

## Ressignificações insurgentes: o Rap de fronteira

Ronaldo Silva<sup>1</sup>

Angela Maria de Souza<sup>2</sup>

Janaina de Jesus Lopes Santana<sup>3</sup>

### *Introdução: Diáspora em Movimento*

O presente artigo é resultado de um trabalho de campo, uma pesquisa exploratória-analítica (GIL, 2008), sobre o Movimento Hip Hop a partir das experiências vivenciadas na cidade de Foz do Iguaçu – Brasil, que faz fronteira com a cidade de Puerto Iguazú – Argentina e Ciudad del Este – Paraguai. Para tanto, objetiva-se no presente artigo, por meio de análise qualitativa, uma compreensão sobre o Rap de fronteira enquanto estética política. Nessa perspectiva, assumimos na investigação o Rap de fronteira enquanto uma manifestação histórica sociopolítica-cultural de experiência local que transforma vivências subalternizadas. Assim, esta pesquisa terá duas perguntas condutoras: o que é o Rap de fronteira? E, como ele se constitui e ganha corpo na cidade de Foz do Iguaçu – PR?

Antes, seria importante assumirmos o que entendemos por fronteira(s). Se, para Ratzel (1990, p. 73-74), a fronteira é “constituída pelos inumeráveis pontos sobre os quais um movimento orgânico é obrigado a parar” e onde o “povo se forma mais rápido quando possui limites”, delimitado por uma zona territorial geográfica e política do Estado, por outro lado, para além de uma delimitação geopolítica, a fronteira aqui é definida como um espaço de encontro, ou “ como ‘laboratórios’ sociais, onde a dimensão cultural assume um caráter cada vez mais político e politizador das relações regionais” (PEREIRA, 2016, p. 30-31).

Essa trifronteira, que reúne três países e muita cultura, é onde emerge o Rap de fronteira. É nesse espaço sociopolítico-cultural que este Rap ganha forma e constrói importantes narrativas sobre esse ambiente. Desse modo, o Rap de fronteira, em sua narrativa poética, constitui-se enquanto uma ponte entre significados culturais, sociais, econômicos, políticos, assim como espaciais e temporais, que são determinantes para a construção de narrativas musicais produzidas por esses jovens, a partir de suas experiências e percepções.

As representações e narrações desde o Movimento Hip Hop, a partir de seu estilo musical (o Rap), permite-nos refletir sobre os significados, fluxos, movimentos culturais da diáspora, ou melhor, das populações afro-indígenas que produzem essas narrativas musicais. Nessa ótica, se faz determinante compreender que os

---

1 Doutorando em Direitos Humanos e Democracia pelo Programa de Pós-Graduação de Direito da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre pelo PPG Integração Contemporânea da América Latina (UNILA). Pesquisador-associado ao Centro de Estudos da Constituição – (CCONS-UFPR). Bolsista CAPES-Proex; Editor-Assistente do Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAEC). E-mail: ronaldosilvars@hotmail.com

2 Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Docente do Curso de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPG – IELA) da Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA). Coordenadora do NEALA – Núcleo de Estudos Afro-latino-Americanos. E-mail: angelas2508@gmail.com

3 Doutoranda e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Pesquisadora no NEALA – Núcleo de Estudos Afro-latino-Americanos. E-mail: ninahh93@gmail.com

fluxos de deslocamento na diáspora estão enraizados na construção cultural de movimentos político-sociais, como o movimento negro, o Movimento Hip Hop, o movimento de políticas afirmativas e de reparação, dentre outros que se aliam e dialogam com os movimentos indígenas. A diáspora nos impõe uma ressignificação do exercício do saber e do “se fazer presente”, (re)definindo as consciências humanas e suas fronteiras do exercício cognitivo.

Para autores como Hall (2000; 2011), Gilroy (2001; 2007) e Lopes (2004) é necessário compreender a diáspora a partir do pertencimento e da consciência histórica e geográfica da cultura de cada povo. Stuart Hall (2011), compreende a diáspora como uma manifestação cultural estrutural, um sistema de significação das atividades, dos fenômenos e das práticas de deslocamentos. De acordo com Hall (2011, p. 28), a interpretação acerca do conceito de diáspora “é modelada na história moderna do povo judeu (de onde o termo ‘diáspora’ se derivou), cujo destino no Holocausto – um dos poucos episódios histórico-mundiais comparáveis em barbárie com a escravização moderna – é bem conhecida”.

A diáspora apresentada por Hall (2011) constitui-se como uma metáfora teleológica em uma reinterpretação de deslocamentos, em sua maioria forçados, marcada por diferentes conflitos e disputas territoriais e de poder, alterando o tempo e o espaço de “um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta” (HALL, 2011, p. 29). As dispersões culturais formam uma identidade diaspórica, cujos descolamentos arraigados nas produções de significados locais constituem identidades que:

Parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com a qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver entretanto, com a questão da utilização de recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. (HALL, 2000, p. 109).

O passado histórico aqui se refere, principalmente, ao contexto escravocrata-colonial que marcou os continentes americano e africano a partir do tráfico de pessoas que durou quase quatro séculos no Brasil. Esse tráfico, marcado por todas as violências a ele inerentes, produziu mudanças estruturais no contexto cultural que marca a história destes povos. Ao mesmo tempo que marca a histórias dos povos negros, marca também a dos povos indígenas por todos os impactos que gera em suas culturas. A população negra nas Américas teve que se refazer a partir da negação, da destruição, da proibição da vivência de suas próprias culturas. É a criação de novas formas de estar no mundo, de se constituir enquanto cultura. É refazer a humanidade negada pelo racismo. E as práticas estético-musicais fazem parte desta constante reconstrução do estar no mundo diaspórico.

As identidades revelam-se múltiplas nas sociedades, nas quais “suas origens não são únicas, mas diversas” (HALL, 2000, p. 30). Por todo o mundo, as práticas de deslocamento são redefinidas culturalmente como uma ressignificação do seu poder político por meio do pertencimento daqueles que se fazem presentes nas diásporas. Esses deslocamentos são históricos, produzidos pela escravização<sup>4</sup>, e são também contemporâneos, como os inúmeros deslocamentos migratórios provocados pelas grandes desigualdades que marcam as populações racializadas nas Américas.

---

<sup>4</sup> Optamos pela palavra escravização, compreendendo, enquanto sujeito de posição política, que ninguém nasce escravo, sendo assim o termo “escravo” naturaliza o ideário de continuidade em “ser escravo e não estar na condição de escravo”, como explicado no artigo “Sobre escravos e escravizados: percursos discursivos da conquista da liberdade” (HARKOT-DE-LA-TAILLE; SANTOS, 2012).

Na América Latina e no Caribe, a diáspora cruza as margens geográficas dos Estados-nacionais redefinindo suas fronteiras geopolíticas por meio de as múltiplas formas de representações estéticas nas narrativas, nas imagens, nos textos, nas músicas e nos discursos. A diáspora não é um retorno à sua diferença maior, é uma recriação das diferenças, caracterizada por sua relação e posição dos entes que fazem o seu movimento. Sendo assim, os movimentos sociais e culturais constituem em seus atos políticos uma marca para o não apagamento de seu poder insurgente por meio dos seus saberes culturais. Como prática do exercício cognitivo político do saber, as expressões musicais marcadas pela ancestralidade dos deslocamentos culturais, como o Rap, se constituem enquanto elemento de resistência contra o silenciamento das manifestações culturais originárias. Para Gilroy (2001),

As tradições inventadas de expressão musical, (...), são igualmente importantes no estudo dos negros da diáspora e da modernidade porque elas têm apoiado a formação de uma casta distinta, muitas vezes sacerdotal, de intelectuais orgânicos cujas experiências nos permitem focalizar com particular clareza a crise da modernidade e dos valores modernos. Essas pessoas geralmente têm sido intelectuais no sentido gramsciano, operando sem os benefícios que fluem ora de uma relação com o estado moderno, ora de posições institucionais seguras no interior das indústrias culturais. Elas têm procurado papéis que escapam à classificação como prática de legisladores ou intérpretes e, em lugar disso, têm se apresentado como guardiães temporários de uma sensibilidade cultural distinta e entrincheirada que também tem operado como um recurso político e filosófico. (...) A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas. (GILROY, 2001, p. 163-164).

Para repensar o papel e a importância dos elementos descritos nas narrativas musicais desde o escopo da diáspora por meio de estéticas faladas ou escritas, o Rap de fronteira nos permite uma relação de alteridade do espaço-tempo redefinindo as fronteiras dos Estados-nacionais em uma reinterpretação de significados que vão além dos fluxos internos. Deste modo, as pontes entre as fronteiras territoriais, políticas, sociais e culturais na história, desde as narrativas musicais a partir da diáspora passam a se constituir enquanto via de passagem, uma “zona de contato, um termo que invoca a ‘copresença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas’ (...) cujas trajetórias agora se cruzam” (HALL, 2011, p. 31).

Nesse sentido, o Movimento Hip Hop por meio do Rap, constitui-se como uma prática de saber cultural na possibilidade de afirmar essa humanidade negada pelo racismo, recriando no pertencimento diaspórico um fluxo rítmico de sua ancestralidade nas narrativas poéticas, estabelecendo uma ponte que interliga os saberes, as vivências e as lutas. Entretanto, esse mesmo movimento evidencia as diferenças culturais presentes na região que são produzidas na fronteira entre Brasil, Argentina e Paraguai, marcada por forte presença de populações negras e indígenas, principalmente Guarani.

O Rap de Fronteira, enquanto um saber cultural, constitui-se nos encontros dos significados que vão se estabelecendo a partir de vivências e experiências, de jovens afro-indígenas e latino-americanos que transpõem as fronteiras geográficas, demarcando reexistências por meio de intervenções narrativas poéticas, a partir do RAP de fronteira, onde

os fluxos e trânsitos fronteiriços fornecem, portanto, instrumentos com os quais pensar as construções socioculturais da atualidade, dentro e fora das fronteiras, tão fortemente marcadas pelas transnacionalizações e as migrações – o que exige pensar, a partir de novas perspectivas, a relação tão estreita entre cultura e território. (PEREIRA, 2016, p. 31).

E essa fluência e efervescência tornam-se processos criativos que tomam forma nas músicas de jovens negros ou afro-indígenas, os quais vivem num contexto de fronteira. Suas manifestações musicais são frutos de um processo diásporico de transgressão e resistência que transbordam entre fronteiras oferecendo-nos suas criações musicais. Uma das características do Rap, ou do Movimento Hip Hop, é estar ligado aos movimentos globais, transfronteiriços ou transatlânticos, como ocorre com o Rap crioulo, produzido por cabo-verdianos e angolanos imigrantes ou seus descendentes, na grande Lisboa, que dialogam a partir de problemas comuns com o Rap produzido no Brasil (SOUZA, 2016). Outra característica que marca o Movimento Hip Hop é trazer, em sua produção, as especificidades que os marcam no contexto local, seja do bairro, da cidade, da quebrada, da fronteira, como o Rap produzido no Bairro do Monte Cristo, em Florianópolis (SOUZA, 1998; 2016). Esses encontros de perspectivas formam e criam movimentos com suas especificidades e abrangências ao mesmo tempo e, com a mesma intensidade que desde os anos de 1980, tem marcado essa história comum do Movimento Hip Hop na América Latina.

### ***Estado da Arte no Movimento Hip Hop: Desde “Nosotros”***

As práticas de deslocamentos de imigrantes afro-latino-americanos, caribenhos e dos próprios afro-americanos na década de 1970, nos Estados Unidos da América, – precisamente em Nova York, no South Bronx e Harlem – revelam a formação de práticas estéticas político-culturais e sociais no desenvolvimento do Movimento Hip Hop. Autores como Arce (1997), Herschmann (1997), Rose (1997), Souza (2009) e Vianna (1988) demarcam em suas obras que o Movimento Hip Hop desenvolveu-se no encontro de jovens imigrantes contra um fluxo de transformações pós-industriais que resultou em uma reestruturação nos contextos urbanos locais, principalmente, para com as comunidades afrodescendentes e hispânicas.

Os fluxos de transformações na vida urbana de comunidades de imigrantes negros e hispânicos levaram a uma transformação no exercício político, por meio de suas práticas de saberes culturais, redefinindo o pertencimento diaspórico em seu modo de ser e estar para com as condições sociais que os cercavam. Para Rose (1997, p. 195), as transformações que “deram forma a metrópole urbana contemporânea” em uma reestruturação nas condições sociais e econômicas das comunidades de imigrantes, constituindo-se pelo

crescimento das redes multinacionais de telecomunicações, a competição da economia global, a grande revolução tecnológica, a formação de novas e internacionais divisões de trabalho, o poder crescente da produção do mercado financeiro e as novas formas de imigração das nações industrializadas do Terceiro Mundo. (ROSE, 1997, p. 195).

Nesse contexto, vive-se uma mudança nas relações sociais e forças globais, gerando uma coalizão estrutural na fisionomia da vida urbana na América, onde uma nova economia “informacional, global e em rede” (CASTELLS, 2011, p. 119) desenvolveu-se baseada na produtividade e na competitividade das interações de redes locais e globais.

As condições urbanas na América diante desse novo sistema econômico global manifestam o surgimento de um novo paradigma às demandas locais. O corpo social das grandes metrópoles não estavam

preparados para os processos de transformações econômicas e tecnológicas, para as suas mudanças organizacionais. “A sociedade como um todo – empresas, instituições, organizações e povo – não teve tempo para processar as mudanças tecnológicas e decidir a respeito de suas aplicações” (CASTELLS, 2011, p. 128).

Nas décadas de 1970-80, as imobiliárias, em suas enormes compras de imóveis e terrenos, transformavam essas aquisições em grandes condomínios, assim como colocavam à venda para a construção de grandes indústrias e novas vias rodoviárias, agravando uma crise social e uma transformação estrutural dos grandes centros comerciais (ROSE, 1997).

Diante de uma crise social, habitacional e empregatícia nas principais cidades norte-americanas, entre elas a cidade de Nova York, desenvolve-se uma maciça reestruturação organizacional. A cidade é redesenhada e ganha forma a partir das grandes redes de telecomunicações, de indústrias e de grandes empresas multinacionais. As elites exibem seu poder nos grandes monopólios à medida que a população entregue às periferias busca reconstruir seus habitares.

A falta de gestão das condições básicas de sobrevivência dos moradores de periferias, principalmente, dos imigrantes e das populações mais pobres eram notáveis. As comunidades ficaram entregues aos “donos de favelas”, aos desenvolvimentistas, aos refúgios dos traficantes, aos centros de reabilitação de viciados, aos crimes violentos, às hipotecas e aos serviços municipais, como saúde, educação, saneamento básico, infraestrutura e de transportes, os quais eram todos inadequados (ROSE, 1997, p. 199).

A parte sul do Bronx, na cidade de Nova York, visto como “o berço da cultura hip hop” (ROSE, 1997, p. 199), é marcada por rupturas políticas de reestruturação econômica e urbana, resultado do aprofundamento da desigualdade social e cultural, em uma transformação nas partes mais habitadas pela classe operária, por imigrantes judeus, alemães, italianos, latino-americanos e pela população afrodescendente. Esses moradores foram forçados a praticar deslocamentos para outras partes da cidade. Tendo suas faces sociais e culturais hostilizadas em seu contexto urbano local, eles buscaram à margem, como na periferia, uma resistência política às práticas de silenciamento daqueles que se encontravam em condições difíceis. As ações políticas sociais como os *Sound System*, na Jamaica, os *Saraus da Cooperifa*, no Brasil, *Las Movidas de Calle*, no Paraguai, constituíram-se como elementos de fortalecimento das próprias comunidades e de demarcação cultural, na luta contra o preconceito, o racismo, a discriminação e a violência urbana.

As manifestações ganham força e espaço para se formarem em organizações político-sociais e culturais. Enraizadas nas identidades alternativas de imigrantes afro-latino-americanos, elas se desenvolvem em um movimento cultural político, fazendo com que as performances de seus integrantes falassem por seus nomes, por suas roupas, por seus estilos de ser e estar na sociedade urbana, numa articulação de “estabelecimento de grupos e turbas de bairros” (ROSE, 1997, p. 202).

Os encontros dos jovens afro-latino-americanos nas periferias dos EUA desenvolvem uma identidade cultural urbana por meio das ações estéticas que (re)significam suas matrizes coloniais, seja por meio da música, da dança, do jeito de se vestir em uma “co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam” (HALL, 2011, p. 31). A manifestação estética no Movimento Hip Hop, por meio do *Break*, do Rap e do Grafite desenvolve-se na

produção de uma identidade cultural arraigada às experiências de grupos locais (ROSE, 1997), questionando os problemas sociais que os cercam, como a pobreza, a marginalização, o racismo, o preconceito, o desemprego, a violência policial, fazendo-nos repensar os espaços político-sociais.

As práticas do Movimento Hip Hop, como manifestações sociopolíticas e culturais, assim como de outros movimentos na década de 1970, por exemplo, o “blues e o rock se tornaram marcas da juventude ‘moderna’, das minorias destinadas a tornar-se majorias, em todo país onde eram oficialmente tolerados e em alguns onde não eram” (HOBSBAWM, 2013, p. 320). O Movimento Hip Hop frente às lutas políticas socioculturais constitui-se por meio de suas manifestações estéticas, uma força político-cultural de resistência diante das práticas das violências urbanas. Como aponta Giddens (2009, p. 193):

Todas as sociedades são sistemas sociais e, ao mesmo tempo, constituídas pela intersecção de múltiplos sistemas sociais. Estes podem ser totalmente ‘internos’ às sociedades ou transpor as linhas divisórias entre o ‘interior’ e o ‘exterior’, formando uma diversidade de possíveis modos de conexão entre totalidades sociais e sistemas intersociais.

Nesse contexto, o Movimento Hip Hop, por meio do Rap, entre outras manifestações urbanas locais, é marcado por intersecções sociais e culturais de práticas ancestrais onde significados culturais diaspóricos florescem. Desse modo, a narrativa poética e o ritmo no Rap de fronteira se formam nas margens das fronteiras dos Estados-nações a se manifestar como uma nova ordem político-cultural por meio da conscientização, dos debates e questionamentos ao patriarcado, ao genocídio, à violência urbana, ao racismo e às consequências da escravização. Desse modo, as narrativas literárias no Rap

criam e sustentam um movimento rítmico de continuidade e circulação através do fluxo; que eles acumulam, reforçam e embelezam essa continuidade através da estratificação; e driblam as ameaças a essas narrativas ao construir rupturas que realçam a continuidade, desafiando as narrativas a todo instante. (ROSE, 1997, p. 208).

Igualmente, as narrativas no Rap de fronteira nos impõem uma constelação de significados e experiências sociais por meio de traços culturais. Estes interligam a nossa ancestralidade e a nossa africanidade ao nosso modo de ser e estar para com o pertencimento local. Dessa maneira, se o Movimento Hip Hop pode ser pensado como uma Grande Nação (SOUZA; JESUS; SILVA, 2014), o Rap de fronteira enquanto exercício político desta Nação traduz a narrativa dos saberes culturais criados nas práticas de deslocamento da diáspora afro-latino-americana.

Assim, por meio do Rap de fronteira são construídos movimentos de linguagens corporais e escritas compartilhadas, vividas ao mesmo tempo que expressam as especificidades de seu Mestre de Cerimônia (MC), sua condição cultural, sua *Movida*<sup>5</sup>. Essa presença na narrativa literária do Rap, parte falada e escrita, traduz o pertencimento local mixando na batida a diversidade narrativa, que expressa “letras que retratam a realidade na qual o Rap foi construído, nas experiências vivenciadas dos MC’s, DJ’s e B-boys – que tecem uma conexão entre suas vivências e o público que os assistem” (SANTANA, 2016). No caso do Rap de fronteira, este tecer constitui a ponte narrativa que ressignifica as margens estabelecidas pelos Estados-nações, pois, na rima letal

---

5 O termo *movida* foi observado através da experiência vivenciada no trabalho de campo (2013), na cidade de Presidente Franco no Paraguai, significando a reunião dos membros do Movimento Hip Hop em eventos de *Breakdance* ou *freestyle*.

e racional (FACE DA MORTE, 1999), os limites geopolíticos são transgredidos pelo apego cultural local. Logo, como ponte cultural que redefine os limites dos Estados-nações à sua sonoridade narrativa e à rítmica latino-americana, autores como Poch Plá (2011), Estacio (2013), Castro (2008), demarcam que o Movimento Hip Hop, precisamente o Rap, surge na América Latina no período pós-ditadura militar na década de 1980-1990, momento marcado por ascensão de lutas, reivindicações políticas e diversificação das questões culturais e sociais em que sobreviviam os jovens latino-americanos.

No Chile, de acordo com Poch Plá (2011), o Movimento Hip Hop se configura no início da década de 1980, por meio de o *breakdance*, por influências de filmes e músicas do movimento estadunidense, além da vinda de filhos de chilenos que se encontravam exilados pela ditadura do governo de Pinochet, em países da Europa e dos Estados Unidos, trazendo um novo estilo de narrativas musicais, assim:

Todos estes elementos convergem na juventude chilena a sentirem identificados com essa expressão que atraía a atenção das pessoas por sua forma marcante da dança; Assim começam a criar os primeiros grupos de b-boys que cultivavam o breakdancing à assumi-lo como um modo de vida, projetando assim a base do que seria a cultura HipHop no Chile, que cada vez mais tornava-se autônoma e independente da matriz norte-americana à se constituir em sua própria identidade cultural. O HipHop no Chile rotulou o seu próprio caminho histórico a partir dos setores populares, onde foi recibo e desenvolveu-se de maneira impressionante. (POCH PLÁ, 2011, p. 81-82).

No Equador, o Movimento Hip Hop inicia-se na cidade de Guayaquil, onde “se radico en los barrios 9 de Octubre, lo que ahora se conoce como Malecón 2000 y la Bahía, esta fue en sus inicios una fusión de ritmos con el acontecer de la vida cotidiana” (ESTACIO, 2013, p. 17). Essa fusão de ritmos da vida cotidiana no Equador elucida o desenvolvimento de um estilo cultural influenciado pelos filmes estadunidenses, o que, por sua vez, em 1990, faz com que o Movimento Hip Hop se estabelecesse em Quito, gestado por uma cultura própria. Entre as correntes que se desenvolveram no Movimento Hip Hop do Equador, destaca-se a corrente andina, sendo:

Uma proposta que nasceu no final de 2000, principalmente no Equador, Bolívia, Colômbia. Esta proposta tem como principal motivo a reivindicação de uma cosmovisão de um mundo andino. Este estilo é feito através da mistura de instrumentos andinos como a quena, a zampoña e charango, e utilizam as línguas quichua, quechua, aymara e mapuche para desenvolver as suas expressões. (ESTACIO, 2013, p. 20).

O Movimento andino no Peru, na Bolívia, no Equador e na Colômbia vai além das fronteiras territoriais, desloca-se no uso de uma linguagem e instrumentos próprios local-regional, na afirmação de uma identidade política e cultural. Além da vida urbana, o Movimento Hip Hop adentra com um estilo próprio na vida campesina, fazendo da terra, do sol, da água e da luz elementos essenciais para com o modo de pertencimento de ser e estar para com a vida no campo, no meio rural. Importante compreendermos que essa prática do Movimento Hip Hop, principalmente do Rap a partir de seu contexto histórico-cultural que se refere às diversas culturas indígenas, é percebida também no Brasil, como é o caso do grupo indígena Guarani, conhecidos como Brô MC's<sup>6</sup>. O Movimento Hip Hop, iniciou na década de 1980, nas periferias das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro. Os jovens Bruno Veron, Charlie Peixoto, Kelvin Peixoto e Clemerson Batista, da aldeia Jaguapirú Bororó, formam o Brô MC's, um grupo de rap Guarani. “Cantamos nosso Rap em Guarani porque é a nossa forma de resistência. Cantamos misturando as línguas português e guarani, para que os não indígenas possam ver, ouvir e sentir a nossa realidade, como de alguma forma estão envolvidos com a manutenção dessa realidade vivida nas aldeias de Mato Grosso do Sul. A língua é a primeira fronteira ou a ponte ideal pra gente trocar conhecimentos. Os Guarani se mantêm vivos pela sua cultura e por se apropriar de outras, no caso do Brô tendo o Rap

de Janeiro e Brasília entre as populações negras. Ele se origina nos bailes *black* de periferias, com muito *soul* e *funk*, fazendo com que, a partir daí, começa a desenvolver-se. Entre os primeiros nomes de coletivos e/ou grupos nacionais se destacam o Racionais Mc's, o Facção Central, MV Bill, GOG, Sabotage, dentre outros.

Nesse contexto de transformações e reestruturações da vida urbana e juvenil nas periferias latino-americanas, recorreremos como escopo de análise espacial deste trabalho a cidade de Foz do Iguaçu, localizada na região Oeste do estado do Paraná – Brasil, ao qual denominaremos sob análise o Rap em uma inflexão de fronteira, ou propriamente dito o Rap de fronteira. Nosso intuito não consiste em dar conta de conceito multifacetado de fronteira enquanto espaço geográfico, social, cultural, político e/ou econômico, mas trazer o leitor a uma inflexão na ressignificação narrativa de “um fenômeno da vida social espontânea, indicando a margem do mundo habitado” (MACHADO, 1998, p. 41), por meio do apego local de jovens das periferias urbanas da cidade de Foz do Iguaçu – PR.

A cidade possui um total de 256.088 habitantes de acordo com último Censo Demográfico de 2010, realizado pelo IBGE, sendo que mais de 36% se autodeclaram pretas e pardas (afro-indígena), um percentual bastante significativo por ser uma cidade localizada na região sul do país, marcada por um discurso de reforço do “pertencimento” a uma imigração de origem europeia. Nesse sentido, vale destacar que o Paraná possui 27,4 % (IBGE, 2010) de sua população que se autodeclara preta e parda, tornando este o estado mais negro da região Sul do país.

Foz do Iguaçu é conhecida como a “terra das maravilhas” por suas belezas naturais e modernas, como as *Cataratas* do Iguaçu e a Usina Hidrelétrica de Itaipu Binacional, importantes atrações turísticas da cidade. O estado recebe esse título também por conta de sua diversidade cultural étnico-racial entre árabes, libaneses, chineses, coreanos, paraguaios, argentinos etc. Porém, não é essa a cidade que emerge nas narrativas do Rap da cidade, muito pelo contrário.

Pensar o contexto urbano iguaçuense implica em repensar suas margens/fronteiras/limites territoriais para com a cidade de Puerto Iguazú, na Argentina, e Ciudad del Este, no Paraguai, bem como suas relações sociais e culturais, políticas ou econômicas, seja em escala local ou global. Por meio do trabalho de campo desenvolvido no Projeto de Pesquisa “Movimento hip hop: Estéticas Afro-Latino-Americanas entre fronteira” (PIBIC-UNILA2011-2014), o apego local das práticas sociais e culturais dos jovens das periferias iguaçuenses, onde são produzidas as rimas numa significação poética e cognitiva dos atores juvenis, permitiu-nos inferir em suas narrativas os seus olhares, as percepções e mazelas da vida urbana cotidiana.

O Rap em Foz do Iguaçu surge na década de 1990 e estabelece um fluxo bastante intenso entre as cidades de Foz do Iguaçu e Ciudad del Este, no Paraguai. Nesse país, a “movida” do Hip Hop, como é usado na linguagem das ruas, teve início nos anos de 1990, com as rimas em Guaraní e em Castelhana, denunciando a falta de políticas públicas e valorizando o cotidiano da população paraguaia.

Em Foz do Iguaçu, percebe-se as primeiras articulações com o lançamento do disco dos Racionais MC'S, “Sobrevivendo no inferno” (RACIONAIS MC'S, 1997), impactando a vida transfronteiriça com o seu poder de alcance nas periferias urbanas. Segundo o *rapper* Mano Zeu, os primeiros grupos de *rappers* na como ferramenta.” Entrevista concedida a Juliana Penha para o Portal Rap Nacional, em 2013.

cidade foram “0.1”, “Mundo Iguaçu”, “Enquadro Verbal”, “Aliados da Periferia” e o “Cartel do Rap”. Posteriormente, em 2000, com a organização do movimento, as articulações foram se intensificando e com isso, os eventos maiores começaram a acontecer na cidade, entre eles estão: as batalhas de *freestyle*, shows de grupos de São Paulo como o SNJ, a criação de uma rádio comunitária com a realização de oficinas sobre os elementos do Hip Hop e a produção de fanzines (SANTANA, 2016).

Nessa perspectiva, pensar o Rap de fronteira implica em conceber suas rimas poéticas a partir de jovens das periferias iguaçuenses que narram seu contexto social, político, econômico e cultural, que não está nos catálogos de turismo sobre a cidade, mas que, por sua vez, estão nos impressos locais. Essas rimas dos *rappers* narram os altos índices de violência, os problemas com os contrabandos de “muambas” entre Brasil e Paraguai, a exploração do trabalho, o racismo, as imigrações geradas pelas explorações domésticas, as fortes pressões socioeconômicas e culturais contra as populações indígenas, especialmente a Guarani.

A seguir apresentaremos uma consideração sobre o “*Rhythm and Poetry*” (Rap), as suas ressignificações a partir do contexto da cidade Foz do Iguaçu, apresentando as intersecções narrativas que nos permitem refletir sobre o contexto local e suas múltiplas margens fronteiriças, em um movimento de signos culturais que se ressignificam permanentemente.

### ***Rhythm and Poetry*: ressignificações insurgentes**

Para pensar as produções e as inter-relações de significados na construção narrativa do Rap de fronteira se faz necessário compreender “as experiências pessoais, os sentimentos, as emoções, as condições sociorraciais, as de gênero, as de imigração, que perpassam a elaboração deste gênero musical” (SOUZA, 2009, p. 77). O Rap emerge de complexas trocas culturais na produção de “diálogos interno e externo que afirma as experiências e identidades dos participantes ao mesmo tempo em que oferece uma crítica social mais abrangente, dirigida tanto à comunidade hip-hop como à sociedade em geral” (ROSE, 1997, p. 211).

Inserido no contexto urbano iguaçuense, verifica-se as primeiras articulações do Movimento Hip Hop na cidade de Foz do Iguaçu – PR, a partir do Rap, ainda na década de 1990, onde se forma de maneira isolada e desagregada entre os bairros. Para o *rapper* Mano Zeu (2011)<sup>7</sup>, um dos primeiros articulados do Movimento Hip Hop em Foz do Iguaçu, o Rap:

Era muito direto nas questões da criminalidade, do racismo, e como chegou para mim de uma forma que parece escondida, (...) não pela mídia, mas pela rua, amigos que me passaram umas fitas das músicas, dos Nacionais e alguns Rap do Brasil. O Funk veio para mim através da mídia, e o Rap chegou até mim, em um outro circuito, que foi o circuito da rua, de ir na casa de um amigo, e eles estavam escutando. (MANO ZEU, 2011).

Os fluxos entre *rappers* iguaçuenses que se inicia nesse período passam por uma maior acessibilidade de conhecimento ao movimento nacional na década de 2000, com a divulgação do Rap através do rádio, da televisão, CDs e revistas, ampliando-se por todas as partes da cidade, uma vez que:

<sup>7</sup> Entrevista realizada no ano de 2011 para o projeto de pesquisa “Movimento hip hop: Estéticas Afro-Latino-Americanas entre fronteira” (PIBIC-UNILA-2011-2014), sob orientação da Dr<sup>a</sup>. Angela Maria de Souza.

No ano 2000 chega a revista RAP BRASIL. Essa revista chega nas bancas em Foz do Iguaçu, e nós temos acesso às informações sobre o rap, sobre o que era, sobre algumas entrevistas com alguns grupos, sobre o movimento, sobre coletivos, que em São Paulo já estavam bombando. Na verdade, em 1999 que nós tivemos acesso a alguns fanzines e algumas coisas. Aí o que acontece, em Foz constrói uma pista de skate, de 1999 para 2000, foi tudo nessa mesma época, foi uma overdose de coisas aparecendo ao mesmo tempo. Constroem pista de skate, vem grupos paulistas para apresentar, a gente conhece uma galera do outro lado da cidade que já estava fazendo rap, e tinha uma concepção a mais do movimento, inclusive já tinha intitulado MH2I, que era Movimento Hip Hop Iguaçuense. E a gente ainda estava naquela questão de como fazer, de como que era, de como se faz. Essa galera (MH2I), já estava com contato com o pessoal de SP. (MANO ZEU, 2011).

Este período de maior acessibilidade às referências do Rap nacional no plano local revela-nos uma transformação da cidade, fazendo das narrativas poéticas e das batidas rítmicas na construção do Rap uma forma de se expor e questionar as condições sociais que cercam a vida juvenil. Conforme coloca Arce (1997, p. 147), como registro da vida juvenil, o Rap dá conta, por exemplo, “das penúrias econômicas, dos problemas sociais, das rivalidades territoriais e entre bairros, da prevalência do racismo, das vicissitudes da vida urbana ou as diferentes faces da violência”.

Esse registro das condições sociais, culturais e econômicas em que a “vida juvenil” se encontra inserida, pode ser observado na fala ativa do *rapper* Mano Zeu<sup>8</sup>, na faixa *Pedagogia Libertária*, da obra *Brasil Ilegal* (2009),

dentro da minha trajetória pessoal enquanto sujeito histórico posso relatar que o hip-hop, o coletivo cartel do rap, a favela e o envolvimento com jovens engajados da periferia fazem parte das minhas universidades. Dessa forma eu entendo o movimento hip-hop e a música rap como uma ferramenta da pedagogia libertária, essa pedagogia que buscou eliminar as relações autoritárias da educação. O hip-hop em sua coletividade nada mais é que um movimento juvenil produzido por artistas que são também por vezes educadores e que também lutam por uma sociedade mais justa e igualitária tentando romper com as relações autoritárias da sociedade representada em suas músicas pela bruta força policial (MANO ZEU, 2009).

A fala do *rapper* Mano Zeu (2009), bem como suas práticas e experiências no Movimento Hip Hop se fazem por meio das vivências coletivas no bairro Cidade Nova, em Foz do Iguaçu. Verifica-se que os *rappers* se constituem como agentes de desenvolvimento de um ritmo e de uma linguagem própria que juntos “ao uso da tecnologia musical são aspectos cruciais no desenvolvimento e no uso pelo hip-hop, sendo que essa combinação [é] fundamental para evolução geral do movimento” (ROSE, 1997, p. 194-195).

Nessa perspectiva, compreendemos o Rap não só como uma ferramenta para debater políticas públicas, mas também para elucidar contextos sociais de acordo com o seu potencial. Assim, possibilita o debate étnico-racial, partindo do imaginário social, desconstruído e reconstruído por meio das narrativas poéticas, podendo servir como uma ponte entre a prática de rua e o ensinar.

Do mesmo modo, tomando emprestado o conceito de narrativa de Squire (2014, p. 273) enquanto “uma cadeia de signos com sentidos sociais, culturais e/ou históricos particulares, e não gerais, (...) que se movimentam temporalmente, causalmente ou de alguma outra forma socioculturalmente reconhecível”, permite-nos compreendermos a narração poética no Rap por meio de signos culturais que transgridem temporalmente as

---

<sup>8</sup> Mano Zeu é um rapper morador do bairro Cidade Nova, Foz do Iguaçu-PR, e um dos precursores do Movimento Hip Hop na cidade e região que a cerca.

fronteiras de espaço/tempo de jovens nas periferias urbanas e campesinas. Como exemplo e ponto de inflexão na resignificação das práticas dos *rappers* iguaçuense do bairro Cidade Nova, existem importantes ações culturais, tais como a Biblioteca Comunitária CNI que, ao longo de sua história, apresenta-se enquanto palco de encontros do Movimento Hip Hop da cidade, assim como outras atividades culturais e de extensões universitárias. Com a união e a força dos moradores inicia-se um processo de implementação a partir deles próprios de uma biblioteca comunitária, aberta a todos do bairro e da cidade.

No ano de 2012 acontece a inauguração da Biblioteca Comunitária CNI com apresentações artísticas culturais da própria comunidade e da cidade, além da participação de vários integrantes do Movimento Hip Hop iguaçuense e do *rapper* GOG, que é considerado um dos precursores do Rap em Brasília. Esse espaço se revela como um importante ponto de encontro de todo o bairro Cidade Nova com a leitura, reuniões, estudos e cursos para as crianças e para a realização de eventos.

Nesse sentido, compreendendo a Biblioteca enquanto um espaço convencional de estudar/aprender, verifica-se que o processo formal do educar/aprender anda de mãos dadas com a cultura popular e o Rap, que faz parte desse universo, proporciona o entrelaçar de vivências desses jovens projetando a intelectualidade vivida e experimentadas nas ruas. Logo, as experiências juvenis a partir de seu pertencimento local criam um apego que, transcritos em narrativas de Rap por meio de suas escolhas lexicais, deslocam-se em rupturas sucessivas, significações de acordo com a batida rítmica, estimulando e impulsionando uma crítica social, cultural, econômica e política às mazelas da vida urbana cotidiana.

Conforme coloca Souza (2009, p. 105), “o próprio significado do Rap enquanto música concentra um peso maior na composição da letra, ou seja, na construção de uma narrativa discursiva”, transpondo seus valores culturais e sociais. Souza (2009) ainda destaca que:

Um rapper não necessariamente possui algum conhecimento de teoria musical clássica, ou precisa saber tocar algum instrumento musical. O que para alguns gêneros musicais é fundamental, ou seja, dominar um instrumento musical, no rap este cenário muda. Conhecimento que pode ser facilmente questionado, já que estes rappers possuem outras teorias musicais que vêm de suas experiências familiares, pessoais, comunitárias, em terreiros de umbanda e candomblé, rodas de capoeira, baterias de escolas de samba, igrejas evangélicas. (SOUZA, 2009, p. 105).

A composição da narração discursiva no Rap por meio de suas escolhas lexicais revela seus valores e hábitos culturais, seguindo a maneira de ver e sentir o mundo em que estão inseridos. Podemos verificar essa crítica nas estratificações de significados da vida urbana, na narrativa poética de “Na Fronteira do Inferno” (2006), do Grupo Mandamentos da Rua, de Foz do Iguaçu, na qual eles expõem, a partir de suas experiências de trânsito na cidade e sua faixa de fronteira territorial com outras cidades (Ciudad del Este – Paraguai e Puerto Iguazú – Argentina), uma reflexão sobre as percepções das mazelas urbanas que moldam a realidade transfronteiriça.

Salve, salve favela aqui quem fala é o Mandamento da Rua/ Eu to aqui vivendo onde o crime impera/ A onde o sangue do favelado só serve pra dar ibope ao apresentador de televisão/ A onde a rotam não serve pra dar segurança só a dor pra família na hora do reconhecimento no IML/ Este ano se totalizam mais de 300 mortes até hoje e pro sistema isso se torna irrelevante/ Ae cuzão as cataratas jorra sangue bem mais triste e diferente do seu mundo moderno/ Vem pra foz do iguaçu tenta sobreviver na fronteira do inferno/ (...)/ As cataratas do iguaçu só derrama

sangue/ 300 mortes por ano se tornam irrelevantes/ Bem mais triste e diferente do mundo moderno/ Pra quem tenta sobreviver na fronteira do inferno (MANDAMENTOS DA RUA, 2006).

Aqui, a cidade de Foz do Iguaçu é apresentada através das experiências desses jovens. É a cidade das Cataratas do Iguaçu, porém esta não está representada em suas belezas naturais que tanto atraem os turistas, mas o sangue que jorra na cidade a partir dos alarmantes índices de assassinatos de jovens<sup>9</sup>. A cidade que se apresenta não esconde a pobreza nos bairros de periferia, mas as margens de uma estratificação territorial de um sistema social e econômico enraizado nas transformações da modernidade urbana entre os bairros de Foz do Iguaçu e o comércio de mercadorias entre Brasil e Paraguai. Essa narrativa musical traz o relato e um posicionamento político com relação à própria cidade e seu significado, e como esta lida com a sua juventude (negra e indígena), como a exclui e como a mata. A narrativa expõe uma inflexão de crítica social, as percepções de sujeitos marginalizados culturalmente, onde as suas relações sociais e culturais da vida urbana passam a transpor por meio de narrativas poéticas do Rap, “a maneira de ver a realidade e a forma como seus membros estruturam o mundo que os rodeia e designam as diferentes esferas do conhecimento”. Portanto, na medida em que o léxico recorta realidades do mundo, ele define, também, fatos de cultura (OLIVEIRA; ISQUIERDO, 2001, p. 09)

Desse modo, o Rap de fronteira carrega em si o apego local, uma narrativa enraizada nas marcas de uma história do colonizado, das tradições do marginal, do subalterno e do oprimido. O *rapper* Mano Zeu (2009), em suas práticas de deslocamento, exprime na narrativa poética denominada *América La Tinha* um legado de militantes latino-americanos e caribenhos que marcam algumas das lutas mais significativas dos movimentos sociais do nosso continente.

Soy loco por ti como Ernesto Guevara/ A guerra não tarda, América se prepara/ Mas aí, era aí, que que eles estão fazendo aqui associei, pensei, compreendi, entendi/ (...) / América La Tinha, guerreiros verdadeiros/ América de Zumbi, Antônio Conselheiro/ América do Futebol, do Carnaval e do Pandeiro/ América desmatada pela gana de dinheiro/ América La Tinha, poetas combatentes/ Neruda, Drummond de Andrade, semeadores da semente/ América pulmão e coração do mundo/ Entre um milhão es a nação mais bela eu não confundo/ América La Tinha, quedas d'água Cataratas Florestas, verdes matas Cachoeiras e Cascatas/ América de belezas naturais, outro e prata/ Terra de Lamarca, de Emiliano Zapata (MANO ZEU, 2009).

Nesse contexto, as tradições colocadas nesta narrativa fazem referência às lutas indígenas, campesinas, negras e urbanas através de nomes da militância poética, social e cultural, fazendo de seus significados um agenciamento político cujo objetivo é intermediar, desenvolver ações e apresentar as múltiplas faces que moldaram as suas culturas, as múltiplas faces da política, das sociedades que percorreram e da relação entre Estado e indivíduo. Trata-se de um estado de manifestação e reivindicação político-sociocultural-econômico de indivíduos-corpos enraizados em um “passado colonial demarcado pela marginalização, opressão e subordinação das estruturas das relações humanas, entre o colonizador e o colonizado ou entre o oriente para com o ocidente” (SILVA, 2022, p. 363).

Esses elementos, tais como a estética cultural e a “linguística” do Rap, leva-nos a entender, compreender e transformar práticas a partir de uma nova maneira de relacionar as lutas e manifestações do

9 A IV Conferência Estadual de Promoção da Igualdade Racial – Paraná 2017 enfatizou a prioridade da implementação de ações afirmativas em 3 municípios: Curitiba, Londrina e Foz do Iguaçu. Ou seja, onde se encontra os maiores índices de homicídio de jovens em todo o estado.

conhecimento, a consciência humana e suas margens, ampliando os diálogos e métodos de saberes a fim de reconhecer as suas diferenças, seus limites, suas práticas de enunciação e/ou silenciamento. Por fim, devemos assumir “um exercício autorreflexivo de nossos corpos sociais, políticos, culturais, econômicos e patriarcais, em um esforço que permita-nos ir além do assujeitamento de padrões de normatização e regulamentação que reside em nós” (SILVA, 2022, p. 363).

### ***Considerações finais***

As estruturas rítmicas do Rap constituem-se como resistência e afirmação social, bem como “criam, sustentam, acumulam, estratificam, embelezam e transformam as narrativas, [...] de forma criativa, como se fossem organizadores de um futuro em que, para sobreviver, é necessário executar transformações repentinas no espaço tático” (ROSE, 1997, p. 208). É uma forma de transgressão que os mantém criativamente no mundo, que deixa suas marcas e suas percepções, que constrói suas representações sobre o que marca suas próprias vidas na convivência com as desigualdades que assolam sociedades como a brasileira, assim como outras sociedades latino-americanas e caribenhas. Estas se tornam sujeitos numa sociedade que individualiza e desumaniza, numa sociedade marcada pela forte herança colonial e escravocrata.

Diante desse contexto, a ação coletiva de jovens *rappers* afro-latino-americanos no berço da cultura Hip Hop (ROSE, 1997, p. 199) foi forjada em seus hábitos, pela emancipação de um terreno político contra hegemônico frente ao desenvolvimento pós-industrial. Não obstante, o Rap face a uma perspectiva diaspórica de uma cultura de “subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação” (HALL, 2011, p. 36), traz em seu estilo e atitude uma redefinição dos limites e margens do espaço-tempo em uma dinâmica cultural de reinterpretação de processos culturais, fazendo com que as ancestralidades fertilizem umas às outras, redesenhando os seus poderes simbólicos às fragmentações de significados globais.

Desse modo, registrar a realidade na escrita poética no Rap de fronteira forma-se como uma transgressão do modo de ser e estar ao narrar as vivências e experiências, ordenando os significados em diários poéticos, numa classificação de palavras por meio de sua própria escolha discursiva em dar nome a todo o seu processo de cognição da realidade. Para Souza (2009), a música entre os *rappers* pode ser percebida a partir de um “estar no mundo”, ao “cantarem a *realidade*, (...) denunciam uma realidade de insatisfação, ao mesmo tempo em que estabelecem uma relação de proximidade com o que está sendo cantado (SOUZA, 2009, p. 106-107).

Nesse contexto, as manifestações narrativas do Rap de fronteira produzem uma construção estética bem mais complexa, onde narram através de uma batida rítmica suas trajetórias de vida, suas condições socioculturais, suas percepções e conhecimentos produzidos na realidade em que vivem. Deslocando-nos para o contexto da fronteira, podemos chegar a pensar em uma estética fronteiriça como “estratégia de pensamento e reflexão crítica que necessariamente precisa levar em consideração novas ‘maneiras de fazer’ artísticas, condicionadas por um imaginário pautado sobre sua particular territorialidade” (PEREIRA, 2016, p. 36).

As narrativas, através dos signos em seus conceitos entrecruzados aos seus significados constituídos nas relações sociais inseridas em um contexto urbano, passam a transpor as fronteiras culturais por meio de uma visão de mundo, de ideologia, de sistemas de valores, de práticas e de saberes, na medida em que nos propõem uma desconstrução e, conseqüentemente, uma redefinição de olhares culturais.

O Rap de fronteira nos oferece uma reflexão transnacional. São problemas comuns em contextos nacionais e culturais distintos. Neste sentido, a inter-relação cultural é parte constituinte das narrativas do pertencimento local de cada ator para com fronteiras culturais, econômicas, sociais e ideológicas. Estar em limites transfronteiriços nos impõe um posicionamento intelectual e político nos espaços de criação que estamos inseridos, os quais ganham forma através de nossas vivências e experiências em uma ressignificação, redirecionamento de olhares e redefinições de espaços de poder. É a afirmação de uma vivência criativa por meio de suas práticas e criações estéticas. É um processo de resistência que se intensifica com a arte do Movimento Hip Hop e que é marcado, aqui, pelas fronteiras nas quais se constrói.

## Referências

ARCE, José M. Valenzuela. “O funk carioca”. In: HERSCHMANN, Michael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop* – Globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, pp. 136-163.

BRÔ MC’S. Rap Nativo: O que o Guarani e o Crioulo têm em comum?. [Entrevista cedida a] Juliana Penha. *Portal Rap Nacional*, [S. l.], jul. 2013. Disponível em: <https://www.rapnacional.com.br/rap-nativo-o-que-o-guarani-e-o-crioulo-tem-em-comum/>. Acesso em: 03 abr. 2021.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

CASTRO, Germania. *El Hip Hop en Venezuela*: Documental audiovisual sobre el Hip Hop. Caso Distrito Capital. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social) – Universidad Central de Venezuela. Caracas, 2008.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d’água*. Pallas Editora, 2016.

ESTACIO, Víctor Hugo Salazar. *Análisis descriptivo del hip hop en Ciudad de Quito*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social) – Universidad Central do Equador. Quito, 2013.

FACE DA MORTE. *O Crime do Raciocínio*. São Paulo: Skype Blue, 1999. Álbum musical.

GIDDENS, Anthony. *A constituição da sociedade*. São Paulo: Editora WMF Martins – POD, 2009.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Atlas, 2008.

GILROY, Paul. “Observância Racial, Nacionalismo e Humanismo”. In: GILROY, Paul. *Entre Campos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça*. São Paulo: Annablume, 2007, pp. 27-164.

- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- HALL, Stuart. “Quem precisa de identidade?” In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000, pp. 103-133.
- HALL, Stuart. *Da diáspora identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2011.
- HARKOT-DE-LA-TAILLE, E.; SANTOS, Adriano R. Sobre escravos e escravizados: percursos discursivos da conquista da liberdade. In: SIMPÓSIO NACIONAL DISCURSO, IDENTIDADE E SOCIEDADE (III SIDIS), 3., 2012, Campinas. Anais [...]. Campinas: Unicamp, 2012. Disponível em: [https://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/HARKOT\\_DE\\_LA\\_TAILLE\\_ELIZABETH.pdf](https://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/HARKOT_DE_LA_TAILLE_ELIZABETH.pdf). Acesso em: 29 jan. 2021.
- HERSCHMANN, M. *Abalando os anos 90: funk e hip hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- HOBBSAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Censo Brasileiro de 2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.
- LOPES, NEI. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004.
- MACHADO, Lia Osório. “Limites, Fronteiras, Redes”. In: STROHAECKER, Tânia Marques. *et al.* (org.). *Fronteiras e Espaço Global*. Porto Alegre: AGB-Seção Porto Alegre, 1998, pp. 41-49.
- MANDAMENTOS DA RUA. *Na Fronteira do Inferno*. Foz do Iguaçu, 2006. Álbum musical. Disponível em: <https://www.palcomp3.com/mandamentosdarua/>. Acesso em: 29 out. 2020.
- MANO ZEU. *Brasil Ilegal*. Foz do Iguaçu, 2009. Álbum musical. Disponível em: <https://www.palcomp3.com.br/MANOZEURAP/>. Acesso em: 29 set. 2020.
- OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri (org.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. Campo Grande: Editora UFMS, 2001.
- PEREIRA, Diana Araujo. “Cartografias imaginárias: geopoéticas e fronteiras”. *Revista Línguas e Letras*, v. 17, n. 38, pp. 30-43, 2016.
- POCH PLÁ, Pedro. *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y mas allá)*. Santiago: Editorial Quinto Elemento, 2011.
- RACIONAIS MC’S. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 1997. Álbum musical.
- RATZEL. F. “Geografia do Homem. (Antropogeografia)”. In: MORAES, Antonio Carlos Robert. (org.). *Ratzel*. São Paulo: Editora Ática, 1990, pp. 32-107.

ROSE, T. “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop”. In: HERSCHMAN, M. (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, pp. 190-213.

SANTANA, Janaina de Jesus Lopes. *Implementação da Lei 10.639/03: o Movimento hip hop como forma de ampliação do debate étnico-racial na educação*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Antropologia) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana e Caribenha. Foz do Iguaçu, 2016.

SILVA, Ronaldo. “Decolonialidade do saber: as ecologias dos saberes na produção do conhecimento”. *Revista Katálysis*, v. 25, n. 2, pp. 356-364, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rk/a/csc6FRBDPnz4Y-6FMkkwtCGt/?lang=pt>. Acesso em: 25 out. 2022.

SOUZA, Angela M. “*A caminhada é longa... e o chão tá liso*”: O Movimento hip-hop em Florianópolis e Lisboa. São Leopoldo-RS: Trajetos Editorial, 2016.

SOUZA, Angela Maria de. “*A caminhada é longa e .... o chão tá liso*”: O movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

SOUZA, Angela Maria de. “Musicalidades Afro-Latina Americanas entre fronteiras”. In: MARSAL, M. H.; DINIZ, A.G.; CUSTÓDIO, R. C. F. *Estéticas Migrantes*. Niterói-RJ: Comunitá, 2013, pp. X-Y.

SOUZA, Angela Maria de. *O Movimento do RAP em Florianópolis: “A Ilha da Magia é da ponte pra lá!”*. Dissertação: (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1998.

SOUZA, Angela Maria de; JESUS, Janaína Santana de; SILVA, Ronaldo. “Rap na fronteira: Narrativas poéticas do Movimento hip hop”. *Revista TOMO*, n. 25, pp.09-26, 2014. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/tomo/article/view/3433>. Acesso em: 03 set. 2020. SOUZA, Angela M. “*A caminhada é longa... e o chão tá liso*”:

SOUZA, Angela Maria de.

SQUIRE, Corinne. “O que é narrativa?” *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, v. 14, n. 2, pp. 272-284, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2014.2.17148>. Acesso em: 03 set. 2020.

VIANNA, H. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

### **Ressignificações insurgentes: o Rap de fronteira**

**Resumo:** Este artigo compõe os resultados de pesquisa sobre o Movimento Hip Hop a partir da sua estética política o Rap, na cidade de Foz do Iguaçu – Brasil, que faz fronteira com a cidade de Puerto Iguazú – Argentina e Ciudad Del Este – Paraguai. Inserido no contexto trinacional, a partir da vivência de campo em uma pesquisa social exploratória-analítica (GIL, 2008), objetiva-se no presente artigo uma concepção do Rap de fronteira, objetivando responder: como ele se constitui e ganha corpo na cidade de Foz do Iguaçu - PR às suas fronteiras? Para tanto, em uma análise de vivência de campo, compreende-se que as narrações no Rap de fronteira traduzem percepções dinamizadas das condições sociais, culturais e econômicas que se encontram à margem dos debates e discussões políticas, onde os signos linguísticos e culturais em trânsitos fronteiriços se resignificam questionando as condições de subalternização, marginalização e opressão da vida urbana, campesina e indígena.

**Palavras-chave:** Deslocamento; Fronteira; Narrativa; Rap.

### **Resignificacines insurgentes: el Rap fronterizo**

**Resumen:** Este artículo compone los resultados de investigación sobre el Movimiento Hip Hop, a partir de su estética política el Rap, en la ciudad de Foz do Iguacu - Brasil, que hace frontera con la ciudad de Puerto Iguazú - Argentina y Ciudad Del Este - Paraguay. Insertado en el contexto trinacional, a partir de la vivencia de campo en una investigación social exploratorio-analítico (GIL, 2008), se objetiva en el presente artículo una concepción del Rap de frontera, con el objetivo de responder ¿Cómo el Rap se constituye y gana cuerpo en la ciudad de Foz do Iguacu - BR a sus fronteras? Para tanto, en un análisis de vivencia de campo, se comprende que las narraciones en el Rap de frontera traducen percepciones dinamizadas de las condiciones sociales, culturales y económicas que se encuentran al margen de los debates y discusiones políticos, donde los signos lingüísticos y culturales en tránsitos fronterizos se resignifican cuestionando las condiciones de subalternización, marginación y opresión de la vida urbana, Campesina e indígena.

**Palabras clave:** Desplazamiento; Frontera; Narrativa; Rap.

### **Insurgent resignifications: the border rap**

**Abstract:** This article composes the results of research on the Hip Hop Movement, from its political aesthetic the Rap, in the city of Foz do Iguacu - Brazil, which borders the cities of Puerto Iguazú - Argentina and Ciudad Del Este - Paraguay. Inserted in the tri-national context, from the field experience in exploratory-analytical social research (GIL, 2008), the present article aims at a conception of the Border Rap, with the objective of answering: how it is constituted and takes shape in the city of Foz do Iguacu - PR at its borders? Therefore, in an analysis of field experience, it is understood that the narratives in the Border Rap translate dynamized perceptions of social, cultural, and economic conditions that are at the margins of political debates and discussions, where linguistic and cultural signs in border transits are re-signified, questioning the conditions of subalternization, marginalization, and oppression of urban, peasant, and indigenous life.

**Keywords:** Displacement; Border; Narrative; Rap.