (risos)” comentando o dia já mencionado em que versou em freestyle junto a outro MC.

Outro aspecto similar entre a metodologia de Killa Bi e a oficina que Grello participou mas que neste segundo caso foi lecionada por um terceiro arte-educador e acompanhado por ela foi a análise de letras de músicas que versam sobre os elos da liberdade. Nathalí comenta que o educador neste caso, escolheu versos da música Cangoma me chamou, imortalizada por Clementina de Jesus. A versão original é:

Tava durumindo, cangoma me chamou  
 Tava durumindo, cangoma me chamou  
 Disse: levanta povo! Cativoiro acabou!  
 Disse: levanta povo! Cativoiro acabou!

Tanto o samba quanto o rap têm em comum sua capacidade de ser uma forma de protesto e resistência, dialogando com as realidades sociais e políticas, especialmente no contexto do racismo, da opressão e das lutas pelo bem-estar e liberdade dos povos marginalizados. Ambas as músicas surgiram e se desenvolveram a partir de realidades de exclusão e luta de grupos sociais oprimidos, com raízes profundas nas experiências de resistência e afirmação da identidade cultural.

A partir desses versos o educador solicita que alterassem a letra pensando na liberdade que elas almejavam - já presente nas músicas que escolhiam cantar - considerando o contexto vivenciado na Fundação Casa. A autora conta que com a construção coletiva os versos se transformaram em:

Tava dormindo quando o funça me chamou  
 Tava dormindo quando o funça me chamou  
 Levanta menina, o seu alvará cantou!  
 Levanta menina, o seu alvará cantou!

A tese de Nathalí é repleta de informações essenciais que merecem ser analisadas, estudadas e compreendidas em sua totalidade. Tanto Nathalí quanto Killa Bi utilizam a musicalidade como ferramentas pedagógicas que, no contexto da Fundação Casa, oferecem às adolescentes um espaço para o debate aberto das questões que afetam a instituição. O encontro entre o debate e a musicalidade permite às internas liberar ou, ao menos, expressar suas dores, ódios e anseios.

Estou convencido que a exploração da psique é a ciência do futuro [...] a ciência que necessitamos mais que todas, pois está gradualmente se tornando mais e mais óbvio que nem a fome, nem os terremotos, nem os micróbios nem carcinoma, mas o homem ele próprio é o maior perigo para o homem, já que não há defesa adequada contra epidemias psíquicas, que causam infinitamente mais devastação que as maiores catástrofes naturais.

Carl Gustav Jung

Jung em sua análise sobre os fenômenos do Fascismo e do Nazismo, abordou a dinâmica das massas de uma forma que vai além de um diagnóstico simples de "histeria coletiva". Jung buscou entender quais processos, deuses e demônios estavam sendo ativados nesses fenômenos, trazendo à tona a importância dos conteúdos do imaginário coletivo. Sua reflexão permitiu que

outros psicólogos começassem a explorar como os arquétipos do inconsciente coletivo, junto com as disposições empáticas e miméticas, desempenham um papel significativo nos contágios psíquicos coletivos. Ao analisar essas questões, ele expandiu a discussão sobre os fenômenos das massas, levando à compreensão de que, na sociedade contemporânea, as massas, como tradicionalmente concebidas, estão se dissolvendo e sendo substituídas por processos rizomáticos, em redes que se interconectam de maneira complexa e não causal.

O estado de "identificação compulsiva" com o ambiente social pode ser atribuído ao contágio psíquico impulsionado pela ação da mimese. Mais do que a mimese desenvolvida a partir do desejo e da projeção libidinal sobre um objeto, como proposto por Girard (2011), sabemos que a mimese é um processo central na formação da sociabilidade, como afirmam Wulf e Gebauer (2004). O vínculo social não se desenvolve sem a atuação da mimese, que gera uma predisposição para a criação de um campo comum. A comunicação, por exemplo, não pode prescindir da mimese, que se baseia nas capacidades empáticas presentes nos seres humanos, mas não se restringe a eles (Contrera, 2014). A empatia nos torna tanto assimiláveis quanto assimiladores, e a mimese cria padrões de similitude que formalizam e comunicam nossas afinidades, de maneira performática e estética.

Não é surpreendente que os processos de contágio psíquico sejam marcados por uma intensa mimese, especialmente em grandes centros urbanos ou em ambientes de convivência social intensa e proximidade física, como ocorre em escolas. Nessas situações, onde a convivência é obrigatória e a sociabilidade se torna um imperativo, o comportamento mimético se manifesta de maneira mais forte, na tentativa de criar um ambiente interativo significativo ou, pelo menos, tolerável. Esses processos de interação não acontecem sem que a mimese tenha contribuído para a criação de uma predisposição para a formação de um campo comum.

As formas econômicas e ideológicas presentes na cultura de massas souberam, ao longo do século XX, explorar os elementos estéticos para gerar processos miméticos por meio da mídia eletrônica, como aponta E. Morin (1990). A exposição constante aos apelos estéticos da mídia nos tornou mais suscetíveis e fascináveis do que nunca.

A empatia nos torna tanto assimiláveis quanto assimiladores, e a mimese gera padrões de semelhança que formalizam e comunicam, por meio da performance e da estética, nossas afinidades com aqueles com quem nos sintonizamos. Esses processos não devem ser confundidos com concordância ideológica ou obediência, sendo mais bem compreendidos como sincronizações vitais, muitas vezes fora do controle consciente.

Por um lado, somos levados a gerar mimese por meio de recursos estéticos; por outro, nossas capacidades empáticas se enfraquecem. Criamos uma blindagem para nos proteger da alteridade e do que diverge dos nossos padrões estéticos pré-estabelecidos. A empatia humana é seletiva (Waal, 2012), o que torna mais difícil a aceitação de diferenças que não se alinham com os padrões emocionais ou estéticos.

A relação entre monoteísmo, virtual, imaterial e o capital não é nova e a partir de M. Weber (2004) já a temos mapeada e nomeada como desencantamento do mundo (CONTRERA, 2010), esse mesmo desencantamento que desencantou centralmente o corpo, que o subjugou a uma visão mecânica e funcional, que renegou ao corpo sua dimensão sagrada.

O grotesco ainda carrega algo de atávico quando se manifesta, mas a Sombra coletiva, quando menos grotesca e corporal, desenvolve delírios de grandeza, crenças de pureza e superioridade, como se um Apolo enlouquecido quisesse se vingar por sermos tão humanos. Essa foi a triste cena do nazismo (JUNG, 2011c), e esse é o atual delírio de superioridade e grandeza que renasce hoje nos discursos das direitas políticas em todo o mundo, sempre acompanhados do estímulo – velado ou não – à violência. Sabemos bem como violência e contágio psíquico, aliás, caminham tão bem juntos.

Sobre essa relação Jung comentou que: “[...] todo indivíduo é, inconscientemente, pior em sociedade do que quando atua por si só. O motivo é que a sociedade o arrasta e na mesma medida o torna isento de sua responsabilidade individual [...]” (JUNG, 2011b, p. 41).

O claro rebaixamento da consciência provocado pelo mergulho na coletividade foi apontado por ele, quando disse que “[...] um grupo numeroso de pessoas, ainda que composto de indivíduos admiráveis, revela a inteligência e moralidade de um animal pesado, estúpido e predisposto à violência [...]” (JUNG, 2011b, p. 41). Em um mundo cada vez mais superpovoado e que se aproxima das sociedades entômicas, como bem lembrou Baitello Júnior (2014), não seria irrelevante entender melhor os processos de contágio psíquico.

Os enxames, ao contrário das colunas em marcha, não exigem sargentos ou cabos; encontram infalivelmente seu caminho sem a interferência desagradável dos escalões superiores com suas ordens do dia. Ninguém lidera os enxames para os campos floridos; ninguém precisa manter os membros do enxame sobre controle, pregar para eles, tocá-los adiante pela força, com ameaça ou forçando-os no caminho. Quem quiser conservar um enxame de abelhas num curso desejável se dará melhor cuidando das flores no campo, não adestrando cada abelha (BAUMAN, 2013, p. 54-55).

Os elementos atratores do contágio psíquico são em sua maioria estéticos, como aponta Bauman, mas os elementos impulsores certamente são de ordem arquetípica e imaginária.

Os elementos atratores são fatores que capturam a atenção e atraem indivíduos ou grupos, gerando um envolvimento emocional e levando-os a adotar comportamentos coletivos ou a se engajar em fenômenos sociais. Em termos de contágio psíquico, esses elementos atuam como gatilhos que seduzem as pessoas sem que percebam conscientemente o motivo. Esses atratores podem ser estéticos, ou seja, ligados a percepções sensoriais, como visões atraentes,

sons agradáveis ou qualquer estímulo que desperte prazer, fascínio ou uma resposta emocional imediata. Um exemplo claro disso são anúncios publicitários que utilizam imagens impactantes ou narrativas emocionais para captar o interesse do público.

Por outro lado, os elementos impulsores são mais profundos e estão relacionados a fatores internos da psique humana, frequentemente ligados ao inconsciente. Eles impulsionam comportamentos ou reações que não são racionais, mas sim instintivos e emocionais. Esses elementos frequentemente têm raízes em desejos, medos e necessidades não explícitas que motivam as pessoas a agir. Quando esses fatores estão "de ordem arquetípica e imaginária", eles se referem a padrões universais e atemporais do inconsciente coletivo, conhecidos como arquétipos, um conceito desenvolvido por Carl Jung. Arquétipos são imagens e figuras simbólicas que influenciam nossa psique e nos guiam em nossas decisões e comportamentos, como o herói, a sombra ou o sábio, moldando nossas experiências sem que tenhamos plena consciência disso.

A Sombra coletiva, conforme analisada por Jung, diz respeito aos aspectos reprimidos e inconscientes de uma sociedade, que, ao não serem integrados à consciência coletiva, acabam sendo projetados de maneira destrutiva. No contexto do fascismo, a Sombra coletiva se manifesta de forma exacerbada e irracional. Em grandes coletivos, como no caso das ideologias fascistas, o comportamento individual tende a se diluir, fazendo com que os impulsos primitivos e inconscientes, normalmente reprimidos, emergem sem controle. A figura de um líder salvacionista ou a adoção de uma ideologia extremista tornam-se uma projeção dessas sombras não reconhecidas. A ausência de reflexão e consciência sobre tais sombras leva à violência, à opressão e ao desejo de purificação, que se manifesta de forma destrutiva.

Em contraste, no rap, o processo é abordado de maneira diferente. Em vez de reprimir ou projetar as sombras, o rap possibilita a expressão e a reflexão consciente sobre questões relacionadas à dor, ao ódio e às experiências de opressão. Nesse contexto, essas questões são discutidas de forma explícita e coletiva, permitindo que a Sombra seja sentida, reconhecida e analisada de maneira aberta. O rap, ao invés de fugir da complexidade dessas sombras, as traz à tona, proporcionando um espaço para o diálogo sobre as amarras sociais, a opressão do Estado e a busca por mudança. Nesse sentido, a prática do rap, como demonstrado na oficina de composição ministrada pela MC Killa Bi na Fundação CASA, permite que os participantes acessem e tomem consciência de suas próprias sombras, transformando essas experiências de dor e sofrimento em um processo de cura coletiva e individual.

“Ninguém se ilumina imaginando figuras de luz, mas se conscientizando da escuridão” - Carl Jung

Assim, enquanto no fascismo as sombras coletivas se manifestam de forma impessoal, violenta e sem reflexão, no rap elas são abordadas de forma consciente e coletiva, oferecendo

uma oportunidade para que os indivíduos tomem posse de suas próprias experiências e busquem a transformação. Como bem coloca Bianca Hoffman durante entrevista para o desenvolvimento deste TCC ao ser questionada “Que dicas daria para uma MC/Dj que estejam começando agora?”, “Faça com amor, mas saiba que o ódio também te movimenta”, reconhecendo que, ao lidar com essas questões complexas, é possível transformar a dor e o ódio em um motor para a mudança e a cura.

O que torna o Hip Hop brasileiro único: Um aspecto distinto do Hip Hop brasileiro é que ele está fortemente ligado à bateria. Com um povo com estreita relação com as raízes africanas, o Rap brasileiro incorpora outros gêneros brasileiros, construções rítmicas influenciadas pelo samba e religiões africanas aprendidas do samba e das religiões de matriz africana, e esquemas rítmicos inspirados no repente e embolada – gêneros locais do Nordeste do país. Esses esquemas de rimas e influências ajudam a enfatizar grande parte da mensagem do gênero: Um apelo vibrante à equidade social e racial.

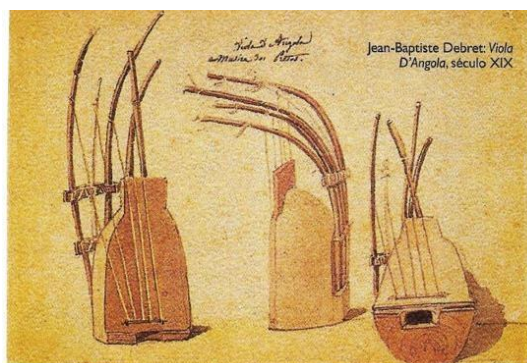
Com os avanços da eletricidade e o descobrimento das ondas hertzianas no final do século XIX, uma nova forma de transmissão de música é possível: o rádio. Daí então torna-se realidade, ao longo do século seguinte, a dinâmica da música gravada. Durante séculos a única forma de reprodução musical era ao vivo, em bares, teatros, rodas musicais, em sua maioria através de instrumentos artesanais como a flauta, maracá e o tambor, instrumentos indígenas muito utilizados na musicalidade brasileira. De países africanos, trago pelo povo preto o atabaque, o pandeiro e o berimbau. Ainda que se diga socialmente o violão, violino e a viola terem sido importados por povos Europeus, a maior parte deles derivam-se de invenções medievais Árabes como a Rabeca, conhecida também como Viola da Angola retratada por Debret na figura X e outros.

Fiaminghi (2008) aborda a questão da história do instrumento Rebeca Brasileira, através de uma análise das raízes linguísticas:

Pela etimologia da palavra “rabeca”, chega-se em rabab, instrumento de origem árabe muito antigo, ainda hoje existente na música tradicional do Marrocos, cuja história confunde-se com a própria origem dos cordófonos friccionados por arco. Do rabab ou rehbab derivam suas inúmeras variantes: rubeba, rebec, rabé, rabel, ribeca, rebeca. Tantas variações linguísticas mostram uma das características deste instrumento que se espalhou na área de influência árabe no Mediterrâneo: a não-padronização. A rabeca brasileira provém, portanto, desta longa linha que nos liga ao Oriente, por intermédio de nossos ancestrais ibéricos (FIAMINGHI, 2008, p. 156).

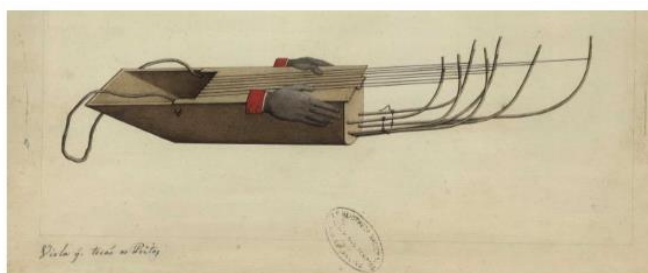
[...] A presença dos árabes imprimiu na cultura ibérica influências em todas as áreas; a convivência de judeus, católicos e muçulmanos possibilitava trocas, sendo a rabeca um resultado desse intercâmbio (FIAMINGHI, 2008).

**Figura 31- Viola d'Angola da música dos pretos”, desenho de Jean/Baptiste Debret, Rio de Janeiro 1817-1829**



Fonte: Museu Castro-Maia, Rio de Janeiro, reproduzida em Silva (2006, 70).

**Figura 32- “Viola que tocão os pretos”, desenho de Alexandre Rodrigues Ferreira, 1783-1792, Norte do Brasil.**



Fonte: Codina & Freyre –Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

A figura 31 foi desenhada por Debret no Rio de Janeiro entre 1817-1829, e outra, figura 32 é de Alexandre Rodrigues Ferreira realizada entre 1783 e 1792 no Norte do Brasil. São representações de pluriarcos pioneiros que denominaram como violas e deram origem posteriormente a instrumentos como o cavaco. A viola da Angola, instrumento que Debret compara a um violino de uma corda, mas que pode ser associado a diversos instrumentos monocórdicos friccionados africanos e que podem ter sido ressignificados nos diversos formatos das rabecas brasileiras; e o oricongo, um dos nomes do berimbau. Por exemplo, Njarka da região do Mali e tocado pelo famoso artista Ali Farka Touré, Gonje da região entre Gana e Burkina Faso, Endingidi de Uganda, e Tchakare de Moçambique.

**Figura 33- : Um dos mais antigos bandolinistas do estado da Bahia em plena atividade, Macaúba do Bandolim**



Fonte: Governo do Ceará

**Figura 34- Pedro Karai tocando a flauta**



Fonte: Museu das Culturas Indígenas

**Figura 35- Karai guarani na campanha Povo Guarani, Grande Povo! na aldeia Tey Kue, em Caarapó, no Mato Grosso do Sul, no Brasil com maracá na mão**



Fonte: Word Press

**Figura 36 -Atabaque**



Fonte: Gope

**Figura 37-Berimbau na Roda de Capoeira**



Fonte: Gergely Zsolnai | Dreamstime

Na figura 37 o homem segura em sua mão direita o caxixi e a baqueta. Na mão esquerda está o restante do instrumento. Em um material audiovisual divulgado na plataforma Youtube e realizado pelo CEPA - Coletivo Educação pela Arte, com recursos do Decreto nº 10.464, de 17/08/2020, Lei Aldir Blanc - DF, o mestre de capoeira Cláudio Samara, conta como funciona o Berimbau e sua história.

“O mais curioso desse instrumento é que você pode fazer ele, este aqui eu mesmo fiz, essa madeira é uma verga de pau bandeira ou guatambu, pode ser de Biriba, a corda a gente pega dentro dos pneus dos carros, é o melhor arame pra tirar som, tem a cabaça que pode ser de diversos tamanhos, depois tem a pedra ou uma moeda chamada dobrão (...) a baqueta e o caxixi.”<sup>119</sup>

Para contextualizar a fala do mestre, a figura 38 apresenta um desenho do Berimbau completo com todas as suas partes legendadas.

**Figura 38 - As partes do Berimbau**



Fonte: Word Press

O movimento Hip-Hop, que teve sua origem na década de 1970, encontra no breaking uma de suas expressões mais significativas. O breaking, por sua vez, foi influenciado por uma variedade de referências culturais, incluindo o "break" nas músicas, os movimentos de dança inspirados pelos soldados mutilados durante a Guerra do Vietnã e a capoeira, uma prática tradicional brasileira que mistura elementos de luta e dança.

Entre o final dos anos 1970 e o início da década de 1980, os capoeiristas baianos Jelon Vieira e Loremil Machado estavam vivendo em Nova York, onde além de ministrarem aulas de capoeira, também se apresentavam em shows. Durante esse período, uma amiga os convidou para realizar uma apresentação em uma escola pública localizada no Bronx, um bairro de Nova York que se consolidaria como o berço moderno do breaking. "Era uma área extremamente perigosa", relata Jelon Vieira, em entrevista à BBC, aos 71 anos. Ele recorda que os alunos, em sua maioria negros e latinos, praticantes do breaking, assistiram com grande entusiasmo à performance de capoeira, um legado cultural dos africanos escravizados e seus descendentes no Brasil. A capoeira, que mescla dança e luta, causou uma forte impressão entre os jovens. "Loremil era um talento excepcional", afirma Jelon sobre seu parceiro, que faleceu em 1994. "Ele tinha uma presença corporal impressionante. Observando seu corpo, era possível estudar anatomia." Vieira explica que os estudantes ficaram fascinados com os movimentos e, após a apresentação, tentaram replicá-los. Este episódio marcou o início de um intercâmbio cultural que perduraria por muitos anos. Segundo Jelon, esse contato foi fundamental para que o breaking incorporasse diversos movimentos da capoeira, como o pião de cabeça, o relógio e o pião de mão – movimentos nos quais o praticante gira sustentado por diferentes partes do corpo.

No Brasil, o breaking foi introduzido por figuras como Nelson Triunfo, pioneiro na

cultura hip-hop brasileira. Triunfo, oriundo de Pernambuco, trouxe para o movimento influências de sua terra natal, como o axé, o xaxado, o frevo, entre outros ritmos brasileiros, cujos instrumentos de percussão também passaram a ser utilizados na execução instrumental do breaking. Além disso, o repente, uma tradição cultural do Nordeste, com características próximas ao rap e ao freestyle, passou a se inserir nesse contexto. Com o tempo, o repente evoluiu, adquirindo novas características e sendo associado a diferentes manifestações culturais, como o coco, o maracatu, a capoeira, o forró, o baião e as cantigas de roda.

O repente, por sua vez, é uma forma tradicional de poesia popular, especialmente presente no Nordeste do Brasil. Este estilo de poesia é frequentemente utilizado em desafios improvisados entre dois poetas, conhecidos como "repentistas". O repente é marcado pela rima, ritmo e métrica, sendo geralmente cantado ou declamado de forma rápida e fluida. Os repentistas improvisam suas poesias a partir de temas diversos, que podem ser sociais, culturais ou até humorísticos. A estrutura dos versos é muitas vezes rígida, como o "ABAB", e as performances acontecem em duplas, com um poeta criando a primeira parte de um verso e o outro completando ou respondendo de forma criativa e ágil. O repente é um elemento central da cultura nordestina, frequentemente ligado à música popular, como o forró. Já a embolada, uma forma de canto popular também muito presente no Nordeste, compartilha algumas semelhanças com o repente, mas com algumas diferenças marcantes. A embolada é caracterizada por versos rimados e improvisados, cantados geralmente em uma melodia rápida. O ritmo é bastante marcante, e as palavras são "emboladas", ou seja, pronunciadas de maneira acelerada, criando uma musicalidade desafiadora para quem canta e envolvente para quem escuta. Esse estilo é comum em disputas de improviso entre cantadores, que exploram o jogo de palavras, trocadilhos e rimas rápidas. A embolada, assim como o repente, tem uma forte relação com a oralidade e a improvisação, sendo uma forma de expressão popular que estimula a criatividade e a habilidade verbal. O coco, por outro lado, é um gênero musical que também tem suas raízes no Nordeste, mas com uma proposta rítmica distinta. O coco é um estilo mais dançante, com uma base rítmica forte, geralmente marcada pelo som de palmas, pandeiro, zabumba e outros instrumentos de percussão. A estrutura do coco é mais livre em comparação com a embolada e o repente, embora também possa conter rimas e versos improvisados. Ao contrário da embolada, que se concentra mais no jogo de palavras, o coco está mais relacionado à dança e à celebração coletiva. Ele é frequentemente cantado em grupo, com as pessoas batendo palmas e dançando ao ritmo da música. Ambos, o coco e a embolada, fazem parte da rica tradição cultural do Nordeste, compartilhando a oralidade e a improvisação como principais características de suas expressões.

No artigo *De Repente o Rap na Educação*, de Valmir Alves (2008), é relatado que o segundo Encontro Nordestino de Hip-Hop aconteceu em 2007. O evento foi organizado e produzido

pelo Fórum Nacional do Hip-Hop, liderado na época pela MC Kaline Lima, e ocorreu na Paraíba, reunindo diversas personalidades de referência para a cultura. No mesmo ano, também foi realizado o evento RAP&REP – O Primeiro Encontro Nacional de Repentistas e Rappers, promovido pelo Ministério da Cultura e pelo Governo do Estado da Paraíba, na cidade de Campina Grande. O artigo destaca a interseção entre o rap e o repente, além da influência mútua dessas culturas, especialmente no Brasil. Em uma entrevista com o autor, Kaline Lima chama a atenção para a importância dessa conexão, afirmando:

"O rap e o repente foi a oportunidade de atingir um público que é da nossa origem e abrir nossas portas para conhecer nossas raízes. Eu acho assim, foi a oportunidade de a gente quebrar várias barreiras de preconceito, de conhecimento. Eu acho que isso, essa semelhança, né, do rap e do repente, que é a história do improviso, da dissertação improvisada, do freestyle, eu acho que isso nos traz um valor muito particular. Por exemplo, na minha concepção, na minha trajetória de onze anos no hip-hop, uma coisa que se repete muito é a história de que o hip-hop é norte-americano, né, e aí a gente consegue, em dado momento, identificar uma coisa extremamente regional brasileira e assimilar. Então, isso nos traz uma autoestima e uma legitimidade de argumentação." (Kaline Lima, 2008).

Quando o rap chegou ao Brasil, ele foi reinterpretado, recebendo uma nova roupagem, com um ritmo, sonoridade e lírica distintos, que passaram a lidar com as questões particulares do Brasil, um país ainda classificado como "terceiro mundo". Esse processo de "remixagem" do rap com as tradições culturais brasileiras se apresentou através das performances de Kaline Lima, que misturava o rap com o repente, a embolada, o coco e outros elementos da música popular brasileira, como o samba. Artistas como Rapadura, Superbirro, Fábio Brazza e Marcelo D2 também contribuem para essa fusão de estilos, incorporando instrumentos como o pandeiro, o cavaquinho e a cuíca, além de adaptar o ritmo e a melodia para refletir a realidade brasileira.

Essa adaptação do rap ao contexto brasileiro não apenas reinventa a sonoridade do gênero, mas também cria uma forma única de expressão que dialoga com as raízes culturais do país, ao mesmo tempo em que promove uma reflexão crítica sobre as condições sociais e políticas do Brasil. A inserção do pandeiro, do cavaquinho e da cuíca no instrumental, por exemplo, não apenas enriquece a musicalidade do rap, mas também fortalece a ligação entre as tradições musicais brasileiras e a cultura do hip-hop, tornando-a mais inclusiva e representativa das múltiplas identidades brasileiras.

#### **4. A ORIGEM DA FONOGRAFIA E O AUDIOVISUAL**

Além dos instrumentos mencionados, vários outros são de grande importância na história da música Brasileira, como o cavaquinho, a gaita, o tamborim, a sanfona etc. Através desses instrumentos foi possível o desenvolvimento do Choro, do Samba, do Bossa Nova, do Tropicália e do MPB.

A fonografia refere-se à criação de um registro sonoro, um processo análogo ao que a fotografia faz com a luz. Curiosamente, as tecnologias de fonografia e fotografia surgiram no século XIX e, de maneira paralela, desempenharam papéis fundamentais na evolução da indústria cultural. Ambas foram essenciais para o desenvolvimento de produtos como o cinema, as gravações de áudio e, mais recentemente, os vídeos em plataformas digitais, como o YouTube, os Stories e Reels do Instagram, também os vídeos do TikTok e Kwai. O impacto dessas invenções foi tão profundo que sem a fotografia, por exemplo, certos tipos de vídeos nem sequer existiriam, assim como a fonografia foi crucial para a difusão de conteúdo musical.

---

119 youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=Y-1Z\\_Vk4o8U](https://www.youtube.com/watch?v=Y-1Z_Vk4o8U) (som do birimbau)

No entanto, é pertinente questionar se os inventores dessas tecnologias previam o impacto que causariam na história. Em particular, quem teria imaginado que um simples registro de som teria tamanho poder transformador? A resposta a essa questão remete a Thomas Edison, amplamente reconhecido por sua invenção da lâmpada elétrica e, também, pelo desenvolvimento da fonografia.

Embora Edison seja creditado como o inventor do fonógrafo, a história de sua invenção é mais complexa do que parece. Em 1877, Edison criou um aparelho chamado fonógrafo, que podia gravar e reproduzir sons. O fonógrafo de Edison pode ser comparado ao mais conhecido, gramofone, com o qual compartilha muitos princípios fundamentais. Na verdade, o gramofone é uma evolução direta do fonógrafo e segue a mesma lógica de funcionamento. O princípio básico do fonógrafo era captar as ondas sonoras que circulavam pelo ar e, por meio de uma campana metálica, canalizar essas vibrações para um sistema que as transmitia até uma agulha. Essa agulha, por sua vez, recebia as vibrações das ondas sonoras e criava impressões em um material sólido — um processo análogo ao que ocorre com a luz na fotografia.

O nome "tecnologia analógica" surge justamente do fato de que as impressões feitas pela agulha no material sólido eram análogas às ondas sonoras que causaram essas vibrações. Para reproduzir o som, basta realizar o processo inverso: utilizar uma agulha capaz de ler as impressões no material e converter as vibrações em um som audível, amplificando-as por meio de um sistema de amplificação. Este é o princípio fundamental do fonógrafo, que, inicialmente, usava cilindros de metal para armazenar as gravações. Com o tempo, esses cilindros evoluíram para cilindros de cera, e posteriormente, para discos de vinil, que hoje são utilizados em sistemas de som como as vitrolas.

É interessante notar que, embora os discos de vinil sejam considerados uma evolução do fonógrafo, as vitrolas, que ainda foram um dos principais meios de consumo musical até cerca de 30 anos atrás, são, em essência, descendentes diretas do fonógrafo original. Assim, pode-se afirmar que as vitrolas modernas, de certa forma, mantêm o conceito e a estrutura fundamental do fonógrafo, apesar de várias inovações tecnológicas ao longo dos anos.

Apesar de Edison ser amplamente reconhecido pela invenção do fonógrafo, a verdadeira inovação foi sua criação de um dispositivo capaz de gravar e reproduzir sons. No entanto, ele não foi o primeiro a tentar capturar sons de forma registrada. Um outro personagem importante, o francês Léon Scott, havia criado, na década de 1850, o *fonoautógrafo*, um dispositivo destinado a registrar a "assinatura visual" das ondas sonoras, sem a intenção de reproduzi-las. Durante muitos anos, o trabalho de Scott foi ignorado, e Edison acabou sendo creditado pelas primeiras gravações audíveis da história.

Ao contrário do fonógrafo, o *fonoautógrafo* não possuía a capacidade de reproduzir os

sons capturados. Ele apenas gerava uma representação visual das ondas sonoras, sem qualquer possibilidade de revertê-las em som. Somente no início dos anos 2000, um grupo de pesquisadores, por meio de uma iniciativa chamada *First Sounds*, foi capaz de reproduzir algumas das primeiras gravações de Scott, que, por quase 150 anos, haviam permanecido inaudíveis. Embora isso não diminua a importância do fonógrafo de Edison, é relevante reconhecer que ele não foi o primeiro a registrar o som, mas foi, sem dúvida, o pioneiro ao criar um meio de reproduzir o que havia sido registrado.

O fonógrafo, enquanto um dispositivo puramente mecânico, representava uma revolução, mas também apresentava limitações significativas. Como dependia exclusivamente da energia mecânica para gravar e reproduzir sons, a qualidade sonora das primeiras gravações era relativamente baixa, resultando em um som de "baixa fidelidade", ou *low-fi*. O sistema era sensível apenas a sons fortes e potentes, o que favorecia instrumentos de grande volume e dificultava a captura de frequências mais altas ou baixas, além de não conseguir reproduzir as sutilezas e as nuances de uma performance musical ao vivo.

Nos anos 1920 e 1930, a fonografia deu um salto significativo com a introdução da eletricidade, especialmente com a invenção do microfone. O microfone, que surgiu em paralelo ao fonógrafo, tem como função primordial a conversão das ondas sonoras em sinais elétricos, que podem ser amplificados e reproduzidos. A principal diferença entre o fonógrafo e o microfone é que, ao contrário do primeiro, o microfone não depende da força mecânica das ondas sonoras para registrar o som. Em vez disso, ele utiliza a eletricidade para captar as vibrações sonoras de forma mais sensível e precisa, permitindo uma reprodução mais fiel das nuances de uma performance musical.

A introdução do microfone na indústria fonográfica representou um avanço crucial. Com a eletricidade, tornou-se possível não apenas captar com maior precisão as frequências sonoras, mas também abrir caminho para novas experimentações, como a reverberação artificial e a manipulação do som. Com isso, a fonografia começou a se aproximar de uma representação mais fiel das performances musicais ao vivo, ao mesmo tempo em que permitia a criação de sons que não poderiam ser produzidos durante uma apresentação presencial.

O próximo grande avanço na fonografia ocorreu após a Segunda Guerra Mundial, com a invenção e popularização da fita magnética. Desenvolvida na Alemanha, a fita magnética representou uma inovação radical no processo de gravação. Antes da fita, as gravações eram feitas diretamente em discos, o que limitava tanto a duração das faixas quanto a possibilidade de edição. A fita magnética trouxe, pela primeira vez, a possibilidade de editar as gravações, cortando, rearranjando e até mesmo sobrepondo sons. A fita magnética permitiu um aumento significativo na duração das gravações, que antes eram limitadas a cerca de três minutos por lado. Isso, por sua vez, abriu espaço para novas formas de composição e experimentação musical. O uso da fita também permitiu aos engenheiros de som manipular as gravações de

formas antes inimagináveis, marcando o início de uma nova era na indústria fonográfica.

A introdução da fita magnética e a popularização do rock'n'roll nos anos 1950 impulsionaram a demanda por gravações com impacto sonoro, ao invés de uma mera reprodução fiel das performances ao vivo. A busca pela sonoridade ideal se distanciou da busca pela alta fidelidade, dando lugar a experimentações criativas que buscavam criar sons únicos, inusitados e impossíveis de serem reproduzidos em uma performance ao vivo. Um marco importante dessa transição foi o lançamento, em 1967, do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. Este álbum não só redefiniu a maneira como as músicas poderiam ser gravadas, mas também estabeleceu um novo padrão para a produção musical, consolidando a busca por sonoridades únicas e experimentais.

Assim, a fonografia percorreu um longo caminho, desde suas origens puramente mecânicas até se tornar um campo de ampla experimentação sonora. Cada avanço técnico, seja na introdução da eletricidade, do microfone ou da fita magnética, ajudou a transformar a maneira como a música era registrada, proporcionando novas possibilidades para artistas e engenheiros de som, e alterando permanentemente a forma como o público consome música até hoje.

Em 1967 a música brasileira estava passando por uma intensa renovação com o movimento Tropicália, que integrava elementos da música tradicional brasileira com o rock, a psicodelia e o soul. Dentro deste contexto, dois artistas se destacaram: Gilberto Gil e Caetano Veloso. “O que importa para mim é a liberdade, e não me preocupo com o consumo que minha música possa ter” (Gil, Gilberto O Cruzeiro – 20 de abril de 1968)

Gilberto Gil, com seu álbum de estreia "Gilberto Gil", vendeu cerca de 200.000 a 300.000 cópias. Caetano Veloso, também com seu primeiro álbum homônimo teve um impacto considerável na música brasileira, com vendas que também alcançaram cerca de 200.000 a 300.000 cópias. Outro álbum importante de 1967 foi o de Nara Leão, também lançado pelo selo Philips. Seu álbum, "Nara Leão", marcou a transição da artista da bossa nova para a Tropicália e trouxe uma sonoridade mais pop, embora com fortes raízes na música brasileira. Este álbum ajudou Nara Leão a solidificar seu papel como uma das principais vozes femininas da música popular brasileira da época, vendendo cerca de 300.000 cópias o Brasil também vivenciava um momento de fusão entre o soul, o funk e a música popular brasileira através de artistas como Wilson Simonal. Seu álbum "Alegria, Alegria", lançado pela Odeon, fez um grande sucesso em 1967, com vendas estimadas entre 300.000 e 500.000 cópias. A obra de Simonal é um reflexo de sua habilidade de fundir soul, jazz, samba e bossa nova de uma forma acessível e cativante para o público brasileiro da época (ousa-se dizer até os dias atuais para os amantes de música).

A invenção do rádio é atribuída ao italiano Guglielmo Marconi, mas a tecnologia por trás

do rádio é resultado de uma série de descobertas anteriores, muitas delas em campos como a telegrafia sem fio, o telefone e a física das ondas de rádio. A história do rádio é marcada por disputas e avanços tecnológicos que culminaram no desenvolvimento de um sistema de comunicação capaz de transmitir sons e, eventualmente, voz, a longa distância. O primeiro passo importante na criação da rádio aconteceu no século XIX, com as descobertas de James Clerk Maxwell, um físico escocês, que, em 1860, teorizou sobre a existência de ondas eletromagnéticas capazes de se propagar pelo espaço. Maxwell previu a possibilidade de criar ondas que poderiam transmitir energia e informações através do ar, sem a necessidade de fios.

A partir dessa teoria, em 1886, o físico alemão Heinrich Hertz comprovou a existência das ondas de rádio, gerando as primeiras ondas eletromagnéticas e demonstrando sua capacidade de viajar pelo espaço. Hertz foi o primeiro a produzir e detectar ondas de rádio com sucesso, mas seu trabalho foi mais teórico e experimental, sem aplicações práticas imediatas.

O grande passo para a aplicação dessas descobertas ocorreu quando Marconi, inventor italiano, começou a trabalhar no desenvolvimento de um sistema prático de comunicação sem fio. Marconi utilizou as ideias de Hertz e Maxwell, além de outros avanços em telegrafia, para criar o "telégrafo sem fio". Em 1895, ele conseguiu transmitir sinais de rádio a uma distância de cerca de 2 km. Em 1901, ele fez a primeira transmissão transatlântica de sinais de rádio, atravessando o oceano Atlântico entre a Inglaterra e os Estados Unidos, o que lhe garantiu fama internacional.

No entanto, a invenção de Marconi não foi isenta de controvérsias. O físico norte-americano Nikola Tesla reivindicou a patente do rádio, alegando que suas pesquisas sobre corrente alternada e eletromagnetismo contribuíram para o desenvolvimento das ondas de rádio. Em 1915, Tesla entrou com um processo contra Marconi nos tribunais dos Estados Unidos, mas a disputa só foi resolvida em 1943, quando a Suprema Corte dos EUA reconheceu Tesla como o verdadeiro inventor da rádio, embora Marconi tenha sido inicialmente creditado pela invenção. Outro personagem importante nesta disputa foi J.C. Buzzi, um inventor que em 1896, na Índia, realizou uma transmissão de sinais de rádio a uma distância de três quilômetros, o que também foi um marco no desenvolvimento das tecnologias de comunicação.

Nos Estados Unidos, a primeira transmissão que combinou voz e música aconteceu em dezembro de 1906, com o engenheiro Reginald Fessenden, que transmitiu um programa para radioamadores. O rádio foi inicialmente uma tecnologia experimental, com as primeiras transmissões sendo feitas para poucos ouvintes e com equipamentos rudimentares.

Nos primeiros anos do século XX, os aparelhos de rádio eram construídos artesanalmente, utilizando componentes simples como bigodes de gato (um tipo de detector de sinais de rádio) e cristais. O processo de sintonização era complexo, e as dificuldades técnicas ainda limitavam a massificação da tecnologia. Além disso, a Primeira Guerra Mundial, que

começou em 1914, interrompeu muitas pesquisas sobre o rádio, já que os governos estavam preocupados com a utilização da tecnologia para fins militares, especialmente para espionagem e comunicação.

Com o fim da guerra em 1918, o rádio começou a se popularizar, e o interesse pela tecnologia se expandiu rapidamente. A radiofrequência e o uso de ondas curtas permitiram uma maior abrangência, e a primeira transmissão de rádio comercial ocorreu nos Estados Unidos em 1920, quando a KDKA, em Pittsburgh, transmitiu a eleição presidencial daquele ano. A partir de 1927, o rádio começou a ser regulamentado, o que possibilitou a criação de emissoras comerciais e uma maior profissionalização da indústria.

O rádio chegou ao Brasil em 1923, com a primeira transmissão realizada por Roque Pinto, um médico e escritor carioca. Na época, ele fundou a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que começou a transmitir óperas, poesias e informações culturais. A primeira transmissão aconteceu durante a Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, em 23 de setembro de 1923. Essa data é comemorada como o "Dia do Rádio" no Brasil. Na ocasião, o público pôde ouvir a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, e o pronunciamento do então presidente Epitácio Pessoa.

Roque Pinto foi pioneiro no Brasil ao divulgar o uso do rádio, embora inicialmente enfrentasse resistência tanto do governo quanto da sociedade. A primeira tentativa de convencer o governo federal sobre a importância do rádio foi infrutífera, mas foi com o apoio da Academia Brasileira de Ciências que o projeto de Roque Pinto ganhou força, levando à criação da Rádio Sociedade. Até então, o Brasil já possuía outras estações experimentais e havia uma série de disputas para estabelecer as primeiras emissoras oficiais. Com o tempo, o rádio se consolidou como uma ferramenta importante de comunicação e cultura, e em 1930, o país já tinha várias emissoras de rádio ativas, transmitindo música, notícias e entretenimento para uma audiência crescente.

Em 1997, o cenário do rap no Brasil estava em pleno crescimento, mas ainda sem muitos espaços para que novos grupos e lançamentos do gênero fossem ouvidos nas principais rádios. O movimento hip hop já estava consolidado nas ruas, principalmente em São Paulo, onde coletivos como o Racionais MCs estavam conquistando cada vez mais popularidade. Contudo, as rádios tradicionais ainda estavam distantes de abraçar o rap, tocando apenas alguns hits isolados, como "Fim de Semana no Parque" e "Homem na Estrada", do Racionais.

Foi nesse contexto que Nuno Mendes, na época locutor da rádio 105.1 FM, teve uma ideia inovadora: criar um espaço dedicado ao rap dentro de sua programação. "A ideia era fazer um especial de fim de ano, um espaço no meu programa das 15h às 19h. E eu sugeri à direção da rádio que a gente fizesse um dia de rap, já que o movimento já estava consolidado, mas não tinha espaço nas rádios. Então, fizemos esse especial, com músicas de rap, sem muito tempo,

mas com a intenção de apresentar esse som."

O Espaço Rap começou de forma tímida, com apenas algumas músicas de rap tocadas durante o horário de final de ano, mas rapidamente gerou um impacto positivo. Nuno Mendes lembra: "O diretor percebeu que, especificamente naquele dia que rolou o especial de rap, o telefone disparou. As ligações foram além da média normal. Na época, não tinha WhatsApp, Facebook, nada disso, então o telefone era o termômetro. Quando as pessoas ligavam, você sabia que algo estava acontecendo." Esse foi o primeiro indicativo de que havia uma grande demanda de público para ouvir rap na rádio.

A repercussão foi tão positiva que o programa começou a ganhar mais espaço dentro da programação da rádio. Inicialmente, o tempo reservado ao rap era bem curto – cerca de 15 minutos no final do programa –, mas as ligações e os pedidos de música não pararam de crescer. "A gente resolveu usar o nome da vinheta que tinha quando tocava o Racionais na programação normal. O nome era 'Espaço Rap', e esse nome foi o que acabamos usando para esse especial de final de ano. O programa começou pequeno, mas logo as ligações continuaram a crescer e o espaço foi se estendendo."

O sucesso imediato levou a uma ampliação do programa, que logo passou a ocupar uma hora inteira da programação. Nuno Mendes conta: "Foi aumentando aos poucos. Começou com 15 minutos no final do programa, depois passou para meia hora, até que virou uma hora inteira. E então começou a fazer tanto sucesso que passamos a ter horários específicos, como nas tardes e até mesmo no sábado à noite, pegando a galera que ia para as baladas."

Esse espaço dedicado ao rap foi fundamental para dar visibilidade ao gênero e aos artistas que ainda não tinham acesso à grande mídia. O Espaço Rap tornou-se a primeira vitrine de rap na rádio para muitos grupos e MCs da periferia. "Na época, o pessoal da periferia não tinha muito espaço na mídia. O rap estava ali, nas ruas, nos bairros, mas não tinha onde ser ouvido nas grandes rádios. O Espaço Rap deu uma plataforma para que o pessoal da quebrada tivesse voz, para que as músicas de rap começassem a ser tocadas junto com as outras músicas do mainstream."

Com o tempo, o Espaço Rap não só passou a tocar mais músicas, mas também a ser uma verdadeira plataforma de lançamento para novos artistas. Muitos grupos do movimento hip hop, que estavam começando, encontraram ali uma oportunidade de expor seus trabalhos. O impacto foi tão grande que, nas pesquisas de audiência, o programa se consolidou como um dos mais ouvidos da rádio. "Hoje, depois de 22 anos, a estrutura do programa não mudou muito. A ideia sempre foi a mesma: abrir um espaço para conversar com o pessoal, tocar uma música do momento, conversar e fazer o pessoal se sentir parte desse movimento."

O Espaço Rap se tornou uma referência e se manteve por anos, criando uma relação muito forte com a periferia e com os ouvintes que buscavam algo novo na programação das

rádios. Como Nuno Mendes bem diz: "Não mudou em nada e até hoje é um dos programas mais ouvidos da rádio. As indústrias fonográfica e cinematográfica são ambas essenciais para que o audiovisual exista. Portanto audiovisual é, de forma simplória, a junção entre elementos auditivos e visuais, o som e a imagem. A cultura audiovisual é uma das características fundamentais da nossa sociedade, onde a informação e a comunicação se processam através de imagens, sons e símbolos em um espaço global interconectado (Castells, Manuel -2000).

Contar histórias de forma oral sempre esteve presente na humanidade, novamente remontando desde as pinturas rupestres nas cavernas, a cultura indígena de informar através da oralidade, os griots já mencionados anteriormente, a poesia nordestina o repente e o cordel, dentre várias outras. As sombras também eram muito importantes nos relatos das histórias, criou-se até o teatro das sombras e posteriormente a dialética entre luz e sombra inspiram o nascimento da fotografia.

Algumas curiosidades sobre a origem da fotografia são que a fotografia nasceu no início do século XIX, com as primeiras tentativas de capturar imagens utilizando a luz através da câmara escura. Em 1826, o inventor francês Joseph Nicéphore Niépce criou a primeira fotografia permanente, utilizando uma técnica chamada heliografia. Em 1839, o também francês Louis Daguerre aperfeiçoou o processo com o daguerreótipo, criando a primeira técnica fotográfica comercialmente viável. A fotografia evoluiu rapidamente, com o desenvolvimento do calótipo por William Henry Fox Talbot e a popularização de câmeras como a Kodak no final do século XIX, até a transição para a fotografia digital, que revolucionou a forma de capturar e compartilhar imagens.

A primeira fotografia registrada no Brasil foi feita em 1840 por Louis Compte, capelão de um navio-escola francês que passava pelo Rio de Janeiro. Para essa foto, foi utilizado o processo de daguerreótipo, um método pioneiro que antecedeu as câmeras fotográficas modernas. No entanto, antes dessa imagem, o Brasil já contava com figuras importantes no campo da fotografia, como o pintor e naturalista francês Antoine Hércules Romuald Florence, que chegou ao país em 1824 e realizou seus primeiros experimentos fotográficos em Campinas. Além dele, outros fotógrafos de destaque no Brasil foram Victor Frond (1821-1881), Marc Ferrez (1843-1923), Augusto Malta (1864-1957), Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) e José Christiano Júnior (1832-1902), cujas obras foram fundamentais para a documentação visual de paisagens, arquitetura e importantes acontecimentos históricos no país. Gioconda Rizzo foi a primeira mulher fotógrafa no Brasil, filha de um fotógrafo Italiano residente do país, foi também a primeira a ter o próprio estúdio, focado em retratos de mulheres. Geralmente realizados de meio corpo e com um tapete de fundo. Fotografou diversas atrizes da época e esposas de barões do café.

“O trabalho das mulheres é brilhante. Desde o advento da fotografia a mulher atuou em

todos os campos da fotografia”.

Stefania Brill (1922 – 1992), fotógrafa, curadora e crítica de fotografia, durante um debate no MIS-SP, sobre a mulher na fotografia, em 1981.

“(…) Não se conhecem muitas até hoje. Por exemplo, na importantíssima obra de referência sobre a fotografia no Brasil, o *Dicionário Histórico -Fotográfico Brasileiro* (1982), de autoria do professor Boris Kossoy (1941-), ponto de partida de todas as pesquisas sobre fotógrafos do século XIX que realizo para a Brasileira Fotográfica, entre centenas de verbetes sobre fotógrafos que atuaram no Brasil no período de 1833 a 1910, há somente oito mulheres listadas.

São elas: Fanny Volk, que atuou no Paraná; Hermina de Carvalho Menna da Costa, em Pernambuco; Leocadia Amoretti e Madame Lavenue, no Rio de Janeiro; Madame Reeckel, no Rio Grande do Sul; Maria Brasilina de Magalhães Faria, no Espírito Santo; Maria Izabel da Rocha, em Sergipe; e Roza Augusta, na Paraíba<sup>120</sup>.” (WANDERLEY, Andrea – 2022)

A fotografia desempenha um papel crucial na preservação e na construção da história do hip-hop, sendo uma das principais formas de documentar e transmitir a cultura visualmente ao longo das décadas. Através das lentes dos fotógrafos, como Jamel Shabazz, Chi Modu e Ricky Powell, o movimento foi capturado em sua forma mais crua e autêntica, desde as ruas de Nova York até os palcos internacionais. As imagens não apenas registraram momentos e ícones do hip-hop, mas ajudaram a consolidar a identidade do movimento, transformando-o em uma cultura global. Como afirmou Chi Modu<sup>121</sup>: "A fotografia é uma forma de dar permanência ao momento. Eu sabia que ao fotografar esses artistas, eu estava não apenas criando imagens, mas fazendo história" <sup>122</sup>

**Figura 39- B-girl embaixo da emblemática Manhattan Bridge realizando o movimento Freeze, Fotógrafa: Nina Kramer**



Fonte: Nina Kramer Website<sup>123</sup>

**Figura 40- Criança segurando Boombox, foto que se passa provavelmente no Bronx em 1980.**



Fonte: Jamel Shabbaz em Dazed Digital

Jamel Shabbaz é um fotógrafo documental referência no mundo todo, hoje também arte-educador, já atuou em outras áreas do audiovisual. Seus trabalhos nas décadas de 80 e 90 ressoavam a essência do Bronx, ele acompanhou o bairro desde antes da crise epidêmica do crack assolar as comunidades e passava através de suas fotografias a realidade da população, ao mesmo tempo que através de uma sensibilidade inimaginável, era capaz de capturar a

<sup>120</sup> Matéria do IMS sobre as mulheres pioneiras da fotografia, publicada em 2022. fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=26902>

<sup>121</sup> “A partir da metade dos anos 1990, o fotógrafo assumiu a edição-chefe do departamento de fotografia da The Source. O surgimento da revista coincidiu com o momento em que o Rap começou a invadir o mainstream, permitindo que o fotógrafo clicasse grande parte dos nomes relevantes da época. Até então, o periódico era uma das poucas publicações exclusivas sobre a cultura, fazendo com que fãs aguardassem ansiosamente pelas edições, que contaram com mais de 30 capas realizadas por Chi Modu.” fonte: Monkey Buzz

<sup>122</sup> Contact High: A Visual History of Hip-Hop

<sup>123</sup> <https://www.nika-kramer.com/#/dance/>

musicalidade na face dos jovens, os sorrisos no metrô lotado a alegria de crianças brincando com extintores de incêndio (Fire Hydrants) quebrados enquanto prédios pegavam fogo e o calor se instaurava. Shabbaz através da sua fotografia quase que falava em voz alta, ao ver as fotos se sente, se enxerga, se escuta o riso e almeja por esperança.

I am a child of the 1960s so much of the music from that era really resonates with me. It was Sam Cook's song "A Change is Gonna Come" that made me look at the world with a clearer perception. I was most taken by protest songs that addressed the war in Vietnam and civil unrest in the country. Photographs from the war in Vietnam and the Civil Rights Movement also captivated me. Along with the music, they helped me to better understand the climate of society. Photographs from this time period, introduced me to a number a dedicated photographers; some who had put their lives in harms way to show the world the face of war and injustice. I became well acquainted with the work of documentary photographers, Robert Capa, Philip Jones Griffiths, Gordon Parks, Leonard Freed, Jill Freedman and Robert Sengstacke to name a few. (SHABBAZ, Jamel 2015)

A fotografia enquanto meio de comunicação e documentação artística sempre se fez presente no cenário do hip-hop, ao passo que membros, admiradores ou moradores das regiões onde a cultura vinha se desenvolvendo foram se interessando a criar seus próprios registros culturais. Através do olhar de quem se faz de fato parte de uma cultura, a representação se torna mais íntima, mais vulnerável e transparente.

Já Nina, fotógrafa contemporânea inicia sua carreira em 2011, com grande ajuda das redes sociais e imprimindo uma identidade permeada fortemente pela cultura Hip-hop, ela inicia no break e expande seu portfólio ao longo dos anos a todos os outros elementos e até outros gêneros e eventos. Em sua autodescrição no site se descreve como:

My roots are in the Hip Hop scene, that's why I specialized in B-Boy/B-Girl photography. After organizing numerous events for the scene and working on two books about Hip Hop as editor/writer with New York's legendary Hip Hop photographer Martha Cooper, I started working as a photographer in 2011.

Martha Cooper had just upgraded from the D70 to the D700 and had given me her D70 with the words, "I think you could be a great photographer—go and do something with it!" So I went on a trip for six months following Hip Hop culture in Mexico and Central America to learn how to shoot.

---

<sup>124</sup> O boombox é um tipo de aparelho portátil de áudio, popular especialmente nas décadas de 1970 e 1980, que combina um rádio, um tocador de fita cassete (e mais tarde, CDs ou MP3) e alto-falantes amplificados.

Forever grateful that now I finally knew “what I wanted to be when I grow up,” I started shooting the Red Bull BC One for which at that point I had been working as a writer, blogger, web editor and social media manager.

Today, I’m traveling the world shooting sports, culture and music events for Red Bull and for the Hip Hop scene. “I have the best job in the world! To be able to do what I love and what makes me the happiest, shooting and traveling, is friggin awesome!”

A fotografia documental é uma ferramenta essencial para o registro e preservação de momentos históricos, sociais e culturais, funcionando como um testemunho visual da realidade. Ela vai além de apenas capturar imagens; tem o poder de provocar reflexão e gerar empatia, dando visibilidade a questões sociais negligenciadas e a grupos marginalizados. Além de ser um instrumento de comunicação eficaz, a fotografia documental atua no ativismo social, sensibilizando a sociedade e, muitas vezes, incitando mudanças. Sua capacidade de transmitir mensagens poderosas e impactantes, sem filtros ou idealizações, a torna uma ferramenta crucial para entender, refletir e questionar o mundo ao nosso redor. Ao passo que esses autores agregam à reflexão visual, também expandem seus horizontes, tanto Nina, quanto Chi Modu e Shabazz tiveram carreiras internacionais através do Hiphop.

Chi Modu comenta em Contact High ainda que as relações estabelecidas entre o artista fotografados e o fotógrafo -no caso, referindo a si mesmo- são sempre baseadas no respeito mútuo, no reconhecimento identitário e na confiança. Tanto na confiança de que nada que chegue a atrapalhar a vida do artística ou envergonhá-lo midiaticamente será exposto, ao menos, não sem sua permissão e confiança na sensibilidade do retrato, no retrato real e identitário realizados com facilidade através da identificação e afinidade mútua entre os pares.

Em sua obra, ele explora um espaço onde os rappers são seres humanos complexos, além dos próximos rock stars mundiais. “Eu me pareço com a pessoa que estou fotografando”, ele comenta em entrevista à rede turca TRT. É a perspectiva interna, que aponta como uma pessoa negra, integrada ao Hip Hop, é peça fundamental para a consolidação de um elo verdadeiramente profundo entre fotógrafo e fotografado. “Quando eu abordo os sujeitos, faço de braços abertos. Se eu sou cordial, minha câmera será cordial, e então podemos criar uma foto que vai durar para sempre”. Empatia é um elemento que se destaca nas fotos de Chi Modu. Através deste método de troca, ele fez imagens atemporais e de extrema intimidade, como Nas no interior de seu quarto antes mesmo da explosão de Illmatic, ou uma jovem Faith Evans no ensaio que mostrou os rostos da Bad Boys Records. (MEDEIROS, João - 2021 com citação de Chi Modu).

A fotografia nesse sentido possibilita ao hip-hop que retrate a autoimagem através de seus locutores, pensadores, ativistas, admiradores e enfim, atuantes, e essa autoimagem ou a construção de imagens próprias se faz importante ao compreender que, existe um poder na remotada da narrativa por parte dos grupos marginalizados, seja este qual for. A visão de um

grupo sobre si nunca será igual a visão de outro sobre este. A compreensão do "EU" passa pela compreensão do "OUTRO SOBRE MIM" para ser constituída (e neste eu entende-se como o eu coletivo, não o eu indivíduo) e vice-versa. A validação do "outro sobre mim" que geralmente compõe a imagem de si -ou ao menos parte dela- é geralmente mesmo que de forma não intencional, uma des-validação já que é inserida dentro de um contexto social de repressão. Porém, nesse contexto coletivo, a negação de algumas visões de outros grupos -ou a totalidade dessas visões- é que proporciona ao coletivo reprimido a dignidade de se ser.

E assim sendo, a construção do Eu como indivíduo se torna mais subjetiva, dentro do próprio grupo, o eu precisa do outro nesse coletivo bem como o outro precisa de eu, mas a assimilação aqui é para além da marginalização, lê-se um no outro as experiências individuais, das emoções e das percepções pessoais na construção de significados e na tomada de decisões, dos gostos e características individuais que tornam um ÚNICO. Nesse sentido Chi Modu não retratou "artistas negros", ele retratou: NAS, Tupac, The Notorious B.I.G, dentre outros e outras grandes artistas do Hip-hop.

Voltando ao contexto da origem audiovisual; A palavra "cinematógrafo" abreviação de cinema, tem origem no grego e no latim, combinando raízes que se referem ao movimento e escrever/registrar. "Cine-": vem do grego κῖνος (kínos), que significa movimento ou movimentar e "-grapho": vem do grego γράφω (grapho), que significa escrever ou registrar, Agrafo no entanto deriva do grego ἀγράφος, "não escrito; em que não se escreveu; não pintado", aqui significa gravar. Cinematografia seria então o registro do movimento gravado ou apenas movimento gravado em seu sentido etimológico.

O que se sabe até então é que após o desenvolvimento da fotografia, vários estudiosos nos Estados Unidos e França passaram a tentar compreender a possibilidade de registrar para além da imagem fixada, movimentos e desenvolveram assim, diversas tecnologias. Alguns estudos muito antigos também tiveram sua importância e parte neste processo, como a lanterna mágica no século XVII e o Praxinoscópio em 1877. Já em 1894, William Dickson, assistente de Thomas Edison, inventou o cinescópio, uma máquina individual onde se assistia filmes de curta metragem. O invento só foi possível porque Edison criou uma película de celuloide capaz de guardar as imagens e assim, projetá-las através das lentes.

Ele cortou um filme em rolo convencional, que na época era de 70 mm de largura, e perfurou as laterais das tiras 35 mm resultantes, criando assim o padrão de filme de 35 mm até hoje em uso em cinema e fotografia.

*Figura 41-Fotografia de um Cinetoscópio em 1894, sendo operado por um funcionário de Thomas Edison*



Fonte: Research Gate

A figura 41 representa a fotografia de um Cinetoscópio em 1894, sendo operado por um funcionário de Thomas Edison, curiosamente William Dickson além de inventor era também o fotógrafo oficial da empresa.

Em conjunto inventaram também o Cinetógrafo, em 1888, a patente foi solicitada em 1891 e formalizada em 1897. O processo filmográfico consistia essencialmente em duas etapas: após o registro das imagens ser feito pelo cinetógrafo, a sequência de imagens era então visualizada através de um óculo dentro de um caixote de madeira. Esse segundo dispositivo era denominado cinetoscópio ou cinescópio (Kinetoscope). Hoje em dia o termo é usado para se referir a telas de televisão.

No entanto, é a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière em 1895 que torna possível o registro da imagem em movimento e marca o nascimento do cinema até hoje. Ambos, a par das invenções da empresa de Edison, fizeram pequenas alterações nos fotogramas para evitar problemas legais. Os irmãos Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), eram filhos de pai fotógrafo, fabricante de materiais fotográficos, e fascinados pelo registro de imagem dedicaram a vida ao aprimoramento da tecnologia cinematográfica. Pesquisaram e aperfeiçoaram as primeiras câmeras fotográficas, contribuindo para o surgimento da fotografia colorida. Através do cinematógrafo, começaram a realizar seus primeiros filmes que consistiam em captar imagens com o aparelho parado.

Em 28 de dezembro de 1895, em Paris, no "Grand Café", foi realizada a primeira projeção cinematográfica tal qual conhecemos. Assim, numa sala escura, foram projetados dez filmes de curta duração como "A chegada do trem à estação de La Ciotat" ou "A saída dos operários da fábrica". Seis meses após a exibição em Paris, em 8 de julho de 1896, é realizada a primeira exibição de filmes no Brasil, no Rio de Janeiro.

O cinema era ainda usado apenas para fins documentais e para registrar através de uma câmera estática. Dois pioneiros muito importantes revolucionaram o cinema na época Georges Méliès, que posteriormente ficou conhecido como pai dos efeitos especiais e Alice Guy-Blaché, que por muito tempo foi ignorada por historiadores e apagada da história do cinema. A francesa foi a primeira pessoa a explorar a via narrativa do cinema, começou a experimentar filmar com dupla exposição, atrasar ou apressar a velocidade da câmara a fim de conseguir efeitos interessantes para narrar suas histórias. Ela ainda seria a primeira a usar cores e som nos seus filmes. Criou seu próprio estúdio, também autora de mais de mil obras, apenas 350 desses filmes sobreviveram, e fez o primeiro filme baseado num conto popular, "A fada dos repolhos" (1896).

Inicialmente sem som, os filmes eram projetados em salas de cinema contando com a presença de pianistas para acompanhar o enredo, posteriormente dubladores e outros instrumentos passaram a ser incorporados.

“Os narradores eram pessoas que ficavam atrás da tela dublando os atores ou mesmo contando o enredo da história, à medida que esses filmes vão ficando mais complexos os pianistas precisam ficar também mais sofisticados. Eles precisavam estudar o roteiro do filme para poder interpretar a história e muitas vezes precisavam até improvisar para trazer mais emoção ali dentro da sala de cinema. Em meados dos anos 1910 as maiores salas de cinema estavam até com órgãos. Isso nos leva ao segundo momento da história 30 anos depois acontece o casamento definitivo entre som e imagem” - (VIEIRA, Flávia - 2021)<sup>125</sup>

A passagem do cinema mudo para o cinema com som acontece no filme “cantando na chuva” e o filme “The Jazz Singer”. O advento da televisão logo após a segunda guerra mundial foi outro momento muito importante no audiovisual, principalmente para a cultura Brasileira e outros países da América Latina. Muda-se a disposição dos móveis na sala para que todos fiquem em volta da televisão. A primeira telenovela foi inclusive escrita e roteirizada por Wálter Forster, bem como dirigida e ele também atuou como protagonista. Produzida pela TV Tupi e exibida entre 21 de dezembro de 1951 e 15 de fevereiro de 1952, o nome era “Sua Vida Me Pertence. A TV Tupi foi a primeira emissora de televisão no Brasil, inaugurada em 1950.

A história do cinema no Brasil e no mundo são discussões grandes, ricas e cheias de cultura, vale o estudo e leitura de artigos sobre o cinema nordestino, carioca, paulista etc. Nesta redação por necessidade de sintetização foi necessário filtrar sobre o que se trata a fim de chegar com sutileza ao tópico central, das redes sociais e plataformas de streaming.

---

<sup>125</sup> No canal de Leandro Karnal, Flávia Vieira relata sobre o desenvolvimento do audiovisual, 2021

No entanto, ressalta-se a necessidade do público leitor compreender questões segregacionistas nos primórdios do cinema Brasileiro e a exclusão social que se passou tanto para atores, diretores e cineastas negros, quanto para a própria audiência. Não para a compreensão deste trabalho exclusivamente, mas para a compreensão do contexto íntegro.

**Figura 42 - Walter Forster e Vida Alves em cena**



Fonte: Gaúcha ZH

Apesar da segregação não existir como lei, ela existiu socialmente. Há a ilusão da democracia sócio inclusiva, mesmo que ao longo dos anos tenham sido e sigam sendo aprovadas leis que distanciam e segregam cada vez mais a população. Nas portarias dos cinemas eram cobrados valores diferentes, destinando espaços diferentes baseados em renda e etnia. Além de passeios dos mencionados passeios na praça, que geralmente ficavam próximas aos cinemas, onde a população preta não poderia andar próxima aos brancos. Não se sabe ao certo o que garantia esse movimento social, talvez um ato de autopreservação dado pela opressão social explícita vigente.

Com ingressos mais baratos, estes locais [os poleiros] eram destinados não só àqueles que não tinham condições de pagar um pouco mais para apreciar o celulóide, mas também aos negros que não podiam sentar-se junto aos outros habitués (...). Conforme os entrevistados, este hábito prevalece até os anos 50. Segundo a Dn<sup>a</sup>. Tina, porteira do C.T.U. [Cine Theatro Uberlândia], mesmo na década de 50 este era o “esquema”. Ela conta que a primeira pessoa negra a freqüentar “O nosso Cinema” foi Dn<sup>a</sup>. Dalva contabilista, que era muito elegante (PINTO, 1997, p. 48).

nas praças que também serviam de passeio antes e após as sessões de cinema e onde os negros não podiam andar ao lado dos brancos, aparecendo aí outro traço de exclusão que utilizava como pano de fundo os cinemas que já eram construídos próximos às praças numa forma de garantir os passeios e a sua divulgação nos jornais locais (COUTO, 2006, p. 32).

Mesmo com todo o empecilho e boicotes sofridos pela população preta, a excelência nas suas produções seguiu viva. O cinema preto, seus diretores, cineastas, atores, produtores e todo público envolvido são símbolos de resistência e originalidade. O primeiro filme brasileiro a vencer o prêmio internacional no Festival de Cannes saiu da produtora Vera Cruz: *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto.

**Figura 43-O Cangaceiro – Cena do Primeiro Filme Brasileiro (1953)**



Fonte: Memorial da Democracia

O filme “*O Cangaceiro*” conquistou os prêmios de melhor filme de aventura e melhor trilha sonora no Festival Internacional de Cannes. A canção “*Mulher Rendeira*”, interpretada pela atriz Vanja Orico e acompanhada pelo coro dos Demônios da Garoa, foi uma das grandes atrações da trilha. O êxito em Cannes possibilitou que o filme fosse exibido em mais de 80 países, sendo adquirido pela Columbia Pictures. Na França, o filme permaneceu em cartaz por cinco anos.

A produção do filme aconteceu em Vargem Grande do Sul, no interior de São Paulo, uma cidade cuja paisagem o diretor considerava similar à do Nordeste. Milton Ribeiro dá vida ao infame Capitão Galdino Ferreira, líder de um bando de cangaceiros que aludem ao bando de Lampião. A obra mistura realismo e teatralidade, com uma direção cuidadosa e uma fotografia marcante. Ao mostrar camadas diferentes para esses indivíduos do sertão, alguns encarnando verdadeiros estereótipos humanos (destacando-se aí as versões de bom, mau, fiel, covarde, traidor, obsessivo), *O Cangaceiro* cria um notável mito de luta, roubo, morte e relações sociais em uma obra nova, com ousada assinatura e inteligente uso dos grandes espaços abertos, das veredas do “sertão”.

Após o sucesso de *O Cangaceiro*, assim como os astros de filmes de faroeste nos Estados Unidos, o ator Milton Ribeiro foi transformado em personagem de histórias em quadrinhos criadas por Gedeone Malagola para a Editora Jupiter na década de 1950. A principal diferença entre o Milton Ribeiro dos quadrinhos e o Galdino do filme é que, nas HQs, Milton se

apresentava como um herói do Sertão. Em novembro de 2015, o filme foi incluído na lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos, feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

Vale ressaltar que, cangaceiros eram membros de grupos de bandos armados que atuaram no sertão nordestino entre o final do século XIX e as décadas de 1920 e 1930. Eles eram, em sua maioria, sertanejos que se rebelaram contra as condições de vida precárias, as injustiças sociais, a exploração de latifundiários e as arbitrariedades das autoridades locais. Muitos cangaceiros entraram para esses grupos devido a questões pessoais, como vingança, ou pela busca de justiça diante da pobreza e da opressão. O cangaço, no entanto, também foi marcado por violência, com os cangaceiros atacando vilarejos, fazendas e até confrontando as forças policiais. As figuras mais notáveis desse movimento, como Lampião e Maria Bonita, se tornaram símbolos tanto de resistência quanto de violência, e a história do cangaço ainda é tema de muitos estudos e representações na cultura popular brasileira.

Lampião foi um dos mais famosos e temidos cangaceiros do Brasil, líder de um bando de cangaceiros que atuava no sertão nordestino. Nascido no estado de Pernambuco, Lampião entrou para o cangaço após uma série de injustiças pessoais e familiares. Ele e seu grupo se tornaram conhecidos por seus ataques a fazendas, vilarejos e até a tropas da polícia, muitas vezes praticando saques, assassinatos e confrontos violentos. Apesar da violência de suas ações, Lampião também era visto como uma figura de resistência, defendendo os mais pobres e injustiçados do sertão, o que lhe conferiu uma aura de herói popular entre algumas camadas da população. Sua morte, em 1938, marcou o fim de sua trajetória no cangaço.

Maria Bonita, nome de batismo Maria Gomes de Oliveira, foi uma figura importante no cangaço, sendo a companheira de Lampião e a primeira mulher a se tornar cangaceira. Ela nasceu no interior da Bahia e entrou para o bando de Lampião nos anos 1930, onde desempenhou um papel importante, participando das ações do grupo e, muitas vezes, sendo responsável pela vigilância e pelo transporte de armamentos. Maria Bonita foi uma das figuras mais emblemáticas do cangaço feminino, desafiando as convenções sociais de sua época e mostrando coragem nas batalhas travadas pelo bando.

Na história da vida real existem muitas teorias conspiratórias sobre onde de fato e como foi a morte de Lampião, no entanto, a história contada é que foram ambos assassinados, as cabeças de Lampião, sua esposa Maria Bonita e outros integrantes do grupo foram cortadas e expostas ao público como troféu na cidade de Piranhas (AL) e também no Recife (PE).

No entanto, o primeiro sucesso comercial do advento no cinema sonoro foi infelizmente “O Cantor de Jazz”, conhecido como o primeiro filme falado da história, foi inclusive premiado com o Oscar pela inovação. O ator ao Johnson interpreta um cantor judeu que pinta o rosto de preto fazendo-se passar por negro para ser aceito como cantor de jazz e esse é o enredo do filme que faz nenhuma crítica à prática racista do Black Face<sup>126</sup> muito comum na época no fim dos

anos 1920.

"Precisamos criar novas formas de representação e de imaginação que nos incluam, que nos mostrem não como vítimas, mas como protagonistas da nossa própria história." Djamila Ribeiro - "O que é lugar de fala?" (2017)

O audiovisual possibilitou a existência de canais televisionados como a MTV e a Tv cultura, muito importantes para a cultura urbana e conseqüentemente, para o Hiphop. O Manos e Minas, que traz a essência da cultura urbana com rap, samba, slam, grafite e break, é um programa que está no ar desde 1993, na TV Cultura, daí sua importância para o Hiphop, esse programa foi o primeiro nacional que abraçou a cultura em sua integridade, abordando todos os elementos, B.boy, B.gir, Dj, Mc, Pixadores e Grafiteiros com propriedade. Os artistas eram entrevistados por apresentadores também parte da cultura.

Como redigido na carta lida por Eduardo Suplicy sobre a importância do Manos e Minas no plenário, jornais como Folha de São Paulo, conheceram através do programa, artistas como: Erick Jay, Emicida e Thaíde e os colocaram como capa de suas revistas aumentando a visibilidade deles, fomentando assim a cultura do rap e possibilitando que ainda mais meios conhecessem e abrissem espaço aos MC's. A audiência do programa, mesmo que considerada pouca para a emissora inicialmente, chamou a atenção de diversas empresas para os artistas.

Originalmente apresentado como um quadro dentro do programa Metrópolis, ganhou destaque e em 2008 passou a ser exibido como uma atração independente na grade do canal. Devido à grande popularidade do quadro dentro do Metrópolis, o Manos e Minas ganhou formato de programa em abril de 2008, com a apresentação de Rappin' Hood. Sob direção de Nico Prado e Ricardo Elias, e com o músico Ramiro Zwetsch como editor-chefe, o programa tinha também o diferencial de artistas realizando grafites ao vivo, cujas obras fazem parte do acervo da Fundação Padre Anchieta. Rappin' Hood comandou a atração durante um ano, sendo substituído por Thaíde em 2009.

---

<sup>126</sup> Esse ato tem uma origem racista e histórica, tendo sido popularizado no século XIX em espetáculos de vaudeville e teatro nos Estados Unidos, onde artistas brancos pintavam seus rostos de preto e interpretavam papéis que reforçavam estereótipos negativos sobre os negros, como a ideia de que seriam preguiçosos, desonestos ou submisso.

Com a troca de apresentadores, o programa passou a incorporar mudanças significativas em sua identidade visual e conteúdo. Enquanto Rappin' Hood focava em campeonatos de Break Dance, Thaíde trouxe uma abordagem mais humorística à atração. Em 2010, Max B.O. assumiu a apresentação do programa.

No entanto, em agosto de 2010, o presidente da Fundação Padre Anchieta, João Sayad, anunciou o fim do Manos e Minas, o que gerou uma reação do público. O produtor musical Valmir Vras divulgou um vídeo no YouTube pedindo apoio para o retorno do programa, e o público se mobilizou nas redes sociais com hashtags como #VoltaManoseMinas, #SalveoManoseMinas e #RepriseManoseMinasNão. Vários artistas e membros do movimento hip hop, como Kamau, Emicida, Gisele Coutinho, Mano Brown e KL Jay se manifestaram a favor da continuidade do programa.

Eduardo Suplicy, Manos e Minas não é um programa de televisão, é um movimento de resistência. Um movimento que tem o poder de dar voz a quem nunca teve voz, é a juventude de periferia dizendo que está viva, que está produzindo e criando cultura. Que nossos corpos, apesar do genocídio, não estão mortos. Que temos algo a dizer e queremos ser ouvidos. - Trecho da carta de Emicida para Eduardo Suplicy

Após cerca de três semanas, João Sayad reconsiderou sua decisão e anunciou que o Manos e Minas permaneceria na programação da TV Cultura, com uma reformulação total de sua estrutura. O programa voltou ao ar em 27 de novembro de 2010, quase cinco meses depois de sua última exibição, e passou a ser apresentado por MC Dum-Dum, abordando temas da cultura periférica. Com a saída de Dum-Dum, outros apresentadores como Eduardo e Ice Blue também comandaram a atração.

Em 2010, o programa passou a ser conduzido por Max B.O. e pela cantora Anelis Assumpção, com a banda Projetonave se tornando a residente do programa, trazendo uma mistura de estilos musicais. O cenário, inspirado em grafites, foi remodelado pela OPNI (Objetos Pixadores Não Identificados), e o formato incluiu uma maior proximidade entre o artista convidado e o público. O Slam também passou a fazer parte da programação, com Emicida e Alessandro Buzo alternando seus quadros semanalmente. Um dos primeiros convidados desse novo formato foi o rapper Dexter, ex-integrante do 509-E.

Em 2016, o Manos e Minas passou a ser apresentado pela atriz e cantora Roberta Estrela D'Alva, acompanhada pelo DJ Erick Jay. O programa passou por uma repaginação no cenário, que agora remetia a uma estação de metrô, e passou a incluir o Slam, estilo de poesia falada que Roberta introduziu no Brasil, ampliando ainda mais o espaço para a expressão cultural periférica.

O Slam é uma competição de poesias faladas, vista também como um espaço de livre expressão poética. Segundo Roberta Estrela D'Alva (2014), o Poetry Slam é um movimento cultural e artístico global, que celebra a poesia como uma forma de comunicar pensamentos, sentimentos e experiências, sem seguir as normas da literatura clássica. Em 2008, Roberta D'Avila trouxe o Slam ao Brasil e fundou a competição ZAP!SLAM em São Paulo, com a sigla ZAP representando a "Zona Autônoma da Palavra", um conceito que reflete a liberdade do

evento. O Slam se caracteriza por uma linguagem única e criativa de cada slammer, e atualmente, São Paulo conta com mais de 50 slams.

Nas competições de poesias de Slam são debatidos política, posicionamentos sociais e algumas questões como aborto, feminismo, racismos entre outros assuntos das minorias. Muitos grupos utilizam esse espaço artístico de voz poética como lugar de amplificação de vozes que antes eram silenciadas. (ESPOSITO; PEREIRA, 2019)

De acordo com Gomes, (2016) a Literatura segregada e marginalizada que retrata deficientes, negros, mulheres e outros grupos minoritários sempre sofreram violência simbólica por terem suas vozes silenciadas, não podendo se destacar e ter o seu próprio protagonismo literário em obras consideradas clássicas de valor e prestígio.

Através de movimentos como o Slam esses grupos encontram o combustível para a travar batalhas contra o sistema canônico e dominante, inserindo vozes em suas batalhas onde apresentam articulação literária, identitária e política nas poesias de Slam. (VOLMER; SOUZA; CONTE, 2020)

Em 2019, o programa Manos e Minas foi noamente encerrado, ou pausado, e desde então, são passados reprises, em entrevista com Sérgio Ponte, disponível no site Ponte.org, Roberta comenta que a interrupção foi sintoma de um desmanche que já vinha ocorrendo por parte da emissora e completa ainda que “em uma TV estatal, não há decisão que não seja política”, ao comentar que não por coincidência, ao emplacar problemas financeiros o primeiro progeama a ser cortado foi o Manos e Minas” E ainda comenta que:

[...] mas, parar de gravar um programa como o Manos e Minas já em si é algo nefasto, pois interrompe um trabalho que estava sendo feito no sentido de trazer para o centro as vozes invisibilizadas. O programa registrava a cultura periféria in loco com as matérias do Rodney Sugita. Ele ia pra dentro das quebradas, dos presídios, onde ninguém mais vai. Os poetas do sla davam a letra que ninguém dá! O DJ Erick Jay é um menino nehro bi-campeão mundial do DMC, sabe o que é isso? Sbe o que é um menino negro ter uma referência dessa na TV? Fora as pessoas negras que iam lá no teatro assistir shows gartuitamente, se formando, se educando.

A notícia do encerramento chegou através das redes sociais, em publicação dia 06/07/2019, redigiu um texto crítico de desabafo cheio de emoção, em parte do texto relatou que ‘Gente negra, periférica, homossexual, transexual, surda, mulheres indígenas, poetas e tudo o que essas pessoas produzem culturalmente não é prioridade. A prioridade é o mercado’ . Foi nesse mesmo ano que a direção da emissora havia mudado e com isso, alterado seu posicionamento de cultural para lucrativo, priorizando assim programas que tinham grandes audiências á programas de grande relevância social e desenvolvimento do pensamento crítico-cultural como o Manos e Minas.

A internet no Brasil teve um começo modesto e, ao longo dos anos, se transformou em uma ferramenta essencial para a comunicação, o entretenimento e o trabalho. Sua chegada ao

país remonta a 1981, por meio da Bitnet, uma rede de universidades que conectava a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) a centros de pesquisa como o Fermilab, nos Estados Unidos. No entanto, foi apenas em 1995 que a internet começou a ser comercializada no Brasil, com a Embratel lançando o serviço de internet comercial em caráter experimental. Esse avanço foi um marco importante, pois a partir desse momento, a internet começou a ser acessível ao público em geral. No final da década de 1990, o Brasil já era o 19º país do mundo em número de hosts (computadores conectados à rede), atrás apenas dos Estados Unidos e Canadá.

Nos anos seguintes, a internet no Brasil se expandiu rapidamente, com o surgimento de provedores de acesso, como o UOL (Universo Online), e o aumento significativo do número de usuários. Em 2007, o mercado de comércio eletrônico no Brasil já movimentava cerca de US\$ 114 bilhões, e o número de internautas brasileiros chegava a 18 milhões. Um dos marcos dessa fase foi a chegada do Orkut, rede social lançada pelo Google em 2004. Com seu formato simples e a possibilidade de criar comunidades e interagir com amigos, o Orkut se tornou um fenômeno no Brasil. Era uma época em que Wi-Fi ainda era raro e a navegação era feita majoritariamente por computadores fixos, com uma internet lenta e limitada.

Mas tudo mudou em 2004, quando a Vivo lançou o primeiro serviço 3G no Brasil, que oferecia uma conexão móvel mais rápida e revolucionou a forma como os brasileiros usavam a internet. Com essa nova tecnologia, enviar fotos, acessar e-mails e navegar pela web em movimento deixou de ser um pesadelo e passou a ser uma realidade. Nesse mesmo período, o governo brasileiro lançou a MP do Bem, que isentava de impostos a compra de computadores e smartphones, o que permitiu que milhões de brasileiros tivessem acesso à tecnologia pela primeira vez.

Em 2006, o YouTube chegou ao Brasil, e um episódio famoso ajudou a popularizar a plataforma. Quando o vídeo da apresentadora Daniela Cicarelli foi gravado sem sua autorização e postado na plataforma, gerando grande repercussão, a Justiça brasileira chegou a bloquear o acesso ao YouTube por alguns dias. Esse caso gerou um intenso debate sobre liberdade de expressão versus direito à privacidade nas redes sociais, um tema que ainda é central em discussões sobre o uso da internet no Brasil.

Em seguida, as redes sociais começaram a dominar. O Facebook, lançado em 2004, começou a ganhar força no Brasil por volta de 2008, e o Twitter também entrou no cenário, popularizando a comunicação em tempo real. Durante esse período, os brasileiros se tornaram cada vez mais ativos nas redes sociais, compartilhando opiniões, fotos e vídeos. O Orkut, que havia reinado absoluto até então, começou a perder espaço para essas novas plataformas e foi fechado em 2014.

O governo brasileiro renunciou a bilhões de reais em arrecadação de impostos, não só de PCs, mas também de smartphones, até o final da validade da MP, em setembro de 2015. No

final de 2019 havia 234 milhões de smartphones em uso no Brasil, 95% Android, que se tornou o sistema operacional dominante. Com isso, o acesso à internet móvel se tornou muito mais acessível e popular. Durante esse período, surgiram também empresas de destaque no cenário digital brasileiro, como o Uber, iFood e Netflix, que mudaram a forma como as pessoas consumiam serviços, compravam produtos e se entretiam.

As redes sociais se tornaram uma plataforma vital para manifestações políticas e sociais. Em 2013, por exemplo, durante o governo de Fernando Haddad em São Paulo houve diversas manifestações na Av. Paulista, organizadas através das redes sociais, onde milhões de pessoas protestavam contra o aumento das tarifas de transporte público em São Paulo. O uso das redes sociais, especialmente o Facebook e o Twitter, foram essenciais para organizar e ampliar essas manifestações, que marcaram o início de uma nova era de ativismo digital no Brasil. Esse movimento culminou na criação do Marco Civil da Internet, sancionado em 2014 pela presidente Dilma Rousseff. O Marco Civil foi uma lei pioneira que definiu a internet como um direito fundamental e estabeleceu regras para a proteção da privacidade, a neutralidade da rede e os crimes virtuais, tornando-se um modelo para outros países.

Art. 1º Esta Lei estabelece princípios, garantias, direitos e deveres para o uso da internet no Brasil e determina as diretrizes para atuação da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios em relação à matéria.

As eleições de 2018 foram marcadas pelo uso intensivo de WhatsApp para a disseminação de mensagens políticas, embora tenha ocorrido em desacordo com a legislação eleitoral. Hoje, a internet no Brasil é um dos pilares fundamentais da sociedade, impactando todos os aspectos da vida cotidiana. O país é um dos maiores consumidores de conteúdo digital do mundo, e as redes sociais continuam a moldar tanto as interações pessoais quanto o debate político e social.

Empresas estão comprando pacotes de disparo em massa de mensagens contra o PT (Partido dos Trabalhadores) no Whatsapp e preparam uma grande operação na semana anterior ao segundo turno. A prática é ilegal, pois se trata de doação de campanha por empresas, vedada pela legislação eleitoral e não declarada. A Folha apurou que cada contrato chega a R\$ 12 milhões e, entre as empresas compradoras, está a Havan. Os contratos são para disparos de centenas e milhões de mensagens.<sup>127</sup>

No Brasil, de acordo com o Panorama Político 2023, pesquisa realizada pelo Senado Federal, pelo menos 76% da população foi exposta a informações possivelmente falsas sobre política no segundo semestre de 2022. A pesquisa revelou que 89% dos entrevistados tiveram contato com notícias políticas que eles acreditavam serem falsas nas redes sociais, sendo 67% através de aplicativos de mensagens e 83% em redes como Facebook, Instagram e YouTube. Além disso, o estudo mostrou que as notícias falsas originadas nas redes são amplamente difundidas por meio de conversas com amigos e colegas (66%), noticiários de TV (65%), conversas com familiares (57%), jornais e revistas locais e nacionais (55% e 53%,

respectivamente).

O Marco Civil da Internet (Lei nº 12.965/2014), sancionado no Brasil, representa um avanço importante na proteção dos direitos digitais, garantindo a liberdade de expressão e a proteção da privacidade dos usuários na internet. Um dos pilares dessa legislação é o reconhecimento da liberdade de expressão, de comunicação e da manifestação de pensamento como direitos fundamentais, em consonância com os princípios consagrados pela Constituição Federal. O artigo 3º do Marco Civil, por exemplo, destaca:

---

<sup>127</sup> fonte:(<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/empresarios-bancam-campanha-contra-o-pt-pelo-whatsapp.shtm>)

"Art. 3º São direitos dos usuários da internet, no âmbito da rede mundial de computadores:

I - garantia da liberdade de expressão, comunicação e manifestação de pensamento, nos termos da Constituição Federal;"

Este dispositivo reforça que, ao se conectar à internet, qualquer indivíduo deve ter o direito de se expressar livremente, de comunicar-se e de manifestar seu pensamento, sem censura ou restrições, exceto em situações claramente previstas pela lei, como no caso de discurso de ódio ou racismo.

Isso se alinha com a crítica de Frantz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952), quando ele afirma:

"A identidade negra é definida em grande parte pela ausência. A cultura negra, a história negra e os negros em si mesmos, são tomados de assalto pelas representações impostas pelo colonizador."

Já que por oferecerem uma plataforma idealmente democrática e acessível, possibilitam que grupos sociais, não dependam mais da visão distorcida ou da marginalização imposta pelas representações históricas e pelos grandes meios midiáticos, mas possam criar e compartilhar suas próprias narrativas.

"O meio é a mensagem. O meio de comunicação, seja ele audiovisual ou não, molda e transforma a percepção humana de maneiras que nem sempre são visíveis, mas que têm impacto profundo na sociedade."  
— Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem (1964) MAC LUHAN

Schopenhauer (2005, p. 336-337) argumenta que a música possui uma superioridade única em relação às demais artes, sendo a única capaz de manifestar a essência humana e do mundo, indo além da simples representação da realidade, como é o caso das outras formas de arte. O filósofo afirma que:

Trata-se da música [...] Conhecemos nela não a cópia, a repetição no mundo de alguma Ideia dos seres; no entanto, é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, é aí tão inteira e profundamente compreendida por ele, como se fosse uma linguagem universal, cuja distinção ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo [...] temos de reconhecer-lhe uma significação muito mais séria e profunda, referida à essência íntima do mundo e de nós mesmos.

Dessa forma, é possível perceber a natureza ilimitada da música e o impacto que ela exerce sobre o ser humano. Mesmo de forma abstrata, a música contribui diretamente para a subjetividade do indivíduo.

Por sua vez, Davis e Menuhin (1981) afirmam que a música tem a capacidade de elevar sentimentos de uma forma que palavras não seriam capazes de expressar, sendo mais íntima e visceral. A música, segundo eles, não busca apenas reproduzir o mundo exterior, mas se refere

principalmente à identidade do ser humano (DAVIS; MENUHIN, 1981, p. 7). O avanço tecnológico tem ampliado os limites da criação musical, permitindo que a tecnologia não só manipule elementos sonoros existentes, mas também produza sons musicais de forma sintética. A música, então, não se limita à organização de notas e acordes, mas se refere à construção da identidade, que pode ser compartilhada por indivíduos com experiências semelhantes. Esse avanço é um reflexo do fenômeno da "pós-modernidade" (HALL, 2003) ou "globalização" (GIDDENS, 2005; CHARLOT, 2013), termos que indicam a convergência das mudanças sociais, culturais e econômicas que influenciam diversos aspectos da sociedade.

Adorno (1999) propõe a ideia de "indústria cultural" como a transformação de produtos culturais, como livros, filmes e músicas populares, em mercadorias produzidas dentro de um sistema político e econômico voltado para o controle social. De acordo com Adorno, a indústria cultural impede a formação de indivíduos autônomos e críticos, que seriam capazes de pensar e decidir conscientemente (ADORNO, 1999, p. 8).

Ao longo da evolução e do desenvolvimento humano, observa-se que a música não apenas acompanha, mas também integra esse processo. Sua versatilidade e aplicabilidade têm se ampliado de maneira constante, ultrapassando limites intelectuais. A música é utilizada para diversos fins, entre os quais se destacam a expressão de sentimentos e ideias, o apoio à educação, o auxílio terapêutico e no tratamento de doenças, além de ser parte de celebrações culturais e religiosas, e servir como fonte de entretenimento.

No contexto do RAP, a reconquista da identidade se apresenta como um processo fundamental e, por vezes, essencial. No livro *Rap na Cidade de São Paulo*, Silva, na página 127, analisa a influência dos bailes blacks no fortalecimento do reconhecimento e da autoestima da população negra. Ele argumenta que o verdadeiro reconhecimento de si mesmo implica romper com a imagem imposta dos negros pelos meios de comunicação dominantes, em uma sociedade patriarcal e majoritariamente branca, e, portanto, racista. Assim, a musicalidade e os bailes, enquanto espaços de lazer, desempenham um papel crucial na reconstrução da autoestima negra. Esse processo, por sua vez, se expande para outras minorias e grupos marginalizados, como a comunidade LGBTQIAP+ e os povos originários.

Em meio ao lazer, as festas, as redes de amizade típicas da juventude, observasse no plano sensível, práticas relativas à reconstrução da identidade através do reconhecimento de um indivíduo ao outro e da construção de referências que pertençam a esses mesmos grupos. Silva explica que, a forma como o movimento negro impunha o ponto de vista diplomático e político por vezes falhou em acessar esse âmbito sensível dos sujeitos jovens, onde por sua vez os bailes blacks, puderam acessar.

Os bailes eram importantes e são importantes porque é ali que a gente vê nossos iguais. E era nos bailes que os nossos iguais nos viam no palco, e tinham referências essas coisas. Nos bailes é que a gente podia

se reunir... Na época o movimento preto dizia: Ah! esses moleques com essa cultura importada. Hoje eles têm um grupinho do hiphop ali. mas eles não estavam interessados na cultura e nas pessoas que estavam ali, mas no poder. Apenas com o Geledés é que foi diferente. (Lady Rap)

Até o momento em que Geledés iniciou o projeto rappers junto aos MCs o movimento negro ainda enfrentava dificuldades em compreender a dialética entre o que consideravam a importação de uma cultura e o impacto dela na juventude, sobre como se firmou. O fato de ressignificarem símbolos internacionalizados encontra-se de acordo com as concepções de Cunha (1985) e Cohen (1969), para quem a identidade resulta da seleção de símbolos de natureza diacrítica. Trata-se de um processo que é sempre de natureza política, pois resulta da estratégia dos grupos no sentido de afirmar posições frente aos outros. (Silva, 1998)

Embora a identidade política seja construída de maneira coletiva, ela também possui um caráter autobiográfico e individual, pois, caso contrário, não se concretizaria no âmbito coletivo. Nesse contexto, as referências desempenham um papel crucial, pois são elas que possibilitam a ruptura com o processo de embranquecimento no âmbito individual, além de combater os impactos do machismo, da homofobia e de toda forma de intolerância, seja qual for.

Em outras palavras, como uma cadeia de cura, o coletivo oferece força ao indivíduo, e este, por sua vez, revitaliza o coletivo. Essa interação contínua permite que ambos os níveis se fortaleçam mutuamente, criando um ciclo de apoio e crescimento que potencializa a transformação tanto no âmbito pessoal quanto no coletivo.

Gog: ‘Para ser hip-hop tem que lembrar de abrir a mente, do não preconceito, tem que lembrar que você pode curtir tudo que tem dentro da casa, mas você precisa entender a origem dessa casa.. acho que a maior contribuição que o hiphop me trouxe foi o “ser coletivo” sabe? revolução de um só é vaidade”

Entre 1991 e 1994 os grupos que haviam se organizado a partir das ruas, dos bailes e das oficinas começam a integrar o mercado fonográfico. Nessa época, a trajetória rumo ao mercado começava através da gravação de uma “fita demo”, nada mais era do que uma primeira demonstração de uma música, ou várias músicas, gravadas de informalmente, em estúdios ou não, no Rap geralmente eram realizadas de forma caseira em fitas cassetes e posteriormente em Cds. Além das fitas, a participação de concursos, apresentações juntas a gravadoras independentes e a inclusão da música em uma coletânea. Finalmente, a produção de um álbum solo.

Entre 1992-1994, a indústria fonográfica independente produziu um número considerável de coletâneas para grupos iniciantes e a oportunidade de gravações de álbuns solo para grupos já existentes. Era um momento em que a cultura passava no Brasil também pela

sua famosa época de ouro, muitas produções circulavam, muitos grupos surgiam, os que conseguiram se profissionalizar passaram a se concentrar em shows, contratos com empresários e gravadoras, já os que não conseguiram se inserir no mercado, ficavam com o papel de levar o conhecimento a frente, participando das posses e organizando movimentos, oficinas e festas nos bairros. Em 1994 o cenário mudou, a revista *Pode Crê!* paralisou sua circulação, os programas de rap das grandes emissoras de rádio perderam espaço e a possibilidade de gravação ficou mais restrita.

“Tinha muito embalo. Quem tinha que ficar, ficou. Tinha muito cara que tava de onda. Teve uma época que era novidade um disco de rap tocar no rádio. Despertou sonho em muitos caras: “Vou fazer rap”. Aí viram que a realidade não é bem assim, tem que lutar muito mais. O barato não era só a música tocar no rádio, não era o bastante (Mano Brown à Caros Amigos, 3:17. 1998)

Nesse sentido na série “O outro lado do disco - EP01” (disponível no Youtube) Kid Vinil, ex-produtor e diretor artístico da Continental, gravadora tradicional que nasceu em 1929 como representante da Columbia Records no Brasil:

Gravar um disco em 1980 era muito difícil, a produção dependia das fábricas e as fábricas priorizavam os trabalhos com as gravadoras. era muito mais vantajoso e lucrativo fechar grandes pedidos de 100 mil discos de Maria Bethânia e Gilberto Gil, do que aceitar produções menores, de mil discos, o que dificultava ainda mais o trabalho independente (...) O sonho do garoto de periferia era ter sua música gravada em vinil e dizer ao mundo que EU existo e era a coisa mais difícil do mundo (...) Não era fácil ser independente você tinha que ter grana legal pra bancar estúdio, prensagem, então o cara precisava de uma gravadora”

Havia uma constante questão de mercado e ação, com as gravadoras avaliando os artistas e se perguntando: "Será que esse artista conseguirá realmente vender para o seu nicho específico?" Embora houvesse espaço nas gravadoras, muitos artistas ficavam de fora, não sendo assinados por ninguém. Para se sustentar, alguns se viam obrigados a se tornar empreendedores, produzindo em casa, investindo o que podiam em seu próprio trabalho. Eles precisavam juntar dinheiro por meio do empreendedorismo, enfrentando custos mais altos com

a prensagem dos discos, a produção de encartes e toda a logística de distribuição, gerenciando o processo sem o apoio financeiro das grandes gravadoras.

As equipes responsáveis pelos bailes blacks desempenhavam um papel crucial na formação do mercado fonográfico independente, utilizando seus conhecimentos sobre produção e aproveitando os lucros provenientes dos eventos para financiar suas próprias gravações. Essas produções musicais emergiram como uma extensão natural das atividades já desenvolvidas por essas equipes ao longo do tempo. Ao longo dos anos, especialmente durante a década de 1990, essas equipes e grupos de rap contribuíram para a criação de uma estrutura de organização e distribuição musical independente, estabelecendo um mercado paralelo à indústria fonográfica tradicional.

Essa dinâmica de produção independente possibilitou a construção de um mercado fonográfico voltado para a cultura do hip hop, que se expandiu de forma orgânica e autossustentada. No entanto, ao longo dos anos, muitos artistas e MCs começaram a questionar a forma como os contratos foram negociados, o monopólio exercido pelas grandes gravadoras, bem como as dificuldades de divulgação e a falta de investimentos adequados para os grupos. Apesar desses desafios, é possível afirmar que, por meio dos selos independentes, a produção musical do hip hop foi transformada em um produto comercial viável e com grande impacto no mercado cultural.

A estrutura organizacional que emergiu ao longo desse processo era pautada por um modelo empresarial que tinha como objetivo a maximização de lucros por meio da inserção desses produtos no mercado de bens culturais. Embora esse modelo tenha se modificado e ampliado ao longo dos anos, ele permaneceu marginalizado pela indústria fonográfica dominante e pelos mecanismos tradicionais de marketing, especialmente nos primeiros anos da década de 1990.

A produção cultural do hip hop foi, portanto, caracterizada por um processo de construção coletiva e de autonomia, com foco na organização interna dos grupos, que dependiam quase que exclusivamente de seus próprios recursos e da coletividade negra underground. Um exemplo dessa dinâmica pode ser observado no papel da Galeria 24 de Maio, em São Paulo, que, embora ainda pouco estruturada na época, tornou-se um ponto de distribuição importante para discos de vinil. O local não apenas comercializava música, mas também servia como centro de divulgação de shows, venda de ingressos, além de ser um ponto de venda de moda e acessórios, como bonés, símbolos da apropriação da cultura black.

Nos anos 70 e 80, os principais discos de rap nacional foram produzidos por grandes gravadoras como Eldorado, Continental e CBS. No entanto, foi na década de 1990 que a produção fonográfica independente ganhou destaque, sendo dominada por selos independentes que passaram a exercer grande influência sobre o mercado, contribuindo para a transformação da produção musical de rap em um importante bem de consumo cultural. Esse processo de

independência na produção musical reflete uma mudança significativa na maneira como a indústria fonográfica e o mercado de bens culturais passaram a operar, marcando uma fase de maior autonomia e resiliência para os artistas e grupos envolvidos.

O álbum *Hip Hop Cultura de Rua* (1988) primeiro disco de Rap de São Paulo, reunindo grupos que se encontravam na estação de metrô do Largo São Bento. Além de ser um dos primeiros registros de rap no catálogo da gravadora Eldorado, o disco conta com faixas de Thaíde & DJ Hum, MC Jack, Código 13 e O Credo, sendo lançado em 2 de novembro no clube Aeroanta.

O projeto inicial da Eldorado era produzir um álbum do grupo O Credo. No entanto, a banda não tinha músicas suficientes para completar um disco, o que levou à ideia de criar uma coletânea. Ruberval Marcelo, conhecido como MC Who, integrante do grupo, falou sobre o projeto em um dos encontros realizados no Largo São Bento. Durante os anos 1980, várias equipes se encontravam nesse local para batalhas de rap e break, como Nação Zulu, Street Warriors, Crazy Crew, Back Spin e Fantastic Force. Na época em meio a uma relação conturbada marcada por atritos entre as crews de break, o disco surge como um símbolo de união e coletividade.

A produção do disco envolveu nomes como Nasi e André Jung, da banda Ira!, responsáveis pelas faixas de Thaíde & DJ Hum ("Corpo Fechado" e "Homens da Lei"); Akira S, da banda Akira S e as Garotas que Erraram, que produziu as músicas do grupo O Credo ("O Credo" e "Deus, a Visão Cega"); Dudu Marote, que viria a se destacar na década de 1990 com grandes sucessos de bandas como Skank e Jota Quest, e produziu as faixas de MC Jack ("Centro da Cidade" e "Calafrio") e Código 13 da Nação Zulu ("Gritos do Silêncio" e "Código 13"). Músicos como André Abujamra e Raul de Souza também participaram das gravações.

Uma dificuldade relatada por Thaíde foi a falta de toca-discos no estúdio da Eldorado. Para resolver isso, o mc utilizou o equipamento da produtora em que trabalhava durante as noites de gravação e o devolvia pela manhã, sem que seu chefe percebesse.

As oito faixas do disco ajudaram a moldar a estética do rap paulistano, tanto nas letras quanto nas bases instrumentais. As músicas são compostas por rimas acompanhadas de batidas eletrônicas, samples e scratches. Temas que hoje são recorrentes no rap brasileiro aparecem nas faixas do álbum, como a crítica à violência policial em "Homens da Lei", com versos como:

*"Policial é marginal*

*E essa é a lei do cão*

*A polícia mata o povo*

*E não vão para a prisão."*

Em "O Centro da Cidade", MC Jack apresenta a perspectiva de um office-boy sobre a

movimentação urbana:

*"Plaquinha de emprego*

*Plaquinha compra ouro*

*Plaquinha compra prata*

*Plaquinha de almoço*

*Pessoas mal-vestidas*

*Formando a ralé*

*Boy mal informado*

*Onde é a Praça da Sé."*

A música "Código 13" se destaca como um manifesto sobre a importância do engajamento com a cultura hip hop:

*"Escutar o hip hop*

*É coisa normal*

*Entender o hip hop*

*É onde está o mal."*

Este trecho seria posteriormente citado por Marcelo D2 em sua música "Eu Tiro é Onda", do álbum homônimo de 2006. A faixa "O Credo" inclui um sample de "Planet Rock", de Afrika Bambaataa, um dos pioneiros do rap nos Estados Unidos. A música escolhida para promover o álbum foi "Corpo Fechado", que teve uma boa recepção nas rádios. Aproximadamente 25 mil cópias do disco foram vendidas, um número considerável para um lançamento de uma gravadora independente. O sucesso da faixa garantiu à dupla Thaíde & DJ Hum um contrato com a Eldorado para a gravação de seu primeiro álbum, *Pergunte a Quem Conhece* (1989). Até o ano 2000, o duo gravou mais cinco discos e se firmou como representantes do rap brasileiro. Em 1990, a mesma gravadora lançou um álbum com quatro faixas do grupo Código 13 no lado A e outras quatro músicas de MC Jack no lado B.

O show de lançamento de *Hip Hop Cultura de Rua* gerou bastante repercussão na imprensa. O jornalista André Forastieri, da Folha de S.Paulo, descreveu o evento como "o maior acontecimento pop do ano", destacando a importância do disco no cenário musical:

*"Um show para esquecer os medalhões da MPB, os grupinhos de 'róqui' nacional e os previsíveis musos(as) do próximo verão."*

Em 1988, dois outros álbuns de rap foram lançados, consolidando esse ano como um

marco na indústria fonográfica nacional: *O Som das Ruas*, organizado pela equipe de baile Chic Show e lançado pelo selo Epic da Sony, e *Consciência Black Vol. 1*, lançado pela gravadora Zambia. Em 2011, o fotógrafo e rapper Kaseone, do grupo O Credo, e Raul Dias lançaram o livro *Hip Hop Cultura de Rua*, que reúne um acervo fotográfico sobre a origem do rap em São Paulo.

Desde as coletâneas pioneiras, as vozes femininas são percebidas. Em *O Som das Ruas* e no *Consciência Black (I)*, respectivamente, as vozes de Tula do The Repent e da Sharylaine estão presentes. Entre 1988-1994 de acordo com a tabela apresentada por Silva em seu livro 7 discos femininos ressoavam pelas ruas, apesar da discrepância em comparação com a quantidade de discos masculinos, que de acordo com Silva ultrapassa 107 discos só de 1991-1994, sempre estiveram presentes e vale ressaltar a falta de acesso e oportunidades que tiveram que enfrentar.

*Figura 44- Produção de Discos das Mulheres Segundo Amostra 1988-94*

#### **PRODUÇÃO FEMININA SEGUNDO A AMOSTRA**

Ano	Disco	Grupos de Rap	Gravadora
1988	<i>O Som das Ruas</i>	The Repent	Chic Show
1989	<i>Consciência Black</i>	Sharylaine	Zimba/Colors
1992	<i>Dance Comigo</i>	Sweet Lee	Kaskatas
1993	<i>Algo A Dizer</i> <i>Movimento Hip Hop</i> <i>Rappers e Irmãos</i>	Lady Rap, Dethi e DJ Femini RPW (Rúbia) Sharylaine	Zimbabwe Rhythm and Blues GP Records
1994	<i>Elas por Elas</i>	Rose MC, Night Girls, The Repent, Danny Dieis	Kaskatas

Fonte: SILVA (1998)

Mesmo com o incentivo e a postura da entidade Geledés em relação a temática feminina e a defesa da mulher negra, e essa postura tendo sido repensada na própria revista *Pode Crê!* músicas como *Mulheres Vulgares* (Racionais Mcs, 1992), *Pitch* (Doctor Mc's, 1992), *Sexo Frágil* (Sistema Negro, 1994) ainda disseminavam conteúdos sexistas como reflexo da sociedade vivenciada. Em enfrentamento a essa realidade e ao conceito que Kika Souza apresenta como “Rap Café com Leite”, Sharylaine lança em 1989 o som *Nossos dias*, que inclusive, aparece no disco *Consciência Black*.

“Disseram então que eu não poderia cantar  
Que eu não sabia fazer rima pra falar  
Não ligue meu em que isto é prose  
E se tudo se renova  
Sharylaine está a toda prova. A toda prova  
Rap girl, Rap Girl”

Nossos dias (Sharylaine. Consciência Black, 1989)

Ainda na década de 1960, a indústria fonográfica brasileira vivenciava um período de grande expansão, com a consolidação da Música Popular Brasileira (MPB) e a atuação mais incisiva da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD). Como resultado, as grandes gravadoras obtiveram importantes concessões do governo, incluindo a aprovação de uma lei de incentivos fiscais, em 1967, que permitia às empresas descontarem do Imposto de Circulação de Mercadorias (ICM) seus investimentos na produção de repertório nacional (ORTIZ, 1988).

Conhecida como “Lei Disco é cultura”,<sup>128</sup> ela foi criada após a ABPD desenvolver uma campanha cujo objetivo era conscientizar sobre a relevância da música na cultura nacional. O slogan da campanha, “Disco é cultura”, era estampado na contracapa dos discos. Assim, o setor fonográfico conquistou novas condições para que as gravadoras investissem na produção de discos de artistas brasileiros, aumentando expressivamente as vendas de materiais fonográficos nacionais (OLIVEIRA, 2018).

Durante os avanços no setor fonográfico, a televisão se popularizava, e as novelas ganhavam destaque, com suas trilhas sonoras desempenhando um papel crucial para o crescimento do mercado musical brasileiro, especialmente na década de 1970. A Som Livre, especializada em trilhas sonoras, foi um reflexo desse sucesso. Em 1974, a gravadora já detinha 38% do mercado de discos e, três anos depois, se tornou líder, com 56% das vendas (DIAS, 2000). Embora o primeiro LP brasileiro tenha sido lançado em 1951, foi na década de 1970 que o formato se consolidou, permitindo que as gravadoras reduzissem os custos de produção e melhorassem seus investimentos, em contraste com os discos compactos, que eram mais caros (DIAS, 2000).

O crescimento do setor também impulsionou o surgimento de pequenas gravadoras que possibilitaram o lançamento de produções nacionais que não encontravam espaço nas grandes gravadoras do eixo Rio-São Paulo (VICENTE; DE MARCHI, 2014). A segmentação do mercado fonográfico na segunda metade dos anos 1970, com a presença de multinacionais, gravadoras independentes e grandes nacionais, contribuiu para o aumento da produção, resultando em um crescimento de 400% nas vendas de 1965 a 1972 (VICENTE; DE MARCHI, 2020).

Nos anos 1980, o mercado fonográfico enfrentou um novo cenário com a introdução do Compact Disc (CD) no Brasil, em 1988. Esta tecnologia fortaleceu as grandes gravadoras, que já dominavam o mercado desde os anos 1970. Entre as principais atuantes no país, destacavam-se as multinacionais RCA Ariola, Polygram, CBS, EMI-Odeon, WEA e a brasileira Som Livre (DIAS, 2000). Durante esse período, o mercado fonográfico passou por uma queda de vendas, de 76.686 milhões de unidades em 1989 para 30.958 milhões em 1992, o que levou à adoção

de novas estratégias para impulsionar o crescimento (DIAS, 2000). A terceirização de serviços como gravação, prensagem, produção gráfica e distribuição tornou-se uma prática comum, otimizando os processos (DE MARCHI, 2011).

O CD, promovido por campanhas publicitárias massivas, rapidamente substituiu os LPs e fitas K7, tornando-se o principal formato de consumo musical no Brasil. Até 1997, os LPs deixaram de ser produzidos pelas grandes gravadoras, e as fitas magnéticas foram descontinuadas em 1999 (DE MARCHI, 2011). Outro fator relevante foi o relançamento de álbuns antigos em CD, o que reduziu significativamente os custos de produção, já que os materiais estavam prontos para distribuição.

Na década de 1990, os avanços tecnológicos associados à digitalização facilitaram o acesso a dispositivos para a produção musical, especialmente em um contexto de ascensão econômica com a estabilização do Real. O surgimento de pequenos estúdios de gravação e a terceirização dos serviços pelas grandes gravadoras impulsionaram o mercado fonográfico (VICENTE; DE MARCHI, 2020). Com a descentralização das produções musicais, gravadoras em diversas regiões do Brasil ganharam destaque, resultando em uma diversificação da música nacional, com maior presença de artistas ligados a demandas identitárias locais (VICENTE; DE MARCHI, 2020).

Esse processo de renovação e digitalização da produção fonográfica na década de 1990 se refletiu em números expressivos. Em 1996, o mercado brasileiro vendeu 99,8 milhões de unidades e arrecadou US\$ 1.394,5 milhões, retornando ao posto de um dos seis maiores mercados de discos do mundo (IFPI apud VICENTE; DE MARCHI, 2020).

---

<sup>128</sup> O mecanismo de crédito do ICM perdurou até a adoção da nova constituição promulgada em 1988.

O ano de 1999 se encerra com surpreendentes números para o setor, foram vendidos 88 milhões de discos físicos. No entanto, ao final da década de 2000 a indústria registra apenas 25,7 milhões de unidades vendidas, demonstrando que os números expressivos de vendas físicas conquistados na década de 1990 viveram uma significativa redução (VICENTE; DE MARCHI, 2014).

A indústria fonográfica introduziu um novo formato para a comercialização de seus produtos: o DVD (Digital Versatile Disc), que oferecia não apenas o som, mas também a imagem. Embora essa inovação não tenha causado o mesmo impacto revolucionário no mercado que a adoção do CD, ela conseguiu evitar uma queda mais acentuada nas vendas de formatos físicos. No entanto, percebe-se que essa novidade não foi suficiente para sustentar o mercado a longo prazo, pois, como destacado por De Marchi (2011), "pela primeira vez, uma nova tecnologia lançada pelas grandes gravadoras esgotou rapidamente suas possibilidades comerciais, sem ter superado a anterior" (DE MARCHI, 2011, p. 209). No cenário econômico brasileiro, não havia sinais de crise, o que sugeria que os problemas enfrentados pelo setor fonográfico eram distintos das dificuldades anteriores causadas por instabilidades político-econômicas no país.

Para compreender o que estava acontecendo, os principais executivos da indústria fonográfica atribuíram a queda nas vendas à chamada "pirataria". Esta prática se manifestava de duas formas: fisicamente, por meio da falsificação de CDs e DVDs, e digitalmente, com o compartilhamento ilegal de arquivos na internet, ambas infringindo os direitos autorais (VICENTE; DE MARCHI, 2014). A falsificação de produtos fonográficos já era uma prática existente desde o tempo das fitas magnéticas, mas com a digitalização dos arquivos e a replicação em discos ópticos, a pirataria alcançou uma escala muito maior.

O avanço da indústria de informática no Brasil contribuiu para a flexibilidade da prática de falsificação, pois a interação entre as áreas dificultou a repressão. De acordo com a Fecomércio-RJ (apud DE MARCHI, 2011, p. 212), a falsificação de CDs e DVDs foi a principal responsável pela queda no mercado de discos físicos, com esses itens sendo os mais consumidos de forma ilegal no Brasil entre 2006 e 2010.

A diminuição nas vendas de discos físicos, sem dúvida impulsionada pela pirataria, gerou uma desorganização significativa no setor. O impacto foi sentido através do fechamento de lojas de revenda, redução de pedidos de discos pelas gravadoras e a interrupção da contratação de serviços de distribuição por pequenas e médias gravadoras, resultando em uma drástica queda na lucratividade da indústria fonográfica (DE MARCHI, 2011).

Simultaneamente à queda nas vendas físicas, a popularização da internet facilitou o acesso aos arquivos de áudio. O formato MP3, criado em 1992, transformou o consumo de música, ao permitir a compressão de arquivos de áudio para um tamanho até dez vezes menor que o formato WAV utilizado anteriormente. Em 1997, o MP3 se popularizou com o

lançamento do Winamp, um software que possibilitava a reprodução desses arquivos no sistema operacional Windows. Em 1999, surgiu o Napster, um programa que permitia o acesso e compartilhamento de arquivos MP3 armazenados nos computadores dos usuários conectados à internet. O Napster fez grande sucesso rapidamente, mas logo foi alvo de ações judiciais das gravadoras, que alegavam violação dos direitos autorais (VICENTE, 2012).

A chegada dos arquivos MP3 representou uma mudança significativa para o mercado fonográfico, pois "pela primeira vez na história da indústria da música, o avanço e o desenvolvimento tecnológico não surgiam de dentro de seus próprios domínios e sob seu controle direto" (GUEDES PINTO, 2011, p. 113). O uso de arquivos online para compartilhar música não foi uma estratégia planejada pela indústria fonográfica, o que levou as grandes gravadoras a inicialmente tentar reprimir o compartilhamento de conteúdo musical.

No contexto da transformação digital na indústria fonográfica, Paulo Junqueiro, CEO da Sony Brasil, compartilhou em uma entrevista ao canal \*Papo com Clê\*, disponível no YouTube, uma visão interessante sobre a transição de um mercado físico para um digital. Segundo Junqueiro, durante o surgimento do Napster e o crescimento da pirataria digital, as grandes empresas, gravadoras e selos enfrentaram uma resistência inicial significativa, tentando boicotar esse avanço. A tecnologia avançada, particularmente a possibilidade de compartilhar músicas gratuitamente pela internet, tomou grande espaço no mercado e gerou um caos nas estratégias de negócios das grandes corporações.

Junqueiro enfatiza que a situação era comparável a uma pandemia para os profissionais da área, pois ninguém sabia como reagir à revolução digital que estava em curso. A indústria fonográfica permanecia apresentando números insatisfatórios de faturamento e o cenário só apresentou mudança quando foram criadas empresas virtuais para venda digital de música, que não estavam sob controle das gravadoras (VICENTE; KISCHINHEVSKY; DE MARCHI, 2018).

Com o declínio nas vendas de CDs e a escassez de recursos para a promoção de novos artistas, a indústria fonográfica enfrentou sérias dificuldades. As gravadoras e as distribuidoras de música, que antes dependiam de grandes estoques de CDs, passaram a experimentar dificuldades financeiras e até falências. Além disso, as rádios, que anteriormente eram responsáveis por lançar novos artistas e músicas, passaram a adotar uma programação mais padronizada, dando preferência a hits já consagrados. Em meio a esse cenário de crise, a iTunes Store da Apple, lançada em 2003, surgiu como uma tentativa de recuperação para a indústria fonográfica. Diferentemente do Napster, o iTunes assinou acordos legais com as gravadoras e pagava os royalties pelas músicas baixadas. A iTunes Store não só ofereceu uma alternativa legal para a distribuição digital de música, mas também implementou o modelo de venda por unidade, permitindo aos consumidores comprar músicas individualmente, o que foi visto como uma solução contra a pirataria.

A pirataria foi especialmente relevante para o desenvolvimento do gênero hip-hop, no qual as gravações informais e a troca ilegal de músicas ajudaram a popularizar o gênero antes de seus lançamentos oficiais nas lojas, principalmente quando se tratava do cenário norte americano, aguardar as informações, as músicas e filmes chegarem ao Brasil era muito demorado e por vezes caro. Algumas informações demandavam que alguém da cena por exemplo o skatista Harry "OG" Jumonji que vinha e voltava de Nova Iorque as trouxesse ao restante do pessoal. Dessa forma, enquanto o mercado fonográfico tradicional enfrentava uma crise devido à pirataria e ao novo modelo de consumo digital e o Hiphop se desenvolvia no Brasil com mais facilidade nos acessos.

Apesar dos esforços das gravadoras, as vendas físicas de discos não conseguiram se recuperar, enquanto o consumo de música virtual aumentava. De acordo com dados da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI, apud GUEDES PINTO, 2011, p. 153), o faturamento do iTunes em 2008 superou os US\$ 1,4 bilhões com downloads. Embora as gravadoras tenham começado a usar essas plataformas para comercializar sua produção fonográfica, isso resultou na perda do monopólio que antes detinham sobre o mercado (GUEDES PINTO, 2011). Em vez de ser uma inovação ou uma estratégia desenvolvida pelo setor fonográfico, essa mudança representou a adaptação das gravadoras à nova forma de vender música, ou seja, "a indústria do disco perde sua autonomia e precisa se integrar a esses novos agentes de distribuição de conteúdo digital para a manutenção de seu negócio" (VICENTE, 2012, p. 209). As vendas digitais cresceram rapidamente após a implementação dessas plataformas, e em cerca de sete anos, "as vendas por esse meio passaram de um montante economicamente insignificante para quase um terço do faturamento total das principais empresas de música" (GUEDES PINTO, 2011, p. 122).

Com a crescente popularização do compartilhamento de arquivos de áudio via P2P (peer-to-peer), surgiu a criação de plataformas que permitiam o acesso gratuito às músicas, além do desenvolvimento de lojas virtuais para downloads legais de conteúdo fonográfico. Em seguida, começaram a surgir as plataformas de streaming. Essa inovação permitiu que os arquivos multimídia fossem reproduzidos diretamente pela rede, sem a necessidade de realizar o download para o consumo (GUEDES PINTO, 2011).

A introdução dos serviços de streaming no mercado fonográfico representou um marco revolucionário para a indústria. Em um cenário global, o setor da música teve que se adaptar à popularização do mercado digital e buscar formas de se ajustar às novas maneiras de consumir música, com o objetivo de recuperar a alta lucratividade.

No Brasil, o mercado digital ganhou destaque significativo a partir de 2010, com a chegada da iTunes Store Brasil e o acordo entre o YouTube, principal plataforma de streaming de vídeos e músicas, e o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Esse acordo estabeleceu um mecanismo para o pagamento dos direitos autorais relacionados ao conteúdo

fonográfico digital no país, facilitando a formalização de contratos entre as partes detentoras de direitos, como gravadoras, editoras e artistas, e as empresas de tecnologia. A partir dessa estrutura, empresas internacionais de streaming, como Deezer, Rdio e Spotify, viram o Brasil como um mercado promissor e passaram a operar no país (VICENTE; DE MARCHI, 2014).

A estratégia dos serviços de streaming para oferecer catálogos amplos e diversificados visava atrair o maior número possível de assinantes, além de garantir uma competição com alcance internacional. No contexto brasileiro, marcado por uma rica pluralidade cultural, os serviços de streaming permitiram que vários gêneros musicais, que antes só tinham espaço em rádios locais, ganhassem visibilidade e maior alcance junto aos consumidores.

Outro fator relevante no contexto brasileiro é a grande demanda por música produzida localmente. O Brasil se destaca como um dos maiores consumidores de repertório nacional. De acordo com uma pesquisa realizada pela Pró-Música Brasil (2023), que anteriormente era conhecida como ABPD, das 50 músicas mais executadas no país em 2022, apenas uma era internacional, enquanto as outras 49 eram brasileiras, com o Sertanejo dominando, seguido pelo Funk e pelo Trap nacional.

Em termos de dados internacionais, a IFPI (2023) indicou que, em 2022, o Brasil ocupou a 9ª posição no ranking mundial das indústrias fonográficas, com um crescimento de 15,4% em relação ao ano anterior. O setor fonográfico gerou uma receita estimada em R\$ 2,526 bilhões. Importante ressaltar que 86,2% dessas receitas são provenientes dos serviços de streaming, o que confirma a predominância do mercado digital como a principal fonte de receita para a indústria fonográfica no país.

O impacto das mudanças ocasionadas pela ascensão do mercado digital no Brasil foi considerável. A principal fonte de renda do setor por várias décadas, o disco físico, perdeu seu papel central, levando as gravadoras e os diferentes atores da indústria a reformular suas estratégias e se adaptar ao novo cenário. O acesso virtual, que inicialmente enfrentou

resistência, passou a ser a principal fonte de faturamento, especialmente com o avanço dos serviços de streaming. No entanto, ainda é necessário entender com mais profundidade como os rendimentos gerados pelas plataformas de streaming são distribuídos entre os diversos agentes da indústria fonográfica.

Ainda de acordo com dados da Pró-Música, porém estes divulgados em agosto de 2024, o mercado fonográfico brasileiro experimentou um crescimento significativo de 21% no primeiro semestre de 2024, quando comparado ao mesmo período de 2023. No total, as receitas provenientes das vendas físicas e digitais somaram R\$ 1,442 bilhão, conforme divulgado pela Pró-Música, associação que representa as principais gravadoras e produtoras fonográficas do Brasil.

O principal motor desse crescimento continua a ser o streaming, que responde por impressionantes 99,2% das receitas totais do setor, considerando as vendas digitais e físicas. O faturamento com assinaturas em plataformas digitais alcançou R\$ 995 milhões, representando um aumento de 28,4% em relação ao primeiro semestre de 2023. As receitas provenientes de publicidade em plataformas de streaming também tiveram crescimento, atingindo R\$ 436 milhões, um incremento de 6,6%.

Em contraste, as mídias físicas representaram apenas 0,6% do total movimentado pela indústria fonográfica brasileira no período, com um faturamento de R\$ 9 milhões. Entre as mídias físicas, os vinis foram os mais populares, gerando R\$ 6 milhões em receita e apresentando um crescimento de 22,4%. As vendas totais de CDs somaram R\$ 2,5 milhões.

“Os números do setor na primeira metade de 2024 continuam demonstrando o domínio da distribuição de música pelas plataformas de streaming em operação no Brasil, seguindo tendência mundial verificada nos últimos 10 anos, pelo menos. O crescimento de 21% nas receitas digitais e físicas do setor reflete, diretamente, os esforços e investimentos feitos pelas companhias fonográficas, tanto na produção de conteúdo musical nacional, como no marketing, promoção e desenvolvimento da carreira de milhares de artistas brasileiros”, disse Paulo Rosa, presidente da Pró-Música, num comunicado para a imprensa.

Em março de 2024, a entidade publicou os resultados de 2023, que mostraram que o mercado da música gravada no país teve em 2023 seu sétimo ano seguido de crescimento, alcançando R\$ 2,864 bilhões, alta de 13,4% em relação a 2022. O streaming, sozinho, respondeu por 87% das receitas, mostrando seu peso absoluto no faturamento com a música gravada. O bom desempenho da indústria local colocou o Brasil em nono lugar no ranking mundial dos maiores mercados — e o segundo que mais cresceu no top 10, à frente do Canadá (+12,2%) e atrás só da China (+25,9%).

“Os números de 2023 do mercado fonográfico brasileiro continuam a apresentar crescimento acima da média mundial divulgada pelo IFPI em Londres. O Brasil cresce 13,4%, comparado a 10,2% de incremento no mercado

mundial. É assim há pelos sete anos consecutivos, refletindo principalmente a consolidação do streaming como modelo de distribuição musical dominante, tanto em nosso país como em todos os mercados de música do planeta”, (ROSA, Paulo)

O desempenho exuberante que o Brasil vem registrando contribui para tornar a América Latina, segundo o IFPI, a segunda região de maior crescimento mundial ano passado (+19,4%), atrás apenas da África Subsaariana (+24,7%), que vive um verdadeiro boom fonográfico puxado por mercados como África do Sul e Nigéria.

## 5. O CÉREBRO HUMANO E O ARMAZENAMENTO DA MEMÓRIA

De forma simples, esse capítulo busca rever aspectos do funcionamento cerebral e da memória que se não funcionassem da forma como funcionam, o mundo como conhecemos seria provavelmente completamente diferente. Desta forma, visa preparar para o próximo tema.

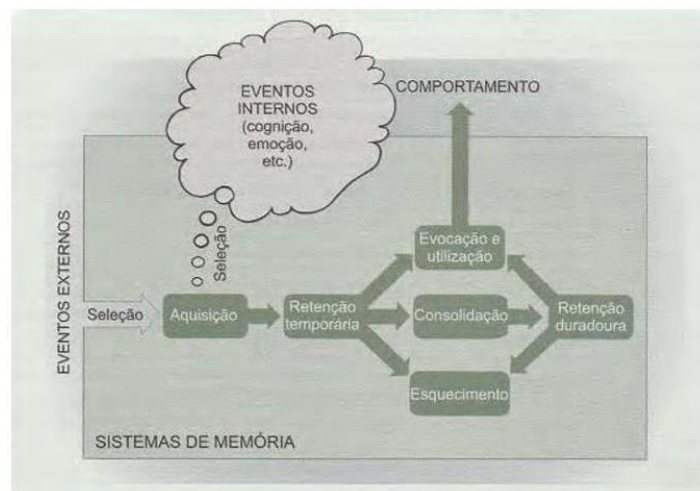
Todos, ao longo da vida, acumulam emoções, conceitos, acontecimentos, hábitos, costumes, rotinas, percepções e muitas outras informações em suas experiências. Parte fica registrada na memória, disponível para a lembrança momentânea, enquanto uma grande porcentagem do material em nossa volta é esquecida pelo fato de existir um imenso número de informações recebidas diariamente (LENT, 2010), por exemplo, não lembramos de todas as pessoas que vemos nas ruas, mas por um curto período de tempo podemos lembrar de uma idosa de cabelo rosa, grandes pérolas, blusa cropped (um tipo de blusa bem curta e comum entre os jovens) andando de skate, e por alguns anos, de um acidente terrível envolvendo o atropelamento desta idosa. Sendo assim, selecionamos pequenas frações da nossa memória para armazenar na nossa memória de longo prazo.

Em certos casos, temos consciência do que é armazenado, como quando decoramos um texto. Mas outras vezes nos lembramos de fatos extremamente específicos sem importância alguma, por isso, muitas vezes o critério de seleção é um mistério. O mesmo ocorre com o esquecimento: às vezes estudamos para uma prova e dias depois não lembramos dos seus conceitos básicos, enquanto outras vezes guardamos facilmente um conteúdo de uma aula, qual possa ter sido de fácil entendimento, ou de um tópico de seu interesse, ou um livro, que apresente uma boa fluidez de leitura ou que tenha uma história marcante, sem nos preocuparmos em “forçarmos” a sua memorização. Este processo de entrada de um evento qualquer na memória é chamado de aquisição (LENT, 2010). Após a aquisição dos aspectos, estes são armazenados por anos ou até mesmo segundos, no processo chamado de retenção, no qual parte dos aspectos é selecionado com a finalidade de permanecerem disponíveis para serem lembrados. E, após certo tempo, pode-se ocorrer o desaparecimento desses aspectos: é o esquecimento, isso significa que a retenção é, na maioria das vezes, temporária, como Lent (2010) discute a seguir:

Quando você vai ao cinema, logo ao sair é capaz de lembrar de muitas cenas e diálogos do filme, já no dia seguinte só se lembra de alguns, e após um ano talvez nem mesmo se lembre do tema do filme. O tempo de retenção, portanto, é limitado pelo esquecimento, e ambos são definidos, entre outros aspectos, pelo tipo de utilização que faremos de cada evento memorizado (LENT, 2010, p. 647).

Muito conteúdo será esquecido imediatamente do que captamos diariamente, alguns mantidos por um curto período, aos que se mantém durante anos entende-se que houve a consolidação. Por fim, o último processo é a evocação ou lembrança, no qual obtemos acesso à informação armazenada pelos outros processos com o intuito de usufruirmos em nossas emoções e comportamentos, como está esquematizado na Figura 44.

**Figura 45-** A sequência de operação dos sistemas de memória esquematizados por etapas, partindo de um novo evento, adquirido do entorno ou mente do indivíduo



Fonte: Cem Bilhões de Neurônios? Conceitos Fundamentais da Neurociência (LENT, 2010, p. 649).

Além do mais, Lent (2010) explica que a memória de representação perceptual acompanha duas características típicas: a repetição, imprescindível para consolidá-la, e a pré-ativação, fundamental para a sua evocação. A repetição é utilizada frequentemente quando temos o intuito de consolidar (decorar) algo em nossa memória explícita<sup>129</sup>. Entretanto, a mesma estratégia é utilizada inconscientemente na memória implícita<sup>130</sup> de representação perceptual. Enquanto a pré-ativação “corresponde à utilização de partes do objeto original, possivelmente provocando a ativação apenas parcial dos circuitos neurais envolvidos” (LENT, 2010, p. 668).

<sup>129</sup> Quando o processo de memorização é consciente (LENT, 2010).

<sup>130</sup> Quando o processo de memorização é inconsciente (LENT, 2010).

O fortalecimento das conexões por meio da repetição permite que a memória associada à totalidade de um objeto, como uma música, seja ativada por elementos reduzidos. Dessa forma, é possível evocar o objeto completo a partir de uma pequena parte, acionando de imediato a lembrança do todo.

Segundo Lent (2010, p. 670), todas as funções do sistema nervoso têm a capacidade de ser moduladas. Isso significa que nossa memória pode ser "reforçada" ou "atenuada" dependendo das experiências e circunstâncias vividas. Geralmente, guardamos com mais facilidade eventos de grande impacto emocional, seja positivo ou negativo, como funerais, casamentos, viagens, acidentes graves ou o primeiro amor. No entanto, a emoção não é o único fator que influencia a memória; a nossa atenção e o nível de alerta também desempenham um papel significativo nesse processo.

O repertório de capacidades mnemônicas, que envolve diferentes tipos de memória, começa com o processo de aquisição de informações, isto é, com a introdução de eventos e aspectos na memória. Esse processo de adquirir e reter novas informações é denominado aprendizagem (LENT, 2010) e é essencial para a nossa capacidade de dirigir ações e pensamentos. Ao contrário da memória, que se caracteriza pelo armazenamento de informações, possibilitando sua recuperação, consciente ou não, a aprendizagem pode ser entendida como um conjunto de comportamentos que possibilitam os processos mnemônicos necessários para o aprendizado. Embora distintos, os conceitos de aprendizagem e memória são frequentemente vistos como sinônimos, uma vez que estão intimamente ligados (LENT, 2010, p. 650). Como observa Lent (2010), "todos os animais são capazes de aprender, o que significa que todos possuem algum tipo de memória" (LENT, 2010, p. 651).

Lent (2010) distingue dois tipos principais de aprendizagem: a associativa e a não associativa. No caso de um exemplo citado, ao estar sozinho em casa e ouvir um ruído repetitivo vindo de fora da janela, você inicialmente se assusta. No entanto, após várias ocorrências sem indicação de perigo, você relaxa, entendendo que se trata de algo inofensivo, como um inseto. Essa aprendizagem, que se dá por repetição do estímulo sem associá-lo a uma ameaça, é conhecida como habituação (LENT, 2010). Caso a situação fosse diferente, por exemplo, se um morcego entrasse pela janela, causando um susto, você poderia associar esse evento a uma resposta de alerta ao escutar qualquer ruído semelhante nos dias seguintes. Essa resposta é chamada de sensibilização (LENT, 2010). Ambas, habituação e sensibilização, são formas de aprendizagem não associativa, pois, com base em um único estímulo, você aprende a antecipar um evento e se preparar para ele, seja relaxando ou se mantendo alerta (LENT, 2010, p. 651).

Lent (2010) descreve um tipo diferente de aprendizagem associativa, que ocorre quando dois estímulos são ligados entre si. No exemplo de um som repetido antes de um incidente com o morcego, você aprende a associar aquele som à entrada do animal e passa a reagir correndo para fechar a janela quando a escuta. Esse processo é conhecido como condicionamento

clássico, e envolve a associação de um estímulo condicionado (o som) a um estímulo incondicionado (o morcego, que causa susto) (LENT, 2010, p. 651). Esse fenômeno foi identificado por Ivan Pavlov, que demonstrou, em suas pesquisas, como um estímulo neutro, como uma luz, pode ser associado à salivação de um cachorro quando seguido pela entrega de comida, gerando uma resposta condicionada.

Outro tipo de aprendizagem associativa, mais presente no cotidiano, é o condicionamento operante, descrito antes das descobertas de Pavlov. Neste caso, aprendemos que uma ação específica pode estar associada a uma consequência positiva ou negativa (LENT, 2010, p. 651). O reforço positivo, por exemplo, é um estímulo que provoca prazer, levando à repetição do comportamento. Isso foi evidenciado por Olds e Milner (1954), que observaram que ratos estimulados eletricamente em regiões específicas do cérebro repetiam a ação, mesmo em detrimento de necessidades biológicas como alimentação e sono. Nos seres humanos, esse processo também é observado, com estímulos como dinheiro sendo extremamente recompensadores, uma vez que a obtenção de dinheiro envolve o sistema de recompensa cerebral e pode ser associado à sobrevivência (ZATORRE; SALIMPOOR, 2013). Além disso, os seres humanos conseguem encontrar prazer em estímulos que não têm valor biológico direto, como a música, que, apesar de não ter uma função adaptativa clara, é uma forma de estímulo recompensador que permeia a maior parte das culturas humanas, como observou Darwin. A música, apesar de ser uma sequência abstrata de sons, é capaz de produzir reações emocionais intensas e recompensadoras (ZATORRE; SALIMPOOR, 2013).

O prazer que sentimos ao ouvir música está frequentemente associado às emoções que ela desperta. Muitas vezes, ouvimos música para alterar ou intensificar nosso estado emocional. Robert J. Zatorre e Valorie N. Salimpoor (2013) investigaram essa relação, realizando uma série de experimentos para entender como a música gera prazer. Inicialmente, pediram aos participantes que escolhessem músicas muito prazerosas e, ao ouvi-las, avaliassem sua experiência emocional, enquanto os pesquisadores mediam indicadores fisiológicos como batimentos cardíacos, respiração e temperatura corporal. Os resultados mostraram uma forte correlação entre esses indicadores e os sentimentos de prazer relatados. Zatorre e Salimpoor exploraram os mecanismos neurais por trás do prazer musical. Realizaram dois estudos adicionais focados em músicas que causavam “arrepios”, uma resposta física associada a fortes emoções. O primeiro estudo revelou que, à medida que a intensidade do “arrepio” aumentava, a atividade em áreas do cérebro relacionadas à emoção também aumentava. O segundo estudo confirmou que a liberação de dopamina no estriado mesolímbico (uma área associada ao sistema de recompensa do cérebro) estava ligada ao prazer musical, sugerindo que essa liberação é uma chave para entender por que a música pode ser tão gratificante.

Os cientistas descobriram que os sistemas mesolímbicos, responsáveis por recompensar estímulos agradáveis, não funcionam isoladamente, mas interagem com outras áreas do cérebro.

Isso se reflete na complexidade das respostas emocionais à música, que não são universais e variam com base em experiências e contextos culturais. O conceito de um “léxico musical” (Peretz & Coltheart, 2003) é sugerido para explicar como o cérebro armazena informações sobre música, com base nas experiências anteriores. Quando ouvimos uma sequência de sons, o cérebro utiliza esses modelos para prever o que ocorrerá, o que pode gerar prazer dependendo da confirmação ou violação dessas expectativas.

Zatorre e Salimpoor também usaram fMRI para investigar como a música nova, ainda desconhecida, é processada pelo cérebro. Os resultados mostraram que a atividade no núcleo accumbens (NAcc), uma parte do estriado, estava associada ao valor de recompensa da música. Esse achado sugere que as previsões que fazemos sobre a música, em relação ao que esperamos ouvir, desempenham um papel importante na experiência de prazer. O NAcc mostrou uma conectividade aumentada com o giro temporal superior (STG), área envolvida no processamento auditivo, e com o córtex frontal, especialmente em músicas com grande valor de recompensa.

A atividade no estriado dorsal, particularmente no núcleo caudado, foi observada antes da resposta de “arrepio”, indicando que a antecipação de prazer também está associada a esses circuitos. O caudado está envolvido em funções cognitivas relacionadas à expectativa, planejamento e avaliação de resultados, o que sugere que ele desempenha um papel na previsão de momentos gratificantes na música. É importante destacar que a memória auditiva, que começa a se formar no sexto mês de gestação, também influencia nossas preferências musicais.

De acordo com DeCasper e Fifer (1980), bebês já são capazes de reconhecer sons, como a voz materna, logo após o nascimento. Essas memórias auditivas iniciais moldam nosso gosto musical ao longo da vida, sendo influenciadas principalmente pelo ambiente familiar e cultural. À medida que crescemos, o gosto musical se torna mais refinado, especialmente durante a pré-adolescência e adolescência, quando os amigos começam a desempenhar um papel fundamental nas escolhas musicais, como destaca Beatriz Ilari (2013). Para os adolescentes, a música se torna uma forma de expressão de identidade, ajudando-os a se conectar a grupos sociais.

A adolescência é marcada por transformações no sistema de recompensa cerebral, que perde sensibilidade, o que pode explicar a busca por novos estímulos, como novos amigos e novos prazeres, incluindo a música. Herculano-Houzel (2020) sugere que o tédio típico da adolescência é uma consequência dessas mudanças. Nesse contexto, a música também passa a ser usada como um “distintivo” social, refletindo os valores e identidades de grupo, como observado por Ilari (2013).

A Indústria Cultural exerce um papel de destaque na formação dos gostos musicais e nas preferências culturais em geral. De acordo com Adorno e Horkheimer (1985), essa indústria cria uma identificação compulsiva dos consumidores com as mercadorias culturais, que eles decifram e consomem. Além dos influenciadores iniciais, como familiares e amigos, a Indústria

Cultural desempenha um papel crucial, moldando as preferências através da constante presença em nossas vidas, principalmente por meio da mídia. A jornada de trabalho, que gera cansaço físico e mental, contribui para o desejo de alívio e distração, levando os indivíduos a buscar um escape nas produções culturais massivas (Adorno e Horkheimer, 1985). Segundo Adorno e Simpson (2000), o estresse do trabalho também é correlacionado com a busca por entretenimento sem exigir esforço de concentração.

Freitas (2008) argumenta que esse desgaste e a busca por alívio geram uma necessidade de reforço da identidade, o que, por sua vez, alimenta uma cultura narcisista. Nesse contexto, a Indústria Cultural manipula os consumidores ao apresentar produtos que satisfazem essa necessidade de representação, criando uma falsa sensação de liberdade ao vender imagens ideais de masculinidade, feminilidade, e outros estereótipos (Freitas, 2008). A repetição constante de certos padrões culturais, como a escolha de músicas populares, molda os hábitos de consumo, criando um ciclo de necessidades artificiais e influenciando até as emoções e percepções das pessoas (Adorno e Horkheimer, 1985).

No caso da música, o conceito de "plugging", defendido por Adorno e Simpson (2000), descreve a estratégia de repetir incessantemente uma música para torná-la popular e rentável. A exposição constante leva o ouvinte a internalizar essas músicas, moldando seus hábitos de escuta e criando uma padronização cultural. Mesmo aqueles que buscam evitar a Indústria Cultural são influenciados indiretamente por ela, através do contato com pessoas que consomem suas produções.

Freitas (2008) também compara essa dinâmica a jogos de videogame, onde o jogador acredita estar tomando suas próprias decisões, mas na realidade segue caminhos previamente determinados. Essa metáfora ilustra como a Indústria Cultural direciona as escolhas e comportamentos, manipulando as percepções e desejos dos consumidores. Assim, a Indústria Cultural e suas estratégias de repetição e manipulação geram um ciclo vicioso de consumo, consolidando estereótipos e padrões de comportamento que são tidos como naturais.

Até o momento, sabe-se que as publicações compartilhadas por amigos nas redes sociais são filtradas e selecionadas antes de serem entregues aos usuários, que também são mantidos conectados por meio de mecanismos desenvolvidos para esse fim. No entanto, a dúvida surge: as demais publicações que um usuário visualiza também são personalizadas de acordo com seus interesses? A maioria desses aplicativos é gratuita e acessível, o que levanta a questão de como esses sites geram receita para continuar funcionando. A resposta está no uso de anúncios publicitários (ads), que são conteúdos recomendados ou impulsionados e são direcionados conforme os dados coletados dos usuários. Em um questionamento do Congresso dos Estados Unidos sobre o modelo de sustentabilidade do Facebook, Mark Zuckerberg afirmou: "We run ads" (SENATOR, 2018). Essa estratégia se reflete nos números de faturamento da plataforma, que em 2020 obteve 85,965 bilhões de dólares, sendo que 97,9% desse valor foi gerado

exclusivamente por meio de anúncios (MENLO PARK, 2021).

Entretanto, uma questão relevante surge: por que empresas como Google e Facebook são pagas? Aza Raskin (ORLOWSKI, 2020) argumenta que, uma vez que os usuários não pagam pelo serviço, mas sim os anunciantes, eles acabam sendo o produto, enquanto os anunciantes são os clientes dessas plataformas. Como Tristan Harris destaca, “Se você não está pagando pelo produto, então você é o produto” (ORLOWSKI, 2020). Nesse sentido, a atenção dos usuários, o tempo gasto nas plataformas e os cliques que realizam, como em posts ou anúncios, se tornam o produto sendo comercializado, com o algoritmo trabalhando para exibir o anúncio mais relevante e impactante conforme os dados coletados. A quantidade de tempo que se passa observando uma postagem e a interação com ela, seja clicando em um link ou interagindo com um anúncio, são utilizados pelo algoritmo para definir os conteúdos que serão entregues ao usuário.

Essa customização resulta em um filtro "personalizado" para cada indivíduo, fazendo com que as informações e anúncios recebidos se alinhem com sua "personalidade virtual", criada pelo algoritmo (ORLOWSKI, 2020). Diante disso, é possível afirmar que houve uma mudança na maneira como as informações são recebidas, especialmente quando comparado com os meios de comunicação tradicionais? De um lado, pode-se argumentar que não, pois ainda existe a presença de filtros. No entanto, a personalização proporcionada pelos algoritmos resulta em anúncios extremamente direcionados ao público-alvo.

Contudo, nem sempre o algoritmo direciona o que os usuários desejam. Anderson, Maystre, Mehrotra, Anderson e Lalmas (2020) discutem a eficácia do algoritmo do Spotify, destacando que, embora a recomendação de músicas baseada em relevância seja eficaz para satisfazer os usuários em um curto período, o algoritmo, ao se associar a uma baixa diversidade musical, perde a eficácia à medida que o gosto do usuário se torna mais eclético, o que leva a uma maior utilização da barra de pesquisa.

Essa dinâmica levanta uma questão: quem decide o que os usuários irão ver — uma máquina ou um ser humano? Embora seja verdade que as regras do algoritmo sejam definidas por seres humanos, o próprio algoritmo é projetado para evoluir de maneira autônoma, aprendendo e se ajustando para melhorar sua eficácia, conforme apontado por Sandy Parakilas: “como humanos, quase perdemos o controle sobre esses sistemas, porque eles controlam as informações que vemos. Eles têm mais controle sobre nós do que nós temos sobre eles” (ORLOWSKI, 2020). Assim, embora haja uma programação humana por trás dos algoritmos, o controle real sobre as escolhas feitas pelas máquinas é significativamente maior do que o controle exercido pelos próprios usuários.

Ademais, não é correto afirmar que a decisão do algoritmo reflete a realidade, uma vez que o que é apresentado ao usuário está no mundo virtual, não no mundo real. O algoritmo, portanto, pode estar criando uma ilusão sobre o que constitui os gostos ou interesses de uma pessoa, guiando-a a acreditar que as escolhas feitas pelo sistema correspondem à sua verdadeira vontade.

Ao discutir a música popular, Adorno e Simpson (2000) argumentam que ela se caracteriza por elementos repetitivos que favorecem a memorização, e a experiência musical global torna-se secundária, pois o ouvinte se concentra em partes específicas, como o refrão, sem considerar o contexto total da música. Diferentemente da música "séria", que valoriza a totalidade da obra, a música popular depende de elementos estratégicos, como o refrão, para garantir sua recepção. Esses elementos podem ser substituídos facilmente, como em outras músicas populares, pois o significado musical de um tema não depende do contexto geral, mas sim de um padrão repetitivo.

Adorno e Simpson (2000) também destacam que a indústria musical tem como objetivo a padronização, resultando em músicas de fácil entendimento, com a intenção de engajar os ouvintes de maneira automática, promovendo reflexos condicionados. A "pseudo-individualização" é um conceito central, no qual a produção cultural em massa finge oferecer opções de escolha, mas na prática apresenta fórmulas já padronizadas. Esse processo de padronização musical também é reforçado pelo sistema de reconhecimento, em que a repetição de uma música até que ela se torne familiar faz com que o ouvinte associe a melodia a uma sensação de familiaridade e, conseqüentemente, de valor. Como Adorno e Simpson (2000) explicam, o reconhecimento de uma música é um processo complexo que envolve não apenas a identificação com a melodia, mas também a transferência de gratificação e prazer para o próprio objeto musical, um processo que é impulsionado pela repetição e pela "autoridade" das agências que promovem a música.

O impacto da música popular não se limita à sua execução nas plataformas de streaming ou no rádio, mas também se reflete no marketing de propagandas e campanhas de mídia. O estudo de Karpasitis, Polycapou e Kaniadakis (2018) aponta que a música, quando combinada

de forma eficaz com o estilo e o conteúdo visual de um vídeo publicitário, pode aumentar significativamente as chances de o anúncio ser compartilhado, ampliando sua visibilidade. A ascensão do TikTok como plataforma de mídia social também tem demonstrado a integração de músicas populares com influenciadores digitais. Toscher (2021) explica que o TikTok funciona como uma plataforma interativa, na qual usuários criam vídeos curtos usando músicas populares, criando um ambiente de co-criação entre os produtores musicais e os criadores de conteúdo. O impacto dessa dinâmica é fortalecido pelo sistema de recompensa social, no qual os "likes" e seguidores atuam como reforços positivos, incentivando os usuários a criar mais conteúdo para aumentar sua visibilidade e aceitação social.

Essa interatividade, por sua vez, tem gerado uma nova forma de comércio digital, com influenciadores operando como empresários que promovem produtos, incluindo músicas, para seus seguidores. A influência de usuários com grandes números de seguidores nas redes sociais é tão significativa que, apenas no Instagram, os anunciantes gastaram US\$ 1,6 bilhão em 2018 para promover produtos por meio desses influenciadores (THE INFLUENCER, 2018). Assim, a música popular e os influenciadores no TikTok fazem parte de um ciclo contínuo de promoção e consumo de conteúdo, impactando diretamente a forma como as pessoas interagem com as marcas e com a música em si.

A internet surgiu na década de 1960 em plena Guerra Fria. No entanto, a partir da década de 1980 a invenção ultrapassou o universo militar e ganhou o mundo. (Barros, 2023). Ainda na década de 1970, o desenvolvimento da cibercultura ocorre com o surgimento da microinformática, a convergência tecnológica e o estabelecimento do uso do computador pessoal (PC) (Moura et al., 2021).

Em 2002, o Brasil já possuía um pequeno número de usuários em alguns dos principais sites de relacionamento do mundo. Porém, foi a invenção do Orkut em 2004, e sua popularização pouco menos de dois anos depois, que fez com que os brasileiros aderissem às redes sociais na internet (Castells, 2023).

Ao falar de redes sociais imaginamos o campo onde se facilita a comunicação de pares e universaliza/democratiza-se o espaço artístico ou o campo alienativo especulativo onde jovens perdem grande parte do seu tempo e permitem que o algoritmo guie a maioria de suas decisões. Esse capítulo tem como finalidade analisar os dois âmbitos do debate, onde as redes facilitam a visibilidade e a criação de redes humanizadas de apoio, reconhecimento, colaboração e etcetera, os streamings facilitam a participação artística de músicos com menos recursos ao mesmo tempo que universalizam e utilizam de forma pouco genuína movimentos que fortalecem a identidade de um povo marginalizado.

Será que o excesso de informação instantânea promove o desinteresse pela busca dela em sua profundidade íntima e íntegra? O rap tornou-se a indústria bilionária que conhecemos hoje e elevou a autoestima de coletivos oprimidos pela sociedade patriarcal, no entanto a busca

por informação tem se limitado ao campo de 1 minuto permitido pelas redes, e vídeos de relatos informativos rápidos tem se tornado cada vez mais suficientes para que o jovem sinta certa propriedade sobre assuntos. Será que essa ao invés de aproximar na verdade afasta o futuro da essência do movimento?

Na estrutura urbana atual, vivemos em um cenário onde as redes sociais moldam o comportamento humano quase diariamente. Mas quem realmente alimenta essas plataformas? De onde surgem as tendências? Quem determina como a maioria dos jovens se comportará nos próximos dias?

Essas perguntas nos levam a refletir sobre o controle exercido por essas redes. O que exatamente está em jogo? A tecnologia realmente evoluiu a ponto de dominar nossas vidas, como muitos críticos afirmam, ou os responsáveis por essas plataformas estão cientes do que estão fazendo? É inegável que as redes sociais se tornaram uma poderosa cortina de fumaça que governos e instituições podem usar com pouco esforço. Embora a ideia de um diálogo aberto pareça atraente, a realidade é que muitos tendem a seguir uma mesma direção, quase como uma alucinação coletiva.

Estudos indicam que as redes sociais são os principais indutores de problemas como depressão, ansiedade e falta de propósito nas gerações mais jovens, além de dificultarem a tomada de decisões. A verdade é que já vivemos uma forma de manipulação e controle mental semelhante àquela retratada em filmes futuristas. A diferença é que não precisamos de capacetes, pílulas ou chips; as redes sociais são suficientes.

Escolhemos usá-las diariamente, o que nos dá a ilusão de controle e livre-arbítrio. Algumas pessoas afirmam que nunca tivemos tanta liberdade para nos expressar e agir. Contudo, essa “liberdade” muitas vezes se resume a escolhas que são, na verdade, pré-programadas. Assim, a rebeldia da individualidade se torna um conceito questionável.

De acordo com Rutherford (apud WOODWARD, 2014, p. 19), [...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação.

A definição que indivíduos têm de si mesmos constitui-se também pelas comparações e identificações com valores e características da sociedade em que estão inseridos, porque “nossas identidades são formadas pelos valores que nos são emprestados pelos grupos que chamamos de nossos” (Lieberman, 2013, p.ix).

Por isso, não se pode considerar as mídias sociais como algo externo a essa sociedade atual, pois esta é construída socialmente, feita pela e para as pessoas, nem deve se pensar em tecnologia como algo separado influenciando essa sociedade ou vice e versa, pois ambas se constituem mutuamente (MACKENZIE E WAJCMAN, 19995 apud PRIMO, 2012 p.625).

Algumas teorias buscam compreender como se forma a autoimagem dentro das sociedades e sua relação com a formação de grupos, como as teorias da identidade social (Tajfel et al., 1971) e da auto categorização (Turner, 1987). Para Tajfel et al. (1971), categorização social é o sistema de orientação definidor do lugar do indivíduo em uma sociedade, percepção acompanhada de significado emocional e valores compartilhados entre os membros do mesmo grupo.

A identidade social proporciona pertencimento e reconhecimento da identidade individual. Turner (1987) reforçou essa perspectiva com a teoria da autocategorização, pela qual o autoconceito do indivíduo dinamicamente se constitui pelas relações entre sua identidade humana (reconhecer-se humano), social (reconhecer-se membro de um grupo social) e pessoal (reconhecer-se igual a alguns pares, em contraposição a outros - autocategorização).

Não se pode, pois, ignorar o peso da influência social sobre as ações dos indivíduos, uma vez que a influência é um processo pelo qual comportamentos, atitudes ou crenças individuais alteram-se pelo grupo social com que se interage (Fiske, 2014) , e pelo qual são validadas as percepções individuais e formadas as visões de mundo (Spears, 2021). Diferentemente da persuasão, em que o agente influenciador intenciona modificar atitudes alheias, sem muito contato social, na influência social a intenção não é pré-requisito, mas as interações sociais, sim (Fiske, 2014). Interagir com o outro modula a construção do indivíduo e, em situações de incerteza quanto ao que acreditar, por exemplo, o peso do grupo é potencializado, pois busca-se, no grupo, a validação de percepções pessoais e a formação de visões de mundo, inspiradas por membros dos espaços aos quais se pertence ou se deseja pertencer (Spears, 2021).

Aspectos contextuais também podem afetar o impacto do grupo sobre comportamentos individuais. Considerando-se o papel de controle do grupo sobre indivíduos, poderia-se esperar que relações virtuais, caracterizadas por distanciamento físico e possibilidade de anonimato, diminuíssem o impacto do poder do grupo sobre as pessoas, já que responsabilidade e confiança estão diretamente ligadas ao conhecimento dos nomes, isto é, das identificações (Han, 2018). No contexto online, todavia, ampliam-se as conexões sociais (virtuais), reúnem-se grupos dificilmente formados presencialmente e amplia-se também a influência social e o seu alcance (Spears, 2021). A despersonalização proporcionada pelo anonimato da multidão online fortalece, assim, identidades grupais já relevantes, ajudando a explicar a polarização comumente observada nas redes sociais (Spears, 2021). Se grupos, então, influenciam identidades individuais, identidades grupais também influenciam a dinâmica das relações intra e intergrupos. Compreender a formação dessas identidades, por conseguinte, auxilia a explicar por que grupos com forte identidade social tendem, internamente, a ser mais coesos e cooperativos, embora mais propensos a excluírem outros grupos e gerar conflitos entre eles (Dovidio; Ikizer et al., 2020).

Categorizações são processos fundamentais para a construção de pensamentos, percepções e práticas sociodiscursivas (Lakoff, 1987), processos pelos quais se organizam informações sobre pessoas à sua volta de acordo com características semelhantes, como gênero, idade e raça, facilitando a navegação pelo mundo social (Rhodes; Baron, 2019). Por essa organização, indivíduos classificam uns aos outros como sendo seus semelhantes, percepção originadora da identificação de um endogrupo - grupo social com que o indivíduo se identifica como membro e com quem compartilha valores e crenças -, e de um exogrupo - grupo social percebido como diferente e distinto do endogrupo (Tropp; Wright, 2001). Similaridade gera, assim, conexão, e a homofilia proporciona às espécies relacionamentos diversos, como amizades e casamentos (McPherson; Smith-Lovin; Cook, 2001).

Por envolverem generalizações, categorizações sociais permitem inferências sobre desconhecidos a partir de experiências prévias (Rhodes; Baron, 2019). Apesar dos benefícios cotidianos, como ergonomia cognitiva, categorizações podem trazer consequências negativas. Generalizações facilitam estereótipos, esquemas cognitivos auxiliares do processamento de informações sobre outrem (Hilton; Von Hippel, 1996), que caracterizam grupos por traços ou circunstâncias (Amodio, 2014) e que, aplicados aos membros típicos de um grupo, constroem uma imagem do que se acredita inerente e representativo daquele grupo (Dovidio; Hewstone et al., 2010).

A mera estereotipação já pode influenciar comportamentos dos indivíduos e das pessoas que a eles se dirigem, de modo que a autopercepção de alguém pode afetar-se pelos estereótipos que lhe são atribuídos (Rhodes; Baron, 2019). Por exemplo, acreditar que homens são intelectualmente mais habilidosos torna meninas menos propensas a acreditar na inteligência feminina e, por isso, engajar menos em atividades consideradas de “crianças inteligentes” (Bian; Leslie; Cimpian, 2017); na vida adulta, isso afeta o interesse, o envolvimento e a sensação de pertencimento de mulheres nos campos de Ciência e Tecnologia (Cheryan et al., 2009; Nosek et al., 2009).

Intimamente ligado a estereótipos, o preconceito é um fenômeno que engloba avaliações e atitudes baseadas em crenças sobre um grupo-alvo e que estão, simultaneamente, associadas a afetos negativos, como antipatia, e a uma predisposição comportamental negativa (discriminação) em relação ao alvo (Dovidio; Hewstone et al., 2010). Funciona, no nível individual, para alimentar a autoestima do preconceituoso, que se sente superior (Fein; Spencer, 1997), e, no coletivo, para perpetuar hierarquias sociais sustentadas pela estratificação socioeconômica (Bobo, 1999). Nos dois casos, o preconceito afeta relações intergrupais, podendo interferir, por exemplo, na quantidade e na qualidade da oferta de emprego a pessoas negras, no nível educacional, na representação política e na taxa de mortalidade dessa população (IBGE, 2019).

A necessidade de pertencimento faz indivíduos utilizarem espaços online para

melhorarem a autoestima (Santoso, 2018) e construírem redes de apoio e senso comunitário (Garg et al., 2022). Em grande parte, o agrupamento dos “ciberintimidadores”, para usar o termo de Silva (2018, p.71), encoraja-se pelo anonimato possível na Internet, facilitador de ações tipicamente desencorajadas fora dela (Suler, 2004) e que podem ser reforçadas pelo feedback do grupo ao qual se deseja pertencer (Brady; McLoughlin et al., 2021). Vários estudos hoje debruçam-se sobre a compreensão de fenômenos psicossociais motivadores de engajamento e difusão de conteúdos online, que contribuem para a polarização política (Amira; Wright; Goya-Tocchetto, 2021), para a disseminação de desinformação (Pennycook et al., 2021) e para o incentivo à violência offline (Mooijman et al., 2018).

Tosi e Warmke (2020) atentaram para as redes sociais serem um “palanque” para a moralidade, onde indivíduos comportam-se ostensivamente buscando reconhecimento e aprovação, frequentemente sem objetivo legítimo ou sincero. Mais do que expor ideias para discussões sociais relevantes, o foco é expor opiniões desejáveis para membros de um determinado grupo ao qual se pertence ou se deseja pertencer. A imagem que se quer construir no discurso baseia-se, como observou Amossy (2008), nos estereótipos nos quais se deseja encaixar e que são eficazes no ambiente em que o enunciador se apresenta, mesmo que essa imagem discursiva não seja, necessariamente, representativa do sujeito fora desse contexto em que ele se apresenta. Porque os traços morais, mais do que as próprias experiências pessoais (memória autobiográfica), são apontados, na literatura, como a parte mais essencial da identidade de uma pessoa, aquilo que a configura como um “eu” (Strohminger; Nichols, 2014).

Sabe-se que, quando amplamente difundida, uma prática social pode se tornar a norma dominante (Bilewicz; Soral, 2020) e, se normas sociais são fortes preditores de comportamentos preconceituosos (Crandall; Eshleman; O’Brien, 2002), podem normalizar discursos de ódio ao ponto de tornarem-nos regra.

No ambiente virtual, tais conteúdos contam com apoio dos algoritmos, que criam “bolhas” limitadoras do contato apenas entre pessoas com ideias semelhantes (Pariser, 2012), e dos bots, que reforçam crenças discriminatórias (Uyheng; Bellutta; Carley, 2022) e polarização política - que, por sua vez, utiliza discursos de ódio como tática populista persuasiva (Mercuri; Lima-Lopes, 2020).

A preocupação hoje latente no que diz respeito ao funcionamento dos algoritmos das redes sociais e à noção de agência a eles atribuída não é tão nova quanto se pode acreditar, em 2025, quando o mundo experiencia um crescimento maciço de inteligências artificiais e robotização. Sistemas inteligentes são modelados para, também, influenciar outros agentes, como observou Conte (2000), ao discorrer sobre a natureza não apenas vetorial, mas agente dos memes na transmissão cultural.

Os algoritmos, ao funcionarem como reforçadores das “bolhas” de opiniões e informações, facilitam a emergência de vários discursos, como o cyberbullying (Wiggins, 2019)

e outras formas de agressão, especialmente porque, nas redes sociais, publicações sobre um exogrupo e publicações com linguagem marcada por hostilidade têm chances significativamente maiores de alcançar maior engajamento (Rathje; Van Bavel; Van Der Linden, 2021). Engajar com discursos de ódio online pode, assim, ampliar a segregação e a animosidade entre diferentes grupos sociais, além de restringir a liberdade de expressão de quem deseja ocupar esses espaços. Com os ambientes virtuais se tornando cada vez mais intimidadores, inibe-se a ampla participação de indivíduos com visões de mundo diversificadas e facilita-se a proliferação de desinformação, com limites significativos à pluralidade dos debates públicos. Dessas relações, surge, então, o questionamento sobre os limites entre a livre expressão do pensamento, garantia constitucional, e a violação da dignidade do outro.

A recente alteração na política de conduta da Meta, no que se refere ao discurso de ódio, suscitou um intenso debate sobre os potenciais impactos dessa mudança para grupos vulneráveis, principalmente no contexto digital. A decisão da Meta de permitir comportamentos previamente proibidos, como o uso de termos pejorativos direcionados a pessoas LGBTQIA+ e a defesa de discriminação com base em gênero ou orientação sexual, gerou sérias preocupações acerca da proteção dos direitos humanos e da segurança desses grupos nas plataformas digitais. A Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), bem como a Advocacia-Geral da União (AGU), se posicionaram contra essas alterações, questionando as medidas adotadas pela empresa para garantir a proteção contra crimes como racismo e homofobia.

Esse cenário revela um dilema crucial: o equilíbrio entre a liberdade de expressão e a preservação dos direitos fundamentais dos indivíduos, como a dignidade, a liberdade e a igualdade. A postura da Meta, ao priorizar a "liberdade de expressão", sem estabelecer limites claros quanto ao discurso que ultrapassa os limites do respeito e incita discriminação, compromete a segurança e a integridade de muitos usuários. Isso é especialmente grave em um ambiente digital em que desinformação e ataques se espalham rapidamente, amplificando os efeitos prejudiciais sobre as vítimas. A recente afirmação da Meta, permitindo, por exemplo, que se chame uma pessoa LGBTQIA+ de "doente mental", "anormal" ou "esquisito", é uma clara manifestação dessa política, que permite alegações baseadas em gênero ou orientação sexual, desde que se trate de discursos políticos ou religiosos sobre transgênero e homossexualidade.

Além disso, a política agora permite discursos que defendem a exclusão social de mulheres e pessoas LGBTQIA+ em determinados espaços, como banheiros, esportes ou cargos militares, desde que fundamentados em crenças religiosas. As modificações também permitem que usuários defendam limitações baseadas em gênero para ocupações militares, policiais e educacionais, algo que se tornou mais explícito após declarações do presidente eleito dos Estados Unidos, Donald Trump, sobre a exclusão de pessoas transgênero dessas esferas. Tais

permissões, segundo a nova diretriz da Meta, representam uma flexibilidade maior no discurso, permitindo a disseminação de ideias discriminatórias em um espaço amplamente acessível, sem a devida restrição.

Os riscos dessa flexibilização das regras de conduta nas plataformas digitais tornam-se ainda mais evidentes quando observamos episódios recentes, como o caso envolvendo a deputada Erika Hilton (PSOL-SP). Em 18 de janeiro de 2025, a parlamentar publicou um vídeo em resposta a informações falsas disseminadas pelo deputado federal Nikolas Ferreira (PL-MG) sobre o Pix. O vídeo gerou intensa repercussão, acumulando 78 milhões de visualizações até o dia 19 de janeiro de 2025, e se tornou um marco na luta contra a desinformação. Contudo, a reação a essa publicação não foi exclusivamente positiva. Em consequência do conteúdo divulgado, Erika Hilton foi alvo de ameaças de morte, com perfis em redes sociais sugerindo que ela "deveria ser fuzilada" e fazendo referências ao "Projeto Ronnie Lessa 2.0", aludindo ao ex-policiaI condenado pelo assassinato de Marielle Franco. Diante das ameaças, a deputada protocolou, em 19 de janeiro de 2025, um pedido de abertura de inquérito na Polícia Federal (PF) para investigar os responsáveis pelas ameaças recebidas.

Esse episódio ilustra não apenas a propagação de conteúdos prejudiciais nas redes sociais, mas também a crescente dificuldade de discernir informações verídicas das falsas. O vídeo de Erika Hilton, com uma produção audiovisual técnica e esteticamente semelhante ao de Nikolas Ferreira, foi uma estratégia para gerar uma "ação-reação" no cenário político, uma vez que havia uma grande necessidade de um posicionamento mais contundente por parte do governo. A resposta da deputada foi necessária em um momento de confusão e sobrecarga informativa, onde se tornava difícil para os usuários das redes sociais distinguir o que era verdadeiro ou falso.

Nesse contexto, as novas diretrizes da Meta, ao permitirem maior flexibilidade no discurso, colocam em risco a segurança digital de muitos usuários, especialmente aqueles pertencentes a grupos minoritários e vulneráveis. A mudança na política de moderação da Meta, ao não delimitar de maneira clara as fronteiras entre liberdade de expressão e discurso de ódio, abre espaço para que conteúdos ofensivos e discriminatórios ganhem visibilidade nas redes sociais, afetando diretamente a integridade dos usuários mais vulneráveis.

No campo do design de interfaces, uma definição amplamente aceita para experiência do usuário é a de que ela engloba qualquer conhecimento adquirido por meio dos sentidos. Isso se refere à relação entre o usuário e o produto, considerando a cognição, emoções, sentimentos e pensamentos envolvidos nessa interação (SANTA ROSA; PEREIRA JUNIOR; LAMEIRA, 2016).

O design das interfaces de plataformas como o Instagram está em constante evolução, com atualizações que buscam aprimorar a experiência do usuário, captar sua atenção e otimizar a interação. A principal meta dessas mudanças é aumentar o tempo que o usuário passa na

plataforma, facilitando a usabilidade para alcançar esse objetivo.

Entre os vários elementos projetados para interfaces digitais, alguns têm o propósito de atrair a atenção e despertar o desejo dos usuários. Exemplos disso incluem a rolagem infinita e os pop-ups de notificação, que têm um grande impacto sobre a experiência do usuário, podendo variar de uma pessoa para outra, criando uma relação única entre o indivíduo e a interface (NEYMAN, 2017). Essa interação pode ser tanto positiva quanto negativa, dependendo da experiência vivida.

De acordo com os estudos de Hassan e Galal-Edeen (2017), a usabilidade e a experiência do usuário são componentes essenciais para avaliar a qualidade de um produto. Embora frequentemente confundidas, essas duas dimensões são distintas e se complementam. A usabilidade, por sua vez, permite avaliar o desempenho de um produto ou sistema, sendo fundamental para o aprimoramento de algo já projetado. Para realizar uma avaliação eficaz, são necessários testes antes, durante e após o desenvolvimento (SILVA FILHO, 2011). No caso de interfaces digitais, a usabilidade está intimamente relacionada à facilidade e eficácia com que os usuários conseguem realizar as tarefas dentro do sistema.

Em relação aos algoritmos, uma definição básica é a de que se tratam de sequências de passos para executar uma ação ou resolver um problema, sendo fundamentais para o funcionamento de programas de computador (Raposo, 2017, p. 154). Pierre Lévy (Vasconcelos; Soares, 2015) argumenta que estamos passando de uma era de civilização tipográfica para uma era algorítmica, em que a economia gira em torno da informação e do conhecimento. O filósofo francês observa que, nesse novo cenário, os indivíduos conectados à rede compartilham imensas quantidades de dados sobre suas interações, os quais são processados por poderosas máquinas computacionais.

Para otimizar a experiência do usuário, designers e programadores têm incorporado algoritmos nas plataformas de redes sociais e serviços de streaming. Esses algoritmos funcionam como filtros que personalizam a experiência de cada usuário (SHIN; ZHONG; BIOCCA; 2019). Eles coletam dados pessoais, padrões de uso, preferências geográficas e históricos de busca para criar uma experiência digital mais alinhada com os interesses do usuário (PELLIZZARI e BARRETO JÚNIOR, 2019). Por exemplo, uma simples curtida em uma postagem pode indicar ao algoritmo quais tipos de conteúdo são preferidos pelo usuário, garantindo que ele veja apenas aquilo que chama sua atenção. Essa dinâmica faz parte de uma "algsfera", em que o controle da economia é baseado na atenção das pessoas, e onde as empresas geram lucros ao direcionar anúncios para usuários com afinidade com suas marcas (RAPOSO, 2018).

Criado em 2010 com o intuito de resgatar a nostalgia das fotos instantâneas, o Instagram rapidamente se transformou em uma plataforma de compartilhamento de mídias sociais (PIZA, 2012). Ao longo dos anos, o aplicativo passou por várias atualizações, como a introdução de

vídeos no feed e a possibilidade de troca de mensagens privadas através do Direct em 2013 (FANTONI, 2017). Essa atualização marcou também a implementação de postagens patrocinadas, permitindo que empresas veiculassem publicidade no aplicativo (FANTONI, 2017).

Como destaca Terra (2015, p. 107), a comunicação corporativa evoluiu para um modelo que busca transformar o consumidor em fã, utilizando lógicas de entretenimento e experiências motivadas por marcas. Esse processo resulta em uma base de fãs que legitima a presença das marcas nas redes sociais. No entanto, é importante que as estratégias de comunicação também se concentrem em aspectos como relacionamento, interação, diálogo e retorno, visando uma conexão mais profunda com os usuários.

Antes mesmo da pandemia de COVID-19, já havia uma crescente preocupação sobre os impactos do uso excessivo das redes sociais na saúde mental e cognitiva, especialmente entre as gerações Y e Z. Em um estudo realizado pelo Laboratório Delete da UFRJ durante o período de isolamento social, observou-se que muitos usuários começaram a instalar novos aplicativos e realizar mais atividades digitais, como compras e operações bancárias online, refletindo uma mudança no comportamento social durante a pandemia.

Essa mudança é frequentemente associada a um fenômeno psicológico relacionado ao uso das redes sociais, em que a dopamina desempenha um papel central. Teorias indicam que o cérebro humano é fortemente atraído pelas recompensas imediatas proporcionadas pelas interações nas redes sociais, como curtidas e comentários, o que pode alterar a percepção do tempo e intensificar o uso excessivo das plataformas.

No artigo publicado em 2021 “Como redes sociais hackeiam sua mente” pela UFSM, o autor explica que: Este neurotransmissor produzido pelo cérebro no sistema mesolímbico (conhecido também como “circuito de recompensa”), atua sobre o humor, o prazer, o aprendizado, a motivação, a coordenação motora, entre outras.

Sua liberação ocorre sempre que um estímulo externo é interpretado pelo cérebro como algo prazeroso. Esse estímulo pode vir ao se realizar atividades físicas, fazer sexo, comer chocolate, jogar videogame ou até no consumo de drogas lícitas e ilícitas. “O cérebro precisa de substâncias como a dopamina e serotonina para se sentir bem e ele aprende rapidamente quais atividades dão a ele as maiores quantidades”, explica a psicóloga clínica e fundadora do Laboratório Delete, Anna Lucia Spear King, também professora do Instituto de Psiquiatria da UFRJ. Entre essas atividades está o uso das redes sociais.

Sendo assim, se compreende que as redes sociais e mais em especial o conteúdo das redes geram um bom retorno de dopamina, o corpo vai buscar repetir aquela atividade, e aí nasce o hábito quase que imperceptível de rolar o feed sem pretensão alguma por vários minutos ou até horas. O cérebro associa um prazer muito alto à substância/atividade desempenhada, e por isso libera mais dopamina para que a pessoa se sinta mais e mais motivada para repetir o

uso da substância ou a atividade compulsiva.

O uso excessivo de redes sociais e tecnologias digitais pode gerar uma dependência, caracterizada por um aumento na busca por atividades que liberam dopamina, como o consumo contínuo dessas plataformas. Com o tempo, o cérebro se adapta a esses estímulos externos, diminuindo a produção natural do neurotransmissor e fazendo com que o indivíduo precise de mais tempo ou mais atividades para alcançar o mesmo nível de prazer (KING). Como resultado, pode-se observar que os indivíduos passam a buscar mais gratificação em comportamentos como jogos, alimentação, ou até mesmo comportamentos como o sexo e o tabagismo, em uma tentativa de satisfazer esse desejo contínuo por dopamina.

FOMO, ou "Fear of Missing Out" (medo de ficar de fora, em tradução livre), é um fenômeno psicológico que se caracteriza pela sensação de ansiedade ou insegurança causada pelo medo de não estar participando de algo importante ou de estar perdendo oportunidades, experiências ou eventos que outros estão vivenciando. Esse sentimento é frequentemente alimentado pelas redes sociais, onde as pessoas compartilham momentos de suas vidas, gerando a impressão de que todos estão se divertindo ou conquistando coisas enquanto o indivíduo se sente excluído. O FOMO pode levar a comportamentos de constante checagem das redes sociais e a uma busca incessante por validação e pertencimento, contribuindo para o estresse e a diminuição da autoestima.

Os sintomas do FOMO (Fear of Missing Out) podem variar de pessoa para pessoa, mas geralmente incluem:

- **Ansiedade e Estresse:** A sensação de estar perdendo algo importante gera uma ansiedade constante, muitas vezes levando à preocupação excessiva sobre o que está acontecendo nas redes sociais ou na vida de outras pessoas.
- **Verificação constante das redes sociais:** A pessoa sente a necessidade de conferir as redes sociais repetidamente para acompanhar o que os outros estão fazendo, temendo perder atualizações ou novidades.
- **Comparação Social:** Há uma tendência de comparar a própria vida com a dos outros, o que pode gerar sentimentos de inadequação ou inferioridade, ao ver os outros vivendo experiências que parecem ser mais interessantes ou bem-sucedidas.
- **Dificuldade em Desconectar:** A necessidade de estar sempre conectado e atualizado pode tornar difícil para o indivíduo tirar pausas ou se distanciar das redes sociais, o que pode afetar o bem-estar mental e físico.
- **Preocupação com a Exclusão:** Sentir-se excluído de eventos sociais, sejam eles online ou presenciais, pode resultar em sentimentos de solidão, rejeição e um forte desejo de estar em todos os lugares ao mesmo tempo.

- Baixa autoestima: O FOMO pode ser um gatilho para baixa autoestima, pois a comparação constante com os outros pode fazer a pessoa sentir que sua vida não é tão interessante ou gratificante.
- Dificuldade em tomar decisões: O medo de perder uma oportunidade pode levar à indecisão ou a um comportamento impulsivo, como aceitar convites ou participar de atividades por pura obrigação, em vez de fazer escolhas baseadas no que é realmente desejado.

Esses sintomas podem afetar o equilíbrio emocional e, em casos extremos, podem contribuir para o desenvolvimento de problemas mais sérios de saúde mental, como depressão ou transtornos de ansiedade.

No documentário *O Dilema das Redes*, Jeff Orlowski explica como plataformas como Facebook, Instagram, Pinterest e Gmail foram desenvolvidas com base em estudos de psicologia comportamental para maximizar esse engajamento.

A convergência entre programação e psicologia ocorre no Laboratório de Tecnologia Persuasiva da Universidade de Stanford, cuja missão é ensinar programadores do Vale do Silício — região da Califórnia que abriga gigantes como Google, Facebook e Netflix — a moldar o comportamento dos usuários de seus produtos. Para atingir esse objetivo, o laboratório se inspira no trabalho de Burrhus Frederick Skinner, um dos mais importantes especialistas em comportamento do século XX.

Em uma pesquisa focada no público ouvinte, busca-se analisar a relação dos jovens com o rap, especialmente o rap e o trap, como gêneros musicais predominantes entre essa faixa etária, e como esses jovens têm se informado sobre seus artistas e preferências musicais. Um dado revelador é que, das 163 respostas obtidas, 124 indicaram o rap ou trap como o gênero musical mais ouvido, representando aproximadamente 76% do público pesquisado. Dentro desse grupo, 39,52% têm entre 20 e 24 anos e 37,1% estão na faixa etária de 25 a 29 anos. A maioria se identificou com o gênero masculino (59,68%), seguido pelo gênero feminino (40,32%) e apenas 0,81% se identificaram como não binários.

O foco da pesquisa recai sobre essas 124 pessoas que escolheram o rap como o gênero predominante, levando em consideração que cada participante indicou até 5 artistas favoritos. No entanto, ao analisarmos as escolhas, notamos que, dos 620 nomes mencionados, apenas 50 eram de mulheres, sendo que a grande maioria dos artistas citados eram homens do rap. Quando se verificou especificamente os nomes de MCs mulheres, observou-se que apenas 14 menções apareceram, com artistas como Duquesa e Rhapsody sendo mencionadas com maior frequência. Esse resultado reflete, de certa forma, a hegemonia masculina no cenário do rap, onde, apesar de figuras femininas ganharem destaque em shows e apresentações, como é o caso de Duquesa, Tasha e Tracie, ainda é prevalente a associação do gênero com artistas masculinos.

Em relação aos meios pelos quais esses jovens ficam sabendo sobre os lançamentos e

novidades do gênero, 79,84% mencionaram as redes sociais como sua principal fonte de informação, com o Instagram sendo a plataforma mais popular entre eles. Outros meios como Twitter, TikTok e boca a boca, através de amigos ou produtores de eventos, também foram citados, mas em menor proporção. A pesquisa ainda indica que 69,35% dos entrevistados afirmaram que as redes sociais influenciam diretamente a escolha da programação de fim de semana. No contexto das plataformas de streaming, 91,94% dos jovens responderam que já descobriram novos artistas através de sugestões de plataformas como o Spotify, e 86,29% consideraram essas sugestões relevantes.

Além disso, a pesquisa revela dados sobre os hábitos digitais desses jovens, destacando que 84% consideram o Instagram como sua principal fonte de informação, com 80% utilizando a plataforma para entretenimento, enquanto outros a utilizam para interação social e divulgação profissional. Quando se trata de tempo de tela, a maioria dos entrevistados relatou passar entre 3 e 5 horas diárias conectados aos seus dispositivos. Os efeitos do uso excessivo das redes sociais e do celular começaram a se refletir em sintomas como irritabilidade, exaustão mental, ansiedade e desmotivação. Curiosamente, 24% dos participantes relataram experimentar a sensação de "vibração fantasma" — quando se acha que o celular vibrou, mas na realidade não vibrou — e 25% sentiram insuficiência em relação ao tempo que passam conectados.

A evolução das próteses e técnicas, somada ao permanente espetáculo midiático de um corpo rigorosamente jovem e infalivelmente sedutor, encheu de naturalidade a decisão de modificar seios, nádegas, rosto, ventre, panturrilha etc.” (SANT’ANNA, 2018. p. 123). A beleza, segundo Perrot (2003), constitui um capital simbólico que transforma a mulher em um “cabide”, e muitas vezes em um “cabide” dos homens. Partindo da ideia de que a beleza e o capital caminham juntos, o ser belo também inclui acessórios, roupas, estilo de vida e, é claro, condição financeira para os inúmeros tratamentos estéticos que o mercado oferece. O cinema, a mídia e o mundo virtual também são responsáveis pela construção da ideia do belo e da moda, uma vez que ditam tendências a partir de novelas, filmes, propagandas e reportagens, além de expor o corpo da mulher como o principal veículo da publicidade.

Em relação ao impacto psicológico, a pesquisa também abordou como a construção de uma identidade online, muitas vezes idealizada e cuidadosamente curada, pode afetar a autoestima dos jovens, especialmente das mulheres. Muitas vezes, as redes sociais se tornam um palco de momentos perfeitos, onde as dificuldades e frustrações do dia a dia são omitidas, criando uma imagem de vida idealizada. Isso pode levar a sentimentos de inferioridade, especialmente quando se comparam vidas aparentemente perfeitas com as suas próprias. Esse fenômeno de comparação, especialmente no que diz respeito a padrões de beleza irreais, é uma das principais causas de insatisfação com o corpo e distúrbios alimentares entre as mulheres, além de contribuir para o aumento da ansiedade e da depressão.

Esses dados evidenciam a importância de um olhar crítico sobre o uso das redes sociais

e seus impactos nas gerações mais jovens, destacando a necessidade de promover uma maior conscientização sobre os riscos do consumo excessivo de conteúdo digital e os efeitos emocionais e psicológicos que podem surgir desse comportamento. A busca incessante por validação online e a comparação constante com outras pessoas podem ser fatores que perpetuam um ciclo de insatisfação e distorção da realidade, afetando especialmente a saúde mental dos jovens.

Skinner ficou famoso por seus estudos sobre o condicionamento operante, que se baseiam em reforços para modificar comportamentos. Os reforços podem ser positivos ou negativos: quando uma ação é considerada "boa", o cérebro é incentivado a repeti-la por meio de uma recompensa, enquanto ações "ruins" são desencorajadas através de estímulos negativos. Nas redes sociais, os reforços positivos são constantes e aparecem na forma de curtidas, comentários e atualizações nos feeds. Esses estímulos são conhecidos como reforçadores de razão variável, pois não se sabe exatamente quando ou em que quantidade a recompensa virá, assim como em uma máquina caça-níquel. Como resultado, o usuário se comporta de maneira similar a um apostador: a cada vez que checa seu celular, espera encontrar uma recompensa, uma "premiação" esperando por ele.

Quando essa recompensa é recebida, ocorre a liberação de dopamina, um processo que acontece várias vezes ao dia e exige pouco esforço do usuário, que só precisa permanecer conectado e ativo. No entanto, é importante destacar que nem todo uso excessivo de tecnologia configura um vício patológico. Segundo a psicóloga Anna King, o que caracteriza a dependência digital não é a utilização das ferramentas tecnológicas para fins como lazer, trabalho ou aprendizado, mas sim a falta de conscientização sobre o impacto desse uso. Ela argumenta que o que vemos como uma dependência digital muitas vezes é uma falta de educação digital, em vez de um transtorno mental em si.

Embora a dependência patológica, como a nomofobia (medo de ficar sem o celular), afete cerca de 15% da população, ela está frequentemente associada a outros transtornos psicológicos, como ansiedade ou depressão (KING). Esse comportamento pode ser visto como uma tentativa de preencher lacunas emocionais, já que, ao se imergir no mundo virtual, os indivíduos buscam um refúgio das dificuldades do mundo real.

## **6. INTERAÇÃO DOS ARTISTAS COM AS REDES SOCIAIS E PLATAFORMAS DE STREAMING**

As redes sociais causaram fortes mudanças no relacionamento entre o artista e o seu público. De uma hora para a outra, o contato, que até então era limitado por aparições nos meios de comunicação de massa, tornou-se praticamente pessoal e direto, exigindo dos profissionais e assessores, habilidade para gerar e gerir conteúdo em relação à imagem. Essas novas estruturas de divulgação e relacionamento possibilitam a comunicação direta do artista

com o público

A difusão de outras plataformas como o YouTube e em aplicativos como o TikTok deu voz a esses artistas historicamente marginalizados pela indústria cultural, abrindo caminho para estilos musicais como o funk e o rap no Brasil (Leonardo Morel - Revista Observatório 32 | O funk e o rap em números)

Além dessa contribuição, a distribuição pelos serviços de streaming tornou-se a principal responsável pelo aumento das receitas geradas pelo formato digital de música gravada. Esse cenário vem proporcionando uma gradual recuperação financeira dos agentes da indústria fonográfica, após um longo período de perdas. Em termos de receitas, em 2020, por exemplo, o mercado brasileiro de música gerou uma receita estimada de 1,4 bilhão de reais, o que representou um crescimento de 15% em relação ao ano anterior.

Aplicativos como o TikTok tornaram-se poderosas ferramentas de marketing do mercado musical, por permitir que seus usuários criem conteúdos utilizando trilha sonora. Quando uma música se populariza – ou “viraliza”, de acordo com o termo usado por esses usuários –, os artistas têm a possibilidade de expandir sua base de fãs, atingindo pessoas de outras regiões do país e de diferentes classes sociais. Esse fenômeno vem sendo amplamente observado nos segmentos de algumas vertentes rap como o - trap e o drill- e do funk.

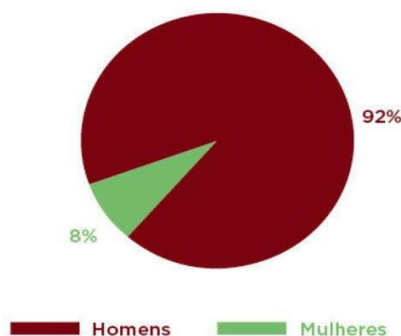
“Quase um quarto de todos os streams no Spotify são para o Hip Hop. Os editores globais do Spotify refletem sobre o crescimento do gênero” - Título de notícia postada no site do Spotify em 2023.<sup>131</sup>

Em termos de execuções musicais, de acordo com a base de dados da ONErpm, entre outubro de 2021 e janeiro de 2022, o rap e o funk foram os estilos dominantes na distribuidora, correspondendo, juntos, a 55% do seu Top 100.

Analisando os cem artistas mais executados na base de dados da ONErpm, observa-se uma significativa predominância masculina. No rap, a representatividade de mulheres é de 8%.

**Figura 46- Participação de mercado masculina e feminina dentre os TOP 100 de RAP ONErpm**

**Gráfico 2 Top 100 ONErpm RAP**



Fonte: ONErpm

Esses números revelam a importância de que se consuma mais conteúdo, mais música de profissionais mulheres. Como bem colocado por Kika Souza:

A mídia também tem uma grande responsabilidade com relação ao Apagamento Histórico das Mulheres no Hip-hop, quando falo de mídia, estou me referindo a todos os meios de comunicação, em todos os formatos e segmentos. Meios esses, que possuem o poder de definir o que tornará relevante e até mesmo “realidade” diante o público (Souza, Kika, 2023-p. 68)

Nesse mesmo estudo realizado pelo Itaú Cultural apresentando dados da Onerpm, para amenizar a discrepância, Arthur Fitzgibbon, CEO da distribuidora: "Desejamos ver cada vez mais artistas mulheres lançando seus trabalhos no rap e no funk. A ONErpm trabalha forte para que isso se torne realidade num curto período". Nesse sentido aplica sobre as Mcs femininas a responsabilidade de não estarem na cena, em contrapartida, sabemos que como já diálogado durante todo o desenvolvimento deste trabalho, as mulheres estão aqui, mas existe uma falta de espaço, incentivo financeiro e reconhecimento que as impede de ser vistas e ouvidas.

---

<sup>131</sup> Essa headline de uma das postagens do Spotify em sua sessão no site “For the Record”, apesar de equivocada na nomenclatura hiphop para designar o movimento musical do hiphop -o rap-, mostra o quanto o gênero cresceu ao longo dos anos.

A desvalidação de trabalhos artísticos femininos perpetua o desinteresse entre todas as partes, desde o ouvinte, até os parceiros de trabalho e os contratantes, o impacto no consumo é absurdo já que se o som da artista não tem tanta audiência, essa artista geralmente não é contratada e se não é contratada seu conteúdo não é divulgado, infelizmente dificilmente homens e mulheres consomem conteúdos de mulheres, sejam visuais ou sonoros. “Sem a visibilidade meio que passa batido” saliente Kika.

Em entrevista ao “Sem Home Pod”<sup>132</sup> Podcast da atriz Clara Castanho, Negra Li comenta que na época em que esteve no grupo RZO, a sensação era de que a mulher não tinha espaço de fala, os homens decidiam e era preciso agir em cima do que era decidido, pra ser uma mulher que tivesse sua opinião valorizada, era necessário aderir atributos masculinos e quase que abrir mão da feminilidade, então se viu reduzindo o diálogo a aderindo as reações de poucas palavras, o uso de roupas muito largas e as vezes quentes demais pro verão, já que usar roupas justas era considerado abertura para receber palavras de baixo calão, a cantora e MC comenta ainda que hoje vemos um movimento de mulheres que com o tempo aprenderam a reagir, a se sustentar e movimentar dentro dessa indústria.

Alguns exemplos de artísticas que têm alcançado reconhecimento, mesmo que constantemente sejam questionadas e diminuídas por outros Mcs da cena, ao qual respondem sempre com excelência são: Tasha e Tracie, Duquesa, Mc Luanna. Para compreensão do papel da Onerpm e a relevância desses dados, busca-se ressaltar que o registro de direitos autorais é um processo fundamental para garantir a proteção legal das obras criativas, como músicas, e assegurar que os autores recebam a devida compensação pela utilização de suas criações. No caso da música, esse processo envolve diversas etapas, que vão desde o registro formal da obra até a sua distribuição nas plataformas digitais, passando pela gestão de royalties por meio de entidades de gestão coletiva. A seguir, será abordado o procedimento necessário para registrar os direitos autorais de uma música e a importância desse processo para os artistas.

Os direitos autorais referem-se à proteção legal concedida ao criador de uma obra intelectual, seja ela uma composição musical, uma letra, uma pintura ou um livro. No contexto musical, os direitos autorais são divididos em duas partes: o direito sobre a composição musical, que envolve a letra e a melodia, e o direito sobre a gravação fonográfica, que corresponde à versão gravada da música. Esses direitos garantem ao autor o controle sobre o uso de sua obra e a possibilidade de receber royalties sempre que sua música for reproduzida, seja em plataformas de streaming, rádios, shows ou filmes.

---

<sup>132</sup> ([https://www.youtube.com/shorts/YJRxOaWRa\\_w](https://www.youtube.com/shorts/YJRxOaWRa_w))

A gestão de direitos autorais no Brasil, e em muitos outros países, é frequentemente feita por meio de entidades de gestão coletiva, que são responsáveis por arrecadar os royalties gerados pelas execuções públicas das obras e repassá-los aos autores. No Brasil, a principal entidade nesse sentido é o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), que coleta os valores gerados por execuções de músicas em rádios, TVs, shows ao vivo, entre outros meios de comunicação. O registro de uma obra nessas entidades garante que o autor receba a devida compensação financeira pela utilização pública de sua música, sem precisar gerenciar individualmente os royalties.

Para se registrar em uma entidade de gestão coletiva, o autor ou compositor deve preencher um cadastro e informar detalhes sobre a composição, como os nomes dos envolvidos na criação (compositores, letristas, arranjadores), além de fornecer informações sobre a obra registrada. Essas entidades, além de realizar a arrecadação dos royalties, também auxiliam na gestão dos direitos autorais, tornando o processo mais eficiente para o artista.

Além de se registrar em uma entidade de gestão coletiva, os autores também podem realizar um registro formal da obra junto ao órgão competente do seu país, garantindo a proteção legal da música. No Brasil, o órgão responsável por esse registro é a Biblioteca Nacional, que oferece um processo simples e acessível para registrar obras musicais. O registro na Biblioteca Nacional serve como prova legal de que o autor é o criador da obra e assegura seus direitos sobre ela.

O processo de registro envolve o envio da letra da música e, caso desejado, uma gravação da obra. Além disso, é necessário pagar uma taxa, que varia conforme o tipo de registro. Ao concluir o processo, o autor recebe um certificado de registro que comprova sua autoria, o que pode ser útil em eventuais disputas legais sobre a propriedade da obra.

No mundo digital, a distribuição da música em plataformas de streaming, como Spotify, Apple Music e YouTube, é uma etapa crucial para garantir que a obra seja ouvida por um público amplo e que o autor possa gerar receitas. Nesse contexto, o ISRC (International Standard Recording Code), um código único que identifica cada gravação musical, é fundamental para o controle da obra e o recebimento dos royalties. Através do ISRC, é possível rastrear a execução da música e garantir que o autor receba os devidos pagamentos pelas reproduções.

Muitas distribuidoras digitais, como a ONErpm, TuneCore e CD Baby, oferecem serviços de distribuição para essas plataformas, além de fornecer o ISRC e, em alguns casos, administrar os direitos autorais e royalties gerados pela música. Essas distribuidoras auxiliam no envio da música para diversas plataformas e oferecem um serviço adicional de coleta de royalties em plataformas como YouTube, onde a música pode ser utilizada de diversas formas (como em vídeos, covers e outros conteúdos).

O processo de registrar os direitos autorais de uma música é essencial para garantir que

os autores tenham a proteção legal de suas obras e possam receber pelos usos de suas criações. O registro pode ser feito por meio de entidades de gestão coletiva, como o ECAD, ou por meio de um registro formal em órgãos competentes, como a Biblioteca Nacional. Além disso, com o crescimento das plataformas digitais, a distribuição das músicas nessas plataformas e a obtenção de um código ISRC se tornaram etapas cruciais para a monetização das obras. Dessa forma, os artistas podem proteger suas músicas de maneira eficaz, garantindo que suas criações sejam devidamente reconhecidas e remuneradas.

As marcas corporativas são uma representação da maneira como uma organização se posiciona no mercado, buscando se distinguir de seus concorrentes e criar um senso de pertencimento entre as pessoas. De forma análoga, a carreira de um indivíduo pode ser vista como um posicionamento no mercado de trabalho ao longo da trajetória profissional. Embora o percurso de carreira pareça algo pessoal, ele está sempre vinculado a organizações e processos organizacionais. Assim, as carreiras, apesar de parecerem individuais, possuem uma natureza organizacional.

A identidade organizacional resulta da interação de três dimensões principais: imagem organizacional, cultura organizacional e visão estratégica (HATCH; SCHULTZ, 2008). A imagem organizacional reflete como a empresa é percebida pelo público externo. A cultura organizacional trata da percepção interna dos colaboradores em relação à organização. Já a visão estratégica define como a organização aspira ser reconhecida, tanto pelo público quanto pelo mercado. Quando esses três componentes estão alinhados de forma eficaz, é possível entender o nível de sucesso na gestão da marca organizacional ao longo do tempo. O modelo de identidade de Hatch e Schultz (2008) ilustra essa interação entre os três elementos essenciais.

**Figura 47-Modelo de Identidade Organizacional**



Fonte: Hatch e Schultz (2008)

Nos processos de gestão de carreiras, as dimensões apresentadas na Figura acima podem ser analisadas a partir da perspectiva de um indivíduo inserido em contextos organizacionais contínuos. Dentro dessa lógica, a imagem de um profissional diz respeito à percepção que as organizações e outras pessoas têm sobre ele.

A cultura está relacionada à maneira como o próprio indivíduo se percebe, considerando seus valores e sua personalidade. A visão, por sua vez, reflete os objetivos de carreira do profissional, como ele deseja ser visto e onde pretende chegar. Esses três aspectos estão interligados e formam a identidade profissional ao longo da carreira. Para que essa identidade se mantenha alinhada e eficaz, é essencial que o indivíduo esteja constantemente avaliando e ajustando essas dimensões, garantindo que não haja descompassos. O primeiro passo para esse processo é compreender a própria imagem, valores e habilidades, permitindo o estabelecimento de metas claras. Além disso, é importante reconhecer que a identidade de carreira é dinâmica, sendo moldada por interações e experiências contínuas.

A Internet tem sido uma ferramenta crucial nesse processo, especialmente as redes sociais, que desempenham um papel central no tempo online das pessoas. Elas possibilitam a construção de relacionamentos diretos entre indivíduos, profissionais e organizações, facilitando o acesso a novas oportunidades de carreira (ROMAN, 2014; ESCOFFERY et al., 2017). Além disso, as inovações tecnológicas trouxeram novas possibilidades para a prestação de serviços, permitindo que diversas atividades laborais sejam realizadas remotamente, proporcionando flexibilidade de tempo e local. Isso pode influenciar consideravelmente as escolhas profissionais de quem busca maior liberdade e qualidade de vida (WILKOSZYNSKI; VIEIRA, 2013). Por exemplo: O home studio, discos gravados quase que inteiramente no conforto de suas casas hoje, conseguem atingir uma qualidade excelente, não sendo necessário assim a deslocação e locação até um estúdio pago. Um exemplo de disco gravado nesse modelo é o Assassina ou Poeta de Killabi, disponível em todas as plataformas de streaming.

A música, como elemento fundamental para a humanidade (WOLFF, 2015), também se insere na economia criativa, com impacto tanto nas dinâmicas socioeconômicas quanto nas emocionais (HARTLEY; WEN; LI, 2015). Dentro desse contexto, a imagem corporativa de uma organização é como ela é percebida pelos seus stakeholders (HATCH; SCHULTZ, 2008). No campo artístico, de maneira similar, a imagem de um artista é a percepção que o público e a mídia têm dele, formada principalmente pela postura profissional e pela maneira como comunica suas mensagens. Esse entendimento torna-se crucial para que o artista ajuste e fortaleça sua imagem, garantindo que o público tenha uma percepção clara e estável. A visão estratégica de um artista reflete o modo como ele deseja ser visto pelo público, funcionando da mesma forma que a visão de uma organização (HATCH; SCHULTZ, 2008). Nesse contexto, o artista assume o papel tanto de indivíduo quanto de organização, sendo a sua arte e comunicação uma extensão dessa identidade multifacetada.

O documentário *Dilema das Redes*, disponível na plataforma de streaming Netflix, oferece uma análise detalhada sobre o funcionamento das redes sociais, evidenciando como os usuários são, muitas vezes, tratados como produtos e as empresas comerciais, como clientes. Esse modelo de monetização, centrado na exibição de anúncios, é igualmente aplicável ao setor musical, onde os músicos, enquanto produtores de conteúdo, acabam se tornando colaboradores indiretos dessas plataformas digitais. Os artistas e influenciadores, que se inserem nesse contexto, têm a responsabilidade de gerar conteúdos capazes de atrair e manter a atenção dos usuários. Entretanto, para garantir visibilidade e alcançar um público maior, esses profissionais se veem obrigados a publicar com frequência, o que resulta em uma sobrecarga, principalmente entre os artistas independentes, que, em sua maioria, não contam com o apoio de agências ou estruturas de gerenciamento que facilitem a manutenção desse fluxo contínuo de produção e divulgação.

## 7 ANÁLISE DOS CASOS E APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

No livro de Kika Souza, a DJ Aline Vargas compartilha sua experiência pessoal: "Sobre esses últimos anos, por conta da pandemia, foi péssimo para mim, eu sou uma jovem dos anos 90, eu gosto de tecnologia, mas outros tipos de tecnologia, acabei me sentindo pressionada a fazer live e produzir conteúdo online, acabei ficando ansiosa e não produzia nada, eu tinha uma grande dificuldade de me adaptar a esse formato e a pandemia me silenciou ainda mais, é como dizem: 'Quem não é visto, não é lembrado'. Assim como muitas pessoas, eu não gosto de usar as redes sociais, não gosto da ideia de ter que ficar postando coisas para as pessoas, lembrando que eu existo." Essa pressão, muitas vezes, se reflete no impacto psicológico dos artistas, como foi relatado nas entrevistas para este TCC.

A DJ Cinara também comenta sobre essa dificuldade de adaptação: "Sinceramente eu tenho dificuldade até hoje na adaptação porque virou uma dependência dos artistas serem aceitos pelo Instagram. Tento me adaptar, mas impondo limites para ter esse equilíbrio mental." Quando questionados sobre como lidam com essa pressão, a maioria dos artistas revelou que fazem pausas entre os momentos de uso das redes sociais para preservar seu bem-estar mental. A DJ Miyab, por exemplo, destacou a importância do autocuidado, da paciência e, por vezes, da terapia: "Muita terapia, muito respeito às diferenças e realidades e muita, mas muita paciência. Nem sempre esses fatores funcionam, mas estou na busca de chegar no 100%. Isso implica em saber a hora, momento, contexto e lugar, é uma tarefa complexa para mim, que adoro meter a boca no trombone."

Em relação ao impacto das redes sociais na construção de sua identidade artística, a DJ Miyab afirmou:

"Sim, muito, mas tudo de maneira bem natural. Só passei a pensar em questões que, ao meu ver, eram 'irrelevantes' no início deste ano. Contudo, através das redes sociais eu conseguia e consigo me expressar e tenho descoberto o meu potencial e minha voz dentro do meu meio de atuação." (DJ Miyab, 2024)

A presença digital dessas artistas, influenciada pela cultura hip-hop, se torna uma maneira de expressar suas vozes ativas, tomadas de postura e resistência, sem a preocupação de agradar, mas de se afirmar como sujeitos protagonistas de suas histórias. Bianca Hoffman, por sua vez, comenta que as redes sociais funcionam como uma "ponte", mas que ela prefere o contato ao vivo, característica do hip-hop, onde os encontros físicos em eventos e shows têm um papel fundamental no networking e na troca de conhecimento.

Quando a DJ Miyab foi questionada sobre a relevância das lives, ela destacou a importância das plataformas como Twitch para a divulgação do seu trabalho:

"A Twitch foi muito importante para demonstrar meu trabalho como DJ, além de permitir que eu me conectasse com diversas pessoas tanto da minha área quanto indivíduos de outras propostas. Na época eu estava no Japão, então

a Twitch permitiu que eu iniciasse o processo das pessoas entrarem em contato com a minha arte." (DJ Miyab, 2024)

Esse contato digital tornou-se essencial durante o período pandêmico, onde as lives nas plataformas como Twitch, YouTube, Facebook e Instagram permitiram que muitos artistas, como DJ Donna, mantivessem sua renda e conexão com o público.

Bianca Hoffman também comentou que as lives foram fundamentais para ela durante a pandemia, permitindo que conhecesse outras DJs mulheres e se mantivesse conectada ao seu público. Para Elisa Guanabara, as lives não só ajudaram na divulgação de seu trabalho, mas também em novas conexões, apesar de a obrigarem a lidar sozinha com o audiovisual. Quanto à relevância do audiovisual na formação dentro da cultura, DJ Miyab afirmou:

"O audiovisual possui muita relevância na minha formação dentro da cultura da qual faço parte. A maior parte do meu aprendizado foi adquirido através de produções sobre a história da cultura Hip Hop e da música no geral. Além de vídeos e tutoriais inseridos na internet e páginas como YouTube e redes sociais."

O audiovisual, assim, se apresenta como uma ferramenta essencial para a construção da identidade artística, como mencionado por Bianca Hoffman:

"Construí minha identidade como artista, me deu desenvolvimento como pessoa, me deu a chance de enxergar mundos que eu nunca pensei em ter acesso, me deu autonomia de poder criar e desenvolver o que eu quiser, e ao mesmo tempo registrar a minha vida e poder externar um olhar que eu tenho desse mundo." (HOFFMAN, Bianca –2024)

O videoclipe, como comentou a DJ Cinara, foi uma ferramenta crucial para viralizar músicas, reconectar o público e criar uma referência estética para as produções musicais. A plataforma Serato, por exemplo, permite aos DJs mixar vídeos em tempo real, criando uma experiência mais imersiva e dinâmica para o público. No entanto, antes da popularização do YouTube e da exibição dos vídeos na MTV, o acesso a esses materiais no Brasil era limitado. Para obter conteúdo como CDs, DVDs ou fitas cassete, muitas vezes era necessário que alguém da cultura viajasse até os Estados Unidos para trazer as informações. Esse processo de troca de dados nem sempre era eficiente, e muitas vezes as informações se perdiam ou eram mal interpretadas, como ocorreu com a dança "break" – que inclui estilos como locking e popping. Durante os anos 1980, muitos desses estilos foram erroneamente chamados de "breakdance" no Brasil devido à falta de informações completas e rápidas.

Com a chegada da internet, principalmente a partir dos anos 90, as gerações seguintes tiveram o privilégio de acessar informações quase em tempo real, o que possibilitou uma expansão no conhecimento e nas atualizações sobre a cultura. Contudo, isso gerou uma nova questão dentro da comunidade: por que, com tanto acesso à informação, a nova geração ainda tem dificuldades em buscar conhecimento aprofundado sobre a cultura hip-hop?4

DJ Miyab, por exemplo, aborda o problema da superficialidade e falta de interesse de muitos jovens em se aprofundar na cultura do hip-hop e na profissão de DJ. Ela destaca como, na atualidade, a profissão foi banalizada, especialmente em um contexto em que a internet e as redes sociais permitem que qualquer um se torne "famoso" de forma rápida, mas sem o preparo adequado. Essa distorção dos princípios fundamentais da profissão de DJ é um reflexo de uma era em que a informação circula descontroladamente, e muitos jovens acabam se distanciando da verdadeira essência da cultura hip-hop, que exige dedicação, respeito e compreensão profunda dos seus fundamentos.

A "colonização do pensamento" pode ser entendida como o processo pelo qual uma cultura ou grupo dominante impõe suas ideias, crenças e valores a outros, muitas vezes de forma invisível ou sutil, transformando as formas de pensar e perceber o mundo das populações colonizadas. Essa imposição vai além da ocupação territorial, atingindo as esferas da mente e da subjetividade, onde as ideias dominantes acabam sendo absorvidas, muitas vezes sem resistência consciente. Como observa Frantz Fanon, a colonização, em sua obra *Os Condenados da Terra* (1961), não é apenas uma dominação física, mas também mental, em que os colonizados internalizam uma visão de mundo imposta, perdendo suas próprias referências culturais e adotando as do colonizador.

A colonização do pensamento está intrinsecamente ligada à colonização cultural e à imposição de normas, linguagens, religiões e formas de organização social pelos impérios coloniais. A imposição não se limita a uma apropriação física, mas se insere nas estruturas cognitivas das populações colonizadas, que, como aponta Ngũgĩ wa Thiong'o em *Descolonizando a Mente* (1986), internalizam a cultura e a língua dos colonizadores, marginalizando suas próprias línguas e saberes. Essa internalização é o que chama de "colonização da mente", na qual os dominados reproduzem as ideias e valores do império sem perceberem que estão agindo conforme uma lógica externa.

Nos tempos contemporâneos, a colonização do pensamento pode ser observada através da globalização da mídia, da difusão de estereótipos culturais e da imposição de padrões estéticos e comportamentais, fenômenos que são intensificados pela massificação da comunicação e da tecnologia. Como Walter D. Mignolo (2010) sugere, a "colonialidade do saber" se reflete na maneira como o conhecimento e as formas de educação são estruturados, com um domínio do saber eurocêntrico que apaga ou marginaliza outras epistemologias, com consequências para a percepção de si e do outro. A globalização e o consumo em massa de conteúdos gerados pelo Ocidente, que ditam tendências e moldam comportamentos, resultam em uma uniformização da cultura, que, muitas vezes, desconsidera e negligencia as tradições e conhecimentos originários de outros povos.

Por fim, o processo de colonização do pensamento não apenas condiciona as formas de agir, mas também define como as pessoas pensam sobre si mesmas, sobre o outro e sobre o

mundo. O domínio de uma narrativa cultural hegemônica limita a capacidade de autocrítica e de resistência das populações, como destacado por Aníbal Quijano (2000), que propõe a "colonialidade do poder" e do saber como um eixo estrutural da dominação colonial, perpetuando as assimetrias entre o Ocidente e as outras culturas.

No contexto contemporâneo, as mídias de informação, muitas vezes rasas e altamente circuladas, corroboram com o conceito de colonização do pensamento e com as transformações culturais observadas nas últimas décadas. A alta circulação de conteúdos rápidos sobre a cultura Hip-Hop, principalmente por meio das redes sociais, e o uso de plataformas que privilegiam vídeos curtos, como o TikTok, têm impactado a forma como os jovens se relacionam com o saber e a cultura. Ao invés de instigar uma busca mais profunda por conhecimento e reflexão, essas mídias de curta duração acabam consolidando uma forma de saber superficial, que não promove um engajamento crítico com as temáticas que antes eram centrais no Hip-Hop, como a politização e a conscientização.

Essa mudança de foco, com a substituição da politização do movimento Hip-Hop por danças e conteúdos mais voltados para o entretenimento, pode ser vista como uma forma de homogeneização da cultura, onde a diversidade cultural vai se apagando em favor de uma produção midiática que busca unicamente o consumo rápido e a viralização. Como defendeu Afrika Bambaataa, um dos pioneiros do movimento Hip-Hop, os pilares fundamentais da cultura Hip-Hop sempre foram "união, amor, paz e diversão". A diversão, por si só, não é negativa, mas ao ser transformada em conteúdo superficial e apolítico, sem o acompanhamento de uma reflexão crítica e educacional, ela perde o seu potencial de transformação social e de construção de identidade.

O problema está em como, atualmente, o "saber" – o quinto elemento do Hip-Hop – pouco é buscado e valorizado. A falta de interesse por conteúdos mais profundos e educativos dentro desse universo parece ser um fenômeno que vai além de uma mudança casual de comportamento. O questionamento recai sobre até que ponto esse distanciamento do conhecimento não é uma estratégia programada, mais do que uma mera casualidade. Não se trata apenas de uma mudança nos gostos ou interesses do público, mas sim de uma estrutura de produção de conteúdo que favorece e fomenta a superficialidade. As empresas de mídia, desde o início, não apenas desconheciam o impacto dessas dinâmicas nas gerações mais jovens, mas ao não intervir, acabaram por compactuar com esse processo, se aproveitando da dinâmica de consumo desenfreado, que resulta em um apagamento dos conteúdos mais críticos e transformadores.

Essa reflexão nos leva a pensar sobre as consequências sociais dessa mudança. A forma como as redes sociais estruturam o consumo de informação, privilegiando o entretenimento rápido, impacta diretamente na formação de opinião e nos interesses dos jovens, criando uma cultura que cada vez mais busca a validação e a gratificação instantânea, ao invés de se engajar

em uma reflexão mais profunda sobre o mundo ao seu redor.

A crítica que aqui se apresenta não visa desmerecer, de forma alguma, os membros atuantes da cultura Hip-Hop, que lutam incansavelmente para mantê-la viva e preservar as histórias e legados fundamentais dessa manifestação cultural. Pelo contrário, a intenção é justamente refletir sobre os desafios enfrentados por aqueles que continuam a buscar o conhecimento e a integração da cultura com as novas diretrizes e as transformações da sociedade contemporânea. Este movimento, que se faz presente na constante adaptação do Hip-Hop às novas tecnologias e aos novos formatos midiáticos, deve ser reconhecido e valorizado.

No entanto, a proposta aqui é trazer o debate para os admiradores dessa cultura, instigando-os a refletir sobre os caminhos que o Hip-Hop está tomando na atualidade. A crítica

busca florescer ainda mais a diversidade, ampliando o alcance das vozes e das narrativas, para que as plataformas midiáticas também divulguem e propaguem essa diversidade, oferecendo espaço para diferentes formas de expressão, sem restringir-se a um único modelo ou padrão. O risco de uma narrativa única, de uma cultura única ou de um único modo de vida é imenso. A uniformização das produções culturais limita a capacidade de inovar, de problematizar e de trazer à tona as diversas identidades e lutas que compõem a sociedade, prejudicando, assim, a pluralidade e a riqueza das experiências humanas.

O Hip-Hop, assim como outras manifestações culturais, precisa resistir à tentação de ser reduzido a um estereótipo, e sim se fortalecer na sua multiplicidade. Proporcionar uma reflexão sobre a importância da diversidade cultural e a ampliação dos horizontes intelectuais dentro das plataformas midiáticas é essencial, pois só assim poderemos garantir que, em tempos de globalização e comunicação em massa, a multiplicidade de vozes continue a ser uma das maiores riquezas da cultura humana.

Lévy (1999) aponta que as tecnologias digitais emergiram como a infraestrutura essencial do ciberespaço, que é não apenas um novo espaço de comunicação, sociabilidade, organização e transação, mas também um novo mercado de informações e conhecimento. O "ciberespaço" pode ser entendido como a rede digital, que é tanto uma estrutura física que possibilita a comunicação digital quanto um ambiente virtual que abriga as informações. O conceito de cibercultura, para Lévy (1999), engloba um conjunto de práticas, técnicas, atitudes, modos de pensamento e valores que se desenvolvem à medida que o ciberespaço se expande.

Dentro desse ciberespaço, diversas mídias se convergem em dispositivos conectados pela internet, e essa conexão não se limita apenas à leitura e consumo de conteúdos, mas também à criação de informações pelos próprios usuários, formando uma dinâmica coletiva. É nesse contexto que Lévy (1999) introduz o conceito de "inteligência coletiva", que se refere a um processo social de aquisição de conhecimento, caracterizado por uma participação ativa e dinâmica de indivíduos que somam suas inteligências individuais para compartilhar e reforçar os laços sociais do grupo. A interatividade promovida pela rede facilita esse tipo de cooperação, impulsionando a criação e inovação de maneira colaborativa.

Para Santaella (2005), a interação dentro do ciberespaço é fundamental para sustentar essa cultura digital, pois é esse ambiente vasto e cheio de possibilidades que mantém os usuários "conectados". No ciberespaço, tudo o que é exibido no computador faz parte de um "universo virtual", onde imagens, sons e textos surgem e desaparecem rapidamente, fazendo com que os usuários participem ativamente desse fluxo de informações, gerando um círculo de interações. A crescente evolução da tecnologia impulsiona esse ambiente virtual, permitindo a criação de novos meios de conexão, como as redes sociais (MARTINO, 2014), que, segundo Martino, são "relações entre seres humanos baseadas na flexibilidade da estrutura e na dinâmica de seus participantes". Cada rede social, portanto, tem sua própria dinâmica, que é influenciada pela

arquitetura tecnológica que sustenta a interação social (MARTINO, 2014).

Dentro desse contexto, os artistas enxergam nas redes sociais uma oportunidade de se aproximar de seu público, criando uma conexão mais direta com seus consumidores. A interatividade, como observa Fragoso (2001), é um dos principais elementos que redefinem as formas psicológicas, cognitivas e culturais da comunicação digital. Santaella (2005) também destaca a importância da interatividade na arte digital, ou ciberarte, que permite uma interação complexa com as máquinas, criando experiências participativas e colaborativas, onde os usuários podem interagir com a arte de maneira dinâmica, modificando-a conforme seus comandos ou movimentos.

Jenkins, Green e Ford (2014) afirmam que, nas redes sociais, os grupos participam de uma cultura colaborativa que visa compartilhar e circular mídias de acordo com seus interesses coletivos. As redes sociais, portanto, transformaram a maneira como consumimos, produzimos e nos conectamos com a mídia. O TikTok, por exemplo, exemplifica essa transformação ao permitir que os usuários criem vídeos curtos e interajam de maneira criativa e colaborativa, com uma ampla variedade de músicas, filtros e efeitos. Lançado em 2016, o TikTok rapidamente conquistou milhões de usuários, proporcionando uma plataforma para a criação de conteúdos curtos que se tornaram um fenômeno global (FAUSTINO, 2020). Esse tipo de interação sem necessidade de um cenário elaborado ou de produção profissional tem facilitado o engajamento e o sucesso da plataforma.

O crescimento do hip hop ao longo das décadas também está intimamente ligado a essas mudanças nas plataformas digitais, com um aumento significativo no consumo de rap no Spotify. De acordo com dados de 2023, o hip hop é o segundo gênero mais escutado mundialmente, e o Brasil é o terceiro país com maior audiência para esse estilo musical. Ao mesmo tempo, o consumo de vídeos online se consolidou como a principal forma de mídia no Brasil, refletindo a crescente popularidade das plataformas digitais e o impacto de sua integração com a cultura musical, especialmente o rap (FAUSTINO, 2020).

A popularização do rap no Brasil é fortemente impulsionada pela democratização das tecnologias de gravação, produção e distribuição musical, que permitiram a inserção de gêneros marginalizados, como o funk e o rap, na indústria cultural. A disseminação desses estilos nas plataformas digitais, especialmente no YouTube e no TikTok, tem sido crucial para dar voz a esses artistas, ampliando seu alcance e visibilidade. O TikTok, por exemplo, tornou-se uma poderosa ferramenta de marketing no mercado musical, permitindo que músicas "viralizem" e, assim, ajudem artistas a expandir suas bases de fãs em diferentes regiões e classes sociais.

Ainda que a distribuição digital facilite a difusão de músicas, a competição pela viralização de conteúdo continua sendo um desafio, e o processo é muitas vezes imprevisível. Este fenômeno também reflete os hábitos da Geração Z, que cresceu imersa em tecnologias digitais e usa essas ferramentas para descobrir novas músicas. De acordo com o Spotify, o rap,

ou como o serviço de streaming denomina, o "hiphop", representa quase um quarto de todos os streams na plataforma. A popularização desse gênero também se reflete no fato de que, em 2023, o rap completou 50 anos internacionalmente e 40 no Brasil, e o Brasil é o terceiro país que mais consome esse gênero no mundo.

Em um artigo publicado pelo Kalamidade, uma fonte de grande relevância para o cenário do hip-hop, o autor inicia com a provocativa headline: "Não podemos deixar que a nova geração não saiba quem é KL Jay, RPW, Dexter, Nelson Triunfo ou a importância da São Bento". O texto segue explicando que o hip-hop no Brasil, que já conta com aproximadamente 40 anos de existência, abraçou diversas gerações de artistas e público. A transição de artistas como Sharylaine e Thaíde para Ebony e Borges reflete a evolução natural da relação entre as novas gerações e seus ídolos contemporâneos. Contudo, o autor enfatiza que, para compreender a totalidade de um movimento cultural como o hip-hop, não se pode limitar a análise aos artistas e influências atuais.

A popularização de raps nas plataformas de streaming e redes sociais, como o TikTok, tem se mostrado uma clara evidência dessa evolução, embora também evidencie o esvaziamento de uma cultura, fenômeno muitas vezes relacionado ao movimento capitalista, especialmente quando os investimentos vêm de atores externos à própria cultura. Nesse contexto, é essencial compreender o impacto das novas tecnologias no cotidiano da juventude e o funcionamento de um mercado fonográfico cada vez mais dinâmico.

O autor ressalta, de forma pertinente, que embora estilos como o Drill e o Trap façam parte do rap contemporâneo, é fundamental reconhecer que o rap é uma vertente do hip-hop, um movimento cultural e social mais amplo. Portanto, a responsabilidade de preservar e manter viva a cultura do hip-hop recai sobre as novas gerações, que, ao se envolverem com o movimento, devem também garantir que ele se mantenha autêntico e fiel às suas raízes. A continuidade e o fortalecimento da cultura hip-hop dependem, assim, do empenho coletivo para transmitir seus valores, sua história e sua importância às gerações futuras.

Muito atrelado ao quinto elemento, o conhecimento, e a ideia do coletivo/união que são os ensinamentos pilares do hip-hop, valorizar os pioneiros do movimento é essencial. Fato relatado durante entrevista com as Djs Vivian Marques, Dj Zeme, Lisa Bueno, Miyab, Vera Veronika e Donna, enfatizaram isso das seguintes formas:

“Sempre pesquise, estude, conheça artistas que vieram antes de você.” - Dj Donna

“Busque conhecimento a fundo antes de mais nada.” - Lisa Bueno

“Estude as bases da cultura Hip Hop, busque informação, estude, participe de workshop, invista em cursos com profissionais preparados e conscientes. Respeite seus limites e não se baseie com muita intensidade na verdade do outro. Pegue bons DJs/MCs como referência, mas não pegue a verdade deles para si. Aprenda no mínimo os princípios básicos para se tornar um

DJ, aprenda a mixar. Como? Através das ferramentas que você tem nas mãos. Afinal, estamos na era da informação e engana quem quer.” - Miyab

“Busque informações sobre as pioneiras e como o mercado fonográfico interfere nas suas decisões sobre o conteúdo. Seja fiel a seus princípios, ideologias e valores.”- Vera Veronika

“Valorize a história, quem veio antes e siga respeitando a si mesmo e o seu amor pela cultura e suas vertentes. Fazendo o seu melhor!

Os holofotes são bons porém a nossa essência é a melhor parte do legado.” - Vivian Marques.

O fato de sete das doze DJs entrevistadas relatarem respostas semelhantes quando questionadas sobre os conselhos que gostariam de deixar para a nova geração reflete um possível desconforto em relação à falta de conhecimento sobre a integralidade do movimento e sobre as pioneiras que ajudaram a construir a cena atual. Outras cinco entrevistadas mencionaram termos como “essência” e “amor” em suas respostas, sugerindo que ser DJ ou MC deve ser motivado por um vínculo emocional interno, uma conexão autêntica com a arte. Segundo elas, quando a motivação está centrada exclusivamente no lucro, a probabilidade de sucesso é reduzida, uma vez que essas atividades são extenuantes, em grande parte noturnas, e, em muitos casos, durante boa parte da carreira, DJs e MCs precisam se engajar em múltiplas atividades para complementar a renda. Dessa forma, muitos se tornam produtores artísticos, arte-educadores, fotógrafos freelancers ou até empregados com carteira assinada.

O conceito de empreendedorismo, nesse contexto, emerge como uma estratégia de adaptação. MCs e DJs como Killabi e Bianca Hoffman, por exemplo, desenvolvem suas próprias linhas de mercadorias (merch), que consistem em produtos materiais com seus logotipos ou estéticas personalizados, geralmente vendidos em lotes exclusivos. A terceirização da produção permite que as vendas aconteçam antes da produção efetiva dos itens, evitando o acúmulo de estoques. Além de camisetas, é comum a venda de adesivos, conhecidos como “stickers”, que representam a tag — uma espécie de assinatura de MCs ou DJs. Outro exemplo de merchandise é a fabricação de discos de vinil, um produto que, embora ainda caro, tornou-se mais acessível aos artistas independentes, permitindo que eles realizem diretamente o contato com as fábricas, sem a necessidade de uma produtora ou gravadora. Ecobags também se destacam como itens populares no mercado.

Essa estratégia de merchandising amplia a visibilidade do artista, expandindo a comercialização para além da música, e diversifica as fontes de renda, que não se limitam apenas aos royalties. Como salientado por MC Souto em entrevista ao apresentador Gustavo Melão: "Eu não conto com plays, paga muito pouco, a gente não consegue fazer nada com isso".

De acordo com Galletta (2018), o artista musical contemporâneo, especialmente no

contexto independente, exemplifica a versatilidade e a adaptabilidade exigidas na era pós-digital. Com as mudanças na economia e nas dinâmicas socioculturais, esse artista frequentemente acumula múltiplas funções que vão além da criação artística, incluindo a gestão da carreira, marketing digital, produção de conteúdo e até mesmo a engenharia de som. Essa multiplicidade de papéis reflete não apenas uma transformação na profissão musical, mas também nas demandas do mercado de trabalho, no qual a capacidade de desempenhar diversas funções se tornou cada vez mais valorizada. Assim, o artista independente de hoje é um verdadeiro polímata, cuja sobrevivência e sucesso dependem de sua habilidade em navegar por um ambiente profissional complexo e em constante evolução. Como Galletta (2018, p. 134) afirma, "este novo artista da música tem, realmente, que 'se virar', para dar conta das diversas e crescentes demandas inerentes à sua condição".

Ainda segundo o autor, a jornada do artista independente é marcada por uma dedicação multifacetada, que envolve tanto a gestão da carreira quanto a busca incessante por visibilidade no cenário artístico, além do constante aprimoramento técnico e artístico. Esse esforço é ainda mais desafiador em um cenário musical saturado pela digitalização, onde a atenção do público é um recurso escasso e a competição, feroz. No entanto, muitos artistas encontram formas inovadoras de se destacar e estabelecer conexões com seu público, utilizando ferramentas digitais para interação e divulgação de seu trabalho, demonstrando que a paixão e a resiliência podem abrir caminhos no vasto universo musical.

A discursividade gerada pela cultura do empreendedorismo ultrapassou os campos da Economia e da Sociologia, alcançando o senso comum e tornando-se um imperativo em nossa época. A ideia de que é necessário investir de maneira constante em si mesmo, com o intuito de ampliar as oportunidades profissionais e, conseqüentemente, aumentar os rendimentos, tem sido amplamente divulgada pela mídia e aceita por setores da economia, governos e grande parte da população como uma estratégia crucial para superar a crise econômica e os desafios do desenvolvimento. Nesse contexto, a cultura do empreendedorismo torna-se uma questão de sobrevivência. Com valores como proatividade, flexibilidade, inovação e senso de oportunidade se espalhando por diferentes áreas da vida social, ocorre a normatização de processos de subjetivação, nos quais os indivíduos se veem como microempresas, inseridos em relações de mercado competitivas (GADELHA COSTA, 2009).

Cerqueira (2017) ressalta a ambigüidade do empreendedorismo exercido pelos músicos profissionais, pois, ao mesmo tempo em que a liberdade e a autonomia para gerenciar a carreira são valorizadas, as incertezas e a instabilidade da profissão aumentam. Além disso, o volume de trabalho cresce sem a devida remuneração. No discurso do empreendedorismo, a atividade artística (e musical) é vista como um "laboratório de flexibilidade em uma economia política das incertezas" (CERQUEIRA, 2017, p. 207). No entanto, embora o empreendedorismo de si possa representar uma forma de resistência e sobrevivência, não se pode negar que o trabalho

dos músicos é marcado pela instabilidade financeira, refletindo o processo global de precarização das condições de trabalho.

O discurso do empreendedorismo, que exalta a autonomia, flexibilidade e liberdade, é amplamente adotado pela indústria cultural e pela economia criativa, que presenciam um avanço sem precedentes do capital sobre o trabalho. Tornar-se empreendedor, nesse contexto, faz parte de um processo de invisibilização do conflito entre capital e trabalho (CERQUEIRA, 2017, p. 162). Como resultado desse processo, emerge o músico que, ao mesmo tempo em que investe em si mesmo e explora diversas possibilidades de atuação sob a ótica do empreendedorismo, também enfrenta as incertezas das oportunidades disponíveis, a precarização de sua atividade e o aumento da carga de trabalho sem as devidas compensações financeiras.

O comércio digital, por meio de plataformas como Amazon e Ebay, é amplamente reconhecido como e-commerce (MAAMAR, 2003). Esse modelo de venda surgiu como uma resposta à necessidade de conectar consumidores que não podem se deslocar fisicamente a lojas, permitindo aos vendedores expandir seu alcance. Com o aumento da popularidade dos smartphones, as vendas online evoluíram para o m-commerce, uma modalidade de comércio eletrônico facilitada pelo uso de dispositivos móveis, proporcionando aos usuários a conveniência de comprar a qualquer momento e em qualquer lugar com acesso à Internet (SCHNEIDER et al., 2018). Durante a pandemia de COVID-19, em 2019, o m-commerce ganhou ainda mais relevância, com os smartphones desempenhando um papel crucial nas vendas online (DUMANSKA et al., 2019).

A evolução do comércio digital não parou por aí, pois com o crescimento das mídias sociais, surgiram novas formas de vender, chamadas de s-commerce, ou vendas sociais. As redes sociais oferecem uma plataforma dinâmica, onde os comércios podem publicar imagens de seus produtos e se comunicar diretamente com os consumidores (AKMAN e MISHRA, 2017). No Instagram, por exemplo, o s-commerce é incentivado por ferramentas como a criação de anúncios, influenciadores digitais e a possibilidade de usuários compartilharem suas compras com seus seguidores, potencializando a promoção de produtos.

Nesse cenário, o merchandising (merch) surge como uma forma inovadora de os artistas, especialmente as mulheres no hip-hop, interagirem com seus fãs. Hoje, as plataformas como Spotify, por meio da integração com o Shopify, permitem que os músicos vendam merchandising diretamente aos seus ouvintes. O site do Spotify destaca que, assim como a música, o merchandising é uma parte essencial do relacionamento entre o artista e seu público: "Com nossa integração da Shopify, você pode conectar sua loja ao Spotify for Artists. Seus fãs vão poder comprar merchandise onde ouvem suas músicas" (Spotify).

Este modelo de venda não apenas proporciona uma nova fonte de receita para artistas independentes, como também fortalece a conexão emocional entre os músicos e seus fãs. A

venda de merchandising se torna uma maneira de aproximar o público do artista, criando uma experiência imersiva e mais pessoal. Esse aspecto de proximidade é essencial para a construção da identidade do músico e a fidelização dos fãs. Um exemplo disso é o caso da cantora Rina Sawayama, que utilizou a plataforma Spotify para lançar um vinil de edição limitada. Em menos de um dia, o estoque esgotou, evidenciando a eficácia dessa estratégia de merchandising como ferramenta de engajamento com os fãs (Team Dirty Hit).

No caso das mulheres no hip-hop, a venda de merchandising também funciona como uma forma de empoderamento e expressão de suas trajetórias e influências culturais. As MCs podem usar suas plataformas para vender produtos personalizados que não apenas promovem sua música, mas também divulgam sua identidade artística. Isso cria uma nova dinâmica de interação, onde a fã se sente mais próxima e integrada à jornada do artista.

O conceito de experiência do usuário também é relevante no contexto da venda de merch. Como apontam Chong Law (2011) e Moser (2012), as emoções despertadas durante o primeiro contato do usuário com o produto são fundamentais. Sensações como prazer, surpresa e até frustração são componentes que influenciam a decisão de compra. No caso do merchandising, a experiência vai além do simples ato de adquirir um item; ela envolve o fortalecimento de uma conexão emocional com o artista e com a cultura que ele representa.

O uso de print on demand (produção sob demanda) por meio de plataformas como Printful também é uma estratégia importante nesse contexto. Como relatado por Frankie Cosmos, a criação de produtos sob demanda evita a superprodução e os custos relacionados ao estoque, permitindo aos artistas vender seus produtos diretamente aos fãs sem precisar investir em grandes quantidades de mercadorias antecipadamente. Esse modelo de negócios, combinado com o uso das plataformas de streaming e redes sociais, cria um ecossistema sustentável para a venda de merchandising no contexto musical.

Veja que, apesar da liberdade artística e viabilização das oportunidades de criação que a internet oferece aos artistas independentes, a quantidade de atribuições que ele recebe também aumenta. Aquele que não tem gravadora para auxiliar no marketing, e financiar seus lançamentos precisa “se virar nos 30” e planejar a capitalização, financiamento e retorno dos projetos, encontrar os músicos, produtores e desenvolver o projeto do zero, garantir sua renda com outros trabalhos e ainda produzir conteúdo para internet, já que no meio artístico atual “quem não é visto, não é lembrado”. O desafio está em além de fazer tudo isso, fazer imprimindo sua identidade.

Na entrevista realizada com as Djs e Mcs, ao serem perguntadas se achavam justo o retorno financeiro dos royalties, responderam em sua maioria que não, tendo apenas duas delas respondido que não sabiam dizer. Fato que, a ascensão das plataformas digitais, tanto redes sociais como streaming e a evolução da microtecnologia que possibilitou os home-studios trouxe uma dinâmica maior para o mercado fonográfico, tanto no sentido de ampliação de variedades

sonoras e visibilidade, quanto no sentido de quantidade de artísticas no mercado, o aumento da demanda o transformou também em ainda mais competitivo.

Na mesma pesquisa realizada com 15 DJs e MCs, apenas duas mencionaram que sua única fonte de renda provém da performance musical. Embora continuem a atuar como músicos e a gerar parte de sua renda por meio da música. Esses resultados coincidem com algumas evidências apresentadas por Kika Souza em seu livro *o Apagamento Histórico das Mulheres no Hiphop*, na página 62 Dj Elisa Guanabara comenta:

“Já aconteceu do cara não querer pagar o meu cachê, mas queria que eu fosse tocar tipo, o flyer cheio de homem, aí o cara ‘Não da tempo de te colocar no Flyer’ e aí eu já falava ‘Então não vai dar tempo de eu tocar também’.

Nesse contexto, o indivíduo que tentou contratar a DJ para o evento não se dispôs a sequer destacar sua participação na divulgação. O flyer, uma peça digital de arte criada para promover eventos, desempenha um papel similar ao convite da primeira festa de hip-hop feita por Cindy Campbell à mão. Atualmente, essas peças são elaboradas, na maioria das vezes, por designers ou pessoas com familiaridade com plataformas de edição. O flyer funciona como um convite, geralmente compartilhado nas redes sociais do evento ou da casa que o sediará, com o intuito de atrair o público. Sem a inclusão do nome da DJ, o público não consegue identificar sua presença no evento, o que resulta em uma perda de visibilidade e do devido reconhecimento pela sua participação.

Ainda no livro de Kika, Dj Elisa prossegue a relatar sobre esse tipo de acontecimento: “Sobre o apagamento na cena, hoje eu sou um pouco mais respeitada, mas antigamente acontecia muito de primeiramente o contratante gostar de dar o preço, e aí o Dj homem que tinha um X valor maior que o seu, ele vai chamar o cara, mas na hora de te chamar vai te oferecer um preço que você não quer. E se você não aceita, você é desumilde, tá querendo aparecer” A desvalorização da produção feminina acontece de várias formas, com vários discursos e argumentos. A falta de tempo para fazer uma divulgação ou a falta de dinheiro para a contratação (somente daquela mulher) são as mais utilizadas. É como se as artistas fossem obrigadas a aceitar as migalhas que os contratantes oferecem, para que o mínimo de espaço para apresentar seus trabalhos (Souza, Kika, 2023)

Em relação aos homens em eventos de hip-hop a contratação e presença de mulheres nos line-ups é muito inferior, e não pela falta de técnica, talento ou demanda, mas talvez pela falta de interesse em incluí-las ou pelo ainda remanescente, hegemonia masculina na cena. A falta de oportunidades, investimento e renda para investir nos lançamentos, distribuição e divulgação alimenta essa cadeia -in-produtiva.

Por mais que existam contratações, elas possuem as seguintes características: são em menor número em relação às contratações dos homens, recebem cachês menores e normalmente se torna comum contratar sempre a mesma pessoa, a mesma mulher, como se não existisse outras

mulheres capacitadas na cena. Em resumo, na leitura mais comum, essa mulher em específico faz parte da chamada “cota”. Muitas mulheres não se percebem nesse lugar da chamada “cota de representatividade”, pois mesmo contratadas não são respeitadas, como revela a DJ Aline Vargas:

“Comecei a sentir que poucos convites que recebia e as contratações que surgiram eram mais por uma questão de representatividade, por eles quererem uma mulher tocando, tipo uma cota! Os caras na maioria das vezes nem acreditavam que eu era a DJ contratada pelo evento!” (Souza, Kika, 2023 - P.70)

Quando perguntadas sobre o que seria necessário para que a performance musical se tornasse sua principal fonte de renda, as musicistas que não a consideram sua atividade principal mencionaram que, apesar de tratarem a música como um negócio sério, com dedicação, investimentos e valorização de seus empreendimentos culturais, a renda proveniente de suas outras atividades é mais substancial e oferece maior estabilidade do que a performance musical.

Em muitos casos, essas atividades alternativas estão inseridas na economia criativa e na indústria cultural, inclusive na indústria musical, mas não estão diretamente ligadas à indústria de performance musical. Por exemplo, Bianca Hoffman, além de ser MC, trabalha no audiovisual como fotógrafa e cineasta; Killabi, embora não tenha sido entrevistada diretamente, é citada frequentemente como gestora e vendedora de sua própria coleção de roupas e acessórios, além de atuar como arte-educadora na Casa Chiquinha Gonzaga pela ONG Papel de Menino; e DJ Zeme, que também atua na produção de eventos.

A falta de espaço, necessidade de validação masculina para ser valorizada na cena do Hip-hop, relacionamentos mal-acabados com homens do hip-hop e até a falta de apoio dos eventos na maternidade fez e faz com que várias mulheres precisem se retirar da cena. A figura das mulheres que resistiram, a rede de apoio e a representatividade se tornam essenciais nesse momento. Esses atributos externos que influenciam a auto retirada de vários artistas da cena, são conceitos apresentados por Kika Souza como Fator exclusão e a prova do tempo.

Rúbia RPW comenta: “.. foi aí que eu vi MC Regina e a Sharylaine em um grupo chamado NIGHT GIRLS (...), eram as pioneiras nessa época. Então eu me senti mais confiante de tentar cantar, porque até então só tinha visto figuras masculinas”.

“E se outras mulheres vieram depois foi porque tiveram outras mulheres que também inspiraram e estiveram antes” - Bgirl Miwa:

"Feminist solidarity means understanding that our struggles are interconnected. We cannot afford to isolate ourselves from each other; we must work together, build relationships based on love, respect, and mutual support. These relationships are the foundation of any true revolutionary movement."<sup>133</sup> (HOOKS, 2000, p. 34).

Uma das DJs entrevistadas compartilhou uma experiência marcante relacionada à sua vivência como mãe dentro da cena do Hip-hop; após dar à luz ao seu filho (o bebê teria seus 3

meses na época), ela foi convidada a se apresentar em um grande evento financiado por uma empresa relevante dentro do universo do Hip-hop. O evento, focado no break, seria uma ótima oportunidade para sua carreira. No entanto, ao chegar no local, a DJ se deparou com a falta de infraestrutura para atendê-la em suas necessidades como mãe. Ao precisar trocar a fralda de seu filho, a DJ não encontrou um espaço adequado para isso e precisou improvisar. Ela usou lençóis para cobrir o chão do banheiro feminino e contou com a ajuda de duas amigas para realizar a troca. Nenhum espaço adequado foi disponibilizado para a mãe, como um camarim ou uma área tranquila para cuidar de seu filho. O evento, de grande porte e financiado por uma empresa relevante na cena do Hip-hop, não parecia preparado para acomodar as necessidades básicas de uma mãe que também faz parte da cultura.

Após seu set, a DJ, que inicialmente tinha a intenção de aproveitar o evento e até mesmo assistir à performance dos outros artistas, se viu forçada a ir embora rapidamente. Ela não conseguiu permanecer no local por mais de duas horas, sem ter sequer a chance de aproveitar o evento como espectadora, dada a falta de apoio e estrutura.

---

<sup>133</sup> "A solidariedade feminista significa entender que nossas lutas estão interconectadas. Não podemos nos permitir isolar umas das outras; precisamos trabalhar juntas, construir relacionamentos baseados em amor, respeito e apoio mútuo." (HOOKS, 2000, p. 34).

A DJ, que é divorciada, também enfrentou desafios relacionados à coparentalidade, uma vez que o pai do seu filho, embora também envolvido na cultura do Hip-hop, não esteve presente para oferecer suporte no evento, mas quando precisa frequentar ou decide por vontade estar nos eventos não têm a mesma preocupação que ela, apenas deixa o filho a cuidados da mãe, que acaba por ficar em casa, mesmo assim, é o pai que recebe o reconhecimento e premiação social já que nas redes se mostra como pai presente e cuidadoso. Nesse momento, foi a rede de apoio feminina que a forneceu auxílio, por meio das duas amigas.

A cultura hip-hop no Brasil emerge como um reflexo das marginalidades sociais, abordando questões de raça, classe e opressão histórica, enquanto também se conecta com o movimento hip-hop norte-americano, que surgiu no contexto do gueto do Bronx. Esse movimento, tanto no Brasil quanto internacionalmente, reconhece a importância das marginalidades e busca transcender fronteiras, promovendo uma vigilância constante sobre as realidades sociais de seus participantes (OSUMARÉ, 2015, p. 90). No Brasil, o hip-hop começa a se consolidar nas periferias urbanas, porém com destaque inicial no centro de São Paulo nos anos 1980, já que era ponto de encontro mais acessível entre todos, a juventude, inicialmente na região da 24 de Maio e depois na estação São Bento, se organiza e resiste através da dança, do rap e do grafite. Contudo, a narrativa predominante, muitas vezes, esquece de mencionar a presença fundamental das mulheres nesse processo, como as Back Spin Girls e outras figuras femininas do movimento, como Sharylaine, Nenessureal e Rose MC.

É necessário, como afirma Ribeiro (2017, p. 79), tomar consciência de nossas histórias e realidades, pois questões de racismo e opressão de gênero são frequentemente deslegitimadoras, sendo vistas como "mimimi" ou algo excessivo. A autora destaca que dar voz às mulheres e aos marginalizados é um ato essencial de restituir as humanidades negadas e de questionar as normas hegemônicas que perpetuam a opressão. Nesse sentido, o hip-hop, apesar de enraizado em uma sociedade patriarcal e racista, busca ser uma plataforma para a emancipação dos corpos marginalizados, especialmente das mulheres e da população negra.

O papel das mulheres dentro do movimento hip-hop é crucial, como mostram exemplos históricos de pioneiras como The Sequence, Mercedes Young Ladies, TLC, Sha Rock, Roxxane Shante, Rubia RPW, Lunna Rabetti e outras, que, com suas contribuições, ajudaram a definir a identidade do movimento. No entanto, nas décadas de 2000, muitas mulheres foram deixadas de lado na indústria e no movimento. A indústria fonográfica enfrentou transformações que levaram à crise do mercado nos primeiros anos de 2000 com o advento da pirataria digital através das novas tecnologias, como o Napster e o surgimento do MP3. Como destacado por Kathy Iandoli em *My Mic Sounds Nice: The Truth About Women in The Hip Hop*, a pirataria

e a quebra da indústria proporcionaram novas oportunidades para artistas marginalizados, criando uma cena underground que permitiu o florescimento de novas vozes femininas no rap, mas nos Estados Unidos, as poucas mulheres que eram assinadas por gravadoras passaram a ser menos ainda, nesse período argumentavam que as mulheres geravam um maior custo pela necessidade de alta produção como cabelo, maquiagem e outros atributos do tipo.

A internet trás uma reviravolta para a indústria e com isso um movimento de democratização da produção (já iniciado anteriormente por gravadoras independentes mas que ganha força nesse momento) e do consumo musical se expandem. A oferta aos artistas independentes de novas plataforma para promover sua arte sem a intermediação das grandes gravadoras geram um aumento na quantidade de artistas. Galletta (2018) observa que a independência no campo musical exige uma colaboração entre artistas, que, embora interdependentes, se fortalecem ao compartilhar recursos e visões criativas. Esse cenário digital proporciona oportunidades inéditas para artistas independentes, tanto como uma rede de apoio entre si, para que se conheçam, fechem parcerias quanto para com o público onde aproximam os laços e facilitam o acesso a sua arte, ao mesmo tempo em que impõe desafios relacionados à velocidade de mudanças e à sobrecarga de informações, como discutido por Stalder (2020), que afirma que as escolhas no ambiente digital são determinadas, em grande parte, por filtros algorítmicos que priorizam determinados conteúdos.

Esse novo cenário proporcionou maior visibilidade para os artistas independentes, mas também intensificou a competição, especialmente com a popularização das redes sociais como canais de promoção e marketing pessoal. As redes sociais, como afirmado por Costa, Junior (2018), criam uma dinâmica de "hiperexposição" que gera prazer imediato, mas que nem sempre é sustentável e pode resultar em consequências negativas para os artistas que se expõem de forma excessiva. A sociedade contemporânea tem experimentado profundas rupturas que impactam dimensões fundamentais da vida humana, especialmente no que se refere ao tempo e ao espaço. Castells (2019, p. 458) sugere que os lugares físicos foram substituídos por espaços caracterizados por fluxos contínuos, e que as concepções de passado, presente e futuro agora se entrelaçam em um "tempo intemporal". Nesse novo contexto, a sociedade vive imersa em uma "cultura da virtualidade", onde o que antes era fantasia se torna realidade.

A ascensão das tecnologias digitais tem produzido novos modos de vida e de pertencimento, refletindo características próprias da contemporaneidade. Conforme Bortolazzo (2020, p. 375), as tecnologias digitais não apenas influenciam a maneira como o mundo é vivenciado e habitado, mas também são produtos dessa própria sociedade. Dentro desse cenário digital, os músicos são impelidos a explorar as inúmeras possibilidades que o ambiente virtual oferece, adequando-se ao que melhor se alinha com suas necessidades e objetivos, numa busca incessante por novas oportunidades. Essa adaptação se dá por meio de interatividade, conectividade e relações entre pessoas, informações e máquinas, como aponta Bortolazzo

(2020, p. 375).

Nos depoimentos de músicos profissionais, emerge uma preocupação recorrente: a rapidez com que as mudanças ocorrem no ambiente digital. A citação de um entrevistado ilustra essa questão: “Hoje, é a velocidade das coisas, é a velocidade da timeline, é a quantidade de acesso, é a possibilidade de cada um de produzir conteúdo e divulgar conteúdo, não é?”. Esse ponto revela uma inquietação em relação à "condição digital" da atualidade, composta por três aspectos essenciais: referencialidade, comunalidade e algoritmidade (STALDER, 2020, p. 9).

As dificuldades enfrentadas por DJs, especialmente as entrevistadas com mais de 35 anos, estão diretamente relacionadas a essa condição digital. A dificuldade em se atualizar rapidamente, acompanhar a velocidade das transformações do mercado fonográfico e conquistar o devido reconhecimento como artistas, e não apenas como prestadores de serviço, foram as questões mais mencionadas. Como observa a DJ Cinara, o desafio está em se manter relevante na cena, tanto em termos de pesquisa quanto de técnica. A valorização da classe, para ela, deve ser mútua: os contratantes devem reconhecer DJs como artistas. Além disso, as DJs precisam se atualizar musicalmente para acompanhar a velocidade da geração Z, acessando as line-ups dos maiores festivais, como relatado por outras entrevistadas.

O ambiente digital se caracteriza pela enorme quantidade de informações que competem pela atenção dos usuários. Nesse contexto, as escolhas sobre quais informações consumir não são apenas individuais, mas também comunitárias. Como ressalta Stalder (2020), nossas escolhas estão longe de ser autônomas, pois dependem de significados e parâmetros compartilhados pela cultura. As mídias sociais permitem a criação de filtros pessoais, mas, simultaneamente, ampliam as opções ao tornar visíveis as escolhas dos outros. Esse processo constrói uma visão de mundo coletiva que é mais profunda e extensa do que a percepção de uma única pessoa, pois é na comunidade que se valida o valor das escolhas feitas (STALDER, 2020, p. 6).

Entretanto, na cultura digital, as escolhas individuais são moldadas pelos algoritmos que determinam quais conteúdos serão exibidos no feed e na timeline, baseando-se nos perfis de interação e nos gostos e comportamentos anteriores dos usuários. Como explicam Jenkins (2009), as redes sociais e as plataformas de conteúdo gerado pelo usuário têm borrado as linhas entre criadores e consumidores de conteúdo, mas também têm gerado uma assimetria de poder. Corporações de mídia e indivíduos com habilidades técnicas avançadas possuem um controle desproporcional sobre a produção e distribuição do conteúdo. Por outro lado, consumidores com maior literacia digital agora têm a capacidade de moldar a cultura midiática de formas que antes eram impossíveis.

Esse novo paradigma oferece inúmeras oportunidades para a participação ativa e expressão criativa, mas também apresenta desafios relacionados ao acesso e à equidade. Camila, uma das musicistas entrevistadas, observa como os músicos acabam se inserindo em

"bolhas" digitais, atendendo a públicos menores, e precisando aprender a trabalhar com essa realidade. A lógica da monetização e a presença do capital de investimento no processo cultural muitas vezes forçam os músicos a buscarem alternativas e estratégias próprias para romper essa estrutura, criando caminhos paralelos àqueles dominados pelo grande capital.

Por fim, os músicos independentes, inseridos nesse cenário digital e imersos nos desafios impostos pela cultura do empreendedorismo, têm desenvolvido estratégias muito pessoais para se manterem ativos em suas carreiras. Essas estratégias, ainda que capilares e singulares, têm sido cruciais para garantir a continuidade e o crescimento de suas atividades no mercado musical atual.

Dentro das discussões contemporâneas sobre sustentabilidade e cultura, é comum que o vínculo entre redes sociais e mercado fonográfico desperte reações imediatas de aversão. Tal reação é, em parte, resultado da complexa história entre MCs/DJs e gravadoras, como evidenciado pelo relato de Sha Rock sobre sua experiência com a Sugar Hill Records, que, longe de ser uma parceria harmoniosa, foi marcada por desinteresse e negligência. Por outro lado, a saturação do tema, sobretudo entre as gerações mais jovens, amplifica a aversão, especialmente quando palavras como "rap" e "TikTok" são colocadas juntas em uma única frase. A realidade, crua e implacável, revela que o capitalismo, em sua busca incessante por capitalização, não deixa a arte de fora, sendo esta última, pela sua carga emotiva e capacidade de conexão, um campo particularmente suscetível a tais pressões. Em tempos digitais, essa realidade se torna ainda mais evidente, com a padronização de sons comerciais sendo imposta tanto no aspecto sonoro quanto visual, de forma cada vez mais incisiva e menos sutil, mas que para os jovens das novas gerações que crescem em meio digital, parece ser normalizado

A contradição entre a cultura de rua e a cultura de mercado não é algo recente, mas atravessa toda a história do rap, sendo um de seus aspectos fundamentais. O rap, como fenômeno cultural, nos ensina que a música não é um elemento isolado, mas um poderoso instrumento de transformação social, ao mesmo tempo em que é moldada pelas dinâmicas sociais e econômicas em que está inserida (TEPERMAN, 2015, p. 150).

Essa dualidade indica que, embora o rap tenha suas raízes na cultura de rua, que busca expressar as realidades e lutas sociais das comunidades marginalizadas, ele também é influenciado e, muitas vezes, cooptado pela indústria musical e pelo mercado. A música, e especificamente o rap, não deve ser vista apenas como uma forma de entretenimento, mas como um meio poderoso de transformação social. Isso implica que as letras, temas e estéticas do rap refletem e respondem às dinâmicas sociais e econômicas que os artistas vivenciam, evidenciando uma relação intrínseca entre arte e contexto social. Diversos são as iniciativas por parte dos hip hoppers nesse sentido, dentre elas, ocorrem as oficinas de break lecionadas pela B-Girl Cris, que além disso atua no Hip-hop em diversas frentes, seja mentorando, promovendo a conscientização pelas suas pesquisas, lecionando ou elaborando projetos culturais e esportivos.

A Cris Dia é autora do livro “ A pedagogia do Hip-Hop: consciência, resistência e saberes em luta (2019, Appris), participa de grupos de estudo e pesquisa educação e afroperspectivas (FEUSP) e do CEMI (Centro de Estudos em Migrações internacionais) do IFVH-Unicamp-linha de pesquisa “Hip-hop em trânsito”, doutora, mestra em educação, produtora do projeto Quadro Negro, diretora técnica de projetos e normas desportivas da federação paulista de breaking e da confederação brasileira de breaking, mentora do Guetto Crew (SP), do coletivo Wolts (PE) de moda, arte-professora, dentre outras atribuições. Os arte-educadores do Hip-hop são diversos, de todos os elementos, em todas as frentes e projetos que se possa imaginar, desde o ensino de linguas estrangeiras através das letras de rap, as aulas de break, as aulas de discotecagem, aulas de literatura marginal até o pensamento Afrocentrado.

Em 2001 Dias foi voluntária em um espaço chamado Atêlie Terapêutico Artístico Pedagógico, ministrava as oficinas de matemática, de criatividade, esporte e de danças urbanas (popping locking, breaking, wacking, stiletto, house, dancehall, krump e freestyle), sobre essa experiência, Cris comenta:

Naquele espaço, percebi a importância do Hip-hop não só como elemento de transformação social, mas como ferramenta educacional, visto que consegui correlacionar todas as oficinas de mofo que uma complementava a outra, além de dialogar com a história dos nossos antepassados africanos e o cotidiano das crianças, uma vez que as conhecia individualmente. (DIAS, Cristiane P.24)

Nesse sentido após a exposição de diversos estudos de outros autores do hip-hop, cultura, sociedade e detalhados, amplos e diferentes relatos como arte-educadora e o impacto da educação hip-hop, capaz de dialogar diretamente com a juventude, na vida desses jovens, Dias sugere um modelo de currículo escolar que insira o Hip-hop, devido seu potencial aglutinador, inovador e central.

Dentro dessa perspectiva que é que as experiências internacionais e nacionais realizadas a partir da pedagogia Hip-Hop, incluindo este trabalho, parece-nos de suma importância, visto que, a cultura Hip-Hop é hoje uma rede de conexão juvenil por meio da arte e das plataformas digitais, ferramentas que se mostram relevantes para o mundo global em nossa atualidade, além disso, a dança breaking é umas das maiores redes de conexão com a juventude global. (DIAZ: 2015, p. 173)

Por fim, Segundo Diaz (p.174) “[...] a Cultura e mídia do Hop-Hop no currículo pode servir como catalisador e ferramenta para fortalecer o educar”. Nesta direção, acreditamos ainda que tanto esta pesquisa/ experiência, quanto o plano piloto brevemente delinead, possam servir de aporte para pesquisas posteriores. (DIAS, Cristiane: p. 172, 2018)

Embora, como observa Teperman, rap e mercado nunca tenham estado completamente distantes, pode-se afirmar que o boombap underground tem se esforçado para manter uma distância mais definida do mainstream, buscando preservar a sua essência autêntica. Artistas como KillaBi, Bianca Hoffman, Annabya, Luna Rabetti, Sharylaine, MC Rose, Rúbia RPW, DJ Zeme, DJ Miayb e DJ Vivian Marques representam não apenas a excelência artística, mas

também a resistência de um movimento que desafia as imposições de um mercado cada vez mais homogêneo e padronizado.

Apesar das oportunidades criadas pelas redes sociais, ainda existem barreiras significativas que dificultam a plena participação e valorização das mulheres no rap. A pesquisa aponta que a visibilidade conquistada por meio das redes sociais é muitas vezes efêmera e que a desvalorização do trabalho artístico feminino persiste, refletindo uma cultura que ainda privilegia as vozes masculinas. A pesquisa destaca a importância das plataformas digitais como ferramentas que permitem a ampliação da voz e a construção de redes de suporte entre essas artistas, que historicamente enfrentam desigualdades de gênero e raciais na indústria musical. Através de entrevistas e análises de conteúdo, explorou-se como as redes sociais não apenas proporcionam espaço para a expressão artística, mas também servem como um campo de batalha onde questões como machismo, racismo e a luta por reconhecimento são constantemente debatidas.

Apesar do amplo acesso à informação proporcionado pela internet, muitos jovens apresentam dificuldades em se aprofundar no conhecimento, incluindo o contexto da cultura hip-hop. A forma como a indústria fonográfica se adapta às novas tecnologias, muitas vezes de maneira superficial, e argumenta que essa "colonização do pensamento" e a imposição de padrões estéticos pela mídia dificultam a construção de uma identidade autêntica e coletiva entre os jovens da geração Z. Entende-se que a popularização de conteúdos rápidos e atraentes, como os apresentados em plataformas como o TikTok, tem levado a uma busca por validação e gratificação instantânea e constante, o que os desacostuma a não eventividade proporcionada pela rotina. As novas tecnologias moldam a percepção dos jovens sobre si mesmos e suas identidades, sugere-se que a velocidade das mudanças e a saturação de informação podem levar a uma homogeneização cultural, onde a diversidade de vozes e experiências é eclipsada pela produção de conteúdos superficiais.

Os episódios envolvendo a DJ Vivian Marques e o programa Território Hip Hop, apesar de distintos em suas circunstâncias, compartilham uma questão comum: o desrespeito com artistas que, ao longo de suas trajetórias, têm se dedicado a fortalecer a cultura Hip Hop, uma expressão artística e social fundamental para as comunidades urbanas. O caso Da DJ Vivian Marques expõe a desvalorização das mulheres negras no meio artístico principalmente por intermédios exteriores, como no caso. Enquanto o Território Hip Hop revela falhas na gestão pública de programas culturais que visam a formação e inclusão de novos artistas. Ambos os casos ilustram a necessidade urgente de revisar práticas institucionais e profissionais que assegurem o respeito e a valorização da cultura Hip Hop e seus protagonistas.

No dia 6 de novembro de 2024, o evento que reunia grandes nomes da música negra feminina, como Lys Ventura, Vivian Marques, Erykah Badu e Luedji Luna, acabou sendo marcado por uma série de desrespeitos em relação à DJ Vivian Marques. Com 18 anos de

carreira, Vivian não teve acesso ao camarim, ao contrário de outros artistas, e enfrentou sérios problemas técnicos durante sua apresentação. Ela havia preenchido o rider técnico, que especifica os equipamentos necessários para a performance, mas a produção não atendeu suas necessidades. Durante o show, ela se viu forçada a utilizar apenas um mixer e um toca-discos, o que comprometeu sua performance, apesar de seu talento e profissionalismo.

A DJ, visivelmente indignada, utilizou suas redes sociais para denunciar a falta de respeito, publicando um vídeo de seu pronunciamento durante o show. Ela pediu aos responsáveis pelo evento: "respeita as mina preta!". No vídeo, Vivian afirmou que a noite, que deveria ser uma realização de um sonho, acabou sendo marcada por problemas de estrutura e atitudes que desrespeitaram sua trajetória e sua contribuição para a cultura Hip Hop. Ela acrescentou: "a noite que tinha de tudo para ser a mais feliz e a realização de um sonho muito especial... só não foi pior porque pufe contar com minhas duas grandes amigas marcou aqui as djs tati laser e kmına. esse sistema retrógrado já deu!! fazer média e faturar no lombo das pretas... chega!"

Ela também fez uma crítica contundente aos "opressores" que se apropriam da cultura Hip Hop sem o devido respeito ou entendimento. Em uma entrevista, Vivian comentou: "Minha força pra botar a voz no mic e falar sobre tudo o que acontece vem pelo amor por essa cultura linda e, às vezes, problemática, quando os opressores querem tomá-la de assalto... Mas seguimos". Ao falar sobre esses "opressores", ela se referia a pessoas que utilizam a cultura como uma ferramenta para se promover ou lucrar, sem buscar realmente entender e respeitar sua origem e importância.

(Aqui, vale ressaltar que), como observador e analista do contexto, pode-se perceber que, em uma sociedade patriarcal, homens brancos frequentemente ocupam posições dominantes no espaço da cultura Hip Hop. Esse domínio muitas vezes resulta na exclusão ou silenciamento das vozes de mulheres e artistas negras, como no caso de Vivian. Além disso, há uma forma sutil de opressão exercida por esses indivíduos, tanto nas redes sociais, onde podem facilmente apagar críticas, quanto na vida real, onde distorcem a situação e responsabilizam as mulheres pela falta de profissionalismo, quando, na verdade, o problema está na gestão do evento e no desrespeito por parte dos organizadores. Esse comportamento reflete uma tentativa de manter o controle e silenciar as vozes críticas que desafiam o *status quo*.

"*Status quo*" é uma expressão em latim que significa "o estado atual das coisas" ou "a situação existente". Em um contexto como esse, ela se refere às condições ou estruturas que estão estabelecidas e que muitas vezes são mantidas por aqueles que se beneficiam delas. No caso que discutimos, ao mencionar o "status quo", você está se referindo ao sistema atual de poder, que favorece certos grupos (como homens brancos) em detrimento de outros, especialmente mulheres e artistas negras. Quando você diz que as vozes críticas "desafiam o

status quo", está se referindo ao fato de que essas vozes questionam as estruturas de poder e as normas estabelecidas.

O programa Território Hip Hop, criado com a proposta de promover a formação artística e fortalecer a cultura Hip Hop em São Paulo, também enfrentou uma série de dificuldades que prejudicaram sua execução em 2024. Este programa, inspirado no Programa Vocacional da Secretaria Municipal de Cultura, visa disseminar o conhecimento e apoiar a formação de novos artistas e públicos, abrangendo áreas como DJing, MCing, grafite, e breakdance. Porém, a edição de 2024 foi marcada por um processo de inscrição excessivamente burocrático e demorado, com atrasos na divulgação da lista dos aprovados. Dado o alto número de inscritos, a seleção foi realizada por sorteio, o que gerou desconforto e desconfiança entre os participantes.

Após o sorteio, os arte-educadores selecionados aguardaram ansiosamente a confirmação do início do programa, mas, 24 horas depois, o prefeito de São Paulo anunciou o corte da verba destinada ao projeto. O Território Hip Hop, que deveria começar no final de 2024, foi então adiado para o início de 2025. No entanto, até o fim de janeiro de 2025, o programa ainda não havia se iniciado, e os inscritos foram informados sobre o cancelamento por meio de um grupo de WhatsApp, no qual nem todos estavam presentes. Muitos dos profissionais souberam da mudança de planos apenas por meio das redes sociais de colegas, evidenciando a falta de comunicação e respeito pela dedicação dos artistas envolvidos. Esse episódio demonstrou a fragilidade e a falta de comprometimento com o Hip Hop, especialmente quando se trata de iniciativas que buscam apoiar e valorizar a produção artística local.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A pesquisa apontou para a necessidade de um debate mais profundo sobre as questões ambientais, sociais e de governança (ESG), que se tornam cada vez mais relevantes no contexto das organizações, incluindo a indústria musical. A promoção de uma sociedade sustentável, equilibrando os fatores econômicos, sociais e ecológicos, deve ser considerada na construção de um mercado musical mais justo.

O hip-hop, enquanto movimento cultural, pode se reinventar através das novas mídias, mantendo sua essência de resistência e crítica social, ao mesmo tempo em que se adapta às demandas contemporâneas. A pesquisa conclui que a luta por reconhecimento e equidade no cenário musical é um processo contínuo, que exige tanto ação individual quanto coletiva para desafiar as estruturas de poder existentes.

Através da explanação da essência do Hip-hop, da análise de diversos artigos e materiais audiovisuais, entendeu-se que a cultura, por si só, é talvez o único elemento social capaz de recuperar a atenção do jovem e formentar a busca pelo conhecimento, ao mesmo tempo que

reduz a violência entre pares, o machismo e promove a inclusão social. Para finalizar como bem exposto por Rappin' Hood no Documentário "Nos tempos da São Bento" é através da cultura que o negro, o indígena e outros grupos marginalizados, conseguem expressar sua voz ativa e exercitar no mundo sua subjetividade:

“Através dos elementos artísticos a gente pode participar do mundo, como sujeito ativo, de mudanças sociais no nosso meio [...] hoje a gente consegue estar dentro das grandes acadêmicas, no mercado de produção audiovisual, no governo federal. A gente tá revertendo, através da cultura hip-hop, esse processo de desculturação do nosso país” Rappin' Hood - Nos Tempos da São Bento.

Com base nos resultados desta pesquisa, foi possível observar que as redes sociais têm um impacto significativo na construção da subjetividade dos jovens, influenciando diretamente a percepção de si mesmos e suas identidades. A análise revelou que, ao priorizarem o entretenimento superficial, as plataformas digitais contribuem para a homogeneização cultural e a internalização de padrões hegemônicos, reduzindo a capacidade crítica dos indivíduos e dificultando a formação de uma identidade autêntica.

A flexibilização das políticas de conduta da Meta, permitindo discursos discriminatórios e de ódio, agrava ainda mais esse cenário. Os jovens, em processo de formação, são particularmente vulneráveis à normalização da exclusão, do preconceito e da violência, o que compromete seu bem-estar psicológico e sua capacidade de desenvolver uma mentalidade inclusiva e respeitosa. Além disso, a dinâmica algorítmica das redes sociais, ao priorizar conteúdos de alto engajamento, favorece a superficialização das informações, afastando-os de uma reflexão mais profunda e crítica sobre si mesmos e o mundo ao seu redor.

Portanto, é necessário repensar as práticas das plataformas digitais, adotando políticas de moderação que garantam a liberdade de expressão sem comprometer os direitos humanos e a dignidade dos indivíduos. O futuro das redes sociais deve ser pautado pela responsabilidade das empresas de tecnologia em criar ambientes seguros, inclusivos e que promovam o desenvolvimento do pensamento crítico, essencial para a formação de cidadãos conscientes e éticos. A Meta, assim como outras empresas do setor, precisa revisar suas políticas para evitar que o espaço digital se torne um terreno fértil para a disseminação de ódio e desinformação, contribuindo, assim, para uma sociedade mais justa e respeitosa.

Existe uma urgência inegável no debate sobre a disseminação do feminismo negro, indígena e marginalizado, especialmente dentro da indústria da música, onde é crucial que se amplifique o consumo e a visibilidade do trabalho de mulheres MCs e DJs. É fundamental que os contratantes se comprometam a buscar, divulgar e apoiar o trabalho dessas artistas, além de garantir que a Secretaria da Cultura e as instâncias responsáveis pelo Hip-Hop recebam mais investimentos e aprimorem seu comprometimento com a promoção e valorização da cultura. Somente assim será possível evitar a repetição de situações como a ocorrida em 2024 e fomentar verdadeiramente a cultura paulista.

A solução proposta por Cris Dias, que sugere a inclusão do Hip-Hop no currículo escolar, é uma abordagem essencial para os desafios sociais e culturais mencionados ao longo deste estudo. Essa medida contribui para um diálogo mais eficaz com os jovens e fortalece seu senso de identidade. Além disso, o esporte e as oficinas de Hip-Hop surgem como alternativas não só para o lazer, mas também como uma forma de combater a alienação digital, estimulando o desenvolvimento do pensamento crítico e promovendo um equilíbrio saudável entre os mundos virtual e real. Essa prática também se configura como uma opção de profissionalização dentro da cultura, oferecendo aos jovens novas possibilidades de inserção e expressão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGÊNCIA BRASÍLIA. Lei de incentivo à Cultura aumenta valor destinado a projetos. Disponível em: <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2018/03/14/lei-de-incentivo-a-cultura-aumenta-valor-destinado-a-projetos/>. Acesso em: 19 jun. 2024.
- AZEVEDO, Amailton Magno G.; SILVA, Salloma Salomão Jovino. Os sons que vêm das ruas. In: ANDRADE, Elaine Nunes. Rap e educação: rap é educação. São Paulo: Summus, 1999. p. 65-81.
- BELL HOOKS. Feminism is for everybody: passion and politics. Cambridge: South End Press, 2000.
- BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto Editora, 1994.
- BOLAÑO, César. A Economia Política da Televisão Brasileira. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 22, n. 2, p. 15-32, jul./dez. 1999.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo. São Paulo: Martins, 2009.
- BRANSFORD, John; BROWN, Ann L.; COCKING, Rodney R. (Org.). How people learn: brain, mind, experience, and school. Washington, D.C.: National Academy, 2000.
- CACCIAMALI, M. C.; TATEI, F. Gender and salaries of qualified workforce in Brazil and Mexico. Problemas del Desarrollo, v. 44, p. 53-79, 2013.
- CAVES, R. Creative Industries. Harvard: Harvard University Press, 2000.
- CMMD (COMISSÃO MUNDIAL SOBRE O MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO). Nosso futuro comum (Relatório Brundtland). 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1991.
- CONTADOR, António Concorde; FERREIRA, Emanuel Lemos. Ritmo e poesia: os caminhos do rap. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- CORREIA DIAS, CRISTIANE CORREIA DIAS. A Pedagogia Hip-Hop: consciência, resistência e saberes em luta (Appris, 2019)
- DAILY, G. C. (1997). Nature's services: Societal Dependence on Natural Ecosystems. Washington: Island Press.
- DE BARROS, Aluizio Antonio; MIRANDA DE ARAÚJO PEREIRA, Cláudia Maria. Empreendedorismo e crescimento econômico: uma análise empírica. RAC-Revista de Administração Contemporânea, v. 12, n. 4, 2008.
- DE MARCHI, Leonardo Gabriel. Transformações estruturais da indústria fonográfica no Brasil, 1999-2009: desestruturação do mercado de discos, novas mediações do comércio de fonogramas digitais e consequências para a diversidade cultural no mercado de música. Tese (doutorado) - Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- DIAS, Márcia Tosta. Indústria fonográfica: a reinvenção de um negócio. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério. Economia da arte e da cultura. São Paulo: Itaú Cultural,

2010. p. 165-183.

DIAS, Márcia Tosta. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DORNELAS, José C. Assis. Empreendedorismo: transformando ideias em negócios. 2001.

FARINELLI, Marcel A. A ritmo de descolonización: música e independencia en Jamaica. Março 2017. Página 89. Investigador independente y colaborador del GRENS, UPF.

FERRARETTO, Luiz Artur. Uma proposta de periodização para a história do rádio no Brasil. Revista Eptic, Sergipe, v. 14, n. 2, p. 1-24, mai./ago. 2012.

FIALHO, Vania Malagutti. Hip Hop Sul: um espaço televisivo de formação e atuação musical. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

GIL, Antônio Carlos. Métodos e técnicas de pesquisa social. 6. ed. Editora Atlas SA, 2008.

GOMES, L. F. E. Ser Pardo: o limbo identitário-racial brasileiro e a reivindicação da identidade. Cadernos de Gênero e Diversidade, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 66–78, 2019. DOI: 10.9771/cgd.v5i1.31930. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/31930>. Acesso em: 13 dez. 2024.

GONÇALVES, Glauber Eduardo. Estrutura de mercado, padrões de concorrência e inovações na indústria fonográfica brasileira. 107 p. Dissertação (Mestrado em Economia). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, São Paulo, 2012.

GRAFFITI WOMAN: Graffiti and Street Art from Five Continents. 1. ed. Londres: Thames & Hudson Ltd, 2006.

GUATTARI, F. As três ecologias. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. 11ª. ed. Campinas: PapiLAMIM-GUEDES, V. Consciência negra, justiça ambiental e sustentabilidade. Sustentabilidade em Debate, v. 3, p. 223-238, 2012.

HERSCOVICI, Alain; COELHO, Vitor Daher. Mercado cultural, indústria fonográfica e economia imaterial. In: XI Congresso Brasileiro de História Econômica e 12ª Conferência Internacional de História de Empresas, Vitória, 2015.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LUCAS, R.; MOREIRA BARROSO, L. Uma análise da identidade indígena no enquadramento midiático da rapper Katumirim. Esferas, v. 3, n. 31, 21 dez. 2024.

MARTINEZ GALLERY. Vanguard. Disponível em: <https://www.martinezgallery.com/vanguard/taki-183-spawns-pen-pals>. Acesso em: 19 dez. 2024.

MOREL, Leonardo; SANTOS, Vitor Gonzaga dos. O funk e o rap em números. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 32, 2022. DOI: <https://www.doi.org/10.53343/100521.32/4>.

MOURA, Thiago. Resenha do rap. Pelotas: Bradamente Livros, 2017.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PILLAR, Analice. Leitura & releitura, Arte na escola. Porto Alegre, v. 1, n. 15, 1996.

PIO, Sandra. O meio como ponto zero. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002.

- PRATT, Andy C.; HUTTON, Thomas A. Reconceptualising the relationship between the creative economy and the city: Learning from the financial crisis. *Cities*, v. 33, p. 86-95, 2013.
- RAMOS, Celia Maria Antonacci. *Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte*. CEART/UDESC, 2008.
- ROSENTHAL, David. *Hard bop: jazz and black music 1955–65*. New York: Oxford University Press, 1992.
- RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SACHS, I. *Caminhos para o Desenvolvimento Sustentável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2002.
- SACHS, Ignacy. Desenvolvimento e cultura. *Desenvolvimento da cultura. Cultura do desenvolvimento. Organizações & Sociedade, Bahia*, v. 12, n. 33, p. 151-165, abr./jun. 2005.
- SEYMOUR PAINT. Disponível em: <https://www.seymourpaint.com/>. Acesso em: 19 dez. 2024.
- SILVA, Felipe Maia Balbueno da. *Empreendedorismo no campo da economia criativa: um estudo sobre a feira de artesanato da beira mar*. 109 p. Dissertação (Mestrado em Administração e Controladoria). Faculdade de Economia, Administração, Atuária e Contabilidade, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, 2014.
- SOUZA, Kika. *Mulheres no Hip-hop: Apagamento Histórico e Outras Violências*.
- TEIXEIRA, Michel Antônio Brasil. *Geração Boom Bap: Sampling e Produção Musical de Rap em Belo Horizonte*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado de Minas Gerais, 2018.
- TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo, Claro Enigma, 2015.
- VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira 1965-1999. *ArtCultura, Uberlândia*, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan./jun. 2008.
- VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010. *Música Popular em Revista, Campinas*, v. 1, n. 3, p. 7–36, jul./dez. 2014.
- VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Da música popular à MPB: um século de música e disco no Brasil. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, v. 26, n. 1, p. 377–388, 2020.
- VICENTE, Eduardo; KISCHINHEVSKY, Marcelo; DE MARCHI, Leonardo. A consolidação dos serviços de streaming e os desafios à diversidade musical no Brasil. *Revista Eptic, Sergipe*, v. 20, n. 1, p. 25-42, jan./abr. 2018.

## REFERÊNCIAS DE WEBSITES

- Hip-hop se torna Patrimônio Cultural Imaterial no Estado de São Paulo. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/hip-hop-se-torna-patrimonio-cultural-imaterial-nos-estado-de-sao-paulo>. Acesso em: 14 jan. 2025.
- Vulnerabilidade aumenta risco de violência contra mulher negra, Senado Federal, 22 nov. 2024. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/11/22/vulnerabilidade-aumenta-risco-de-violencia-contramulher-negra-apontadatenado>. Acesso em: 14 jan. 2025.
- "A primeira novela brasileira completa 65 anos." GaúchaZH, 2016. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2016/12/primeira-novela-brasileira-completa-65-anos-veja-curiosidades-da-trama-8840772.html>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- "Nas telas: o nordestern de Os Cangaceiros." Memorial da Democracia. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/nas-telas-o-nordestern-de-os-cangaceiros>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- "Lei nº 12.965/14 - Marco Civil da Internet." Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2014/lei/112965.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/112965.htm). Acesso em: 13 dez. 2024.
- PGP Consultoria. ESG - Environmental, Social & Governance. 2022. Disponível em: <https://pgpconsultoria.com.br/2022/11/08/esg-environmental-social-governance/>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- "Triple Bottom Line." Meio Sustentável, 2020. Disponível em: <https://meiosustentavel.com.br/triple-bottom-line/>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- "Jamel Shabazz: 40 years on NYC's streets." Dazed Digital. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/photography/article/23870/1/40-years-on-nyc-s-streets-with-jamel-shabazz>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- "Theatro José de Alencar celebra aniversário do Macauba do Bandolim com live solidária." Governo do Ceará, 2020. Disponível em: <https://www.ceara.gov.br/2020/07/28/theatro-jose-de-alencar-celebra-aniversario-do-macauba-do-bandolim-com-live-solidaria/>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- "Guaranis." Wikipedia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guaranis>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- "José Tadeu Arantes." Blog. Disponível em: <https://josetadeuarantes.wordpress.com/2017/09/01/o-que-eu-aprendi-com-os-guarani/>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- ASNTE, M. K. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, E. L. (Org). Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.
- "Toques de Berimbau." SoundCloud. Disponível em: <https://soundcloud.com/capoeira-dende/sets/toques-de-berimbau-carolina-soares>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- G1. Veja quais xingamentos e ataques podem deixar de ser barrados no Facebook e no Instagram. G1, 14 jan. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2025/01/14/veja-quais-xingamentos-e-ataques-podem-deixar-de-ser-barrados-no-facebook-e-no-instagram.ghtml>. Acesso em: 20 jan. 2025.

OTEMPO. Meta responde à AGU e diz que fará reunião para analisar manifestação da empresa de Zuckerberg. O Tempo, 14 jan. 2025. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/politica/governo/2025/1/14/meta-responde-agu-que-fara-reuniao-para-analisar-manifestacao-da-empresa-de-zuckerberg>. Acesso em: 20 jan. 2025.

ESTADÃO. Erika Hilton pede investigação à Polícia Federal após receber ameaças de morte por vídeo sobre Pix. Estadão, 14 jan. 2025. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/politica/erika-hilton-pede-investigacao-policia-federal-apos-receber-ameacas-morte-video-sobre-pix-nprp/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. *Território Hip-Hop*. Porta de Entrada, 2025. Disponível em: <https://portadeentrada.prefeitura.sp.gov.br/territorio-hip-hop/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

Looping: Repetição de um ciclo rítmico indefinidamente geralmente via sampler.

Mano: Aquele que é reconhecido como um igual, um amigo. Redutivo de “Irmão”

Pickup: Pickup é um equipamento de Djs, em especial no rap, composto por dois toca-discos e um mixer.

Sampler: Instrumento eletrônico amplamente utilizado pelos rappers é dotado de memória para os sons selecionados. Normalmente se encontra acoplado a um mixer o que permite realizar as colagens de sons pré-gravados durante a execução de uma música pelo Dj ou inseri-la no processo de mixagem de uma música.

## Apêndice 1 – Questionário Voltado as Artistas

Prints da planilha de resultados. Disponível em: [LINK DA PLANILHA](#)

Carimbo de data/hora	Qual seu nome artístico	Quantos anos você tem?
04/11/2024 11:22:02		
04/11/2024 13:02:22	Bianca Hoffmann	31 anos
04/11/2024 14:28:56	DJ VIVIAN MARQUES	43 anos
04/11/2024 16:04:19	Vera Veronika	46
04/11/2024 16:50:22	DJ Miya B	31
04/11/2024 21:41:10	DjElisa Guanabara	22
04/11/2024 22:54:39	DJ Donna	47
05/11/2024 11:11:47	Camila	32
07/11/2024 16:41:21	fnho	27
02/12/2024 20:08:06	DJ CINARA	40
03/01/2025 00:02:25	Lisa Bueno	43

Qual papel o audiovisual teve na sua formação na música? Há quanto tempo você atua como DJ/Mc?

construiu minha identidade como artista, me deu suporte 12 anos

O audiovisual traz ferramentas fundamentais para a música 18 anos

Através dos vídeos e fitas VHS que nós mulheres produzimos 32 anos início em 1992

Na minha perspectiva, o audiovisual possui muita importância 6 anos

O audiovisual tornou-se uma das formas mais populares de expressão 17 anos

Através do videoclipe, foi uma forma de viralizar e se conectar 24 anos

O audiovisual no meu caso foi um dos primeiros meios de divulgação 10 anos

Muito pois tive mais apoio e visibilidade 4 anos

20 anos

De identificação como pessoa que contribui na sociedade 27 anos

**Se lembra da primeira Dj/MC que conheceu? Quais hoje quais você diria serem seus principais desafios?**

Karine Alves vulgo Alka. Vi ela rimando a primeira	espaço pra show, dinheiro pra gravação/mix/mas
DJ Lisa Bueno, tivemos uma crew chamada apple	Acho que o desafio é se manter na cena, se atuali
A primeira MC que conheci fora do meu estado fc	Alcançar a mídia, ter verba para pagar e impulsio
Primeira DJ: Cinara Primeira MC: Dina Di	Lidar com a superficialidade e falta de interesse c
Sim, Vivian Marques , Marina Porto, Dj Ni .	A cena ainda é muito machista mesmo nos mulhe
Minha primeiro referência foi a DJ Simmones Las	Se atualizar musicalmente na velocidade da gera
Acho que a Cinara, conheci ela pelas redes social	Acho que a necessidade de se manter sempre "di
Há muito tempo , ah grandes referências nas voz	Conseguir tempo
DJ SHORTEE	Sempre existe o desafio de se manter atualizada
DJs Nice, Lika Marques	

**Quais plataformas de streaming/distribuição você utiliza? Quais redes sociais você utiliza?**

usei por muito tempo a onerpm, mas pelo fato de	Twitter (X), Instagram, Facebook, Tikt
Spotify, Tidal , SoundCloud, seriam ótimas se tive:	Instagram, Facebook
Utilizo todas as disponível, porém nunca e justo	Instagram, Threads do Instagram, Fac
Spotify, YouTube, Deezer, DJ City. O que eu conhe	Instagram, Threads do Instagram, Tik
Spotify, Sim	Instagram, Facebook
Tik Tok, Instagran... Na pandemia usei bastante o	Twitter (X), Instagram, Threads do Ins
Distribuição eu uso Onerpm, daí tudo né Soundcl	Instagram é oq mais uso, facebook tb
Eu nunca nem ganhei nada	Instagram, Facebook
YouTube e soundcloud, ainda nao lancei nada aut	Instagram, Facebook, Tiktok
Ainda não uso mas pretendo.	Instagram

**Busca se manter ativo diariamente? Se sim, postar quando tem um novo lançamento, realiza alguma**

Não	vou bem no freestyle
Sim, Sim	sim
Posto Semanalmente	sim
Sim, Sim	Não costumo avisar ninguém, só posto e quem q
Sim, Sim	sim
Sim, Não	Não
DIARIAMENTE não, BUSCAR, mas acabo me man	então, acho que lançamento de disco mesmo ser
As vezes	sim
Não	Não faço planejamento somente o melhor dia de
Sim, Não	

Já teve a oportunidade de conhecer outras artes? Durante a pandemia as lives da Twitch tiveram alg

Sim	Sim, conheci muita gente através da twitch, em es
Sim	Sim, foi o veículo mais utilizado para nós manterr
Sim	
Sim	A Twitch foi muito importante para demonstrar m
Sim	Sim, as lives pelas plataformas (twitch, youtube, F
Sim	Sim, além de manter a divulgação do meu trabalh
sim	sim, foi o que manteu minha saúde mental pra se
Sim	Eu nunca usei
Sim	Não me acostumei muito porque prefiro pessoaln
Sim	Não

Divulga sua agenda semanal nas redes? Sente qu Considera seu perfil no instagram o principal meir

dificilmente está tendo uma agenda	sim
sim	sim
Divulgo quinzenal, pois algumas semanas não ter	Instagram e watts
sim	sim
sim	sim
Não	sim
sim	sim
sim	sim
sim	sim
sim	sim

Como você descreveria a identidade visual que de Acredita que as redes sociais facilitam a expressi

tento manter bastante os elementos dos anos 90	acho que é uma ponte, mas acredito que consigo
Cores, linguagens e logotipo	Sim
Logotipo e cores são fundamentais para o reconf	Sim, mas não são as únicas
não levei nada disso em consideração, eu só quer	Sim, muito, mas tudo de maneira bem natural. Só
Minha identidade visual mostra muito quem sou €	Sim, muitas vezes chegamos em artistas que nu
Minha logomarca foi criada pela grafiteira Siren, d	Não muito. As redes sociais tem trabalhado muito
skate no pé, toca disco, bombeta e butts. no insta	mano sim, com certeza mas o foda é conseguir s
Tudo, o conjunto em si tem que ter um conceito	Sim
Não sei dizer ao certo como descrever mas me c	Sim
Cores	Sim

### Como você protege sua autenticidade e equilíbrio A desinformação e a rapidez que as coisas aconte

tento ficar menos tempo possível e usar apenas c	já me preocupei mais, hoje em dia não tem mais c
Veze ou outra tiro dia e horas de folga sem celular.	Sim parece que a maior parte das coisas são raze
Reservo horários para o uso	A desinformação preocupa muito. Pois a leitura e
Muita terapia, muito respeito às diferenças e reali	Com toda a certeza existe uma preocupação muit
Sim , eu sempre falo importância de cuidarmos d	Sim , infelizmente as redes ajudam bastante espa
Reduzindo esse uso.	Sim, vim de uma cultura que o RAP era 100% mús
acho que me afastando de vez em quando, seguii	porra demais, ce ve dj chegando na cena meio fra
Não , isso em excesso faz mal	Sim
Sinceramente eu tenho dificuldade até hoje na ad	Bastante
Dando pausas no uso	Sim

### Pra finalizar, que dicas daria pra uma MC/Dj que e

Faça com amor mas saiba que o ódio também te

Valorize a história, quem veio antes e siga respeit  
Os holofotes são bons porém a nossa essência é

Busque informações sobre as pioneiras e como o

Estude as bases da cultura Hip Hop, busque infor

Um degrau de cada vez , conseguimos conquistar

Pesquise, estude, conheça artistas que vieram an

Estudar, Ouvir e Respeitar. Só isso, a rua não é o in

Não , desistir, nunca foi fácil e nunca vai ser !

Não faça pelo dinheiro, faça por amor. Se não am

Busque conhecimento a fundo antes de mais nad

## Apêndice 2 – Questionário Voltado aos Ouvintes

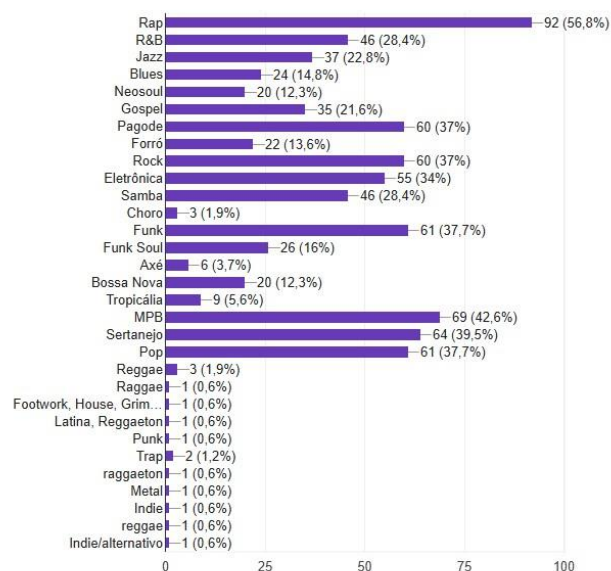
Planilha de resultados por onde se foi possível filtrá-los pelo gênero musical RAP e depois pelas artistas femininas. [LINK DA PLANILHA](#)



Quais gêneros musicais você mais ouve? (Considerando que existem mais de 1300, dei uma resumida, caso a sua opção não esteja aqui, selecione "Outro")

[Copiar](#)

162 respostas



Quais seus 5 artistas mais ouvidos?

156 respostas

Racionais,D2,marisa monte,alcione,sabotagem

Não sei dizer pq varia muito da época

CBJR, Nirvana, Racionais MCs, Black Sabbath e Armadinho

Miles davis, J. cole, alee, matue, bill evans

Chaka Khan, Cléo Sol, Erykah Badu, Djavan, Little Brother

Westside Gunn, Madlib, J Dilla, MF DOOM, The Alchemist

Pink Floyd, Eric Clapton, Jhon Lennon, Bad Bunny, Brytiago

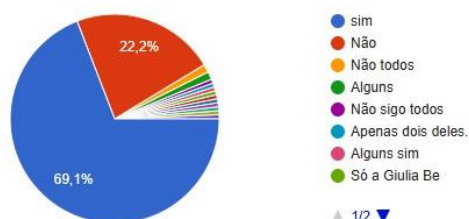
Gustavo Lima, natazinho lima

Gabriela Rocha

Você segue esses artistas no Instagram?

[Copiar](#)

162 respostas



▲ 1/2 ▼

Como fica sabendo dos eventos em que seus artistas favoritos irão tocar?

155 respostas

- Instagram
- Instagram
- Internet
- Não fico
- Redes sociais
- instagram
- Instagram
- Redes sociais
- Rede social

As redes sociais influenciam sua escolha de programação para os fins de semana? [Copiar](#)

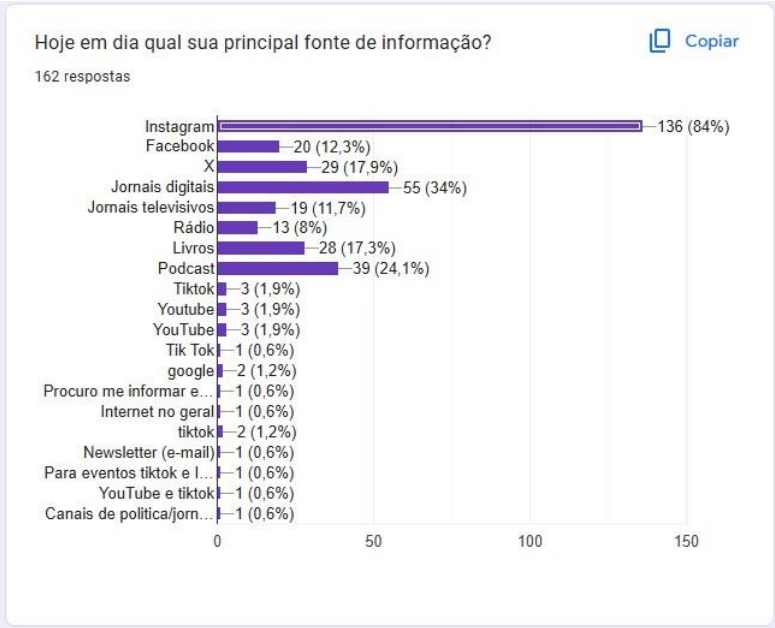
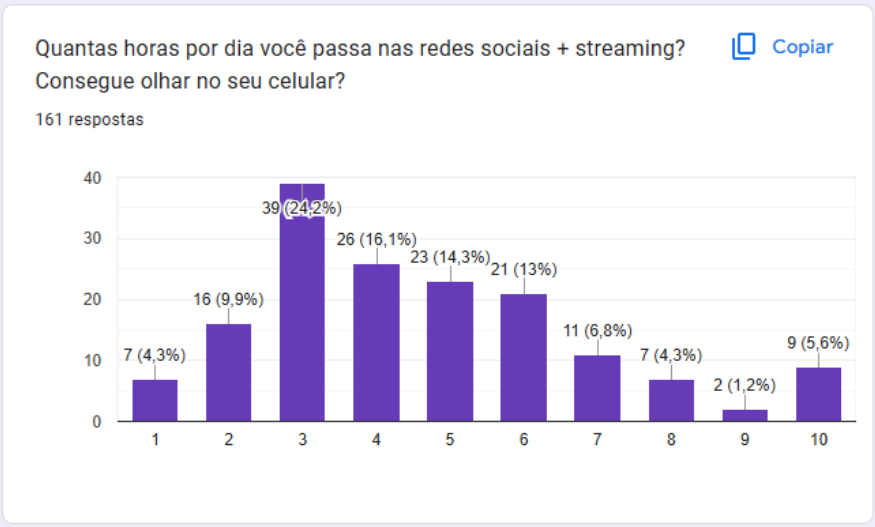
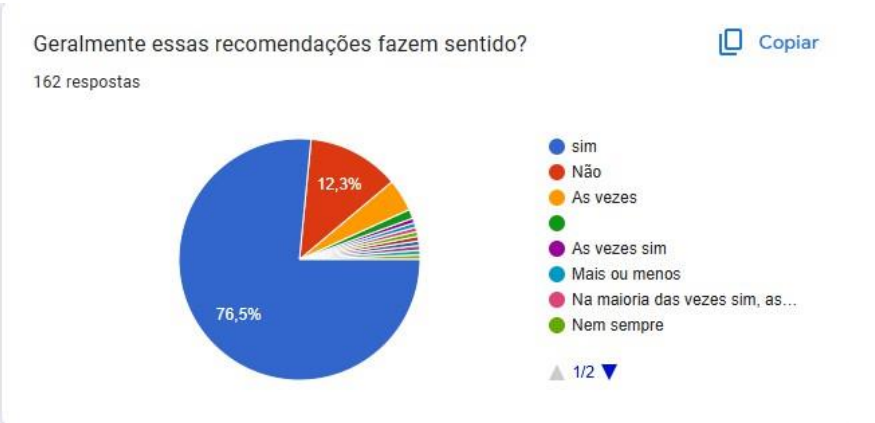
162 respostas

Resposta	Porcentagem
sim	64,8%
Não	32,1%
As vezes	~0,5%
Não totalmente	~0,5%
As vezes, dependendo o destino.	~0,5%

Já conheceu novos artistas através de recomendações das plataformas de streaming ou redes sociais? [Copiar](#)

162 respostas

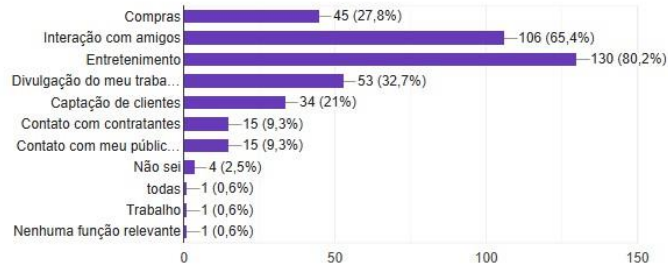
Resposta	Porcentagem
Sim	92%
Não	8%



### E qual a principal função das redes sociais na sua vida?

[Copiar](#)

162 respostas



### Qual maior tempo que você consegue ficar sem usar o celular?

153 respostas

1 dia

3 horas

1 dia

4 horas

8 horas

Um3 3 horas

8 horas

8horas

5 horas

### Tem sentido algum dos sintomas abaixo? (pule caso nenhum)

[Copiar](#)

133 respostas

