

MANDUME: O RAP COMO MOVIMENTO DE RETOMADA E CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA NEGRA

MANDUME: RAP AS A MOVEMENT OF RETRIEVAL AND CONSTITUTION OF BLACK COLLECTIVE MEMORY

Lucianna Furtado*

Laura Guimarães Corrêa**

RESUMO

Este artigo aborda o rap como movimento simultâneo de retomada e construção da memória da coletividade negra, articulando entrecruzamentos, sobreposições e transições entre as modalidades da memória individual, comunicativa e cultural. Para esta discussão, um videoclipe de rap foi deslocado de seu gênero fílmico original, observando as enunciações dos rappers como relatos testemunhais e registros documentais na elaboração do genocídio negro, fortalecendo o elo de continuidade entre as dimensões histórica e contemporânea das relações raciais no Brasil. A partir dessa fundamentação, este artigo analisa a narrativa discursiva e imagética do videoclipe “Mandume” como articulação da memória na reconstrução da identidade coletiva negra.

PALAVRAS-CHAVE:

Testemunho; identidade negra; genocídio negro.

ABSTRACT

This paper addresses rap as a movement of simultaneous retrieval and constitution of black collective memory, articulating interrelations, overlaps and transitions between the levels of individual, communicative and cultural memory. For this discussion, a rap videoclip was displaced from its original film genre, observing the rappers' enunciations as witness accounts and documentary records on the process of coming to terms with black genocide, strengthening the nexus of continuity between the historical and contemporary dimensions of racial relations in Brazil. Based on this reasoning, this study

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). lucianna.furtado@gmail.com

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG e Doutora em Comunicação pela mesma universidade. guimaraes.laura@gmail.com

analyses the discursive and imagnetic narrative of the videoclip “Mandume” as an articulation of memory on the reconstruction of collective black identity.

KEYWORDS:

Testimony; black identity; black genocide.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é realizar uma reflexão sobre a produção e consumo do rap como movimento de retomada da memória cultural da coletividade negra e simultâneo gesto de composição, construção e reconstrução dessa memória. Para isso, o trabalho abordará o conceito de memória coletiva, seu desmembramento em memória comunicativa e cultural, suas relações com as formas de memória individual, assim como as conexões, entrecruzamentos e processos de transição entre todas estas. A discussão teórica contemplará o gesto testemunhal como um dos articuladores desses movimentos de transição, além de seu papel nos processos de elaboração do passado e construção da memória coletiva de maneira crítica e transformadora.

Partindo do genocídio negro no Brasil como catástrofe - não como um evento definido, local e temporalmente contido, mas como um genocídio contínuo, histórico e contemporâneo - este artigo abordará a constituição do rap como testemunho, como relato da exclusão e da opressão racial, performado pelos sobreviventes desse genocídio. Como exemplo, este estudo discutirá o videoclipe “Mandume” (2016), dos rappers Emicida, Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike e Raphão Alaafin, e direção de Gabi Jacob, em seu movimento de ressignificação histórica para a construção de uma identidade coletiva negra positiva a partir da articulação das diferentes modalidades da memória.

MEMÓRIAS, TESTEMUNHO E A ELABORAÇÃO DO PASSADO

Com a virada culturalista, multiplicaram-se nas ciências humanas e sociais os estudos críticos da cultura e os questionamentos aos discursos oficiais, pretensamente unificados, abrindo caminho para a desconstrução e reconstrução de tradições culturais, a fragmentação e ressignificação da história. Segundo Seligmann-Silva (2008), esse cenário destacou a memória, desafiando a historiografia tradicional e afetando-a com seus testemunhos, relatos, imagens e outros procedimentos da história oral. Gagnebin

(2006) diagnostica uma erupção dos estudos acadêmicos da memória, junto ao trauma, esquecimento, resgate e relação com a história. Para a autora, o cuidado com a memória como objeto de estudo envolve o dever ético de preservá-la, protegê-la do silenciamento e do esquecimento.

Ao pensar a memória em sua dimensão social, Halbwachs (1990) a aborda como mecanismo de ressignificação do passado, a partir da memória coletivamente constituída. Na visão do autor, mesmo no aspecto pessoal, individual, a memória está marcada por seu contexto e atrelada à memória do grupo social, também integrando e compondo essa memória coletiva. Por meio dos testemunhos, relatos e outras práticas afins, a memória individual atua na memória coletiva, articulando a identidade cultural e elementos de pertencimento aos grupos sociais. Para Halbwachs, a rememoração reconstrói o passado ancorada em ideias desenvolvidas na atualidade, atuando na construção do presente e na revisitação e confronto ao passado, desvelando novos fatos, perspectivas, visões de mundo e construções da realidade social.

Halbwachs diferencia a memória coletiva da ciência histórica, enfatizando que a primeira é “uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (1990, p. 81-82), e a história divide a linearidade cronológica em intervalos definidos, como uma tragédia distribuída em atos. Na concepção do autor, enquanto a história se ocupa das rupturas, diferenças e períodos definidos do passado, para só então restabelecer a continuidade interrompida, a memória coletiva posiciona em primeiro plano as similitudes, a continuidade, a permanência, aquilo que perdura, apresentando o vínculo entre passado e presente. Feita essa diferenciação, o autor enfatiza que as memórias coletivas são múltiplas, conforme as particularidades dos grupos sociais.

O conceito de memória coletiva de Halbwachs é desmembrado por Jan Assmann (2016) em duas formas de lembrar: a memória comunicativa e a memória cultural. Para o autor, a memória é a faculdade que capacita os sujeitos a constituírem a consciência da sua identidade, na dimensão pessoal e coletiva, efetuando uma síntese do tempo e identidade. Assmann distingue três níveis da articulação entre tempo, identidade e memória (2016, p. 117): o primeiro, interno (a memória individual, que articula o *self*

interno da identidade do sujeito a seu tempo subjetivo); o segundo, social (a memória comunicativa, que vincula o *self* social do indivíduo no desempenho de seu papel social à própria temporalidade social); e o terceiro, cultural (a memória cultural, que encaixa a identidade cultural ao tempo histórico, mítico, cultural).

Partindo da ideia de Halbwachs (1994, 1997 apud ASSMANN, 2016) de que a memória depende dos processos comunicativos e da socialização, podendo ser analisada como uma função da vida social, Assmann enfatiza que a memória, nesse nível social, é uma matéria de comunicação, da interação entre os sujeitos. Sobre a memória comunicativa, que se refere a um passado recente, Assmann afirma:

São as memórias que um indivíduo compartilha com seus contemporâneos. Isso é o que Halbwachs entende por “memória coletiva” e o que forma o objeto da história oral, aquela área da pesquisa histórica que se baseia não nas usuais fontes escritas da historiografia, mas exclusivamente em memórias obtidas em entrevistas orais (2016, p. 120-121).

Já a memória cultural, para Assmann, é ancorada principalmente no passado, mesmo que não seja preservado estritamente sob esse formato - podendo se manifestar em símbolos culturais, representado na figura de mitos orais, escritos, reencenações em festas tradicionais e outros costumes. Na memória cultural, a diferenciação entre mito e história não é nítida: “Não é o passado como tal, como é investigado e reconstruído por arqueólogos e historiadores, que conta para a memória cultural, mas apenas o passado tal como ele é lembrado” (2016, p. 121).

O conhecimento sobre o próprio passado, quando atrelado a processos de identificação e construção da identidade como grupo social, deixa de ser apenas conhecimento e passa a formar a consciência histórica, se constituindo como memória, com propriedades integrativas, sociais, identitárias: “Memória é conhecimento dotado de um índice de identidade, é conhecimento sobre si, (...) seja como indivíduo ou como membro de uma família, uma geração, uma comunidade, uma nação ou uma tradição cultural e religiosa” (ASSMANN, 2016, p. 122). Essa constituição indica estruturas de tempo e identidade, no aspecto individual, geracional, político e cultural; implica a existência de laços afetivos, de relações de pertencimento social.

Assmann enfatiza que a diferenciação entre essas modalidades de memória não é fixa, rígida e bem delimitada, mas se articula em relações dinâmicas de afetação,

transformação, transição e mesmo sobreposição. O autor cita dois movimentos de significância estrutural: a transição de conteúdo da memória autobiográfica individual e da memória comunicativa para a composição da memória cultural; e o trânsito de elementos dentro dos limites da própria memória cultural, passando “da retaguarda para a dianteira, da periferia para o centro, da latência ou potencialidade para a manifestação ou atualização e vice-versa” (ASSMANN, 2016, p. 126). Essas transições e transformações constroem uma rede de entrecruzamentos das memórias individual, comunicativa e cultural, em fronteiras porosas, permeáveis umas às outras, sensíveis à afetação mútua. Essa porosidade se dá precisamente pelo caráter de constante transformação das relações sociais nas quais a memória é construída, desconstruída e reconstruída.

A enunciação e a performance testemunhal operam como meios de transição entre as modalidades de memória, materializando esses entrecruzamentos na construção da identidade individual e coletiva, nas interações cotidianas e no desempenho de papéis sociais. Os estudos do testemunho, segundo Seligmann-Silva (2008), representam uma tentativa de ler, na cultura, as marcas e reverberações das catástrofes do século XX. O autor toma o gesto testemunhal como elementar, como aquilo que possibilita a sobrevivência aos sujeitos submetidos a situações de violência - enfatizando uma dialogicidade implícita na narração de algo a alguém, construindo uma ponte entre quem a relata e quem a presencia. Para o autor, o testemunho é uma tentativa de fragmentar o muro entre o sobrevivente e o resto da sociedade, reconstruindo sua conexão com o meio social, de modo que o desejo de renascer é o sentido primário da narração do trauma.

O testemunho não se encerra como uma memória autobiográfica, individual, centralizada no sujeito que narra, afinal, “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67). Esse caráter dialógico, interacional, social do testemunho permite emergir seu poder transformador, na construção de uma memória dotada de função crítica, de papel político, essencial para a problematização do evento histórico e a transformação da sociedade.

A necessidade de elaboração do passado, segundo Adorno (2008), envolve uma espécie de ferida, ligada à responsabilidade pelas atrocidades cometidas. A relação conflituosa com essa culpa, esvaziada de sentido e deformada por racionalizações ilegítimas, está

vinculada à destruição da memória, ao esquecimento do passado e ao desaparecimento da consciência da continuidade histórica (ADORNO, 2008, p. 3). Destituída da criticidade da análise histórica, essa memória se torna debilitada, deturpada. Para Adorno, a supressão ou negação da análise reflexiva da memória permitem que o fascismo, racismo, nacionalismo exacerbado e narcisismo coletivo sobrevivam à sua derrota factual, permanecendo no imaginário coletivo e na construção da realidade social, marcados pelo que o autor chama de delírios coletivos e ódio contra tudo o que é diferente.

Desse modo, somente a elaboração do passado permite superá-lo: “No fundo, tudo dependerá do modo pelo qual o passado será referido no presente; se permanecemos no simples remorso ou se resistimos ao horror com base na força de compreender até mesmo o incompreensível” (2008, p. 10). Defende-se, portanto, a elaboração não como mera exposição ou repetição - mas como iluminação, elucidação, esforço consciente de investigação e explicação da continuidade histórica que permitiu o emergir de ideais fascistas, racistas, sua ebulição crescente sob a forma de um nacionalismo hediondo e sua erupção em catástrofes históricas de violência em massa.

Para Gagnebin (2006), a elaboração do passado proposta por Adorno busca compreendê-lo para garantir que não seja recorrente, na forma de tragédias semelhantes. Não se trata de uma obsessão pela celebração solene do passado em prejuízo da atuação no presente, mas da compreensão racional do trauma, dissecando-o e construindo instrumentos de análise para melhor elucidar o presente e assegurar que as catástrofes não se repitam (2006, p. 103). Essa elaboração é indispensável para a intervenção no presente e para um processo de transformação social ancorado na consciência histórica desenvolvida por meio da memória coletiva.

A elaboração do passado, revisitação da história e reconstrução da memória coletiva se enriquecem com arquivos não-institucionais, relatos verbais e imagens, demonstrando abertura à diversificação de fontes documentais. Como aponta Seligmann-Silva (2008), a historiografia tradicional tende a repelir o uso da imagem, questionando sua credibilidade em associação com a imaginação, enquanto a memória é fortemente apoiada nesse aspecto imaginativo, na verbalidade e nas imagens. Sobre a estreita relação entre esses elementos na composição da memória, associando-a à imaginação e às imagens mentais, o autor enfatiza sua importância: “(...) porque assim como falamos de

narrativa testemunhal também deve-se pensar em uma arte testemunhal, ou seja, em práticas imagéticas do testemunho” (2008, p. 74).

Essas práticas imagéticas podem ter sua materialidade desenvolvida na produção audiovisual por meio da associação da figura da testemunha a imagens de arquivo do evento histórico em narração ou ainda a encenações. As imagens de arquivo podem ser acionadas com função de contextualização, exemplificação, indício, prova do fato relatado ou mesmo exposição das contradições na fala testemunhal. As encenações, por sua vez, sejam elas espontâneas ou previamente roteirizadas, podem se manifestar como tentativa de reconstituição do fato ocorrido ou como ilustração cênica, intencionalmente ficcional, articulada à construção argumentativa formulada no relato testemunhal.

O RAP E A MEMÓRIA COLETIVA NEGRA

Apesar da negligência e efetivo apagamento da opressão racista na história oficial, junto à construção de uma identidade nacional supostamente igualitária em termos raciais, na qual todas as raças conviveriam harmoniosamente sob a unificação da mestiçagem, é inegável a constituição de uma política de genocídio contra as pessoas negras no Brasil. Não se trata de um genocídio temporal e localmente contido, mas de um fenômeno constante na história do país e mesmo constitutivo da identidade nacional - desde as condições desumanas da escravidão, passando pela execução de abolicionistas negros e extermínio de comunidades quilombolas, até as formas atuais de violência, exclusão e encarceramento da população negra.

A própria mestiçagem brasileira atua com o propósito de diluir, apagar, sufocar o que resta da origem afrobrasileira em nossa sociedade ordenada pela racionalidade dominadora europeia - mascarada sob a celebração de uma mestiçagem que se dissimula como democracia racial e que, na prática, hierarquiza e oprime esses mestiços, mais violentamente conforme mais intensas forem suas marcas fenotípicas de cor, cabelo e traços negros. Para Abdias do Nascimento (1978), as políticas demográficas de branqueamento, como o incentivo à imigração europeia e à mestiçagem para clarear a composição populacional, são aliadas às estratégias culturais de branqueamento, como a inferiorização e apagamento da cultura africana por meio da aculturação, integração e assimilação hierarquizadas, perpetuadas pela socialização, educação formal e meios

de comunicação. Ambas as vertentes, segundo o autor, buscam o extermínio negro, a erradicação da mancha negra, material e simbolicamente. Esse apagamento simbólico se manifesta também na interdição e constrangimento da discussão sobre raça no Brasil, tema visto não apenas como subversivo, mas também como divisionista, contrário à própria unidade nacional. É precisamente a constituição dessa unidade por meio do branqueamento que, além de promover o genocídio e a opressão contra as pessoas negras, também atua para silenciá-las:

O objetivo não expresso dessa ideologia é negar ao negro a possibilidade de autodefinição, subtraindo-lhe os meios de identificação racial. Embora na realidade social o negro seja discriminado exatamente por causa de sua raça e da cor, negam a ele, com fundamentos na lei, o direito legal da autodefesa. A constituição do país não reconhece entidades raciais; todo mundo é simplesmente brasileiro (NASCIMENTO, 1978, p. 79).

Segundo o Atlas da Violência, elaborado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), 71% das vítimas de homicídio no Brasil são pessoas negras - de modo que, como o próprio documento aponta, “jovens e negros do sexo masculino continuam sendo assassinados todos os anos como se vivessem em situação de guerra” (CERQUEIRA *et al*, 2017, p. 30). Embora exista uma forte interseção entre as questões raciais e de distribuição de renda, a acentuação do risco de violência contra pessoas negras não está restrita a razões estruturais de classe: segundo Cerqueira e Coelho (2017), mesmo já descontados os fatores socioeconômicos de escolaridade, idade, estado civil e região de residência, o risco de homicídio no Rio de Janeiro ainda é 23,5% maior para homens negros. Segundo o Índice de Vulnerabilidade Juvenil à Violência (2017), entre os brasileiros de 15 a 29 anos, a chance de um jovem negro ser vítima de homicídio é quase três vezes (2,7 vezes) maior quando comparado a um jovem branco na mesma faixa de idade.

Também entre as mulheres, o fator racial apresenta uma diferença significativa no risco de ser vítima de violência: entre 2005 e 2015, a mortalidade de mulheres negras aumentou 22%, acima da média nacional, enquanto a mortalidade das demais mulheres apresentou uma redução de 7,4%. Nesse período, a proporção de mulheres negras entre o total de mulheres vítimas de mortes por agressão aumentou de 54,8% para 65,3% (CERQUEIRA *et al*, 2017, p. 37). Segundo o Índice de Vulnerabilidade Juvenil à Violência (2017), o risco de ser assassinada é 2,19 vezes maior para uma jovem negra do que para

uma jovem branca. Além disso, 65,9% das mulheres submetidas a alguma forma de violência obstétrica no Brasil são mulheres negras (D'ORSI *et al*, 2014).

O racismo religioso, vertente que vitima especificamente os seguidores de crenças de matriz africana, também se destaca entre as denúncias: segundo os Dados de Intolerância Religiosa 2015-2016, do Ministério dos Direitos Humanos, ataques contra praticantes de umbanda, candomblé e outras crenças afrorreligiosas representam 63,4% do total das denúncias identificadas por religião. Culturalmente, essa violência é legitimada discursivamente por meio de associações entre elementos afrorreligiosos, como os orixás, entidades, orações e práticas ritualísticas, a noções negativas, como demônios, profanidades e “magias” de orientação perversa.

O Brasil possui a quarta maior população carcerária do mundo, com 622 mil detentos, dos quais 61,6% são pessoas negras, segundo a versão mais recente do Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (2014). Desde dezembro de 2014 não houve publicação de novas versões com a atualização dos dados, e o próprio relatório aponta falhas na coleta dos dados que sugerem um número muito maior de pessoas negras. Segundo Alves (2015), o sistema judiciário brasileiro se caracteriza por um intenso racismo institucional, que se manifesta desde a abordagem policial, pelo viés da condenação antecipada, até o julgamento diante de um corpo de juízes e promotores majoritariamente branco e a negligência de direitos humanos no cumprimento da pena. Enfatizando a importância de um olhar interseccional, que contemple recortes de gênero e classe, a autora aponta o racismo como a principal âncora de seletividade penal do que ela chama de empreendimento genocida da indústria da punição (ALVES, 2015, p. 112).

Tanto historicamente como na era contemporânea, a música é uma das principais manifestações da tradição da oralidade e da cultura popular negra. Desde a musicalidade religiosa que orienta as cerimônias nos terreiros de umbanda e candomblé até os formatos do samba, funk, blues, jazz, reggae e rap, a música negra se manifesta não apenas como arte e entretenimento, mas como uma construção discursiva e identitária de resistência, além de uma forma de comunicação de saberes e contato com a ancestralidade na tradição cultural africana.

O rap surgiu no Bronx, bairro periférico de Nova York composto majoritariamente por famílias negras e hispânicas, constituindo-se como relato da experiência da periferia

de grandes cidades no mundo todo (GUIMARÃES, 1999). Considerando a construção da identidade como uma narração de si, para o próprio sujeito que a realiza e para os outros com os quais esse sujeito interage, “a identidade é inseparável de uma narrativa e o rap - como narrativa da vida dos jovens negros, excluídos, das periferias dos grandes centros urbanos - aparece como uma forma de construção da identidade desses jovens” (GUIMARÃES, 2007, p. 175). Para a autora, narrar a opressão por meio do rap é uma forma de contestar ideias preconcebidas relativas à identidade:

Ao criar um discurso em primeira pessoa, territorialmente localizado, mas cuja amplitude é global, os jovens excluídos das periferias de todo o mundo criam uma narrativa que possibilita a construção de uma identidade que os une a partir de sua realidade e não em uma idealização, como as referências à identidade nacional pretendiam construir. E que ganha universalidade porque a própria exclusão tornou-se parte integrante dessa identidade (2007, p. 183-184).

Ao abordar o hip-hop como um movimento sociocultural de origem coletiva, o pesquisador Ivan Messias identifica a origem do rap como ligada à ideia da mestiçagem, do hibridismo das relações coloniais em todo o continente americano: “(...) é o ecletismo cultural com elementos do lúdico no trágico residente na experiência dos povos pretos da América” (2015, p. 33). O autor enfatiza a predominância de temáticas como o racismo, a violência policial, o genocídio negro e orgulho da negritude, evidenciando uma estreita relação entre o rap e as pautas dos movimentos negros, por meio de um compromisso político desse gênero musical junto à população negra. Centralizando o rap como agregador dessa comunidade, Messias (2015) destaca o movimento hip-hop como um instrumento de educação não formal, que desempenha papel fundamental na formação política de seu público.

Segundo Messias (2015), no contexto da reprodução tecnomassiva da indústria cultural no início do século XX, as populações marginalizadas se apropriaram da musicalidade e do mercado artístico para se organizarem do ponto de vista cultural e político em relação à sua identidade étnica. Desse modo, esse espaço foi historicamente utilizado para o desenvolvimento de debates progressistas e valorização da própria comunidade: “A arte musical tem sido instrumento de luta dos subalternizados. (...) A estética da melodia é instrumento de batalha. A batida rítmica convida e convence a juventude de qualquer país para se congregarem frente às batalhas étnicas de qualquer natureza”

(MESSIAS, 2015, p. 38). Assim, a gramática que organiza a produção e o consumo do rap se consolidou em proximidade com essas narrativas da exclusão e opressão racial, tanto por meio da coesão na abordagem desses temas, em sua definição como centrais e constitutivos do gênero; como na construção de um lugar de enunciação bem demarcado e delineado, em que essas experiências emergem dinamicamente na fala de si e em constante diálogo com seu lugar social.

A constituição do rap como relato da exclusão, violência e genocídio negro, assim como da riqueza cultural, filosofia, resistência e organização coletiva dos movimentos negros, são precisamente os elementos que propiciam a análise desse gênero como registros de memória. Gomes e Pontarolo (2009) propõem adotar o hip hop¹ como fonte documental para a construção do conhecimento da história e cultura afrobrasileiras, em uma abordagem crítica e problematizadora das relações raciais como instrumento pedagógico. O argumento dos autores é que a análise dos elementos do hip hop, principalmente dos relatos construídos no rap, permite construir um panorama cultural da trajetória negra no Brasil, conectando a dimensão histórica da opressão racial a suas manifestações contemporâneas, articulando o legado da luta ancestral e a construção da realidade social no presente por meio do relato das experiências dos sujeitos negros.

O rap, como articulador da própria constituição da memória coletiva negra, é uma das pontes que ligam duas dimensões da realidade social das pessoas negras no Brasil: a dimensão histórica, do conhecimento e análise do passado, e a contemporânea, do registro e leitura crítica do presente. Segundo Tella (1999), as lembranças sociais do passado estão sujeitas a modificações e reinterpretações, à medida que surgem novos materiais, inquietações e perspectivas na consciência e imaginário dos sujeitos. Apoiado na ideia de Halbwachs (1990), de que o ato de lembrar é reelaborado e preenchido de novos significados do presente, Tella afirma que a experiência social dos sujeitos negros por meio do rap são “o alicerce para toda a interpretação que eles terão sobre o passado da população negra” (1999, p. 62).

Aprópria performance do rapper remete à figura do *griot* (ou griô) africano, que transmite oralmente os saberes tradicionais de sua comunidade por meio do canto, da música, da palavra declamada. Segundo Flávio Renegado (2016 apud FERNANDES; PEREIRA, 2017), a conexão entre o rap e sua origem africana se manifesta intensamente na sobrevivência

dessa figura do narrador de histórias, que mantém viva a essência da tribo, da comunidade, apontando o rapper como um *griot* moderno. Fernandes e Pereira (2017) enfatizam a relação entre esses intérpretes por meio do seu ofício político, da tradição oral como eixo principal de seu papel social e do acervo de conhecimento e sabedoria popular que constituem. Segundo as autoras, como ambos relatam sua vivência para transformar o meio social, sua atuação está significativamente vinculada à construção da memória coletiva, à história cotidiana e à identidade do grupo que representam.

Embora os autores citados na discussão teórica da seção anterior se refiram mais especificamente a catástrofes históricas como o Holocausto (ou outros genocídios históricos não-contínuos, temporal e localmente definidos), a aproximação dos testemunhos dos sobreviventes dessas ocasiões com os depoimentos do rap se dá precisamente por seu caráter como sobreviventes das múltiplas formas de violência contra pessoas negras. Ao abordar a ignorância e indiferença que permeiam a relação com o passado no Brasil, Gagnebin (2010) não se refere apenas à ditadura militar, mas à história da escravidão, aos movimentos sociais, às lutas populares de resistência. No silenciamento e desconhecimento desse passado, a autora enfatiza suas reverberações contemporâneas: “Ignorância e indiferença que também dizem respeito ao presente, à tortura e à morte de tantos cidadãos, pobres, negros, pardos, sem cor nem nome” (2010, p. 177).

Essa aproximação que propomos se sustenta, portanto, em três pilares: 1) fatos históricos que posicionam a população negra no Brasil como vítima de inúmeros ataques genocidas e políticas migratórias racistas; 2) a constituição contemporânea de mecanismos estruturais de exclusão, opressão, silenciamento, violência e efetivo genocídio; 3) o vínculo entre os anteriores, na dimensão simbólica da violência de representação como legitimação discursiva da violência material, que permeia a articulação entre esse passado e esse presente das identidades negras por meio dos entrecruzamentos da memória.

MANDUME: A ARTICULAÇÃO DOS ENTRECruzAMENTOS DA MEMÓRIA

O material a ser discutido neste artigo é o videoclipe “Mandume” (2016), dos rappers Emicida, Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike e Raphão Alaafin, e direção de Gabi Jacob. O título faz referência ao rei Mandume ya Ndemufayo, líder da resistência

contra as missões evangelizadoras e as invasões coloniais portuguesas e alemãs em Angola, resgatando a matriz africana para articular uma visão heroica, de poder e resistência da ancestralidade e cultura negra. O videoclipe não aborda, diretamente, a história de Mandume em si, mas seu simbolismo na memória cultural, na constituição da memória comunicativa e na construção da identidade e do papel social das pessoas negras na história.

Para essa discussão, propomos deslocar o videoclipe de seu gênero original para observá-lo como fonte documental, em uma leitura das enunciações compostas e performadas pelos rappers como relatos testemunhais das violências materiais e simbólicas da opressão estrutural racista. Observamos o material discursivo e imagético não apenas como resgate da memória cultural e da tradição da oralidade, mas como a constituição de uma memória da experiência como pessoa negra na contemporaneidade, em estreita relação com o legado ancestral. A narrativa retoma o processo de naturalização e internalização da posição servil, humilde, confinada à subalternidade, imposta às pessoas negras, reconstruindo a identidade coletiva como combativa, de luta, orgulho e resistência - coletiva, mas não homogênea, e sim marcada por pluralidades e interseções que contemplam diversas experiências identitárias.

Em entrevista ao jornalista Luís Adorno, do Ponte Jornalismo (2016), Emicida explica que a escolha do rei Mandume foi motivada pelo potencial desse personagem histórico para inspirar e resgatar o orgulho das pessoas negras, que continuam a lutar e resistir na atualidade. O rapper conheceu a história de Mandume por meio de um amigo e, diante da comparação entre seu videoclipe e uma aula de história, ele direciona o elogio a seus professores e, principalmente, às pessoas letradas e sábias com quem aprendeu. A fala do rapper evidencia a consciência sobre a relação de complementaridade entre a educação formal e a cultura da oralidade na construção da identidade e das visões de mundo.

A construção narrativa em torno da negritude como resistência não é retratada sob uma ótica de homogeneidade, mas perpassa recortes de gênero, classe, sexualidade e religiosidade, construindo uma abordagem interseccional da violência de representação. A interseccionalidade, conceito desenvolvido por feministas negras na década de 1980, constitui uma ferramenta teórico-metodológica para elucidar as interações entre

as relações de poder e categorias como classe, gênero e raça (RODRIGUES, 2013). Ao considerar que os recortes de opressão e desigualdade se combinam, se sobrepõem, complexificando as relações sociais, essa abordagem permite explorar as especificidades geradas por essas sobreposições e, assim, melhor investigar a experiência social desses sujeitos.

Ao eleger Mandume como referência, em seu posicionamento contra as invasões europeias, a narrativa articula a continuidade desse enfrentamento e sua perpetuação nas relações raciais. A concepção dos movimentos negros como herança dessa luta ancestral, que permanece necessária devido à persistência da opressão, cumpre a função de elo entre esse passado e o presente. A narrativa aponta esse vínculo, essa permanência na opressão, com o objetivo de promover e justificar sua persistência na luta por direitos, na construção de identidades combativas e na corporificação da herança ancestral no papel social de resistência. A referência ao passado é acionada para a construção da consciência da continuidade histórica, explicitando o vínculo para posicionar essa resistência no presente.

Abordando a memória como uma função da vida social, com suas transformações, transições e entrecruzamentos, a narrativa de “Mandume” não apenas retoma a memória cultural para o posicionamento no presente, mas também faz esse movimento na direção inversa: a memória autobiográfica, individual, transiciona para as modalidades comunicativa e cultural, na medida em que as modifica, atualiza, reestrutura e contribui para sua composição. O aspecto da memória, no nível social, como matéria de comunicação e interação entre sujeitos emerge intensamente no videoclipe, retomando a memória cultural das relações raciais, da estrutura racista, opressiva e genocida dessas interações no passado e ao longo da história, enfatizando sua continuidade para intervir no presente com o propósito da justiça e igualdade social. A consciência histórica, como o conhecimento sobre o passado somado a processos de construção da identidade coletiva e do pertencimento ao grupo social, é acionada com uma motivação integrativa, como uma convocação a essa luta coletiva.

A tematização do racismo estrutural e das normas de hierarquização racial vêm à tona de forma intensa e agressiva na enunciação e performance testemunhal dos rappers. Em seus solos, cada um relata um aspecto específico da experiência como pessoa negra

- não de forma pessoal e individualizada, mas contemplando vivências coletivas, compartilhadas por outras pessoas negras naquele recorte. Trata-se de uma forma de narrar ao outro, que não está sujeito a essas formas de opressão, para que esse outro compreenda a natureza da sua experiência, mas simultaneamente narrando a seus semelhantes, criando pontes de identificação, reconhecimento e pertencimento. Emerge, nesse gesto, o caráter do testemunho como diálogo, como exercício de reconexão com o meio social.

Outro aspecto do testemunho que se manifesta nos relatos dos rappers é seu princípio crítico e político para a problematização e transformação das relações raciais. Considerando o contexto brasileiro, em que ainda perdura o mito da democracia e harmonia entre as raças, constituindo uma espécie de negacionismo da opressão racial, conseqüentemente persiste a necessidade de desconstruir essa chave de leitura, para expor que essa harmonia só é mantida na medida em que as pessoas negras saibam seu lugar e se conformem pacificamente com o confinamento à subalternidade. O próprio entendimento do debate racial como tabu, como desnecessário ou desconfortável, silencia e sufoca os protestos da população negra. A cultura brasileira, ao praticar o racismo enquanto nega sua existência, limita o amadurecimento desse debate e a concretização da transformação.

Esse cenário expõe a necessidade de elaboração das relações raciais no Brasil, não apenas no racismo estrutural do passado, na sua continuidade e perpetuação. Pensar no racismo apenas como escravidão, como uma mazela já superada que não deixou vestígios no presente, é silenciar a realidade atual das pessoas negras. A necessidade de revirar e reconstruir essa história vem precisamente das reverberações contemporâneas dessas relações coloniais, na materialidade da desigualdade social, disparidade de oportunidades e vulnerabilidade à violência, e no racismo intelectual e simbólico como legitimação discursiva das anteriores.

Ao narrar sua experiência, os rappers contribuem para a construção da memória, da consciência da continuidade histórica, para a elaboração das relações raciais como tentativa de romper com sua continuidade, impedir sua recorrência. No contexto brasileiro, em que a unificação da identidade nacional é ancorada na naturalização afetiva da subalternidade e no racismo mascarado, faz-se necessário fragmentar essa

narrativa, estilhá-la, reconstruí-la preenchendo os silêncios e lacunas. A performance testemunhal atua em “Mandume”, portanto, como complemento e contestação do discurso oficial histórico e midiático, constituindo uma disputa entre essas narrativas para fortalecer os movimentos de resistência e transformar essas construções discursivas.

Trata-se, portanto, de garantir que esse legado duplo, de opressão e de resistência, não seja esquecido, como os rappers cantam no refrão de “Mandume”: “Eles querem que alguém que vem de onde nós vem / Seja mais humilde, abaixe a cabeça / Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda / Eu quero é que eles se f***”. Essa tarefa de elaboração racional vem sendo exercida por movimentos negros no Brasil desde o período colonial, questionando criticamente o passado e intervindo no presente. Por se tratar de um genocídio constante ao longo dos séculos, também é contínua sua elaboração, pois a igualdade racial ainda não se efetivou de forma satisfatória.

Ao promover essa virada no enquadramento do papel social das pessoas negras na história do Brasil, deslocando-as da ideia de inferioridade e confinamento à subalternidade para reconstruí-las no lugar de luta e resistência, o videoclipe aponta outro aspecto como fundamental às identidades negras: a força, orgulho e poder de resistência adormecidos. Os testemunhos e a narrativa audiovisual convocam o legado de Mandume e sua força ancestral com o objetivo expresso de despertar essas qualidades, construindo-as como centrais na identidade, cultura e memória coletiva negra.

Essa posição combativa é reforçada pela postura de orgulho, autoconfiança, de cabeça erguida, pelos olhares sérios e provocadores que as pessoas participantes dirigem firmemente à câmera. A narrativa visual enquadra o protagonismo da performance dos rappers, mas também destaca uma formação quase exclusivamente negra - composta por atores que não são apenas figurantes, mas artistas, músicos, dançarinos, escritores, poetas, ativistas, membros de coletivos, militantes ligados aos movimentos negros e à valorização da cultura negra e periférica (RAMONE, 2016). A narrativa audiovisual de “Mandume” se constitui na centralidade da performance: não apenas a performance testemunhal dos rappers, mas também dessas outras pessoas, em uma linearidade imagética coesa que percorre todo o videoclipe. Enquanto o olhar direcionado à câmera é altivo e desafiador, frequentemente acompanhado de gestos agressivos, os

participantes trocam gestos de afeto, parceria e cumplicidade entre si, como abraços, sorrisos, risadas, mãos dadas, olhares ternos, carícias, beijos. Desse modo, a linguagem corporal constrói uma narrativa que simboliza o amor à cultura negra e à própria comunidade, os laços afetivos e a consciência histórica que os fortalecem na sua constituição como sujeitos e os integram como movimento social.

A performance do solo de cada um dos rappers é acompanhada de uma breve narrativa visual específica, distinta das demais e diretamente ligada à temática dos testemunhos aos quais se referem. Essa relação entre a construção discursiva e a imagética explora as especificidades interseccionais das relações raciais, abordando os recortes de gênero, representação intelectual, sexualidade, classe social e religiosidade.

O primeiro solo, performado por Drik Barbosa, é centralizado no feminismo, exaltando as conquistas das mulheres negras. A rapper aborda a desumanização na representação midiática, pautada pela objetificação dos corpos femininos negros e pelo descaso diante desses corpos quando vítimas de violência. Ao falar dos avanços do movimento, ela enfatiza o efetivo empoderamento e resistência, ancorados na coletividade e na posição combativa do “feminismo das preta”. A encenação que acompanha o solo de Drik Barbosa mostra mulheres treinando boxe, representando a força, a luta e o combate contra a opressão de gênero, fisicamente materializada nos corpos das mulheres. Ao retratá-las se unindo contra os homens que as assediam na rua, se defendendo juntas, a cena reitera o argumento da posição combativa e organização coletiva do feminismo negro.

O solo seguinte, performado por Amiri, aborda a representação das pessoas negras como objeto da história, destituídas de identidade por meio do apagamento dos heróis negros. O rapper conecta a perpetuação da escravidão e do genocídio histórico negro à atualidade, com a redução da maioria penal e o encarceramento sistemático da população negra. A encenação deste trecho mostra um casal negro diante de uma banca de revistas, cujas capas mostram apenas pessoas brancas, códigos de valor e normas estéticas opressivas. Após olhares de zombaria, deboche, gestos de indignação, o casal se aproxima da banca para uma intervenção: cobrem as capas das revistas com fotos dos músicos negros brasileiros Elza Soares, Leci Brandão, Eliane Dias, Thaíde, Black Alien, Rael, Rappin Hood, Fióti, Nayara Justino, Ellen Oléria, Lews Barbosa, Kamau e Nouve. Desse modo, a narrativa aponta a relação entre a imagem das pessoas negras construída

pela história oficial e a representação midiática, expondo seus efeitos na socialização, na desumanização das pessoas negras e nas políticas de genocídio. Com a homenagem aos artistas negros, a cena incentiva a leitura crítica e mesmo a substituição do consumo de mídias racistas por referências culturais e intelectuais negras, movimento imprescindível para a consciência negra.

O solo de Rico Dalasam atua na temática da sexualidade, representação e inclusão da população negra LGBTQ, além da violência, genocídio e desvalorização das vidas negras. O rapper aponta uma diferenciação fundamental entre o humor que debocha da branquitude e os memes racistas: o primeiro se configura como forma de resistência e atua apenas no campo discursivo, não representando risco de violência física, enquanto o segundo se constitui como legitimação discursiva da desumanização e violência praticadas contra a população negra. Ao comparar essas duas formas de humor, Rico Dalasam expõe criticamente a assimetria entre elas. Ao cantar o verso “Arranca meu dente no alicate, mas não vou ser mascote de quem azeda marmita”, o rapper reforça a posição combativa de sua identidade negra, mostrando que prefere resistir ao risco de retaliação do que aceitar, conformado e calado, o confinamento à subalternidade. A encenação mostra uma pessoa *queer* se vestindo, maquiando, arrumando a peruca, em seguida batendo as unhas contra o espelho, simbolizando o conflito e sofrimento psicológico impostos às pessoas que não se encaixam nos preceitos normativos de gênero e sexualidade. Os sorrisos, o convite a juntar-se à festa, a dança, representam a recusa a essa normatividade, assim como a defesa da aceitação, acolhimento e pertencimento social das pessoas LGBTQ.

O solo performado por Muzzike aborda a opressão cultural e econômica contra as pessoas da periferia e a continuidade da herança da escravocrata na desigualdade social, na diferença de oportunidades e na dificuldade de mobilidade social. O rapper enfatiza, porém, um florescer artístico e cultural no contexto periférico, corporificado nas formas de resistência desenvolvidas pelos sujeitos, abordando criticamente a apropriação cultural, romantização e glamourização da favela por pessoas ricas, privilegiadas, pertencentes a uma elite que não compartilha de sua experiência. A narrativa visual que marca sua performance testemunhal mescla imagens de arquivo e encenação: após a exibição de registros da discriminação e violência policial contra jovens negros,

dançarinos periféricos que assistiam a esses vídeos no celular apresentam sua coreografia hip hop.

Em seguida, o solo performado por Raphão Alaafin aborda a intolerância religiosa contra as crenças de matriz africana, associando a centralidade do cristianismo à das referências intelectuais e filosóficas eurocêntricas. O rapper enfatiza sua recusa ao eurocentrismo em ambas as vertentes, elegendo a matriz de conhecimento africana - criticando a imposição colonial e contemporânea da evangelização, dispensando a rigidez de uma “escrita sagrada”, exaltando a sabedoria dos orixás e a dinamicidade da tradição oral afrorreligiosa. A encenação que marca o solo de Alaafin mostra duas mulheres negras dançando, vestidas de branco, com guias de contas no pescoço e cabeças envoltas por turbantes, como tradicionalmente em terreiros de umbanda e candomblé. Um pastor se aproxima e levanta a bíblia contra elas, representando as religiões cristãs e a violência que elas praticam, direta ou indiretamente, física ou discursivamente, contra as religiões de matriz africana. Após o desmaio das mulheres diante da bíblia, o fogo ritualístico emerge em uma explosão, derrubando o pastor, iluminando o rosto das mulheres ao se levantarem e trazendo a mensagem inequívoca: sob a proteção dos orixás, sobrevivemos e resistimos.

O último solo, performado pelo próprio Emicida, tematiza a valorização da produção cultural e musical negra como forma de ascensão e inclusão, associada à conquista de visibilidade midiática, poder econômico, recursos para empoderamento financeiro coletivo, afroempreendedorismo e espaço para formas positivas de representação das identidades negras. O solo de Emicida é o único que não vem acompanhado de uma encenação, de modo que sua performance é intercalada com imagens dos atores e dançarinos que compõem a linearidade da narrativa visual principal, além dos outros rappers, realizando coreografias, gestos do punho cerrado dos movimentos negros e reforçando os olhares firmes e desafiadores. Após defender a posição combativa e orgulhosa na identidade negra, o rapper celebra as vitórias do gueto e o protagonismo negro. A performance do último refrão, convocada por Emicida ao sair de cena, mostra Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike e Raphão Alaafin, intercalada por imagens de duas mulheres encarando um policial, decidida e desafiadoramente, seguidas de retomadas dos atores que compuseram as encenações anteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diversos elementos mobilizados na produção da música e do videoclipe “Mandume” - a própria composição por seis rappers, a construção das encenações representativas, a figuração composta por profissionais ligados à valorização do conhecimento, estética e cultura negra e ao empoderamento de pessoas negras e periféricas - evidenciam a dimensão coletiva da luta pelo respeito à humanidade negra. Essa construção corrobora o argumento de que a história narrada por eles é uma experiência de muitas e muitos, uma narrativa compartilhada pelas pessoas negras em suas múltiplas e diversificadas vivências. Desse modo, a narrativa audiovisual fortalece a função social e integrativa da memória, enfatizando a constituição dessa luta como um esforço coletivo, que representa essa coletividade por meio da abordagem interseccional.

Centralizada na enunciação e na performance testemunhal, essa narrativa articula a memória da opressão racial e subalternização não apenas de forma encenada, mas efetivamente performada, materializada no presente por meio dos corpos marcados por essa herança de opressão e resistência. Desse modo, o videoclipe enfatiza as transições e os entrecruzamentos das dimensões individual, comunicativa e cultural da memória, alinhando a memória das relações raciais no passado com a sociabilidade das pessoas negras na contemporaneidade como herdeiros de um legado que não será silenciado.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Luís. Emicida: “A história do rei Mandume poderia levantar a cabeça de muita gente”. *Ponte Jornalismo*. São Paulo, 08 dez. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/Vz6FTd>. Acesso em: 22 jun. 2017.

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado. *Primeira Versão*, ano VI, vol. XXI, nº 225, jan./abr. 2008.

ALVES, Enedina do Amparo. *Rés negras, judiciário branco: uma análise da interseccionalidade de gênero, raça e classe na produção da punição em uma prisão paulistana*. 2015. 173 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. *História Oral*, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016.

CERQUEIRA, Daniel e COELHO, Danilo. **Democracia Racial e Homicídios de Jovens Negros na Cidade Partida**. Texto para Discussão 2267 - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). Brasília e Rio de Janeiro: Ipea, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/GvhHYw>. Acesso em: 22 nov. 2017.

CERQUEIRA, Daniel et al. **Atlas da Violência 2017**. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP). Rio de Janeiro: Ipea, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/bdpwuh>. Acesso em: 28 nov. 2017.

DADOS de Intolerância Religiosa 2015-2016 (por religião). **Balanco 1º semestre 2016**, Ministério dos Direitos Humanos. Disponível em: <https://goo.gl/VpfUQY>. Acesso em: 04 dez. 2017.

D'ORSI, Eleonora et al. Desigualdades sociais e satisfação das mulheres com o atendimento ao parto no Brasil: estudo nacional de base hospitalar. **Cadernos de Saúde Pública**, v. 30, supl. 1, Rio de Janeiro, 2014.

EMICIDA ft. Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike, Raphão Alaafin. **Mandume**. Direção: Gabi Jacob. 2016. Disponível em: https://youtu.be/mC_vrzqYfQc. Acesso em: 21 jun. 2017.

FERNANDES, Joseli Aparecida; PEREIRA, Cilene Margarete. *Do griot ao rapper: narrativas da comunidade*. **Revista da Universidade Vale do Rio Verde**, Três Corações, v. 15, n. 2, p. 384-393, ago./dez. 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELLES, E.; SAFATLE, V. (Orgs.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010.

GOMES, Sandra Mara; PONTAROLO, Fábio. O hip hop como fonte documental para a construção do conhecimento da História e Cultura afro-brasileiras. In: SIEPE - Semana de Integração Ensino, Pesquisa e Extensão, 26 a 30 de outubro de 2009. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <https://goo.gl/EQEbph>. Acesso em: 02 out. 2017

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. Rap: transpondo as fronteiras da periferia. In: ANDRADE, E. N. (Org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Editora Summus, Selo Negro, 1999. p. 39-54.

_____. A Globalização e as novas identidades: o exemplo do rap. **Revista Perspectivas**, São Paulo, v. 31, p. 169-186, jan./jun. 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

ÍNDICE de Vulnerabilidade Juvenil à Violência 2017: desigualdade racial, municípios com mais de 100 mil habitantes. Secretaria de Governo da Presidência da República. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/UDRXh4>. Acesso em: 12 dez. 2017.

LEVANTAMENTO Nacional de Informações Penitenciárias. Departamento Penitenciário Nacional (Depen), Ministério da Justiça. Dez. 2014. Disponível em: <https://goo.gl/bcR7gN>. Acesso em: 04 dez. 2017.

MESSIAS, Ivan dos Santos. **Hip-hop, educação e poder: O rap como instrumento de educação**. Salvador, EDUFBA, 2015.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

RAMONE, Fernanda. Quem são os retratados em Mandume? **LabFantasma**. São Paulo, 12 dez. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/yiVzSy>. Acesso em: 22 jun. 2017.

RODRIGUES, Cristiano. Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 10, 2013, Florianópolis. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <https://goo.gl/FoPzTZ>. Acesso em: 31 out. 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Rap, memória e identidade. In: ANDRADE, E. N. (Org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Editora Summus, Selo Negro, 1999. p. 55-64.

NOTAS

1 Gomes e Pontarolo (2009) diferenciam os termos: hip hop se refere, mais amplamente, ao movimento cultural do qual fazem parte o gênero musical do rap; a coreografia *break dance*; o grafite; o DJ; e o conhecimento sobre a cultura afro-brasileira, também chamado de consciência.

Artigo recebido em: 09 de março de 2018.

Artigo aceito em: 29 de abril de 2018.