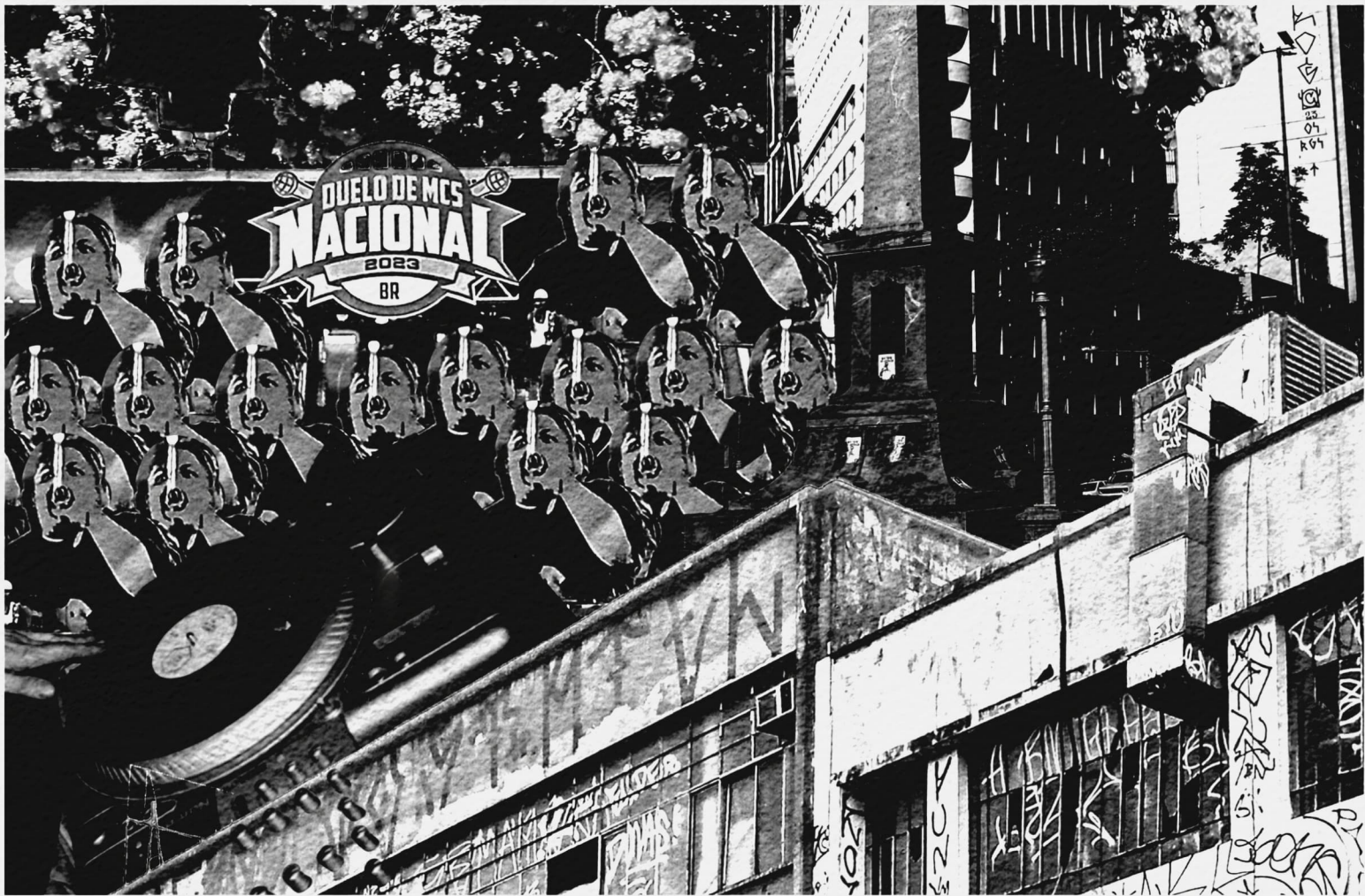




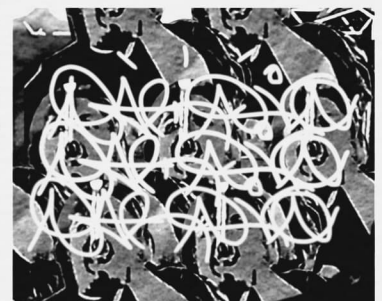
EPISTEMOLOGIA INTERSECCIONAL DO BARULHO:



Conhecimento e autodefinição por corpos negros e genderizados a partir do hip-hop em Belo Horizonte - MG

Steffane Santos

uma história



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós Graduação em Antropologia

Steffane Pereira Santos

EPISTEMOLOGIA INTERSECCIONAL DO BARULHO:

**Conhecimento e autodefinição por corpos negros e genderizados a partir do
hip-hop em Belo Horizonte - MG**

Belo Horizonte

2024

Steffane Pereira Santos

EPISTEMOLOGIA INTERSECCIONAL DO BARULHO:

Conhecimento e autodefinição por corpos negros e genderizados a partir do hip-hop em Belo Horizonte - MG

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais PPGAn-UFMG como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sabrina Deise Finamori

Belo Horizonte
2024

306	Santos, Steffane Pereira.
S237e	Epistemologia interseccional do barulho [manuscrito] :
2024	conhecimento e autodefinição por corpos negros e genderizados a partir do hip-hop em Belo Horizonte - MG / Steffane Pereira Santos. - 2024.
	168 f. : il.
	Orientadora: Sabrina Deise Finamori.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1. Antropologia – Teses. 2. Epistemologia – Teses. 3.Relações de gênero - Teses. 4.Hip-hop (Cultura popular) - Teses. I. Finamori, Sabrina Deise . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ANTROPOLOGIA DE STEFFANE PEREIRA SANTOS (MATRÍCULA N.º 2023663665)

Aos 04 (quatro) dias do mês de novembro de 2024 (dois mil e vinte e quatro), reuniu-se às 14:00 horas, por meio da Plataforma virtual *Google Meet*, a Comissão Examinadora para julgar em exame final a Dissertação intitulada: **“EPISTEMOLOGIA INTERSECCIONAL DO BARULHO: Conhecimento e autodefinição por corpos negros e genderizados a partir do hip-hop em Belo Horizonte - MG”** requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em Antropologia, área de concentração: Antropologia - linha de pesquisa: Sistemas Simbólicos, Socialidades e Gênero. A Comissão Examinadora foi composta pelas(os) professoras(es) doutoras(es): **Sabrina Deise Finamori - orientadora, Daniela Vieira dos Santos e Waldemir Rosa**. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Sabrina Deise Finamori, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à mestranda, Steffane Pereira Santos, para apresentação da sua Dissertação. Seguiu-se a arguição pelos(as) examinadores(as), com a respectiva defesa da candidata. Logo após a arguição dos(as) examinadores(as), a Comissão se reuniu, sem a presença da mestranda, para julgamento e expedição do resultado final. O trabalho demonstra originalidade e a banca recomenda a publicação de artigos para revistas acadêmicas. Concluída a reunião, os membros da Comissão Examinadora aprovaram a Dissertação por unanimidade e o resultado foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 04 de novembro de 2024.

Membros da Comissão Examinadora:

Sabrina Deise Finamori (PPGAN/UFMG)

Daniela Vieira dos Santos (Unicamp)

Waldemir Rosa (UNILA)



Documento assinado eletronicamente por **Sabrina Deise Finamori, Professora do Magistério Superior**, em 05/11/2024, às 16:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniela Vieira dos Santos, Usuário Externo**, em 11/11/2024, às 17:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Waldemir Rosa, Usuário Externo**, em 22/11/2024, às 08:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3686562** e o código CRC **89722E48**.

Referência: Processo nº 23072.263561/2024-55

SEI nº 3686562

*Às que vieram antes de mim,
às que compartilham comigo o momento presente
e às que ainda vão vir por sonhar mundos.*

À minha mãe, Elizangela Brito, por sonhar comigo e me incentivar a sonhar alto.

O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme.

Leda Maria Martins

Belo Horizonte, 23 de setembro de 2024.

Ensaiei escrever esses agradecimentos mais de uma vez. Como se esperasse de algum modo um momento certo em meio aos dias cada vez mais corridos, onde o tempo parecer ser suprimido entre o espaço-tempo e o dia parece não conseguir vencer de novo as demandas que o atravessa. Respirei mais uma vez e após receber uma mensagem afetuosa de minha mãe de boa noite, eu me lembro que há muita coisa bonita na velocidade dos dias de fim de mundo em meio à crise climática. É como se o tempo ainda parasse, sem pressa, para declararmos o que sentimos, o que nos move e o que nos mantém vivas.

Agradeço a N'zambi, a meus N'kisis e meus guias. Agradeço N'dandalunda, N'zazi, Kassute, Kaiaia e Matamba. Agradeço a Nossa Senhora Aparecida. Agradeço a Nossa Senhora do Rosário. Agradeço a Exu. Agradeço às rezas de minha mãe, por me livrarem dos olhos ruins e abrir meus caminhos.

Agradeço à Elizangela Brito, meu grande amor e minha mãe. Nossa relação é um presente e ser sua filha é uma das melhores coisas que poderia ter me acontecido. Agradeço também ao meu padrasto, Altamiro Silva. Agradeço imensamente a dedicação de vocês a mim, com a escuta dedicada, mas principalmente por acreditarem com toda a força de vocês em mim, nos meus sonhos e nos meus desejos. Obrigada por acolherem o que eu sou com tanto amor.

À Mametu Muiandê e Tata Lembojy, obrigada por cuidarem de meu orí, dos meus caminhos e por acalmar meu coração. A benção de vocês me acompanha.

À **DJ Akila, Inza Princess, Djessy, Lua Zanella e Nica**. Obrigada pelo tempo de vocês. Por compartilhar comigo suas vivências e por confiarem em mim para condução desta pesquisa. A importância de vocês para a cena de Belo Horizonte é inquestionável e nossas trocas estão para além desse trabalho.

À minha orientadora, Sabrina Finamori. Sua leitura cuidadosa e escuta atenta me ensinaram e me ensinam muito sobre Antropologia. Aprendo muito com sua docência acolhedora, que acredita no que é dito e que se desafia a enxergar uma universidade não branca. Obrigada pelo companheirismo que me acompanha desde a graduação. Por ouvir minhas angústias e, em especial, por topar o que é caro para mim dentro do fazer pesquisa. Agradeço acreditar nas confluências entre perspectivas interseccionais e a cultura hip-hop. Sem seu trabalho impecável, essa dissertação não seria possível.

Às pessoas amigas que comigo caminham e me movimentam. À Rafaela de Paula, obrigada por toda escuta, amor e parceria, aprendo com você diariamente. Obrigada por acreditar, compartilhar e incentivar a minha pulsão frente à Antropologia. Saber que as minhas amigas, são também minhas inspirações e referências me inunda de felicidade e confiança. Viver com você me motiva e me joga para frente.

À Gab Nunes da Silva, por compartilhar comigo conversas, ideias e vontades. Obrigada por nossa parceria. Viver com você é um presente, nossa conexão se estende para além dessa vida.

À Ayana Odara de Brito, por me lembrar da beleza das coisas e vibrar elas comigo. Sua luz me transborda.

À Sofia Maria do Carmo, pelas trocas ao longo dessa pesquisa e pelo afeto que me acompanha há tantos anos.

À Pedro Lima, pela escuta, troca e incentivo. Obrigada por tanto.

À Nicole Batista, pelas trocas e oportunidades. Aprendo muito com você. Obrigada por acreditar em mim na possibilidade.

À Gabriella Cipriano, Ludmila Freitas, Franciele Marinho, Mariana Gomes, Vivi Carmona, Bruna Dias, Aymee Santana, Amanda Figueiredo, Diadorim Maria, Maria Alice Batista, Marília Loureiro, Elisa Cardoso, Yuri Rezende, Naender de Oliveira, Tulio Silva e Vinícius do Carmo, que acompanharam esse processo de diferentes formas, vocês são importantes e eu celebro com vocês esse momento especial.

À Mateus Neres e Letícia Santa Cruz, aprendo muito com vocês em nossas partilhas. Vocês me inspiram.

À Lidiane Souza, Pedro da Maura e Maurício Santos, nossos cafés da tarde me salvaram nos últimos meses. Obrigada por tantas trocas.

À Mariana Abreu, Pedro da Maura, Jedrael Lucas, João Augusto Porto, Pedro Ventura e Aymee Santana por impulsionarem e acreditarem, assim como eu, na cultura hip-hop enquanto epistemologia.

Agradeço ainda a Miss Black e Wagner Gen pelos ensinamentos a partir de suas vivências que pulsam o hip-hop.

À Gabriela Ferreira, minha psicóloga, por um trabalho qualificado que me acompanha há tantos anos e que me impulsiona.

À Leandro de Oliveira, Mariana Cabral e Ruben Caixeta de Queiroz, durante o mestrado aprendi muito com vocês, suas vivências e pesquisas. Meu muito obrigada.

À Denise da Costa pelas trocas e partilha.

Obrigada a cada estudante da disciplina Introdução a vida e obra de Zora Neale Hurston, em especial a Beatriz Sabino e Luana Nascimento. Agradeço ainda e mais uma vez a Rafaela de Paula, Nicole Batista e Ruben Caixeta, aprendi muito com vocês, com as possibilidades didáticas inventadas nessa disciplina me elevo.

À Lélia Gonzalez, Zora Hurston, Patricia Hill Collins e Tricia Rose, suas contribuições guiam este trabalho.

À Daniella Rodrigues por nossa relação que atravessa os anos.

À Daniela Vieira e Waldemir Rosa, que são inspiração e aceitaram constituir a banca de defesa desta dissertação.

Ao Retomadas por me ensinar caminhos,

Aos movimentos negros e feministas negros,

Às Ações Afirmativas que permitiram que eu entrasse na universidade pública federal para cursar graduação e pós-graduação,

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001,

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAn-UFG), por permitir tantos trânsitos.

À cultura hip-hop que me mantém viva e em movimento.

Agradeço a mim mesma, por acreditar nos sonhos e dispor de coragem para enfrentar as coisas subjetivas que tentaram me imobilizar. Nada é passível de me parar.

Com o amor do ouro, mel e dendê,

Steff

RESUMO

A presente dissertação, de caráter etnográfico, discute a produção de conhecimento por corpos negros e genderizados a partir da cultura hip-hop na cidade de Belo Horizonte em Minas Gerais. Tem como objetivo explorar a experiência e a autodefinição (Collins, 2019) de cinco artistas da cultura hip-hop da capital mineira: a multiartista DJ Akila, a *rapper* Inza Princess, a dançarina e professora de dança Djessy, a *rapper* Lua Zanella e a grafiteira Nica. Todas elas produzem conhecimento e formas de validação epistemológica que é denominada no presente estudo como epistemologia interseccional do barulho e tem na a experiência e autodefinição seus pilares. Essa epistemologia, por sua vez, desafia epistemologias hegemônicas e os sujeitos que as ocupam, produzem e validam conhecimento. A pesquisa realizada entre os anos de 2023 e 2024 explorou as dinâmicas supracitadas a partir de entrevistas e trânsitos etnográficos da autora pela cidade de Belo Horizonte. A dissertação em tela discute as confluências da autora enquanto jovem antropóloga negra que experiencia a cultura hip-hop enquanto ouvinte e o fazer antropológico posicionado, bem como o hip-hop enquanto epistemologia e temática de estudos acadêmicos. Apresenta, a partir da autodefinição, os usos do espaço da cultura hip-hop e sua resignificação pelas interlocutoras, analisa perspectivas dessa produção, como músicas e grafites, além de pontuar questões geracionais que permeiam a transmissão do conhecimento produzido pelo hip-hop. Discute também materialidades em uma aproximação com os ideais de afro-futuro que permeiam as materialidades e que entrelaçam a obra de Lua Zanella. Se debruça sobre a presença desse afrofuturismo enquanto possibilidade de reinvenção de um mundo para existência. Assim, argumento que a partir da experiência e autodefinição vivida pelas interlocutoras, a epistemologia interseccional do barulho é uma forma de validação do conhecimento que provém do cerne da cultura hip-hop e o extravasa.

Palavras-chave: Conhecimento; Corpos negros e genderizados; Hip-hop; Interseccionalidade; Epistemologia.

ABSTRACT

This ethnographic dissertation discusses the production of knowledge by black and gendered bodies from hip-hop culture in the city of Belo Horizonte in Minas Gerais. It aims to explore the experience and self-definition (Collins, 2019) of five hip-hop artists from the capital of Minas Gerais: multi-artist DJ Akila, rapper Inza Princess, dancer and dance teacher Djessy, rapper Lua Zanella and graffiti artist Nica. They all produce knowledge and forms of epistemological validation, which this study calls intersectional epistemology of noise, based on experience and self-definition. This epistemology, in turn, challenges hegemonic epistemologies and the subjects who occupy them, produce and validate knowledge. The research carried out between 2023 and 2024 explored the aforementioned dynamics based on interviews and ethnographic transits by the author through the city of Belo Horizonte. This dissertation discusses the author's confluences as a young black anthropologist who experiences hip-hop culture as a listener and as a positioned anthropologist, as well as hip-hop as an epistemology and subject of academic studies. Based on her self-definition, she presents the uses of the space of hip-hop culture and its re-signification by the interlocutors, analyzing perspectives of this production, such as music and graffiti, as well as pointing out generational issues that permeate the transmission of knowledge produced by hip-hop. It also discusses materialities in an approximation with the ideals of Afro-future that permeate materialities and that intertwine Lua Zanella's work. It focuses on the presence of this Afrofuturism as a possibility for reinventing a world for existence. Thus, I argue that from the experience and self-definition lived by the interlocutors, the intersectional epistemology of noise is a way of validating the knowledge that comes from the core of hip-hop culture and extravasates it.

Key-words: Knowledge; Black and gendered bodies; Hip-hop; Intersectionality; Epistemology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Conhecimento é a única coisa que ninguém tira de nós (2020) de Janaína Vieira	32
Figura 2. Conhecimento é a única coisa que ninguém tira de nós (2020) de Janaína Vieira	33
Figura 3. Ponto de ônibus, ao lado do Bar do Neguinho, na Rua Ceará, no Bairro Petrópolis em Santa Luzia	35
Figura 4. Comentário em postagem na rede social Facebook	46
Figura 5. Prólogo do livro Projeto Rappers	51
Figura 6. Mapa região central da capital mineira	55
Figura 7. Viaduto Santa Tereza, vista a partir da Av. Assis Chateaubriand	56
Figura 8. Viaduto Santa Tereza, vista a partir da Av. Assis Chateaubriand	57
Figura 9. Divulgação Batalha Clandestina no Instagram	58
Figura 10. Batalha Clandestina	59
Figura 11. Batalha da Praça 07	61
Figura 12. Ingresso Beagrime	62
Figura 13. Beagrime	64
Figura 14. Nuvem de palavras: Epistemologia interseccional do barulho	66
Figura 15. Organograma Epistemologia interseccional do barulho	74
Figura 16. Grafite Deus é mãe, Avenida Afonso Pena, Belo Horizonte	77
Figura 17. Grafite Deus é mãe, Avenida Afonso Pena, Belo Horizonte	78
Figura 18. Capa de livro Quarto de Despejo: Diário de uma favelada de Carolina Maria de Jesus	95
Figura 19. Carolina Maria de Jesus em 1963	97
Figura 20. Carolina Maria de Jesus em 1963	98
Figura 21. Calendário de geladeira de maio de 2024	99
Figura 22. Calendário digital de maio de 1958	100
Figura 23. Empena Híbrida Ancestral na Rua Rio de Janeiro em Belo Horizonte	101
Figura 24. Grafite Elza Soares na Estação Central de Belo Horizonte	102
Figura 25. Av. 2429 em Belo Horizonte em 2018	103
Figura 26. Grafite Carolina Maria de Jesus na Av. 2429 em Belo Horizonte em 2019	103
Figura 27. Grafite Carolina Maria de Jesus na Av. 2429 em Belo Horizonte em 2019	103
Figura 28. DJ Akila em set na Beagrime	106
Figura 29. Tracksuit delas no Soundcloud	109
Figura 30. EP From the ghetto[2021] de Inza Princess	113
Figura 31. Capa do EP Dama de Paus (2021) de Lua Zanella	114
Figura 32. Capa do álbum Transmachine (2024) de Lua Zanella	115
Figura 33. Um defeito de cor (2006) de Ana Maria Gonçalves	124
Figura 34. Fachada do prédio do Museu de Arte do Rio. À esquerda frase de Ana Maria Gonçalves e à direita imagem da obra de Silvana Mendes da série Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas	125

Figura 35. Retrato pessoal, durante a infância em frente a estante na sala que possui dois aparelhos de som	127
Figura 36. Quadro “Discos em circuito”, Steffane Santos (2022).	129
Figura 37. Obra, nome não identificado, do artista e grafiteiro Hyper, no 2BlackBeer, 2024.	133
Figura 38. Capa do álbum Transmachine (2024) de Lua Zanella	142
Figura 39. Capa do EP Dama de Paus (2021) de Lua Zanella	143
Figura 40. Fotografia de Lua Zanella para videoclipe Iara [2021]	144
Figura 41. Trecho do videoclipe Solo Lunar [2021] de Lua Zanella	146
Figura 42. Trecho do videoclipe Solo Lunar [2021] de Lua Zanella	147
Figura 43. Akin Zahin e Lua Zanella	148

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

ANPOCS - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais

BH - Belo Horizonte

LGBTQIAPN+ - Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Pôli, Não-binárias e mais.

MG - Minas Gerais

RMBH - Região Metropolitana de Belo Horizonte

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

1 PRELÚDIO, PRÓLOGO, ABERTURA, INÍCIO OU INTRODUÇÃO	15
1.1. Breves grifos sobre a cultura hip-hop	26
2 ENCRUZILHADAS ANTROPOLÓGICAS (RE)INVENTIVAS ENTRE MUNDOS	35
2.1. “Os dias dos homens velhos brancos estão contados. [...]”: Luzes de uma Antropologia Negra	45
2.2 O hip-hop é (gira)ndo	55
2.3. Epistemologia interseccional do barulho: Corpos negros e genderizados no hip-hop	68
3 CONSTRUÇÕES EPISTEMOLÓGICAS	82
3.1. Reinvenções: Espaços entre imaterialidades	82
3.2. Carolina Maria de Jesus & encontros	93
3.3. Sons do barulho	108
3.4. Entre ritmo(s) e poesia: Oralituras	113
3.4.1. Políticas de autodefinição	117
3.5. Uma questão de geração	121
4 UM HORIZONTE: CONHECIMENTO, EX[IST{PERI}]ÊNCIA, MATERIALIDADES, BARULHO E FUTURO	125
4.1. Movimentos circulares: Hip-hop & Afrofuturismo	134
4.3 Lua Zanella: Um futuro negro e travesti	141
5 NOTAS FINAIS, MAS NÃO CONCLUSIVAS	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	154
REFERÊNCIAS MUSICAIS	164
GLOSSÁRIO	165
APÊNDICE	168

1 Prelúdio, prólogo, abertura, início ou introdução

Laroyê, axé
 Me dê licença, saravá, seu Tranca-Rua
 Eu não ando só
 O papo é reto e a ideia não faz curva
 Renegados da moderna arte
 Não faço parte da elite que insiste em boicotar
 Acharam que eu estava derrotado
 Quem achou estava errado
 Corpo fechado, sou cultura popular
 Meu verso é a arma que dispara
 E a palavra é a bala pra salvar

Samba-Enredo - Capítulo 4, Versículo 3 - Da Rua e do Povo, o Hip-Hop: Um Manifesto Paulistano [2024], Vai-Vai

Então vê o que 'cês pode fazer
 Vê o que 'cês pode fazer
 Corro sem olhar pra trás e eu nem vou te ver
 Quem não é, não vai ser
 Pra subir não precisa descer
 Desposa de mim e foca em você
 'Cês quer chaviar
 Mas as porta que é bom não quer destravar
 Não quero ser chave mestra, eu quero arrombar
 Invadir essa porra, render esses cara
 Eu sou boa demais pra ser ignorada
 Só pode fazer essas letra fraca porque sua existência não é
 questionada
 'Cês pode até não gostar
 Mas tem-tem-tem-tem que respeitar
 Igual nós vocês quer viver
 Mas igual nós 'cês não quer morrer
 Córrego não é piscina e eu não sou sua amiga
 Vocês se perdem, se acham demais
 Nós vive na guerra
 Paz, coisa de boy

(Rouff [2021], Tasha e Tracie)

O fato de estarmos aqui e que eu esteja dizendo essas palavras, já é uma tentativa de quebrar o silêncio e estender uma ponte sobre nossas diferenças, porque não são as diferenças que nos imobilizam, mas o silêncio. E restam tantos silêncios para romper!¹

Audre Lorde

Porque já não escrevo tão somente para obter um título, embora esteja ciente dos ritos institucionais a que este trabalho foi submetido em função do meu vínculo universitário. Escrevo para fazer correr, em circuito expandido, um saber que já transborda as estruturas

¹ Lorde, Audre. Transformando o silêncio em linguagem e ação. **Irmã Outsider: Ensaio e Conferências**. São Paulo: Editora Autêntica, 2019.



sistemáticas que procuram tangencia-lo; para fazer carcomer o centro pelas bordas e para afirmar essa bibliografia selvagem, que ousa existir no pontocego dos arquivos oficiais.²

Jota Mombaça

Há algumas rotas e atalhos que desembocam na presente pesquisa de mestrado. O meu interesse pela cultura hip-hop, seus fluxos e as relações raciais e de gênero se iniciam anteriormente a esta pesquisa. As minhas vivências me fazem chegar até aqui e elaborar sobre uma cultura em ascendência nos estudos acadêmicos: a cultura hip-hop e os corpos que a compõem. Peço licença para chegar às pessoas viventes da cultura hip-hop a partir de sua arte-trabalho, em especial às mulheres negras e demais corpos negros e genderizados que transformaram esta cultura e aos tantos pesquisadores³ que antes de mim se propuseram a debruçar sobre o hip-hop e seus fluxos, sem seus esforços essa dissertação não seria possível.

Nasci em Montes Claros (MG) e fui criada em Santa Luzia, cidade da Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH), capital de Minas Gerais. Em meio a vivências, ser uma jovem negra periférica às margens da capital mineira e vivente da cultura hip-hop na grande capital faz com que esta pesquisa exista muito antes de minha entrada na universidade que se deu em 2018 (Oliveira, 2017). Os meus olhos atentos, que percorriam com afínco tudo ao meu redor, me trouxeram onde eu estou: me tornando uma antropóloga negra. Demarco o lugar de ser uma antropóloga negra não somente para localizar de onde falo, mas também para circunscrever o lugar epistemológico que narro e principalmente apontar meus compromissos com uma Antropologia Negra (Dias, 2021).

Assim como muitos jovens negres perifériques que adentram a universidade, a minha trajetória não é marcada por privilégios de classe, mas desafios de permanência prospectados pelo sentimento de insuficiência e, por vezes, incapacidade de absorver textos e rotina de estudos no início da graduação. Essa é também uma experiência comum a muitas pessoas negras que me cercam que são oriundas de escolas públicas brasileiras.

Eventualmente, parece que estou em transe. Por vezes, é difícil compreender que caminhei até aqui. No cansaço dos dias que parecem passar cada vez mais rápido, me perco na caminhada que fiz, por vezes em ciclos, para chegar a esse momento. A espiritualidade, as rezas de minha mãe e o hip-hop me mantiveram pulsantes.

² Mombaça, J. (2016). Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. **Revista Concinnitas**, 1(28), 334–354.

³ O texto em tela se guia acerca dos usos da obra de Gioni Caê, produzido de forma conjunta à coletiva Frente Trans Unilera. Caê, Gioni. **MANUAL PARA O USO DA LINGUAGEM NEUTRA** (2020). Disponível em: <<https://portal.unila.edu.br/informes/manual-de-linguagem-neutra/Manualdelinguagemneutraport.pdf>>. Acesso em 30 de jun. 2024. Mais a frente, se dedicará a discutir esse uso.



Essa pesquisa se realiza, oficialmente⁴, entre os anos de 2023 e 2024 na cidade de Belo Horizonte (BH)⁵, capital do estado de Minas Gerais, na região sudeste do país, região em que moro e transito desde a adolescência. Esta dissertação é norteada pela produção epistêmica e validação epistemológica de corpos negros e genderizados (Kilomba, 2019) viventes de alguns dos fundamentos da cultura hip-hop: MC's e *rappers*, grafite, DJ e *break dance*.

A dissertação em tela discute uma epistemologia contracolonial (Bispo dos Santos, 2023) que denomino como *epistemologia interseccional do barulho* que objetiva pensar de maneira situada sobre corpos negros e genderizados, sua experiência (Figueiredo, 2020; Scott, 1998) e autodefinição (Collins, 2019) a partir da cultura hip-hop. A proposição desta epistemologia é constituída pela influência das contribuições da socióloga Patrícia Hill Collins (2019) que propõe uma epistemologia feminista negra, para discutir a experiência de mulheres negras, suas formas de validação e produção do conhecimento a partir da vida cotidiana. Com o intuito de ambientar a pessoa leitora desta dissertação ao conceito, me debruço em destrinchar um bocado do entendimento acerca da autodefinição (Collins, 2019) na presente pesquisa.

A autodefinição, proposta por Collins (2019), é um movimento de assumir nossa própria voz e nos atravessa como um mecanismo de resistência às tantas forças que querem nos imobilizar. Na autodefinição passamos a nos compreender como indivíduos e a ressignificar processos de dor e violência que nos impuseram. É um caminho continuado de rompimento com a nossa desumanização e objetificação enquanto Outro. É uma alternativa para nossa autoafirmação (Collins, 2019). Nessa direção, a autora elabora:

[...] Quando mulheres negras definem a si próprias, claramente rejeitam a suposição irrefletida de que aqueles que estão em posições de se arrogarem a autoridade de descreverem e analisarem a realidade têm o direito de estarem nessas posições. Independentemente do conteúdo de fato das autodefinições de mulheres negras, o ato de insistir na autodefinição dessas mulheres valida o poder de mulheres negras enquanto sujeitos humanos (Collins, 2016, 104).

Trata-se de um processo de assumir a nossa própria definição e tornar-nos sujeitas do nosso próprio discurso, como coloca, de um outro modo, Lélia Gonzalez (1985:2020), buscando formas de exercer autonomia (Souza, 1983). Ainda nesse sentido, quando nós [mulheres negras], nos autodefinimos, desafiamos imagens de controle. Imagem de controle é também um conceito elaborado por Collins (2019), compreende uma categoria analítica para entender as relações de poder. Versa acerca de imagens desumanizantes aplicadas às mulheres

⁴ Enquanto uma pessoa acompanhada há muito tempo pelos cenários desta pesquisa, menciono oficialmente como um demarcador do período em que estive no curso de pós-graduação realizando essa pesquisa.

⁵ Ao longo do texto a capital mineira é chamada de BH.



negras que atuam naturalizando e normalizando opressões de raça, gênero, classe e sexualidade. Essas imagens são mobilizadas por grupos dominantes, como uma forma de perpetuar e fazer manutenção dos processos de subordinação, sendo perpetrados pela universidade, mídia e agências governamentais (Collins, 2019, p. 159).

Algumas imagens apresentadas pela autora são: a *mammy*, a matriarca, *Jezebel Hoochie*, *Welfare Queen* e a *Black Lady*. A primeira, e talvez a mais conhecida delas, a *mammy* é a perpetuação da imagem de servidão, servindo pessoas brancas, sendo cuidadora, “mãe preta”, babá ou trabalhadora doméstica. A imagem da mãe preta, mulata e doméstica também aparece na obra de Lélia Gonzalez (1979:2020)⁶. Adensando ainda por Rafaela de Paula (2024):

[...] é também presente nas imagens da “mãe preta” e da *mammy* construções a partir da dimensão do afeto, da ideia da maternagem que essas mulheres destinam às crianças que cuidam, tornando-se, por vezes, “a face pública que os brancos esperam que as mulheres negras assumem diante deles” (Collins, 2019b, p. 142), demonstrando uma passividade dessas diante das opressões (Gonzalez, 2020j) (De Paula, 2024, p. 19).

A segunda imagem apresenta a mãe negra raivosa, adentrando uma imagem abusiva dessa mãe, dura, rígida e incapaz de dar amor a seus filhos. A imagem da *Jezebel Hoochie* é uma narrativa de mulher negra fogosa, com sua vida sexual desumanizada permeada por um desejo sexual insaciável e que faz tudo por dinheiro. A *Welfare Queen* apresenta-se como a rainha do bem-estar social, mobilizando a imagem de uma vigarista e preguiçosa que se utiliza de auxílios da previdência social:

Se aproxima veemente da imagem propagada em contexto brasileiro, a partir da mulher que se utiliza de programas de assistência como o Bolsa Família. Nos EUA, é representada por Linda Taylor, mulher que foi personificada como a rainha da previdência social e foi utilizada na campanha presidencial de Ronald Reagan em 1976, como justificativa para iniciar o sucateamento da previdência social norte-americana (De Paula; Santos; Silva, 2023, p. 48).

Dessa forma essas imagens são reforçadas de diversas formas, conforme apresenta Nicole Batista (2021):

Tais imagens, definidas externamente, que podem ser reforçadas pela mídia – na música, no cinema, na publicidade ou simplesmente no cotidiano –, obviamente não representam a realidade e a multiplicidade das vivências dessas mulheres, mas fazem com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras injustiças sociais se apresentem como naturais e inevitáveis (Batista, 2021, p. 60).

Essas imagens são colocadas em xeque a partir dos processos continuados de autodefinição que mulheres negras colocam em curso. Dessa forma, a autodefinição rompe

⁶ Ver: Gonzalez, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: Uma abordagem político-econômica (1979). In. Gonzalez, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Org. Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.



com os processos de desumanização que tentam nos cercar e nos minar a subjetividade, a possibilidade de nos tornarmos sujeitas e afirmarmos nossa identidade⁷. A autodefinição apresenta uma possibilidade de uma criação expressiva (Collins, 2016; Batista, 2021) que pode ser entendida enquanto uma forma de compreender e visualizar o mundo a partir da arte, uma vez que: “[...] Paradoxalmente, porém, ser tratada como um Outro invisível coloca a afro-americana em uma posição de outsider interna que estimula a criatividade em muitas de nós (Collins, 2009, p. 184).

Nessa direção, espaços e formas expressivas apresentam possibilidades de autodefinição para mulheres negras. Entre eles a musicalidade negra. Collins (2019) corrobora sobre como a partir de seus ritmos, nós [mulheres negras] enunciamos formas de desafiar às imagens desumanizantes que nos foram impostas:

O blues ocupou um lugar especial na música das mulheres negras como espaço de expressão de autodefinição. As cantoras de blues tentam criar uma atmosfera na qual possa haver uma análise e, ainda assim, essa atmosfera é intensamente pessoal e individualizada. Quando nós, mulheres negras, cantamos blues, cantamos nossos próprios blues, individualizados e personalizados, ao mesmo tempo que expressamos o blues coletivo de todas as afro-americanas (Collins, 2019, p. 193)

A música afro-americana como forma de arte proporcionou uma segunda esfera na qual as mulheres negras puderam encontrar sua voz. “A arte é especial por sua capacidade de influenciar tanto sentimentos como conhecimento”, sugere Angela Davis. Davis afirma que o grupo dominante não conseguiu captar a função social da música em geral, principalmente o papel central que a música desempenhava em todos os aspectos da vida na sociedade da África Ocidental. Assim, “o povo negro foi capaz de criar com sua música uma comunidade estética de resistência que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade”. *Spirituals, blues, jazz, rhythm and blues e hip-hop progressista fazem parte de um “continuum de lutas”, que é “estético e político ao mesmo tempo”* (Collins, 2019, p. 191-192, grifos meus).

Assim, a partir do hip-hop formas de tornar-se sujeita são mobilizados por corpos negros e genderizados, vislumbrando possibilidades e narrativas de si própria. Em um ciclo que se entrelaça com o processo da produção do conhecimento e da autoafirmação. A musicalidade negra compõe-se enquanto um espaço seguro (Collins, 2019), isto é, como um espaço mobilizado por mulheres negras para acolherem sua própria autodefinição.

A autodefinição pode ser resumida em uma aspa trazida pela poeta Audre Lorde em *Aprendendo com os anos 60*⁸ (1982): “[...] se não me definisse por mim mesma, seria

⁷ O ponto de partida da autodefinição é a identidade. O presente trabalho não dispõe do anseio de discutir acerca da identidade e seus desdobramentos. Alguns autores pensam a perspectiva da construção da identidade. Ver: Rosa, Waldemir. **O Hip Hop Goianiense e o Antropólogo: Experiência Etnográfica e as Margens da Nação Brasileira**. 2014. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil; Matsunaga, Priscila Saemi. **Mulheres no hip hop: identidades e representações**. 2006. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas; SANTOS, Jaqueline Lima. 2011. **Negro, Jovem e Hip Hopper: História narrativa e identidade em Sorocaba**. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. Universidade Estadual Paulista.

⁸ No original: *Learning from the 60s*.



esmagada nas fantasias de outras pessoas por mim e seria comida viva (Lorde, 1982, np)”. E é assim que a autodefinição se aloca enquanto uma saída possível para nós [mulheres negras]. Se eu não tivesse me autodefinido talvez não me desafiasse a fazer Antropologia, pesquisa e um bocado de outras coisas. Na autodefinição dizemos em primeira pessoa.

Frequentei e frequento espaços onde a cultura hip-hop se faz presente, sejam eles espaços públicos urbanos abertos e demais eventos culturais, em especial festas onde se perpetuam a cultura hip-hop na cidade. O que carrega perguntas sobre onde o campo começa e onde o campo termina, e se termina, como é finalizado quando se é um corpo que apresenta afinidades e marcadores sociais de forma tão intrínseca com sua própria pesquisa, como o meu.

As ruas da cidade de BH carregam consigo o pulsar da cultura hip-hop seus espaços que se tornam lugares onde batalhas de rima acontecem, discotecagens são reinventadas e grafites nascem. Meus cadernos de campo não se desdobram a sua figura literal de cadernos físicos, mas sim notas de celular armazenadas em nuvem que me acompanham há tanto tempo e que constituíram essa pesquisa, onde em meio a uma batalha, festa ou outros eventos, como em uma troca de mensagens, eu registrava algo que não podia me fugir às memórias sacando meu celular do bolso. Companheiro dos lugares que transitei e que resultaram na realização dessa pesquisa. A partir dessa experiência de meus trânsitos que ocorrem desde antes dessa pesquisa, estabeleci contato com as cinco interlocutoras desta pesquisa, que apresento na sequência.

DJ Akila tem 26 anos⁹ e é uma multi artista, que transitou entre as cidades da região metropolitana¹⁰ e a capital mineira. Também é fotógrafa e designer. Fundadora do coletivo *Ruadois*, junto com as artistas Well, Mirral ONE e georgeluqas. DJ se debruça sobre os ritmos do *grime*, *drill* e *drum and bass*. A artista é residente¹¹ de dois eventos da cidade de Belo Horizonte, as festas Silicose e Beagrime. Produziu os EP's do coletivo *Ruadois*, Proibido Estacionar, Vol. 1 em 2021 e Proibido Estacionar, Vol. 2. **DJ Akila** é uma mulher negra¹² cisgênero.

Nascida e criada na Barragem Santa Lúcia, favela localizada na região centro-sul de Belo Horizonte, **Inza Princess** é MC, *rapper*, poeta e grafiteira. No momento das entrevistas, em janeiro de 2024, tinha 25 anos, a artista produz trabalhos musicais desde 2017, sendo

⁹ As idades mencionadas se referem ao momento em que as entrevistas foram realizadas, no ano de 2024.

¹⁰ Entre as quais, as cidades de Contagem, Nova Lima e Rio Acima.

¹¹ Parte do quadro permanente de artistas que colaboram com a festa.

¹² A maneira como as descrevo racialmente é como elas se autodeclaram.



responsável por vários *singles* e pelo EP *From The Ghetto* [2021]. **Inza Princess** tem produções entre ritmos variados no cenário da cultura hip-hop como *grime* e *drill*. A MC também morou entre as regiões sul, norte e noroeste da capital mineira. **Inza Princess** é uma mulher preta cisgênero.

Djessy é dançarina, professora e DJ. Criada na região Noroeste de Belo Horizonte. É professora na Fábrica de Artes, vinculada a Igreja Batista da Lagoinha e também colabora com o projeto social Anjos D’Rua que existe desde os anos 2000 na região noroeste da capital. Com mais de 15 anos de vivência na cultura hip-hop. **Djessy** é uma mulher preta cisgênero e possui 32 anos.

Lua Zanella é MC e *rapper*. Bacharel em Cinema e Audiovisual e assessora parlamentar da vereadora Moara Saboia (PT), no município de Contagem, na região metropolitana de BH. Crescida neste mesmo município lançou seu primeiro trabalho solo em 2018, acompanhado de um clipe lançado em seguida, com a música *Popotchão* [2018]. A artista possui um EP e um álbum gravados. O EP chama-se *Dama de Paus* [2021] e o álbum de 2024, *Transmachine*. **Lua Zanella** é travesti e preta e tem 27 anos.

Nica é grafiteira, da Zona Norte da capital mineira. É também guardiã de saberes ancestrais a partir de seu trabalho com folhas e raízes. A artista trabalhou em importantes grafites e empenas¹³ da cidade. Ela é pioneira no grafite de Belo Horizonte. **Nica** é uma mulher preta cisgênero e tem 37 anos.

Ao longo desses anos, acompanhei mais de perto o trabalho de **DJ Akila**, **Inza Princess** e **Lua Zanella**, a partir de *sets* de **DJ Akila**, shows e batalhas de rimas de **Inza Princess** e **Lua Zanella**. Já os trabalhos de **Nica** e **Djessy** acompanhei principalmente a partir do *Palco Hip-Hop*¹⁴.

A pesquisa em tela traz consigo os nomes reais das artistas interlocutoras, decisão esta que foi subsidiada por elas próprias. A dimensão do anonimato acompanha o debate antropológico desde sua origem. Discussão que é abordada por Claudia Fonseca (2008), discutindo as preocupações políticas e éticas do fazer antropológico. A antropóloga apresenta assim que não deve haver postura unânime frente à questão do anonimato em nossos textos.

As interlocutoras desta pesquisa são artistas e figuras públicas, onde o anonimato não resguarda a sua não identificação, elas poderiam ser identificadas através de sua arte-trabalho mencionada ao longo do texto. Ademais, a sua identificação também apresenta uma forma de

¹³ Fachadas laterais de um edifício.

¹⁴ Evento realizado em BH composto de atividades acerca da cultura hip-hop e seus elementos que transitam entre espaços da cidade, como mesas, oficinas, shows e aulas com artistas da cena da capital mineira e nacional. Em 2024, o evento foi realizado em fevereiro.



demarcar, penso, sobre como a questão do anonimato permeia os modos de fazer Antropologia e, por vezes, a sensibilidade das temáticas em questão. Ao longo dessa pesquisa, mantive contato via *WhatsApp* com minhas interlocutoras. Em vários momentos, comuniquei a elas quando tive dúvidas sobre o conforto ou adequação de que trouxesse para o trabalho determinada narrativa contada em nossas conversas. Nossas entrevistas ocorreram entre janeiro e abril de 2024, algumas presenciais e outras online. Os encontros online foram realizados para se adequar às demandas de tempo das interlocutoras. As entrevistas priorizaram um formato livre onde as interlocutoras narram em primeira pessoa suas trajetórias e aproximação com hip-hop e a partir daí, elementos sobre os seus processos de autodefinição (Collins, 2019) entram em cena. As trocas são perpetradas também a partir de uma posição comum marcada por raça, gênero e classe que me aproxima de minhas interlocutoras.

Ser um corpo negro e mulher que pesquisa compreende dinâmicas específicas que alicerçam meu fazer antropológico. O que acontece quando o corpo-pesquisador se aproxima do corpo-interlocutor e subverte a lógica eurocêntrica dos modos de fazer Antropologia? Esse ponto é apresentado pelo antropólogo Waldemir Rosa, discorrendo como isso também o interpelou durante a sua tese de doutorado, intitulada *O hip hop goianiense e o antropólogo: experiência etnográfica e as margens da nação brasileira* (2014):

[...] O encontro etnográfico aqui, se expressa pela interpelação constante dirigida ao antropólogo de “como o hip hop entrou na minha vida?”. Essa questão colocou em evidência dois problemas centrais que permearam a pesquisa e a redação da tese. Em primeiro lugar, a forma como o antropólogo torna-se objeto de análise, e em certa medida de estudo, dos seus “nativos”. A proximidade em termos de características raciais, de classe social e idade não se converteram em uma atenuante da “desconfiança” com a presença de um “estranho” (Rosa, 2014, p. 154).

Na direção do que aponta Rosa (2014), durante o meu convite à **Lua Zanella** para participar desta pesquisa, **Lua** me encaminha um áudio dizendo: “Eu não costumo participar de pesquisas acadêmicas, eu detesto, mas como você é uma mina preta, será uma honra para mim” (Lua Zanella, em áudio via Instagram, janeiro de 2024). A afirmação de **Lua**, talvez responda o que acontece nesse encontro corpo-pesquisador e corpo-interlocutor, quando estamos, em alguma medida, de um mesmo lado.

Esta pesquisa é resultado de compartilhamentos (Bispo dos Santos, 2019). Os momentos em que ouvi e também fui escutada por essas interlocutoras marcaram processos de reconhecimento e compartilhamento de experiências comuns, que nos atravessam frente à raça, gênero e classe. Ao longo dos meses que me trazem até aqui, conversamos via



*WhatsApp*¹⁵ sobre questões sensíveis presentes em nossas entrevistas e se elas deveriam se localizar fora ou dentro desta pesquisa. Esses apontamentos são para sinalizar que muitas mãos constroem o que está em tela.

Faz-se importante apontar algumas escolhas que faço ao longo desta dissertação, escolhas estas que são políticas. Uma delas diz respeito a autories que utilizo, em especial, quando escolho mobilizar as discussões acerca da *epistemologia*, sendo um campo em disputa e com extensas produções acerca dele, eu escolho partir, em especial, das contribuições da socióloga estadunidense Patricia Hill Collins. Essa é uma dissertação a partir da Antropologia Social, não obstante é influenciada por autorias oriundas de outras áreas do conhecimento, o que deságua em uma perspectiva interdisciplinar que integra o alicerce das discussões presentes.

Ao longo do texto, por vezes, brinco com as palavras e mobilizo o gerúndio de forma exacerbada com o intuito de demarcar que há movimentos acontecendo no presente. O jogo de palavras em um misto de repetição também se faz presente em uma perspectiva experimental a fim de enfatizar determinados pontos e demarcar seu lugar. Alguns capítulos e seções trazem consigo prólogos de escritos meus, em uma tentativa de aproximar a minha escrita poética - que me atravessa há tantos anos - do sentir que atravessa essa dissertação. A minha poesia me acompanhou ao longo do campo e se fez presente no corpo desse texto.

A comunicação em tela também traz consigo um *Glossário*, com o intuito de demarcar as marcas linguísticas que são mobilizadas no cerne da cultura hip-hop e que compõem esse texto. Não se trata de uma tentativa de marcar a diferença, mas de pensar artilharias da inclusão de outros termos no que se pretende chamar de vocabulário acadêmico. O Glossário intui a imersão da pessoa leitora na cultura hip-hop. As palavras que estão presentes no Glossário estão marcadas em itálico ao longo do texto.

Ao longo do texto quando me refiro às interlocutoras dessa pesquisa, seus nomes vêm grafados em negrito e itálico a fim de identificá-las e marcar a diferenciação em meio às frases. Um outro elemento gráfico também se faz presente, utilizo itálico quando apresento discussão acerca da *epistemologia interseccional do barulho*, o que acredito sinalizar à pessoa que lê que se trata de um ponto chave para o presente escrito.

O presente é também marcado, por vezes, pela mobilização consciente do termo *corpos* no correr das páginas. Isto se dá em uma tentativa de torná-lo mais inclusivo, com corpos que não se aproximam de categorias binárias, isto é, corpos de pessoas trans e não binárias que se definem com outras identidades de gênero. O uso de corpos vai em direção

¹⁵ Aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para celulares.



também de romper com os binarismos que entremeiam perspectivas adensadas pelo mundo colonial que engendram ideários de mente ou corpo, conforme discute Geni Núñez (2021).

Nesta mesma direção, esta dissertação escolhe utilizar termos em gênero neutro, visando a inclusão de corpos não hegemônicos e identidades não binárias. Por vezes mobiliza também o gênero feminino e o masculino propositalmente, o segundo, em especial em momentos em que estamos dialogando sobre espaços hegemônicos. Essa discussão se apresenta em curso. Na língua portuguesa ainda não há uma regulamentação para os usos da linguagem neutra, o que interpela questões de diferentes ordens: como utilizar a presente linguagem? Como padronizar seu uso? Como fazer com que seu uso seja suficientemente acessível para pessoas que se utilizam de aplicativos de acessibilidade?

São muitas as questões que entremeiam o debate acerca de seus usos. Não disponho de resposta para elas, mas possuo a certeza que apresenta bell hooks¹⁶, repetidas vezes, em *A margem como um espaço de abertura radical* (2019a): a linguagem é um lugar de luta. E enquanto um lugar de luta, que por sua vez, também está em disputa, nesta dissertação eu escolho politicamente disputar pela tentativa do uso de uma linguagem em gênero neutro. Para isso, recorro ao *Manual para o uso da linguagem neutra em língua portuguesa* (2020) elaborado por Gioni Caê e com apoio da Frente Trans Unileira, coletivo trans da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). O manual apresenta orientações, conceitos e caminhos para a aplicação dessa linguagem e é a partir dele que faço uma tentativa de sua aplicação ao longo dessa dissertação. Ao longo desse texto, por vezes, mobilizo o gênero feminino ou masculino de forma proposital para demarcar determinado contexto.

No correr deste texto, também utilizo algumas imagens e obras. Elas aparecem por vezes de duas formas, sua versão original e versão registrada por mim. Com a intenção de mostrar do lugar que as vi.

A presente dissertação está organizada em cinco capítulos. Ainda nesta introdução, trago um esforço de localizar brevemente a cultura hip-hop, suas movimentações, transformações e origem. Trago alguns apontamentos gerais de forma a revisar as bibliografias que compõem os estudos acerca da cultura hip-hop e também localizar a sua relação com a capital mineira e, logo, sua importância, com o intuito de situar a cultura hip-hop para a pessoa leitora.

¹⁶ bell hooks se escreve assim, em letras minúsculas, a intelectual faz um pedido da escrita de seu nome assim, com o intuito de que ele não seja maior que suas contribuições.



O segundo capítulo traz uma reflexão em diálogo com a Antropologia, discutindo possibilidades e usos de uma Antropologia Negra (Dias, 2021) e demarcando a posicionalidade (Haraway, 1995) que eu ocupo enquanto uma mulher negra cisgênero, bissexual, de origem periférica e também uma antropóloga negra. O capítulo arraiga ainda a discussão sobre a constituição dos saberes e as localidades que eles ocupam, apresentando as hegemonias e a corporificação inclusive destes saberes eurocêtricos. Nesta direção, discute a perspectiva contracolonial que permeia a cultura hip-hop e sobre como a produção de conhecimento localizado que emerge de corpos marcados a partir do hip-hop tendo em vista a epistemologia que nomeio *epistemologia interseccional do barulho*.

O terceiro capítulo enfoca as entrevistas realizadas e nos elementos apresentados a partir dos diálogos com as interlocutoras **DJ Akila**, **Inza Princess**, **Lua Zanella**, **Djessy** e **Nica**, permeados em especial pelas noções de experiência (Figueiredo, 2020; Scott, 1998) e autodefinição (Collins, 2019). Esse capítulo versa sobre as construções epistemológicas que são circunscritas a partir das vivências. Ele se desdobra em algumas seções que se dedicam a pensar a espacialidade e o agir (Hartman, 2021) frente aos espaços majoritariamente masculinos e cisgêneros que compõem o hip-hop. Mobilizado no presente trabalho na perspectiva discutida por Saidiya Hartman (2021), o agir é causar ou vivenciar determinado acontecimento e atores são agentes que realizam ações, sejam humanos ou não.

Em continuidade, ainda acerca do terceiro capítulo, discuto os entrelaçamentos com a poeta Carolina Maria de Jesus a partir de um grafite¹⁷ na capital mineira que teve a colaboração de **Nica** e também seus escritos e representações, que compõem uma seção desse capítulo. A constituição do *barulho* a partir do trabalho sonoro da **DJ Akila**, análise das letras das obras de **Inza Princess** e **Lua Zanella**, expressando as aproximações com os processos de autodefinição e uma dinâmica geracional que permeia uma dimensão didática das trocas entre gerações a partir das experiências de **Inza Princess** e **Djessy**.

O penúltimo capítulo apresenta as discussões acerca do futuro envolto nas materialidades que compõem a cultura hip-hop e se debruça sobre a presença desse afrofuturismo enquanto possibilidade de reinvenção de um mundo para existência. O capítulo explora ainda o trabalho de **Lua Zanella** e suas dinâmicas de afrofuturismo.

Por fim, o sexto e último capítulo sintetiza algumas questões percorridas ao longo da dissertação, apresentando em especial, as mudanças que a cultura hip-hop apresenta entre tempos e sua potencialidade epistemológica.

¹⁷ Cabe apontar que existe um vasto campo de disputa e usos do grafite e também do que tange o pixo que não será apresentado nessa dissertação.



1.1. Breves grifos sobre a cultura hip-hop

Salve, salve os orixás, negritude e feminismo
Hip-hop é ativismo, combatendo o racismo

Negras Ativas

50 anos de hip-hop no mundo. movendo jovens da diáspora
negra no mundo todo. criando muitos encontros. desenhando as
encruzilhadas. abrindo caminhos e nos mantendo antes de tudo
vives. hip-hop é conhecimento, movimento e sobrevivência.
me mantém viva. me trouxe onde eu estou. é aqui onde tudo
acontece. se transforma, se reinventa. entre a diáspora da
memória viva. dançante. potente. por aqui a gente nunca
esquece que o mundo é diferente da ponte pra cá.

Belo Horizonte, 11 de agosto de 2023
Steffane

A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas, para a poeta, ensaísta, pesquisadora e Rainha de Nossa Senhora das Mercês do Reinado do Jatobá em Contagem (MG), Leda Maria Martins (1997). É o *locus* dos encontros. Hip-hop é movimento, expressão, estilo de vida, sentimento, som e conhecimento (Rosa, 2014). É o ponto de aproximação desta pesquisa. Tem uma encruzilhada que une corpos negros, jovens e periféricos como o meu, com o de vários outros neste país e mundo. Algo que entrelaça, une e, por vezes, não mistura, pois não se trata de um grupo homogêneo. O hip-hop é uma cultura das encruzilhadas que se rebobina no contexto brasileiro e compreende formas e horizontes. E como uma cultura negra das encruzilhadas, é feito por mãos negras, que o constroem a partir da vivência cotidiana e da locução em primeira pessoa da própria e coletiva existência deste corpo no mundo. É impulsionado pelas tradições negras em contexto diaspórico (Rose, 2021).

O sociólogo britânico Paul Gilroy (2012) apresenta a importância da música nas vivências de pessoas negras em diáspora, enquanto ferramenta política de enunciação e também enquanto algo que atravessa a formação da identidade negra na diáspora, que por sua vez é fluida e heterogênea. Mas que ainda apresenta aproximações em contexto transatlântico a partir das trocas políticas e geográficas (Hall, 2003; Mullings, 2005; Rosa, 2014).

A música negra é um contínuo de resistência dos corpos em movimento. É a saída da reinvenção revolucionária da existência negra. São artimanhas de sobrevivências a partir da música e do movimento. O hip-hop, cuja tradução do inglês pode ser semelhante a pular e mexer os quadris, é uma manifestação político-cultural ligada diretamente à experiência de



jovens negres de origens periféricas em um contexto urbano. O hip-hop nasce por volta de 1970 como uma manifestação cultural que mescla elementos, foi criado por jovens negres estadunidenses e migrantes latino-caribenhos, no Bronx, em Nova Iorque, nos Estados Unidos,¹⁸ que viriam a ser denominados hip-hop. O movimento é consolidado por cinco práticas culturais: dança [*street dance*, *break*]; grafite [artes visuais materializadas pela cidade], discotecagem [ritmos eletrônicos], a música através do rap [ritmo e poesia] e o conhecimento, mobilizado pelo movimento com o intuito de tornar políticas as expressões artísticas trazidas pelo movimento (Donato, 2012; Ferreira, 2015; Gilroy, 2012; Matias-Rodrigues; Araújo-Menezes, 2014; Oliveira, 2018; Samico, 2013; Santos, 2019).

A cultura hip-hop teve, em sua criação, vínculo direto com o movimento negro estadunidense, sendo que muitos *rappers*, *b-girls*, *b-boys* e grafiteiros foram integrantes do grupo político *Black Panthers* [Panteras Negras]. Com o intuito de proporcionar movimento à juventude localizada às margens da sociedade, o movimento hip-hop é um importante engajador político, atuando como forma de autorreconhecimento da identidade negra e de construção de uma autoestima bem como de denúncia da violência que atravessava corpos naquele contexto estadunidense. Atuando também como um mecanismo de autodefinição (Collins, 2019; Oliveira, 2018; Samico, 2013).

Se espalhou pelo mundo, enquanto um potente mecanismo de enunciação periférico, que dá voz a jovens negres de guetos em diversos países e toma uma forma crucial em sociedades ladino amefricanas¹⁹ como é o caso do Brasil. O *rap* enquanto gênero musical é movimento. É retrato de muitas inquietações e ferramenta política que enfrenta o racismo diariamente. Angela Davis (2017) argumenta como o rap atua enquanto um refletor da cultura do povo, refletindo a vida da classe trabalhadora e, em especial, de jovens negros ladino-amefricanos (Gonzalez, 1988:2020).

A arte é, antes de tudo, uma ferramenta revolucionária, ligada às lutas populares (Davis, 2017). Construindo pontes de agir (Hartman, 2021) e comunicação. O *rap* é combustível para jovens negres, é combustível diário para mim. Adentrar as angústias e afagos presentes naqueles versos é como sentir-me quase como se falassem diretamente comigo, e estão efetivamente. Como em um dia estranho como este, em que escrevo este

¹⁸ Cabe salientar que há um campo de disputa sobre onde movimento haveria surgido de fato.

¹⁹ Lélia Gonzalez nomeia a América Latina como Améfrica Ladina. Assim, utilizo Améfrica Ladina ao longo desta dissertação. A categoria demarca as intensas dinâmicas culturais oriundas da diáspora negra no continente americano. Ver: Gonzalez, Lélia. *A categoria político-cultural de amefricanidade* (1988). In: Gonzalez, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Org. Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.



parágrafo e muitas coisas parecem ter perdido o sentido, eu me sinto reerguida e amparada, eu sei que posso e devo continuar a caminhar, ainda que às vezes pareça que não.

Apesar da cultura hip-hop ser predominantemente masculina, cabe dizer também que mulheres negras são figuras centrais para a consolidação do movimento hip-hop. Mulheres negras são protagonistas da cultura hip-hop enquanto *rappers*, *b-girls* e MC's. Com isso, me dedico a trazer alguns nomes que construíram essa história no contexto estadunidense. Cindy Campbell²⁰, *b-girl*, foi a primeira produtora de um evento hip-hop no mundo, produzindo a famosa festa de 11 de agosto de 1973, que é para alguns, o marco de nascimento do hip-hop²¹. MC Sha-Rock também *b-girl*, integrou o *Funky Four Plus One* na década de 1970. Sylvia Robinson, que também já foi denominada como “mãe do hip-hop”, foi uma *rapper* e produtora do gênero, participando do trio *The Sugarhill Gang*, lançando a famosa faixa *Rapper's Delight* em agosto 1979, música de 14min que é um marco da popularização da cultura hip-hop no contexto estadunidense. Nomes como a *rainha do rap* (Rose, 2021) Roxanne Shante e o grupo formado por mulheres Salt-N-Pepa são marcos pioneiros.

No Brasil, nomes como Sharylaine Sil, *rapper*, criadora do grupo *Rap Girls* em 1986 e participante da *Coletânea Consciência Black Vol. 1*, é uma mulher pioneira no rap brasileiro, referência na luta contra o racismo e sexismo. É fundadora do *Fórum Nacional de Mulheres do Hip-Hop* e tem construído a *Frente Nacional de Mulheres no Hip-Hop*. Em 2000 ajudou a criar o coletivo *Minas da Rima*, que é um projeto para pensar a mulher dentro da cultura hip-hop.

Em continuidade no contexto brasileiro, após a disseminação de outros gêneros musicais no país, sobretudo no Rio de Janeiro, como o *funk* e o *Miami Bass*, conforme aponta Gabriella Ferreira (2015). O cinema tem um papel importante na propagação do movimento no Brasil. Através de produções como *Wild Style* (1983), *Flashdance* (1984), *Break Beat* (1984) e *Breakin'* (1984). O rap se concretiza ali enquanto uma saída, talvez um sopro de esperança sobre grupos periféricos empobrecidos negres naquele contexto (Ferreira, 2015; Samico, 2013).

Sob forte influência da *black music* que tomava conta da retomada da liberdade artística no pós-ditadura, o rap também se arraigou às contribuições do gênero (D'andrea, 2017). Denunciando o racismo, a violência policial e a pobreza, grupos de rap emergem no

²⁰ O *rapper* Kool Herc é irmão de Cindy Campbell. DJ jamaicano, considerado um dos fundadores cultura hip hop.

²¹ A festa conhecida entre alguns como um evento que marca o nascimento do hip-hop ocorreu na avenida Sedwick, 1520 no Bronx em Nova Iorque. DJ Kool Herc juntamente com sua irmã passou a tocar a parte rítmica de canções diversas na ausência de letras.



país. Tomando força enquanto um movimento continuado formador de opinião entre classes empobrecidas. Na cidade de São Paulo, o movimento tem como marco o nascimento do grupo Racionais MC's em 1988. “Os quatro pretos mais perigosos do Brasil”, os Racionais MC's²² são um grupo de *rap* paulista brasileiro criado em em 1988, formado por Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay. É o maior grupo de *rap* do Brasil tendo influenciado gerações e consolidado a cultura hip-hop (Pinho, 2001).

Mais especialmente em BH, cidade onde esta pesquisa acontece, a cultura hip-hop começa a invadir as ruas na década de 1980. A inserção do hip-hop e do funk na cidade se confluem (Amorim, 2013). A presença do *break dance* e *funk music* tomava a cidade. As expressões do corpo foram as primeiras a entrar em cena, segundo o documentário *O som que vem das ruas* (2011, 34min), realizado pelo importante coletivo *Família de Rua*²³. O documentário relata a inserção das rimas por MC's depois do longa metragem *Beat Street* (1984, 1h45min) que influenciou e redirecionou o que estava sendo expressado na cidade de BH ao adentrar o berço da cultura hip-hop. Os bailes nas periferias se expandiram e se multiplicaram sob referência de James Brown, Marvin Gaye e Billy Paul (Said, 2007; Donato, 2012).

Nos início dos anos 1990 o hip-hop na cidade caminhou de forma mais lenta, no entanto, a partir de 1995 novos grupos começaram a surgir, segundo a psicóloga social Cássia Donato (2012):

A partir de 1995 começam a surgir mais grupos em Belo Horizonte e a Cultura Hip Hop aparece na cidade com mais força. Um estímulo foi a crescente visibilidade na mídia e a popularização de grupos e artistas do rap nacional, como os Racionais MCs. Naquele período houve também mais investimento da prefeitura local, administrada pelo PT, em eventos de rua nos bairros, como parte de uma política de descentralização das atividades culturais da cidade. Esses espaços também foram apropriados por jovens hip hoppers. Em alguns bairros periféricos, favelas e aglomerados da cidade passaram a acontecer “Encontros de Hip Hop”, organizados pelos rappers das regiões e “sons” de rua mais estruturados, que se constituíram como espaços importantes de divulgação da Cultura Hip Hop (Dayrell, 2001) (Donato, 2012, p. 48).

Um nome se destaca desde 1990. Em 1989, Miss Black inicia sua carreira na região metropolitana de BH, tornando-se uma das vozes pioneiras do hip-hop mineiro. A artista foi *backing vocal* do grupo Expressão Ativa, onde foi solicitada que se retirasse por ter tomado

²² O grupo possui extensa discografia, compreendendo álbuns e EP's: *Sobrevivendo no Inferno* (1997), *Nada como um Dia após o Outro Dia* (2002), *1000 trutas, 1000 tretas* (2006), *Cores & Valores* (2014), *Raio X Brasil* (1993), *Escolha o seu Caminho* (1992), *Racionais MC's* (1994), *Holocausto Urbano EP* (1990). E gravações ao vivo, além de produções solo, como *Boogie Naípe* (2016) de Mano Brown que revolucionou e demonstrou uma forma outra de produção dentro do *rap*, com letras dançantes e que exploram dinâmicas afetivas.

²³ A Família de Rua é um coletivo fruto do Duelo de MCs, projeto que ocupa o Viaduto Santa Tereza, no centro de BH, desde 2007. O grupo trabalha na promoção da cultura hip-hop. Uma das atividades em destaque, promovidas pela organização, é o Duelo Nacional, a maior competição de hip-hop do Brasil.



protagonismo no cerne do grupo, gerando incômodo entre os participantes. Após o hiato, Miss Black retorna com ajuda de artistas como Sharylaine e em 2023, lança o álbum *Voz Preta, Pele Preta*.

A partir dos anos 2000, outros eventos se tornaram pungentes, como a festa *H2 Style*. Novos grupos se originam neste período e espaços para consumo de moda na cultura hip-hop também são criados. É também no início dos anos 2000 que pulsa a criação das batalhas de rima improvisadas a partir do *Família de Rua*. Tendo começado na Praça 7²⁴ quinzenalmente. Posteriormente passando a se expandir para demais espaços centrais da cidade, como Praça da Estação²⁵. Em 2007, o Duelo de MC's se consolida e entra para a Liga Nacional dos MC's. Em 2012, ocorreu o primeiro Duelo de MC's Nacional que acontece até o presente momento. Nomes importantes para a cultura hip-hop belo-horizontina como os *rappers* Douglas Din, FBC e Clara Lima compõem esta primeira expressão do Duelo Nacional (Família de Rua, 2011).

Acerca da presença de corpos mulheres e negros movimentando o hip-hop na cidade de BH, trago alguns apontamentos. A *Organização de Mulheres Negras Ativas*, criada em 2003, por amigas vinculadas ao Movimento Negro Unificado (MNU) e ao Partido dos Trabalhadores (PT) é uma importante expressão do hip-hop na capital mineira, sendo caracterizada enquanto uma organização negra e feminista, conforme aponta o trabalho de Donato (2012):

A Organização de Mulheres Negras Ativas desenvolve ações diversificadas que geralmente dialogam, expressam ou fazem referência a elementos culturais de matriz negra, especialmente os da Cultura Hip Hop, cultura historicamente associada ao contexto urbano e à experiência de jovens negros/as de origens periféricas. Dentre as ações desenvolvidas pela Organização destacam-se: shows do grupo de rap Negras Ativas, que integra o coletivo; oficinas e projetos de intervenção; rodas de conversa; participação em espaços e processos de articulação entre entidades vinculadas a movimentos sociais e em espaços de formulação e controle de políticas públicas; publicações e distribuição de textos e boletins informativos (Donato, 2012, p. 13).

A organização era formada por Flávia dos Santos, Larissa Amorim, Lauana Nara, Tainara Lira, Mônica Silva e Vanessa Beco. As *Negras Ativas*, como também é chamada a coletividade, colocou em curso projetos como o *Hip Hop das Minas*. O projeto propõe a formação e reflexão de temas relacionados à sexualidade, afetividade, relações de gênero,

²⁴ Praça Sete de Setembro, conhecida como Praça 7, fica no cruzamento de duas grandes avenidas, a Afonso Pena e a Amazonas, e é entrecortada pelas ruas Rio de Janeiro e Carijós localizada na região central da cidade, é o principal ponto de manifestações políticas, artísticas e comemorações esportivas da cidade.

²⁵ Também na região central da capital mineira, localizada em frente ao prédio da antiga estação da Estrada de Ferro Central do Brasil, hoje Museu de Artes e Ofícios (MAO). A entrada da Estação Central do Metrô de Belo Horizonte também está situada nesta praça.



direitos sexuais e reprodutivos, negritude, direito humanos, participação das mulheres no hip-hop entre outros (Donato, 2012, p. 57).

Outro grupo da cidade de BH é A *Organização As Revolucionárias do Rap*, criado em 2003, por iniciativa de duas jovens amigas, Nande e Rosilaine, também militantes do movimento negro que estendiam como pauta as vivências de mulheres negras na sociedade brasileira e a sua presença no hip-hop, segundo Camila Said (2007):

No início, o campo de atuação do grupo restringia-se ao cenário musical. Através das letras de rap, as Revolucionárias do Rap procuravam sensibilizar os jovens do movimento para a necessidade de se repensar as relações e a posição das mulheres negras na sociedade. No ano de 2004, com a entrada de novas integrantes, o grupo ampliou seu campo de atuação, passando a desenvolver também um trabalho de caráter educacional, voltado para temáticas relacionadas às mulheres negras. Surge, assim, a Organização As Revolucionárias do Rap que, atualmente, composta por seis jovens mulheres negras, mantém, como propósito, a promoção do “empoderamento” e a “elevação” da auto-estima de jovens mulheres negras pobres, na tentativa de construir uma “outra postura” diante da realidade social, a partir, segundo elas, do auto-conhecimento, da solidariedade e da cooperação (Said, 2007, p. 85).

Um outro grupo também foi criado em 2001, o *Coletivo Hip-Hop Chama*²⁶, que surge como vetor de fortalecimento da cultura hip-hop na cidade, abordando como diretriz a aproximação do fazer artístico do fazer político:

O Coletivo Hip Hop Chama tem um histórico de atividades e participação política importantíssimo na cena hip hop de Belo Horizonte e vem participando, desde seu surgimento, dos diversos espaços de debate (institucionais ou não), principalmente, sobre juventude. Dentre as propostas políticas e objetivos gerais do Coletivo Hip Hop Chama, destaca-se a preocupação em suscitar no movimento hip hop discussões políticas e, desta forma, desenvolver mecanismos de formação que vão além do caráter puramente artístico. Seus integrantes entendem que deve haver um esforço de todo o movimento hip hop em não desvincular o fazer artístico e a atuação política. O Coletivo surge tendo como principal objetivo o fortalecimento da cultura hip hop em Belo Horizonte, mas com o amadurecimento do movimento e com sua atuação cada vez mais qualificada nos espaços políticos da cidade, começou a ampliar suas pautas e a incorporar novas bandeiras de luta. Desde 2005 vem atuando em três frentes principais: as questões de gênero, orientação sexual e redução de danos (Mayorga; Magalhães; Patrício; Cruz; Alves, 2008, p. 100).

Essas são algumas coletividades presentes na capital mineira no início dos anos 2000. Fundamentadas em uma viés político bem consolidado e arraigado aos movimentos sociais organizados, em especial, a partir do movimento negro e do movimento feminista negro (Rodrigues; Freitas, 2021).

O hip-hop é uma cultura do movimento, se transformando, se consolidando e apresentando alternativas dos modos de fazer arte negra e periférica. O hip-hop na contemporaneidade na cidade de BH é marcado pela emergência de MC's e *rappers* que se

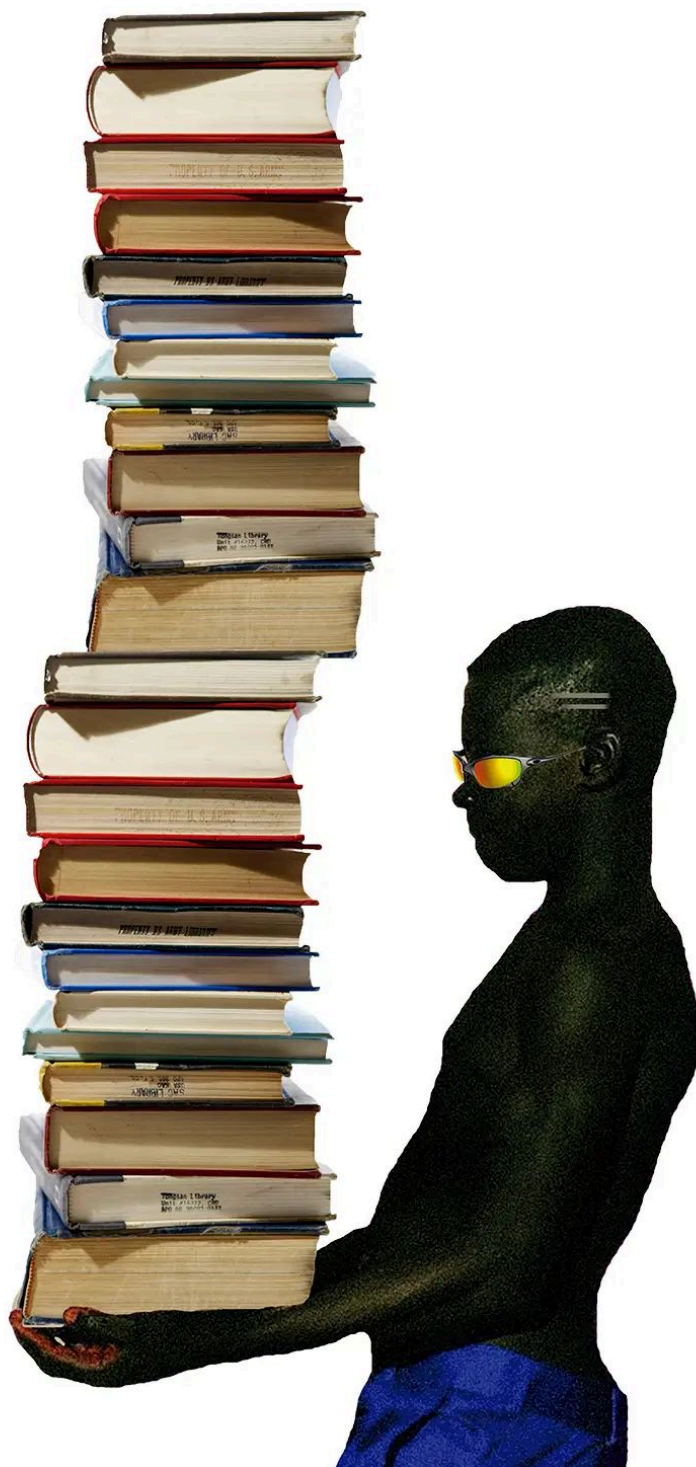
²⁶ A ex-deputada federal por Minas Gerais e cientista política Áurea Carolina integrou o coletivo.



apresenta cada vez mais contundente. A cidade apresenta uma gama de espaços de reprodução da cultura hip-hop sejam batalhas de rima - Batalha Clandestina, Batalha da Praça 07, Batalha do Tupi, Batalha da 12, entre outras; festas como *Volume Extra*, *Beagrime*, *Baile Room*; espaços que seguem as décadas sendo ocupados como é o caso do *Viaduto Santa Tereza*. O hip-hop acontece no agora, seja o agora do ontem, ou o agora do presente.



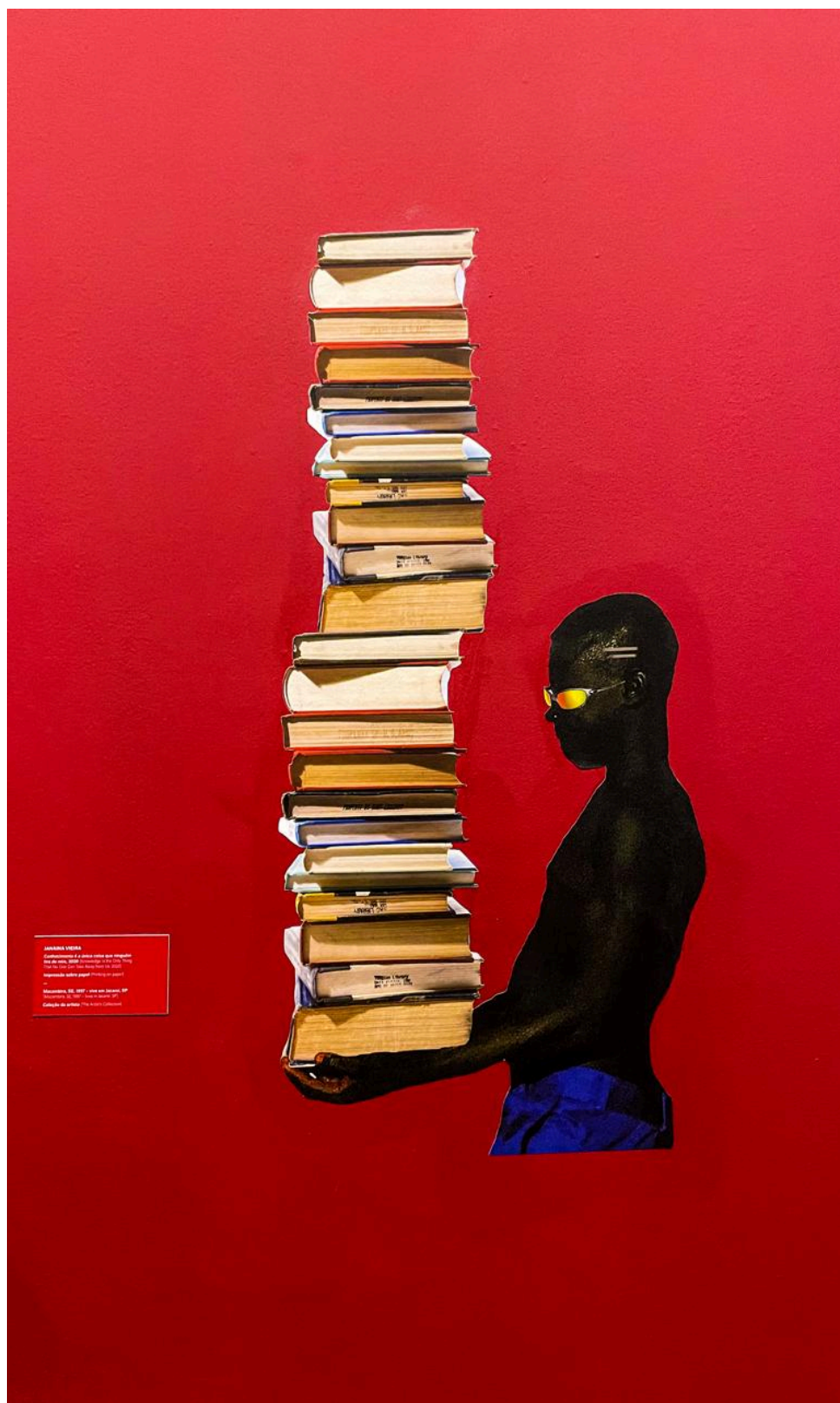
Figura 1. Conhecimento é a única coisa que ninguém tira de nós (2020) de Janaína Vieira



Fonte: Elástica



Figura 2. Conhecimento é a única coisa que ninguém tira de nós (2020) de Janaína Vieira



Fonte: Fotografia da autora da exposição Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, agosto de 2023



2 Encruzilhadas antropológicas (re)inventivas entre mundos

Eu disse-lhe: que quando percibi que eu sou poetisa que fiquei triste porque o excesso de imaginação era demasiado.

Carolina, Você é poetisa. - E eu revoltei porque não queria ser poetisa, Chorei tanto, porque é horrível ter idéias, no cérebro que envez de regridir duplica.

Meu estranho diário de Carolina Maria de Jesus

[17/10/2023 08:43:45] Nicole Batista: eu to com essa pira temporal com a zora ai

[17/10/2023 08:44:07] Nicole Batista: só fico pensando q ela matou um pássaro hoje com a pedra q jogou amanhã kkkkkk sei la

Desde a adolescência eu estive às voltas com os espaços que são retratados nesta pesquisa, como poeta ou como jovem negra periférica. Caminhando pelas cidades, Santa Luzia e BH, subo as ladeiras das casas dos meus pais em Santa Luzia, até o ponto de ônibus, ao lado do Bar do Neguinho e embarco no 4155 Imperial - Terminal São Gabriel e, depois, no 411C Terminal São Gabriel em direção ao centro da cidade de BH, eu desço na Espírito Santo²⁷ e vou em direção à Praça da Estação, onde sigo à direita e logo chego no *Viaduto Santa Tereza*. Não são de agora os sentidos e sentimentos que atravessam esta pesquisa, nem as andanças que permeiam sua interface e minhas observações.

²⁷ Rua do centro da capital mineira.



Figura 3. Ponto de ônibus, ao lado do Bar do Neguinho, na Rua Ceará, no Bairro Petrópolis em Santa Luzia



Fonte: Fotografia da autora, 2024.

Eu me aproximei do hip-hop porque não tinha jeito. Pensar sobre algo que traduzisse a minha existência foi possível a partir dos ritmos musicais oriundos desta cultura urbana negra e em movimento. O hip-hop se assume enquanto epistemologia uma vez que não somente produz conhecimento quando aciona uma forma de validação e é assim que me aproximo do hip-hop porque não tinha jeito.

Na verdade, acredito que sou muitas coisas porque não tinha jeito. Sou poeta porque preciso dizer o que ninguém pode dizer por mim; poder até pode, mas não serei eu dizendo e não é justo e eu também não abro mão. Sou antropóloga pela curiosidade de dar conta das angústias sociais e subjetivas que me consomem. E assim eu me torno aos montes, um bocado de coisa. Gosto de dizer que fui criada no subúrbio nos melhores dias²⁸. No início da adolescência fui imputada a ser uma mulher feminista, sendo filha de uma mãe solo. Entre as muitas coisas que eu sou porque não tinha jeito, eu me aproximo desta temática de pesquisa.

²⁸ Referência a música Espelho [1994] de João Nogueira.



Um pouco pela vontade de contar algumas histórias. As minhas experiências são definidoras para o norteamento desta pesquisa, por meio das encruzilhadas que me interseccionam enquanto marcadores sociais e pelas minhas vivências que trazem aproximações que tomam forma e me trazem até esta pesquisa (Figueiredo, 2020).

Esta pesquisa não nasce agora, mas ainda durante a graduação, quando me dediquei a estudar a epistemologia feminista negra (Santos, 2022). Certamente nasceu ainda antes, quando eu me questionava sobre os limites do conhecimento, suas formas de produção, seus processos de validação e seus detentores. Esta dissertação é uma continuação destes inquietantes pensamentos que se transformam em uma pesquisa etnográfica na cidade de Belo Horizonte. Cidade em que vivo e transito há dez anos.

Este capítulo discute e entremeia a minha trajetória me tornando antropóloga na UFMG e os desafios dentro da disciplina antropológica ao alocar também o hip-hop enquanto epistemologia. A partir disso, discuto sobre a presença de corpos negros e genderizados na cultura hip-hop e como esses produzem conhecimento e formas de validação próprias a partir da *epistemologia interseccional do barulho*.

Antes de continuar, preciso situar do que se trata a pira²⁹ da epistemologia que me atravessa, o que ela significa e alguns de seus desdobramentos. De saída, cabe sinalizar do que estou falando, como isso aparece e o que isso significa. Posto isto, Grada Kilomba (2019) propõe perguntas ao vislumbrar a dinâmica da educação formal e o espaço de poder ocupado por estudantes brancas e negras que serão um tanto norteadoras para a exposição a seguir:

Qual conhecimento está sendo reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte das agendas acadêmicas? E qual conhecimento não? De quem é esse conhecimento? Quem é reconhecida/o como alguém que possui conhecimento? E quem não o é? Quem pode ensinar conhecimento? E quem não pode? Quem está no centro? E quem permanece fora, nas margens? (Kilomba, 2019, p. 50)

Nesta direção de tentar destrinchar o que seria este conceito, parto da ideia de que o campo do conhecimento é um campo de poder. Imbricado a relações e modos de disciplina que pressupõem determinadas diretrizes e paradigmas para operação, como traz o sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (2016) e complemento com as considerações do antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot (2016) sobre as narrativas histórias serem um conjunto de silêncios.

²⁹ Gíria relacionada a coisas complexas ou com muitos desdobramentos.



Neste mesmo sentido, Collins (2019) corrobora sobre como estamos expostos a epistemologia(s), que operam como um mecanismo de validar, legitimar e creditar determinado fato como verdade. Isto é, trata-se de um conjunto de regras que caracterizam determinado fato como verdadeiro. E é claro que talvez isso funcionasse num cenário horizontal se a epistemologia e a produção do conhecimento não fossem propriamente sobre poder. Aciono Kilomba (2019) mais uma vez: “Além disso, as estruturas de validação do conhecimento, que definem o que é erudição de “verdade” e “válida”, são controladas por acadêmicas/os brancas/os. Ambos, homens e mulheres, que declaram suas perspectivas como condições universais” (Kilomba, 2019, p. 53).

Com isso, partimos do fato de que existe uma epistemologia dominante, que impera sobre as demais apresentando seus critérios de validação enquanto os únicos legítimos. Retomo, se estamos falando de relações de poder em sociedades multifacetadas e desiguais, nós temos um grupo de pessoas que arquiteta essa epistemologia hegemônica, sendo um grupo dominante, com sua cara pálida, herança colonialista, corpo cis masculino, heterossexual e oriundos política e geograficamente de locais imperiais.

Desse modo, este grupo reflete os seus interesses e visões sob esta epistemologia preponderante. Trata-se de um acordo muito bem pactuado, sob luz de contratos tácitos colonialistas que permearam entre gerações sobre estas figuras, os fazendo criar e reproduzir mitos diversos - o mito da universalidade sobre seus corpos, o mito da neutralidade e talvez até o mito da superioridade que eles acreditam que possuem sob o auge da sua soberba e mediocridade e que o fazem em um silêncio muito barulhento. E estes mitos são tidos como panorama central para esta validação epistemológica, sendo repercutidos em instituições sociais. O ambiente acadêmico traduz esse modo de operação. As ideias de distanciamento entre “sujeito” e “objeto”, como se objeto existisse, a primazia da neutralidade, como se sujeitos³⁰ diversos não fossem permeados pela posicionalidade (Haraway, 1995) e até mesmo a primazia da escrita - da qual eu me aproprio para reconstruir caminhos, mas isto é papo para outra hora.

Retornando, a correspondência é clara - uma epistemologia que beneficia esse grupo dominante mas não apenas - desqualifica os demais modos de fazer e produzir conhecimento. Mas ainda decide, não inesperadamente, desconsiderar determinadas existências enquanto produtoras de episteme passível de ser encarada como legítima a partir dos olhos de sua epistemologia. Não considerando determinados corpos como sujeitos e compreendendo seus saberes como desqualificados, insuficientes e parciais.

³⁰ Mobilizado no presente conforme mobiliza Grada Kilomba (2019).



É um acordo oriundo do racismo, da colonialidade e também da branquitude que se utiliza de seus pactos narcísicos para continuar a fomentar a manutenção de seus privilégios. Esse pacto é definido por Cida Bento (2002; 2022), enquanto um pacto silencioso de apoio e fortalecimento aos iguais. Um pacto que visa preservar, conservar a manutenção de privilégios e de interesses (Carneiro, 2005; 2023; Quijano, 2007; 2009). Esta manutenção de privilégio objetiva definir quais corpos são passíveis de serem ouvidos no ato dialético do falar e do ser escutado (Kilomba, 2019). Me aproprio neste diálogo, das contribuições da filósofa indiana, Gayatri Spivak (2010), que versa sobre a sujeita subalterna, enquanto uma sujeita que não pode ser lida ou ouvida sob a perspectiva hegemônica, perpetrando assim a violência epistêmica. Podemos tensionar inclusive se estes corpos estão e são passíveis de serem encarados como sujeitos por este grupo dominante.

Em continuidade, essa epistemologia dominante, no entanto, começa a ser minada quando outros grupos entram em cena. Grupos esses que constroem coletivamente modos de validação epistêmica a partir de epistemologias próprias. A epistemologia dominante é minada pelas beiradas, nas margens, na vida cotidiana e nos processos de reinvenção. Nós [mulheres negras], dispomos da epistemologia feminista negra (Collins, 2019) enquanto uma forma de agir (Hartman, 2021) e também dispomos da autodefinição (Collins, 2019) para invenção de nossos mecanismos de validação do conhecimento.

No sentido de sinalizar a posicionalidade de mulheres negras, Larissa Amorim (2013) dispõe sobre as dinâmicas que interpelam o poder e nossos corpos:

Considerando que a epistemologia é um processo de reflexão sobre a construção do conhecimento capaz de colaborar para o alargamento da compreensão dos efeitos de poder das e nas relações de produção de conhecimento, impactando para além delas, podemos sim dizer que temos produzido uma epistemologia feminista. Tal epistemologia se caracteriza por um processo de descolonização da ciência, ainda em curso, que complexifica o pensar acadêmico e aponta novos paradigmas para o fazer científico, entre eles a interdisciplinaridade, a interseccionalidade, a reflexividade, os saberes localizados, a objetividade corporificada, a não-neutralidade, entre outros (Amorim, 2013, p. 93).

Assim, a partir da corporificação, das afetividades, da vivência em comunidade e das trocas, a epistemologia feminista negra é constituída. É onde somos sujeitos da produção epistêmica, a partir dos usos da poesia, do *jazz*, da experiência, do diálogo e da coletividade. É criada uma ordem de agenciamento em relação à violência epistêmica a partir de sua desobediência, tecendo possibilidade de existência e critérios de significado particulares e coerentes às nossas experiências. E é sob esta direção de compreender a epistemologia feminista negra (Collins, 2019), que iremos dialogar sobre a *epistemologia interseccional do*



barulho no cerne e oriunda da cultura hip-hop, que proponho para compreender as dinâmicas que interpelam corpos mulheres e negros no eixo central do hip-hop.

Nos últimos anos eu tenho pensado constantemente sobre as dimensões etnográficas e até mesmo autoetnográficas que nos atravessam enquanto corpos negros em interlocuções com corpos semelhantes aos nossos.³¹ Entendo, nesta pesquisa, que a etnografia, por sua vez, é uma conjunção de elaborações teóricas, experienciais, experimentais provenientes do campo e a reflexividade oriunda do modo de fazer antropológico (Guber, 2011).

Sob a luz das ficções persuasivas (Strathern, 2014) interponho verdades parciais (Clifford, 2016) a partir das minhas experiências ao contar essas histórias e *estórias* a quem ler. Estórias porque todas elas são fruto da minha visão de mundo. São escritos a partir dos meus olhos, feitos por minhas mãos e que remetem à minha vivência e, logo, ao que escolho consciente ou inconscientemente contar (Collins, 1997).

Prezo, por fim, em pensar nas reinvenções que posso executar a partir do meu corpo negro e mulher, antropológo no cerne da Antropologia. Não somente o meu, mas corpos antropólogos racializados e genderizados que fazem interlocução intragrupo. Das possibilidades que a Antropologia me proporciona e das tensões que incorpora, sendo uma antropóloga entre mundos. Entre o mundo da Antropologia e o da cultura hip-hop, onde em ambos estou inserida (Cruz, 2017).

No campo de possibilidades impulsionadas pela Antropologia e pela etnografia, priorizo perspectivas que contemplam meu corpo na reinvenção entre mundos. Como abordado pela antropóloga neozelandesa, Linda Tuhiwai Smith (2018), a pesquisa envolve diversos códigos subjacentes ao colonialismo. No entanto, o fato de minha fala ser a partir de um corpo localizado (Haraway, 1995) é uma forma de desafiar uma pesquisa por olhos imperiais (Smith, 2018) e criar reinvenções do fazer antropológico.

Trata-se de criar caminhos para inversões de noções falaciosas que engendraram a ideia de objeto de pesquisa, felizmente em desuso no cerne da disciplina antropológica ou até mesmo da supracitada ideia de sujeitos universais enquanto locutores. Falar de onde escrevo é uma forma de colocar em curso tensionamentos a um modo de fazer de uma epistemologia dominante que desconsidera corpos como o meu como sujeitos do conhecimento. Cabe ainda endossar que todo corpo fala de modo localizado (Collins, 2019; Carneiro, 2005; 2023).

³¹ Em muitos momentos desta pesquisa me utilizei de conjugações na primeira pessoa do plural que se referem às experiências que permeiam a categoria de pessoas negras de modo coletivo.



A reinvenção antropológica e etnográfica, como chamo aqui, é o que fazem corpos negros e mulheres na Antropologia a partir de suas interlocuições, escritos e pesquisas. Não obstante, esta ideia não esteja atrelada a uma inovação linear e cronológica contemporânea na presente discussão que proponho, uma vez que nomes como Zora Hurston e Lélia Gonzalez já colocaram em curso essas reinvenções antropológicas e etnográficas.

A antropóloga estadunidense Zora Neale Hurston, enquanto um corpo negro que por muito foi silenciado no cerne da Antropologia hegemônica, está defronte um interlocutor, homem negro ex-escravizado sobrevivente da embarcação Clotilda no sul dos Estados Unidos, Olualê Kossola. Em seu livro *Olualê Kossola: As Palavras do Último Homem Negro Escravizado [Barracon]* (1931:2021), Hurston percorre sobre aspectos da construção de sua relação com Kossola.

Trata-se de uma etnografia de quase 100 anos que corrobora em si dimensões e sentimentos da pesquisa que envolve a relação de Zora Hurston e Olualê Kossola. Hurston insere Kossola como sujeito deste livro, narrando diversos momentos e tendo sua língua em *black english*³², preservada. A autora relata também dimensões cotidianas da relação em campo que conta de seus encontros com Kossola e de suas trocas de melancias e pêssegos, entre tantos outros aspectos sensíveis e desafiadores que atravessam o fazer antropológico e etnográfico junto aos seus (Santos; De Paula, 2023).

Zora Hurston pode ser encarada enquanto uma antropóloga entre mundos, transitando e bagunçando a temporalidade linear. Nesta dinamicidade de um fazer antropológico inventivo, as contribuições de Zora Hurston ressoam na contemporaneidade em pesquisas de corpos mulheres e negros de terceiro mundo, que, em uma experiência aproximada com a de Zora, criam mecanismos para tornar seus interlocutores sujeitos de suas pesquisas de modo ativo. Resgatar Zora nos coloca em um acerto de contas com o passado que continuamente lhe apagou. Sua proximidade com antropólogos como Franz Boas e suas extensas pesquisas sobre vodu haitiano, que são expressadas no livro *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica* (1938), seu caminhar desbravador na Antropologia Visual não foram o suficiente para lhe tirar do apagamento. Sua atemporalidade e pioneirismo negociam sua presença nos estudos contemporâneos a partir dos usos e apropriações de suas reverberações.

³² O *black english* é uma variante linguística afroamericana do inglês americano e tem suas raízes históricas em um inglês do tempo da escravidão. Forma de resistência mobilizada pelos escravizados em território norte-americano. Ver: BALDWIN, J. If Black English isn't a Language, Then Tell Me, What Is? *The Black Scholar*, v. 27, n. 1, p. 5–6, 14 mar. 1997.



Zora, na década de 1930, sinalizava sobre a hegemonia da branquitude imperada sobre os processos editoriais em *O que os editores brancos não publicarão*³³ (2019). Ela discute ainda sobre como anglo-saxões enxergam os nossos corpos negros enquanto objetos a serem estudados, em uma dimensão que nos desumaniza, uma vez que quem esteve falando por nós não tratava de nossos sentimentos, assumindo que todos os corpos não brancos são estereótipos simples e incapazes de deterem suas próprias ideias (Hurston, 2019).

Nessa mesma direção, na década de 1980, a antropóloga Lélia Gonzalez incorporava o *pretuguês*³⁴ em seu escrito apresentado no encontro anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS). Denunciando o racismo e o epistemicídio³⁵ (Carneiro, 2005; 2023) que perpetraram em nossos corpos:

... Foi então que uns brancos muito legais convidaram a gente prá uma festa deles, dizendo que era prá gente também. Negócio de livro sobre a gente, a gente foi muito bem recebido e tratado com toda consideração. Chamaram até prá sentar na mesa onde eles tavam sentados, fazendo discurso bonito, dizendo que a gente era oprimido, discriminado, explorado. Eram todos gente fina, educada, viajada por esse mundo de Deus. Sabiam das coisas. E a gente foi sentar lá na mesa. Só que tava cheia de gente que não deu prá gente sentar junto com eles. Mas a gente se arrumou muito bem, procurando umas cadeiras e sentando bem atrás deles. Eles tavam tão ocupados, ensinado um monte de coisa pro criolêu da platéia, que nem repararam que se apertasse um pouco até que dava prá abrir um espaçozinho e todo mundo sentar juto na mesa. Mas a festa foi eles que fizeram, e a gente não podia bagunçar com essa de chega prá cá, chega prá lá. A gente tinha que ser educado. E era discurso e mais discurso, tudo com muito aplauso. Foi aí que a neguinha que tava sentada com a gente, deu uma de atrevida. Tinham chamado ela prá responder uma pergunta. Ela se levantou, foi lá na mesa prá falar no microfone e começou a reclamar por causa de certas coisas que tavam acontecendo na festa. Tava armada a quizumba. A negrada parecia que tava esperando por isso prá bagunçar tudo. E era um tal de falar alto, gritar, vaiar, que nem dava prá ouvir discurso nenhum. Tá na cara que os brancos ficaram brancos de raiva e com razão. Tinham chamado a gente prá festa de um livro que falava da gente e a gente se comportava daquele jeito, catimbando a discurseira deles. Onde já se viu? Se eles sabiam da gente mais do que a gente mesmo? Se tavam ali, na maior boa vontade, ensinando uma porção de coisa prá gente da gente? Teve um hora que não deu prá agüentar aquela zoada toda da negrada ignorante e mal educada. Era demais. Foi aí que um branco enfezado partiu prá cima de um crioulo que tinha pegado no microfone prá falar contra os brancos. E a festa acabou em briga... Agora, aqui prá nós, quem teve a culpa? Aquela neguinha atrevida, ora. Se não tivesse dado com a língua nos dentes... Agora ta queimada entre os brancos. Malham ela até hoje. Também quem mandou não saber se comportar? Não é a toa que eles vivem dizendo que “preto quando não caga na entrada, caga na saída”... (Gonzalez, 1988 [2018], p. 75-76)

³³ Originalmente publicado na revista **Negro Digest**, v. 8, Abril, 1950, p.85-89.

³⁴ Africanização do português falado no Brasil a partir da cultura negra. Lélia discute a categoria em vários trabalhos de sua obra.

³⁵ O epistemicídio é o processo continuado de produção de indigência cultural sobre corpos subalternizados. A lógica de operação da desumanização de nossos corpos é estendida nessa direção, invalidando também os saberes de corpos subalternizados. A filósofa Sueli Carneiro discute esta perspectiva em sua tese de doutoramento e recente livro oriundo da obra. Ver: Carneiro, Sueli. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.



E com esta epígrafe, Gonzalez inicia *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984), discutindo as violências e imaginários que permeiam corpos de mulheres negras no Brasil. Eu gosto de ficcionar que eu estava presente na sessão do Grupo de Trabalho *Temas e Problemas da População Negra no Brasil*, no qual Lélia apresentou este trabalho, em 31 de outubro de 1980, sentada ao fundo da sala com olhos atentos. Imagino os rostos que o compunham e como estas caras acompanhavam a sua exposição. Dou risada de pensar nos debatedores do Grupo de Trabalho pisando em ovos para articular comentários sobre seu trabalho, dado que, se ainda hoje o fazem, imagine há 40 anos.

Consigo imaginar frases pausadas, dizendo com um cuidado demasiado sobre a potência e talvez até a ousadia da comunicação apresentada. Demais colegas presentes com pesquisas destoantes entortando seus narizes. Aposto também que Lélia deveria ser a única mulher negra presente, as intersecções fazem morada. A Antropologia da reinvenção nos afaga há tempos por estas mãos mulheres e negras antropólogas. Nos dando rota para trilhar nossos caminhos. Rota na perspectiva da coragem, do enfrentamento do racismo e sexismo e alçando voos para que existamos entre mundos, na disciplina antropológica.

É nesta perspectiva que as reinvenções antropológicas, etnográficas e experienciais podem ser encaradas enquanto elementos que se apresentam nos trabalhos de escritoras e poetisas como Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Françoise Ega. Talvez não pareça soar coeso reunir estes nomes em uma mesma frase, não obstante esses corpos se aproximem no cotidiano da construção dos relatos da vida comum, diários³⁶, relatos e contos que são construídos como respostas ativas, não apenas como acalanto mas também como expurgação da angústia e do sentir do inenarrável. Acredito que as estórias e histórias narradas sob olhares, traduzindo consigo escrevivências (Evaristo, 2007), anunciam a epistemologia de mulheres negras materializada, pela invenção de mundos e contação de histórias a partir do seu olhar na literatura e permeiam o fazer antropológico, ao trazerem aproximações.

A escrevivência, por sua vez, é um conceito que emerge na obra de Conceição Evaristo enquanto uma nomeação ao fazer-escrita de mulheres negras que é permeado por nossas próprias experiências e entrelaçado em grafias e narrativas que mobilizamos. Em outro quadrante, a etnografia e o fazer antropológico estão atrelados ao viver ordinário e cotidiano. Nas minúcias e miudezas a etnografia e o fazer antropológico acontecem. Não aproximo estas autoras da disciplina antropológica em uma tentativa de valorar o campo do conhecimento, mas para tensionar dimensões que o enxergam neste *locus* inalcançável oriundo da qualidade técnica sob regras, signos e diretrizes que colocam sob a mão de apenas alguns este fazer. O

³⁶ Além da analogia aos diários de campo.



que de antropológico tem na literatura e o que de literatura tem no antropológico? São perguntas que me cercam.

Com estas discussões expostas, apresento uma perspectiva reinventiva do fazer antropológico e etnográfico nesta dissertação. Eu não apenas estou em campo como corpo antropológico mas também como corpo negro, mulher, jovem, bissexual, em que a cultura hip-hop se faz presente em meu cotidiano, mas não apenas - me salva do que minha poesia não dá conta. Estou entre mundos. Não se trata de uma alternativa ou tentativa de autoridade etnográfica (Clifford, 1998), mas um pouco da epistemologia feminista negra (Collins, 2019) que produzo no meu cotidiano e que se encharca no meu fazer antropológico (Amorim, 2013).

Nesta direção, Collins (2019) elabora e traz esta epistemologia, fundamentada nas experiências estadunidenses, mas enquanto uma epistemologia que é constituída por dinâmicas transnacionais que nos interpelam enquanto mulheres negras. Tendo como pilares fundamentais que sustentam a epistemologia feminista negra: (1) A experiência como critério de significado; (2) O uso do diálogo na avaliação de reivindicação de conhecimento; (3) A ética do cuidar: presença das emoções nos diálogos e (4) A ética da responsabilidade pessoal. Esses pilares são mobilizados por mulheres negras estadunidenses enquanto caráter de validação epistemológica na vida cotidiana.

Me aproprio destes pilares enquanto fundantes do meu fazer antropológico. Compreendo as experiências enquanto elemento crucial para a condução deste fazer - perpassando também a experiências das interlocutoras, sujeitas desta pesquisa. O uso do diálogo e reivindicação do conhecimento a partir de trocas - ou partilhas como traz Nego Bispo (2023) - e entrevistas que circundam e fazem existir este trabalho. E ambas as éticas, a do cuidado e a da responsabilidade pessoal, se interpõem ao meu ver, onde a primeira, está arraigada aos diálogos conduzem momentos de compartilhamentos íntimos e sensíveis; a segunda, é responsável pelos escritos, descritos e ficcionados sob esta tela.

Os antecedentes que desaguam na presente desta pesquisa e que servirão de pulsão para o futuro do que ela pode se tornar está arraigado à minha vivência, enquanto corpo em movimento e inquieto neste mundo. Oriundos da epistemologia feminista negra. Do que não consigo engolir e do que não consigo deixar de observar por onde ando, mesmo que eu ande com pressa, meus olhos atentos não deixam nada passar. A observação é um impulsionador do fazer antropológico. Enquanto etnógrafas, nossos olhos percorrem o mundo ao redor. Meus olhos se tornam ligeiros. Talvez todos estes corpos mulheres e negros, estejam marcados pelo olhar epistemológico das vivências, sob sombra de um lugar complexo em estar atravessado até o pescoço pelo o que se é (Santos; De Paula; Finamori, 2024).



2.1. “Os dias dos homens velhos brancos estão contados. [...]”: Luzes de uma Antropologia Negra

do todo que eu sou, eu catei modos de me reinventar. tenho dito sobre reinvenção como quem se propõe a se curar do incurável. a estancar tantas feridas com um único torniquete. eu me canso. escrevo. reescrevo. eu penso. eu paro e cumpro. eu respiro afobada. tomo um café. passo mais outro. reescrevo a frase. engulo seco o gole d’água, a mágoa. às vezes o choro. mas não temo que vejam chorar. ora yê yê ô, minha mãe. das vozes que ecoam na minha cabeça. das coisas que já não me dizem mais. mas ressoam. da minha pele marcada por tanta coisa, do meu corpo marcado por tanto. de todas as vivências que me cercam e me anseiam. eu sigo escolhendo me reinventar. tomo um banho de cachoeira, um banho de ervas e dano a rezar. eu me reinvento como quem se autodefine, se autorrecupera, escolhe colher suas partes plantadas. eu me reinvento para dar conta do não dito. para quebrar silêncios, para dar usos a minha raiva, agô Audre. nossos silêncios nunca nos levaram a lugar nenhum, sinto na pele, por isso falo. eu falo gritando. minha presença não passa despercebida. eu também não tenho gostado da ideia de ter tantas ideias nessa corpo poeta Carolina. eu escrevo porque eu me reinvento. para não inventarem nada sobre mim. para deixar marcado que eu disse, eu escrevo é gritando.

Belo Horizonte, 04 de fevereiro de 2024

Steffane

Um negro escolarizado ainda não é uma pessoa como qualquer outra, mas apenas um problema mais ou menos interessante.

Zora Neale Hurston

A discussão sobre estar entre mundos dá pano pra manga. Além de estar entre os mundos da Antropologia e do hip-hop, das margens da região metropolitana e a capital e entre espaços que não foram feitos para integrar minha existência, eu estou disposta numa posição de outroridade (Kilomba, 2019) no fazer antropológico, enquanto negra e antropóloga. Meu corpo por muito, foi um corpo-objeto. Sendo um objeto manuseado por mãos brancas e seus rostos pálidos que se pressupunham sujeitos neutros arraigados com sua cientificidade barata que sustentou por muito tempo esta disciplina. A discussão acerca deste corpo antropólogo racializado é discutida brilhantemente por Lila Abu-Lughod (2018), Felipe Cruz (2017), Luena Pereira (2020) Ana Clara Damásio (2021) e Rafaela de Paula (2024) e de maneira expandida, versando sobre a presença de corpos não brancos no espaço da produção do



conhecimento por Jota Mombaça (2021), Grada Kilomba (2019), Larissa Amorim (2013), algumas entre outras contribuições louváveis sobre este caráter e me proponho a retomar algumas delas nesta seção.

A presença de corpos negros como o meu no cerne da disciplina antropológica são resultado direto da política de ações afirmativas no Brasil que impulsionam a entrada de pessoas negras e indígenas nas universidades do país. É a partir dela que eu pude me tornar um corpo-sujeito - um corpo capaz de dizer por si próprio ainda que encontre dificuldades para ser legitimado e use de artimanhas para ser ouvido (Oliveira; Ribeiro; Venâncio, 2021).

Esta política é produto da luta dos movimentos negros brasileiros, que ousaram não arredar o pé por nossos direitos, entre eles o direito básico à educação. A entrada de estudantes não brancos neste espaço traz consigo tensões envoltas em como a hegemonia branca lidaria com nossa presença, para além do próprio racismo institucional (Kilomba, 2019) que perpassa estes ambientes. Há uma virada epistêmica a partir da nossa presença nas universidades brasileiras. Colocamos em xeque impulsos falaciosos de conhecimento imparcial e trazemos nossa visão de mundo para a jogada (Santos; De Paula; Finamori, 2024).

Nossa presença física em salas de aula pode não gerar muito incômodo, em um primeiro momento. Das bordas das salas, muitas vezes docentes nem sequer nos enxergam (Nicolau, 2021). No entanto, se abrimos a boca, a presença não mais silenciosa traz consigo embates que interpelam os currículos, as salas de aula, as agendas de pesquisa e as bolsas de iniciação científica, extensão, permanência, monitoria e incentivo à docência.

Embates estes que tornam este ambiente suficientemente violento para os nossos corpos, com sua roupagem excludente e elitista perpetrada pela soberba acadêmica branca que se enxerga como soberana do auge de sua mediocridade. O corpo docente não se via e parte dele talvez ainda não se veja, não seja ou esteja, pronto para debates em sala de aula sobre temáticas que antes não estavam presentes ou pior, debates teóricos e metodológicos sobre abordagens e intelectuais que o grupo de docentes não conhecia. Muitas vezes não apenas não acessaram, como não quiseram conhecer as obras de corpos negros, indígenas, quilombolas, ribeirinhos, de terreiro, periféricos entre outros. A não disposição de despojar e discutir seu próprio racismo, caminha em direção ao que discorre a antropóloga Jaqueline Silva: “Permanece intacta a sensação de privilégio nas torres de marfim, que nós, cotistas negras, indígenas, quilombolas, faveladas, pixamos, escalamos e depredamos (Silva, 2021, p. 55).”



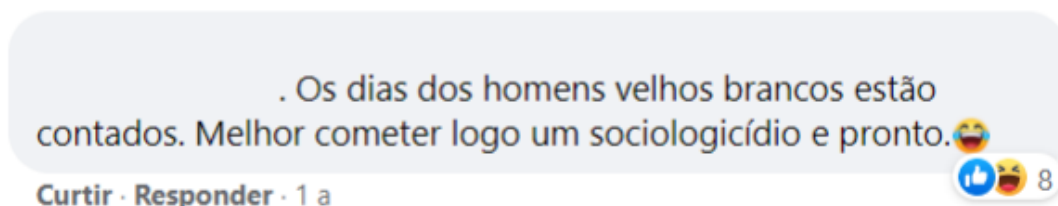
Em 2019, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) estudantes negres, inclusive eu, a partir da Gestão Ponta de Lança³⁷ do Centro Acadêmico de Ciências Sociais (CACS) e do Coletivo Tudo Nosso, encaminham um manifesto do epistemicídio que permeia os currículos e solicitam a inserção de pauta da presença de intelectuais não brancos nas bibliografias de disciplinas ofertadas aos três departamentos do curso de Ciências Sociais - Antropologia, Ciência Política e Sociologia.³⁸ Não surpreendentemente, parte do corpo docente não enxergou com bons olhos a solicitação (Silva, 2021).

Onde já se viu? Todos estes estudantes da ralé do ensino público com seus rostos negros vindo palpitar no meu trabalho de vinte, trinta anos? Querendo a inclusão de intelectuais não brancos? Mas as ementas das disciplinas são iguais desde sempre, prezando pelo conteúdo de “alta qualidade metodológica e epistemológica”! “Porque eu nunca olhei a cor dos intelectuais que me formaram!” Os mesmos docentes que interpelam seus estudantes sobre determinado autor europeu, tensionando porque não lemos em francês.

Esta questão sempre me gerava uma angústia tremenda. Estudei todo o meu percurso escolar em escolas públicas, entre as cidades que cresci. Entre escolas municipais e estaduais transitei. Com o pouco inglês que aprendi das músicas que ouvia, aprender uma língua além do inglês ou espanhol nem sequer passava pela minha cabeça e na mente de outros jovens como eu.

Nesta mesma direção das reverberações de indignações docentes, um professor realizou um post na rede social Facebook questionando: “Epistemicídio? Então tá”, acompanhado do texto do manifesto. Entre os muitos comentários de outros pesquisadores³⁹ que zombam e ironizam a solicitação de diálogo, trago um deles:

Figura 4. Comentário em postagem na rede social Facebook



Fonte: Monografia de Tulio Silva (2021)

³⁷ O nome Ponta de Lança, se dá em virtude da música de 2017 do *rapper* Rincon Sapiência, com nome homônimo.

³⁸ Cabe salientar ainda que o manifesto-solicitação foi apresentado em um contexto de mudança do Colegiado do Curso de Ciências Sociais, motivado pela confecção do Projeto Político-Pedagógico (PPP) do curso mediante Resolução 1/2004 do CNE/MEC (Silva, 2021).

³⁹ Não flexionado em gênero propositalmente.



Acredito que ele sintetiza como esta elite acadêmica branca enxerga nossa presença nestes espaços. Acostumada a nos ver em locais de subserviência, se chocaram e ainda se chocam com o agir (Hartman, 2021) de nossos corpos neste espaço. Entendem como ameaça a nossa presença. Um espaço envolto da violência que é tantas vezes, adoecedor para nossa existência. Como sobreviver? Como romper com estas barreiras impostas pelo racismo? Como permanecer e decidir reinventar este espaço?

A presença de pesquisadores e estudantes não brancos foi incontornável. Não nos comove o choro de quem é ruim⁴⁰. O Coletivo Retomadas Epistemológicas, fundado sob este contexto ao tensionar a perspectivas hegemônica que atravessava os currículos, é uma das expressões de resistência que permeia este lugar. O Retomadas se expande, cresce e se reinventa. Aciona consigo trilhas para se seguir enquanto via para que possamos existir neste espaço. A partir do Coletivo, com Grupos de Formação Antirracista, onde nos reunimos para discutir determinado texto de intelectuais e escritórios não brancos, discutir filmes realizados por pessoas não brancas, analisar obras e pensar as experiências é possível vislumbrar horizontes de uma geração que se constrói a partir de outras referências.

Construir o Retomadas me formou, de muitos modos. Me fez pensar e visualizar diante dos meus olhos outras formas de produção do conhecimento. Impulsionou a reorganização dos interesses e pesquisas que nos tiveram enquanto objetos e não, como produtores efetivos da produção do conhecimento.

De certo que nós, pesquisadores negres, fomos criando mecanismos a partir do aquilombamento (Nascimento, 2018) para sobrevivermos a estes espaços. Subvertendo as margens e criando espaços seguros (Collins, 2019) que proporcionem que superemos a pressão para silenciar nossas vozes (hooks, 2019b). O Retomadas proporcionou que a minha trajetória e a trajetória de tantos outros colegas junto à pesquisa fossem construídas. A partir do Coletivo, pude me apropriar da escrita contra a cultura (Abu-Lughod, 2018).

Quando ingressei na graduação em Ciências Sociais, assim como muitos estudantes negres eu me perguntava se eu não deveria estar em outro lugar. Pegando seis ônibus por dia, três para ir e três para voltar, em quase quatro horas diária de condução, em um curso matutino e com minha mãe dividindo seu vale transporte do trabalho comigo, eu me perguntava se realmente era meu lugar ao lado de estudantes brancos que ganhavam seus carros próprios ou podiam residir perto da universidade mediante acessos financeiros proporcionados pelo ambiente familiar. Sem espaços como o Retomadas eu certamente não teria continuado.

⁴⁰ Referência a canção Tendência [2004] de Dona Ivone Lara.



Trago a pergunta formulada pela antropóloga Ana Clara Damásio: “Quem na antropologia tem medo dos olhos, ouvidos, mãos e pés do Outro?” (Damásio, 2021, p. 94). Eu me pego pensando sobre o comentário irônico que acompanha o post supracitado: *Os dias dos homens velhos brancos estão contados*. Penso sobre como este comentário sumariza aspectos da violência que interpela a comunidade acadêmica branca que decide se opor à nossa presença neste espaço.

As capilaridades deste comentário me levam a enxergar também que este grupo está com o poder em suas mãos de muitas formas e sem muito medo, eles sabem que ninguém tomará o lugar dos homens velhos brancos. Confesso que gostaria que seus dias estivessem contados neste espaço e que epistemologias do submundo adentrassem todo este espaço o revirando de cabeça para baixo (Mombaça, 2016).

A Antropologia Negra, que tem sido feita por corpos negros neste espaço, tem modificado a ordem dos espaços em sua rebeldia estratégica (Santos, 2021). Não acredito que esta Antropologia daria conta de mudar a planta arquitetônica que organiza este espaço, mas consegue atirar fissuras em seus pilares de concreto. Com nossos corpos ecoando epistemologias não brancas e inventando mundos. Sob luz de olhares localizados em outros pontos de visão, criamos outras formas de produção epistemológica com nossos corpos e nossas agendas de pesquisa (Nascimento, 2019).

A partir das ações afirmativas, passa-se a ser possível visualizar uma Antropologia Negra de forma mais consolidada compreendendo as modificações que ela traz consigo nestes espaços. As mudanças das agendas de pesquisa e, em especial, o trânsito da cultura hip-hop que deixa não somente de ser uma temática marginalizada, mas passa a ser encarada enquanto um fazer epistemológico que adentra as universidades brasileiras.

O hip-hop alça voos nos ambientes educacionais formais a partir das ações afirmativas, porque corpos como o meu estão preocupados em narrar a sua própria história. Vejam bem, não se trata de dizer que os espaços acadêmicos validam a cultura hip-hop, longe disso. Esses espaços jamais poderiam o fazer e, cá entre nós, em nenhuma hipótese teriam esse poder nem se tentassem e não é neste ponto que reside a conversa em curso, mas constituem uma relação conforme apontam Daniela Vieira dos Santos e Derek Pardue (2023), ao elaborar sobre os espaços que o hip-hop passa a adentrar:

Logicamente, pode-se perguntar: como tudo isso aconteceu? Nos últimos anos, em parte devido ao sistema de cotas étnico-raciais, houve um aumento de alunos negros e pardos nas universidades públicas. De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2018 essa categoria representava 50,3% das matrículas no Brasil. Embora não se defenda uma conexão direta entre a dinâmica cultural e a estrutura social, é preciso reconhecer o grau em que esse contexto



impactou a ampla gama de produções artísticas e acadêmicas (Santos; Pardue, 2023, p. 358, tradução minha).⁴¹

Ademais, o hip-hop é um movimento educador a partir de sua base e origem. O hip-hop é consolidado enquanto uma ferramenta pedagógica (Dias, 2019). Nesse sentido, Collins (2023) adentra:

A cultura hip-hop atinge muito mais mulheres do que o número relativamente pequeno de mulheres negras que consegue se matricular em turmas de faculdades e universidades para estudar o tema das mulheres. A cultura hip-hop é em si uma resposta da juventude negra e latina que teve acesso negado não apenas à educação universitária, mas também à educação básica, moradia adequada, atividades recreativas e aulas de música. Em vez de se tornarem seres derrotados e desprovidos de direitos, esses jovens criaram novas formas de arte a partir dos fragmentos que herdaram (Collins, 2023, p. 245).

Assim, o hip-hop expande e adentra o ambiente universitário enquanto lugar epistemológico, isto é, enquanto um modo de visualizar o mundo e validar o conhecimento produzido a partir de suas próprias experiências. Racionais MC's ministrando aula na Universidade de Campinas (Unicamp), Mano Brown recebendo título de doutor Honoris Causa⁴² apresentam isto. O álbum *Sobrevivendo ao inferno* [1997] ao materializar enquanto obra literária e ser reconhecido pela Unicamp, que incluiu trechos do álbum-livro em seu vestibular, conforme aponta Santos e Pardue (2023). O movimento acadêmico de aglutinar esses saberes demonstram o que os Racionais MC's sempre foram, como traz Janaina Machado (2023):

Os Racionais, assim como outros artistas afro-identificados, assentam suas produções musicais num repertório ético-político a partir da experiência negra. Quero dizer que se constituem cus produtores de conhecimento, de saberes operacionalizados por se pertencem étnico-raciais situadas (Machado, 2023, p. 108).

Essas movimentações citadas trazem o grupo enquanto referência para discussão endossam a perspectiva do lugar epistemológico a partir do qual [nós, pessoas negras] [enxergamos]⁴³ o mundo, o hip-hop é uma epistemologia sofisticada. Em *The Real Hiphop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground* (2009), Marcyliena Morgan ao discorrer sobre sua trajetória na pesquisa sobre a cultura hip-hop:

⁴¹ No original: One might logically ask: how did this all happen? In recent years, in part due to the ethnic-racial quota system, there has been an increase of Black and Brown students in public universities. According to data from Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [Brazilian Institute of Geography and Statistics] (IBGE), in 2018 this category represented 50.3% of enrollment in Brazil. While not espousing a straight connection between culture dynamics and social structure, one must recognize the degree to which this context has impacted the wide range of outputs in art and academics.

⁴² Comumente atribuído a mestres e artistas, Doutor Honoris Causa é um título atribuído a pessoas de projeção nacional ou internacional, que tenham contribuído de maneira notável para as Ciências, Artes ou da Cultura. As pessoas escolhidas para receber o título de Doutor Honoris geralmente dispõe de importância coletiva para grupos e/ou seu país.

⁴³ Pessoas negras.

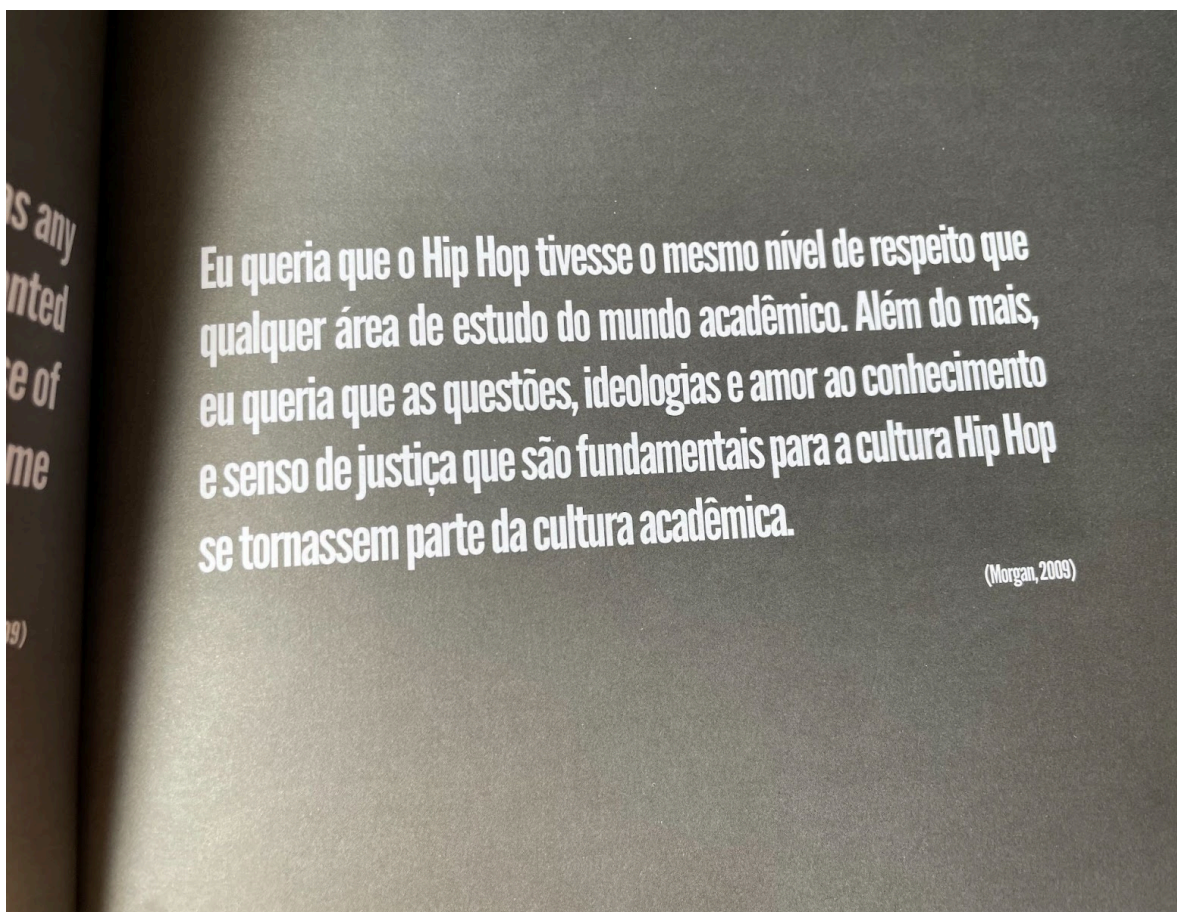


O hiphop é um monumento aos jovens, tanto negros quanto pardos, que residiam em comunidades de baixa renda na região de Nova York na década de 1970. No ato de viver suas vidas e fazer coisas comuns, eles criaram uma forma de arte que agora ressoa para as massas em todo o mundo. Quando o hiphop começou a entrar furtivamente na mentalidade dos jovens dos Estados Unidos e de outras partes do mundo, alguns de seus fãs estavam sentados em salas de aula de faculdades e universidades. Esses alunos consideravam o hip-hop tão sério quanto o estudo acadêmico tradicional sobre a importância do conhecimento e, como resultado, apresentaram novos desafios ao establishment e ao próprio hip-hop. Os alunos e fãs do hiphop começaram a reivindicar aulas, estações de rádio, representações artísticas, projetos de pesquisa e inclusão geral em instituições de todos os níveis. Comecei a desenvolver o Hiphop Archive por volta de 1995, quando lecionava na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, no departamento de antropologia e no Center for African American Studies. Em 2002, estabeleci formalmente o Arquivo de Hiphop no Instituto W. E. B. Du Bois da Universidade de Harvard. **Eu queria que o hiphop tivesse o mesmo nível de respeito que qualquer área de estudo no mundo acadêmico. Além disso, eu queria que as questões, as ideologias, o amor pelo conhecimento e o senso de justiça, que são fundamentais para a cultura hipphop, fizessem parte da cultura acadêmica.** Eu achava que o hiphop poderia nivelar o campo acadêmico para os alunos negros e da classe trabalhadora, além de trazer a habilidade e o mérito de volta ao jogo acadêmico da mesma forma que a habilidade e o conhecimento se tornaram a base da cultura hiphop. Minha pesquisa sobre hiphop, e sobre o Project Blowed em particular, foi possível graças ao apoio de muitas pessoas (Morgan, 2009, np, tradução e grifos meus).⁴⁴

⁴⁴ No original: Hiphop is a monument to the youth, both black and brown, who resided in low-income communities in the New York area in the 1970s. In the act of living their lives and doing ordinary things, they created an art form that now resonates for the masses throughout the world. When hiphop began to move stealthily into the mindset of youth in the United States and elsewhere in the world, some of its fans were sitting in classrooms at colleges and universities. These students considered hiphop to be as serious as traditional academic study about the importance of knowledge, and as a result they presented new challenges to the establishment and to hiphop itself. Students and fans of hiphop began to agitate for classes, radio stations, artistic representations, research projects, and general inclusion in institutions at every level. I began developing the Hiphop Archive around 1995 when I was teaching at University of California, Los Angeles, in the department of anthropology and the Center for African American Studies. In 2002 I formally established the Hiphop Archive at x the W. E. B. Du Bois Institute at Harvard University. **I wanted hiphop to have the same level of respect as any area of study in the academic world. What's more, I wanted the issues, ideologies, and love of knowledge and sense of fairness that is fundamental to hiphop culture to become part of academic culture.** I thought hiphop could level the academic playing field for students of color and for working-class students, as well as bring skill and merit back into the academic game the way skill and knowledge have become the foundation of hiphop culture. My research on hiphop, and on Project Blowed in particular, has been possible because of the support of many people.



Figura 5. Prólogo do livro Projeto Rappers



Fonte: Fotografia da autora, 2024.

A primeira vez que li o trecho grifado foi no livro *Projeto Rappers: A primeira casa do Hip Hop brasileiro - História e legado* (2023) organizado pelo Geledés Instituto da Mulher Negra e Editora Perspectiva. Marcyliena Morgan insere sobre o seu desejo que o hip-hop seja respeitado no mundo acadêmico e sobre como os seus princípios, questões e amor pelo conhecimento adentrem a cultura acadêmica. O hip-hop para Morgan (2009) está para além da agenda de pesquisa, mas enquanto um princípio epistemológico norteador. Este pensamento faz parte do modo de visualizar o mundo que parte Marcyliena Morgan - enquanto um corpo negro e genderizado - observa as aproximações entre hip-hop e o ambiente acadêmico para além da temática de estudo.

Todo corpo encara o mundo a partir de seu lugar, não há conhecimento que não seja situado e demarcado de onde é verbalizado. Meu corpo negro e mulher que carrega consigo outras interseccionalidades, visualiza o mundo sob outro ponto de vista, não somente a partir de opressões que perpassam meu corpo mas as vivências que me compreendem e formam. Sendo uma jovem negra periférica que se utiliza da cultura hip-hop enquanto meio de me



manter viva e em movimento, esse lugar de onde vejo o mundo não poderia ser diferente. Acerca disso, Larissa Amorim (2013) traz contribuições:

Nós mulheres negras somos herdeiras de histórias de lutas nas quais raça, gênero e classe são interseccionalidades sempre presentes. Justamente por isso, compartilhamos experiências, que nos possibilitam não só uma percepção crítica de nós mesmas, de nossas comunidades e do mundo, mas também uma ação política diferenciada, que propõe entre outras coisas, outras formas de pensar-fazer o conhecimento e de se relacionar com ele (Amorim, 2013, p. 92).

Nesta mesma direção corroborada acima, eu discuto juntamente às antropólogas Rafaela Rodrigues de Paula e Sabrina Finamori (2023) a posicionalidade em que jovens pesquisadoras negras, como Rafaela e eu, nos encontramos:

Enquanto jovens pesquisadoras negras, somos marcadas pelas opressões interseccionais que nos cercaram e moldaram ao longo da nossa trajetória devida e da vivência acadêmica, mas não apenas isso, mas como a demarcação das nossas vivências sob a luz da cultura negra, através da musicalidade, religiosidade e estética. A episteme situada que é produzida por nós, enquanto mulheres negras cotistas, é marcada por um olhar: o olhar sofisticado de ser um Outro, sob a lógica do conhecimento dominante (Santos; De Paula; Finamori, 2023, p. 112-113).

Quando retomo que se trata de um outro olhar epistemológico, retomo ainda trecho de Zora Hurston (2021) para sinalizar as experiências adversas que nos distanciam enquanto corpos que apreendem o mundo sob olhares distintos.

Nós entramos conversando sobre qualquer coisinha de nada que temos em comum e somos acomodados pelos garçons do jazz. Da maneira abrupta que as orquestras de jazz têm, mergulham em um número. Ela não perde tempo em circunlóquio, mas vai direto ao que interessa. Contraí o tórax e divide o coração com seu ritmo e harmonia narcótica. Essa orquestra cresce descontroladamente, eleva-se por suas patas traseiras e ataca o véu tonal com fúria primitiva, rasgando-o, arranhando-o até chegar à selva além. Eu sigo esses pagãos -os sigo entusiasmadamente. Danço descontroladamente dentro de mim mesma; bramo por dentro; grito; mexo minha azagaia sobre minha cabeça, arremesso-a para a marca yeeeeeoww! Eu estou na floresta e vivendo na maneira da floresta. Minha face está pintada de vermelho e amarelo e meu corpo pintado de azul. Meu pulso está latejando como um tambor de guerra. Eu quero abater alguma coisa -fazer sofrer, dar morte, ao que, eu não sei. Mas a peça acaba. Os homens da orquestra limpam os lábios e descansam os dedos. Eu rastejo de volta lentamente para o folheto que nós chamamos de civilização com o último tom e acho o amigo branco sentado imóvel em seu lugar, fumando calmamente. “Boa música eles têm aqui”, ele observa, batucando a mesa com as pontas de seus dedos. Música. As grandes bolhas de emoção roxa e vermelha não o tocaram. Ele tinha apenas ouvido o que eu senti. Ele está longe e vejo-o apenas vagamente através do oceano e do continente que caíram entre nós. Ele é tão pálido com sua brancura quanto eu sou tão de cor (Hurston, 2021, p. 49-50).

As grandes bolhas de emoção roxa e vermelha tocam meu estômago quando estou em uma batalha de rima e talvez a Antropologia Negra seja um pouco disso. Estamos de frente a uma Antropologia potente plurivocal e polissêmica, como traz a antropóloga Luciana Dias (2021). A Antropologia Negra feita no Brasil é um chamado para o reconhecimento de olhares que agora escrevem e falam em seu próprio nome, com seus corpos. É um rastro do



que muitos de nós temos tentado fazer: uma Antropologia multissituada, arraigada de sua corporalidade e localizada (Haraway, 1995). Resultado de epistemologias contra-hegemônicas inventivas que hackeiam o modo do fazer antropológico.

Mas como nós, antropólogos negres estamos nestes espaços? Como temos sobrevivido apesar da presença e dos usos epistemológicos que nos fazem vivas? Algo que atravessa muitos de nós é a necessidade de sermos sempre duas, três vezes melhores. Em formações para além dos currículos, em um intuito que nossa presença seja legitimada por um viés de produção, muitas vezes. Me vi formando em uma segunda graduação com o Retomadas enquanto lia intelectuais não brancos. Adoecer para nós muitas vezes é quase inevitável. Retomo trecho de Vinicius Venâncio e Juliana Cintia Lima e Silva (2021), onde mobilizam a faixa *Capítulo 4, versículo 3* [1997] de Racionais MC's para a discussão:

[...] “ser um preto tipo A custa caro, é foda”. Custa saúde mental, que somatiza por todo o corpo. Custa ser duas ou três vezes melhor do que um colega branco médio para ter metade do que eles recebem. Queremos, como bem diz esse grupo de rap paulistano, que os racistas otários nos deixem em paz para existirmos dentro da Antropologia a partir de toda a nossa pluralidade (Venâncio; Lima e Silva, 2021, p. 11).

E é neste caminho que segue o meu apelo, para a Antropologia Negra seguir a tentar existir, racistas otários precisam nos deixar em paz. O cansaço que nos interpela está ainda para além de dinâmicas da pós-modernidade acelerada arraigada ao neoliberalismo. É o cansaço da insuficiência, da não possibilidade do erro. Quando erramos muitos de nós estamos a errar com uma comunidade inteira. Ou ao menos o sentimento e o peso nos atravessa. Da preocupação financeira e das atribuições acumuladas. Há tessituras profundas que este corpo carrega.

Acredito que meu eu do passado não acreditaria onde conseguimos chegar. E cá estamos nós, seis anos depois, pensando a partir da Antropologia em um Programa de Pós-Graduação. Elaborando sobre a cultura hip-hop que me forja neste mundo enquanto corpo, me faz viva e resistente. Compreendo o meu corpo em movimento e nas descobertas que pude fazer e narrar a partir dele. A universidade certamente nunca será a minha casa, mas dentro dela, eu encontrei coletividades que se tornaram meu lar e que proporcionaram que eu esteja aqui e falando - não vão nos calar agora (Mombaça, 2021). E é a partir da escrita que eu rompo com o silêncio e uso minha raiva (Lorde, 2019). E eu decido escrever como tentativa de escape, acredito que a pensadora chicana Gloria Anzaldua (2000), consiga traduzir um pouco do porque escrevo:

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o



que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você (Anzaldúa, 2000, p. 232).

Certamente que todo o meu interesse por epistemologias é oriundo da raiva e da angústia que este lugar me causou e causa. Mas sigo aliada em compreender mundos epistemológicos e seu potencial a partir dos corpos que os compõem e assim eu me volto para o hip-hop, onde sobrevivo, e é por isso também que escrevo, porque estou em movimento e eles nunca vão me achar onde me deixaram. A Antropologia Negra fricciona rachaduras do império de aço indestrutível que nos cerca. Não tenho medo. Sigo em movimento ao som dos *bpm* de um rap.

2.2 O hip-hop é (gira)ndo

O povo politeísta, por ter vários deuses e várias deusas – e, portanto, olha rodando –, é um povo que fala rodando, pensa rodando. Meu cabelo também é rodando. A capoeira é rodando, no terreiro a gira é rodando, no reggae também rodamos. Tudo nosso é rodando. O tambor é redondo.⁴⁵

Mestre Nego Bispo

BH tem *sauce*
tem *drip*
tem *swag*
mata esse cara no *trap*

Grito da Batalha Clandestina (BH)

Subo a Rua da Bahia no centro da cidade, na calmaria caótica que atravessa o centro da capital mineira nos domingos de janeiro. É quase noite. Alguma coisa após às 18h30min. Depois das 18h, já é noite? Eu sempre duvido se cumprimento às pessoas com boa tarde ou boa noite ou bom dia e boa tarde em horários fronteiros ao longo do dia. Não é a primeira vez nem a última que subo a Bahia, sobretudo em direção a onde estou indo. Eu caminho na rua, na altura do Tim Academia de Bilhares⁴⁶ na Carijós⁴⁷. Caminho rápido, apesar de meus exatos 1,59 de altura, eu sempre aperto o passo quando estou sozinha na rua. Ando em direção ao *Viaduto Santa Tereza*. É ali onde eu me debruço sobre muitas memórias e momentos, sobre as cores dos grafites e dos prédios que são quase um muro para o *Viaduto*.

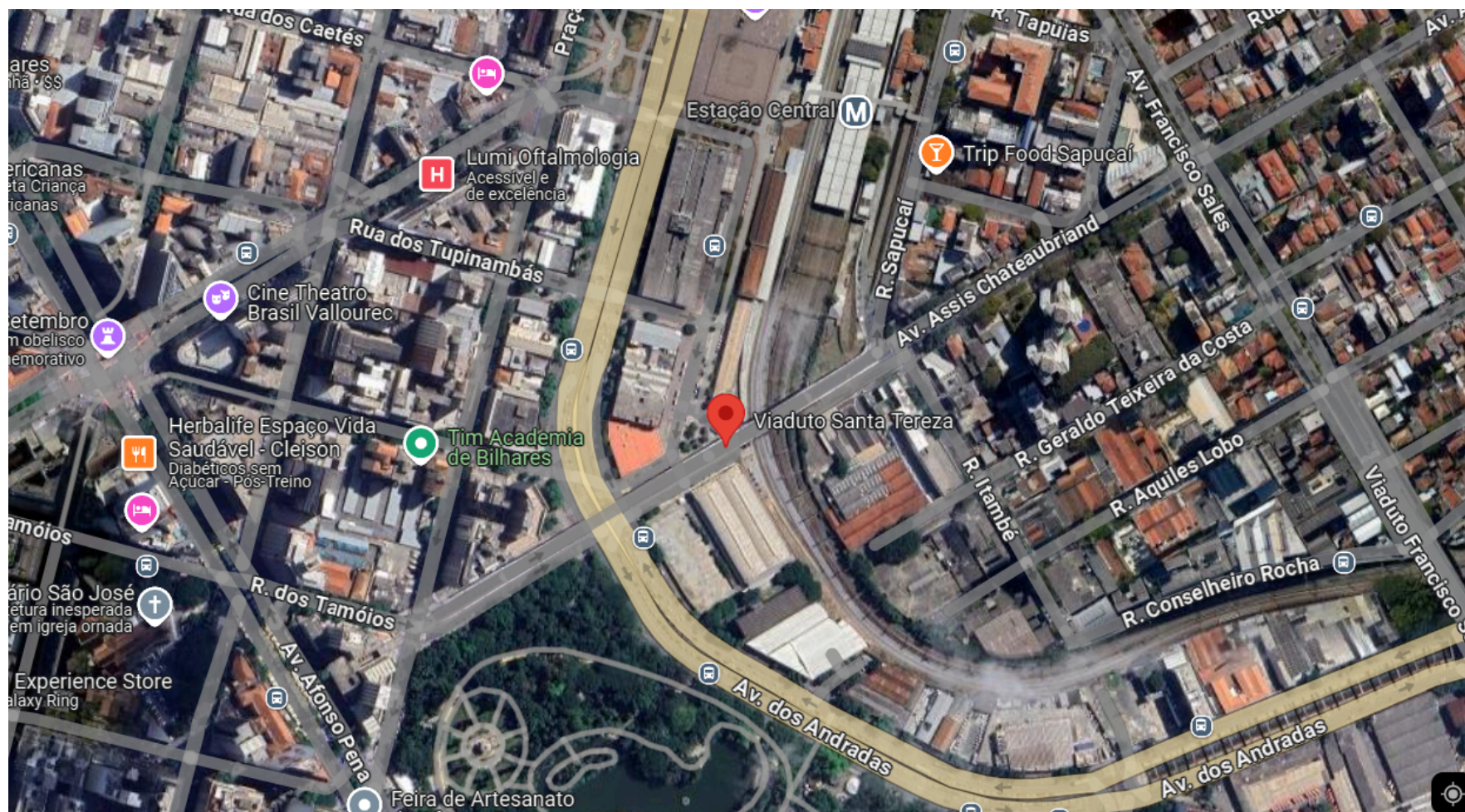
⁴⁵ Bispo dos Santos, Antônio. **As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

⁴⁶ Bar tradicional de Belo Horizonte.

⁴⁷ Rua dos Carijós.



Figura 6. Mapa região central da capital mineira



Fonte: Google Maps, 2024.



Figura 7. Viaduto Santa Tereza, vista a partir da Av. Assis Chateaubriand



Fonte: Fotografia da autora, 2024.



Figura 8. Viaduto Santa Tereza, vista a partir da Av. Assis Chateaubriand



Fonte: Fotografia da autora, 2024.

E é ali que acontece a *Batalha Clandestina*. A primeira do ano de 2024. O *Viaduto* está cheio. Tenho a impressão de que neste dia, especialmente, ele estava mais cheio que o convencional, talvez de fato estivesse pela ocasião do início dos trabalhos. Eu ouço o barulho de vozes conversando. Entre ambulantes vendendo bebidas e caixas de som portáteis, o barulho das vozes se mistura a sons externos. O *barulho* dos carros que passam por cima do *Viaduto*, suas buzinas e até mesmo o *barulho* de pessoas que conversam com seus braços debruçados na mureta do *Viaduto*. O *barulho* dos skates na pista embaixo do Viaduto. Os testes de som no microfone. Os corpos que, assim como o meu, refletem a cultura urbana, estão trajados com tênis variados, com suas cores originais, transitando principalmente entre as marcas *Nike*, *Puma* e *Adidas*, entre estilos variados de roupas, mas ainda urbanos e copos de Xequê Mate⁴⁸ na mão comprados no 2blackbeer⁴⁹. Os ruídos em que as caixas de som que operam o DJ JP emitem. Nas mãos que seguram microfones, as rimas das MC's Rios,

⁴⁸ Bebida alcoólica à base de rum e mate, popular na capital mineira.

⁴⁹ Bar em frente à pista de skate do *Viaduto*.



Colombiana⁵⁰, Vesh, Rubi, Duda e do *pocket show* [show curto] de *Inza Princess*, eu ouço barulho.

Figura 9. Divulgação Batalha Clandestina no Instagram



Fonte: Instagram, 2024.

⁵⁰ Colombiana é a primeira mulher da história a apresentar o Duelo de MC's no Viaduto Santa Tereza.



Figura 10. Batalha Clandestina



Fonte: Fotografia da autora, 2024.



Depois de voltar para casa em uma quinta-feira longa e um bocado cansativa entre reuniões e aulas, peço um Uber moto.⁵¹ A minha mãe não sabe que me transporto pela cidade por esse meio de transporte. Ela não sabe porque não aprovaria. Talvez saiba a partir desta comunicação. Eu gosto de andar de moto pela cidade. À noite, com o cair do trânsito, em dias quentes mesmo que já sem sol, neste momento marcado por ondas de calor extensas, sentir a brisa no rosto e ver a cidade em movimento quando não se tem os pedaços de metais que nos cercam em ônibus e carros. Eu pego um Uber moto rumo ao centro da cidade. Atravesso a cidade rumo à Praça 7. Lá acontece todas as quintas a partir das 19h30min a Batalha da Praça 7. No coração da cidade, cercado pela Avenida Afonso Pena e Avenida Amazonas, a batalha ocorre ali, na Rua Rio de Janeiro.

Chego já com a batalha cheia. Trabalhadores pausam a volta para a casa para gastar um tempo ali. Os *rounds* são cercados por um público assíduo que ocupa quase todo espaço. Famílias, jovens e trabalhadores retornando às suas casas parecem respirar por um momento para ver a batalha acontecer. O DJ Paulin traz o *beat* de várias músicas de rappers de BH como Djonga e FBC⁵². E ali, entre rimas sobre as vivências, a cultura hip-hop vive com muito barulho, dos gritos de guerra que atravessam a batalha das rimas afiadas.

⁵¹ O Uber Moto é um serviço de transporte oferecido pela Uber que permite aos usuários solicitarem viagens em motocicletas cadastradas na plataforma.

⁵² Artistas reconhecidos da cidade de BH que formaram o DV Tribo e duelaram por anos nas batalhas de MC's na cidade. DV TRIBO foi um supergrupo de rap formado em Belo Horizonte entre 2015 e 2018. Ficou conhecido pelas afiadas críticas sociais em suas letras, características de todos os seus membros. O grupo era formado por Djonga; FBC; Hot; Oreia; Coyote Beatz; Clara Lima. Djonga é um dos artistas mais reconhecidos do país na contemporaneidade.



Figura 11. Batalha da Praça 07



Fonte: Fotografia da autora, 2024.



Caminho pela Rua Sapucaí em direção à Casa Sapucaí, em uma rua com muitos bares e pessoas encostadas na mureta, geralmente com seus copos de bebida na mão. Por ali, eu costumo passar quando já é noite. Sinto a brisa do vento bater no rosto enquanto caminho para a fila que vai se formando para a entrada dos *offs*⁵³, que geralmente ocorre às 20h. Nos dias de festa costuma estar mais frio. Eu e minhas amigas sempre damos risada dizendo que é por causa da cidade de Londres. Isto porque estamos à espera da entrada para uma festa de *grime*, um rito londrino, que cria novos horizontes no Brasil a partir da capital mineira na *Beagrime*. O nome traduz o que esta festa significa. O *grime* é um ritmo britânico que tomou novas formas e contornos no cenário brasileiro desde 2019. Pela antropofagia de ritmos como o *grime*. O grime desemboca no barulho. A festa também é formada por ritmos como *drill*, *rap*, *garage* entre outros.

Figura 12. Ingresso Beagrime



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2023.

No espaço em que tantas vezes, entre shows de nomes como *Inza Princess* e N.I.N.A., eu via bate cabeças se formando em roda e girando. Com os sets de *DJ Akilla*, Bebelá e JuliaIsaPunk, entre sons novos e desconhecidos. Com rostos fascinados olhando para uma

⁵³ *Offs* ou Entrada *Off* são ingressos gratuitos ou cortesias que geralmente dispõe de limite de horário para uso em eventos.



controladora, manipulada por mãos negras que giram o *jog dial*, eu percebo que o barulho girando, com os corpos que pulam e se esbarram, mas não caem.



Figura 13. Beagrime



Fonte: Fotografia da autora, 2023



Ainda sobre os domingos nesta cidade, a *Volume Extra* nos envolve na roda das danças, acompanhadas de passinhos⁵⁴ bem coordenados quase que ensaiados e que vão formando uma sincronia. As rodas que se abrem para corpos dançarem sem temor e que me fazem lembrar que o hip-hop é girando. Segundo Tricia Rose (2021), o hip-hop invade a cidade:

O hip-hop replica e reimagina as experiências da vida urbana e se apropria simbolicamente do espaço urbano por meio de samples, atitude, dança, estilo e efeitos sonoros. Narrativas sobre metrô, crews e posses, barulhos urbanos, estagnação econômica, sinais estáticos e cruzados surgem das letras, sons e temas do hip-hop. Artistas de grafite pintam murais e tags nos trens, caminhões e playgrounds para reivindicar territórios e, em contrapartida, inscrever suas identidades contidas em espaços públicos (Rose, 2021, p. 41)

Todos os elementos da cidade em movimento a partir do hip-hop formam barulho sonoros, visuais e experienciais. E em todo este barulho está em roda, eu vejo que o hip-hop é girando na constituição da epistemologia do barulho que se prolifera por corpos mulheres e negros, que com suas epistemes reinventam formas de traduzir e narrar o mundo, a partir de raça e gênero. Sob a *epistemologia interseccional do barulho*.⁵⁵ O som é girando, é rodando. E no gerúndio, por estar em movimento no agora. A circularidade que guia os conhecimentos. Na complementação e continuidade, permeia o impulso do que não se finda. Há um começo e depois um começo, inspirado na ideia do mestre quilombola Nego Bispo dos Santos (2019) que temos um começo, meio e começo. O fim não é a linha de chegada, pois o fim não existe. Os conhecimentos amefricanos (Gonzalez, 1988) da diáspora sob seu tratado contra-hegemônico, não prezam pela premissa da disputa de pódios, mas pela organicidade da existência que está e é girando.

O *Viaduto* é redondo, como um tambor. A batalha é rodando. Os bate cabeça são rodando. As rodas de *break*, como seu próprio nome já diz, são rodas. Nesta direção, ainda sob luz de Nego Bispo dos Santos (2019), traz consigo perspectivas sobre a circularidade que adentra a cultura negra de diversas formas. Faz uma analogia direta com o rompimento da linearidade, cronologia e hierarquia. A contra-colonialidade não incorpora consigo a verticalidade. O modo de fazer, pensar e existir contra-hegemônico é rodando. E com isso, aciono uma dimensão crucial da cultura hip-hop: o conhecimento. Os corpos negros e genderizados no cerne da cultura hip-hop, a partir do seu fazer e de seus componentes, incorporam consigo uma epistemologia própria que aqui chamo de *epistemologia interseccional do barulho*.

⁵⁴ Passos de dança ritmados.

⁵⁵ Será tratada na seção seguinte.





O movimento hip-hop é pedagogia (Dias, 2018), parte do movimento negro (Domingues, 2007) e conhecimento. Como anteriormente apontado, o conhecimento é elementar na cultura hip-hop. Este conhecimento é transmitido e gerado de maneira orgânica por sua própria existência na mesma medida que é perpetuado a partir da experiência vivida por corpos, sobretudo negros e periféricos. Os corpos negros e mulheres que constituem a cultura hip-hop têm consigo formas de validação que os atravessam a partir da musicalidade e do que chamo no presente de barulho, a *epistemologia interseccional do barulho*.

A *epistemologia interseccional do barulho* é uma categoria que proponho para compreender corpos negros e genderizados no cerne da cultura hip-hop a partir de suas experiências e autodefinições. É uma epistemologia dinâmica que tenta dar conta de traduzir o resultado da vivência e do conhecimento produzidos no cerne da cultura urbana, tecnológica e afroperiférica⁵⁶ (Lima; Santos, 2017) que é o hip-hop (Rose, 2021).

O corpo é o ponto de partida da expressão da *epistemologia interseccional do barulho*. O corpo em performance traz consigo perspectivas epistêmicas e ontológicas, conforme discute Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar; poéticas do corpo-tela* (2021):

A ideia aqui é que a experiência e a compreensão filosófica do tempo também podem ser expressas por uma inscrição não necessariamente discursiva e mesmo não narrativa, mas não por isso menos significativa e eficaz: a linguagem constituída pelo corpo em performance, pelo corpo vivo que, em si mesmo, estabelece e apresenta uma noção cósmica, ontológica, teórica e também rotineira da apreensão e da compreensão temporais (Martins, 2021, p. 22).

Nesse sentido, as performances são presentes na cultura hip-hop a partir do corpo. O corpo em performance (Martins, 2003) ou a performance a partir do corpo constroem epistemologias (Martins, 2021):

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expresso ou representado de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performaticamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriado, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc (Martins, 2003, p. 66).

A performance por sua vez pode ser compreendida de forma ampliada:

Cada uma dessas práticas (o teatro, a dança, o ritual, o esporte, as atividades lúdicas, os jogos, encenações coletivas, atos artísticos e mesmo expressões pulsionais

⁵⁶ Referência ao uso do termo que também faz o Mestre Pai Ricardo de Moura, mestre de Saberes Tradicionais na UFMG e coordena a Associação de Resistência Cultural Afro-brasileira Casa de Caridade Pai Jacob do Oriente (CCPJO).



emotivas) são modos subjuntivos, liminares, gêneros performáticos cujas convenções, procedimentos e processos não são apenas meios de expressão simbólica, mas constituem em si o que institui a própria performance. Ou seja, numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance (Martins, 2003, p. 65).

Assim, o conhecimento reverberado a partir da performance do corpo é um dos pontos cruciais que atravessam a *epistemologia interseccional do barulho*. De forma abrangente, entendo os usos políticos do corpo e do que significa ser um corpo em movimento a partir da performance. O corpo quando mobilizado aqui, tem o intuito de desmistificar a ideia de que o conhecimento e a produção de saber não é corporificada. Todo conhecimento é transmitido através do corpo (Xakriabá, 2018). Na mesma direção que corrobora Nilma Lino Gomes (2017) o corpo negro não está separado do sujeito. A *epistemologia interseccional do barulho*, não se desloca para longe do corpo. A tecnologia do corpo reflete no conhecimento produzido na epistemologia em tela.

Trata-se de uma epistemologia interseccional, pois atravessa ao menos dois marcadores sociais: raça e gênero. Faz-se importante trazer alguns grifos sobre interseccionalidade para melhor elucidar a proposta em tela. A interseccionalidade é um paradigma dinâmico, que apresenta uma possibilidade de compreensão sobre como os marcadores sociais de raça e gênero se entrecruzam. Criado pela teórica estadunidense do direito Kimberlè Crenshaw no final da década de 1980, a interseccionalidade se compreende enquanto uma lente que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos de convergências sociais, isto é intersecção de marcadores sociais.

Proponho no presente que a interseccionalidade passa a versar sobre a presença de grupos que se imbricam por categorias ou marcadores como gênero, raça, classe e sexualidade (Crenshaw, 2002; 2004) de forma circular, onde esses círculos se sobrepõem e aproximam. A categoria de interseccionalidade pode ser compreendida como um paradigma não estático, heterogêneo (Collins; Bilge, 2021), que procura lançar luz sobre dinâmicas que permeiam os marcadores sociais. A matriz de dominação, por sua vez, segundo Collins (2019), se caracteriza como a organização social geral na qual opressões interseccionais estão, se originam e se desenvolvem, sendo perpetuadas por instituições como escola, políticas governamentais entre outros (Collins, 2019).

Collins e Bilge (2021) apontam como pessoas comuns se mobilizam no cotidiano para lidar com problemas. Em outro lugar, muitas outras intelectuais e ativistas negras e



não-brancas, tal qual movimentos sociais organizados, apontavam para as multilugares que as atravessavam a partir de raça e gênero. Entre elas, Lélia Gonzalez, que desde o início da década apresentava em seus ensaios e intervenções as dinâmicas de opressão de mulheres negras brasileiras, quanto ao racismo, sexismo e classismo. Gonzalez elucida a posição da mulher negra: “como setor mais inferiorizado da sociedade brasileira” (Gonzalez, 1981 [2020], p. 199), por experienciar posições interseccionais (Collins, 2019). Gonzalez chamava atenção também para o olhar sensível de mulheres negras para as opressões sofridas, algo que se aproxima da perspectiva de *outsider within* [forasteiras de dentro], proposta por Collins (2016). Ser forasteira de dentro faz com que corpos negros e genderizados apresentem dinâmicas de opressão muitas vezes não perceptíveis por outros grupos.⁵⁷

Buscando abranger os horizontes acerca do conceito, para Flávia Rios e Regimeire Maciel (2018), a interseccionalidade se torna não apenas uma ferramenta política ou um conceito para as Ciências Sociais, mas uma categoria que passou a ser apropriada por agentes sociais com o intuito de nomear sua apresentação pública. Cabe apontar também que o paradigma não se refere somente a uma somatória de mecanismos de opressão ou da simples adição de ordens de dominação, consoante Maria Elvira Díaz Benítez (2020). O paradigma da interseccionalidade se apresenta enquanto ferramenta potente para compreender determinadas dinâmicas, embora exija certos cuidados ao ser aplicado a fim de não engendrar universalização e essencialização do conceito. Pensando sobre as críticas e tensões em torno do conceito, ainda a partir de Díaz Benítez (2020), a autora aponta que a interseccionalidade passa também pelos modos em que são pensados o poder e a noção da diferença. Assim, a antropóloga visibiliza a necessidade de não encarar marcadores como antecipados ou como impeditivos para a agência. Ademais, não se trata de uma hierarquia de opressões, pois como bem atribuído por Lorde (2019), não existem hierarquias de opressão.

Desse modo, não encaro a interseccionalidade enquanto uma ferramenta analítica que daria conta de exemplificar dinâmicas sem ser passível de críticas. Conceitos são continuamente instrumentos em disputa e é por isso que nós nos dedicamos a escrever, debater e elaborar sobre seus usos e modificações. Ademais, encaro-o como uma ferramenta analítica potente para visualizar marcadores sociais da diferença de maneira intersecta.

E é a esta categoria que escolho recorrer para compreender as questões que cercam corpos negros e genderizados no cerne do hip-hop. Passei algum tempo elaborando sobre algo

⁵⁷ Um movimento político estadunidense, também colocado como precursor da interseccionalidade, é o *Combahee River Collective* [Coletivo Rio Combahee], que nasceu no início da década 1970, composto por mulheres negras, lésbicas e socialistas. Atuantes na atividade política incidindo sobre grupos de trabalhadoras e militando junto à luta de direitos reprodutivos (Collins; Bilge, 2021).



que seria a ‘epistemologia feminista negra do barulho’. Me pareceu pertinente pela minha aproximação às contribuições feministas negras que norteiam meu pensamento. A proposição, porém, deixou de fazer sentido para mim ao visualizar que algumas coisas estão intrinsecamente relacionadas. O gênero não está dissociado de raça e vice-versa. A sexualidade também se faz presente e a classe permeia todos estes marcadores.

A perspectiva interseccional que proponho no presente está e é girando. Se apresenta como circular e em sua etimologia, frente às aproximações de marcadores sociais. Reforço ainda que não cabe dizer que tudo é interseccional (Kenner, 2012), mas que há caminhos que careçam de ser vistos por lentes interseccionais.⁵⁸

A *epistemologia interseccional do barulho* está intrinsecamente vinculada ao prisma do saber localizado que discute a antropóloga Donna Haraway (1995). A posição destes corpos dispostos sob ótica interseccional (Crenshaw, 2002; 2004; Collins; Bilge, 2021) - sendo corpos genderizados, racializados e atravessados por outros marcadores sociais - a produção do conhecimento destes corpos pode ser postulada por suas vivências, que quando posicionadas refletem em seu fazer artístico. A nossa existência é imbricada por posições que se confluem. Isto pois há uma circularidade no existir. Mais uma vez o hip-hop e as intersecções são girando. Assim, a proposta interseccional no presente é circular, não apresentando imbricações em avenidas mas em círculos.

O fazer posicionado está costurado às tessituras fomentadas pela experiência. Como corrobora a antropóloga Angela Figueiredo (2020), a experiência é um conceito fundante para a nossa perspectiva epistemológica. É um fazer cíclico, que não se sobrepõe, mas se intersecciona, se expande e transborda enquanto roda.

Em continuidade a fim de destrinchar o que seria a presente epistemologia, o *barulho* na presente perspectiva está conectado à dimensão extensa que perpassa dos *beats*, *bpms* e mixagens, aos *samples* escolhidos, áudios significativos de afetividades pessoais que estão presentes em músicas, rimas, poesia, os ritmos musicais como *rap*, *grime*, *drill*, *trap*, entre outros. O *barulho* está interligado aos grafites com suas cores que atravessam a cidade, traduzindo signos e significados da experiência negra e a coreografias, a partir de *b-girls* e *b-boys*, que dão movimento aos sons.

É tecnologia ancestral que interpela a existência negra a partir da cultura hip-hop. Tecnologia pois se trata de uma técnica complexa, envolta da arte, ciência e traduz consigo aproximações de linguagem. A expressão das cidades, dos corpos em movimento, permeados

⁵⁸ Ver: KERNER, Ina. Tudo é interseccional? Sobre a relação entre racismo e sexismo. Dossiê Teoria Crítica. *Novos Estudos*, 93, julho, 2012.



por um tempo específico permeiam o cenário do barulho. O *barulho* bagunça o tempo passado e o tempo presente. Não se trata de uma perspectiva que se pretenda ser bem delineada, mas ampla e difusa, incorporando os usos, movimentações, percepções, atravessamento e subversões que o *barulho* pode trazer. Retirando o *barulho* apenas de um *locus* de incômodo ou do que é encarado enquanto música que soa muitos elementos. O que chamo de *barulho* também é resultado de trocas com um amigo e publicitário, João Augusto Porto, que se refere ao *grime* enquanto *barulho*, por apresentar sua dinâmica antropofágica, ao embeber de diferentes fontes para sua construção.

Barulho é escolhido também em referência à obra da socióloga estadunidense Tricia Rose, anteriormente citada na presente dissertação, denominada *Barulho de preto: Rap e Cultura Negra nos Estados Unidos Contemporâneos*⁵⁹ (2021). A produção chave de Tricia Rose explora o contexto estadunidense da cultura hip-hop discutindo-o enquanto formador de identidades de jovens frente a um momento pós-industrial. A autora narra sobre como o chefe de departamento de música enxergava a cultura hip-hop, em especial, o rap:

Na primavera de 1989, eu estava empolgada conversando com um professor de etnomusicologia sobre o rap e os objetivos desse projeto. Ele achou algumas de minhas ideias envolventes e decidiu me apresentar e descrever meu projeto para o chefe de seu departamento de música. Ao final de sua apresentação, o chefe do departamento se levantou e declarou descontraidamente: “Bem, você deve estar escrevendo sobre o impacto social do rap e as letras políticas, porque não há nada sobre música”, Minha expressão de surpresa e desconfiança verbal deram a ele tempo para explicar seu posicionamento. Ele me explicou que embora a música fosse bastante simples e repetitiva, as histórias contadas nas letras tinham valor social. Ele apontou para o papel do rap como uma válvula de vapor no âmbito social, um meio para a expressão da fúria social. “Mas”, concluiu, referindo-se à música, “eles descem a rua às 2h da manhã com ela explodindo das caixas de som do carro, e (eles) acordam minha esposa e filhos. Qual é o ponto nisso?” Eu, imediatamente, me lembrei de uma aula de história na qual aprendi que os escravos eram proibidos de tocar tambores africanos porque, como um meio de comunicação codificado, eles inspiravam medo nos seus proprietários. Sugerir que talvez a música fosse mais complicada do que parecia a ele, e que uma série de abordagens inovadoras para o som e o ritmo estavam sendo exploradas no rap. Ele ouviu, mas pareceu fechado a essas possibilidades. Tendo tido alguma experiência com trocas do tipo “o que não sei não pode me penetrar”, eu sabia que seria. Para ele, automóveis com caixas de som enormes tocando um baixo estrondoso e batidas pesadas em looping, sem parar, serviram como uma explicação para a insignificância da música e também diminuíram a relevância lírica e política do rap. A música não era “nada” para ele com base em sua aparente “simplicidade” e “repetitividade”. **O rap também era “barulho”, um som ininteligível e ainda agressivo, que perturbava seu espaço familiar (“eles acordam minha esposa e filhos”) e seu território sonoro.** Sua pergunta relevante e legítima: “qual é o sentido disso?” foi feita retoricamente para justificar sua total rejeição da música, em vez de ser apresentada com seriedade para iniciar, pelo menos, uma investigação hipotética sobre uma forma musical que para ele parecia estar em toda parte e, ainda assim, não ir a lugar nenhum (Rose, 2021, p. 101-102, grifo meu)

⁵⁹ Livro originalmente publicado em 1994.



A musicalidade negra materializada a partir do *rap*, entendida enquanto *barulho* ou som inteligível e até mesmo “menos música” (Rose, 2021). O *barulho* é uma contra disciplinarização da “música” entre aspas, que se preza enquanto “mais música” e é propagada como o único modo de fazer. O *barulho* desestabiliza a forma linear e mono das construções.

Em tom irônico e subvertendo a perspectiva pejorativa, amplio os usos de *barulho* e o aciono para a cultura hip-hop como um todo. O *barulho* é elementar na *epistemologia interseccional do barulho*, pois *ele existe em oposição aos silêncios que os corpos negros e genderizados no cerne da cultura cultura hip-hop rompem*, sejam eles sonoros ou visuais. O *barulho* está arraigado ainda à desordenação e desestruturação que o hip-hop engendra nas culturas dominantes. O ponto central que a epistemologia interseccional do *barulho* carrega consigo é a experiência vivida e a autodefinição (Collins, 2019), que permeia todos os demais elementos supracitados. A experiência de ser um corpo negro e genderizado torna localizado o ser e o fazer no centro da cultura hip-hop e a partir dela.

Assim, projeto que o *barulho* está arraigado ao que nos atormenta e ao que anseia ser dito - das coisas que não nos deixam descansar em algumas noites e que aparecem em rimas gravadas em músicas e álbuns, como também em estrofes de rimas improvisadas em batalhas, que respondem e se impõem. Coisas estas também expressas em grafites e expurgadas pelo corpo a partir da dança. Os sons feitos pela boca ou orquestrados pelas mãos que desembocam em gestos ao movimentar uma controladora ou os gestos que sacodem a tinta spray que pinta muros cidade a fora, as rimas rapidamente emitidas em uma batalha de MC's, o balançar e girar dos corpos a partir do *breakdance*.

É a experiência traduzida no protesto da rima, no arranjo dos *beats* e nos sentimentos que eles carregam e atravessam os tímpanos quando são ouvidos. As relações raciais, a vida afetiva, orientação sexual, identidade de gênero, relações de trabalho, maternidade, vivência periférica, entre tantos outros elementos e características da vida desses corpos estão presentes nas rimas pelo fato de serem parte constitutiva da vida de MC's e demais agentes na cultura hip-hop e compõem o que chamo de *barulho*.

A *epistemologia interseccional do barulho* é composta por um pilar e ponto de partida que são: a experiência e a autodefinição como centrais e suas perpetuações a partir de quatro elementos e conhecimentos presentes na cultura hip-hop, a sonoridade - *bpms*, *beats* e *samples*, o grafite, a musicalidade - a improvisação de rimas, ritmo e poesia, *rap*, *grime*, *drill*, *trap* entre outros e a dança de rua, quando mobilizados por corpos negros e genderizados. São elementos circulares que podem se sobrepor e complementar, e se constituem girando.



Figura 15. Organograma Epistemologia interseccional do barulho



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.



Em uma batalha de hip-hop, onde ritmos musicais podem ser acionados, a qualidade da rima também está relacionada ao o que é dito. Funcionando portanto, como um critério de validação, oriundo da experiência vivida e engendrada por essa metáfora de barulho que está para além da sonoridade. As rimas, que, logo, trazem consigo reverberações que permeiam a vida cotidiana desses artistas. As sonoridades escolhidas, as músicas *sampleadas* traduzem a experiência do corpo artista que o produz. Os sons que, por vezes, referenciam a atabaques, tantãs, berimbaus e suas batucadas, traduzem em partes, a experiência da sonoridade diaspórica, presente no agora em um país ladino-amefricano (Gonzalez, 1988).

Pensando sobre a produção, corpo e experiência, parte das rimas e expoente do ritmo musical *rap*, a poesia é mobilizada por Lorde (2019), que reitera sobre a presença deste fazer escrito como força motriz da vivência, enquanto uma necessidade vital que permeia mulheres. A poesia, enquanto tradutora de experiências, está incorporada neste modo de validação epistêmica de mulheres negras, que são expoentes do ativismo político e do barulho (Collins; Bilge; 2021; Santos, 2023).

O *barulho* é o resumo do entalado na garganta, ancorado no peito que gera cansaço ao corpo e à mente. Compreende-se como uma via de sobrevivência. Traduz adentrar ao que deve ser ouvido e que não pode mais ser mantido em silêncio, carece ao barulho e a ser externalizado, tornado público, denunciado e reivindicado. Porque o silêncio não se sustenta, Lorde (2019) nos remonta a isto. O silêncio nunca nos levou a lugar nenhum e nossas imobilizações a partir dele nos sufocam, sufocaram e continuarão a nos sufocar sem hesitar (Lorde, 2019).

Sob este mesmo caminho, a sonoridade toma formas e contornos a partir desta dimensão, compreendendo que a escolha de *samples*, *beats* e *bpms* estão arraigados a um sentir e, além disso, estão intrínsecos às *refs* afetivas, subjetivas e coletivas. A socióloga Mariana Abreu (2021), discute a aproximação de *samples*, como no caso dos Racionais MC's que se utilizam de *samples* do cantor brasileiro Jorge Ben Jor⁶⁰ ou no caso dos estadunidenses Jay Z e Beyoncé que *sampleam* Nina Simone. Ou como também Beyoncé utiliza, na música *Formation* (2016), uma frase dita pelo *rapper* negro e gay assassinado pela polícia em Novas Orleans, em Louisiana nos EUA, em 2010 Messy Mya. Desse modo, a autora aponta:

Assim, os samples podem ser vistos como uma indicação de possíveis alianças epistêmicas, bem como um diálogo entre contextos geográficos e históricos

⁶⁰ Segundo Daniela Vieira e Derek Pardue (2023), o início do rap no Brasil não é marcado por mobilizações de referências negras da música popular brasileira, mas esta mobilização vem a tomar espaço posteriormente.



diversos, o que torna visível a sua posição simultânea como recurso textual e discursivo. Eles refletem um esforço de tensionamento do tempo histórico, em que o passado e o presente coexistem na forma de técnicas de reinvenção e ressignificação que demonstram o caráter dinâmico e contextual dos discursos (BARTLETT, 1994; CHANG, 2009; EXARCHOS, 2019). É o que ocorre no uso de samples de músicos africanos nas músicas de Beyoncé, que traça uma ponte entre diferentes contextos e seus debates comuns. Além disso, o sample é parte de uma cultura epistêmica em que narrativas compõem a história da comunidade a partir da sobreposição e multiplicidade de versões e perspectivas de fenômenos sociais, políticos e históricos (PETCHAUER, 2012). Isso fica evidente quando Emicida utiliza, na faixa Eminência Parda (2019), o Canto V gravado por Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo filme para o disco O Canto dos Escravos (1982), porém com uma regravação na voz de Dona Onete. Também é frequente o uso de áudios de gravações pessoais dos artistas nas músicas. Estão incluídos nessa técnica filmes caseiros, áudios e entrevistas. Tanto Emicida como Beyoncé utilizam falas de membros de suas famílias e amigos em faixas variadas. Isso diz respeito, ainda, a uma dimensão emocional e subjetiva do sample, que, por um lado, valoriza os afetos como fonte de informação e, por outro, demonstra esforços de demonstrar respeito por gerações passadas. No entanto, é possível que o sample seja utilizado de forma crítica, ao citar comentários em rádios e jornais acerca dos artistas. Finalmente, o sample pode ser uma ferramenta de distorção e apagamento de discursos quando utiliza a faixa original descolada do conteúdo que ela contém (DEMERS, 2003; TILLET, 2014) (Abreu, 2021, p. 60-61).

Os *samples* são utilizados como ferramenta epistêmica que compõem os processos de validação que circundam a *epistemologia interseccional do barulho*. Traçando possibilidades, pontes e modos de reinvenção que objetivam contar histórias, apresentar *refs* e significados de artistas, que também são evidenciados a partir da mobilização de áudios para o escopo de músicas. Os *samples* são também preservação da memória que interpela pessoas negras, dispondo de particularidades e horizontes (Abreu, 2021).

Uma noite sonoridade que permeia o *barulho*, por vezes, são sons que imitam sonoridades de bolhas ou de sons ambientes urbanos e que aparecem nas músicas e remixes. Estes sons ambientam a sonoridade e atravessam seus ouvintes enquanto memórias dos sons urbanos que nos atravessam.

Nesta mesma direção, mirando outro elemento, o grafite, enquanto elemento à cultura, se apresenta como uma expressão artística visual do sentir, traduzir ou transferir o barulho para os locais urbanos. É um instrumento de expressão em espaços públicos que incorpora consigo dimensões ilustrativas, mesclando o verbal e o não verbal de modo multissemiótico, como corrobora a linguista Ana Lúcia Souza (2009). Bagunçando o seu modo de operar, causando incômodo, barulho visual e político e expressivo.

O centro da cidade de BH é carregado por expressões do hip-hop em muros e empenas de prédios. Com artistas belo-horizontinos, de locais diversos e artistas anônimos que se manifestam em muros. Traçam identidades, colore as cidades e dão vida ao cinza dos prédios. As cidades com suas *refs*, em referência e celebração a corpos negros. Entre técnicas



e elementos que transformam a experiência de viver nos centros urbanos. BH é marcada por seus muros coloridos, inventando outro olhar para a cidade e desenhando significados de existir. Gosto de observar a cidade pelas lentes dos ônibus que pego. Quando estou no ônibus pela manhã atravessando a Avenida Afonso Pena, no centro da capital mineira, é o momento que mais me pego a admirar os grafites da cidade. Gosto de ver a obra *Deus é mãe* do artista Robinho Santana e na minha cabeça sempre passa o verso da música *A Música da Mãe* [2022] de Djonga: ô mãe, olha como me olham, que está escrita bem no topo direito da obra.

Figura 16. Grafite Deus é mãe, Avenida Afonso Pena, Belo Horizonte



Fonte: Fotografia da autora, 2022



Figura 17. Grafite Deus é mãe, Avenida Afonso Pena, Belo Horizonte



Fonte: O tempo

Os grafites nos acompanham ao andar em BH. E é descendo o cruzamento Afonso Pena com Rua da Bahia que ao chegarmos no Viaduto Santa Tereza nos deparamos com uma grandiosidade de expressões visuais. E é sob o visual dos grafites no Viaduto Santa Tereza, durante as batalhas de rimas, que o duelo funciona como uma luta entre grupos ou pessoas, que possuem tempo cronometrado para trazer suas rimas e/ou rebater as rimas de adversários.

Este momento de bate e volta entre MC's estrutura um momento de produção epistêmica a partir das rimas improvisadas que fazem a batalha acontecer. Corpos mulheres e negros que duelam fazem mobilização de sua maternidade solo, como faz Colombiana, ou sobre sua sexualidade e transgeneridade conforme traz **Lua Zanella**, sendo a primeira travesti a batalhar no Viaduto Santa Tereza, segundo o Família de Rua. Na união de expressões diversas do hip-hop e em trânsitos circulares, o corpo que vence o duelo carrega consigo o fazer epistêmico sob seu olhar e, logo, experiências que o constituem e transformam.

O som de fundo das batalhas, o ritmo e batida no qual MC's apresentam suas rimas é promovido por DJ's que dão o tom do ritmo musical que irá ditar aquela batalha, com suas referências musicais, produções e demais sonoridades que articulam e organizam como as rimas devem se reproduzir. DJ's são também agentes do movimento em pistas cheias que transformam, agitam e resgatam o público para o qual ele está tocando. Quando um corpo mulher e negra DJ constroi seu *set* com musicalidades negras que intercalam sonoridades que



representam corpos como o seu, ocorre uma identificação que transcende o ambiente e elucida a potência musical e seus usos enquanto formas de autodefinição (Collins, 2019), que é o que acontece quando *DJ Akila* toca na *Beagrime*.

Sons estes que desembocam na dança dos corpos através do *break*. O hip-hop girando abre suas rodas em meio a pistas para que *breakers*, ocupem o espaço expressando-se através de passos de dança sincronizados que os movimenta e faz exalar o que o corpo sente. Entre pausas e disputas, acontecem também batalhas de *break* onde corpos dançantes se extravasam. As batidas aportam ritmos, com diversos *bpm*. Entre as giras do hip-hop acompanhada pelo público, que nas batalhas de rima gritam chamados de guerra e nas batalhas de dança, dançam e cantam em conjunto. Este é o lugar que eu ocupo, na plateia, ouvindo os sons e sob a luz das letras que traduzem experiências de nossos mundos.

As letras que compõem as músicas estão atreladas às experiências de artistas que são compositores e intérpretes. Em minha monografia para título de bacharel em Ciências Sociais, intitulada *Nunca vai me achar onde me deixou: A epistemologia feminista negra e a produção epistêmica de mulheres negras no rap* (2022) eu discuto como os trabalhos das gêmeas Tasha e Tracie e das artistas Iza Sabino, Clara Lima e Jup do Bairro se agregam ao ritmo musical *rap* traduzindo elementos da epistemologia proposta por Collins (2019), incorporando mecanismos de autodefinição e o agir (Hartman, 2021), conforme supracitado, onde os corpos de mulheres negras se confluem em suas experiências cotidianas, a partir das afetividades, construção de autoestima, vivência e poesia.

A monografia buscou explorar a epistemologia feminista negra de Collins a partir das produções de rappers negras, supracitadas. O objetivo foi refletir sobre os impactos da produção epistêmica contra-colonial, uma vez que parte da epistemologia dominante suprime formas contra-hegemônicas de produção do conhecimento, ao localizar o conhecimento como uno. Assim, considere o hip-hop como um produtor de saberes materializado a partir da produção dessas artistas. Os quatro pilares da epistemologia feminista negra de Collins são aplicados à análise dos trabalhos dessas rappers. O trabalho foi realizado em abordagem qualitativa, partindo da análise das letras de álbuns e EP's, que mobilizou também minha própria experiência, enquanto jovem negra e consumidora de *rap*.

Desse modo, a *epistemologia interseccional do barulho* está arraigada a um modo de validação epistêmica e uma visão epistemológica de mundo de corpos negros e mulheres MC's, DJ's, grafiteiras, *breakers*, entre outras, que traduzem suas angústias carregadas pelos seus corpos e pelo barulho estrodonso que os permeiam e se materializam na feitura da arte, extrapolando os limites do corpo. Esta epistemologia ainda está entremeada pela existência,



acionando perspectivas ontológicas. A existência e, logo, a experiência são encaradas enquanto princípio da existência epistemológicas, não estando dissociadas em sua primazia.

O barulho é resultado da ruptura com silêncios que n(os) cercam e nos impuseram. Assume assim uma posição de poder inventado, atrelado ao fazer multiartístico e se reivindicando, voltando às suas próprias referências, se tornando referências para outras corporalidade negras e genderizadas, criando formas para além de sobreviver, mas de bem viver (Acosta, 2016).

Nesta direção, Jaqueline Conceição da Silva (2021) reverbera sobre como mulheres negras passam a ressignificar os saberes inscritos em seus corpos como forma de engendrar modos de existência individualmente e de modo compartilhado e é neste caminho que age a epistemologia em questão. De modo semelhante à *rapper* Sharylaine na faixa *Livre no Mundo* (s/d) traz o verso: “onde moro os povos têm sua ciência, que não está na academia de letras”.

A *epistemologia interseccional do barulho* se compreende em uma perspectiva abrangente onde corpos reinventam o existir a partir da cultura hip-hop. Trata-se de uma *epistemologia da reinvenção* que se utiliza de atributos diversos da vida cotidiana em sua constituição que se atualizam ao longo de gerações traçando existências de um conhecimento circular, pois o hip-hop é rodando e a *epistemologia interseccional do barulho*, enquanto sua expressão também é (Rose, 2021).

Essa epistemologia apresentada se entrelaça às construções epistemológicas que fazem **DJ Akila**, **Inza Princess**, **Djessy**, **Lua Zanella** e **Nica** a partir de suas experiências e autodefinições através da cultura hip-hop. Por meio do *rap*, do grafite, do *break* e da discotecagem, formas de validar o conhecimento no mundo são recriadas e reinventadas, que serão tratadas no capítulo a seguir a partir das entrevistas realizadas com as artistas citadas.



3 Construções epistemológicas

entre trajetos e trejeitos lembro que existir em minha própria pele não é simples. não se trata de um existir tranquilo sob a pele que arde em fogo mesmo sendo água. água de um aguaceiro que não pode ser narrado. inundo todo o quarto. me banho nas lágrimas que me fizeram, me refaço e me reinvento. me reinvento porque sou consumida por tudo o que não dou conta. sou atropelada pela vida angustiante que me derruba. a reinvenção é uma saída de emergência, em meio às luzes vermelhas, que encontro para existir e atenuar. eu que por tanto não tenho espaço para a calmaria em minhas águas turvas, me invento em águas brandas e cristalinas que lavam os pés, rosto e cabelos. reinvento e sigo a inventar formas de ser pulsante. para apurar o corpo, existo na possibilidade de *reinventir*.

Belo Horizonte, maio de 2024
Steffane

Narrar-se ao mundo sendo um corpo negro e genderizado interpela processos de autodefinição (Collins, 2019) ou de reinvenção próprias de si. Tomando para si narrativas e reescrevendo possibilidades de existência em um corpo negro e genderizado. As trajetórias das interlocutoras da presente pesquisa caminham em direção às confluências (Bispo dos Santos, 2015) com seus corpos e suas vivências na cultura hip-hop.

A confluência em Nego Bispo (2019) versa sobre a perspectiva de aproximações e que aborda consigo uma reflexão que nem tudo que se ajunta se mistura, em um sentido onde nada é igual. Desse modo, mobilizo esse modo de ver que não objetiva essencializar as discussões desdobradas das entrevistas relatadas, mas apresentar narrativas que são enfatizadas pelas interlocutoras dessa pesquisa: *DJ Akila, Inza Princess, Lua Zanella, Djessy e Nica*. Este capítulo é uma tentativa de narrar a trajetória, as experiências, as percepções e as conjunturas que me aproximam enquanto jovem negra e também antropóloga das interlocutoras desta pesquisa. Constitui-se na forma de um diálogo com as artistas que fazem com que esta pesquisa exista.

3.1. Reinvenções: Espaços entre imaterialidades

Existir e viver em diversos espaços quando se é um corpo negro e genderizado é estar interpelado por artifícios de guerrilha para sobrevivência. Nossos corpos vão criando tessituras de resistência cotidiana e continuada para dar vazão a nossos sentidos e sentimentos. O hip-hop enquanto movimento é uma rachadura em um sistema macrorracista e colonialista. A cultura hip-hop proporciona a expressão de reinvenções, processos de



identificação e representações que colocam o corpo negro diaspórico como sujeito. É arte vívida e vivida em muitos aspectos. A música negra, seus espaços, as expressões corporais e as rimas propiciam esta reinvenção.

Não obstante o hip-hop se compreende enquanto um ambiente heterogêneo, que por muitas vezes é representado a partir da presença de homens negros cis, ainda que sua origem e formação seja também atrelada aos corpos negros e mulheres (Da Silva, 1995). Nesta tentativa de fazer cair todo tipo de hegemonias, corpos negros e genderizados passam a construir suas contranarrativas e incorporam processos de autodefinição (Collins, 2019) para reinventar as histórias e estórias contadas.

Batalhas de rimas, por vezes, são espaços majoritariamente masculinizados, com uma presença massiva de homens negros cis, como MC's e DJ's (Troka, 2002). Tornando o espaço potencialmente hostil e violento com corpos negros e genderizados, tanto por sua operação, pautada em uma presença cis hetero masculina quanto pelo sexismo e lgbtfobia que por vezes pairam sobre esses espaços.

Nesta direção, a *rapper* e MC **Inza Princess** relata sobre como algumas percepções de sua inserção nos espaços do hip-hop e de como suas amigas trans eram vistas e recebidas nos ambientes da cultura hip-hop:

Quando eu comecei a ir, eu ia com as minhas amigas travestis, minhas amigas trans. E quando chegava lá, eu sentia o quanto o hip-hop expulsava elas. Não o hip-hop, os membros. Expulsava elas. Elas eram pertencentes da cultura hip-hop. Eram pessoas que pavimentam o movimento hip-hop até hoje. Mas o hip-hop mesmo não estava abraçando elas. Eu ficava tão indignada. Eu ficava tão indignada. No começo, eu colava com as minhas amigas. Depois, eu estava indo sozinha, porque nenhuma ia. [...] Então eu realmente entendi que pra elas colar, não era só questão de ouvir uma rima e não gostar. Era questão de perigo de vida. Era violento (Inza Princess, janeiro de 2024).

Inza Princess sinaliza sobre como os corpos de suas amigas travestis e trans são parte constitutiva da cultura hip-hop que faziam o movimento acontecer, mas que os membros desta cultura por vezes as expulsavam. Questões acerca do próprio sexismo e lgbtfobia estão entrelaçadas com este ponto abordado.

Alguns espaços, porém, são ambientes que trazem possibilidades de existência, como o caso da *Batalha do 402* em Contagem (RMBH) sobre o qual relata **Lua Zanella**:

Passei por algumas etapas musicais antes de chegar no rap. Mas o rap se deu na minha vida a partir do momento em que eu voltei a morar com os meus pais. E aí eu vi que acontecia a batalha do 402 na praça, no bairro onde eles moram, assim. Aí foi uma batalha que eu comecei a colar pra assistir. E eu gostava muito de assistir, assim, me sentia muito incluída. Inclusive, assim, a batalha foi o lugar que eu... O primeiro lugar que eu senti majoritariamente masculino e que eu não me senti desconfortável, sabe? Porque espaços onde homens são a maioria, assim, geralmente... principalmente mulheres trans. Mulheres, em geral, sentem um certo



desconforto, assim. É muito difícil a gente poder ser a nossa versão mais autêntica. E na batalha de rap, assim, eu conseguia, sabe? Então, foi o lugar que eu me abracei e eu queria mostrar que o meu corpo, estando ocupando aquele lugar, poderia ser um corpo que outras mulheres trans pudessem ocupar também, sabe? Então, eu comecei a focar muito, assim, em trazer o máximo possível da cena LGBT pra dentro do cenário, assim. E tá acontecendo aos pouquinhos, mas tá (Lua Zanella, janeiro de 2024).

Sob o exposto, **Lua Zanella** compreende a batalha enquanto um ambiente em que se sentia acolhida e no qual via caminhos de estar em sua versão mais autêntica mesmo que fosse um espaço majoritariamente masculino. Quando abraçou a batalha, a entendeu também como um lugar onde outras mulheres trans pudessem ocupar e estar.

Atualmente a *Batalha do 402* é organizada por duas travestis, **Lua Zanella** e Melanie Ágatha. Em setembro de 2023, a batalha organizou uma edição para Mulheres e LGBTQIAPN+⁶¹, com a presença de MC's como Ruby, Nix MC e Vesh. Pensar esses corpos enquanto organizadores da batalha promovendo espaços que integrem corpos mulheres cis, LGBTQIAPN+ e logo sendo trans inclusivos reitera o movimento epistemológico localizado, da *epistemologia interseccional do barulho*.

Esta dimensão elucida também como corpos negros e genderizados traçam caminhos-embates que são colocados em jogo. O fazer epistemológico destes corpos se apresenta a partir dos processos de autodefinição (Collins, 2019) de si e dos seus, e é neste contexto que a *epistemologia interseccional do barulho* emerge. Desafiando a organização dos espaços e tomando de assalto o que é nosso por direito: a cultura hip-hop. Nesta direção, **Lua Zanella** relata sobre como ela se apresenta nas batalhas:

Eu sempre me apresento de uma maneira muito incisiva. Mas a maneira que eu me apresento, que eu subo nos palcos ou que eu me boto na batalha é uma persona que o palco me dá pra eu conseguir falar o que eu acredito que precisa ser falado. Mas eu também acredito que eu sou uma pessoa muito paciente pra ser didática porque eu sei que os corpos que estão lá são corpos que às vezes não teve acesso ao mínimo de informação que pra gente parece muito então tipo assim eu já ouvi meninos que chegam pra mim e falam assim “ce é a primeira travesti que eu conheço” ou tipo até nos momentos que eu deveria ser um pouco mais decisiva, eu prefiro ser didática, porque ele não vai comentar que ele vem com erro frágil. Eu tenho essa linha de pensamento. E é isso. Eu estou amadurecendo um pouco essa parte também. E é isso (Lua Zanella, janeiro de 2024).

Nesta rota, **Lua Zanella** aponta também sobre como os demais corpos da batalha, dizem sobre ela ser a primeira artista travesti que conhecem. **Lua** foi a primeira travesti a duelar no *Viaduto*⁶², segundo Monge MC, um dos organizadores do *Família de Rua* e nesta direção, a artista endossa: “Aí eu falei assim não vei, não posso ser a única. A meta é que

⁶¹ Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Pôli, Não-binárias e mais.

⁶² Quando há referências ao *Viaduto* somente, no que tange o universo das batalhas, trata-se de uma referência ao *Duelo de MC's* e também do Viaduto Santa Tereza.



mais, mais e mais trans ocupem” (Lua Zanella, janeiro de 2024). A artista está às voltas também em romper o fato de ser a única travesti a batalhar no *Viaduto* e pensa em impulsionar estes corpos trans para este espaço, o que demarca a cultura hip-hop em movimento.

A artista conta desse movimento de acionar uma *persona* para entrar em cena enquanto está batalhando e também revela este lado didático que interpela seu modo de ver os grupos presentes na batalha. Apresentar-se de maneira incisiva perpassa uma reivindicação de autoafirmação. Tomar a narrativa para si interpela este aspecto.

Em outro quadrante, a experiência é compartilhada também pela *rapper* e MC, **Inza Princess**, em uma de suas primeiras apresentações:

Então, foi nessa região aí que aconteceu tudo. Aí, eu tinha, eu tenho uma pasta de desenhos, no qual eu desenhava várias pessoas que eram referência pra mim, e aí eu falei assim, lá dá pra pendurar um varal? Eles falaram, dá. Aí eu pendurei o varal de uma... Assim. Coloquei meus desenhos. Aí sentei, né? Pra... Conseguir como eu quero. E não só quero, como eu vou. E aí... Terceiro domingo do mês que vem, eu vou recitar também. E lembro que... aconteceu de que eu escrevi a poesia, decorei, e era no... Aconteceu no domingo, e no sábado tinha a batalha do EPA⁶³, aí na pracinha do EPA. Aí eu fui, e na batalha do EPA, aí tava com as minhas amigas, a vovó da ZN, o Will, a Nic Reis, são pessoas que ocupavam comigo, e recitei primeiro pra elas. Elas falaram assim, “amiga... amanhã você vai ser babadeira, vai quebrar tudo”. Eu falei assim, então tá. Aí eu fui, eu lembro que eu não tive o tempo de sentir o medo nem a vergonha, sabe? Eu falei, não, eu vou recitar. E aí assim que eu abri a minha boca, eu começava com uma poesia que dizia, “sabe o que eu acho engraçado?” E aí eu comecei, quando eu falei, sabe? Eu já não tinha mais vergonha, eu já me senti situada. E aí, com o passar do tempo, um amigo falou, você tá escrevendo, você tá recitando e você faz a música. Por que você não canta? Eu falei, como assim, né? E aí eu colava em todas as batalhas aí da Zona Norte, porque como os ônibus tudo se cruza e eu também morava na 12 de outubro⁶⁴, tinha muito lugar que eu conseguia acessar a pé, entendeu? Então eu tava em todas. E aí, chegava no intervalo e falava assim, ó, eu posso recitar uma poesia. Só que a poesia que eu recitava era pra afrontar os próprios MCs. E eu ficava sentada ouvindo cada absurdo. “Poxa vida, gente. A gente tá em 2017, vocês estão lançando rima homofóbica. Ah, não. Amadurece, evolui.” Só que, além de sentar na primeira fileira que eu fazia pra afrontar mesmo, eu sentava na primeira fileira, fazia caras e bocas, debochando deles, tipo... “Ah... Isso, eu desistia”. Durava eles todinhos na hora que eles estavam rimando. Então, muita MC no começo não gostava de mim. Até quando eu comecei a cantar e eles entenderam o que eu estava falando. Porque eu pensava assim, pô, eu estou exigindo o maior de mim para eu poder estar rimando, para eu poder estar no *freestyle* aqui, para eu poder estar escrevendo. Isso estranha (Inza Princess, janeiro de 2024).

Com isso, **Inza Princess** apresenta sua presença na cultura hip-hop a partir da poesia, perspectiva esta que se aproxima dos *slams*, também presentes nas batalhas. A poesia é uma saída de sobrevivência de corpos negros e genderizados. É uma alternativa para narrar o sentir, o que arde na pele e, por vezes, sangra. Como aponta Audre Lorde, me utilizo da poesia como forma de me manter viva e pulsante (Lorde, 2019). Tendo em vista a

⁶³ A batalha ocorre na praça em frente a um supermercado chamado EPA.

⁶⁴ Região Norte de BH.



potencialidade da poesia, *Inza Princess* corrobora sobre como a sua poesia é também um fazer político:

Eu entrei porque era uma coisa que eu achava que estava errada e que precisava da minha força. Uma formiguinha sozinha, ela não vai alimentar os fungos do formigueiro, mas todo o formigueiro vai fazer aquele formigueiro gerar os fungos. Eu sou só uma formiguinha. Mas eu já sou uma formiguinha, entendeu? E aí, quis começar com esse movimento estudantil ali na escola e tal. Em questão de político, há um tempo, o movimento negro me abraçou muito também. Então, tipo, nas manifestações que o movimento negro fazia, como, por exemplo, 2000 e... Foi 2020. Eu acho que foi 2020. Não, 2021. Teve... as manifestações no dia 20 de novembro, da Consciência Negra. E eu tive a oportunidade de ser a artista que puxou o carro, cantando. Então, assim, era muito importante ver que o meu som não era só um som de boate, um som de dançar, mas sim um som que realmente puxa as pessoas. Porque eu comecei na poesia, e a poesia era uma poesia marginal, com essa ideia de usar as palavras... pra movimentar. Não foi nenhuma coisa de ir pra frente com, de alguma forma, um partido político ou algo assim. Foi mais uma questão de... Foi mais uma questão de entender que a minha música poderia ser uma ferramenta, sabe? (Inza Princess, janeiro de 2024)

As confluências (Bispo dos Santos, 2015) da poesia com o movimento negro, na experiência de *Inza*, incorporam a música e o jogo de palavras que desemboca na poesia enquanto ferramenta de guerrilha. Apresenta uma tradução do rompimento dos silêncios e denúncia de opressões que nos perpassam e consomem. Sinto por vezes que carregamos em nossos corpos todas as angústias do mundo⁶⁵ e a partir da poesia é como se ecoasse a ironia que traz Lélia Gonzalez (1988), o lixo vai falar e numa boa. Corpos negros e genderizados têm criado espaços de (re)existência no cerne da cultura hip-hop. Desorganizando para organizar a partir de sua presença e reinvenções através dos processos de autodefinição (Collins, 2019). Quando as MC's *Lua Zanella* e *Inza Princess* relatam a forma como se apresentam delimitam seu próprio espaço e seu lugar de direito.

No que tange à materialidade dos espaços no hip-hop, no contexto do grafite esta é uma questão que se apresenta com certa centralidade. Estamos de frente do ambiente de perpetuação do hip-hop em que o espaço é fundamental para a expressão artística e que atravessa um momento de disputa que se apresenta inclusive acerca do que é pintado, como aborda Nica:

[...] quando eu comecei a ir pra fora de Belo Horizonte, que as pessoas não conheciam a minha história em Belo Horizonte, tinha um estereótipo dos grafiteiros em que as meninas eram as que pintavam florzinhas e colorações. E letra era agressivo, né? Letra era coisa de homem, sabe? Soava violento, soava... Então assim, se você não faz flor, você faz letra. E eu lembro desse momento de ser sempre uma surpresa quando falava que fazia letra. Então, por exemplo, ia ter a divisão dos

⁶⁵ Hipérbole, talvez nem tanto.



muros, isso há muitos anos atrás, sabe? E até a divisão dos muros, aí sempre o espaço do personagem é um pouco menor, o espaço da letra é maior. E aí o meu espaço sempre ficava pequeno, como se eu fosse fazer um personagem, que era a bonequinha, a florzinha e o coraçãozinho. E aí eu sempre tinha que ter esse questionamento. Tipo, eu faço letra. Eu tinha que lembrar que eu faço letra pras pessoas. Eles, “ah, achei que era...” Achei por quê, né? Então daí você já via que tinha esse estereótipo, assim (Nica, março de 2024).

A grafiteira **Nica** relata sobre ter se deparado com conflito por espaços em muros, especialmente fora da cidade de BH. A suposição feita pelos demais grafiteiros de que o trabalho feito por ela estaria às voltas com o grafites que são de personagens e como estes grafites estão atribuídos a corpos genderizados que acompanham um ideal de feminilização e delicadeza, o que integra uma visão suficientemente sexista. Nesta direção, **Nica** diz sobre como reivindica seu próprio espaço nestes momentos:

Fora de BH, eu falei, opa, que as pessoas são espaçosas. Mas passou, e aí eu entendi que, assim, é ocupar esse espaço que te dão. E eu já passei em movimentos também, em outros lugares fora de Minas Gerais, esse foi em Curitiba, onde uma menina se sentiu extremamente oprimida, e ela não conseguiu ter essa postura de falar, meu espaço é esse, eu quero ele e tal. E ela foi abraçada pelas meninas, o que foi lindo, mas realmente, no final, os meninos pegaram o espaço, porque ela falou assim, tá, tá bom, não, eu não sou bem-vinda ali, eu não vou pintar. [...] E eu acho que essa postura de se manter nesse lugar faz toda a diferença, assim, de, tipo assim, vocês não vão invadir meu espaço. E isso faz diferença, assim, até agora (Nica, março de 2024).

O ponto abordado interpela a demarcação da existência de corpos negros e genderizados a todo custo no centro da cultura hip-hop. A disputa por espaços, a posicionalidade de poder atrelado sobre pintar letras e como o corpo de **Nica** foi encarado, apresenta isto. A subversão dos espaços do hip-hop se constitui a partir da presença de corpos negros e genderizados no cerne de seu fazer e ser.

Nesta mesma direção, **DJ Akila** aponta sobre as movimentações e recepções neste espaço com sua arte-trabalho. E sobre a necessidade de demarcar ser um corpo negro e mulher:

Então, eu acho que às vezes a gente está lidando com homens. E geralmente a gente está lidando com homens brancos. Com contratações. E aí essas pessoas, parece que elas não entendem que somos mulheres e somos negras. Que são dois fatores que já são pesados. [...] Tipo, que as pessoas às vezes não entendem que eu sou uma mulher. E que eu vou ali fazer um trabalho bom. Mas pra eu fazer esse trabalho excelente, eu preciso estar na maior paz. Chegar lá, meu equipamento tá certo. Chegar lá. Tá tudo no horário. Chega lá, eu ser bem recebida, ter a minha consumação, sabe? Então são fatores que às vezes eu sinto que as produções não sabem lidar. Principalmente com mulheres, eu acho. Porque os caras é mano, então os caras se abraçam. Mas a mulher tem, sei lá... Existe um pequeno, né, talvez desrespeito, talvez essa questão de o homem não saber lidar com as mulheres sem ser numa forma de assédio ou uma forma meio que micro agressiva. Então eu sinto



que às vezes eu tenho que lembrar às pessoas: “Oi, sou fulana, vim tocar aqui hoje. Ah, eu queria saber quem é a pessoal da produção”. Porque é muito difícil. Eu passei por alguns eventos que eu falo assim, pô... [...] Então, uma das coisas que eu aprendi é sempre conversar com a minha boca, e nós somos mulheres, então a gente fica, às vezes, assim... “O que eu vou fazer para que essas pessoas... aprendam a lidar comigo de uma forma mais profissional”, porque às vezes falta profissionalismo, a gente está lidando com contratação, com nomes, empregos, eu não estou de brincadeira, então às vezes é contrato, pode ser um evento ali, mas nem um contrato, que aí se você quebrar as minhas regras, você vai pagar por elas. Sabe? Tipo assim, então você não quer me respeitar? Não quer nada? Tudo bem. Mas as minhas regras você vai respeitar. Então a gente passa por uma situação que a gente precisa de formalizar isso também, né? Tipo, você vai fazer seu nome ou não vai? Eu vou fazer o meu. Sim. Então, é muito sobre isso. Eu acho que o respeito, né? Essa lembrança que é uma mulher negra, geralmente os caras não entendem que a gente tem uns traumas. Então, essa pergunta, igual a Tasha e a Tracie, ah, por que vocês não perguntam pros caras? Porque essa pergunta a gente escuta demais, mas e os caras? Qual que é o seu tratamento com uma mulher negra no seu evento? Qual que é o seu tratamento com a mulher negra como artista. Qual que é o seu aconchego, né, pra uma mulher negra que tá começando agora? Você acha que é diferente pros caras? Então, é perguntar pra eles também, sabe? E é lembrar, velho. Eu lembro, falo assim, ó, sou uma mulher negra, entendeu? (DJ Akila, fevereiro de 2024).

Akila relata sobre a dinâmica de ser uma DJ que transita entre eventos privados e como estes eventos são organizados majoritariamente por homens brancos que estão em espaços de poder, apresenta violências e a partir daí aborda sobre como demarca o lugar de que ela fala nesta perspectiva interseccional sendo mulher e negra e desafia estes espaços a respeitarem e a entenderem-a como este corpo (Collins; Bilge, 2021).

Alguns elementos aparecem de forma mais latente neste relato de Akila, um deles é sobre esta posição de não atenção mediante o trabalho da artista, que passa a não ser tratado com o devido reconhecimento profissional durante as relações com contratantes. O racismo e o sexismo permeiam estas relações e escancaram a violência subentendida cotidiana a partir do modo como a relação passa a ser conduzida, gerando desconforto e, por vezes, hostilidade.

Essas dimensões levantadas por Akila, se aproximam do que Kilomba (2019) denomina como racismo genderizado. O racismo genderizado orbita um cenário, onde construções racistas são fundamentadas em papéis de gênero e vice-versa (Kilomba, 2019, p. 94). Quando Akila relata sobre a forma como é tratada e sobre como o seu corpo é recebido nos espaços que está inserida, o racismo genderizado se perpetua (Kilomba, 2019).

Acerca de formas de agenciar isto, Akila passa a demarcar-se interseccionalmente sendo um corpo negro e genderizado, reivindicado seu lugar de direito. Há um processo de autoafirmação a partir das violências sofridas. Collins (2019) nomeia os processos de reação como uma relação entre opressão e ativismo, numa perspectiva na qual à medida que mulheres negras sofrem opressões, elas reagem a partir do ativismo. Penso o ativismo aqui



enquanto uma medida de autodefinição de si, onde expressar-se emerge enquanto uma forma política.

Em meio a toda esta perspectiva da espacialidade às voltas com a cultura hip-hop e que incorporam dinâmicas contraditórias e por vezes violentas, o hip-hop é também um refúgio e um lugar de poder para corpos negros e genderizados. O movimento hip-hop como um todo é resultado de resistência, processos de autodefinição (Collins, 2019), autoafirmação, identidade, pertencimento e tornar-se sujeito. Permeia processos de cura e de narração da experiência vivida cotidiana que atravessa a vida negra, periférica e diaspórica. Nesta dissertação, a experiência também é genderizada. Nesta direção, a dançarina *Djessy* narra sobre como o hip-hop se apresenta enquanto uma ferramenta de existência:

Então, o significado para mim hoje é conexão. Eu não consigo ver como um outro lugar [o hip-hop]. Primeiro uma conexão com Deus, uma conexão comigo e uma conexão com o outro. Porque eu falo que o hip hop é um divisor de águas. Porque eu pude conhecer um pouco mais de mim, sabe? Quem é a Jessica? Sabe? É um lugar, uma cultura onde eu olho e eu consigo me identificar, sabe? Cara, eu caibo, eu caibo nesse lugar, caibo, caibo, como eu falo? É isso, né? Você não entendeu. Esse lugar me pertence, sabe? Esse espaço me pertence, assim. Então, assim, um exemplo, assim, muito sutil, a questão da nossa vestimenta, né? São roupas largas. Não que eu só use roupas largas, eu uso outras roupas. Só que assim, eu gosto de estar assim também, eu me sinto confortável. E nesse lugar ninguém vai me olhar nossa, essa roupa é masculina ou é feminina, ou é muito larga, ou não é fora do padrão, porque tem, a gente sempre ouve e tá tudo bem. Então assim, é um lugar que eu consigo estar sem nenhum julgamento, sabe? Então assim, eu falo que é um lugar de conexão [o hip-hop], porque foi onde eu me conheci muito, foi uma ferramenta mesmo que eu falo, foi para eu me conhecer, estou me conhecendo quanto pessoa, quanto artista, porque não era uma coisa que a gente, quando a gente começa a gente não pensa, vou viver disso, a gente sobe do bairro, a gente só dança, então hoje eu vejo que eu posso ser mais que uma dançarina, eu posso ser professora, e se eu quiser também ser palestrante, eu posso, que eu também estou descobrindo isso, não que seja um lugar que eu gosto, um lugar de fala, mas um lugar que me dá esse lugar de fala, sabe? Que traz esse lugar, assim. E também de poder... Um lugar de representatividade também, que eu posso representar mulheres, mulheres pretas e outras mulheres que, de alguma forma, antes de mim, não tiveram as mesmas oportunidades que eu estou tendo agora, sabe? Então, é isso. isso assim e olha pra você ver o termo hip hop significa alto poder infinito curando o nosso corpo então assim pra mim essa é o resumo sabe é um lugar de cura mesmo assim então hoje eu me vejo assim dentro da cultura hip hop como essa pessoa que tem que tá saindo do casulo, sabe? Encontrando o seu lugar, sabe? Então, assim, eu sou muito grata a Deus pela cultura hip-hop (Djessy, abril de 2024).

O hip-hop é um espaço de acolhimento de nossa existência, conforme *Djessy* aponta, lugar de autoconhecimento, identificação e um lugar de ser sujeito de sua própria existência a partir do ponto de ser um lugar que proporciona a fala. A artista discorre sobre como é um espaço próprio, no qual cabe e ao qual pertence, com seu corpo vestido como for. A cultura



hip-hop é um espaço de reinvenção na medida que **Djessy** incorpora que pode ser além de dançarina, professora, palestrante.

Sob este caminho de vislumbrar possibilidades de existência e de encarar o hip-hop enquanto ferramenta, a *rapper* e MC **Inza Princess** elabora:

[...] se eu pudesse resumir o hip-hop em uma palavra, qual seria? Expressão, sabe? A ferramenta de se expressar, de se libertar, de entregar ali o seu nome, entregar a sua vivência, sabe? Seja você dançando, você vive, a sua vivência é dançar e se expressar pelo seu corpo. Seja no grafite, no DJ, enfim. Para mim, o hip hop é importante porque, quando eu era criança, eu morava ali na Barragem Santa Lúcia, que é uma favela na região centro-sul. Eu não tinha muitas perspectivas. Eu não sabia o que era ser preto, o que era ser mulher, mas eu sabia o que era ser favelado. Entendeu? O recorte social ser favelado de novo. E a única coisa, eu criança, 5, 6 anos, a única coisa que eu vi a esperança de me tirar dali, daquela realidade, de mudar a realidade pra minha família, era se eu fosse para o que eu via na televisão. Entendeu? Porque eu vi que o único cara que não tava vendendo droga era o cara que tava cantando sobre as problemáticas de vender droga, que era dispersão ativa. Então eu via que uma solução pra isso, pra sair disso, pra não entrar nisso, pra não se afundar nisso, seria o rap. E aí o hip hop também se transforma numa solução de vida, entende? Eu via como uma solução de vida. Ainda pequena eu brincava, minha brincadeira favorita era aprender a cantar esses *raps*. Para mim, quanto mais palavras difíceis tivesse, mais interessante ficava, porque era desafiador. Então, o meu desafio era aprender outra rap. Então, o hip hop se apresenta para mim desde pequena como uma forma de expressão, mas também de mudança de realidade. Então, eu não frequento o movimento de hip hop e eu não sou membro da cultura hip hop apenas, sabe? É realmente *let's go*. Então, é a minha forma de expressar, é a minha forma de estar vivendo. É o dia-a-dia *lifestyle* mesmo. É uma conversa hip-hop, um olhar é hip-hop, um pensamento é hip-hop. É tudo (Inza Princess, janeiro de 2024).

Inza Princess conta sobre a cultura hip-hop e sua expressão rap enquanto elemento de saída da vida marginalizada ao ser uma pessoa favelada. O hip-hop se apresenta enquanto esta dimensão orgânica, que, como bem aponta a artista, está em um olhar, uma conversa e um pensamento. O hip-hop é e está girando e suas expressões também se apresentam deste modo. Quando mobilizo o caráter interseccional que compreende a epistemologia do barulho produzida, verso também sobre pensar estes corpos negros e genderizados espacialmente localizados às margens dos grandes centros urbanos em espaços de conflito. Neste caminho, bell hooks (2019a) aponta sobre as margens serem ambientes tanto de repressão quanto de resistência, que se atualizam e se reinventam a partir do trazido pela artista. E enquanto resistência, fonte de libertação e poder.

O hip-hop em movimento é poder e sob essa luz, **Nica** adentra um pouco a questão quando expressa seu trabalho e suas expressões a partir do grafite:

Então, assim, eu acho que hoje o que eu acredito a partir das minhas criações é que eu preciso entregar as coisas que eu acredito. E o último trabalho que eu fiz foi o trabalho que eu acho que eu virei essa chave, assim, da minha trajetória enquanto artista. Foi quando eu pinte no *Palco Hip-hop* agora, tem pouquíssimo tempo, inclusive. E eu fui a primeira artista a pintar lá duas pinturas. O que dizia muito sobre mim, assim, que é o estúdio. Eu vejo eles separadamente, mas eu consigo ver



quando eles fazem isso, sabe? E aí eu pinte num dia um útero floral, bem assim. E eu lembro que eu escrevi *sou muitas*. E isso era sobre várias coisas, essa frase, assim. Não é só sobre o fato de eu ficar sendo várias pessoas nessa terra, né? A Nayara, terapeuta naturalista e a Nayara grafiteira. Mas sobre eu estar lá representando um monte de outras mulheres. Eu estar representando toda a minha ancestralidade nas coisas que eu faço aqui todo dia a partir das minhas avós, bisavós, tataravós e minha mãe em especial. E aí isso foi o primeiro dia, assim. E aí foi uma parte da minha história no segundo dia eu fiz letra e eu escrevi hip hop e eu coloquei o nome só porque eu nunca estive sozinha em Belo Horizonte enquanto grafiteira. Eu sempre tive alguém que me apoiou e não me deixou desanimar. E isso faz toda a diferença. Porque é muito fácil desanimar. Principalmente enquanto mulher. Porque, pensa, as mulheres que não tem essa rede de apoio que eu tive nesse início. E tem que ficar na rua sozinha. Já é estar na rua. Já é um caos. E do nada você tá cheio de material caro. E você sabe que as pessoas têm certeza que elas podem meter a mão nas suas coisas, elas acreditam nisso verdadeiramente, elas fazem isso e você tá com medo e aí você tem que ser ainda muito boa naquilo que você tá fazendo tendo medo, então eu acho que assim, ocupar esse espaço na rua enquanto mulher é se reafirmar todo o tempo o poder que a gente tem, o tanto que a gente precisa continuar sem desistir, porque começar a grafitar, um monte de gente começa todos os dias, enquanto mulheres o difícil é permanecer porque é muita coisa atropelar na gente todos os dias. E aí você conseguir permanecer nisso depende muito de ter como centro na nossa vida as redes de apoio. Então, ter mulheres fazendo rede de apoio faz toda a diferença. Hoje a gente tem o projeto delas, que é no *Coletivo Minas de Minas*, que é muito especial, porque ele mostrou as mulheres que estavam pintando na cidade. Assim como aquele primeiro projeto fez, a gente falou, nossa, tem muitas mulheres. Ele fez isso e fez com que as mulheres tinham tempo pra trocarem ideias umas com as outras. Porque a rede social distanciava, né? E aí, criou um grupo de mulheres, foram feitos a partir delas ali. Que são mulheres muito potentes. Hoje, em Belo Horizonte, tá com a cena maravilhosa de mulheres, assim, que engolem o Brasil mesmo. E foi a partir de entender que existem essas mulheres. Vamos nos encontrar, mulheres. Vamos nos apoiar, não precisa ir pra rua sozinha. As mães, gente, vamos ajudar essas mães enquanto elas querem pintar? Porque ela não pode deixar o filho dela com qualquer pessoa na casa dela e ir pra rua. Então vamos ajudar elas enquanto a gente tá pintando aqui? O que a gente faz pra isso, sabe? Então eu acho que é sobre se apoiar todo o tempo, como em todas as redes que a gente tem que ocupar no sistema mesmo, enquanto mulher. Então eu acho que assim, ser mulher e ser grafiteira, mulher preta, periférica, não muda muito de tudo que a gente tem que ser todos os dias mesmo (Nica, março de 2024).

A grafiteira **Nica** corrobora sobre a importância de criar laços e redes para a manutenção da continuidade no centro hip-hop. A forma como corpos negros e mulheres se apoiam para permanecer nesta cultura enquanto forma de resistência e poder e expressão de resistência e poder. Representar-se e entender que a coletividade é um fundamento desta cultura urbana, negra e periférica. Ser muitas aglutina tanto as facetas de **Nica** e sua subjetividade, quanto essa dinâmica comunitária que atravessa esta cultura. A existência do hip-hop se dá pela sua troca em coletivo e a forma como **Nica** apresenta o modo como visualiza e agencia estas configurações, junto ao *Coletivo Minas de Minas*, interpela o anseio de manter corpos negros e genderizados presentes nos espaços de reprodução do grafite, inclusive com pessoas responsáveis por outras pessoas, como é o caso das mães. *Minas de Minas* é um coletivo formado por Nica, Krol, Viber e Musa na capital mineira estando ativo desde o início dos anos 2000.



Maternar compreende uma série de atravessamentos para mães e pessoas que gestam. Mães e pessoas que gestam estão, são e fazem hip-hop acontecer. Retomando à Nica, pensar em ser suporte para as mães na cena do grafite é importante para manter as grafiteiras mães na continuidade de sua arte-trabalho. Nesta direção, *Inza Princess* que é mãe de Sara, aborda seus anseios que aparecem junto com a maternidade:

Só que aí que vem essa parte da dificuldade mesmo é com quem eu posso deixar a Sara⁶⁶ eu tenho disponibilidade eu posso gravar tal dia eu posso fazer tal show eu tenho que ter tudo planejado antes pra me preparar, pra preparar ela pra preparar as pessoas que vão ficar com ela assim. Então eu acho que dá um peso maior porque antes a pessoa falava comigo assim vem que sei lá pra Jerusalém fazer um show. Pra mim, a dificuldade maior era ir. Hoje em dia não é. Hoje em dia ir é a parte mais fácil. Entendeu? O mais difícil é o que tá acontecendo nos bastidores. E durante alguns tempos, eu até levei a Sara comigo pra não parar. Porque eu sei que quem é visto é lembrado, né? E se eu parasse 100%, aí já ia ficar complexo. Não ia nem ser mais complicado. Elevar o nível de dificuldade. Sim. Mas estamos aí. Isso é muito treta, né? A maternidade, em todos os ambientes são muito treta, mas assim, nessa demanda que você tem também de disponibilidade, de tipo, sei lá, essa demanda que muitas vezes, eu imagino que ela pode aparecer às vezes de última hora, e aí você demanda um outro tempo para estar nos lugares, demanda um outro tempo, uma outra dimensão, assim (Inza Princess, janeiro de 2024).

Com isso, Inza diz sobre como a rede de apoio e cuidado para sua filha é um fator importante para sua participação em trabalhos. A constituição de redes de apoio para estabelecer cuidado envolve um ponto de centralidade para a artista. Deste modo, é possível vislumbrar como a maternidade e o cuidado são interpelados em uma perspectiva interseccional de gênero, raça e classe (Finamori, Rocha, Achilei, 2021; Finamori; Batista, 2022). Conforme apontam Bianca Retes Carvalho e Sabrina Finamori (2022) ao discutirem sobre as interpelações dos processos de maternar localizadas frente ao autismo e o momento pandêmico passado, a exclusão social de mães e pessoas que gestam é muito recorrente no processo de maternar. Movimentar-se na dinamicidade de não ter a escolha de parar totalmente seu trabalho, levar sua filha para os espaços de trabalho para conseguir continuar produzindo sua arte-trabalho, ressalta este atravessamento que teve *Inza Princess*, bem como o receio de que a maternidade, dificultasse oportunidades e colaborações no âmbito da arte-trabalho:

Bom, a questão da maternidade é que eu fiquei muito apreensiva de as portas se fechar, as coisas não acontecerem, porque realmente isso acontece, né? Eu vi acontecer, por exemplo, com outras mulheres e eu fiquei muito apreensiva. Só que tem a questão toda ali do machismo também, que quando vem a questão de que eu sou mãe, deduz que eu sou casada, e se eu sou casada, ele não tem chance comigo. Então tem recorte. Aconteceu muito. Entendeu? Teve um cara que me chamou pra fazer um som, eu falei pra ele assim, “tá, eu só tenho que ver o horário certinho, porque o pai da minha filha trabalha, não dá pra ela ficar com ele”. O cara me

⁶⁶ Filha de Inza Princess.



respondeu porque ele não tinha atinado que eu tinha uma filha, que eu tinha um relacionamento e tal. Então eu falei, “pô, agora as portas vão se fechar e tudo”. Só que, não. O negócio não foi eu ter que intercalar os horários. Mas, graças a Deus, as coisas se movimentaram. É mais questão da minha parte com o tempo do que as oportunidades. Pra mim, no caso (Inza Princess, janeiro de 2024).

Ser um corpo negro e genderizado no centro da cultura hip-hop passa a envolver dinâmicas que permeiam a existência e as sobrevivências. Perspectivas de classe, gênero, sexualidade e parentesco transitam sob a perspectiva interseccional que compõem estes corpos e apresenta as subjetividades que eles carregam. A reinvenção e os usos do espaço do hip-hop são colocados em curso na resistência cotidiana, na demarcação de espaço e na atenção a quem está no *corre*. A *epistemologia interseccional do barulho* se apresenta na reivindicação de lugares, na delineação do corpo e do tornar-se sujeito, seja a partir da organização de uma batalha, da afirmação própria de si em primeira pessoa, do lembrete continuado de que o espaço é nosso e ninguém toma. Ser um corpo negro e genderizado envolve estar de frente à reinvenção continuada dos processos de autodefinição (Collins, 2019) enveredados no poder que o hip-hop pode proporcionar. O hip-hop é poder e ser uma pessoa negra e genderizada em seu cerne, desafiando suas violências potenciais e reorganizando o seu espaço, também constitui poder.

3.2. Carolina Maria de Jesus & encontros

Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo.

Carolina Maria de Jesus em Quarto de Despejo: diário de uma favelada

Maio de 1962

Pois é, Carolina, as misérias dos pobres do mundo inteiro se parecem como irmãs. Todos leem você por curiosidade, já eu jamais a lerei; tudo o que você escreveu, eu conheço, e tanto é assim que as outras pessoas, por mais indiferentes que sejam, ficam impressionadas com as suas palavras. Faz uma semana que comecei estas linhas, meus filhos se agitam tanto que não tenho muito tempo para deixar no papel o turbilhão de pensamentos que passa pela minha cabeça. Estou indignada. Uma jovem da minha terra me contou coisas sobre a sua vida na casa onde trabalha que jurei verificar. Ganho um dinheiro e já posso fazer um balanço: sou faxineira há cinco dias, meus empregadores estão incomodados porque claramente não sou uma recém-chegada; falo de Champs Élysées, Touraine ou da igreja Notre-Dame de la Garde com muita naturalidade. Eles não podem, sem mais nem menos, me chamar de Marie ou Julie. Aliás, nem estão preocupados com isso: não me chamam de nome nenhum. Quinze dias se passaram e ninguém me



perguntou como eu me chamava nem pediu a minha carteira de identidade, é incrível! Duas jovens moram lá, a mais velha está cursando as aulas preparatórias para as grandes écoles de exatas, a outra estuda para o baccalauréat. A mais velha me ignora — está entupida de equações. Ela diz um preguiçoso “Bom dia, senhora”. Eu pergunto onde devo guardar seus sutiãs. Ela nem me responde. A segunda diz do mesmo jeito “Bom dia”, “Boa noite”, “Até mais”, porém ganhou o meu respeito: no seu quarto, não havia bituca de cigarro, mas tirei de sua gaveta dez cabinhos de maçãs devidamente devoradas. Eu a vi revisar uma lição mordiscando com muita desenvoltura o talo da fruta; depois dessa imagem simpatizei com ela, apesar de sua arrogância de controladora. Há também um adorável garoto, de cabelos ruivos, simples e gentil. Entre nós dois, o papo é fácil. A patroa, cuja idade regula com a minha, entrincheirou-se atrás de uma fachada ridícula de dignidade e rigidez. Às vezes ela a esquece e vira uma pessoa sorridente; entretanto, isso dura pouco. Sou a empregada. A patroa solta depressa um “Bom dia”. Eu, quando chego, digo: “O dia está lindo, né?”. Já o patrão, eu o encontro ao chegar, quando ele está saindo para trabalhar na sua clínica para gente nervosa. Na verdade, foi ele que me contratou. Ele é muito alto. Por sinal, todos são altos naquela casa. Trata-se de alguém ponderado, de gestos calculados; tem olhos azuis tão cheios de bondade que não consigo imaginá-lo fazendo algo ruim. A senhora é versátil, eu acho, mas todas as mulheres são assim.

Françoise Ega em Cartas a uma negra

Visão turva e amarelo fome
 Maria Carolina morreu pobre
 A culpa é deles eles sabem e por isso não dormem com medo
 Do levante dos que não comem
 (Poco, Tasha & Tracie [2020])

tento não escutar pela saída dos ouvidos. nem sempre ouço ruídos. ouço barulhos de catarse. entre sons e tons meio espiralares. eu ouço tudo o que não precisava. demandando um corte profundo em fogo e brasa. para marcar a angústia do findo, desejo de tudo o que me dói. de tudo o que marca corpo a fora. eu me transporto para o futuro para reescrever o passado de novo. para desusar os sonoros barulhos que tentam me tornar silêncio. da arte da parte ao redor eu me reinvento outra para descobrir o que somos. para entender que do passado devo muito. há algum tempo em redondas voltas que me traz para perto e para longe do que poderíamos ter sido. não ousar saber. escrevo de novo o que seremos. invento.

Belo Horizonte, setembro de 2023
 Steffane

Possivelmente em 2016, chego na biblioteca da Escola Estadual Geraldo Teixeira da Costa⁶⁷ afoita. Ando pelos corredores da não tão grande biblioteca em busca de um livro em específico. Buscava o livro escrito pela escritora que era ex-catadora de recicláveis, Carolina Maria de Jesus. Caminho olhando atentamente as estantes. Penso não ter, o encontro seria

⁶⁷ Escola localizada na cidade de Santa Luzia (RMBH) onde estudei durante o Ensino Médio.



sorte. Pergunto à Glória, bibliotecária da época, estava em busca de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960). Glória com seus cabelos curtos e cacheados, tira seu óculos e diz: “É um da capa azul, sei onde ele está!” Não me esqueço da forma como Glória andou na direção exata onde estava o livro. Era como se ela tivesse em seus olhos uma fotografia de onde ele estava. Ela não hesitou, não titubeou, nem duvidou, ela foi em um acerto apenas, pegou o livro e me entregou. Minha relação com a leitura dos diários de Carolina começava ali.



Figura 18. Capa de livro Quarto de Despejo: Diário de uma favelada de Carolina Maria de Jesus



Fonte: G1

Há referências nas encruzilhadas que nos cercam enquanto atributo de sobrevivência. De coincidências nem tão inesperadas assim. Das que vieram antes de nós e pavimentaram a possibilidade da existência pulsante ao traduzir a indignação entalada na garganta das violências empurradas goela abaixo.

Narrar a vida cotidiana, a escrita favelada, as inquietudes e anseios permeiam a obra *Quarto de despejo*. Um tanto da raiva do existir angustiante. Carolina reescreve sua história,



nada como um dia após o outro. Ao reescrever sua história, Carolina nos leva a esperar. Em prenúncios da história que pode ser contada por nós. Carolina é muitas. Carolina inspirou outros corpos negros da diáspora como Françoise Ega, trabalhadora doméstica que ao conhecer Carolina escreve para ela em *Cartas a uma negra*. Os trânsitos de Carolina nos impulsionam a contar sobre nós em primeira pessoa. A tomar conta para que nós digamos sobre nós. Há uma retomada da narrativa que Carolina inspira a partir da sua referência de reexistência.

Apesar das feridas abertas que nos atordoam, não há só dor em nossos corpos. A dor e a raiva nos permeiam como possibilidade de reinvenção e pulsão. Às muitas que abriram nossos caminhos e proporcionaram encontros geracionais de alçar a continuidade do movimento circular.



Figura 19. Carolina Maria de Jesus em 1963



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo



Figura 20. Carolina Maria de Jesus em 1963



Fonte: Fotografia da autora da exposição Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, agosto de 2023



Figura 21. Calendário de geladeira de maio de 2024

MAIO 2024						
DOM	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SÁB
1/30 MING.	8 NOVA	15 CRESC	1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	23 CHEIA

ABRIL 2024						
DOM	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SÁB
7	1	2	3	4	5	6
14	8	9	10	11	12	13
21	15	16	17	18	19	20
28	22	23	24	25	26	27
	29	30				

JUNHO 2024						
DOM	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SÁB
2	3	4	5	6	7	1
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30						

Fonte: Folha de calendário de geladeira, registro da autora, 2024



Figura 22. Calendário digital de maio de 1958

maio de 1958						
D	S	T	Q	Q	S	S
27	28	29	30	1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31
1	2	3	4	5	6	7

Fonte: Print de calendário digital, registro da autora, 2024

Enquanto escrevo esta seção, é 31 de maio de 2024. Em 31 de maio de 1958, Carolina escrevia:

31 DE MAIO

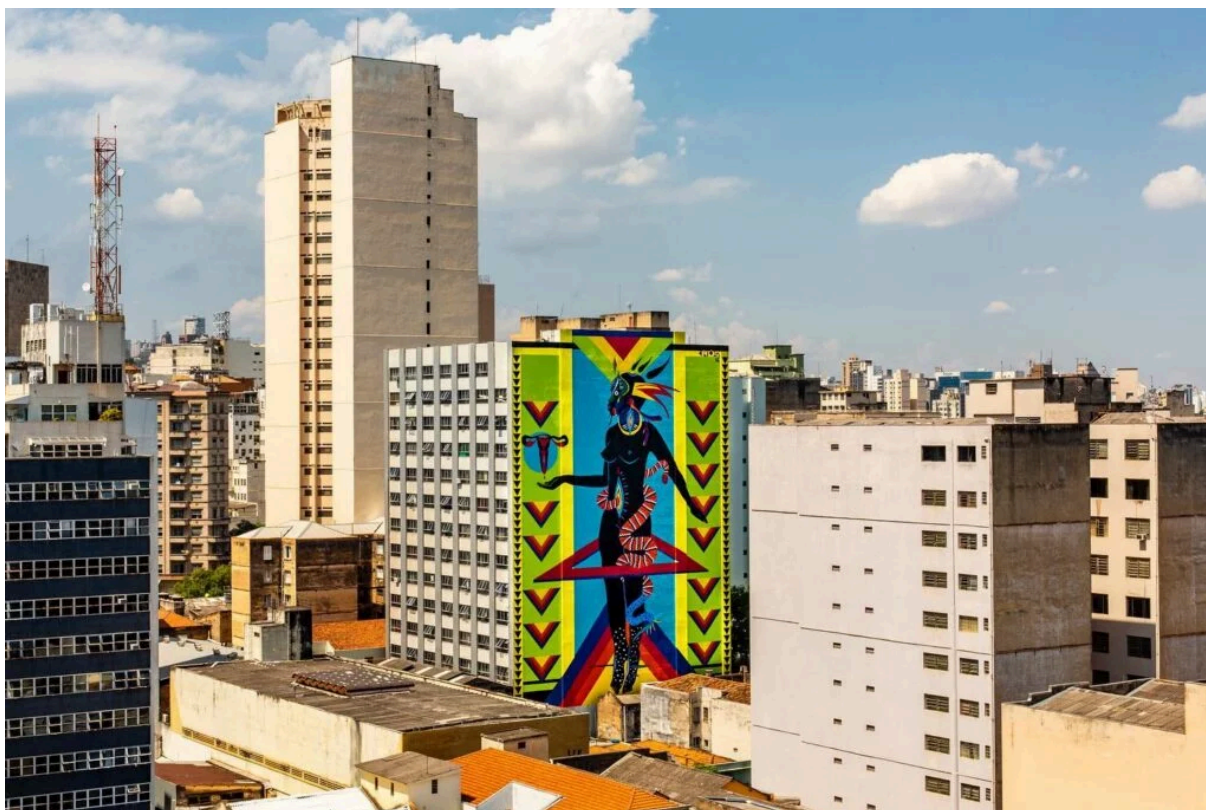
Sabado — o dia que quase fico louca porque preciso arranjar o que comer para sabado e o domingo. (...) Fiz o café, e os pães que eu ganhei ontem. Puis feijão no fogo. Quando eu lavava o feijão pensava: eu hoje estou parecendo gente bem — vou cozinhar feijão. Parece até um sonho! ...Ganhei bananas e mandiocas na quitanda da rua Guaporé. Quando eu voltava para a favela, na Avenida Cruzeiro do Sul 728 uma senhora pediu-me para eu ir jogar um cachorro morto dentro do Tietê que ela dava-me 5 cruzeiros. Deixei a Vera com a mulher e fui. O cachorro estava dentro de um saco. A mulher ficou observando os meus passos à paulistana. Quer dizer andar depressa. Quando voltei ela deu-me 6 cruzeiros. Quando recebi os 6 cruzeiros pensei: já dá para comprar um sabão. ...Cheguei na favela: eu não acho geito de dizer cheguei em casa. Casa é casa. Barracão é barracão. O barraco tanto no interior como no exterior estava sujo. E aquela desordem aborreceu-me. Fitei o quintal, o lixo podre exalava mau cheiro. Só aos domingos que eu tenho tempo de limpar. Eu havia comprado um ovo e 15 cruzeiros de banha no Seu Eduardo. E fritei o ovo para ver se parava as náuseas. Parou. Percebi que era fraquesa. O medico mandou-me comer óleo mas eu não posso comprar. (...) Fui fazendo o jantar. Arroz, feijão, pimentão e choriço e mandioca frita. Quando a Vera viu tanta coisa disse: hoje é festa de negro! ...Perguntei a uma senhora que vi pela primeira vez: — A senhora está morando aqui? — Estou. Mas faz de conta que não estou, porque eu tenho muito nojo daqui. Isto aqui é lugar para os porcos. Mas se puzessem os porcos aqui, haviam de protestar e fazer greve. Eu sempre ouvi falar na favela, mas não pensava que era um lugar tão asqueroso assim. Só mesmo Deus para ter dó de nós (De Jesus, 2014, p. 47-48).



Há 66 anos a tradução da vivência favelada de Carolina de um dia corriqueiro em sua vida. Sob a mesa arroz, feijão, pimentão, chouriço e mandioca frita, Vera Eunice comemora. Que seja sempre festa de negro, com mesas cada vez mais fartas, Vera Eunice.

Eu estou na região metropolitana de BH há 11 anos. Das coisas que me saltam aos olhos pela cidade, sou atravessada pelos grafites desde quando aqui cheguei. Meu padrao, Altamiro, que sempre trabalhou com construção civil, compartilha comigo o encantamento pelas cores das cidades nos altos prédios. Seja a empena Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira da artista Criola⁶⁸ ou o retrato de Elza Soares na estação central do metrô de BH feito pelo coletivo *Minas de Minas Crew*.

Figura 23. Empena Híbrida Ancestral na Rua Rio de Janeiro em Belo Horizonte



Fonte: CURA

⁶⁸ Em 2020, a obra foi ameaçada de ser retirada, mediante à insatisfação racista de moradores do Condomínio Chiquito Lopes frente à empena. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2020/11/22/obra-da-artista-criola-feita-em-fachada-de-predio-no-centro-de-BH-vai-parar-na-justica-e-corre-o-risco-de-ser-apagada.ghtml>. Acesso em 31 mai. 2024.



Figura 24. Grafite Elza Soares na Estação Central de Belo Horizonte



Fonte: Facebook Minha BH

Uma empena em específico me toca, um painel de Carolina Maria de Jesus, acompanhado acima com a frase *nós podemos tudo*. O painel localizado na Av. 2429 na região central da cidade sempre me roubou olhares quando por ali passava de carro com meu padrasto ou de ônibus. Ao meu padrasto eu sempre digo: Olha lá a Carolina!

Entre 2022 e 2023, fazia três vezes por semana o trajeto do 4102⁶⁹ ou 4103⁷⁰. Ao subir o Viaduto Sarah Kubitschek, meu olhar para fora só conseguia se voltar para o painel de Carolina Maria de Jesus. O painel foi produzido em 2019 também pelo coletivo *Minas de Minas Crew*. O que antes era cinza dos resquícios de um ano eleitoral turbulento que elegeu Jair Bolsonaro presidente do Brasil em 2018, foi restaurado com um painel como um lembrete: *nós podemos tudo*. E por vezes, em dias de exaustão eu tentava repetir como mantra em minha própria cabeça que eu podia tudo.

⁶⁹ Linha Aparecida/Serra de transporte público municipal da capital mineira.

⁷⁰ Linha Aparecida/Mangabeira de transporte público municipal da capital mineira.



Figura 25. Av. 2429 em Belo Horizonte em 2018



Fonte: Google Street View, nov. 2018

Figura 26. Grafite Carolina Maria de Jesus na Av. 2429 em Belo Horizonte em 2019



Fonte: Google Street View, abr. 2019

Figura 27. Grafite Carolina Maria de Jesus na Av. 2429 em Belo Horizonte em 2019



Fonte: Minas de Minas Crew



Chego na casa de *Nica* quase noite após uma aula em uma quinta-feira. *Nica* me recebe com um sorriso, abraço apertado e um chá que minha memória agora falha ao tentar lembrar seu sabor. Durante uma entrevista, em um momento de partilha que atravessou nossa conversa, eu comuniquei a Nica a importância deste grafite, em específico, para mim. O grandioso e simbólico painel, foi fruto de um trabalho árduo narrado por Nica:

Cara, esse trabalho... Nesse dia, eu questionei por que eu fazia aquilo. Porque foi muito difícil, foi muito custoso. Parecia que a gente precisava sentir a luta da Carolina. Porque assim, foi luta demais. Uma infraestrutura que a gente nunca aceitaria hoje. Porque é desumano, assim, como a gente pintou. Naquele sol sem parar. Eu lembro que eu entrava no banheiro, assim, e eu estava... Precisa de colocar isso no rolê, não. Mas eu estava menstruada. Mas é importante falar também sobre as mulheres que têm que estar na rua menstruadas. E eu não conhecia coletor menstrual. Cara, as mulheres precisam muito conhecer quando estão nesse momento. Muito importante. Cara, aquele sol. E eu subindo e descendo a escada. Eu falei, eu tô dando a minha alma nesse trabalho. Eu entrava no banheiro e falava, por que eu faço isso? Meu Deus, eu não preciso fazer isso. Eu tenho minha empresa, tenho minha vida. Por que eu faço isso? E aí o Bruno Filipi entregou a filmagem. E a filmagem, depois você assiste o vídeo de novo. Com isso que eu tô te falando agora. Ela me falou o tempo inteiro com aquela narração. Por que fazer aquilo. porque ela me falou do lugar de luta das mulheres pretas, das mulheres periféricas, e do porquê a gente continua fazendo as coisas mesmo quando é muito difícil. E aí eu falei assim, gente, eu sei porquê que eu faço isso, cara, isso é muito significativo. Aí você vem e me conta essa história, então assim, não é sobre mim mais, né? Quando você faz o trabalho, não é mais sobre você aquela história. E aí por isso que ficou mais leve também entender o trabalho que eu faço hoje, sobre essa perspectiva de assim, não é só sobre as minhas verdades, não, é muito sobre as minhas verdades e é isso que me move, mas é sobre inspirar outras pessoas, é sobre transformar aquele ambiente hostil que é os grandes centros, a pessoa passa ali todo dia metodicamente robotizada, no mesmo horário, todos os dias, às vezes correndo, com medo daquele lugar, do nada você transforma esse lugar com pintura, a pessoa para, ela esquece que ela é perigosa, porque ela tá olhando. Então, a gente traz as pessoas pro presente, a cada pintura que a gente faz na cidade. E é muito difícil ficar presente nos grandes centros. Então, acho que, assim, esse é um trabalho maravilhoso de transformar a cidade pra, a partir daí, transformar as pessoas e lembrar elas do porquê que elas estão aqui nesse lugar, nessa terra. E que elas estão vivas, né? Elas não estão zumbizando por aí, né? Que a cidade tem cor, né? Que a cidade tem vida! Tem vida! Não é só cimento concreto, sabe? (Nica, março de 2024)⁷¹

A narração do vídeo citado por Nica, é na voz da grandiosa Ruth de Souza interpretando Carolina Maria de Jesus para a série documental *Herois de todo mundo - A Cor da Cultura*. A série apresenta a biografia de trinta cidadãos brasileiro negros, entre eles Carolina Maria de Jesus, com narrações de personalidade negras contemporâneas, foi realizado no início dos anos 2000 e apoiado pelo Ministério da Educação (MEC), Fundação Cultural Palmares (FCP), Canal Futura, Petrobras e Centro de Informação e Documentação do

⁷¹ PAINEL CAROLINA MARIA DE JESUS - EDITAL GENTILEZA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sSW6lb4QDsc>>. Acesso em 30 mai. 2024.



Artista Negro (CIDAN) e apoiado na Lei 10.639/03⁷² que estabelece o ensino da história de África nas grades curriculares de escolas brasileiras. Abaixo narração na íntegra:

Uma palavra escrita não pode nunca ser apagada. Por mais que o desenho tenha sido feito a lápis e que seja de boa qualidade a borracha, o papel vai sempre guardar o relevo das letras escritas. Não, senhor, ninguém vai apagar as palavras que eu escrevi. Só passei dois anos dentro de uma escola. Isso foi lá em Minas, onde eu nasci. Foi pouco tempo, mas o suficiente pra eu descobrir que as palavras, se não conseguem mudar o mundo, servem pelo menos para contá-lo ou até inventar um mundo novo. A gente sempre corre da miséria e corri de uma cidade pra outra até chegar em São Paulo. Houve um tempo em que lugar de negro era na senzala. Hoje, trancam a gente na favela. Alimentei, eduquei e amei meus três filhos. Catei papel, revirei lixo. Nem todo o papel eu vendia. Guardava um tanto para ter onde escrever. Foram neles que nasceu “Quarto de despejo”. Foi assim que uma favelada como eu se tornou uma escritora brasileira traduzida em 13 línguas. Fiz sucesso, ganhei um pouco de dinheiro, escrevi outros livros... Assim como as palavras, as pessoas que as escrevem não podem ser apagadas. Sou Carolina Maria de Jesus. Sou uma cidadã negra brasileira.⁷³

As representações enquanto corpos negros e genderizados carregam consigo possibilidades de representação de uma coletividade. As histórias que se tornam e são compartilhadas. As experiências que nos cercam se confluem e nos movimentam. Há uma responsabilidade que nos interpela em nosso fazer multissituado que nos permite contar as nossas histórias e das nossas.

Nossa movimentação pelas nossas é uma escolha de sobrevivência e resistência que nos impulsiona à continuidade da nossa existência. Seguimos a reinventar espaços para narrar a nossa própria história, sejam eles muros da cidade ou tempo de *set*.

Eu sou boa demais pra ser ignorada
Só pode fazer essas letra fraca porque sua existência não é
questionada
'Cês pode até não gostar
Mas tem-tem-tem-tem que respeitar
Rouff, Tasha & Tracie [2021]

O álbum Diretoria [2021] me salvou de muitas coisas. Se hoje tem DJ Akila, falei no TikTok⁷⁴ esses dias, quando elas compartilharam e tal, meu *boiler*⁷⁵, né? Que se hoje tem DJ

⁷² Brasil. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2003/L10.639.htm>. Acesso em 25 de ago. 2024.

⁷³ Carolina Maria de Jesus (1914 - 1977) - Heróis de Todo Mundo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mLkJy86VU84&list=PL20upv2JBXS1z-vtjkbNEJ8hegqD_wrE&index=7>. Acesso em 30 mai. 2024

⁷⁴ Rede social composta em especial por vídeos curtos.

⁷⁵ DJ Akila em 2023 tocou no *Boiler Room* edição Como você: Joga bonito em São Paulo. Disponível em: <<https://boilerroom.tv/recording/akila>>. Acesso em 02 de jun. 2024. O *Boiler Room* é uma importante



Akila, foi porque Tasha e Tracie me mostraram um caminho que eu podia seguir, assim (DJ Akila, fevereiro de 2024).

Em 22 de março de 2024, saio de casa em uma sexta à noite para ir a *Beagrime*. Os *offs* vão até às 21h. A *Beagrime* é especialmente marcada por uma grande fila para entrar e por uma pista calorosa, com muito bate cabeça. Ouço o *set* da Bonina⁷⁶ em êxtase. É quase 00h30min quando **DJ Akila** entra na pista com uma camisa que estampa o rosto de Carolina Maria de Jesus.

Figura 28. DJ Akila em set na Beagrime



Fonte: Fotografia da autora, 2024

Uma das primeiras músicas a entrar no *set list* da **DJ Akila** é ROUFF [2021], do álbum *Diretoria* [2021] de Tasha e Tracie. Não consigo esconder a minha animação com uma música que sei de cor talvez até de trás para frente. Parte da pista canta a letra, especialmente outros corpos negros e genderizados ao meu redor. ROUFF [2021] é uma faixa que se debruça

plataforma de transmissão de música online, comissionando e transmitindo sessões ao vivo em todo o mundo. Com sua sede em Londres, já promoveu shows em cerca de 100 cidades do mundo, em grandes metrópoles tais como: São Paulo, Los Angeles, Londres, Amsterdã, Nova York, Berlim, Lisboa, Cidade do México, Cracóvia, Tóquio, Sydney, entre outros.

⁷⁶ DJ da capital mineira.



sobre a autoestima, sobre formas de autodefinição e contranarrativas de mulheres negras (Collins, 2019; Santos, 2022).

Há muitos corpos negros e genderizados que vieram antes de nós e que nos apresentam caminhos. Ver Akila entrando na pista da *Beagrime* com o rosto de Carolina estampado no peito me recorda dos encontros e encruzilhadas que se confluem em nossos movimentos e dos usos da raiva (Lorde, 2019) que fazemos a partir de nossos corpos, nossos trabalhos e no caso de Akila, a partir de sua sonoridade. Ao som de Akila, é sempre festa de negro, Vera Eunice.

3.3. Sons do barulho

Foco no progresso e fé
Meu robozão não dá ré (hey!)
Papo de vitória, você é atrasa lado (hey-hey!)
Nóis demorô pra poder, agora ninguém segura (hey-hey!)
(Agouro, Tasha e Tracie, [2020])

Alguns *sets* me deixam em êxtase. É como se a única coisa em que eu estivesse concentrada naquele momento fosse de fato estar ali, ouvindo e sentindo aquela música. Torna-se um pouco complexo de elaborar. Parece um arrepio na espinha quando algum *beat* te arreperia a espinha e você sente a pele arrepiar. Em 26 de agosto de 2022, eu assisti um *set* da Dj Akila antes do show de Ebony⁷⁷. Em um *set* recheado das gêmeas Tasha e Tracie, traduzindo autoestima e poder para corpos como o meu.

Sempre que estou defronte a uma faixa nova eu me pergunto, quem está por trás do sons, da produção musical, da escolha das mixagens, *beats*, *bpms* e *samples* a serem usados para que determinado artista possa rimar em cima dessa sonoridade? Por que, por vezes, parece que este é um lugar invisível? De certo que não é um trabalho individual, mas um tanto coletivo e que por vezes fica restringido a um lugar silencioso e anônimo. Há corpos negros e genderizados que pensam os sons do barulho que nos acompanham em nossos fones. Em mixagens e arranjos extraordinários que permeiam nossos fones de ouvido cotidianamente.

Este ponto elucida o lugar epistemológico que nos encontramos, especialmente sobre a visão de mundo que detemos a partir de nossas vivências. O pensar nas sonoridades envolve articulação de referências e experiências que se reproduzem pelo som. O que o barulho te lembra? Quais referências compõem os barulhos?

A sonoridade compõem o que chamo de barulho quando a partir de *bpms* e *samples*, referências são mobilizadas e imbuem significados importantes para corpos negros e

⁷⁷ *Rapper* e compositora carioca.



genderizados. A musicalidade negra é permeada por sons da diáspora que nos remontam a lugares e referências culturais que nos atravessam como um todo.

Há referências que nos cercam, nos formam, nos influenciam e que são apresentadas nos fazeres sonoros. Algumas de nós somos forjadas em ambientes familiares que proporcionam aproximações com a música e a dança. As resistências cotidianas mobilizadas por famílias negras se dão através de celebrações e da musicalidade.

O primeiro contato com a música, na verdade, minha mãe. Minha mãe sempre teve karaokê. Então, minha mãe sempre cantou. Então, eu conheço muita música. Muita, muita, muita música. Por causa da minha mãe. Por conta dessa questão dela ter trabalhado no karaokê. E ela ter o karaokê lá em casa. Então, minha família sempre foi muito musical. Minha bisavó materna, ela... Sempre fez aniversário dela. E como minha bisavó faleceu com 100 anos. Teve muitos aniversários pra gente ir. Então minha família reunia. Tocava os instrumentos. Cantava muito. Nossa, minha família é muito musical (DJ Akila, fevereiro de 2024).

Nossa, Steffane, isso é engraçado, porque eu comecei a dançar, mas antes de começar a dançar, eu já vi os meus pais dançando em casa, né? Meus pais dançavam *Soul*, né? Então, assim, meu pai sempre foi no som, minha mãe sempre foi no som, né? Na época eu falava som, a gente ia no som. Eu sempre vi eles dançando, então eu cresci ouvindo James Brown, Michael Jackson né, entre outros artistas que meu pai ouvia e tudo. Então, sempre ouvindo e vendo meu pai dançar (Djessy, abril de 2024).

As referências construídas a partir do ambiente familiar vão se estendendo aos espaços de arte-trabalho. A casa se torna um lugar de representação⁷⁸, a partir da construção de referências e *refs* que acompanham o ser e fazer hip-hop que estes corpos artistas tomam para si. A partir do movimento do corpo e da sonoridade que faz o corpo se mover, constroem vontades de contar histórias, narrar e representar a si próprios e às suas. Nesta direção, **DJ Akila** conta sobre como as escolhas das músicas contam histórias próprias a partir dos *sets*:

Eu fico vendo, tipo assim, como que essa música bateria nas pistas, sabe? Então, é muito sobre autoestima também, sabe? Que eu acho que ainda não tive essa oportunidade de fazer um set, mas *QG das Malditas*⁷⁹ vem aí. Mas é aquele *set* que você, tipo assim, fala, eu sou uma negona, sabe? Então, tem isso também. Fora de, né, essa questão da autoestima, eu acho que a música, ela te deixa muito bem. [...] Você vai de vez por um rolê e aí você sente aquela energia e eu queria passar isso nas pistas. E também comecei a pesquisar no *drill*, no *Tracksuit delas*, a questão da mulher, da falta da mulher nos espaços que são predominantemente masculinos. E aí, ouvia set de homens, assim, que admirava e tal, e eu não via muito que era pra mim, sabe? Então, eu comecei a pensar assim, peraí... Eu gosto de *drill*, gosto de *grime*, gosto de música eletrônica que é londrina, mas eu não vejo essa representação. Então, vamos fazer um negócio para as mulheres? Comecei com essa *Tracksuit delas*. E, assim, no meu set, hoje em dia, eu tento trazer isso, assim, ou amigos locais, né, música local, né, de amigos e tal. Edito a medição de *Soundcloud* e tudo mais, ou de mulheres pretas, sabe? Tipo assim, um set de mulheres pretas, um set de mulheres, pra gente, tipo, ter essa valorização, sabe? Que às vezes você vai

⁷⁸ Há uma extensa discussão acerca de representações imagéticas propostas por Stuart Hall (2016) a qual não irei me deter aqui.

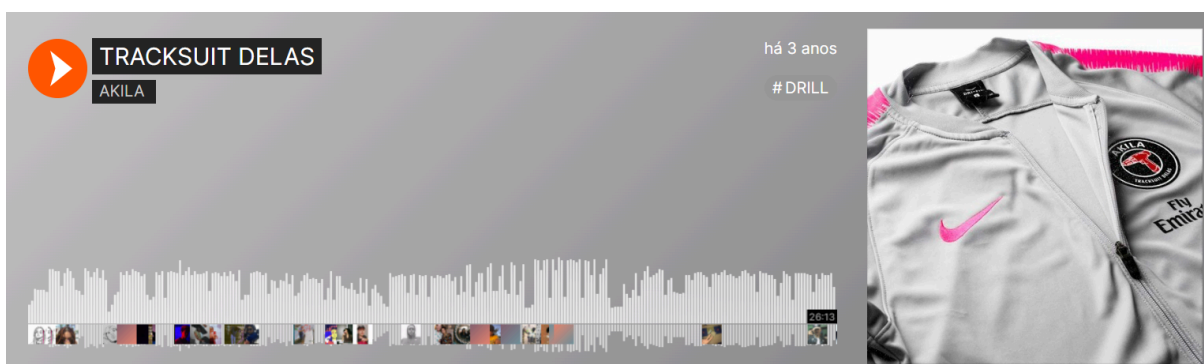
⁷⁹ O termo *maldita* tem sido muito utilizado por *rappers* como MC Luanna enquanto uma forma de autodefinição (Collins, 2019) e apresentação de si com proximidade ao poder. A artista tem um EP de 2022 denominado *Maldita*.



num lugar e tem um cara tocando e ele não vai tocar nada pra você. Nada, nada. Tipo assim, ele não vai tocar nada que você quer escutar. Nada. E aí, eu queria tocar pras minhas. Tipo assim, sabe? Ter esse local de tocar pras minhas ou ser uma pessoa que represente as minhas, né? Então, tipo, ah, pelo menos uma mulher que sou eu, o que eu vou tocar? Vou representar as minas ali. Se eu não puder representar as minas, eu vou estar me representando e as minas vão se sentir representadas. Então, tem esse cuidado, assim, né, meu. Quando eu chego na música, eu acho que a pergunta foi assim, mas... Essa foi a minha trajetória, né? A falta de... Na verdade, a paixão por gostar de música e ver como que a vida, ela é muito boa com a música, né? Acho que, sei lá, acho que 24 horas por dia, até sonhando, às vezes, eu tô escutando música, ouvindo música, tendo alguma coisa de música. E essa representação de música na minha vida, né? É... essa busca, né, de espaço, né, para representar mulheres pretas e mulheres no geral (DJ Akila, fevereiro de 2024).

A menção de **DJ Akila** sobre como *sets* são referenciados e pensados para mulheres negras e mulheres em geral quando realizados por outros corpos também negros e mulheres desafia a presença massivamente masculina nos espaços de produção musical e sonora, como apontado também por Akila. Somos formadas por nossas vivências, atravessamentos e referências que nos compõem. O *set* que conta uma história a partir das histórias narradas nas faixas reluzem estes atravessamentos.

Figura 29. Tracksuit delas no Soundcloud



Fonte: Soundcloud, 2024

O *set* de *drill*, *Tracksuit delas*⁸⁰ de Akila é formado somente por artistas negras. Entre *rappers* brasileiras, britânicas e nigeriana, DJ Akila escolhe contar uma história transnacional

⁸⁰ Faixas que compõem [Tracksuit delas](#):

Little Simz - Venom
N.I.N.A - A Bruta, a Braba, a Forte
Megan Thee Stalion - Sex Talk
FLOHIO 10 More Rounds
Jô - Pódio
Ivorian Doll - Queen of Drill (QOD)
Iza Sabino - Olhares
Abigail Asante - Stupid
Shaybo - Anger
Tyler X Romzy - Ends Ain't Safe
Ivorian Doll - Rumours



que vai de Little Simz, passando por N.I.N.A, Ivorian Doll, Iza Sabino, Shaybo entre outras. O ritmo *drill* é marcado por trazer uma sonoridade mais pesada que vai de encontro de conteúdo dos versos mais sombrios e explícitos tratando sobre sobrevivência e outros elementos.

Não mexe comigo piranha
 Não é à toa que eu vivo no porte
 Pergunta pros mano da firma: Quem é essa N.I.N.A?
 A bruta, a braba
 Pique artilheira do ano
 Entrando na escalação certa
 Queimando a língua dos comédias
 Que ontem riu e hoje tá de boca aberta
 Tentam reviver meu passado
 Por que meu presente te afeta?
 Postura da pique madame
 E tu nessa porra de Barbie ninfeta
 Na minha casa não entra farinha
 Tu sabe que eu não me misturo
 Minhas linhas são outras, tu gosta da pura?
 Vem cá que eu te dou ódio puro
 Não gosto de quem vive em muro
 Pra mim isso é Tróia armada
 Boto pra ralar junto com aquelas puta
 Que só mostraram ser mandada
 (A Bruta, a Braba, a Forte, N.I.N.A [2020])

*Life sucks and I never tried suicide
 Mind's fucked even more than I realize
 Time's up, keep a league in when she arrives
 If you ever heard what I heard in my mind
 Never try, you would cry, that's a lie, you would die
 I don't wanna ever come down from my high
 I'm in the best seats, from time, been the next breed
 If you comin', come at me directly
 Don't need no one to defend me
 Soul's in a place even I can't get to, don't fuck with
 the deadly
 Mid waves and open seas, quit coastin' overseas
 Fuck those who don't believe
 They would never wanna admit I'm the best here
 From the mere fact that I've got ovaries
 It's a woman's world, so to speak
 Pussy, you sour
 Never givin' credit where it's due 'cause you don't like
 pussy in power
 Venom
 (Venom, Little Simz [2019])⁸¹*

A vida é uma merda e eu nunca tentei suicídio
 Minha mente está mais fodida do que eu percebi
 Acabou o tempo, continue se mexendo quando ela
 chegar
 Se você ouvisse o que eu ouço na minha mente
 Nem tente, você choraria, isso é mentira, você
 morreria
 Não quero nunca descer do alto
 Estou no melhor assento, desde sempre, sendo de
 uma espécie diferente
 Se você estiver vindo, venha diretamente até mim
 Não preciso de ninguém para me defender
 Almas estão em um lugar onde eu nem posso chegar
 Não mexo com o mortal
 Ondas lunares e mares abertos, rápidos litorais
 internacionais
 Fodam-se aqueles que não acreditam
 Eles jamais admitirão que eu sou a melhor aqui
 Pelo simples fato de eu ter ovários
 É um mundo das mulheres, por assim dizer
 Maricas, você é amargo
 Nunca dão crédito os créditos à quem merece
 Porque você não gosta de uma mulher no poder
 Veneno
 (Venom, Little Simz [2019], grifo meu)

⁸¹ Tradução completa para consulta. Disponível em:
<https://www.letras.mus.br/little-simz/venom/traducao.html>. Acesso em 31 de mai. 2024.



Ambas as letras citadas de N.I.N.A e Little Simz apresentam formas de autodefinição (Collins, 2019), a partir da exaltação de si próprias e também da construção da autoestima e autoconhecimento, a partir da reivindicação de um lugar de respeito que se ocupa.

Uma outra faixa que a DJ traz nesta *set list*, é *Olhares* [2020] da *rapper* mineira Iza Sabino. A afetividade é um elemento presente nas composições da artista. Enquanto uma mulher lésbica, a *rapper* se utiliza de caracterizações que fazem jogos de palavras.

Eu te dei pra fazer
E você
Soube como ter
Vou até saber porque
Se eu morrer
É por você
Lady
Vamo!
Larga tudo e vamo
Pros hotéis
Vamo
Assino os papéis
Bonnie,
Queen and slim
Foram fiéis
Vinis tocando com um bom vinho e jazz
Sineriz
(Iza Sabino, [2020])

Na *lovesong*⁸², a artista faz a inversão do uso de Bonnie - Clyde⁸³, para Bonnie - Bonnie, apontando para uma experiência afetivo-romântica da compositora e apresentando esta interação (Santos, 2022). Uma outra referência apresentada é ao filme *Queen & Slim* (2019), onde na trama Queen, interpretada pela atriz Jodie Turner-Smith e Slim, interpretado pelo ator, Daniel Kaluuya, protagonizam um casal que são parados por um policial racista que acaba morto e se tornam um símbolo de resistência nacional. Ademais, a mobilização que a cantora faz, parece ir também neste sentido de construção de uma imagem afetiva que se aproxima do caso do longa metragem .

Pensar o movimento das pistas de forma circular, a partir da musicalidade colocada pelo som, dos corpos que se movimentam e de suas referências negras calcadas com o compromisso de representar nossos corpos. A representação de nossos corpos em ambientes musicais especialmente no cerne da cultura hip-hop inverte o prisma da operação destes espaços. Os corpos que pensam as sonoridades que nos representam e traduzem sentimentos através de *beats*, *samples* e escolhas de faixas fazem o movimento, como Akila, de

⁸² A nomeação de *lovesong* é aplicada a músicas românticas. A título de curiosidade, muitos *rappers* trazem *lovesongs* em seus álbuns, é possível visualizar essa dimensão nos trabalhos de Djonga, em caráter de exemplo.

⁸³ Casal de criminosos estadunidenses, que agiam juntos, referenciados muitas vezes por sua parceria.



representar a si própria e as suas. A musicalidade traz consigo formas de autodefinição (Collins, 2019) para nossos corpos que atravessam a nossa apresentação ao mundo, é elemento cotidiano. As grandes bolhas de emoção roxas e vermelhas aparecem aqui novamente quando ouço o *set* de **DJ Akila** (Hurstson, 2019).

3.4. Entre ritmo(s) e poesia: Oralituras

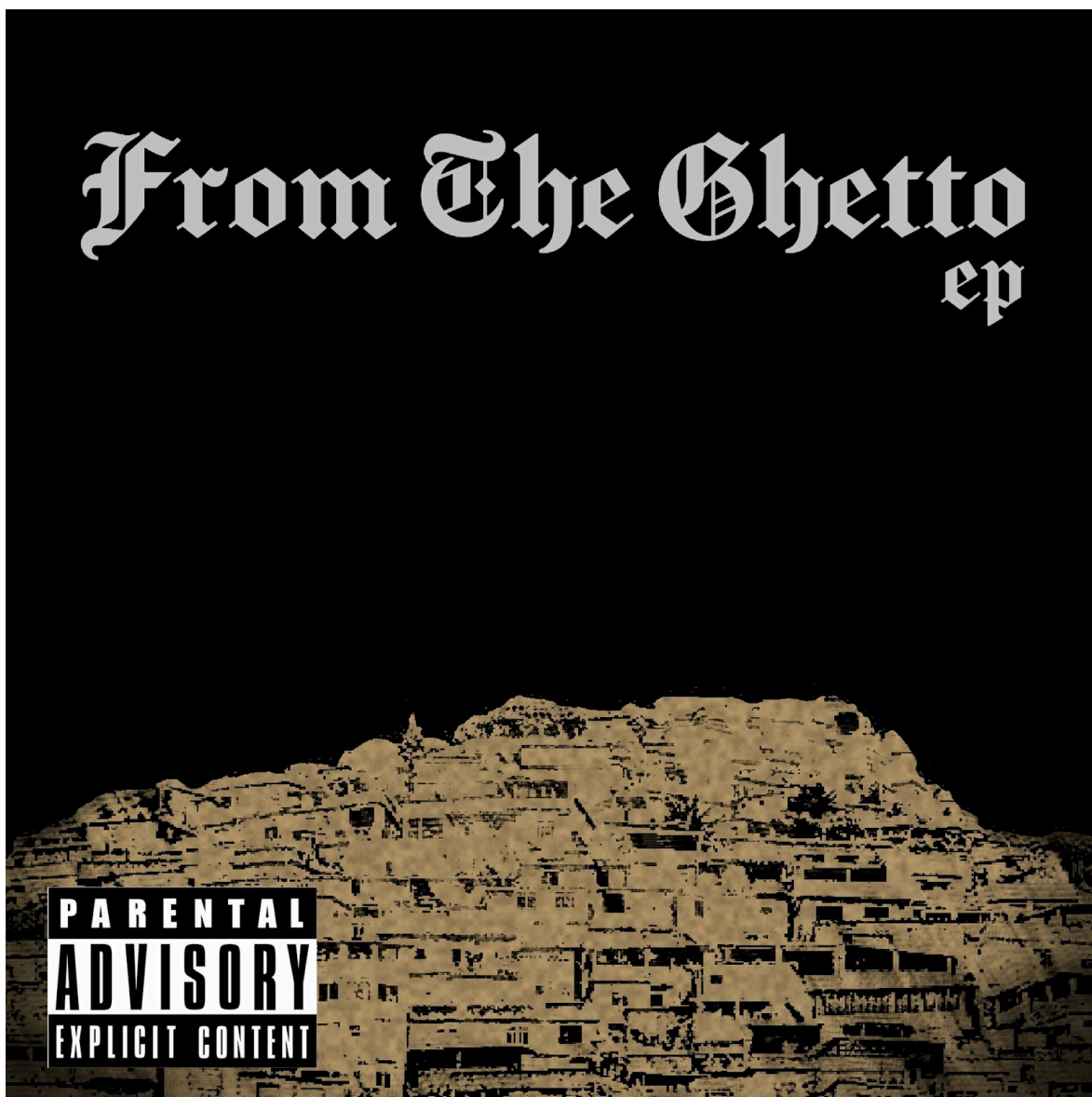
Ouça a minha voz
Eu sou a luz
No comando do destino
levanta a cabeça
Tudo querem ter, não querem fazer
desde muito cedo trabalhei pra ter
quer bater de frente quer pagar pra ver
sempre com certeza sou o que eu quiser ser
(Rainha da Praça Sete [2021], Lua Zanella part. Paige)

Palavras viram sons, esses sons viram as melodias, e as
melodias viram letras, e as letras viram músicas, sabe?
(Lua Zanella, janeiro de 2024).

As artistas **Inza Princess** e **Lua Zanella** dispõe de singles, álbuns e EP gravados. **Inza Princess** gravou em 2021 o EP *From the ghetto*, que foi produzido pelo produtor Als. O EP incorpora em suas letras também rimas em inglês que se misturam com rimas em português ao longo das faixas. O EP é composto por quatro faixas: Bad Bih, Murder Me, Prosperidade e Emotions. **Lua Zanella** tem um EP também de 2021 chamado *Dama de Paus*, produzido pela produtora Sem Selo. O EP reúne faixas originais e singles: Eu sou deus, Iara, Solo Lunar, Nojentinha, Rainha da Praça 7 feat. Paige e Fora de casa feat. InMorais. Lua possui ainda um álbum de 2024 *Transmachine*, também produzido pela produtora e por Alana Fox, Yamagucci, Dj Dudu Coupper e Amnsuw. O álbum possui nove faixas: Duas Luas feat. FBC, Rainha do Bairro, Criminal feat. O Homem, Peneira, Gostei Uai, Bumbum te Agradece feat. InMorais, Pompom, Principal Pincel e Ato Falho.



Figura 30. EP From the ghetto[2021] de Inza Princess



Fonte: Deezer



Figura 31. Capa do EP *Dama de Paus* (2021) de Lua Zarella



Fonte: Spotify



Figura 32. Capa do álbum *Transmachine* (2024) de Lua Zanella



Fonte: Spotify

Os trabalhos artísticos transitam entre gêneros musicais da cultura hip-hop. O EP de *Inza Princess* é um EP de *drill*, trazendo um olhar mais sombrio na mesma medida que conta a sua história a partir de suas vivências junto a favela em que nasceu na capital mineira. De maneira semelhante, *Lua Zanella* também conta sua história a partir de seus trabalhos, incorporando questões de gênero e dinâmicas de autodefinição (Collins, 2019).

A voz e seus usos a partir da poesia cantada e rimada, difunde uma das expressões da cultura hip-hop a partir do cantar e rimar. Tricia Rose (2021) apresenta sobre como os *rappers* narram com sua voz a experiência vivida. Assim, aciono a dimensão da oralitura discutida por Leda Martins (2003). A oralitura são gestos e inscrições performáticas grafadas, em especial, pela voz e pelo corpo. A oralidade é enunciada a partir de uma grafia registrada. A palavra



remete ainda a esta junção da oralidade com a literatura. A literatura enquanto arte da palavra escrita, se funde à oralidade. Aciono a oralitura (Martins, 2003) enquanto uma proposição para visualizar a palavra cantada e rimada a partir da cultura hip-hop, isto é a poesia inscrita a partir da oralidade e que por sua vez está atrelada ao corpo que como em um zig-zag retorna a produzir a oralitura.

3.4.1. Políticas de autodefinição

Artistas do hip-hop se utilizam de políticas de autodefinição (Collins, 2019) para consolidar sua presença em um ambiente marcado pela expressiva presença cis masculina. As letras são utilizadas como forma de desestruturar as hegemonias, reafirmando o espaço ocupado, ironizando a perspectiva competitiva da cena do hip-hop e a qualidade do seu trabalho artístico produzido. Neste sentido, *Inza Princess* desafia na faixa *Bad bih* (2021):

Só não venha com xiquile
 Não pedi seu palpite
 Quando eu lançar esse som
 Mina chata cheia de marra
 Comigo pega nada
 Estão querendo me alcançar
 Melhor dar uma acelerada
 Se quiser me acompanhar
 Melhor dar uma melhorada
 Eu posso até te beijar
 Mas não sou sua namorada
 (Bad bih [2021], Inza Princess)

Seguindo este mesmo caminho, *Lua Zanella* incorpora também em suas rimas o seu lugar de poder. De forma semelhante à *Inza Princess*, incitando a posição de estar à frente e demarcando o lugar que ocupa. *Lua* se apresenta ainda enquanto dona do cenário de BH na música Iara [2021]:

Boladona, chapadona
 Eu tô me sentindo a dona
 Que ta dominando
 O cenário de BH
 Rainha tipo Madonna
 Igual Pepita, eu tô grandona
 Só que no meu hype
 Você nunca vai surfar
 Sou Pelé, tu Maradonna
 Tipo a Marta, sou durona
 Corra 30 maratonas
 Pra tentar me alcançar
 O que meu som proporciona
 Não é pra gente cuzona
 Se a verdade vem a tona
 Cê sabe que eu vou cobrar
 (Iara [2021], Lua Zanella)



Em ambas as *rappers* há uma reivindicação comum de sua posição enquanto artista que permeia uma autoestima bem consolidada de reconhecer o seu próprio lugar, seu talento e seu som.

Ei nem me conhece
Nunca colou comigo
Na roda de rap
Ei exagerada eu sei
Ce tenta ser também
Senta e assiste porque eu ensino bem
Só vai sorrir comigo
Quem já limpou o meu choro
Trampando com a minhas letras
Pra minha mãe ter o conforto
Me chame de Midas
Quando eu toco vira ouro
Posso ser seu sonho
Posso ser seu apavoro
Onde estavam
Os que mais falam
Que me julgavam
Quando eu não tinha nada
(Emotions [2021], Inza Princess)

(Você viu)
Minha rima te espancou
Mais uma vez
(Você viu)
Eu faço o que você nunca fez
(Você viu)
Aqui eu não trabalho com clichês
(Iara [2021], Lua Zanella)

Será que vocês tão preparados para a preta
Que tem a língua muito mais quente que o capeta?
Será que vocês tão preparados pra minha voz ecoar?
Ela corta muito mais que espada
Ela fere muito mais que adaga
Ela corta muito mais que...
(Capeta [2020], Lua Zanella)

Nas rimas de *Emotions* [2021], Inza aciona e desafia que é possível aprender com as rimas dela nos versos “Ei exagerada eu sei/ Ce tenta ser também/ Senta e assiste porque eu ensino bem”. Delineando sua posição de maestria na arte musical. Neste mesmo quadrante, Lua elucida sobre suas rimas “espancaram” e acerca da sua língua afiada e quente, discorrendo também sobre o peso de suas rimas no que tange à qualidade.

Nesta perspectiva, **Lua Zanella**, se apresenta enquanto Dama de Paus, termo que denomina o nome do EP e rainha da Praça 07, em faixa homônima:

a DAMA DE PAUS não precisa de valete
dona de BH, rainha da praça sete
Foda
Eu tô rodeada de mulheres (Foda)



Que peita o sistema
 só com trampo (Foda)
 Nós anda pra frente e
 os otário (Roda)
 Só minha existência
 Já te (Incomoda)
 Mas seu preconceito
 Já saiu de (moda)
 Escalo montanhas
 Sem tocar na (corda)
 E eu tô mais gostosa que
 Ice-cream-soda
 Lua é talento pois
 Porque ela é
 (Foda)
 Foda por destruir
 A estrutura que é padronizada
 Foda por resistir
 A sociedade que é limitada
 Foda por progredir
 Mais que esses troxa com mente fechada
 Foda porque só com um hit
 De um ano atrás ainda sou aclamada
 Foda porque vou calar
 A boca de todos que ainda duvidam
 Foda porque vou provar
 (Rainha da Praça 07 [2021], Lua Zanella)

Como o nome da própria música traz, **Lua** se reivindica enquanto rainha da Praça 07. A Praça 07, como apresentado em outros momentos do texto é um dos espaços de expressão da cultura hip-hop na capital mineira, sediando batalhas ao longo do tempo e sendo um ponto de referência cultural. A política de autodefinição (Collins, 2019) reaparece no trecho, discutindo também a obsolescência do preconceito, que se deve ao fato de **Lua** ser travesti e que faz *rap*. A artista mobiliza ainda o termo *foda* em autorreferência. No contexto utilizado na música, o termo se aproxima de algo positivo, enunciando o espaço que ocupa enquanto artista, sendo aclamada e reverenciada pelo seu trabalho potente, acirrando também tensões da cena do hip-hop que, por vezes, desqualificam seu trabalho ou existência. A autodefinição se consolida nestes versos (Collins, 2019).

Nesta mesma direção, no que tange à autodefinição, **Lua Zanella**, na faixa *Eu sou deus* [2021], também parte do EP *Dama de Paus*, a *rapper* se posiciona enquanto uma referência ao sagrado e também sobre como a Lua a abraçou:

Adão Eva
 triste e carente
 apocalipse
 Genesis tentou impor meu gênero no parto
 percebi
 Eu sou Deus
 Crucificado
 cuspiu apedrejou
 eles julgavam a lua me abraçou



Um apocalipse dentro do meu quarto
 Resisto e carrego essa cruz
 Das trevas surgiu-se a luz
 Me vesti pro juízo final
 Com meu corpo, minha alma e meu pau
 (Eu sou deus [2021], Lua Zanella)

A rapper **Lua** mobiliza os atravessamentos que a questão religiosa cristã incide sobre o gênero e seu movimento de se recriar ao se reivindicar enquanto *deus* quando percebe que a bíblia cristã, citada no livro de Gênesis, tentou impor seu gênero. A artista rima ainda sobre a lua tê-la salvado, possivelmente em referência ao seu nome. Letícia Nascimento (2019) aponta como expressar-se e autodeterminar-se incorpora possibilidades de dar conta das outroridades⁸⁴ que atravessam corpos trans e não binários.

Nessa direção, essas delimitações anunciam os processos de autodefinição (Collins, 2019) dos quais as artistas mineiras se apropriam. Ademais, impacta ainda a construção da autoestima de outros corpos negros e genderizados.

Neste sentido, o cabelo também se apresenta enquanto vetor político de autodefinição de mulheres negras, a partir da construção da identidade negra, formas de afirmação de si e consolidação da auto estima. A estética não é somente aparência mas é emoção, sentimentos e corporalidade, sendo por sua vez política e ética, como discorrem as antropólogas Nilma Lino Gomes (2017) e Denise da Costa (2017). Assim, **Inza Princess**, na faixa *Murder me* [2021], apresenta como o nosso cabelo é permeado pela imposição do alisamento e como este é mobilizado enquanto forma de inferiorização de corpos negros e mulheres:

Mona lisa, mona lisa
 Da um jeito no cabelo
 Passa uma progressiva
 Nesse cabelo de preto
 Assim não vai ter mais jeito
 Não vai conseguir emprego
 Não vai conseguir marido
 Nunca vai sair do ghetto
 (Murder me [2021], Inza Princess)

Esta inferiorização sob corpos negros e mulheres é elucidada nos versos “Não vai conseguir emprego; Não vai conseguir marido; Nunca vai sair do ghetto”. Nos versos consecutivos aos trazidos, a artista elabora sobre sua forma de autodefinição (Collins, 2019) ao entender o seu corpo enquanto um corpo divino e seu cabelo adjetivado enquanto “bem bonito”:

Ta repreendido o seu olho de tandra
 Seu racismo enrustido para mim, soa como inveja
 Meu cabelo é bem bonito

⁸⁴ Termo discutido por Grada Kilomba (2019).



Você é que é um comédia
 O meu corpo é divino
 Mesmo estando na terra
 (Murder me [2021], Inza Princess)

Assim, o cabelo se sobressai enquanto um aspecto político de reinvenção de nossa existência a partir de possibilidades da construção da autoestima que se dá também através das coletividades negras e dos usos da *epistemologia interseccional do barulho*, onde através do hip-hop, corpos se reinventam a partir da sua própria experiência. Os movimentos políticos tem uma relação com a construção da autoestima, ligação esta que se estende para a cultura hip-hop.

Os processos de autodefinição que incorporam a estética e que se elucidam a partir da música citada, apresentam o que a antropóloga Nilma Lino Gomes (2017) nomeia de corpo emancipado. O corpo emancipado se afirma a partir da transmissão de uma ancestralidade africana recriada e ressignificada no Brasil. Os usos da estética enunciam saberes emancipatórios conforme a autora corrobora, podendo ser encarados de forma mais ampla, na epistemologia proposta na presente dissertação.

Ademais, ao dialogar a partir dos trabalhos de artistas estadunidenses como Salt-n-Pepa, Lauryn Hill e Queen Latifah, entre outras, Collins (2023) corrobora sobre como essas artistas partem de uma movimentação de se expressar livremente e de desafiar imaginários apresentados sobre elas, encorajando as ouvintes, em especial outras mulheres negras a olhar para a sua expressão pessoal e mobilizá-la. Os trabalhos de *Inza Princess* e *Lua Zanella* caminham nessa direção, agregando à expressão livre e endossando processos de autodefinição (Collins, 2019) multilocalizados a partir da reivindicação de si.

3.5. Uma questão de geração

Entre as sonoridades, somos adentradas por anseios, geracionalmente somos atravessadas por novos sons e representação que movimentam os corpos na cultura hip-hop. O movimento do corpo em rodas de *break* e da musicalidade urbana a partir dos sons propostos pela arte-trabalho de DJ's, marcam dançarinos e dançarinas que se reinventam nos usos desse espaço da expressão que atravessam outras ordens a partir dos movimentos ordenados do próprio corpo que representam e fazem inspirar novas gerações a partir da sua existência e do hip-hop através da dança.



Chego no Teatro Marília, já pela noite para conversar com a dançarina e professora de dança **Djessy**. Entre uma aula e outra, a artista consegue uma brecha de horário para conversarmos sobre sua trajetória.

Eu falo a nossa, eu não me considero a primeira geração, porque eu não sou. Então, assim, mas junto com a primeira geração da cultura hip-hop aqui de Minas, a gente precisa de trazer um ensino, um geral, para todo mundo. A gente aprender com eles e eles aprender com a gente, sabe? É isso. Então, assim, como eu falei, eu não me julgo primeira geração. Já tô aí há 20 anos, 22 anos, mas ainda assim eu tenho aprendido muito e estou aprendendo. Acho que a gente nunca para de aprender. Mas eu acho que é assim, a gente ouvindo a nova geração e a nova geração nos ouvindo, porque a gente não sabe tudo e eles também não sabem. Então, é um aprendendo com o outro, é uma troca. Mas, assim, eu vejo uma geração muito potente que com muita força e se a gente caminhar com conhecimento, a cultura hip-hop aqui de Minas só tem a crescer (Djessy, abril de 2024).

A relação geracional compreende uma troca. O processo de aprendizado em epistemologias não hegemônicas se dá de uma forma alternativa. O processo de aprendizado nessas epistemologias envolve o aprender por si própria, pelo autodidatismo, como também uma circularidade ao ensinar. **Djessy**, enquanto dançarina e professora, aponta que o aprendizado continua e se reinventa no aprendizado. Gerações anteriores, como a dela, aprendem com novas gerações dispondo uma forma cíclica do saber.

As trocas com novas gerações pavimentam a continuidade da cultura hip-hop. Esta cultura é conhecimento e pedagogia por sua própria existência (Dias, 2018). Enquanto um movimento diaspórico está intrínseco às trocas, em especial, ao aprender, experienciado a partir da vivência. Estar em posição de ensinar a partir da rua e de seus usos enquanto elementar, como também de espaços educativos, como projetos sociais, impulsionam a existência e manutenção da cultura hip-hop. **Djessy** começa a dançar com treze anos a partir do projeto *Anjos D’Rua*⁸⁵, iniciativa que acontecia no bairro em que ela cresceu, na região noroeste da capital mineira, o bairro Caiçara.

O *Anjos D’Rua* nasce com o intuito de apresentar a jovens e adolescentes a dança como instrumento de arte e cultura. O projeto foi criado em 2002 por Maria Auxiliadora Aguiar, conhecida como Tia Dôra e Negão professor e coreógrafo do projeto. **Djessy**, que vivenciou as danças urbanas a partir do *Anjos D’Rua*, é atualmente professora no mesmo projeto, em meio a duas gerações que a acompanham, uma anterior, a sua própria geração e uma contemporânea que se movimenta no cenário da cultura hip-hop na juventude no agora.

Sim, principalmente quando eu comecei a dar aula no projeto, que é diferente, né, eu consigo me ver muito neles, eu vejo muito essa, primeiro um refúgio de ser um lugar que você vai e você esquece tudo que estava acontecendo fora, sabe? Você entra ali e você desliga-se. É um momento seu que você consegue se conectar com as pessoas que estão ali. Então, eu me via muito neles nisso. E eles sempre chegavam muito,

⁸⁵ Ver: *Anjos D’Rua*. Disponível em: <<https://anjosdrua.wordpress.com/>>. Acesso em 06 de jun. 2024.



assim, sedentos, sabe? Por conversar, por poder falar algumas coisas também. A gente tinha esse momento de troca, sabe? Para além da aula, que eu acho que a dança mesmo é só uma ferramenta, né? Para essa conexão nossa, assim. E aí, a gente tinha esse momento, assim, de conversa, né? Onde eu podia conhecer mais, entender a expectativa deles ali. E, além disso, né? Eles queriam dançar, né? Vamos dançar (Djessy, abril de 2024).

Os compartilhamentos atravessam estes momentos de responsabilidade pessoal (Collins, 2019) e epistemológica com o ente que circunda a vivência de **Djessy** que é a cultura hip-hop.

Inza Princess também se aproximou da cultura hip-hop a partir de um projeto social. A partir de uma ONG denominada *Terra Santa*, a *rapper* se aproximou do grafite e por meio dele aprendeu mais sobre a cultura hip-hop:

Foi em 2011, não, 2009, 2010. Então, eu faria 14 anos, né? Aí, eu começo a pesquisar sobre grafite, sobre o mundo dos DJs, começo a produzir música e fazer remix de músicas da internet. Em 2014, eu entro para a oficina de grafite, E ali eu me aprofundo mais e aprendo mais sobre os b-boys, sobre o grafite em si, sobre a cultura hip-hop no geral, porque até então o meu conhecimento era limitado. Eu tinha um conhecimento de pesquisador e ali eu estava tendo conhecimento transpassado de quem já estava na cultura há muito tempo. A ONG chama ONG Terra Santa e o meu instrutor de grafite foi o Terrinha. Que é... Essa ONG é onde que faz os prêmios do Duelo de MCs. As madeiras do *Palco Hip-Hop*. Eles fazem esses trabalhos livres, sabe? (Inza Princess, janeiro de 2024)

Na mesma direção que **Djessy**, **Inza Princess** também compartilha do lugar do movimento em adentrar a posição de ensino, ainda que posicionada em outra vertente da cultura hip-hop:

Então, a minha relação foi sempre estar presente. Eu estava presente nos movimentos que eu podia. Eu estava usando a minha voz como eu podia. Eu estava dando aula na periferia. Estava dando aula na escola de hip hop para ensinar as pessoas que o rap não é só música de bandido. E outra coisa, que você pode sim fazer a sua vida com o que você já tem. Entendeu? Que são essas palavras. Que são o seu corpo. Você usar o seu corpo como um, a sua ferramenta de trabalho. E acaba que a criança não vê dificuldade nisso. A dificuldade vem do adulto. E aí, eu acho que ter feito parte disso, de sarau de poesia, das batalhas de rima pela cidade, de ter entrado em escolas, de ter ido nas comunidades, na oficina, cantar para as crianças... É trazer uma perspectiva para seja lá quem fosse que estivesse no meu público, quem não é não entende, mas quem é sabe, vê que é diferente e sabe. Sim. Então foi uma forma que eu encontrei de ser política, sabe? De não só existir e aceitar, mas de ir contra essa maré (Inza Princess, janeiro de 2024).

A *rapper* **Inza Princess** elabora que ao colocar seu corpo frente a ambientes escolares para apresentar a cultura hip-hop para novas gerações, circula seus saberes sobre o que é a sonoridade do hip-hop, seu caráter artístico, epistemológico e de resistência, uma vez que expressa um caráter político do movimento.

Esta continuidade demonstra a circularidade que permeia a episteme de corpos negros e genderizados. Se movimentar e ocupar espaços de ensino-aprendizagem anuncia a



circularidade de saberes presentes no hip-hop. Entre as trocas e processos de viver o hip-hop, a *epistemologia interseccional do barulho* passa a se expressar a partir do enfrentamento da vida cotidiana periférica que se imbrica a ser um corpo negro e genderizado no mundo, no debate em questão. A circularidade é ponto de partida e local de chegada. Neste caminho, **Djessy** elabora, versando sobre um critério de recebimento, onde enquanto professora na cultura-hip hop troca com estudantes:

Então, assim, tem cinco anos que eu estou, né, seis anos que eu estou professora na cultura hip-hop assim e tem sido muito legal isso porque eu acho que eu consigo colocar para fora aquilo que eu tenho recebido. Recebido de outras fontes e também que eu tenho buscado de outros lugares (Djessy, abril de 2024).

A circularidade se perpetua também no processo de recorrer a outras fontes, o que demonstra outros trânsitos que rememoram, compreendem e atualizam a continuidade do aprender a partir da cultura hip-hop e sendo parte constitutiva dela. Outrossim, na medida que corpos negros e genderizados no centro da cultura hip-hop mobilizam suas próprias referências se tornam referências para novas gerações que se apropriam dos espaços da dança e do rap, como apresentado nesta seção.

Pensar que antes de **Djessy** e **Inza Princess** havia outras gerações que concretizaram na cidade de BH o que conhecemos enquanto hip-hop e que impulsionam as possibilidades de existência e continuidade. Viver hip-hop é estar a sobreviver sob a luz de uma cultura negra e periférica e o envolvimento de novas gerações nesta cultura vislumbra o esperançar.

Ser um corpo negro em movimento compreende políticas de guerrilha para este espaço, ser um corpo negro atrelado às interseccionalidades de gênero, sexualidade e classe nos remonta para um lugar tortuoso que permeia a matriz interseccional de opressão.

As construções epistemológicas vão sendo alicerçadas a partir da experiência vivida e dos processos de autodefinição que as artistas apresentam. Dessa forma, a partir dos usos da arte feitos a partir do hip-hop **DJ Akila**, **Inza Princess**, **Djessy**, **Lua Zanella** e **Nica**, reinventam o conhecimento. A perspectiva hegemônica de um conhecimento é desafiada a partir da *epistemologia interseccional do barulho* que coloca como centrais os corpos negros e genderizados e seu conhecimento por meio do do hip-hop. Essa epistemologia é também arraigada à materialidades e outras dinâmicas estéticas de invenções de futuro que serão trazidas no capítulo seguinte.



4 Um horizonte: Conhecimento, ex[ist{peri}]ência, materialidades, barulho e futuro

O país é uma caixa de som
à beira do caos.
Explode por dentro, alguém prende esse quadro
à parede.
No primeiro salário não vi razão para fotos.
O que recebi valeu um mocassim
certificado pela vertigem,
mas não pagou as perdas na oficina colapso.
Não quero dez horas à máquina costurando
o tecido e o sonho, entendem?
Fere para dentro - a si
mesmo se fere
com a espora.
O que não confesso sob abordagem
é vário: move a carapaça na areia, grifa
o oceano - o país
se alarma ao ver a ruga em nossa testa.
Pensamos na hora extrema
que amadurece.
O país é um salto perdido
na plataforma
se não dança sua música.⁸⁶

Edmilson de Almeida Pereira (2023)

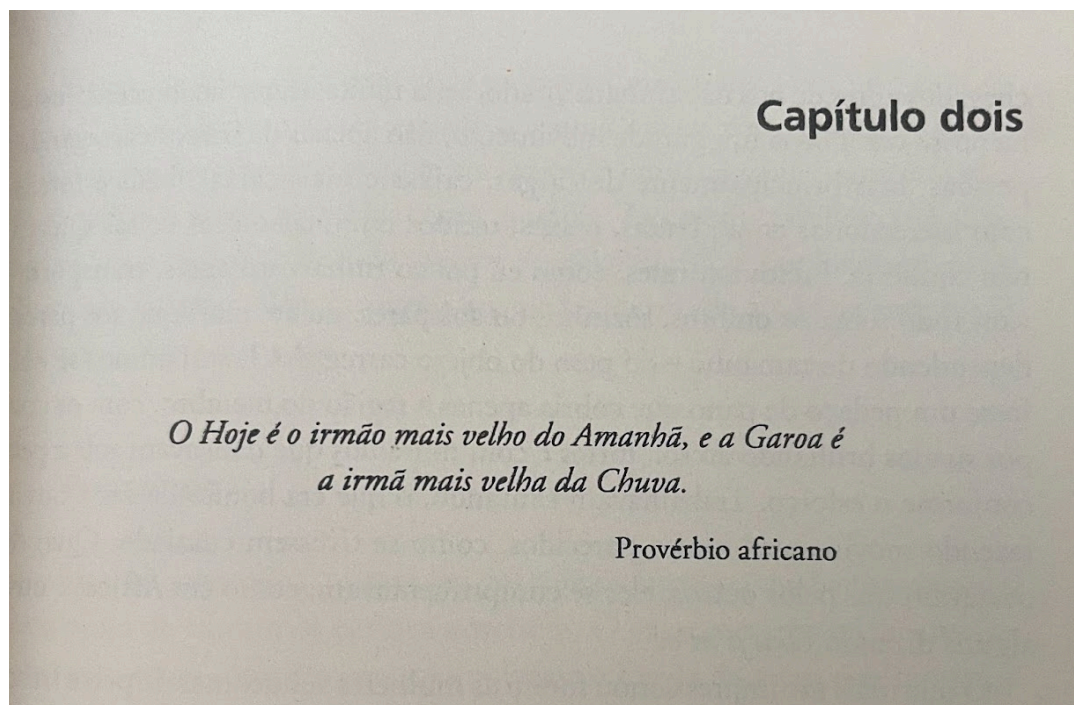
Eu quero incendiar esta configuração de mundo.

Maré de Matos

⁸⁶ Pereira, Edmilson de Almeida. Cobiana Djazz. In. **A morte também aprecia o jazz**. Editora Fósforo, 2023.



Figura 33. Um defeito de cor (2006) de Ana Maria Gonçalves



Fonte: Fotografia da autora, Belo Horizonte, agosto de 2024.



Figura 34. Fachada do prédio do Museu de Arte do Rio. À esquerda frase de Ana Maria Gonçalves e à direita imagem da obra de Silvana Mendes da série Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas⁸⁷



Fonte: Fotografia da autora, Rio de Janeiro, agosto de 2023.

⁸⁷ Exposição “Um defeito de cor”. Ver: <<https://museudeartedorio.org.br/programacao/um-defeito-de-cor/>>. Acesso em 27 de ago. 2024.



Entremeio a brisa do mar do MAR onde um defeito de cor
eu vi. A sutura da pele ferida e aberta se costura, aproxima e
cura. Da cor jamais branca, observo os dedos. Sinto o cheiro de
sal no ar e na boca pelas lágrimas que caem. Entre renúncias
dimensio a possibilidade de orbitar outra corpo, outra carne. Do
que arde e mareja os olhos, decido escolher o que opto a
derramar. Deságua no chão. Feito água me reinvento, da água
que vim. Da água que sou. Da água salgada do mar eu lavo o
desalento e re-conserto o efeito da cor. Da chuva que cai branda
eu relembro da sua irmã mais velha garoa, com seus pingos finos
molha a pele preta que carrego. Do que antes foi garoa,
tempestade.

Santa Luzia, agosto de 2024.

Steffane

Desde a infância sou perpassada pela encantaria que trazem consigo os CD's⁸⁸. Na adolescência me arriscava a comprar CD's usados e novos, entre mundos - na beira da quase obsolescência dos CD's e da beleza que eles carregam com seu tom espelhado em que gostava de me ver por várias angulações. Isso certamente explica porque gosto tanto de espelhos. Como poderia um círculo óptico digital reproduzir som, como poderia um disco guardar sonoridades diversas, como parar o tempo ali em faixas a partir de linhas imaginárias e rodantes. Ainda não sei a resposta mas a sua encantaria me atravessa. A marcação do tempo em um material tão sensível, pois corre o risco de arranhar e picotar o som ou fazer com que as faixas se baguncem ou que alguma pare de reproduzir. Fui criada em uma casa musical, com muitos CD's. A sala em que cresci tinha uma daquelas estantes de sala de estar com espaço próprio para inserir CD's com suas capas, considerando por vezes apenas capas de plástico rígido e ignorando as piratarias que traziam consigo capas de plástico flexível. A estante não possuía TV, mas dois aparelhos de som, um deles com duas caixas de som que ficavam inseridas em cada lado da estante. Meus pais tinham também portas CD's em que os discos eram guardados em um estojo de pano para conservar sua integridade e não permitir que estes arranhassem. Quando criança, eu passava muito tempo passando divisória por divisória dos estojos de CD's. Me pergunto agora onde a minha mãe os guardou. Os CD's são redondos e tocam rodando.

⁸⁸ Disco compacto, em tradução livre.



Figura 35. Retrato pessoal, durante a infância em frente a estante na sala que possui dois aparelhos de som



Fonte: Arquivo pessoal.

A minha obsessão por música talvez começasse aí. Em uma infância no norte de Minas, marcada pelas melhores de Mastruz com Leite, Calcinha Preta, Aviões do Forró⁸⁹, Amado Batista⁹⁰, Leonardo⁹¹, Roberto Carlos⁹², O Rappa⁹³ e Marisa Monte⁹⁴, aprendi também a ouvir The Pussycat Dolls⁹⁵ e Destiny's Child⁹⁶ com minhas primas mais velhas. Cresci e fui

⁸⁹ Mastruz com Leite, Calcinha Preta e Aviões do Forró são bandas de forró eletrônico, formadas entre os anos de 1990 e 2000. A primeira e a terceira em Fortaleza (CE), a segunda em Aracaju (SE),

⁹⁰ Amado Batista é um cantor, compositor e produtor musical brasileiro de música brega e sertanejo.

⁹¹ Cantor e produtor musical de sertanejo goiano.

⁹² Cantor de rock e MPB com mais de 50 anos de carreira.

⁹³ O Rappa foi uma banda de rock e reggae, formada no início dos anos 1990 no Rio de Janeiro (RJ).

⁹⁴ Cantora de MPB brasileira, ex-integrante do grupo Tribalistas.

⁹⁵ The Pussycat Dolls foi um girl group estadunidense criado nos anos 1990. Formado por: Nicole Scherzinger, Carmit Bachar, Ashley Roberts, Jessica Sutta, Melody Thornton e Kimberly Wyatt.

⁹⁶ Destiny's Child foi um grupo vocal feminino estadunidense de R&B. A banda era formada pelas cantoras Beyoncé, Kelly Rowland e Michelle Williams. Também criado na década de 1990.



criada por minha mãe e minha tia Maria, ambas mulheres jovens. A casa de minha mãe não tinha vitrola, mas é um elemento presente em fotografias da primeira parte da minha infância. O que justifica o fato da minha mãe ter em casa discos de vinil em desuso. Há uns dois anos mais ou menos eu fiz um quadro que se mantém no meu quarto até o momento. É um quadro sob um quadro anterior e genérico com formas triangulares que tinha no quarto. É um quadro de aproximadamente 80 centímetros, com moldura preta e fundo branco. Ele é pintado em tinta spray preta e tem espalhados por ele cinco discos compactos em vinil, dois CD's e um disco de vinil, desordenadamente colados em cima da tinta spray preta. Os discos, são discos sem uso que encontrei na casa de minha mãe. É um quadro que decora o meu quarto, mas que marca consigo a materialização do meu interesse pelos estudos junto ao hip-hop.

Figura 36. Quadro “Discos em circuito”, Steffane Santos (2022).



Fonte: Fotografia da autora, 2024.



Há uma perspectiva ontoepistemológica que mobiliza Denise Ferreira da Silva (2019) e que respinga na discussão sobre a existência e a produção do conhecimento em discussão em tela. A existência e a produção do conhecimento estão interligadas. As “coisas” emanam mensagens e traduzem conhecimento. Um *simples* quadro marcado por uma tinta spray e discos em desuso marcam temporalmente um momento da minha vida que segue a ter novos contornos e rumos. As materialidades conduzem o conhecimento. Um corpo só produz conhecimento porque antes ele existe enquanto sujeito e a partir daí o conhecimento é colocado em curso.

Nesta direção, Izaque João (2023) apresenta sobre como as plantas e os animais para o povo indígena Kaiowá incorporam consigo conhecimentos e atuam equilibrando o espaço sociocosmológico. Essas existências são primordiais e, por sua vez, sagradas também em culturas negras diaspóricas. Ademais, as existências se costuram na produção dos saberes. Mobilizo esse paralelo na intenção de situar os conhecimentos que são oriundos das existências, que apresentam dinamismo e trânsitos. As existências são continuadas e estão para além do humano.

Em paralelo, a cultura hip-hop é entremeada por existências e materialidades, que se acionam, sobrepõem e interseccionam na construção do fazer hip-hop. A extensão desta cultura apresenta consigo também entes diversos multilocalizados, desde a perspectiva estética às dimensões que reverberam nos barulhos que são sonoros, visuais e que perpassam o sentir. Dos grafites na cidade, as sonoridades, dos usos de tinta, controladoras, microfones, caixas amplificadoras, roupas e outros elementos que incorporam consigo tecnologias e que se compreendem enquanto fundantes para esta cultura. Nessa direção, Tricia (2021) discute sobre como esta perspectiva é enunciada a partir do rap:

O rap depende muito da performance oral, mas é igualmente dependente da tecnologia e de seus efeitos no som e na qualidade da reprodução vocal. A entrega de um rapper depende do uso e do domínio da tecnologia. O foco icônico do rapper é o microfone; os rappers dependem de tecnologia avançada para amplificar suas vozes, de modo que possam ser ouvidos sobre as batidas massivas que cercam as letras. “Microphone Fiend”, de Eric B. & Rakim, descreve a centralidade do microfone na performance de rap: “I was a microphone fiend before I became a teen. I melted microphones instead of cones of ice cream Music-oriented so when hip-hop was originated Eitted like pieces of puzles, complicated.” (Rose, 2021, p. 91)

A autora elabora sobre a incidência da tecnologia para projeção vocal e os usos do microfone, em especial acerca do microfone. Nesta perspectiva circular que atravessa a cultura negra e o hip-hop, em particular, elementos se sobrepõem. O barulho emitido pelas controladoras, que são por sua vez ondas sonoras orquestradas por combinações de *bpms*



específicos que fazem com que sonoridades sejam reproduzidas ou criadas. Os usos de *samples*, a partir da construção de referências supracitadas no presente, também são perpetrados por aparelhos tecnológicos. Os discos de vinil que giram em uma vitrola também são tecnológicos, bem como os pen drives que são encaixados em uma controladora para que um DJ possa mixar e organizar suas músicas em sua *set list*. As sonoridades que se esvaem destes equipamentos, sejam fones de ouvido minúsculos, *headfones*, grandes caixas de som ou aparelhagens como *soundsystem* que atravessam o ar até os tímpanos e a epiderme a partir do arrepio engendram o barulho que percorre o corpo. Um barulho organizado que faz remexer e sentir. Depois de tanto tempo eu ainda não sei como descrever o misto de felicidade e euforia produzidos pelo efeito da dopamina no meu corpo.

Do que da pele escorrega pelo ar e rodando, para os pés, a ponto do movimento do corpo que gira consigo em um eixo a partir de um passo de *breakdance* ou o movimento coordenado de corpos em um bate cabeça envolve o barulho que, por sua vez, é também espacial. Dos pés que carregam consigo tênis *streetwear* e que podem levar nossos corpos por aí. Os corpos que mixam, dançam e sentem o viver hip-hop. Os corpos que carregam consigo estéticas que rememoram uma política da identidade que traduz experienciar estar vivo em um corpo jovem negro em uma noite ouvindo uma batalha de rima em roda, onde tudo ocorre ao mesmo tempo. Onde o mundo se inventa de novo. Onde um traçado se faz curvilíneo, enverga e não quebra.

Me movimentar por vezes a partir do hip-hop é como me banhar em folhas sagradas que fazem com que eu me conecte comigo e com quem veio antes de mim. Das mãos que preparam um banho às mãos dos corpos que carregam consigo esta estética balançam as latas de tinta spray e fazem barulho a partir da micro bola que mistura gás com tinta para fazer as cores invadirem os muros. Das mãos que além de invadirem os muros manipulam as controladoras ou das mãos que pedem *rewind*. E em um *rewind*, que em tradução livre significa retroceder, mas que eu escolho entender como retornar, envolve escutar o som que volta do início e do ciclo que se reinicia desde o som escolhido. Todos os elementos e entes que compõem a paisagem da cultura hip-hop estão costurados a uma perspectiva ontológica, onde as “coisas” não são apenas “coisas” mas elementos importantes que constituem a expressão de uma cultura.

Quando **DJ Akila** treme o chão de Casa Sapucaí com os corpos em movimento, a partir da sonoridade que sai de sua controladora, atravessa um ciclo sonoro até as caixas de som que irradiam um som que faz com que os corpos balancem no centro da cidade de BH. É como se fosse possível tocar com as próprias mãos o som que permeia nossos corpos naquele



instante de segundo em que um *beat* que parece que você esperou a noite toda para acontecer te atravessa. São apresentadas formas de conhecimento e formas de dizer. O microfone que se sustenta a partir da mão de **Lua Zanella** e que amplifica o som em volume para a roda que se estrutura a partir da Batalha do 402. As tintas nas mãos de **Nica** que pintam muros e empenas cidade a fora. As roupas largas que **Djessy** gosta de usar para dançar. As laces⁹⁷ que marcam **Inza Princess**, sua presença e seu trabalho artístico enquanto *rapper*. Há instrumentos tecnológicos que transitam pela cultura hip-hop e agregam a ela materialidade. Apresentam tessituras, produzem saberes e enunciam formas do fazer.

Das muitas grafias que são mobilizadas para traduzir o que o corpo em performance diz (Martins, 2021). Dos muitos lugares, sentidos e do dizer o indizível. Das construções cosmológicas e compartilhantes (Bispo dos Santos, 2019). Mundos co-criados coletivamente a partir de retomadas, construindo pontes a partir da reativação (Stengers, 2018; Sztutman, 2018) A *epistemologia interseccional do barulho* vai sendo criada a partir do espiralar, girando e uma possibilidade de criar um novo mundo. Intersecções são colocadas em curso quando **Inza Princess** ao mesmo tempo rima, escreve e improvisa, também faz *grafite*.

Das grafias e seus multi-lugares do corpo em performance, o corpo e seus lugares. Com seus olhares interseccionais, marcados por raça e gênero. Do corpo negro e genderizado que diz a partir das materialidades. Das existências, ciclos e experiências. Da *epistemologia interseccional do barulho* subscrita também no que é passível de ser acessado pelas mãos. Dos anéis carregados pelos dedos, que carregam suas unhas de acrígel. Há uma estética envolvida à materialidade. Das invenções de mundos sob os olhos negros e genderizados. Entre sobreposições e intersecções em roda.

⁹⁷ As laces são um tipo de cabelo sintético ou natural.



4.1. Movimentos circulares: Hip-hop & Afrofuturismo

Figura 37. Obra, nome não identificado, do artista e grafiteiro Hyper, no 2BlackBeer, 2024.



Fonte: Fotografia da autora, 2024.

[17:08, 19/08/2024] Pedro da Maura: e o *scratch* é o tempo
espiralar pq o dj naquele momento rabisca o tempo
[17:08, 19/08/2024] Pedro da Maura: e cria um novo momento
[17:08, 19/08/2024] Pedro da Maura: que pode ser recortado e
reinserido em *loop* para fazer uma nova música

[21/09/2024 23:44:38] Gab Nunes da Silva: amg
[21/09/2024 23:44:49] Gab Nunes da Silva: vc que ta na pira
do afrofuturismo

Ora essa. Afrofuturismo somos nós, pessoas de pele preta.
Simples assim.⁹⁸

Fábio Kabral (2016)

A música registrada espiraladamente (Martins, 2021) em discos. Do movimento que é girando a partir do *scratch*, que gira o disco para frente e para trás remixando sonoridades e percursionando sons a partir de um retorno ao passado. Por um milésimo de segundo, as mãos negras responsáveis por manusear o disco voltam a um momento de um instante passado em

⁹⁸ Kabral, Fábio. [Afrofuturismo] O futuro é negro - o passado e o presente também. **Medium**. 2016.



um *looping* que instantes à frente e depois atrás. É como se transportar sem sair do lugar. Girar, no processo do giro, o hip-hop também segue girando. Em gerúndio em um processo contínuo. Dos vícios de linguagem que carrego por vezes sou atravessada pela necessidade de não repetir o gerúndio, mas há muito acontecendo no agora e no agora que, daqui a pouco, tempo que espiralando, será passado.

É um sábado, dia de Dandalunda⁹⁹. Na cozinha do terreiro, aprendi e continuo aprendendo lições importantes que carrego comigo e que ressoam na minha cabeça quando atravessam meus ouvidos. No preparo de um alimento sagrado aprendo algo incontornável. Um Tata¹⁰⁰ que me acompanha me diz: “[...] nosso tempo é anti-horário, estamos sempre voltando para conversar com nossos ancestrais”. Voltando, retornando e retomando. As temporalidades são registradas através do hip-hop em um misto de passado e futuro. Onde em uma tentativa de continuar a adiar o fim do mundo (Krenak, 2019) nossos corpos se reinventam há 50 anos, a partir desta cultura urbana e periférica no mundo.

O hip-hop se institui desde o seu início como uma tentativa de atear fogo no mundo. A resistência da cultura hip-hop perpassa à tentativa de criar um mundo para se desvincular da realidade de violência que permeia comunidades negras e periféricas. A existência ameaçada por violências que se capilarizam a partir do racismo impulsiona jovens intergeracionalmente e transnacionalmente a engendrar outros mundos possíveis a partir da cultura urbana e periférica. Como bem aponta Denise Ferreira da Silva (2019, p. 91): “[...] a força radical da Negritude reside na virada do pensamento; o conhecer e o estudar conduzidos pela Negritude anunciam o Fim do Mundo como o conhecemos”. Trata-se de colocar um fim no mundo onde a violência racial ainda faz sentido e pulsa (Ferreira da Silva, 2019) e é a partir disso que a cultura hip-hop atea fogo nesse mundo ao reinventar outro. Do passado, hip-hoppers inventaram no presente um futuro.

Assim, a partir das músicas, dos giros das idas e vindas entre o passado e o futuro, os corpos que orbitam a cultura hip-hop, a partir de materialidades diversas, consolidam o Afrofuturismo. Nos anos 1990, Mark Dery em *Black to the Future* (1994) a partir de entrevistas com Samuel Delany¹⁰¹, Greg Tate¹⁰² e Tricia Rose, fazem uma discussão que permeia a produção literária e a ausência de pessoas negras autoras no cenário da ficção científica (Freitas; Messias, 2018; Souza, 2019; Souza; Assis, 2019). Assim, Dery (2020)

⁹⁹ Na tradição do Candomblé de Angola, Nkisi que representa as águas doces.

¹⁰⁰ Significa ‘pai’ na tradição do Candomblé de Angola.

¹⁰¹ Autor e intelectual estadunidense de ficção científica.

¹⁰² Crítico musical, escritor e produtor estadunidense.



define a produção de Octavia Butler¹⁰³, Samuel Delany¹⁰⁴ e Charles Saunders¹⁰⁵ como afrofuturista, em uma perspectiva que compreende estas obras enquanto:

A ficção especulativa que trata de temas afro-americanos e que lida com as preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século vinte - e, mais genericamente, a significação afro-americana que se apropria de imagens da tecnologia e de um futuro prosteticamente aperfeiçoado - pode, por falta de um termo melhor, ser chamada de “Afrofuturismo” (Dery, 2020, p. 16).

Antes de seguirmos a discussão, cabe abrir um parêntese. Algunes pesquisadoras como Laila Carvalho (2023), Fábio Kabral (2016) e Waldson Gomes (2019) discutem sobre as questões que permeiam o conceito de afrofuturismo ter sido criado por um crítico branco norte-americano. Gomes (2019) argumenta a partir de Kodwo Eshun, que, por sua vez, versa sobre como outros pensadores discutiram as mesmas preocupações que Dery, fazendo com que o conceito de afrofuturismo seja formado então por um conjunto de reflexões que o constroem e o alimentam. Em outro lugar, Carvalho (2023) discorre sobre como o termo foi cunhado em 1994, não obstante movimentações de artistas negros serem ascendentes desde décadas antes. Dessa forma, a antropóloga apreende sobre como o Afrofuturismo se materializa na figura do multiartista Sun Ra¹⁰⁶ (Clark, 2015). O compositor, poeta e músico, tido como pai do Afrofuturismo, dispõe de trabalhos na temática futurística negra desde a década de 1950. E em direção semelhante, Kabral (2016) argumenta que quando o conceito foi cunhado, Delany e Octavia Butler já haviam produzido reflexões sobre o tema, em larga escala, a partir de suas obras literárias.

Nessa direção, Ytasha Womack (2015) elabora sobre ser afrofuturista muito antes da existência do termo. Segundo a autora (2015), em diálogo com Ingrid LaFleur o afrofuturismo é:

[...] o é uma interseção entre a imaginação, a tecnologia, o futuro e a liberação. “Geralmente defino o Afrofuturismo como um modo de imaginar futuros possíveis usando uma lente cultural negra”, diz Ingrid LaFleur, uma curadora artística e afrofuturista. LaFleur realizou uma apresentação no independentemente organizado TEDx, no Fort Greene Salon, no Brooklyn, em Nova York. “Vejo o Afrofuturismo como um modo de encorajar a experimentação, reimaginar identidades e ativar a liberação”, ela disse. Seja por meio da literatura, das artes visuais, da música ou da organização de base, os afrofuturistas redefinem a cultura e as noções de negritude hoje e amanhã. Tanto uma estética artística quanto uma estrutura para a teoria crítica, o Afrofuturismo combina elementos da ficção científica, da ficção histórica,

¹⁰³ Escritora de ficção científica feminista estadunidense.

¹⁰⁴ Também é autor de ficção científica estadunidense.

¹⁰⁵ Escritor norte-americano.

¹⁰⁶ Seu nome é uma mistura de Sol em língua inglesa com Ra, o nome do deus Sol no Egito. Ver: **Afrofuturismo**. De Saturno para o mundo: Sun Ra, o pioneiro do afrofuturismo musical. 2020. Disponível em: <<https://afrofuturismo.com.br/inovacao/de-saturno-para-o-mundo-sun-ra-o-pioneiro-do-afrofuturismo-musical/>>. Acesso em 25 ago. 2024.



da ficção especulativa, da fantasia, do afrocentrismo e do realismo mágico com crenças não ocidentais. Em alguns casos, é uma reelaboração total do passado e uma especulação do futuro repleta de críticas culturais (Womack, 2015, np.).

O Afrofuturismo incorpora consigo possibilidades de existências a partir de experimentações de corpos negros acerca da invenção sobre mundos que permitam antes de tudo, que nossa existência seja possível. O Afrofuturismo ainda abarca a centralidade e protagonismo negro (Souza, 2019; Carvalho, 2023). Trata-se ainda de uma ferramenta que vislumbra narrativa(s), conforme dispõe Laila Carvalho (2023):

Desse modo, temos que o Afrofuturismo se mostra como uma ferramenta que oportuniza um olhar para o passado escravocrata e colonialista, que trouxe mazelas incontáveis para o povo preto tanto em África quanto em diáspora, como uma infeliz e marcante parcela da história desses povos, mas que não é a única e, portanto, não deve ser a única retórica a ser enfatizada e disseminada entre a população no geral. É atribuir um novo viés para algumas narrativas históricas amplamente conhecidas do passado e conferir-lhes novos horizontes, outros pontos de partida e de análise, a partir de outros sujeitos, outros corpos, até então privados do controle da narrativa. É possibilitar novas chances de evidenciar os heróis não brancos que ficaram esquecidos na construção do imaginário popular por gerações. Essa perspectiva é fundamental para uma juventude negra em diáspora, que enxerga a si mesma e é vista no cenário social como resquício de toda a miserabilidade que se espalhou sobre o país que aprendemos a chamar de Brasil (Carvalho, 2023, p. 27-28).

Dessa forma, o Afrofuturismo envolve possibilidades e perspectivas de existência que vão se conjugando na diáspora negra para vislumbrar re-existências, em linhas gerais é uma intersecção de imaginação, com tecnologia, futuro e libertação, como define Womack (2013). Em perspectiva, Ashley Clark (2015) corrobora sobre como as ideias afrofuturistas encontram casa na cultura hip-hop. As aproximações entre a cultura hip-hop e o Afrofuturismo são apresentadas por Roy Whitaker (2023) a partir de um cenário sobre como várias músicas vindas do hip-hop retratam cenários futuristas e vidas em outros planetas, exemplificando a partir do trabalho de artistas como Afrika Bambaataa, a partir do grupo musical Soulsonic Force¹⁰⁷, o supracitado Sun Ra e Outkast¹⁰⁸:

Veja, por exemplo, “Fear of a Black Planet”, do Public Enemy, “Planet Rock”, de Afrika Bambaataa & Soulsonic Force, ou “Brotha From Anotha Planet”, de Ras G. Semelhante ao líder da banda de jazz experimentalista Sun Ra, que afirma que os alienígenas o escolheram para pregar a iluminação cósmica na Terra, a dupla Outkast, de Atlanta - cujo próprio nome sugere alienação - se refere a si mesma como “ATliens” (Whitaker, 2023, np, tradução minha).¹⁰⁹

¹⁰⁷ Grupo musical estadunidense de electro-funk e hip-hop, liderado por Afrika Bambaataa.

¹⁰⁸ Dupla de *rappers* estadunidenses de Atlanta, formada por Big Boi e André 3000.

¹⁰⁹ No original: Take, for example, Public Enemy’s “Fear of a Black Planet,” Afrika Bambaataa & Soulsonic Force’s “Planet Rock” or Ras G’s “Brotha From Anotha Planet.” Similar to experimentalist jazz bandleader Sun Ra, who claims aliens selected him to preach cosmic enlightenment on Earth, the Atlanta-based duo Outkast – whose very name suggests alienation – refer to themselves as “ATliens”.



Outros artistas como Kendrick Lamar¹¹⁰, Tupac Shakur¹¹¹ e Dr. Dre¹¹² também são citados pelo autor. Em uma perspectiva genderizada, K. Ceres Wright (2022) aciona sobre como artistas do rap como Sylvia Robinson, conhecida como a mulher negra que criou o hip-hop e enquanto precursora do afrofuturismo a partir de *Rapper's Delight* introduzindo o *scratch* e o *breakdance*, influenciou artistas como Missy Elliot¹¹³, Janet Jackson¹¹⁴ e Janelle Monáe¹¹⁵:

Missy Elliott inspirou-se no jogo de videogame Mega Man para seu vídeo de “Sock it To Me”. No vídeo, ela e Lil' Kim estão presas em um planeta distante tentando escapar de monstros robôs. Da Brat aparece para resgatá-las enquanto fala mal da indústria: “Uh, por que Missy está batendo nos niggaz como ReeRee, as piores vadias do setor do século...”. No vídeo “Q.U.E.E.N.”, Erykah Badu e Janelle Monáe são revolucionárias que viajam no tempo e são mantidas em um museu. Seus companheiros revolucionários entram em cena e os libertam tocando música. Para seus álbuns, incluindo *The ArchAndroid* e *Dirty Computer*, Monáe criou um alter ego androide chamado Cindi Mayweather. Em uma entrevista, ela disse: “Escolhi um androide porque, para mim, o androide representa ‘o outro’ em nossa sociedade. Posso me conectar com o outro, porque ele tem muitos paralelos com minha própria vida, apenas por ser uma artista afro-americana do sexo feminino no setor musical atual.” Em um episódio de *Electric Dreams*, de Philip K. Dick, intitulado “Autofac”, Monáe interpreta uma representante androide de atendimento ao cliente. Janet Jackson vive em um mundo futurista em seu vídeo “Doesn't Really Matter”, no qual ela deixa crescer instantaneamente unhas coloridas e assiste a filmes diretamente no para-brisa de um carro. No distópico “Rhythm Nation”, ela incentiva outras pessoas a trabalharem juntas para combater a injustiça social: “Juntem suas vozes em um protesto contra a injustiça social, uma geração cheia de coragem. Venham comigo, pessoas do mundo de hoje. Estamos buscando um modo de vida melhor? Fazemos parte da nação do ritmo. As pessoas do mundo se unem”. O afrofuturismo inspirou não apenas artistas de rap, mas também cineastas como Ava Duvernay (*A Wrinkle in Time*), Angela Bassett (*American Horror Story*) e Wanuri Kahiu (*Pumzi*); as criadoras de histórias em quadrinhos Erika Alexander (*Concrete Park*), Mildred Louis (*Agents of the Realm*) e Juliana “Jewels” Smith (*Hafrocentric*); e as escritoras Nalo Hopkinson (*Brown Girl in the Ring*), N. K. Jemisin (*The Inheritance Trilogy*) e Nnedi Okorafor (*Binti*). As mulheres criadoras de cultura, sem dúvida, expandirão, colaborarão e levarão o afrofuturismo a patamares criativos ainda não alcançados (Wright, 2022, np, tradução minha)¹¹⁶.

¹¹⁰ Um dos *rappers* mais importantes da atualidade, cantor, compositor e produtor de Compton nos EUA. Vencedor de 17 *Grammys*.

¹¹¹ Foi um *rapper* estadunidense se destacando pelo seu trabalho. Também foi compositor e ator.

¹¹² *Rapper*, produtor e editor musical, empresário e ator estadunidense.

¹¹³ *Rapper*, compositora e produtora cultural.

¹¹⁴ Cantora, atriz e dançarina estadunidense. Possuindo 07 álbuns gravados.

¹¹⁵ Com oito indicações ao *Grammy* a artista canta, compõe, dança e atua. Possui 08 indicações ao *Grammy*.

¹¹⁶ No original: Missy Elliott drew on the video game, Mega Man, for her video for “Sock it To Me.” In the video, she and Lil' Kim are stranded on a distant planet trying to evade robot monsters. Da Brat shows up to rescue them as she trash talks the industry: “Uh why Missy be sockin it to niggaz like ReeRee, the baddest industry bitches of the century...”. In the video “Q.U.E.E.N.”, Erykah Badu and Janelle Monáe are timetraveling revolutionaries held in stasis in a museum. Their fellow revolutionaries burst in and free them by playing music. For her albums, including *The ArchAndroid* and *Dirty Computer*, Monáe created an android alter-ego named Cindi Mayweather. In an interview she said, “I chose an android because the android to me represents ‘the other’ in our society. I can connect to the other, because it has so many parallels to my own life, just by being a female, African-American artist in today's music industry.” In an episode of Philip K. Dick's *Electric Dreams* titled “Autofac,” Monáe plays an android customer service representative. Janet Jackson lives in a futuristic world in her video “Doesn't Really Matter,” where she instantly grows colored nails and watches movies directly on a



A autora defende que as artistas citadas desenvolveram formas de executar a sua arte arraigada ao afrofuturismo, envolvendo assim perspectivas que também desempenham o empoderamento de corpos genderizados e a justiça social.

Aproximadamente em outro quadrante, retorno às contribuições de Laila Carvalho (2023) que interpela uma perspectiva situada em um contexto brasileiro sobre a intersecção entre o hip-hop e de outras expressões junto ao afrofuturismo:

O leque composto por esse movimento agrega diversas formas de manifestação, tanto filosófica, política, literária, sonora, como também estética, e visual. Essa movimentação dita afrofuturista possui uma similaridade com o fator do fortalecimento da negritude através da afirmação estética, o que não é novidade dos movimentos e juventudes negras, pois esse é um elemento presente em outras manifestações de protagonismo negro, assim como foi para o movimento dos Panteras Negras nos Estados Unidos, que influenciou toda uma geração de jovens ao redor do mundo na década de 1960, como também o Olodum, no Funk carioca, no movimento Hip-hop e o Teatro Experimental Negro (TEN) (Carvalho, 2023, p. 30-31).

De modo similar Pitter Rocha (2021) discorre sobre como alguns elementos inclusive o hip-hop também embebem do movimento no país:

O festival Afropunk e festas como Batekoo, Mariwô e Quilombike, no Rio de Janeiro, reuniram jovens negros embalados pelas tendências da música eletrônica negra, como o funk carioca, techno, house, kuduro e hip-hop, também foram caminhos para a disseminação do afrofuturismo. Esses eventos ofereceram ambientes para a juventude expressar sua negritude, corporalidade e sexualidade. As descrições dos eventos se referiam ao afrofuturismo ora como temática central, ora como uma influência estética (Rocha, 2021, p. 26)

Assim, o hip-hop se entrelaça junto ao afrofuturismo, em um lugar onde as existências atreladas à produção do conhecimento inauguram mundos possíveis a partir desta cultura. Uma cultura urbana, afroperiférica (Lima; Santos, 2017) que cria seus mundos a partir do futuro.

Dos movimentos do corpo, dos giros de tempo e de suas reinvenções, novos mundos vão sendo engendrados a partir do que se move e dos usos das materialidades. Partindo disso,

car's windshield. In dystopian "Rhythm Nation," she encourages others to work together to fight social injustice: "Join voices in protest, to social injustice, a generation full of courage. Come forth with me, people of the world today. Are we looking for a better way of life? We are a part of the rhythm nation. People of the world unite." Afrofuturism has inspired not only rap artists, but filmmakers like Ava Duvernay (*A Wrinkle in Time*), Angela Bassett (*American Horror Story*), and Wanuri Kahiu (*Pumzi*); comic book creators Erika Alexander (*Concrete Park*), Mildred Louis (*Agents of the Realm*), and Juliana "Jewels" Smith (*Hafrocentric*); and writers Nalo Hopkinson (*Brown Girl in the Ring*), N.K. Jemisin (*The Inheritance Trilogy*), and Nnedi Okorafor (*Binti*). Female culture creators will, no doubt, expand upon, collaborate, and move Afrofuturism forward to as-yet unattained creative heights.



Tricia Rose (2021), elabora ainda sobre os usos de microfones, caixas de sons, movimentos robóticos e sua perspectiva imbricada à tecnologia:

Os primeiros breakers elaboraram danças com movimentos robóticos de inspiração tecnológica que envolviam giros de cabeça em calçadas de concreto, transformando as ruas num espaço teatralmente amigável que serviu de centros improvisados para a juventude. [...] Os DJs que iniciaram as festas de rua espontâneas conectando toca-discos e caixas de som personalizados e improvisados às fontes públicas de luz ressignificam o uso das vias centrais, criaram centros comunitários “ao ar livre” nos bairros onde não havia nada. Os rappers pegaram e usaram os microfones como se a amplificação das vozes fosse uma fonte de vida. O hip-hop dá voz às tensões e às contradições do cenário público urbano durante um período de transformação substancial em Nova York e tenta se apoderar do território para fazê-lo funcionar em favor dos despossuídos (Rose, 2021, p. 41).

Em entrevista a Mark Dery em *De volta para o afuturo* (2020)¹¹⁷, Tricia Rose elabora sobre a perspectiva desse corpo-máquina a partir dos robôs na perspectiva do trabalho de Afrika Bambaata:

O que o Afrika Bambaataa e o pessoal do hip-hop como ele viu no uso que o Kraftwerk fazia do robô era uma compreensão deles mesmos como já tendo sido robôs. Adotar “o robô” refletia uma resposta a uma condição existente: a saber, que eles eram mão-de-obra para o capitalismo, que eles tinham muito pouco valor como pessoas nesta sociedade. Ao tomar esta posição robótica, se está “brincando com o robô”. É como usar um traje que te identifica como um alienígena: se ele está sempre vestido de qualquer forma, talvez você possa dominar o vestir desse traje em um sentido simbólico para poder usá-lo contra a sua interpolação¹¹⁸ (Dery, 2020, p. 57).

Nessa direção, a autora apresenta como mobilizações de um futuro a partir da tecnologia são adensadas por *breakers*, como também *rappers* utilizam seus microfones para amplificação das vozes como uma fonte de vida e DJ's conectando seus toca discos a caixas de som. O hip-hop movimenta estruturas a partir da materialidade que ressoam em um futuro. Seja por *scratches*, *samples* e por seus atributos materiais como microfones, controladoras e caixas de som, o futuro é reordenado. Nesta percepção entre passado e futuro, em conversa com um amigo antropólogo e artista, Pedro de Maura (2024), onde ele me apresenta uma percepção acerca da arte-trabalho de DJ's:

[19/08/2024 17:09] Pedro da Maura: mas tipo tem um trem que lendo a Sa Rainha Leda¹¹⁹ eu fiquei pensando o que era, ela parece sugerir que o tempo espiralar ele se dá na performance, em momentos específicos

[19/08/2024 17:10] Pedro da Maura: tipo quando a gente dança em roda, ou quando canta determinadas coisas, ali a gente cria máquinas do tempo, talvez no hip hop ou no funk essa seja a função de quem é DJ, criar máquinas do tempo rs (Da Maura, 2024)

¹¹⁷ Título original: Black to the Future. Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose.

¹¹⁸ A interpolação é uma técnica de reutilizar músicas ou partes de músicas, mas ao invés de optar pelo uso direto, como *sample* a música é regravada.

¹¹⁹ Referência a Leda Maria Martins.



Com isso, Da Maura (2024) interpela sobre as máquinas do tempo. Em discussão ao exposto, estas máquinas do tempo podem ser encaradas a partir de músicas mobilizadas em determinadas *set list* que nos transportam para o passado ou arranjos sonoros que nos levam ao futuro. As narrativas que tangem o afrofuturismo não necessariamente precisam ser ficção científica ou futuristas. Essa dimensão é evidente em Souza (2019), que argumenta que a fantasia e o horror são produtivos para vislumbrar o que o conceito propõe, para além da temporalidade ou inovação, por assim dizer. Caminhando para a mesma direção, Eshun (2015) discorre sobre como o afrofuturismo não se limita a uma correção do futuro e não se trata apenas de inserir corpos negros em narrativas de ficção científica.

Costurando reflexões e percepções, Martins (2021) compreende o tempo enquanto um local de inscrição de um conhecimento a partir do gesto, do movimento, da coreografia entre outras grafias:

Em última instância, proponho como possibilidade epistemológica a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia (Martins, 2021, p. 22).

O Afrofuturismo enquanto um tempo futuro interpõem uma inscrição do conhecimento que se assemelha à proposição da autora. Em paralelo, DJ KL Jay durante um *set*, em vídeo resgatado pelo portal Rap Mais¹²⁰, em 2024, ao explicar sobre a criação da faixa dos Racionais MC's, *Jesus Chorou* [2002], apresenta essa perspectiva multisituada e atemporal do hip-hop ao declarar que o hip-hop é *ancestral, afrofuturista e panafricanista*. Esta percepção pode ser incorporada para pensar a perspectiva espiralar que o hip-hop traz consigo a partir de suas grafias e giros no tempo (Martins, 2021).

O *barulho* que proponho enquanto categoria epistemológica é circunscrito por um olhar afrofuturista que se retroalimenta para além das sonoridades - mas também enquanto uma categoria de futuro não fixa para compreender o ontem, o hoje e sonhar o amanhã. As materialidades, os microfones e tudo que girando acontece está para o barulho assim como Afrofuturismo está para existência negra em diáspora em seu processo sônico do Atlântico Negro (Eshun, 2015). O Afrofuturismo também é girando.

4.3 Lua Zanella: Um futuro negro e travesti

Imagine os arqueólogos usando seus emuladores para estudar os frágeis arquivos. Em seu tempo, é um lugar-comum que o futuro é um terreno cronopolítico, um terreno tão hostil e

¹²⁰ Portal brasileiro de comunicação que circula informações acerca da cultura hip-hop.



traíçoeiro quanto o passado. Conforme os arqueólogos pacientemente vasculham os arquivos do século XXI, eles ficam espantados com o impacto que essa constatação teve sobre esses seres esquecidos. Eles ficam tocados pela seriedade desses pais e mães fundadores do Afrofuturismo, pela responsabilidade que eles tiveram em relação ao que ainda-não-é, ao que virá a ser.¹²¹

Kodwo Eshun (2015)

Retorno então para o trabalho de uma das interlocutoras dessa pesquisa de mestrado: **Lua Zanella**. A artista mobiliza perspectivas que nos transportam para o futuro a partir de seus videoclipes e também da construção conceitual de suas obras e letras. Em *Transmachine* (2024) a artista, enquanto uma travesti, mobiliza o prefixo ‘trans’ junto a *machine* [máquina]. Esta perspectiva mobiliza um olhar afrofuturista para seu trabalho a partir da capa do álbum.

Na capa, a artista está centralizada ao meio onde o nome do álbum aparece em letras em tom prateado em gradiente. A artista aparece com o busto tampado por uma roupa metálica que imita um maquinário segurando em suas mãos um coração que remete a um coração humano em tom metálico também em tom prateado.

¹²¹ Eshun, Kodwo. Mais considerações sobre o Afrofuturismo. In: Freitas (org.). **AFROFUTURISMO: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica**, 2015.



Figura 38. Capa do álbum *Transmachine* (2024) de Lua Zanella



Fonte: Spotify

Anteriormente ao supracitado álbum, a artista havia explorado essas atribuições futuristas também em seu EP, *Dama de Paus* (2021). O EP traz consigo uma capa onde a estética da roupa remete a uma perspectiva afrofuturista. No centro, está **Lua Zanella** sentada em algo da cor branca e curvilíneo que parece flutuar. Lua segura em sua mão direita um girassol e em seu colo há um gato preto. A artista está com uma lace rosa em tom claro, usa top cropped na cor preta que apresenta estrutura rígida e calça sapatos Armadillo¹²², que apresentam estrutura visualmente pesada, sendo sapatos muito altos, podendo ter até 25 cm de altura. Estes sapatos se tornam conhecidos a partir de Lady Gaga¹²³ que os usou no clipe *Bad*

¹²² Sapato criado pelo estilista britânico Alexander McQueen.

¹²³ Cantora pop, compositora, atriz, produtora musical e empresária estadunidense.



romance [2009]. Lua também carrega sobre a cabeça espécie halo/auréola, em tom preto, que imitam *spikes*¹²⁴, com pontas afiadas.

Figura 39. Capa do EP *Dama de Paus* (2021) de Lua Zanella



Fonte: Spotify

A partir de suas roupas, a artista explora uma estética futurista com tons metálicos e que imitam outros materiais, trazendo consigo cores gradientes. A mobilização de luzes, em especial na foto abaixo, que referencia o clipe *Iara* [2021], também elucidam esta dimensão.

¹²⁴ Formato que imita espinhos, presentes em roupas e acessórios.



Figura 40. Fotografia de Lua Zanella para videoclipe *Iara* [2021]



Fonte: Instagram

Pensando sobre como aspectos afrofuturistas tangem também às letras, a artista na faixa *Iara* [2021] apresenta elucidação à imagem da sereia Iara, que permeia as histórias contadas no imaginário brasileiro. Iara seria uma guerreira de origem indígena que passa a habitar o fundo das águas. Uma das narrativas versa, ainda, que Iara teria sido jogada por seu pai nos rios para se afogar e a Lua lhe teria salvado e transformado em uma sereia, protetora das águas. A sereia cantava e enfeitiçava homens e os levava para o seu mundo aquático. Há muitas perspectivas das narrativas contadas sobre a sereia Iara, que mesclam a história da sereia com as entidades presentes nas religiosidades de matriz africana e entidades pertencentes à cultura indígena. As narrativas variam entre o tamanho dos cabelos e dimensão de seus cantos, mas, em linhas gerais, se apresenta desta forma, sendo também chamada de



Mãe D'água ou Sereia (Souza; Rodrigues; Silva, 2021). Na faixa que carrega o nome da sereia ***Lua Zanella*** traz os seguintes versos:

Tô me sentindo a Iara
 Na Lagoa do trap
 Seduzo e afogo os macho
 Enquanto acendo meu beck
 Iara
 Minha melodia te atraindo
 Iara
 Eu te hipnotizo e você cai
 Iara
 A minha carteira vai ficar
 Cheia de peixes
 Que sobrevivem sem nadar
 (Iara [2021], Lua Zanella)

Na faixa, a artista diz se sentir a Iara na lagoa do *trap*. Seduzindo e afogando machos enquanto acende um cigarro de cannabis. A artista, com estes versos, diz respeito à sua própria independência junto ao seu trabalho, tensionando a massiva presença de homens cis na cena da cultura hip-hop. O trecho mobiliza ainda a relação dos peixes, para se referir à nota de cem reais da moeda brasileira que possui em sua identificação peixes.

De forma semelhante, a faixa *Solo Lunar* [2021] da artista também mobiliza perspectiva fantasiosa que incorpora consigo o solo lunar e elementos como a gravidade e o estado de estar fora de si em um ambiente denominado pela artista nos versos como surreal:

No Solo Lunar
 Pego suas ideias
 e levo pra passear
 No Solo Lunar
 A gravidade vai
 fazer sua alma flutuar
 Sente a vibe
 Sente o clima
 Sente o astral
 Abra sua mente para o mundo surreal
 Sente a vibe
 Sente o clima
 Sente o astral
 Você vai enxergar de uma forma transcendental
 (Solo Lunar [2021], Lua Zanella)

A perspectiva psicodélica que é mobilizada na música, é também trazida em seu videoclipe que mobiliza cortes, cenas e montagens, onde objetos se movem, paredes se derretem e perspectivas futuristas a partir de montagens como uma lanterna encaixada na testa da artista no videoclipe. Cenas onde a artista aparece em meio a uma galáxia também são inseridas.



Figura 41. Trecho do videoclipe *Solo Lunar* [2021] de Lua Zanelle



Fonte: Youtube



Figura 42. Trecho do videoclipe *Solo Lunar* [2021] de Lua Zarella



Fonte: Youtube



Figura 43. Akin Zahin e Lua Zanella



Fonte: Youtube

Em outra produção, juntamente a Akin Zahin¹²⁵, a dupla mobiliza um cenário em tons de branco que remetem a esta perspectiva afrofuturista no videoclipe de *Nova Era* [2023]. As

¹²⁵ Akin Zahin é cantor, compositor, ator e modelo, natural de BH.



roupas também trazem consigo tons metálicos prateados e luzes em tons de rosa entram em contraste com o ambiente todo em branco.

Lua Zanella, enquanto *rapper* e cineasta e a partir do hip-hop e do audiovisual engendra mundos onde o seu corpo negro e travesti exista. As construções de um futuro se baseiam em um movimento de possibilidades a partir de uma estética afrofuturista, que consoante a Vinicius Oliveira e Maria Simone Euclides (2023):

A estética afrofuturista combina o passado com o futuro, a partir de uma ótica que não seja eurocêntrica, para criar narrativas com este legado africano/amefricano (re)imaginado com sua ciência, tecnologia e cultura que são a base da civilização ocidental. Ou seja, a tecnologia futurista se confunde com a ancestralidade e com o passado africanos/amefricanos na forja de realidades, distópicas ou utópicas, que levam em conta a centralidade e a agência de pessoas negras no presente espiralar (Oliveira; Euclides, 2023, p. 51).

Entre estética, cores e outros grifos, **Lua Zanella** reinventa a existência e alicerça resistência para outras travestis negras. Letícia Nascimento (2019) e Silvana Nascimento (2022) apresentam mulheres trans e travestis enquanto precursoras epistemológicas. A partir da sua própria existência e movimento, travestis reorganizam as rotas, traçam futuros e reinventam possibilidades. *A epistemologia interseccional do barulho* é recriada a partir de caminhos afrofuturistas traçados por artistas como **Lua Zanella**.



5 Notas finais, mas não conclusivas

Hip-hop é cultura. Se fosse movimento já tinha acabado.¹²⁶

KL Jay

Hip-hop é uma cultura em movimento que pulsa do cabelo aos pés em nossos corpos. Entre resistências e reinvenções, o hip-hop se articula às transformações continuadas, que circulam, giram e fazem *barulho*. Não se esgota, pelo contrário se reinventa. Em prefácio à edição brasileira de *Do Black Power ao Hip-Hop: Racismo, nacionalismo e feminismo* (2023), Collins apresenta o contexto de quando escreveu a obra em 2006, com título original *From Black Power to Hip Hop*. Segundo a autora, na primeira edição não podia prever quão duradouro e prospero seria o hip-hop, sendo uma ponte cultural que atravessou décadas, oferecendo uma linguagem comum ao povo negro ao longo do tempo.

O hip-hop perdura há 50 anos em reorganizações das ordens propostas. Adentrando espaços para bagunçá-los a partir de corpos negros em movimento. Daniela Vieira dos Santos (2022) discorre sobre a nova condição do rap. Apresentando sobre como o rap ganha um lugar para além de um ritmo musical, absorvendo as mudanças:

do lugar social e simbólico do rap, atreladas ao contexto sócio-histórico das políticas de ações afirmativas, bem como de amplas reformas na experiência social da periferia nos últimos 20 anos, contribuem para que o rap adquira outro status social, conferindo-lhe maior legitimidade e reconhecimento além do seu impacto nos grupos historicamente subalternizados. Nesse processo, a nova condição do rap engendra um fenômeno estimulante: a organização e representação do rap para além de um gênero musical. O rap originalmente vinculado à cultura hip-hop e depois como “gênero musical” – dada a sua entrada na fonografia despregada da sua organização social dentro da cultura hiphop (BOTELHO, 2018), agora pode ser pensado também não apenas como música, mas como um conceito – estilo de vida e consumo que extrapolam as suas “origens” (Santos, 2022, p. 14).

Como apontado pela socióloga, as transformações ocorrem no agora, onde novas perspectivas são ressignificadas. O hip-hop enquanto epistemologia permeia o mundo acadêmico em uma dimensão cíclica, onde o fazer hip-hop é também uma forma de validação epistemológica. Os corpos negros e genderizados demarcam as intersecções presentes na cultura hip-hop, reorganizam a rota da cultura hip-hop e estabelecem um vocativo demarcado a partir de interseccionalidades.

O *barulho* entre os movimentos e uma perspectiva circular é vislumbrada a partir do que se move, entre temporalidades. O *barulho* demarca a dinâmica do protesto e das

¹²⁶ Fala de artista durante um *set*, em vídeo resgatado pelo portal Rap Mais, 2024.



sonoridades, o rompimento dos silêncios se instaura a partir dos corpos negros e genderizados.

Do passado, Collins (2023) não imaginava o desdobramento que viria a ter a cultura hip-hop. Do presente, sonhamos futuros do hip-hop, respingando em cada vez mais espaços e tomando novas formas e condições. O futuro é um lugar a se inventar e a chegar. O futuro onde existamos é narrado pela dobra do tempo que o hip-hop demarca. No presente, o presente é narrado e o futuro é sonhado. Entre dinâmicas espiralares (Martins, 2021) o presente conta ao futuro o que se passa no agora sob luz do passado constituído. Um afrofuturismo emerge a partir da própria existência de pessoas negras em movimento (Kabral, 2016).

O hip-hop atravessa seus elementos a partir da *rima*, grafite, discotecagem e *breaking*. **DJ Akila, Inza Princess, Djessy, Lua Zanella e Nica** contam do mundo que experienciam e do conhecimento que produzem continuamente. Esta dissertação compreende uma tentativa de contar parte da história delas que vivem o presente. História essa que continua, que está no gerúndio pois está acontecendo.

A *epistemologia interseccional do barulho* emitida a partir do ser-fazer hip-hop difunde e confunde os mundos, reordena a origem desta cultura e apresenta que ela é também genderizada. Da perspectiva ontoepistemológica (Ferreira da Silva, 2019), os conhecimentos são construídos a partir da circularidade de ser este corpo girando - um corpo marcado por raça, gênero e classe é um corpo circular.

Da cidade de Belo Horizonte, potências artísticas seguem a consolidar o legado que marca a cidade. A cidade de BH fala a partir dos corpos que a ocupam, do seu movimento, dos grafites que se estendem para além do centro e tomam a capital. Das manchas que carregam a cidade junto aos seus sons embaixo do *Viaduto*. Do muito que gira, BH é também girando. Com os corpos em movimento.

O hip-hop está para além do conhecimento. Hip-hop é uma epistemologia localizada que jorra seus sentidos e denúncias. O hip-hop é circular a partir do conhecimento que se produz e valida e sob a ótica do enunciar existências e formas de sobrevivência. Da cidade de BH e da *epistemologia interseccional do barulho* corpos negros e genderizados inventam mundos onde existir é possível, onde os nossos corpos se expressam, apesar do mundo ser diferente da ponte para cá¹²⁷.

Esta não é uma conclusão porque o hip-hop em BH continua vivo e pulsante, há muita história a ser dita. Nomes diversos adentram esta cultura em BH e emergem puxando outras

¹²⁷ Da ponte para cá [2002], Racionais MC's.



gerações. Entre décadas, o hip-hop a partir da capital mineira se consolida enquanto central no hip-hop nacional. Em três décadas o hip-hop belo-horizontino formou jovens como eu, nos colocou em movimento e por vezes me salvou. Há algo bonito em sonhar do presente como será o futuro do hip-hop, enquanto se assiste suas reinvenções.

Não se trata de uma conclusão também porque a importância dos estudos da cultura hip-hop emergentes a partir da Antropologia apresentam a importância da conexão global que se perpetua a partir das periferias, sobretudo, quando alinhado à uma abordagem interseccional permitindo explorar processos de modo mais complexo e circunstanciado, conforme apresenta Osmundo Pinho (2019).

Os modos de fazer hip-hop estão também em movimento. Subgêneros musicais vão sendo apresentados com sonoridades que misturam os ritmos do atlântico negro (Gilroy, 2012; Silva, 2007). Entre tempos, o *barulho* além de tecnológico, é ancestral. O *barulho*, o som, do batuque, conduzem a comunicação do povo negro diaspórico. O *barulho* é negro e se apresenta enquanto forma de resistência codificada na tentativa de manter viva a existência negra.

Os *ritmos negros* (Silva, 2007) estão em confluência (Bispo do Santos, 2015). Há algo que permeia desde *jazz*, ao *blues*, ao *soul*, ao *rock*, ao *reggae*, ao *samba*, ao *funk*, ao *rap*, ao *grime*, ao *drill*, ao *trap*. Entre a poesia, a rima e o futuro. Entre a origem do que se é e do que pode vir a ser. Os conhecimentos entrelaçados. Dos corpos que balançam os ritmos e os fazem com suas vozes e mãos. Da localidade em que se escolhe dizer. A partir da cultura hip-hop, a autodefinição (Collins, 2019) e o conhecimento são colocados em curso. São nessas misturas, entre aproximações, entre as voltas do tempo que a *epistemologia interseccional do barulho* se inscreve enquanto critério de validação e enunciação do dito por corpos negros e genderizados.



Referências Bibliográficas

Abreu, Mariana Sales de. **“Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes”**: teoria e música em Beyoncé e Emicida. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2022.

Abu-Lughod, Lila. A escrita contra a cultura. **Equatorial**, Natal, v. 5, n. 8, jan/jun 2018.

Acosta, Alberto. **O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos**. Editora Elefante, 2019.

Amorim, Larissa. **Nas periferias do gênero: transitando entre hip hop, funk e feminismos**. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

Anzaldúa, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 01, p. 229-236, 2000.

Arruda, Clodoaldo. **Projeto Rappers: a primeira casa do hip hop brasileiro: história & legado** / Clodoaldo Arruda, Ildslaine Silva (Mc Sharylaine), Jaqueline Lima Santos; prefácio Sueli Carneiro. 1. ed. São Paulo: Perspectiva: Geledés Instituto da Mulher Negra, 2023.

Batista, Nicole. **Bem-vindas de volta: A autodefinição no cinema de Tila Chitunda, Ana Pi, Safira Moreira e Yasmin Thayná**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.

Bento, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das letras, 2022.

_____. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. Tese (doutorado) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Departamento de Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

Bispo dos Santos, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu, 2023.

_____. **As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

_____. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília: INCT/UNB, 2015.

Caê, Gioni. **MANUAL PARA O USO DA LINGUAGEM NEUTRA** (2020). Disponível em:

<<https://portal.unila.edu.br/informes/manual-de-linguagem-neutra/Manualdelinguagemneutraport.pdf>>. Acesso em 30 de jun. 2024.

Carneiro, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação junto à Área Filosofia da Educação). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.



_____. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser.** Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2023.

Carvalho, Bianca Retes; Finamori, Sabrina Deise. As temporalidades do cuidado: autismo, parentesco e pandemia. **Horizontes Antropológicos**, v. 28, p. 173-199, 2022.

Carvalho, Laila Souza de. **Afrofuturismo na encruzilhada: usos e sentidos de tecnologias ancestrais diaspóricas.** Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2023.

Collins, Patricia Hill; Bilge, Sirma. **Interseccionalidade.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

Collins, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

_____. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento.** 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

_____. Comment on Hekmans: Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited: Wheres is power? **Signs**, vol 22. nº 02. Winter, 1997. p. 375-381.

_____. **Do black power ao hip-hop: Racismo, nacionalismo e feminismo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2023.

Clifford, James. Introdução: Verdade parciais. In. Clifford, James; Marcus, George. **A escrita da cultura: poética e política da Etnografia.** Editora UERJ. Rio de Janeiro, 2016.

Clark, Ashley. Por dentro do afrofuturismo: um guia sônico. In. **AFROFUTURISMO: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica.** Organização: Kênia Freitas, 2015.

Crenshaw, Kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. **VV. AA. Cruzamento: raça e gênero.** Brasília: Unifem, p. 7-16, 2004.

_____. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

Cruz, Felipe. Indígenas Antropólogos e o Espetáculo da Alteridade. **REVISTA DE ESTUDOS E PESQUISAS SOBRE AS AMÉRICAS.** vol.11 nº 2, 2017.

D'Andrea, Tiaraju. Contexto histórico e artístico de produção do fenômeno Racionais MC's: uma ruptura musical. **Música Popular em Revista**, v. 5, n. 1, p. 95-112, 2017.

Da Costa, Denise Ferreira. **Que leveza busca Vanda?: ensaio sobre cabelos no Brasil e em Moçambique.** Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, 2018.

Da Maura, Pedro. Máquina do tempo. **WhatsApp.** Mensagem de texto. 19 ago. 2024. 17h10min.



Da Silva, M. A. (1995). O Rap das Meninas. **Revista Estudos Feministas**, 3(2), 515.

Da Silva, Jaqueline Conceição. FEMINISMO NEGRO: CORPO ESCRITA, EXPERIÊNCIA E PERFORMANCE. **Revista de Pesquisa Interdisciplinar**, v. 6, 2021.

Damásio, Ana Clara. Como pode o “Outro” narrar? Considerações sobre viver, fazer e escrever na Antropologia. **PÓS**, vol. 16, nº 1, 2021 72.

Davis, Angela. A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo. In. **Mulheres, cultura e política**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

De Jesus, Carolina Maria. **Quarto de despejo**. Editora Ática, São Paulo: 2014.

De Paula, Rafaela Rodrigues. **DA VIDA-MEMÓRIAS DE MINHA MÃE: contranarrativas autodefinidas de trabalhadoras domésticas racializadas do Dona Sinhaninha, Oliveira-MG**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

De Paula, Rafaela Rodrigues; Santos, Steffane. Silva, Charles Luiz. Minha resposta ao racismo é a raiva: Priscila Rezende, interseccionalidade e imagens de controle. **Revista Tempo, Espaço, Linguagem**. v. 14, n. 1, janeiro-junho, 2023.

Dias, Cristiane Correia. **Por uma pedagogia hip-hop: o uso da linguagem do corpo e do movimento para a construção da identidade negra e periférica**. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2018.

Dias, Luciana de O. CIRCUITOS ANTROPOLÓGICOS - Por uma Antropologia Negra no Brasil. **NOVOS DEBATES - FÓRUM DE DEBATES EM ANTROPOLOGIA**, v. 2, p. 1-15, 2021.

Diaz-Benítez, María Elvira. Muros e pontes no horizonte da prática feminista: uma reflexão. In: Heloisa Buarque de Hollanda. (Org.). **Pensamento feminista hoje. Perspectivas decoloniais**. 3ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 306.

Dery, Mark. **Black to the Future**, 1994.

Dery, Mark. De volta ao futuro. **Revista Ponto Virgulina**, 2020.

Donato, Cássia. **Hip Hop e feminismo negro nos processos de participação de jovens negras**. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 2012.

Domingues, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, v. 12, p. 100-122, 2007.

Ega, Françoise. **Cartas a uma negra**. São Paulo: Todavia, 2021.

Eshun, Kodwo. Mais considerações sobre o Afrofuturismo. In. **AFROFUTURISMO. Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica**. Catálogo. Organização: Kênia Freitas, 2015.



Evaristo, Conceição. **Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita**. Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 16-21, 2007.

Ferreira da Silva, Denise. **A Dívida Impagável**, São Paulo: 2019.

Ferreira, Gabriella dos Santos. **Representações sociais de gênero em composições das minas rappers do Distrito Federal**. Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação (Mestrado). 2015.

Figueiredo, Angela. Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 12, n. 29, e0102, jan.abr. 2020.

Finamori, Sabrina; Rocha, Thais Teles; Achilei, Mayara. ATIVISMO MATERNO E “MATERNIDADE SOLO”. **Fazendo o gênero 12**, Florianópolis, 2021.

Finamori, Sabrina; Batista, Maria Alice Magalhães. Categorias empíricas e analíticas: mães-solo e monoparentalidade feminina. **Mediações-Revista de Ciências Sociais**, p. 1-19, 2022.

Freitas, Kênia; Messias, José (2018). O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. **Revista Imagofagia**, v. 17, p. 402-424.

Gilroy, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência**. São Paulo, Rio de Janeiro, 34 Universidade Cândido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

Gomes, Nilma Lino. Corporeidade negra e tensão na regulação-emancipação social: corpo negro regulado e corpo negro emancipado. In. **O movimento negro educador: saberes constituídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis: RJ, Vozes, p. 93-100, 2017.

Gonzalez, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: Uma abordagem político-econômica (1979). In. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. (Org.) Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

_____. Debate: A cidadania e a questão étnica (1985). In. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. (Org.) Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

_____. Mulher negra, essa quilombola (1981). In. **Primavera para as rosas negras**. Coletânea organizada e editada pela UCPA. União dos Coletivos Pan-Africanistas. Diáspora Africana, 2018.

_____. Por um feminismo afro-latino americano. (1988) In. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. (Org.) Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In. **Revista Ciências Sociais Hoje**, ANPOCS, 1984, p. 223-244.



Guber, Rosana. **La etnografía, método, campo y reflexividad**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

Hall, Stuart. Capítulo I. O Papel da Representação. In. **Cultura e Representação**. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira, Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG. Humanitas, 2003.

Haraway, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995.

Hartman, Saidiya. Vênus em dois atos. In. **Pensamento negro radical: Antologia de ensaios**. São Paulo, N-1 Edições, 2021.

hooks, bell. A margem como um espaço de abertura radical. In. **Anseios: Raça, gênero e políticas culturais**. Editora Elefante. São Paulo: 2019a.

_____. Feminismo como política transformadora. Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019b.

Hurston, Zora Neale. Como eu me sinto uma pessoa de cor. **Ayé: Revista de Antropologia**, nº 1, v. 1, 2021.

_____. **Olualê Kossola: As Palavras do Último Homem Negro Escravizado**. Rio de Janeiro, São Paulo, Record, 2021.

_____. O que os editores brancos não publicarão. Zora Hurston e as luzes negras das Ciências Sociais. **Ayé: Revista de Antropologia**, nº 1, v. 1 (2019).

João, Izaque. 2023. Língua Vegetal Guarani. In: **Terra: antropologia afro-indígena**. Editado por Felipe Carnevali; Fernanda Regaldo; Paula Lobato; Renata Marquez; & Wellington Cançado. 2023.. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora/PISEAGRAMA.

Kabral, Fábio. [Afrofuturismo] O futuro é negro - o passado e o presente também. **Medium**. 2016.

Kenner, Ina. Tudo é interseccional? Sobre a relação entre racismo e sexismo. Dossiê Teoria Crítica. **Novos Estudos**, 93, julho, 2012.

Kilomba, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

Krenak, Ailton. 2019. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Editora: Companhia das Letras.

Lima, Engel. Hasani, Santos. A proposta do sujeito afro-periférico por meio do rap e do hip hop: uma leitura por meio da Identidade e da Diáspora. **Praça, Revista Discente da Pós-Graduação em Sociologia da UFPE**, Recife, v.1, n.1, 2017.



Lorde, Audre. A poesia não é um luxo. In. **Irmã Outsider: Ensaios e Conferências**. São Paulo: Editora Autêntica, 2019.

_____. Aprendendo com os anos 60. **Blogueiras Negras**, 2021. Disponível em: <<https://blogueirasnegras.org/1982-audre-lorde-aprendendo-com-os-anos-60/>>. Acesso em 23 set. 2024.

_____. Não existe hierarquia de opressões. In. **Irmã Outsider: Ensaios e Conferências**. São Paulo: Editora Autêntica, 2019.

_____. Transformando o silêncio em linguagem e ação. **Irmã Outsider: Ensaios e Conferências**. São Paulo: Editora Autêntica, 2019.

Machado, Janaína. Ritmo, logo penso. In. **Racionais MC's: entre o gatilho e a tempestade**. Editora Perspectiva, São Paulo: 2023.

Martins, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo, Perspectiva. Belo Horizonte, Mazza Edições, 1997.

_____. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Editora Cobogó, 2021.

_____. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras, n. 26, p. 63-81, 2003.

Matias-Rodrigues, M. N. & De Araújo-Menezes, J. (2014). Jovens mulheres: reflexões sobre juventude e gênero a partir do Movimento Hip Hop. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales**, Niñez y Juventud, 12 (2), pp. 703-715.

Mayorga, C.; Magalhães, M. de S.; Patrício, C. J.; Cruz, D. A. G.; Alves, S. G. O cultural e o político no Coletivo Hip Hop Chama: um papo reto sobre participação política e relações entre universidade e movimentos sociais. **Pesquisas e Práticas Psicossociais**, 3(1), São João del-Rei, Ag. 2008.

Mombaça, Jota. **Não vão nos matar agora**. Editora Cobogó, 2021.

_____. Rastros de uma submetodologia indisciplinada. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 28, p. 334-354, 2016.

Morgan, Marcyliena. **The real hip-hop: Battling for knowledge, power, and respect in the LA underground**. Duke University Press, 2009.

Mullings, Leith. Interrogating racism: Toward an antiracist anthropology. **Annu. Rev. Anthropol.**, v. 34, p. 667-693, 2005.

Nascimento, Maria Beatriz. Beatriz Nascimento, **Quilombola e intelectual: possibilidade nos dias da destruição**. Filhos da África, 2018.

Nascimento, Silvana. Epistemologias transfeministas negras: perspectivas e desafios para mulheridades múltiplas. **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), v. 35, p. 548-573, 2022.



_____. O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima. **Revista de Antropologia**, 2019, 62(2), 459-484.

Nascimento, Letícia. **Transfeminismo**. Editora Jandaíra, 2021.

Nicolau, Sofia. Disposições espaciais e padrões discursivos na UFMG: Raça, Gênero e a construção dos sujeitos discentes. **Revista Três Pontos**, v. 17, n. 2, p. 22-27, 2020.

Núñez, Geni. Monoculturas do pensamento e a importância do reflorestamento do imaginário. **ClimaCom – Diante dos Negacionismos** [online], Campinas, ano 8, n. 21. novembro 2021.

Oliveira, Amanda Antunes Reis Santos de. **Mulheres do rap: uma antropologia compartilhada sobre agências, performances e identidades nas periferias Brasília**, Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais). Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

Oliveira, Leandro. Uma Espécie de Prefácio: saberes localizados sobre violência, gênero e sexualidade. Gomes Filho, A. S; Silva, L. M; Duarte, S. M (orgs). In. **Violência de Gênero: resistência em tempos de crise no Brasil**. Ideia Editora: João Pessoa, 2017.

Oliveira, Thiago; Ribeiro, Milton; Venancio, Vinícius. 2021. “O PROBLEMA - Localizando a antropologia brasileira: Contribuições para pensar corpo, lugar e a geopolítica da produção de conhecimento”. **Novos Debates**, [S. l.], 7 (1): 1-15. DOI: 10.48006/2358-0097-7108

Oliveira, Vinicius; Euclides, Maria Simone. Passado-presente-passado em vias de construção de futuro: O que podemos apre (e) nder com Black is King?. **Sankofa** (São Paulo), v. 16, n. 27, p. 38-62, 2023.

Pereira, Luena. Alteridade e Raça Entre África e Brasil. **Revista Antropologia**, vol. 63, nº 2, 2020, p. 1-14.

Pinho, Osmundo A antropologia no espelho da raça. **Novos Olhares Sociais**, v. 2, n. 1, p. 99-118, 2019.

_____. “VOZ ATIVA”: RAP – NOTAS PARA LEITURA DE UM DISCURSO CONTRA-HEGEMÔNICO. **Sociedade e Cultura**, v. 4, n. 2, jul./dez. 2001, p. 67-92.

Quijano, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In. **Epistemologias do Sul**. (Org.) Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses. janeiro. 2009.

_____. Colonialidade do poder, globalização e democracia. **DEP: Diplomacia, Estratégia e Política**. Projeto Raúl Prebisch no. 6 (abril-junho 2007). Brasília: Projeto Raúl Prebisch, 2007.

Rios, Flávia. Maciel, Regimeire. FEMINISMO NEGRO BRASILEIRO EM TRÊS TEMPOS: Mulheres Negras, Negras Jovens Feministas e Feministas Interseccionais. **abrys, études féministes/ estudos feministas**, julho/ 2017- junho 2018 /juillet 2017-juin 2018.



Rocha, Pitter Gabriel Maciel. **O som afrofuturista: elaboração da ficção sônica Impactitos por Disco Duro**. Dissertação de Mestrado, Unirio, Rio de Janeiro, 2021.

Rodrigues, Cristiano; Freitas, Viviane Gonçalves. Ativismo Feminista Negro no Brasil: do movimento de mulheres negras ao feminismo interseccional. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº 34.

Rose, Tricia. **Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos**. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2021.

Rosa, Waldemir. **O Hip Hop Goianiense e o Antropólogo: Experiência Etnográfica e as Margens da Nação Brasileira**. 2014. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Said, Camila do Carmo. **Minas da rima: jovens mulheres no movimento hip hop de Belo Horizonte**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

Santos, Daniela. A nova condição do rap: De cultura de rua à São Paulo Fashion Week. **Estud. sociol.**, Araraquara, v. 27, n. esp.1, e022005, abr. 2022.

Santos, Daniela Vieira dos. Rap: protagonismo musical periférico. *Música Popular em Revista, Campinas*, SP, v. 5, n. 1, p. 3–6, 2018.

Santos, Daniela; Pardue, Derek. Brazilian Performers Go Beyond the Street: The Queering and Artification of Hip hop. **Novos estudos CEBRAP**, v. 42, n. 02, p. 351-370, 2023.

Santos, Julia. **Retomar o abebê, interferir na realidade: Escrevivendo para autorrecuperar e autodefinir**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.

Samico, Shirley de Lima. **Lideranças femininas e feministas: um estudo sobre a participação de jovens mulheres no movimento hip hop**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

Santos, Sandra Mara Pereira dos. Interseccionalidade de gênero, classe e cor/raça: conjugalidades inter-raciais e entre homens e mulheres negras no rap brasileiro. In. **I Congresso de Estudos de Interseccionalidade em Ciências Sociais**, 2019, São Paulo. I Congresso de Estudos de Interseccionalidade em Ciências Sociais, 2019. v. 1. p. 1-20.

Santos, Steffane. Epistemologia feminista negra mulheres negras como agentes insubmissas de (re)existência. **Revista Planície Científica**, v. 2, n. 4, 2023.

Santos, Steffane; De Paula, Rafaela Rodrigues. Insubmissos modos do fazer etnográficos de Zora Neale Hurston. **Revista Zabelê**, v. 4, n. 2, p. 40-53, 2023.

Santos, Steffane. **“Nunca vai me achar onde me deixou”: A epistemologia feminista negra e a produção epistêmica de mulheres negras no rap**. Monografia (Bacharelado em Ciências



Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 90. 2022.

Santos, S. P., De Paula, R. R., Finamori, S. (2024). Subversivos olhares epistemológicos: Experiências que atravessam das ações afirmativas à ruptura com o epistemicídio. **Revista Debates Insubmissos**, 6(23), 95–117.

Silva, Carlos Benedito Rodrigues da. Os sons do atlântico negro. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 38, n. 1, p. 5-13, 2007.

Silva, Jaqueline. **Dançar e ser dançada: circularidades do dançar nos ritos de iniciação e nas associações de tufo em Moçambique**. Tese (Doutorado em Antropologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

Silva, Tulio Henrique Gomes. **“Professor, como assim você nunca leu Lélia Gonzalez?”: Trajetórias e narrativas do Coletivo Retomadas Epistemológicas**. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 72. 2021.

Scott, Joan. A invisibilidade da experiência. **Projeto História**, n. 16, fev. 1998.

Smith, Linda Tuhiwai. **Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas**. Trad. Roberto Barbosa. Editora UFPR, 2018.

Spivak, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2010.

Souza, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência: culturas e identidades no movimento hip hop**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

Souza, D. M.; Rodrigues, D. S.; Silva, S. C. As faces insólitas da Iara. Uberlândia. MG: **Téssera**, v. 4, n. 1, p. 46-60, 2021.

Souza, Neusa Santos. **Tornar-se Negro. As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social**. Rio de Janeiro, 2ª edição. Edições Graal, 1983.

Souza, Esdras. Kleyson, Assis. O afrofuturismo como dispositivo na construção de uma proposta antirracista. **Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas**, Serra Talhada, 6: 64-74, Jan-Dez. 2019.

Souza, Waldson Gomes de. **Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea**, Dissertação (Mestrado), Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

Stengers, Isabelle. 2018. A proposição cosmopolítica. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (69), 442-464.

Strathern, Marilyn. Fora de contexto: As ficções persuasivas da Antropologia. In. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. Ubu Editora, São Paulo, 2018.



Sztutman, Renato. 2018. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, p. 338-360.

Trouillot, Michel-Rolph. **Silenciando o passado: Poder e a produção da história**. Curitiba: Huya, 2016.

Troka, Donna. You heard my gun cock: Female agency and aggression in contemporary rap music. **African American Research Perspectives**, v. 8, n. 2, p. 82-102, 2002.

Venâncio, Vinicius. Silva e Lima, Juliana. O PROBLEMA (I) – “Nada será como antes, amanhã” Antropólogues negras/os movendo a Antropologia Brasileira. **NOVOS DEBATES - FÓRUM DE DEBATES EM ANTROPOLOGIA**, v. 2, 2021.

Whitaker, Roy. Through space and rhyme: How hip-hop uses Afrofuturism to take listeners on journeys of empowerment. **The conversation**, 2023.

Womack, Ytasha. **Afrofuturism: The world of black sci-fi and fantasy culture**. Laurence Hill Books, Chicago, 2013.

_____. Cadete espacial. In. **AFROFUTURISMO: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica**. Organização: Kênia Freitas, 2015.

Wright, K. Ceres. Afrofuturism and the intersectionality of black feminism, civil rights, the space race and hip-hop. In. **Boogie Down Predictions: Hip-Hop, Time, and Afrofuturism Paperback**. 2022.

Xakriabá, Célia. **O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada**. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília. Brasília. 2018.



Referências Musicais

AGOURO. Intérprete: Tasha & Tracie. Compositor: Tasha & Tracie. São Paulo: Ceia Ent, 2020 (2:36 min).

BAD bih. Intérprete: Inza Princess. Compositor: Inza Princess. Belo Horizonte, 2021 (2:20 min).

CAPETA. Intérprete: Lua Zanella. Compositor: Lua Zanella. Belo Horizonte, 2020 (3:36).

CAPÍTULO 4, versículo 3. Intérprete: Racionais MC 's. Compositor: Mano Brown. São Paulo: 1997 (8:06 min).

DA ponte para cá. Intérprete: Racionais MC 's. Compositor: Mano Brown. São Paulo: 2002 (8:47 min).

EMOTIONS. Intérprete: Inza Princess. Compositor: Inza Princess. Belo Horizonte, 2021 (3:02 min).

EU sou deus. Intérprete: Lua Zanella. Compositor: Lua Zanella. Belo Horizonte, 2021 (3:24).

FORMATION. Intérprete: Beyonce. Compositor: Beyoncé Knowles, Asheton Horgan, Michel L Williams II, Aaquil Brown, Khalif Brown. Columbia: Parkwoord Entertainment: 2016 (3:26)

IARA. Intérprete: Lua Zanella. Compositor: Lua Zanella. Belo Horizonte, 2021 (3:10).

MURDER me. Intérprete: Inza Princess. Compositor: Inza Princess. Belo Horizonte, 2021 (3:02 min).

POCO. Intérprete: Tasha & Tracie. Compositor: Tasha & Tracie. Intérprete: Tasha & Tracie. São Paulo: Ceia Ent, 2020 (4 min).

RAINHA da Praça Sete. Intérprete: Lua Zanella, Paige. Compositor: Lua Zanella, Paige. Belo Horizonte, 2021 (3:22).

RAP é compromisso. Intérprete: Negra Li, Sabotage. Compositor: Sabotage. São Paulo,, 2000 (4:23)

RAPPER'S Delight. Intérprete: The Sugarhill Gang. Compositor: Bernard Edwards, Nile Rodgers, Redgers, Rodgers, The Edwards. Waner Music Group, 1979 (14:30 min).

ROUFF. Intérprete: Tasha & Tracie. Compositor: Tasha & Tracie. São Paulo: Ceia Ent, 2021 (1:57 min).

TENDÊNCIA. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositor: Dona Ivone Lara e Jorge Aragão. Rio de Janeiro: 2004 (3:43 min).



Glossário

B-girl | B-boy

B-girls e b-boys são indivíduos na cultura hip-hop que se expressam a partir da dança. A origem do nome vem da ideia de ponto de ruptura (*breaking point*), tendo em vista o contexto de violência que emergiu a cultura hip-hop e a dança era vista como um modo de libertação. Há também apontamentos de que o “B” poderia ser referência ao Bronx, sendo bronx-boy ou bronx-girl.

Beat

Batida ou ritmo é que traz ritmo e velocidade às palavras no *rap*.

BH

Capital mineira, Belo Horizonte (MG).

Bpm

Batidas por minuto.

Break

Break ou *breaking dance* é um estilo de danças urbanas oriundos da cultura hip-hop.

Corre

Corre, em um de seus significados, denomina movimentações, especialmente aplicado ao redor da busca por dinheiro e, logo, enquanto fins laborais.

Controladora

A controladora é o dispositivo que permite que o DJ mixe e manipule músicas.

DJ

DJ é uma redução de *disc jockey* [disco jóquei]. Se popularizou através da sigla nomeando um artista que através de outras músicas e mixagens, produz novos sons.

Freestyle

Estilo livre relacionado à improvisação.



EP

Extended play (EP) é uma gravação menor que um álbum convencional, sendo de menor duração e compreendida por menos faixas.

Jog dial

É um prato plano grande presente em uma controladora musical que funciona para navegar na faixa, para a frente ou para trás, quando a reprodução ainda não começou, ou para acelerar ou diminuir a reprodução da faixa de reprodução após começar.

MC

MC's, em significado direto, designa *Mestres de Cerimônia*¹²⁸, que seriam responsáveis por conduzir determinado evento/festa. O mundo do funk se utiliza muito desta nomeação para designar cantores do gênero. O rap também se apropria da nomenclatura.

Pocket show

Show curto, presente em eventos da cultura hip-hop onde algume MC se apresenta antes de alguma atração.

Ref

Refs é uma abreviação para referência. E é utilizado para designar sobretudo indivíduos que atuam como referência e inspiração para outros. Muito difundido ainda no mundo da cultura hip-hop.

Sample

Sample é cortar ou repetir trechos ou amostras de sons de uma gravação ou determinada música e a apresentar em uma nova faixa ou construção sonora. *Samplear* é o que denomina este ato.

Scratch

Técnica musical utilizada por DJs para criar e manipular sons em tempo real a partir do arranhão na *jog dial*.

¹²⁸ No inglês *Masters of Ceremony* (MC).



Set

Set ou *setlist*, *combinação* musical de DJ's em determinada apresentação.

Singles

Os *singles* são músicas geralmente lançadas individualmente e que atuam especialmente promovendo o trabalho do artista.

Slams

Espaço aberto para rimas e poesia muito presente na cultura hip-hop.

Soundcloud

Plataforma de streaming digital livre onde DJ's e produtores se utilizam com liberdade para divulgar seus trabalhos e mixagens de músicas.

Streetwear

Estilo de roupa urbana casual que se popularizou a partir da década de 1990 a partir de culturas urbanas, entre elas o hip-hop.

Tracksuit

Tracksuit é o nome que se usa em língua inglesa para um conjunto de roupa esportiva.

Tomar de assalto

A dualidade da ideia de um assalto, em primeiro plano pelo seu sentido literal e em segundo plano, apontando para a ideia de que corpos como os nossos estarão presentes e tomarão tudo aquilo que foi negado a eles a partir da ocupação de espaços, fazendo com que nossa presença seja sentida e vista.



Apêndice

Vivendo e aprendendo ... "Epistemicídio"

Então tá!

CENTRO ACADÊMICO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Aos Departamentos vinculados ao curso de Ciências Sociais da UFMG,

Os estudantes negros e negras do curso de Ciências Sociais, auto organizados no coletivo Tudo Nosso discutem ao longo dos últimos semestres a extrema necessidades da revisão bibliográfica das disciplinas obrigatórias com a inclusão de autores(as) negros(as) e indígenas. O coletivo entende a existência de autores cujo as obras foram invisibilizadas devido aos seus corpos estigmatizados num processo de constante epistemicídio. Apesar do aumento do ingresso de alunos negros e indígenas na universidade pública ainda há uma lacuna no conhecimento produzido por estes grupos tornando suas produções e obras marginalizadas, reiterando as assimetrias existentes no campo acadêmico das Ciências Sociais. Há um grande número de obras que são produzidas constantemente há anos, mas são sistematicamente apagadas.

Está garantido na lei 10.639 de 2003 a obrigatoriedade do ensino da história e culturas afrobrasileiras e africanas. Nesse sentido, reconhecemos que há esforços mínimos para tratar das temáticas em disciplinas optativas, não obstante, essa arbitrariedade só reforça o local de "outro" que grupos marginalizados têm sido submetidos no campo do conhecimento.

Entendemos a seriedade da lacuna epistemológica gerada pela falta de intelectuais negros, indígenas e mulheres na formação básica bibliográfica do curso. Dessa forma, a não adoção desses autores fomenta a perpetuação do racismo institucional e estrutural que exclui não apenas possíveis cânones (apagados pelo processo histórico acadêmico) como também marginaliza a produção de discentes, grupos e intelectuais que produzem material relevante e de qualidade para o conhecimento científico.

A partir dessa urgente demanda, gostaríamos de solicitar que a discussão seja colocada em pauta na próxima reunião de câmara dos departamentos, com a presença de representantes discentes do Centro Acadêmico de Ciências Sociais, para que seja estabelecido um diálogo no intuito de que medidas efetivas possam ser tomadas em prol desse gravíssimo problema.

Esperamos que nessa reunião possamos explanar nossas demandas e apresentar a plataforma online chamada Afroteca, onde possui mais de 700 livros de pessoas negras em diversas áreas do conhecimento.

Esperamos respostas dos respectivos departamentos sobre a inclusão da pauta e da disponibilidade de reunião.

Belo Horizonte, 21 de agosto de 2019

Gestão Ponta de Lança e Coletivo Tudo Nosso 2018/2019

Centro Acadêmico de Ciências Sociais - UFMG

👍😂😭 Mateo e 35 outras pessoas

91 comentários 5 partilhas

👍 Gosto

💬 Comentar

➦ Partilhar

