



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

GESIEL RIBEIRO DE LEÃO

**MEMÓRIAS DO HIP-HOP NA AMAZÔNIA:
Os pioneiros na formação e resistência da cena de Belém-Pa.**

BELÉM-PA

2025



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

GESIEL RIBEIRO DE LEÃO

MEMÓRIAS DO HIP-HOP NA AMAZÔNIA:

Os pioneiros na formação e resistência da cena de Belém-Pa.

Exame de Qualificação apresentado ao programa de Pós- Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Marcia Mariana Bittencourt Brito Linha de Pesquisa: 3

BELÉM-PA

2025

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

R484m RIBEIRO DE LEÃO, GESIEL.
MEMÓRIAS DO HIP-HOP NA AMAZÔNIA : Os pioneiros
na formação e resistência da cena de Belém-Pa. / GESIEL
RIBEIRO DE LEÃO. — 2025.
101 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Marcia Mariana Bittencourt Brito
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, , ,
Belém, 2025.

1. HIP-HOP, MEMÓRIAS, CONSTRUÇÃO
CULTURAL, RESISTÊNCIA, IDENTIDADE. I. Título.

CDD 700.7

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e quatro (24) dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e cinco (2025), às nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Márcia Mariana Bittencourt Brito, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Gesiel Ribeiro de Leão,

intitulada: **MEMÓRIAS DO HIP-HOP NA AMAZÔNIA: Os pioneiros na formação e resistência da cena de Belém-Pa.** Perante a Banca Examinadora, composta por: Márcia Mariana Bittencourt Brito (Presidente), Mayrla Andrade Ferreira dos Santos (Examinador Interno), Sávio Luís Stoco (Examinador Interno); Vanilto Alves de Freitas (Examinador Externo). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Márcia Mariana Bittencourt Brito, passou a palavra ao mestrando, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida

para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação ()**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Márcia Mariana Bittencourt Brito agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 24 de junho de 2025.

Márcia Mariana Bittencourt Brito (Presidente)

Documento assinado digitalmente
gov.br MARCIA MARIANA BITTENCOURT BRITO
Data: 24/06/2025 19:58:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Mayrla Andrade Ferreira dos Santos (Examinador

Documento assinado digitalmente
gov.br MAYRLA ANDRADE FERREIRA DOS SANTOS
Data: 24/06/2025 22:15:11-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Interno) Sávio Luís Stoco (Examinador Interno)

Documento assinado digitalmente
gov.br SAVIO LUIS STOCO
Data: 24/06/2025 20:46:33-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Vanilto Alves de Freitas (Examinador Externo)

Vanilto Alves de Freitas

Gesiel Ribeiro de Leão

Gesiel Ribeiro de Leão (Discente)

RESUMO

RIBEIRO DE LEÃO, Gesiel. **Memórias do Hip-Hop na Amazônia: Os pioneiros na formação e resistência da cena de Belém-pa.** 2025. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Este estudo tem como objetivo principal analisar como a resistência dos pioneiros moldou e construiu a cultura Hip-Hop paraense. A pesquisa explora a trajetória histórica do Hip-Hop em Belém-PA, enfatizando a formação de sua identidade e as estratégias de resistência adotadas pelos artistas locais diante de contextos de exclusão e xenofobia. A metodologia utilizada é fundamentada na pesquisa-ação proposta por Michel Thiollent (2011), que permite uma análise reflexiva e engajada, promovendo um diálogo direto com os participantes da cena. Por meio de entrevistas e análise de discurso crítica de Viviane de Melo, o trabalho busca integrar a voz dos artistas e coletivos às reflexões teóricas, visando compreender as dinâmicas que configuram o Hip-Hop. Os resultados da pesquisa mostram que o Hip-Hop no Pará é marcado por uma forte ligação com as memórias coletivas de suas comunidades, o que é fundamentado nas ideias de Eric Hobsbawm sobre a construção da memória cultural. As letras e performances dos artistas não apenas refletem as experiências vividas, mas também atuam como ferramentas de resistência e afirmação de identidade, confrontando narrativas dominantes e estigmatizantes. O estudo também aborda a questão da xenofobia, utilizando os conceitos de Franz Fanon para examinar as opressões enfrentadas pela juventude negra e periférica. Além disso, discute a hibridação cultural, apoiando-se nas ideias de Nestor Clancini, que mostra como o Hip-Hop parte dessa hibridação e contribui para a formação de uma identidade dinâmica. Antônio Gramsci, fortalece os diálogos trazendo sua concepção e teoria sobre resistência cultural. Em suas conclusões, o trabalho reafirma que o Hip-Hop na Amazônia, especialmente em Belém, é uma forma potente de resistência cultural, sendo diferente de outras partes do mundo. Ele não só preserva as memórias históricas, mas também reafirma uma concepção de identidade única, desafia a marginalização e promove a luta por direitos e dignidade.

Palavras-chave: Hip-Hop. Memória. Construção Cultural. Resistência. Identidade.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Filme Beat Street.....	23
Fotografia 2 – Filme Breakin.....	24
Fotografia 3 – Entregadores de Pizza.....	26
Fotografia 4 – Spectron.....	28
Fotografia 5 – Rádio Cidade Morena.....	32
Fotografia 6 – Praça de São Braz.....	34
Fotografia 7 – Coletivo Hip-Hop Pai D'égua.....	65
Fotografia 8 – Hip-Hop na escola.....	67
Fotografia 9 – Hip-Hop impacto social.....	68
Fotografia 10 – Dj Morcegão.....	85
Fotografia 11 – Graffiti no combu.....	88

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
CAPITULO I.....	17
1-1 CONSTRUINDO A HISTÓRIA DO HIP-HOP EM BELÉM.....	18
1-2 IDENTIDADE DO HIP-HOP PARAENSE.....	36
CAPITULO II.....	43
2-1 O HIP-HOP DO NORTE E A LUTA CONTRA XENOFOBIA.....	44
2-2 HIP-HOP E HIBRIDAÇÃO CULTURAL.....	56
2-3 HIP-HOP COMO FORMAÇÃO HUMANA NO PARÁ.....	61
CAPITULO III.....	70
3-1 HIP-HOP COMO MERCADORIA EM BELÉM.....	71
3-2 HIP-HOP COMO RESISTÊNCIA.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS.....	99

AGRADECIMENTOS

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

Meus sinceros agradecimentos à Universidade Federal do Pará, por ter oportunizado todas as etapas da minha formação, desde o curso técnico em dança na ETDUFPA, seguindo a Licenciatura em Dança até este momento no Mestrado em Artes, façamos com um imenso sorriso e alegria um brinde a educação pública, gratuita e de muita qualidade, ainda que existem inúmeras contradições nesse processo.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Pará – PPGARTES-UFGPA, em nome da minha orientadora Profa. Dra. Marcia Mariana Bittencourt Brito, que acreditou em mim e na Cultura Hip-Hop, e fez com que eu concluísse com êxito esta importante etapa da minha formação.

Aos professores que marcaram a minha trajetória até aqui, Aderlina, minha professora do ensino fundamental em Barcarena na escola pública Marília Cecília Vasconcelos Ribeiro, Roberto Fernandes, meu professor em Cariacica-ES do Ensino médio na Escola pública EEEFM Hunney Everest Piovesan, Profa. Dra. Mariana Marques Kellermann minha Professora no Curso Técnico em Dança da Escola de Teatro e Dança da UFGPA, Profa. Dra. Waldete Brito minha professora da Licenciatura em Dança da UFGPA.

Agradeço também aos colegas que me incentivaram e dividiram comigo momentos icônicos durante o programa em arte, aos amigos do peito, Fabinho por me fazer acreditar que o Hip-Hop é uma família, Ivan Pires por seu olhar futurístico sobre o Hip-Hop no Pará.

Aos professores que participaram do exame de qualificação dessa dissertação, com os quais eu pude escurecer muitas ideias, e antecederam até a defesa: Profa. Dra. Mayrla Ferreira, Prof. Dr. Vanilton Lakka.

Ao meu avô Cirilo Guimarães Rodrigues, homem preto, pescador quilombola da cidade de Cametá-PA, que em vida me mostrou a simplicidade de SER, a minha tia Isabel Rodrigues, mulher preta, curandeira da cidade de Cametá-PA que enquanto esteve conosco nos ensinou o poder de praticar a humanidade.

A minha querida amiga Denise Barros, que no início deste ciclo foi de extrema importância para que eu viesse a estar no programa, pois, suas ajudas e toques para o projeto contribuíram muito para onde estou agora, gratidão!

A minha mãe Maria Israelita Rodrigues Ribeiro, mulher preta, mãe solo, que muito me impulsionou rumo a buscar querer estudar, que com toda sua simplicidade me ensinou sobre a vida e me preparou para enfrentar de frente meus obstáculos desde muito cedo, que carregou o fardo da maternidade sozinha, tendo que se submeter a todo tipo de humilhação para garantir que nada me faltasse, eu te amo eternamente mãe, nenhuma palavra no mundo expressa minha alegria e gratidão em ser seu filho.

Aos amigos que foram perdidos precocemente para a violência e para o crime, mas que enquanto estavam por aqui me fizeram muito feliz. Leonardo assassinado no muro da escola Everest na minha frente; B-boy PEPY assassinado no beco da refletor pela polícia quando saía do treino e teve seu sapato confundido por uma arma; B-boy Menor assassinado na invasão por luta de terra; Ricardinho assassinado pela polícia ao ser confundido com um assaltante de farmácia; Fabiane morta pelo seu ex-namorado; Renato assassinado por uma briga de casal que tentou defender a mulher; Lucas morto a tiros na saída do treino por se envolver no tráfico; Alan morto por dívidas de drogas; eterno Rubinho morto a facadas na saída de uma festa em Barcarena; tio Claudio morto por engano por policiais que acreditavam que ele era um pirata em Cametá.

A todos vocês eu dedico este estudo, pois assim como vocês eu também sou preto e vivo a cultura Hip-Hop, assim como vocês eu também já fui empurrado para caminhos ruins, e assim como vocês eu também posso ser confundido facilmente com um bandido e ser morto.

A minha parceira de vida Thaysa Magalhães, que muito me ajuda e contribui para minha formação.

Dedico está pesquisa a Maria Israelita Rodrigues Ribeiro,
obrigado por tanto!

GLOSSÁRIO

Footwork – Técnica de nível médio da dança *Breaking* que envolve o trabalho de pernas tendo o contato das mãos ao chão.

Power Mover – Técnica da dança *Breaking* que envolve acrobacias que contenham, giros, equilíbrio e força.

Freezer – Técnica da dança *Breaking* que envolve equilíbrio e congelamento do corpo sobre determinada posição, contendo apoios de mãos, ombros e cabeça.

Top Rocking – Técnica da dança *Breaking* em nível alto.

Freestyle – Roda ou movimento livre de julgamentos ou treinos.

Slam – Manifestação do *Hip-Hop* que não envolve base musical, apenas poesia.

Break Beat – Música que o DJ toca para se dançar *Breaking*.

New Jack – Dança apelidada pelos paraenses na década de 80.

Cocota – Dança apelidada pelos paraenses na década de 80 a 90.

Popping – Dança estadunidense que integra o *Hip-Hop*.

Locking – Dança estadunidense que integra o *Hip-Hop*.

Mid Back – Dança e estilo musical apelidada pelos paraenses da década de 80.

Loco – Apelido brasileiro de um movimento de Power Mover.

Toró – Gíria paraense dada a quando está chovendo muito.

Égua – Gíria paraense que serve para diferentes contextos.

Lundu – Dança paraense de origem africana.

Siriá – Dança paraense de origem africana.

MC – Sigla dada na cultura *Hip-Hop* para Mestre de Cerimônia.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As expressões artísticas e culturais se somam em uma enorme variedade de formas, meios e instrumentos materiais, fazendo, com que, surjam diferentes tipos de objetos e fenômenos, tais como a pintura, a música, o teatro, a fotografia e a dança, entre outros, estas manifestações são, de fato, consideradas expressões e manifestações artísticas, nos mais diversos dessas infinidades o foco de interesse desta pesquisa é a Cultura Hip-Hop.

A Cultura Hip-Hop é um movimento multifacetado que se manifesta em diversas formas de expressão artística, desde as comunidades que cultivam sua memória, até suas obras, tais como: o Graffiti, o Rap, poesias SLAM, seus Break Beats e sua dança Breaking que o representam. O Hip-Hop é uma força Cultural vibrante, sua presença nas ruas, escolas, grandes centros e no cinema expande ainda mais seu alcance, criando um universo rico e diversificado onde a criatividade e a autenticidade são valores fundamentais.

No coração da Cultura Hip-Hop reside a história de seus pioneiros e de todos aqueles que o amam, cujas memórias e resistências são o tecido que sustenta esse movimento, através de suas expressões artísticas e contribuições, esses percussores deixaram marcas que inspiram as novas gerações. Este estudo tem como objetivo geral analisar como a resistência dos pioneiros moldou e construiu a cultura Hip-Hop paraense, busca também em seus objetivos específicos explorar como essas memórias e resistências continuam a influenciar a evolução do Hip-Hop paraense, preservando sua essência enquanto se adaptam aos desafios e oportunidades do presente, ao examinar essa dinâmica, podemos compreender melhor o papel do Hip-Hop, como uma forma de expressão artística, cultural, educacional e social.

A Cultura Hip-Hop é composta por quatro elementos que se interligam uns aos outros são eles: DJ (Disque Jóquei) considerado como o primeiro elemento do Hip-Hop, este é responsável por toda a estética das músicas e da dança, MC (Mestre de Cerimônia) considerado como responsável em animar os espaços de manifestação cultural com suas rimas de efeito e seus mais diversos bordões, temos como elemento também o Breaking, considerada como a dança da Cultura, onde seus dançarinos são chamados de B-boys e B-girls. E por fim, temos o elemento Graffiti, tido por muitos como uma arte urbana

subversiva que através de murais a céu aberto contam a história de suas comunidades e seus moradores, questionando e resistindo contra o sistema.

Desde a década de 70 a Cultura Hip-Hop vem cada vez mais ganhando espaço, seja por meio de sua popularização entre os jovens periféricos, ou pelo viés da comercialização de seus elementos, ou simplesmente pela resistência de seus inúmeros e incontáveis adeptos. Mas, sempre demarcando sua importância no processo de desenvolvimento social da periferia, atualmente ela se coloca como uma das manifestações culturais mais praticadas em algumas partes do mundo. É uma das mais influentes ferramentas de mobilização social que existem dentro das grandes favelas, periferias e comunidades do planeta.

Neste estudo, busco compreender e analisar a trajetória dos pioneiros do Hip-Hop em Belém-PA, destacando suas contribuições para a formação e resistência da cena cultural na Amazônia, e evidenciando o papel dessa expressão artística na preservação da memória e identidade regional. O que me instiga e motiva nesta investigação é a seguinte questão: Como os pioneiros do Hip-Hop contribuíram e contribuem para a formação e resistência de uma contracultura em Belém-PA, e, de que forma, a construção de uma memória histórica contribui na continuação do Hip-Hop na Amazônia?

Esta questão envolve não somente o sujeito pesquisador com a intenção de conhecer certo aspecto da realidade do Hip-Hop, mas também emergir no fenômeno que se pretende apreender e conhecer, a Cultura Hip-Hop, portanto se coloca em uma relação que envolve no entre o sujeito e o fenômeno: tendo como o sujeito portador da faculdade de conhecer, e o fenômeno como passível de se apreender.

A cena do Hip-Hop na Amazônia, particularmente em Belém do Pará, tem uma trajetória marcada por resistência, identidade cultural e um forte senso de pertencimento, na capital da maior floresta tropical do mundo, a cultura Hip-Hop encontrou terreno fértil para se desenvolver em meio a complexas realidades sociais, econômicas e ambientais.

A partir da década de 1980, quando o movimento começou a ganhar força no Brasil, jovens da periferia de Belém enxergaram no Hip-Hop uma forma de expressão que conectava suas lutas locais com uma narrativa global de resistência contra opressões sistêmicas. Essa cena pioneira, composta por DJs, MC's, Graffiteiros e B-boys, atuou como uma rede de apoio, resistência e formação de identidades.

Obtendo grandes contribuições para a consolidação do movimento e a resistência cultural de uma região frequentemente marginalizada pelas narrativas nacionais. A metodologia utilizada nesta pesquisa é a pesquisa-ação, conforme estabelecida por Michel Thiollent (2011), a escolha por esse método se dá pela necessidade de uma abordagem que não só investigue, mas também interaja diretamente com os atores sociais do movimento Hip-Hop em Belém.

A pesquisa-ação permite um processo colaborativo, em que os participantes da cena local não são meros sujeitos de estudo, mas co-pesquisadores que, junto ao pesquisador, constroem o conhecimento sobre suas próprias experiências. Segundo Thiollent, "a pesquisa-ação pressupõe uma participação ativa dos sujeitos envolvidos no problema, sendo fundamental para intervir de forma crítica e transformadora na realidade estudada" (2011, p. 26), dessa maneira, a metodologia busca não apenas compreender o fenômeno do Hip-Hop na Amazônia, mas também fortalecer as redes de resistência e empoderamento local.

A primeira etapa do estudo envolveu a identificação dos principais agentes históricos do movimento Hip-Hop em Belém, bem como a organização de entrevistas e rodas de conversa com esses pioneiros. As conversas foram registradas em áudio, seguindo os preceitos da pesquisa-ação, que valoriza a interação direta e a coleta de dados em tempo real, com a contribuição ativa dos entrevistados.

Segundo (Thiollent, 2011, p. 48), "esse formato colaborativo permite uma maior riqueza nos relatos, já que o pesquisador atua como mediador, enquanto os participantes recuperam suas memórias e experiências, contribuindo para a construção de um conhecimento coletivo e situado". A interação contínua com os agentes locais também proporcionou ajustes no andamento da pesquisa, promovendo um ciclo de retroalimentação entre investigação e prática.

Outro aspecto relevante da pesquisa-ação é o seu potencial para produzir mudanças no campo estudado. Como afirmado por Thiollent, "a pesquisa-ação não é uma simples coleta de informações, mas um processo de intervenção" (2011, p. 73). Ao resgatar a memória dos pioneiros do Hip-Hop em Belém, este estudo busca, simultaneamente, fortalecer o movimento e gerar uma reflexão sobre o seu papel na luta contra as injustiças sociais e o apagamento cultural que marcam a região Amazônica.

Foi eleito também para melhor aprofundamento do estudo a metodologia da análise do discurso crítica, proposta por Viviane de Melo Resende, que aborda a interseção entre linguagem, poder e ideologia. Em sua pesquisa, RESENDE (2013) enfatiza como os discursos não apenas refletem a realidade, mas também a constroem e a legitimam, influenciando as percepções e comportamentos sociais. Os principais pontos da Análise do Discurso Crítica incluem: “Relação entre discurso e poder”, que investiga como o discurso é uma ferramenta de poder que pode ser utilizada para manter ou desafiar estruturas sociais e hierárquicas, através da análise dos discursos, é possível revelar as relações de poder que operam nas práticas sociais.

Incluem também a “Ideologia e representação”, que busca identificar as ideologias subjacentes nos discursos, mostrando como certas representações são construídas e de que maneira elas influenciam a percepção de grupos sociais, identidades e relações de exclusão. Assim como o “Contexto sociocultural” que em análise do discurso deve considerar o contexto histórico, social e cultural em que o discurso é produzido, isso ajuda a entender como fatores contextuais moldam a linguagem e as interações sociais.

Também RESENDE (2013) argumenta sobre “Análise multimodal” que integra a análise de diferentes modos de comunicação, não se limitando apenas à linguagem verbal, mas incluindo elementos visuais e específicos da mídia, quando apropriado, outro ponto levado em consideração é “O papel do pesquisador”, a metodologia reconhece que a posição do pesquisador também influencia a análise e interpretação dos discursos, enfatizando uma postura crítica e reflexiva.

Por fim, a análise crítica do discurso traz “O objetivo transformador”, que não se limita apenas à análise teórica; busca também promover a conscientização e a transformação social, visando fortalecer práticas de resistência e empoderamento em comunidades marginalizadas. Essa abordagem permite uma compreensão mais ampla da maneira como as narrativas são construídas e seu impacto nas relações sociais, destacando seu papel na perpetuação ou transformação de injustiças e desigualdades.

O estudo também traz como principais referenciais teóricos Eric Hobsbawm, historiador marxista que aborda o conceito de memória individual e coletiva principalmente em suas análises sobre tradições inventadas e a relação entre história e

identidade social, embora não aborde de forma direta criando uma teoria sobre memória coletiva, suas ideias dialogam com o conceito de “memória social”.

Segundo o autor em sua obra “*A invenção das tradições*” de (1997, pg. 6), “muitas tradições consideradas antigas são, na verdade, construções recentes com objetivo de criar ou fortalecer identidades coletivas”, assim como o Hip-Hop se construiu em um cenário amazônico adverso, buscou também fortalecer uma identidade coletiva única, que interagisse de forma singular dos demais locais que reside.

Vale a pena ressaltar que para Hobsbawm (1997), existe uma enorme diferença entre história e memória, tendo a história como ciência crítica, baseada em evidências e análises, enquanto está busca reinterpretar e questionar o passado, a memória coletiva tende a ser estática e resistente a mudanças. O autor ainda busca nos alertar quanto ao uso político da memória coletiva, mostrando como ela pode instrumentalizar para justificar poderes estabelecidos, legitimar desigualdades sociais e moldar identidades.

Outro teórico, no qual, o estudo se amarra é em Frantz Fanon, um psiquiatra, filósofo e revolucionário martinicano que criticou o colonialismo e defendeu a luta antirracista. Suas contribuições para a teoria crítica e a luta anticolonial são amplamente reconhecidas e estudadas até os dias de hoje.

Suas obras mais conhecidas são, “*Os Condenados da Terra*” e “*Pele Negra Máscaras Brancas*”, que aborda questões fundamentais sobre racismo, colonialismo e descolonização, oferecendo uma análise profunda das dinâmicas de poder e opressão presentes nos processos de colonização. A vida e obra de Fanon são essenciais para a compreensão das lutas anticoloniais e antirracistas, bem como para a reflexão sobre a construção de identidades e resistências em contextos de dominação.

Ressaltando que Fanon também abordava questões relacionadas à identidade e à alienação dos povos colonizados, ele criticava a assimilação cultural promovida pelos colonizadores, defendendo a valorização e o resgate das culturas locais como forma de resistência e afirmação da própria identidade.

Para falar sobre hibridação cultural o estudo se conceitual em Néstor Garcia Canclini, em seu livro “*Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*”, ele explora a ideia de hibridação cultural como resultado das interações complexas entre

modernidade, globalização e as tradições locais. Ele examina como culturas subalternas (geralmente associadas a classes populares ou marginalizadas) interagem com culturas dominantes, gerando novos produtos culturais.

Neste estudo também optei por escolha Antônio Gramsci, que tem estudos voltados para a resistência cultural, em suas mais diversas estancias, seu pensamento contribuiu muito para os diálogos e entrelaçamentos que surgiram durante o mesmo. O Hip-Hop neste estudo vem somar se aos diversos no Brasil, que tem se consolidado nas últimas duas décadas, como um campo fértil não apenas de produção cultural e resistência periférica, mas também como objeto de reflexão acadêmica.

Entre 2008 e 2022, sete dissertações de mestrado defendidas na Universidade Federal do Pará (UFPA), de autores como Edivaldo Monteiro, Erick de Jesus, Bruno Guilherme, Rafael Elias, Evelyn Talisa, Carmem Maria e Camile Nascimento, abordam o Hip-Hop como ferramenta pedagógica, prática artística e instrumento de resistência social, com especial foco nas periferias urbanas da Amazônia.

A produção acadêmica na UFPA ainda inclui 12 artigos em periódicos entre 2016 e 2021, com destaque para nomes como: Gesiel Ribeiro, Alessandra Nunes, Maurício Rodrigues e Thaysa Magalhães, além de uma importante tese de doutorado defendida em 2013 por Joyce Otânia na UFRJ, que analisa a cena feminina no Rio de Janeiro por meio do trabalho *Minas do Hip-Hop* (2017).

No plano nacional, outras universidades públicas também têm se destacado na abordagem do Hip-Hop como prática social e educativa. Na Universidade de Brasília (UnB), entre 2015 e 2023, foram identificados 29 Trabalhos de Conclusão de Curso, uma dissertação e nenhuma tese, abordando temáticas como educação, identidade racial e cultura juvenil.

Os estudos destacam o papel do Hip-Hop na formação de identidades negras, periféricas e juvenis, muitas vezes relacionadas a práticas pedagógicas em espaços formais e não formais de ensino. Na Universidade Federal da Bahia (UFBA), entre 2004 e 2024, foram registrados 12 TCCs, 4 dissertações e 9 artigos científicos. Destacam-se a dissertação de Ivan dos Santos Messias, que trata do rap como educação não-formal em Salvador; a tese de Lícia Maria de Lima Barbosa, que explora a atuação de mulheres

negras no Hip-Hop baiano; e a dissertação de Djenane Vieira dos Santos Silva, que investiga a construção de identidades culturais afrodiáspóricas através da música em Diadema (SP).

Além dessas instituições, a Universidade Estadual de Londrina (UEL) também contribuiu para a pesquisa sobre o Hip-Hop com duas dissertações significativas: uma de 2017, que analisa a cena hip-hop em Londrina a partir da poesia e dos impactos sociais nas periferias, e outra de 2015, que propõe uma leitura da “polifonia visual” do Hip-Hop paulistano, com foco em artistas como Criolo e Emicida. Essas produções, embora dispersas geograficamente, demonstram uma crescente legitimação acadêmica do Hip-Hop como objeto de estudo, revelando suas múltiplas camadas da arte, resistência, pedagogia, estética e política. O movimento Hip-Hop no Brasil não é apenas uma expressão cultural marginal, mas um campo epistemológico em expansão, que alimenta debates contemporâneos sobre juventude, desigualdade, educação crítica e identidade negra.

**CAPITULO PRIMEIRO DA CONSTRUÇÃO DO HIP-HOP EM
BELÉM, E SUAS IDENTIDADES SOCIAIS PARAENSES**

|

CAPITULO 1

1-1 CONSTRUINDO A HISTÓRIA DO HIP-HOP EM BELÉM

A história é a memória coletiva dos seres humanos, e sem ela eles são destituídos de sua própria identidade

(Eric Hobsbawn)

Existem muitas formas de tecer uma pesquisa historiográfica de cunho cultural e artístico, pois, a história é sempre carregada por inúmeros sujeitos, e cada um destes carregam consigo memórias importantes que ajudam e contribuem para a construção de narrativas que mais tarde, irão se transformar em memórias coletivas.

Cada sujeito é um corpo que carrega em si um pedaço da história, o que vezes se assemelha com outras histórias de outros sujeitos, mas, que em outros momentos tecem narrativas individuais e visões diferentes de fatos contados pela maioria, surgem novos indícios, imagens, documentos escritos, pessoas que vão moldando a velha história é isso que torna a pesquisa historiografica em arte tão rica. Partindo da idéia de que cada indivíduo tem percepções diferentes de mundo, e notando que muitas vezes a “história exclui uns e privilegiam outros” Hobsbawm (1997), na Cultura Hip-Hop paraense não é diferente, portando é crucial que as partes sejam ouvidas.

Eu me acho um pouco excluído, não vou dizer que 100% não! Porque quando vamos em uma batalha¹ existe um pessoal que vibra, curte, o pessoal tem um respeito pela gente, eu me acho um pouco, porque (...) deveria ter mais reconhecimento para os olds school, eu não critico a new school, porque os caras ainda estão começando e eu não discuto sobre isso, mas acredito que deveria ter mais respeito, o orgulho paraense influencia muito, nós deveríamos ter mais reconhecimento, a gente precisa da ajuda dos produtores, a gente tem que valorizar nós aqui, tem muito old school que tem capacidade de contribuir ainda, muitos da new school, nem conhecem a gente, então eu me pergunto como essa história está sendo contada? (Relato de B-boy maluquinho, 2024).

¹ Confronto de B-boys e B-girls

Entendemos que em todo estudo historiográfico há recortes, pois, é necessário para que a pesquisa crie uma demilitação temporal (não só temporal), para que a mesma seja encerrada, dando oportunidade para que outros pesquisadores se debruçam sobre novas perspectivas e sujeitos que ajudaram a construí-la, muitas vezes dando oportunidades a relatos de indivíduos que foram esquecidos por anos, mas, que foram importantes nesta construção.

Existem inúmeras histórias de como o Hip-Hop paraense se estabeleceu como uma cultura sólida em nosso estado, especialmente no início dos anos 1980, onde se apresenta em um cenário rico em memória coletiva, marcado pela influência direta dos filmes estadunidenses que popularizaram o movimento cultural em escala global. Em 1984, produções cinematográficas como *Beat Street* (1984) e *Breakin' 1 e 2* (1984) serviram como catalisadores para a difusão do Breaking e das demais expressões culturais do Hip-Hop em Belém do Pará.

Na década de 80 quando lançou os filmes a gente não conseguiu entrar no cinema porque era menor, e eram gangues, era filme de dança mas tinham cenas de violência no filme e a classificação não deixava, bem que a gente tentou entrar, mas não conseguiu, a gente só conseguiu assistir mesmo quando fomos para São Paulo, onde pegamos a fita pra assistir o *Beat Street* e depois assistimos o *Breakin 1 e 2*, ai depois conseguimos ver o resto dos outros filmes que foram lançados, como “*entregadores de pizza*”, a gente conseguiu mesmo ver em Belém, quando na Globo tinha o Telecine e passava depois do fantástico de madrugada, foi quando conseguimos ver de fato, mas ainda sim eram com cenas cortadas. (Relato de B-boy Fera 2025).

Vale a pena ressaltar que em 1980 surgiu como um novo e popular meio de consumo de entretenimento, especialmente com a popularização do videocassete (VCR), as vídeo locadoras, as locadoras compravam uma variedade de filmes em formato de fita VHS e ofereciam aos clientes a possibilidade de alugar essas fitas por um período específico, geralmente de um a três dias. O cliente pagava uma taxa de locação e, em alguns casos, uma taxa adicional se não devolvesse o filme a tempo.

As locadoras possuíam um catálogo diversificado que incluía lançamentos recentes, clássicos, filmes de comédia, terror, ação, e muito mais. Esse catálogo era vital para atraírem diferentes públicos. Muitas locadoras tinham uma estética bem definida, com cartazes de filmes exibidos nas paredes e as fitas organizadas em prateleiras. A experiência de escolher um filme era quase como uma visita a uma loja, onde os clientes podiam examinar as capas e ler descrições.

Durante essa época, as vídeolocadoras democratizaram o acesso aos filmes. Em vez de ir ao cinema, as pessoas podiam assistir a filmes em casa por um custo menor e em um formato mais confortável. O surgimento do VCR revolucionou a forma como as pessoas consumiam mídia. As locadoras aproveitavam essa tecnologia que permitia aos usuários gravar as fitas locadas em fitas virgens tais como: programas de TV e filmes e assisti-los a qualquer momento.

Em Belém vídeolocadoras famosas como a Videomania, Mega e Dimensão se tornaram locais de sociabilidade, onde muitas pessoas visitavam não apenas para alugar filmes, mas também para conversar com amigos, descobrir novidades e trocar recomendações. Com o tempo, as vídeolocadoras passaram por grandes mudanças, especialmente com o advento do DVD e, posteriormente, das plataformas de streaming, mas nos anos 80, elas foram fundamentais para moldar a forma como o entretenimento doméstico era consumido.

O relato sobre a experiência de assistir aos filmes "*Beat Street*", "*Breakin' 1*" e "*Breakin' 2*" de B-boy Fera, reflete como a Cultura Hip-Hop e a dança de rua impactaram diversas gerações. A busca por esses filmes, especialmente em uma época sem acesso nenhum à mídias digitais, já que inexistentes ainda, ressalta a importância das locadoras e das viagens a grandes centros urbanos, como São Paulo, para acessar essa forma de entretenimento. Essas produções não eram apenas filmes; eram verdadeiras vitórias culturais, que representavam um movimento que estava explodindo nas ruas e influenciando diversas esferas da sociedade.

Além disso, a menção a "*Entregadores de Pizza*" indica uma continuidade nessa jornada de descobrimento de filmes que capturavam a essência de uma era e de uma cultura. Cada novo filme assistido era uma nova oportunidade de se conectar com tendências artísticas e sociais, contribuindo para a formação da identidade cultural. Essa prática de ir até locadoras e selecionar filmes mostra como a busca por referências artísticas moldou as experiências de muitos jovens da época, criando memórias que são carregadas não apenas pela nostalgia, mas também pelo impacto cultural que esses filmes representaram. Em entrevista com os indivíduos do estudo alguns relatam que conseguiram ter acesso a essas fitas em Belém, já outros relatam que somente tiveram acesso a elas em São Paulo.

Eu conseguir ter acesso ao Breaking I, na locadora MEGA em Belém, eu lembro que eu fui locar um filme, e a Mega era uma locadora grande, as pessoas ficavam horas lá, conversando e se distraíndo com inúmeros filmes, tinham umas pessoas que até falavam que já tinham assistido tal filme e recomendavam, esse dia eu fui até lá, quando cheguei reparei o filme Breaking I, eu já tinha visto esse filme no cinema lá no cine Olímpia em 84, e quando tinham cenas de algum passo de dança a gente ia lá para frente tentar executar o movimento naquela fração de minuto que ele passava, quando eu vi que ele estava disponível na MEGA, eu aluguei ele, eu lembro que depois eu gravei as cenas que tinham os passos de dança para eu treinar depois. (DJ, 2024)

Os cinemas Olímpia e Cine Palácio também desempenharam papéis cruciais nesse processo. O Cine Olímpia, inaugurado em 1912 é conhecido como um dos cinema mais antigo em funcionamento no Brasil, tornou-se um ponto de encontro para jovens que buscavam conhecer as novidades culturais internacionais (LEÃO, 2023). O Cine Palácio, por sua vez, também se destacou como um espaço onde os filmes de dança urbana eram exibidos, criando um ambiente de efervescência cultural. Esses espaços não eram apenas locais de lazer, mas verdadeiras bibliotecas de trocas simbólicas e aprendizados diversos.

No contexto das memórias individuais, os relatos dos primeiros dançarinos de Breaking em Belém frequentemente mencionam a experiência transformadora de assistir a esses filmes por volta dos anos de 1984, 1985 e 1990. Muitos jovens saíam das sessões

de cinema diretamente para as praças públicas, como a Praça da República e a Praça de São Braz, para reproduzir os movimentos vistos na tela, levando em consideração uma década, na qual, a internet era burocratizada.

Eu não só tive acesso como eu tenho esses filmes ainda gravados em DVD, como o *Beat Street*, um filme muito importante até hoje, onde lá mostrou um pouco resumidamente como é a cultura e como era vivida, desde o seu berço onde tinha os quatro elementos reunidos, um time maravilhoso, que até hoje é um dos melhores filmes que retrata a nossa cultura, tive acesso ao *Breakin 1 e 2 Electro Bugaloo*, o *Wild Style*, *Flash Hip-Hop*, *The Flash Kids*, e uma coisa que mexeu muito comigo, não tem haver muito com Hip-Hop, mas, é um filme da década de 90, que me fez dançar muito também, que foi o “*Na onda Rap*”, com Vanila Ice, esses filmes eram essência, teve outros, mas, esses foram fundamentais para entender a cultura. (StyleGuto, 2025).

Alguns desses filmes como o “*Beat Street*”, dirigido por Stan Lathan, roteiro de Steven Hager, Andrew Davis e David Gilbert, foram cruciais para um embasamento sobre o que era de fato a Cultura Hip-Hop, pois trazia atores da própria cultura como: Rae Dawn Chong, Guy Davis, Jon Chardiet, Robert Taylor, Duane Jones, entre outros personagens que surgiam durante o filme, era possível ver B-boys, Graffiteiros, Dj’s e MC’s, e também se passava no berço do Hip-Hop, tinha uma sinopse sugestiva que dizia: “A violência dos anos de 1980 dá lugar ao mundo dos dançarinos, cantores de Rap, Graffiteiros e Dj’s. É o mundo novo do Break, uma verdadeira revolução na música, na arte pop e na dança”.

FOTOGRAFIA 1- FILME BEAT STREET



Capa do filme Beat Street, na cor azul escuro retratando a noite, na parte inferior vários prédios iluminados com enormes olofotes como de que uma festa estivesse acontecendo, no centro da imagem o nome Beat Street, com uma mulher fazendo um passo de dança levantando um dos braços para cima com blusa amarela, ao redor do nome na parte inferior dois B-boys, o da direita está sobre as costas no chão com os pés para cima, outro da esquerda equilibrando-se nas mãos e pés para o alto coloridas. Fonte:

imdb.com.

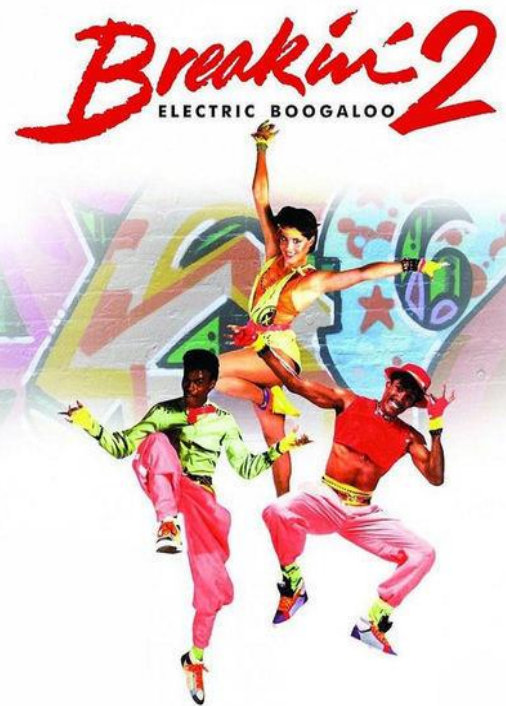
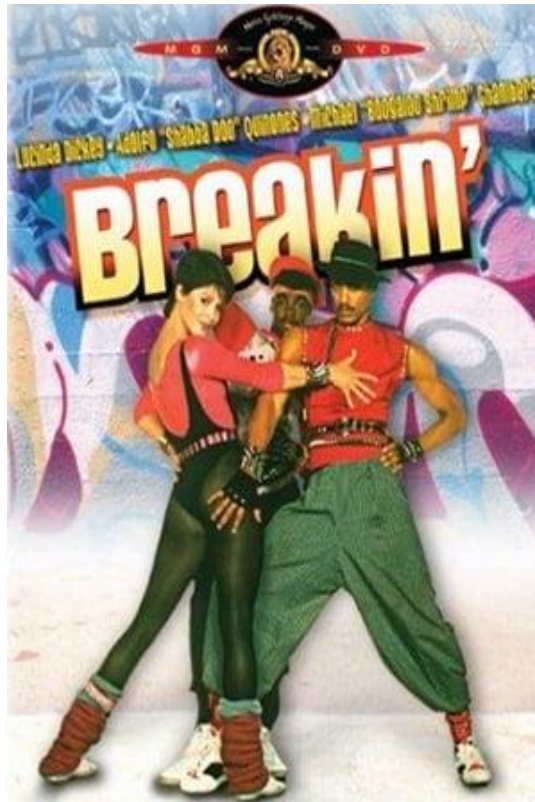
Sim! Os filmes eles fizeram parte da nossa trajetória, *Beat Street*, *Breakin I e II*, *Battle off day* o mais recente, e todos eles foram importantes nessa construção, os mais antigos como inspiração e os mais atuais, tu assistes ali e ver aqueles caras dançando, e hoje pessoas

do teu grupo batalhando contra eles, e tu percebes que entre o passado e o presente mudou muita coisa, o que a gente via só pela televisão hoje em dia eu vejo membros do meu grupo batalhando contra, e alguns desses caras, no caso, da gringa participaram desses filmes, e é muito interessante isso, porque os filmes tem um importância nessa trajetória. (DJ Ney Shekinah, 2024).

Outro filme que teve bastante relevância foi o “*Breakin 1 e 2*”, que foi dirigido por Joel Silberg, com elenco de: Lucinda Dickey, Adolfo Quinones, Christopher McDonald e Ice-T que também contava com atores da própria Cultura Hip-Hop, tinham B-boys conhecidos da década de 80, vale ressaltar que o filme é do ano de 1984, e tinha como sinopse: Kelly (Lucinda Dickey) é uma dançarina de jazz que se apaixona por um jovem fascinado pelo breakdance. Juntos, eles formam um grupo de dança de rua e vão enfrentar todos os desafios para conseguirem se tornar a sensação do momento.

Breakin 1 foi fantástico, eu assistir na casa do B-boy Fera, lá na Terra Firme, me convidaram para assistir, eu lembro que ficou uma galera reunido para assistir, a gente já tinha começado a dançar lá na escola de madeira que tinha no bairro, eu particularmente ainda não tinha visto nem um filme de Hip-Hop, o que eu assistia era os clipes do Michael Jackson, e também tinha os clipes dos dançarinos da Madona que passavam na TV, não conseguir ver o Beat Street no cinema, pois, não deixaram a gente entrar por conta da idade, mas, eu conseguir assistir o Breakin 2, tinha o Electric Boogaloo. (Relato do entrevistado 2-b-boy 2024).

FOTOGRAFIA 2 – FILME BREAKIN

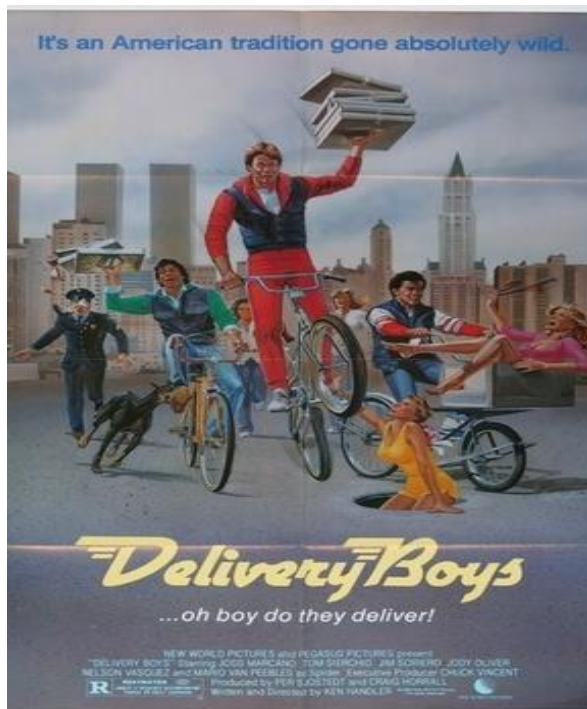


Duas capas de filme, ao lado esquerdo Breakin I, de fundo um graffiti americano com cores diversas, em cima a logo da produtora com um leão como mascote, no centro da imagem dois homens e uma mulher, o primeiro é um homem negro, vestindo calça verde e blusa vermelha, com chapéu de pescador e uma bolsa preta com luvas onde aparecem seus dedos e sapato branco, a mulher uma moça preta que veste uma calça legg preta e uma blusa vermelha, ao fundo um homem negro no meio deles com uma boina vermelha, sapato branco e camisa vermelha, em cima o nome Breakin', a segunda imagem parte superior escrito Breakin 2, Electric Boogaloo, no fundo da imagem um graffiti de cores vibrantes no centro da imagem três pessoas, uma mulher de bermudinha verde claro, com blusa verde fazendo um passo de dança apontando para o alto com as pernas cruzadas, no nível baixo um homem negro abrindo os braços com camisa mangas cumpridas verde e gravata vermelha, com calça larga rosa e sapato branco e luvas verdes, ao lado direito um homem negro com as pernas flexionadas, com uma das mãos segura o chapéu vermelho de pescador, outra mão aponta para a esquerda com luvas vermelhas e detalhes verdes, veste um top vermelho, com uma calça larga rosa, e sapato branco. Fonte: adorocinema.com.

Outro filme que marcou a construção do Hip-Hop onde em entrevistas feitas com alguns indivíduos participantes do estudo, foi, “*entregadores de pizza*”, este foi da década de 80 nos anos de 1985, contava com direção e roteiro de Ken Handler, artistas Josh Marcano, Tom Sierchio, Jim Soriero, tinha como sinopse a seguinte história: uma gangue de garotos sob a ponte do Brooklyn está unida por seu interesse comum em dançar Break.

Alguns trabalham como entregadores de pizza, daí eles se chamam de "Delivery Boys". Eles formam uma equipe de dança e participam de um concurso local de dança de Break, patrocinado pela fabricante de calcinhas de uma mulher. O patrocinador de uma gangue rival intimida seu empregador a pensar que ela deve manter os meninos trabalhando para que não sejam prejudicados. Ela dá aos meninos algumas entregas "especializadas" para atrasar o concurso. As palhaçadas e calamidades abundam como os meninos lutam com suas atribuições de trabalho e chegar ao concurso a tempo.

FOTOGRAFIA 3- ENTREGADORES DE PIZZA



Capa do filme entregadores de pizza, na parte superior as palavras escritas em azul It's an American Tradition gone absolutely wild. No fundo da imagem a cidade de new York com muitos prédios, em destaque no centro da imagem 8 personagens quatro deles de bicicleta carregando pizzas, o primeiro levantando o pneu da bicicleta para cima é um homem branco, esta de calça vermelha, tênis

branco, camisa mangas cumpridas vermelha e uma camiseta branca por dentro, e um colete preto, o segundo a direita, é um homem preto está vestindo camisas mangas cumpridas vermelha e branca e calça jeans, sapato branco e um colete preto por cima, ele carrega uma moça branca de cabelos loiros nas cesta da bicicleta que veste um vestido rosa, o da esquerda é um homem branco de camisa mangas cumpridas verde com calça jeans, e colete preto, sendo perseguido por um cachorro preto, atrás no fundo da imagem existe um policial bravo correndo atrás deles, na frente do rapaz em destaque ao centro uma moça branca sai de um bueiro, ela é loira e usa vestido amarelo. Fonte: interfilmes.com.

Cara falar de filme, acho que não era bem um filme, era uma mini série antes de falar do filme Flash Dance, bom essa mini série passava no Globo, acho que quem lembra disso sem dúvida é old school, sim! Eu assistia muito, isso foi em 83, se passava em uma faculdade, não lembro se era em Los Angeles ou California, que tinha uns grupos de universitários que dançavam na universidade, que era só dança a série, era Breaking puro, o nome da série era “*Fama Funk*”, outro filme também no mesmo ano, que foi muito significativo foi o Flash Dance, que teve a participação do grupo de Breaking, Crazy Legs lá, e depois deste veio outros que me inspirou bastante, de um Breaking que já era feito na rua, que inclusive nos inspirou muito para ir para rua dançar Breaking, como *Beat Street*, *Breakin*, *Entregadores de pizza*. (B-boy Maluquinho, 2024).

Além dos cinemas, as casas de festa também foram fundamentais para a consolidação dessa cena. Estes espaços se tornaram redutos onde DJs locais começaram a tocar os clássicos do Hip-Hop estadunidense, criando uma atmosfera propícia para batalhas de dança e encontros entre MC’s e grafiteiros. Esses locais eram mais do que simples casas noturnas; eram espaços de resistência cultural, onde a juventude periférica de Belém encontrava um meio de expressão, resistência e pertencimento.

Uma das casas noturnas mais importantes nessa construção foi a boate “*SPECTRON BELÉM*”, localizada próximo ao bairro da Doca, onde não só embalava as noites de Belém, mais era um local onde a juventude e os Old School do Hip-Hop se reuniam para dançar até altas horas da noite, vários Dj’s tocaram as músicas inéditas estadunidenses da época do auge da Cultura, deste modo, ela se tornou o ponto de referência da cidade.

Spectron Belém, foi a boate mais importante da década de 80 para 90 em Belém do Pará, foi onde rolou um dos primeiros concursos de dança, ficava próximo da Doca, hoje não existe mais, aí no final da década de 80 já veio outras como Carrosel, Subssar, Choque, Tuna, Arco-íris que ficava no Guamá, Almirante Barroso, e várias outras, mas a Spectron Belém, sem dúvida é especial porque foi a primeira a realizar um concurso de dança que eu lembro em Belém, depois disso outras começaram a seguir o modelo de concursos. (B-boy Fera, 2024).

FOTOGRAFIA 4- SPECTRON



Foto da Spectron Belém, foto em preto e branco, na parte superior da imagem centralizado sobre duas figuras geométricas octogonais o nome SPECTRON e logo a baixo o nome Belém na faixa, duas janelas enormes de vidro na frente da boate, um hall de entrada que conta com uma pequena cobertura na

frente e pequenas luzes, na parte inferior muitas pessoas trajando roupas de época em preto e branco.

Fonte: Acervo pessoal B-boy Fera.

Cara tinha o Club de Natação que era na Br, o Bolero que era no Jurunas, tinha também o Canto da vila (...) como que eu fui esquecer o Canto da Vila, que era em Icoaraci ele durou por muitos anos lá, depois que aconteceu um sinistro lá acabou, agora já é outra coisa lá, que era uma casa de shows uma danceteria que recebia uma galera em peso, todo sábado nós estávamos lá, nessa época do canto da vila acredito que era 90 para 2000, era top. (DJ Ney Shekinah, 2024).

Na década de 80 para 90, surgiam novas casas de festas em bairros diversos de Belém, algumas destas se tornaram pontos de referência dos adeptos da Cultura Hip-Hop, tais como: Carrossel, Subssar, Choque, Tuna e a famosa Arco-íris no bairro do Guamá, à medida que Belém crescia, iam surgindo novos espaços de lazer e expressão, a juventude do Hip-Hop crescia nesta mesma efervescência, das casas de shows e boates.

Em 1989, fui na Billboard uma danceteria lá em Canudos, foi a primeira vez que vi o DJ Morceção tocando, foi em 89 ou 90, eu tinha 15 anos de idade, tinha também uma casa nos altos dela existia a Chamego que era localizada na Senador Lemos, fui uma vez lá, mas, eu lembro, que, quem não saía de lá era o Armando, a Chamego iniciou em 1984, mas, ainda na década de 80 tinha a Carrossel, Clube do Remo e a Círculo Militar, eu era jovem só queria saber de curtir a festa, paquerar e dançar. (Ivan Pires 2024).

A memória coletiva formada nesse período revela que o movimento Hip-Hop paraense não apenas absorveu influências externas, mas também ressignificou esses elementos para se adaptar à realidade amazônica. Como destaca Hobsbawm (1997, p. 87), “a memória coletiva é construída a partir de referências comuns que unem um grupo social”, e no caso do Hip-Hop em Belém, os cinemas, as praças e as casas de festa funcionaram como pilares dessa construção.

Em 1985, Belém do Pará estava imersa em uma rica cena cultural que refletia a influência de diversos gêneros musicais, incluindo Soul Music, Funk Soul e Black Music. A cidade, conhecida por sua diversidade cultural e por ser um dos principais polos

urbanos do norte do Brasil, experimentava uma fusão dessas sonoridades que se manifestava principalmente em festas, bailes e encontros em clubes locais.

A Soul Music, que emergiu nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970, encontrou ecos em Belém pela sua capacidade de expressar emoção e por suas melodias cativantes. Estilos como o funk soul, que combinam ritmos dançantes com letras que falam sobre amor, resistência e vivências cotidianas, eram comuns nas festas e nas rádios locais. Nessa época, muitos músicos e grupos da cidade começaram a reinterpretar esses ritmos, criando uma identidade única que atraía jovens de todas as idades.

A presença da Black Music em Belém também era forte, com influências do samba, do reggae e do rock, refletindo a diversidade étnica e cultural da região. Os bailes, por exemplo, estavam se tornando populares e reuniam pessoas em celebrações marcantes, onde a dança e a música eram o foco principal. Artistas locais começaram a surgir, misturando esses estilos com sonoridades regionais, consolidando um cenário musical vibrante e caracterizado por uma enorme criatividade.

A conexão com os grandes nomes da música negra americana, como James Brown e Aretha Franklin, era intensa, e as novas gerações viam na Black Music uma forma de expressar suas identidades e suas realidades. Assim, em 1985, Belém do Pará se configurava como um caldeirão cultural, onde as sonoridades afrodiáspóricas se entrelaçavam com as tradições locais, criando um espaço de resistência e celebração.

As casas de shows que eu frequentava era, Sede do Jota, Tropical, Sede do Ajax e a Sede da Pedreira, eram famosas na época e eu frequentava juntamente com meu grupo, nós íamos para dançar, vou contar um pequeno relato não sei se pode entrar na pesquisa, mas, como sempre o Breaking foi discriminado por muitos da sociedade, essas pessoas que se acham melhores que as outras, a gente era discriminado por ser da periferia e saber dançar, na hora que tocava as músicas a gente abria as rodas e vazia os movimentos as coreografias, e muitas meninas da nossa idade na época se interessavam pela gente, e os meninos alguns de lá, eram de gangues ficavam bravos, porque muitas ficavam afim da gente e não deles, algumas até eram compromissadas e a gente não sabia e muitas vezes a festa não terminava bem, a gente saia corrido quando rolava treta, só porque a gente sabia dançar. (StyleGuto, 2024).

Portanto, a partir da chegada do Breaking através das telas do Cine Olímpia e do Cine Palácio, até os encontros dançantes nas casas noturnas, a juventude paraense dos anos 1984 criou um movimento autêntico e duradouro. Vale a pena ressaltar que na década de 80 em Belém-PA eles ainda não se identificavam como B-boys, pois não tinham ainda esse conhecimento, e também o que se dançava na época era algo chamado de New Jack e Cocota. A memória desse período, tanto individual quanto coletiva, continua viva nas histórias contadas por aqueles que viveram essa época e nas práticas culturais que ainda hoje ecoam nas ruas e praças de Belém.

Ainda na década de 80 surgia em Belém a Rádio Cidade Morena FM, mais precisamente em 18 de março de 1980, uma rádio extremamente importante para o Hip-Hop local, localizada na Av. Presidente Vargas esta rádio se perpetuou até 2010, e se transformou em Rádio Jovem Pan, tendo assim 45 anos de atuação no estado, ela se destaca por ser a primeira a fazer um concurso de dança Break em Belém, Naquele começo de década, a Cidade foi a terceira emissora de frequência modulada (FM) a existir em nossa Belém. Tinha uma proposta totalmente voltada ao nosso público jovem e tocava músicas que hoje são nosso flash backs, nacionais & internacionais, lentas as ritmadas. As Fm's imperavam em audiência na capital e região metropolitana. Com um som limpo e locutores que falavam a linguagem da rapaziada, logo bateu 1º lugar no ibope segundo noticiado na época por jornais locais.

A Rádio Cidade morena, para facilitar a venda de ingressos para shows, foi estabelecida inicialmente uma parceria com pontos bastante conhecidos do centro comercial de Belém, como a tradicional Banca do Plínio, localizada na Praça da República e o Café Santos, localizado na Travessa Padre Eutíquio.

Por volta de 1987/88, a emissora passou a ser conhecida apenas como "Rádio Cidade", e os ingressos passaram a ser vendidos também na famosa Banca do Alvino, que ainda hoje funciona na Praça da República. A localização era estratégica, próxima da sede da emissora, instalada no 5º andar do Edifício Palácio do Rádio, na Avenida Presidente Vargas, garantindo fácil acesso ao público. Sempre que havia alguma atração nacional vinda de fora do estado, com o patrocínio ou apoio da Rádio Cidade Morena, os locutores faziam questão de anunciar: “Os ingressos já estão disponíveis na Banca do Plínio, no Café Santos e, posteriormente, na Banca do Alvino, na Praça da República”.

Aqueles que faziam parte da geração que estilizava os cabelos com o Gel Studio Line da L'Oréal Paris e mascava chicletes Dentiny para curtir as tertúlias e as animadas pipocas dançantes da época, certamente se lembrarão dos episódios aqui relatados. Um dos entrevistados, fã declarado da Rádio Cidade Morena FM, viveu intensamente aquele período e, anos mais tarde, acabou fazendo parte do concurso de dança que ocorreu no bairro da Pedreira.

Lembro que certa vez, a rádio Cidade Morena, passou seu acervo musical (discos LPs e compactos simples ou duplos, que eram os cartões de memórias da época), para os cartuchos (que era uma espécie de fita cassete, para uso das emissoras de rádio e tv, e fez a venda desses discos que não usaria mais, em benefício do asilo Pão de Santo Antônio, que existia na Rua José Bonifácio, em frente ao Santa Izabel, a Rádio cidade morena pertencia aos Proenzas, depois se tornou rádio Jovem Pan, que transmitia a programação nacional de rádio e atualmente é a rádio CBN de Belém. (Avelino Franco, 2024).

O primeiro concurso de dança Break promovido pela Rádio Cidade Morena foi um marco que ajudou a consolidar o Break como uma expressão artística importante na juventude paraense, no auge da Febre do Breaking em 1984. Bairros, como o Guamá, Pedreira e Terra Firme, se mobilizaram para revelar talentos locais, e a rádio, por sua vez, capturava cada momento, transmitindo a energia e a paixão dos dançarinos.

Para muitos jovens, essa competição se tornou uma plataforma, não apenas para mostrar suas habilidades, mas também para celebrar a cultura urbana em uma época em que a cidade começava a se abrir para novas influências e estilos de vida. A iniciativa da rádio, portanto, se consolidou como uma das etapas significativas na afirmação da Cultura Hip-Hop em Belém.

FOTOGRAFIA 5 – RÁDIO CIDADE MORENA



Foto da Logo da Rádio Cidade Morena, na imagem as palavras escritas FM na parte de cima da logo em caixa alta na cor verde, onde uma arara Canindé pousa de costas na letra M em cores vermelha, amarela, azul e vermelho, ao lado em laranja uma aba aberta e dentro o número 106,3 destacados na cor branca, logo a baixo a frase escrito CIDADE MORENA na cor preta, a baixo em outra fonte na cor verde a frase escrita A RÁDIO NOTA 10. Fonte: www.radiofm.com

As décadas seguintes trouxeram novos desafios e transformações para o movimento Hip-Hop local. Nos anos 1990 com a viagem de alguns paraenses a São Paulo, a cena começou a ganhar mais visibilidade com eventos e batalhas de dança organizadas em espaços públicos e privados. Figuras importantes como DJs, MC's e B-boys começaram a se destacar nacionalmente, levando o nome de Belém para além das fronteiras amazônicas. Além disso, a relação com outros movimentos culturais urbanos fortaleceu ainda mais a identidade do Hip-Hop paraense.

Ainda na década de 90 veio a Belém o show do Sampa Crew, no Club da Marinha Veleiro, também veio alguns Breakers e alguns Mc's do Fator Contrário, o grafiteiro Welinton, ganhou de presente do DJ e B-boy Allan Beat, o LP Cultura de Rua com as músicas de Thayde e Dj Hum, código 13 e Racionais Mc's, MC Jack e Alan Beat falaram sobre o que estava ocorrendo em São Paulo sobre o Hip-Hop está se organizando.

Desta forma, os B-boys e MC's de Belém começaram a ocupar os espaços públicos da cidade como forma de resistência cultural e afirmação de suas identidades, locais como a Praça de São Brás e a Praça da República tornaram-se pontos de encontro significativos, onde jovens de diferentes bairros e municípios se reuniam para compartilhar

conhecimentos, realizar batalhas de dança e exibir suas rimas de efeito. Esses espaços, abertos e democráticos, proporcionavam um ambiente fértil para o desenvolvimento e a troca de experiências entre os participantes, fortalecendo o Hip-Hop como um movimento cultural em ascensão.

A ocupação dessas praças também representava uma forma de apropriação simbólica da cidade, rompendo barreiras sociais e saindo das margens e criando uma rede de solidariedade entre os adeptos da Cultura. A Praça de São Brás já em 1993, em particular, tornou-se o berço do Hip-Hop paraense, consolidando-se como um ponto de referência de encontros culturais e artísticos, foi ali que B-boys e MC's de diferentes bairros de Belém e de municípios do Pará se reuniam regularmente para organizar eventos, realizar batalhas de Breaking e trocar rimas em rodas de freestyle.

São Brás era uma coisa de louco, era onde se encontrava os melhores da cidade e do Pará todo, se for levar em consideração a magnitude do que era aquilo ali, a praça ficava lotada, os manos eram completamente loucos, saiam na mão diversas vezes quando a roda pegava fogo, ali nasceram os melhores Power Moves, a gente passava a semana toda treinando para no dia dos encontros a gente apontar o dedo na cara e puxar os caras para rachar, a gente aprendia os movimentos mais complexos e sobrenaturais, porque a gente competia um com o outro, as rodas era um fogo que tu não consegue ver hoje as intrigas se resolvia na roda. (B-boy Olinho 2024).

Esses encontros contribuíram para a construção de uma identidade coletiva e para a disseminação dos valores do Hip-Hop, como a paz, o respeito, a diversão e a união. Além disso, a praça funcionava como um palco democrático, onde a criatividade e o talento eram as principais moedas de troca, permitindo que jovens marginalizados encontrassem no movimento uma forma de expressão e pertencimento. Com o passar do tempo, São Brás se consolidou como um símbolo de resistência cultural e como um marco histórico do movimento Hip-Hop na Amazônia.

FOTOGRAFIA 6- PRAÇA DE SÃO BRAZ



Foto da Praça Floriano Peixoto em São Braz Belém-PA, na imagem o céu está limpo e azul com poucas nuvens, portes em formato de arvores, do lado direito da imagem está o mercado histórico de São Braz, na frente dele sobre uma edificação de concreto e uma coberta arquitetônica se encontra uma estátua de um homem sentado sobre uma rocha olhando para a avenida, na parte inferior uma rampa de acesso a estátua e um amplo espaço de passagem onde ocorriam os encontros da Cultura Hip-Hop. Fonte: Acervo Pessoal.

São Braz, a gente se encontrava muito no mercado de São Braz, tinha um baile ali a noite, inclusive a gente resolveu treinar ali em São Braz naquela época, ai São Braz explodiu, a gente frequentava muito também o Lar de Maria, a gente era adolescente, ai a gente saia umas 14h a gente começava a treinar ali, isso já era década de 90, como era muito sol 14h a gente voltava 17h que o chão já estava menos quente, ai o Leandro um dos membros do grupo ele teve a ideia da gente ir à noite, tipo um encontro, ai que foi aquele estouro aquela ascensão dos encontros dos grupos em São Braz, inclusive São Braz é o que é, agora está diferente, é o que era, devido esses encontros que foi passado para a noite, que era os treinos ai ficou no sábado. (DJ Ney Shekinah, 2024).

A trajetória de encontros e treinos em São Braz durante a década de 90 reflete não apenas o surgimento de uma comunidade, mas também a transformação cultural que esse espaço vivenciou. As memórias de jovens que se reuniam sob o sol intenso, buscando o

momento ideal para treinar e se divertir, revelam a essência da amizade e da colaboração que moldaram o ambiente.

A ideia de migrar os encontros para a noite, foi um divisor de águas como relata Ney acima, permitiu que os grupos se organizassem de forma mais estruturada e criativa. Hoje, ao revisitarmos esses tempos, percebemos que São Braz não é apenas um local; é um símbolo de resistência e renovação, que continua a influenciar gerações pela sua capacidade de adaptação e de celebração da cultura Hip-Hop paraense. Esses encontros, que começaram como simples treinos, se transformaram em experiências coletivas que deixaram uma marca significativa na história da Cultura.

1-2 A IDENTIDADE DO HIP-HOP PARAENSE

A identidade é mais frequentemente construída do que descoberta.

(Eric Hobsbawn).

Como essa identidade única do Hip-Hop paraense foi criada? Segundo Hobsbawm (1994, pg. 89), para se criar uma identidade coletiva na modernidade, é necessárias três etapas, são elas: forjar um senso de pertencimento, reforçar valores sociais e validar estruturas de poder. Na primeira etapa cria-se uma ligação emocional entre os indivíduos e os grupos, ou seja, é necessário que haja interação.

No que se refere ao Hip-Hop em Belém de 1984, aconteceu um fato muito presente na fala dos entrevistados, a chamada “*Febre do Breaking*”, onde tudo e todos estavam contagiados pelo novo gênero de dança, todos queriam aprender Breaking, isso gerou uma grande busca por filmes do gênero, nos quais, as pessoas começaram a interagir entre si, em prol de uma cultura que se apresentava como nova, mas já chegava emplacando novas formas de se vestir, andar, falar e se comportar. Vale ressaltar que o entendimento de Breaking ou Breakdance na época, que era divulgado pela mídia, juntava várias danças em uma só. Então praticamente tudo era Breakdance, desde o Popping, Locking e Breakin. Esse entendimento diverge por exemplo da compreensão de Danças

Urbanas. A perspectiva Breakdance gerou dançarinos com danças híbridas. Em Belém por exemplo muito se via uma dança chamada Mid Back, onde os dançarinos mesclavam dançando misturado e com um vocabulário limitado.

Em tradução livre a sigla Hip-Hop tem mais de um único sentido, tendo “*HIP*” a ideia de algo que está na moda, ou algo que está acontecendo agora, e “*HOP*” seria um movimento de dança, ou seja, um movimento de dança que está na moda, acontecendo agora, forjar um senso de pertencimento em algo que está na moda é extremamente fácil, afinal todos querem fazer parte de algo, serem protagonistas de uma coisa nova, afinal é moda! E todo jovem se interessa em interagir com pessoas e grupos mais alternativos. E a cultura Hip-Hop naquele momento proporcionava esse tipo de interação.

Segundo o autor acima citado (1994, pg. 89), a segunda etapa trata-se de reforçar valores sociais, essa busca estabelecer normas e padrões de comportamento, advinda de um contexto social e racial muito político, a Cultura Hip-Hop nasceu em um eixo estadunidense como o grito dos excluídos, uma contracultura que fortaleceu a certo modo, as relações dentro das periferias e comunidades de indivíduos que viviam às margens, envolvidos e mergulhados na marginalização e na criminalidade.

Suas girias, modos de se vestir, falar, andar e se comportar são maneiras que estes encontraram de irem na contra mão daquilo que estava apresentado pelo sistema, as interações serviam também para reforçar a forma de pensar do Hip-Hop, reforçar valores sociais como a luta contra a criminalidade na esperança de um futuro com menos mortes, foi repassado e reforçado, assim como a luta de melhorias, como direito a educação a jovens negros, pretos e pardos, e também o reforço a uma postura pacificadora entre os seus.

Portanto o Hip-Hop se tornou um espaço de resistência e expressão para jovens periféricos de Belém, este não era apenas uma reprodução de padrões globais, mas uma adaptação criativa que incorporava elementos regionais, estabelecendo valores e normas que reforçavam a coesão comunitária. O conceito de identidade coletiva, conforme discutido por Eric Hobsbawm (1994), “é construído por meio da repetição de práticas culturais que fortalecem valores comuns e solidificam padrões de comportamento”.

No caso do Hip-Hop em Belém, essa identidade foi forjada nas batalhas de rima realizadas nas praças nos anos de 1994 elemento esse que chegou depois, nos movimentos

de Breaking que ocupavam os espaços públicos e nos murais de Graffiti que coloriam os muros da cidade. Esses espaços funcionavam como territórios simbólicos onde os jovens reafirmavam suas existências e pertencimento, além de desafiarem as estruturas de poder que frequentemente os marginalizavam.

As letras das músicas de rap produzidas em Belém com uma mistura de arranjo regional trouxeram narrativas que denunciavam a violência policial, a desigualdade social e o abandono das periferias pelo poder público. Essas narrativas não apenas relatavam a realidade, mas também estabeleciam um código moral dentro da cultura Hip-Hop: a valorização da coletividade, o respeito ao próximo e a necessidade de resistência diante das injustiças. Assim, o Hip-Hop se tornava mais do que uma Cultura, passava a ser uma ferramenta pedagógica que educa e conscientiza seus adeptos. Os Break Beats também acabaram tomando uma forma diferente sendo mesclados com ritmos regionais como carimbo e o tecno-melody.

Além disso, as práticas do Hip-Hop em Belém criaram uma rede de solidariedade que transcendeu a música e a dança. Grupos de Breaking organizavam oficinas em escolas públicas, enquanto grafiteiros utilizavam suas artes para revitalizar espaços urbanos degradados. Esses movimentos contribuíram para a construção de uma identidade coletiva que vai além do entretenimento, promovendo transformação social através da arte.

Um elemento crucial para a criação dessa identidade é a ocupação dos espaços públicos. Praças como a da República ou de São Braz se transformaram em palcos onde os artistas do Hip-Hop reafirmaram e reafirmam sua presença até os dias de hoje. Esse processo de ocupação foi além do uso físico do espaço, era uma forma de reivindicação simbólica de pertencimento, onde jovens periféricos mostravam que também têm direito à cidade e à cultura.

Outro ponto importante é a relação entre o Hip-Hop de Belém e suas raízes amazônicas, as produções locais frequentemente incorporavam e incorporam ritmos e expressões culturais regionais, como o carimbo, guitarrada e o tecno-melody, criando uma fusão única que reafirma a identidade amazônica dentro de um movimento global. Essa hibridização cultural reforçou o sentimento de pertencimento e diferenciação,

destacando a singularidade do Hip-Hop paraense, mas vamos poder nos aprofundar sobre esse assunto mais à frente.

No entanto, a construção dessa identidade coletiva não estava livre de desafios, a falta de apoio institucional, a criminalização dos artistas de rua e a dificuldade de acesso a espaços culturais formais foram barreiras constantes. Ainda assim, o movimento Hip-Hop em Belém resistiu e se reinventou, utilizando sua força cultural e simbólica para driblar os obstáculos e continuar impactando positivamente a juventude local.

Na época que era discriminado o Hip-Hop, muita discriminação, a gente pegava muita batida de viatura da PATAM, mandava a gente encostar na parede e revistavam a gente, a gente falava que dançava eles não davam bola, mas, foi algumas vezes, comigo né! Mas, diante disso tudo nos sempre mantia a postura, tentava argumentar, mas parecia que eles não ouviam a gente. (B-boy Maluquinho, 2024).

A PATAM, era apelida como polícia que mata moleque, muitas vezes fomos abordados por eles, a gente levava porrada direto, quando a gente via a viatura de longe, a gente já baixava o som, tirava as pilhas, porque naquela época pilha era caro para os bombox que a gente usava, porrada que era pra 10 levar a gente levava sozinho, mas, a gente curtia está ali em grupo reunido, a vibe era boa! Mesmo eles achando que todo mundo ali era desocupado ou bandido!. (B-boy Fera, 2023).

Assim, a cultura Hip-Hop em Belém se apresentava como um fenômeno que ia muito além do entretenimento, era uma ferramenta de construção de identidade coletiva, onde valores eram constantemente reforçados, normas eram estabelecidas e padrões de comportamento eram moldados. Mais do que uma expressão artística, o Hip-Hop em Belém era um movimento social que transformava vidas, ocupava espaços e ressignificava a experiência urbana na Amazônia.

Na última etapa de uma criação de identidade coletiva, Hobsbawm (1994, pg. 90) diz que, “nas criações modernas é preciso validar estruturas de poder”, em seu pensamento sobre o tema ele afirma que, “é preciso legitimar hierarquias sociais e políticas”, na Cultura Hip-Hop, todos os membros se respeitam por igual, mas, o curioso

é que organicamente eles elegem uma pessoa que acaba sendo sua referência ou seu “mestre”, muitas vezes esses são os que compartilham conhecimentos sobre a cultura, ou que, tenham realizado algum feito extraordinário na sociedade ou feito algo pela primeira vez.

Eu comecei a dançar, por conta de achar legal os movimentos, eu nem sabia que o que eu dançava se chamava popping, fui saber depois de um tempo pesquisando, aí um dia fui dançar na praça, derrepente uma pessoa encostou a bike e falou que sabia dançar também, quando me deparei já tinha se passado 3h a gente ali treinando, a gente marcou de ir outro dia no mesmo local, depois outras pessoas foram aparecendo, quando eu vi o pessoal já dizia que eu era dono de um grupo de dança e perguntava o que tinham que fazer para poder entrar no meu grupo. (Armando Pantoja, 2024).

A cultura Hip-Hop em Belém do Pará emergiu como esse fenômeno que foi além da expressão artística, funcionando como uma ferramenta poderosa para questionar e, por vezes, validar estruturas de poder e legitimar hierarquias sociais. Hobsbawm (1997), analisa como essas tradições inventadas podem reforçar valores e manter relações de poder, o Hip-Hop paraense estabeleceu suas próprias dinâmicas sociais, criando lideranças e símbolos que representavam a resistência cultural das periferias, assim como elegeram Armando como uma destas pessoas, em outros bairros e em outros elementos também organicamente começaram a surgir esses símbolos de lideranças.

Com o tempo Belém viu surgir os primeiros movimentos organizados de Hip-Hop, surgiam figuras como DJ Morcegão, DJ Magal, DJ RG, B-boys Fera e Maluquinho, Ivan Pires, B-boy Olhinho, Bancada Rap Gospel, Irmãos Break (Wladimir, Elcio, Batista, João, Marcos, Francisco) grafiteiros como Mpris entre outros. Esses pioneiros não apenas trouxeram as bases do Hip-Hop global para a cidade, mas adaptaram-nas à realidade local, utilizando suas letras e performances como instrumentos de denúncia e mobilização social. Através de suas vozes, denunciaram as desigualdades, a violência policial e a marginalização das periferias, construindo um espaço de diálogo e resistência.

As batalhas de rima, os encontros e batalhas de Breaking e os murais de Graffiti não são apenas manifestações culturais, eles são também espaços onde hierarquias sociais

são contestadas ou reforçadas. A liderança dos pioneiros não se baseia em títulos formais, mas no reconhecimento conquistado dentro das comunidades por meio do talento, do compromisso e da capacidade de articulação social, essa estrutura cria uma hierarquia alternativa, onde aqueles que mais contribuem para o coletivo ganham respeito e influência.

Hobsbawm (1997) destaca que, “tradições e símbolos têm um papel central na legitimação de identidades coletivas”, no Hip-Hop de Belém, símbolos como os encontros semanais em praças públicas ou eventos culturais anuais ou mensais, como batalhas regionais de Rap e Breaking na década de 90 a 2000, funcionaram como marcos simbólicos que reforçam a unidade do movimento, esses eventos não apenas celebram a cultura Hip-Hop, mas também servem como espaços de reafirmação identitária, nos quais líderes e pioneiros ocupam lugares de destaque.

Nos costumávamos interagir bastante uns com os outros, depois que os filmes chegaram em Belém, a Cultura Hip-Hop começou a ter mais visibilidade, já era possível ver as pessoas que transitavam em torno das praças, que a gente se reunia parando para nos assistir, isso era bom, pois, dava a entender que estavam aceitando a gente por ali, eu lembro que tinha o grupo do Fera chamado de Rap Boys, geral queria entrar para esse grupo porque eles tinham conseguido ir na TV, praticamente era a primeira vez que a gente via os manos de Belém na TV, até hoje tenho esse vídeo, Gutí, Fera, maluquinho dançando com um macacão vermelho, fazendo saltos, e a molecada também viu e começou a se inspirar neles. (Relato do B-boy 2 2024).

A validação dos “pioneiros” do Hip-Hop em Belém também tem uma função pedagógica, eles não são apenas artistas, mas mentores que guiam as novas gerações, transmitindo valores como respeito, resistência e solidariedade, essa dinâmica fortalece a estrutura social interna da Cultura, garantindo que os ideais centrais do Hip-Hop sejam preservados e transmitidos.

No entanto, a validação dessas estruturas não ocorreu sem desafios, a criminalização do Hip-Hop, o preconceito contra seus representantes e a falta de apoio

são barreiras constantes. Ainda assim, a liderança dos pioneiros, aliada à força simbólica de suas práticas culturais, garante que o movimento continue existindo e se reinventando.

Nós não tínhamos dinheiro para ir para São Paulo competir na batalha final, não tivemos apoio de ninguém, na época era nós por nós, conseguimos uma parte, o restante a gente conseguiu trampando, só sei que no final das contas, a gente saiu de Belém no ônibus da rodoviária, a gente passou a viagem toda comendo bolacha e suco que nós compramos no supermercado em Belém, era a primeira vez que um grupo do norte chegava em São Paulo, para batalhar em um evento grande, geral do Brasil e do mundo todo colava lá, fizemos história. (B-boy Fera, 2024).

Outro aspecto importante é a maneira como o Hip-Hop em Belém utilizou a cultura como uma ferramenta de negociação com o poder público. Eventos oficiais, parcerias com instituições culturais e participação em programas sociais demonstraram que o movimento também pode ocupar espaços institucionais, dialogando diretamente com as estruturas formais de poder.

Assim, o Hip-Hop em Belém, com o pensamento de Hobsbawm (1997), revelou-se não apenas como uma expressão cultural, mas como uma estrutura simbólica que questiona, valida e ressignifica relações de poder. Os pioneiros desse movimento, com suas trajetórias e contribuições, continuam sendo figuras centrais nesse processo, garantindo que o Hip-Hop permaneça como uma ferramenta de transformação social e resistência na Amazônia urbana.

**CAPITULO SEGUNDO DA LUTA ANTIRRACISTA DO HIP-HOP
PARAENSE E SUA HIBRIDAÇÃO CULTURAL, ASSIM TAMBÉM
COMO SUA CONTRIBUIÇÃO NA FORMAÇÃO HUMANA DA
PERIFÉRICA.**

CAPITULO II

2.1 O HIP-HOP DO NORTE E A LUTA CONTRA XENOFOBIA

A opressão não cria somente revolta, mas também submissão.

(Frantz Fanon)

A xenofobia no Norte do Brasil tem raízes históricas profundas, que remontam ao período colonial e à exploração da região amazônica por poderes externos, desde o início da colonização portuguesa, a Amazônia foi tratada como uma fronteira exótica, rica em recursos naturais, mas habitada por populações indígenas vistas como primitivas e incapazes de se integrar à “civilização” europeia.

Essa lógica de exclusão, amplamente baseada na exploração econômica e na dominação cultural, plantou as sementes de um processo de marginalização regional que continuaria a crescer ao longo dos séculos, com o tempo, essa marginalização se transformou em xenofobia, especialmente no contexto das dinâmicas econômicas e sociais do Brasil moderno, em que a região Norte passou a ser tratada como periférica e subdesenvolvida.

Essa exclusão e discriminação regional não se limitam apenas à relação entre o Norte e o Sul-Sudeste, mas também se manifestam internamente, entre as diferentes populações que habitam a Amazônia. O pensamento de Frantz Fanon, com sua análise crítica do colonialismo e das dinâmicas de opressão racial e cultural, oferece importantes ferramentas para compreender as origens e as consequências da xenofobia no Norte do Brasil.

A primeira vez que saímos do estado a gente sofreu primeiro o impacto cultural, depois o impacto de temperatura, depois sofremos um impacto das pessoas olharem para gente e falarem a seguinte frase “*nem sabia que no Pará existia Hip-Hop*”, e elas ficaram mais surpresas ainda por estarem vendo que o Hip-Hop do Norte era extremamente forte, notei que os olhares estavam voltados para gente, pois, nós sempre fomos muito bons, mas, ainda sim! Não estavam surpresos pela qualidade em

que dançávamos, mas, como se estivessem descobrindo naquele momento que existia Hip-Hop na Amazônia. (B-boy Fera, 2023).

É impossível falar de cultura Hip-Hop em Belém-PA sem antes abordar os contextos em que a região está inserida, a região Norte do Brasil, especialmente a Amazônia, sempre ocupou uma posição de alteridade em relação às regiões mais densamente povoadas e economicamente desenvolvidas do país.

Durante o período colonial, a Amazônia foi explorada como uma fonte de recursos naturais, como madeiras, borracha e minérios, mas foi tratada como uma região isolada e exótica, como observa Márcio Souza (1999, p. 87), “a colonização da Amazônia foi marcada por uma política de exploração intensiva dos recursos, ao mesmo tempo em que as populações indígenas eram ignoradas ou exterminadas em nome do progresso”.

A partir do século XIX, a chamada “corrida da borracha” trouxe à região uma explosão de migração e exploração econômica, com o Norte se tornando temporariamente uma das regiões mais ricas do Brasil, no entanto, essa riqueza foi concentrada nas mãos de elites locais e de investidores estrangeiros, enquanto as populações indígenas e ribeirinhas foram progressivamente marginalizadas.

A crise da borracha no início do século XX acentuou essa exclusão, com a Amazônia sendo rapidamente esquecida pelo resto do Brasil, que agora se voltava para o desenvolvimento das áreas urbanas no Sudeste, a marginalização da região Norte também foi reforçada pelo processo de industrialização e urbanização do Brasil nas décadas seguintes, especialmente durante o século XX.

São Paulo e Rio de Janeiro se consolidaram como os grandes centros econômicos e políticos do país, atraindo investimentos e mão-de-obra, enquanto isso, a Amazônia era vista como um espaço periférico e atrasado, cuja função principal era fornecer matérias-primas para a industrialização do Sudeste, esse processo de exclusão regional foi essencial para a construção de uma mentalidade xenofóbica em relação ao Norte.

A xenofobia contra os nortistas começou a se agravar nas décadas de 1970 e 1980, com o aumento das migrações internas, muitos trabalhadores do Norte e Nordeste se deslocaram para o Sudeste em busca de melhores oportunidades econômicas, especialmente durante o período do "milagre econômico" brasileiro.

Esses migrantes, frequentemente pobres e com baixa escolaridade, eram alvo de preconceitos e discriminação nas grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, como aponta Lilia Schwarcz (2007, p. 215), “a imigração de nordestinos e nortistas para o Sudeste no final do século XX gerou uma série de tensões sociais, com esses grupos sendo estigmatizados como mão-de-obra barata e não qualificada”.

Essa discriminação se baseava em uma visão estereotipada dos nortistas como atrasados, incultos e incapazes de se adaptar ao ritmo de vida das grandes cidades, essa percepção foi alimentada por representações midiáticas e culturais que reforçavam a ideia de que o Norte do Brasil era uma região isolada e primitiva, enquanto o Sudeste era o centro do progresso e da modernidade.

Esse tipo de xenofobia interna se enraizou na sociedade brasileira, perpetuando uma lógica de exclusão que afetava não apenas os migrantes, mas também a própria percepção da região Norte no imaginário nacional. Frantz Fanon (2008), em sua análise sobre a alienação e o racismo colonial, oferece uma perspectiva valiosa para entender essa dinâmica. Em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, o autor argumenta que o “racismo opera através de uma lógica de desumanização, em que o “outro” é visto como incapaz de alcançar os padrões de civilização do colonizador”.

Fanon escreve: “A inferioridade do colonizado é constantemente reafirmada através de representações culturais e sociais que o colocam em uma posição de subalternidade” (2008, p. 82). Essa lógica colonial se reflete na forma como os nortistas foram e continuam a ser retratados no Brasil, como um “outro” inferior em relação ao sulista moderno e civilizado.

Portanto, em análise direta, quando o sulista e o sudestino se depararam com um grupo de Hip-Hop vindos do Norte pela primeira vez em São Paulo, o estranhamento enquanto este feito, foi imediato, pois, a ideia de que o norte do país é atrasado e subalternizado naquela época era gritante, muito ainda representado nos dias de hoje, quando B-boy Fera se coloca como alguém extremamente habilidoso e talentoso o estranhamento enquanto a este feito se torna ainda mais visível, pois, até então se acreditava que no norte o Hip-Hop ainda não tinha chegado.

A xenofobia contra os nortistas também está intrinsecamente ligada às dinâmicas de raça e cor no Brasil, o Norte do país é marcado por uma enorme diversidade étnica, com uma população composta por descendentes de indígenas, africanos e europeus, essa miscigenação, que é uma característica marcante da região, foi muitas vezes usada como um pretexto para justificar a inferiorização dos nortistas em relação às populações brancas do Sul e Sudeste. Como Fanon aponta, “a cor da pele é muitas vezes utilizada como um marcador de inferioridade, uma justificativa para a opressão e a exclusão” (2008, p. 91).

Eu buscava fita em São Paulo algumas vezes e tinha alguns discos que chegavam direto dos estados unidos para mim, praticamente no Brasil todo esses discos ainda não tinham chegado, mas, eu já tinha acesso a eles, eram músicas da Cultura Hip-Hop que tocavam nos EUA, e a gente tocava pela primeira vez no Brasil, aqui em Belém, sei disso porque eu tinha esse amigo, que tinha um poder aquisitivo bom e vivia nos estados unidos, e ele trazia esses discos, ai ele brincava sempre falando que os índios estavam mais atualizados que o pessoal do Sul. (Relato DJ 1, 2023).

No Brasil, o racismo é frequentemente disfarçado por um discurso de “democracia racial”, em que as diferenças raciais são minimizadas ou negadas. No entanto, como Fanon (2008) argumenta, essa negação do racismo apenas perpetua a alienação e a violência simbólica contra os negros e outros grupos marginalizados. No caso do Norte, a diversidade racial da população é frequentemente ignorada ou vista como um fator de inferioridade, reforçando estereótipos xenofóbicos que associam a região ao atraso e à pobreza.

Além disso, a exclusão racial no Norte também se manifesta nas relações de poder internas, com as populações indígenas e quilombolas sendo frequentemente marginalizadas e invisibilizadas, tanto no contexto regional quanto nacional. A luta dessas populações pelo reconhecimento de seus direitos territoriais e culturais é uma batalha constante contra o racismo estrutural, que, como Fanon aponta, é uma herança direta do colonialismo. “O colonizado é sempre tratado como um objeto, algo a ser administrado e explorado” (2008, p. 29), e essa lógica colonial ainda persiste nas políticas de exploração da Amazônia e na marginalização das populações tradicionais.

Talvez nem seja por conta do Hip-Hop, mas, por conta da cor da pele, por ser morador de periferia, mas, a gente já foi parado em treinos, a viatura encostou no treino e mandou todo mundo abrir bolsa, revistou a gente, eu me identifiquei como responsável pelo trabalho artístico, e eles me fizeram perguntas me interrogaram ali, eu falei, mas graças a Deus, eu sempre tive uma ficha limpa nunca fui preso, nunca usei drogas, nunca fiz essas paradas assim né? E graças a Deus, dessa vez deu tudo certo, mas, eu já passei por situações complicadas por conta da Cultura Hip-Hop entendeu? E por conta da cor da pele. (MC Negro D, 2024).

Vale a pena ressaltar que a Polícia no Brasil passou por transformações significativas ao longo das décadas, refletindo as mudanças sociais, políticas e culturais do país. Durante a ditadura militar, a Patam no Norte, especialmente em locais como o estado do Pará, operava sob a Lei da Vagabundagem, que permitia a repressão violenta e arbitrária, muitas vezes associada à caça a movimentos sociais e à criminalização das classes marginalizadas. Com o fim da ditadura, houve uma lenta, mas gradual, reconfiguração das forças policiais em várias regiões do Brasil. Enquanto alguns locais iniciaram reformas com o foco em direitos humanos e prevenção ao crime, outros mantiveram práticas repressivas, refletindo a complexidade do país.

A extinção da Patam e as subsequentes reestruturações da polícia na região Norte representaram um movimento em direção à modernização e à adaptação às novas demandas sociais. Atualmente, as forças de segurança enfrentam um chamado por maior transparência, responsabilidade e humanização. No entanto, os desafios permanecem: a violência policial, o racismo estrutural e a falta de recursos ainda são problemáticas enfrentadas no dia a dia. Em muitas comunidades, a relação entre a polícia e a população continua a ser tensa, com anseios por uma segurança que priorize a proteção e o diálogo, ao invés da repressão e do medo. As lições do passado são essenciais para moldar as abordagens futuras das políticas de segurança pública no Brasil.

Apesar das tensões xenofóbicas e raciais que marcam a história do Norte do Brasil, a região também tem sido um importante espaço de resistência cultural e política. A cultura nortista, com suas raízes indígenas, africanas e europeias, é uma das mais ricas e diversificadas do Brasil, e tem desempenhado um papel crucial na luta contra a xenofobia e o racismo. A música, a dança, a literatura e as manifestações populares da região são

formas de reafirmação da identidade nortista, desafiando os estereótipos e as exclusões impostos pelas regiões mais ricas do país.

Mano a gente tinha o B-boy Passa Dias, fazia loco para os dois lados, a gente misturava as danças indígenas com o Breaking, a gente sempre teve esse lado meio palhaço, quando os caras viam nossa originalidade, porque tipo, a gente assistia os clipes do Michael Jackson, os clipes dos dançarinos da Madona, mas, aí a gente buscava sempre misturar com o que a gente via aqui no nosso estado, carimbo, brega, isso chamou atenção por ser um Breaking diferente, por ter uma identidade única. (B-boy Fera, 2023).

Fanon, argumenta que a cultura é uma arma poderosa na luta pela descolonização e pela restauração da dignidade dos oprimidos. “A cultura nacional, longe de ser uma simples herança do passado, é o terreno em que a luta pela liberdade e pela igualdade se realiza” (2008, p. 217). No caso do Norte do Brasil, a cultura local tem sido um instrumento vital na construção de uma identidade regional forte e na resistência à xenofobia.

Ao entender as raízes da xenofobia no Norte do Brasil, podemos começar a construir um pensamento crítico e reflexivo do contexto em que a cultura Hip-Hop paraense foi se estabelecendo, não somente isso, mas resistindo as diversas singularidades impostas pelo seu ambiente natural amazônico.

O Hip-Hop em Belém do Pará carrega um caráter singular, marcado pela sua imersão na Amazônia, uma região com uma rica diversidade étnica e cultural, ao contrário dos grandes centros urbanos do Brasil, como São Paulo e Rio de Janeiro, onde o movimento Hip-Hop se desenvolveu em contextos marcados por realidades metropolitanas densamente urbanizadas, o Hip-Hop de Belém tem suas raízes no encontro entre as expressões culturais urbanas e as tradições populares amazônicas.

Este encontro dá ao Hip-Hop no norte do Brasil um caráter híbrido, no qual identidades indígenas, afrodescendentes e ribeirinhas dialogam com as questões de raça, cor e resistência, além disso, a discussão sobre raça e identidade é essencial para entender as dinâmicas do Hip-Hop em Belém, que não apenas carrega o peso do racismo estrutural

enfrentado por seus praticantes, mas também reflete a opressão histórica das populações indígenas e negras na Amazônia.

O caráter híbrido do Hip-Hop de Belém é marcado pela fusão entre elementos da cultura urbana global e expressões culturais locais amazônicas. Nascido nas periferias da cidade, ele se constrói em diálogo com ritmos como o tecnobrega e o carimbo, ao mesmo tempo em que incorpora os quatro elementos tradicionais do movimento (MC, DJ, Breaking e Graffiti).

Infelizmente já perdi crianças só para você ter uma ideia, perdi para o crime que dançavam no meu projeto, amigos que faziam parte da Cultura que eu cuidei desde criança, mas, que infelizmente eu tive a infelicidade de perder, já tive perdas, Carlos, Lilico, Dom Dom, Joãozinho, eu nunca esqueço uma cena que eu estava em casa, era 20h da noite e o pai do rapaz vinha vindo na rua e eu não sabia que o filho dele estava morto, ele vinha desesperado em uma bicicleta, quando ele parou na frente da minha casa ele, me chamou, eu fui lá com ele, ele me pediu para eu ir reparar o corpo do filho dele, que tinham acabado de matar enquanto ele ia em uma delegacia, cara foi uma cena que eu nunca esqueço, quando eu cheguei ele estava lá deitado tinham colocado um lençol, e passa todo um filme na tua cabeça, tipo, tu cuidou dele, ele dançou contigo, tu ensinou ele os primeiros passos do Hip-Hop e tals, e tu ver ele lá com dois tiros no peito e você não poder fazer nada, enfim (...) eu perdi muitos, pessoas que até hoje eu sinto falta, que fizeram parte de mim o Carlos, Carlos cuidou de mim, eu tenho até um Rap que fala “amigos de infância”, ai fala do Carlos, fala do Dom Dom, fala do Jefferson que foram meninos que dançaram comigo e que hoje já se foram, infelizmente nessa Cultura a gente não ganha apenas, a gente acaba perdendo muitas vezes, pela cor da pele, pelo crime, mas, vamos seguindo. (MC Negro D, 2024).

A reflexão apresentada na entrevista com MC Negro D, traz à tona a profunda dor e a fragilidade da vida diante de um cenário violento que muitos jovens enfrentam nas comunidades em Belém do Pará. As memórias de amigos perdidos, que um dia dançaram e sonharam ao seu lado, revelam não apenas a perda pessoal, mas também um luto coletivo que ecoa por gerações.

A cena do pai desesperado em busca de ajuda, a qual nunca deixará a mente do entrevistado, é um retrato cruel da realidade que muitos enfrentam; um lembrete triste de que, apesar do amor e do empenho dedicados ao Hip-Hop, o crime e a desigualdade podem interromper sonhos de forma implacável.

Ao mesmo tempo, há uma resiliência notável na sua fala, um compromisso de seguir em frente apesar das tragédias, refletindo a força que a Cultura Hip-Hop e a arte têm de unir e transformar vidas. Essa luta por reconhecimento e justiça não apenas homenageia aqueles que se foram, mas também perpetua a esperança de um futuro melhor para as próximas gerações, mesmo em meio à dor e à perda.

Para explorar essas questões, o pensamento de Frantz Fanon (1976) é uma referência fundamental. A partir de uma perspectiva anticolonial, Fanon oferece ferramentas para compreender as complexas interseções entre raça, cor e cultura, revelando as contradições e possibilidades do Hip-Hop como um movimento de resistência na Amazônia.

O Hip-Hop de Belém do Pará se diferencia por sua profunda conexão com as raízes culturais e étnicas da região amazônica, ao contrário dos grandes centros urbanos brasileiros, onde a urbanização massiva gerou uma cultura predominante voltada para questões metropolitanas, o Hip-Hop amazônico dialoga com a cultura dos povos tradicionais, como os indígenas, quilombolas e ribeirinhos.

Em Belém, o movimento encontrou espaço nas periferias e em regiões como o Jurunas, Terra Firme e Guamá, bairros que historicamente abrigam uma população composta por diferentes grupos étnicos, a identidade cultural amazônica é, portanto, um ponto central para entender a singularidade do Hip-Hop na região.

A musicalidade e os ritmos da floresta se encontram com os beats e rimas do rap, gerando uma síntese que reflete a realidade da juventude periférica, ao mesmo tempo em que traz à tona temas como o desmatamento, a luta pela terra e a preservação da cultura tradicional. Essa convergência étnica e cultural reforça o caráter plural do Hip-Hop amazônico, que, diferentemente dos movimentos nas metrópoles do Sudeste, absorve não apenas influências urbanas, mas também as tradições orais e musicais dos povos indígenas e afro-amazônicos, como retrata o trecho da música do Mc paraense Stony:

Hoje em Belém tá chovendo,
Onde tombar vai chover,
Nunca duvide do toró;
Mano então paga pra ver,
O céu já ficou escuro parece o apocalipse;
A minha rua alagada, mano essa cena é triste.

No contexto amazônico, as questões de raça e cor desempenham um papel central na dinâmica social e cultural. Como Frantz Fanon sugere em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, “o negro é visto, antes de ser ouvido” (2008, p. 94), uma afirmação que ecoa nas experiências dos jovens negros e indígenas que compõem o movimento Hip-Hop em Belém.

Já perdi vários amigos, não só morte física, mas também já perdi para as drogas, para o mundo do crime, pessoas que tinham um enorme talento, mas por falta de incentivo, por falta de apoio, por falta de diversas coisas, desde o apoio familiar até estrutural, quando não temos apoio da prefeitura do estado, aquele artista, aquele atleta infelizmente ele acaba indo para um caminho que aparentemente é mais fácil e o crime abraça, e quando o crime abraça para você sair é muito difícil, da mesma forma as drogas, quando você experimenta você acaba perdendo a batalha contra você mesmo, porque vai se intensificando o vício, e também perdi algumas pessoas ceifadas, por estarem envolvidos, não quero aqui citar o nome deles, mas são pessoas que com certeza hoje estariam, em qualquer lugar dentro da arte, fazendo o que gosta sabe! É até triste de lembrar, perdemos amigo por acidente de moto imprudência de trânsito, perdemos para o tráfico, infelizmente pessoas que se foram, mas que quando conheceram o Hip-Hop contribuíram, mas infelizmente suas vidas foram interrompidas por esses fatores. (DJ Ney Shekinah, 2024).

A fala de DJ Ney Shekinah é dolorosa e complexa e envolve a vida de muitos jovens nas periferias em Belém, quando ele dialoga sobre suas perdas que marcam até hoje não apenas pela ausência física, mas também pela adesão ao ciclo das drogas e do crime, que muitas vezes se torna um refúgio para talentos não reconhecidos.

A falta de apoio, tanto familiar quanto institucional, evidencia como a ausência de infraestrutura e incentivo pode desviar aqueles que poderiam ser promissores artistas ou atletas para caminhos sombrios, onde o crime se torna uma alternativa atraente. As lembranças de amigos ceifados prematuramente, não apenas por homicídios, mas também por acidentes e situações de vida que refletem imprudência e vulnerabilidade, reforçam a tristeza de um potencial perdido.

É uma chamada à ação para que a sociedade valorize e invista na Cultura Hip-Hop e na arte, reconhecendo-as como ferramentas essenciais para transformar vidas e oferecer oportunidades. No entanto, mesmo diante de tanta dor, há uma esperança subjacente de que, através da memória e da valorização desses talentos, suas contribuições para o Hip-Hop possam ser eternizadas, e que a luta por reconhecimento e resistência continue.

Fanon argumenta que o racismo colonial e sua herança estrutural criam uma “epidermização” das relações sociais, ou seja, a cor da pele se torna um marcador de subalternidade e exclusão. Essa lógica também se aplica ao contexto amazônico, onde os corpos negros e indígenas continuam a ser vistos como pertencentes a um lugar de marginalidade. Como diz um trecho da música do Mc paraense Pelé do Manifesto:

Verso tenso, estava propenso a ser mais um delinquente;
 Acertou hoje eu vou sequestrar a sua mente;
 Sem resgate ou cativo vai ser sua opção;
 Até você se dar conta que isso não é som de ladrão;
 Pensando bem você tem razão;
 Minha meta desde o início sempre foi roubar a cena;
 Oito anos depois disso quem diria;
 Chamado de poeta o preto de periferia;
 Que ninguém dava nada, além do menosprezo.

O Hip-Hop, nesse sentido, surge como uma resposta à invisibilização racial dessas populações, oferecendo um espaço para a reafirmação de identidades e a criação de uma consciência de si, Segundo Fanon, ao trazer para suas rimas as experiências de racismo e discriminação enfrentadas na sociedade paraense, os artistas do Hip-Hop em Belém transformam suas vivências de opressão em um ato político, segundo o autor “A

descolonização é sempre um fenômeno violento” (2008, p. 47), e a expressão artística por meio do Hip-Hop pode ser vista como uma forma de resistência contra o colonialismo cultural que ainda permeia as relações raciais na Amazônia.

Se pararmos para analisar as condições materiais que influenciam a formação do Hip-Hop em diferentes regiões do Brasil, é possível revelar contrastes significativos entre o movimento no Norte e nos grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro, enquanto no Sudeste o Hip-Hop emergiu em um contexto de industrialização e urbanização intensiva, em que a luta de classes e a segregação racial nas periferias são fatores centrais, o Hip-Hop em Belém surge em um ambiente onde a exploração dos recursos naturais e a marginalização das populações tradicionais e indígenas são questões centrais.

Marx, em *O Capital*, explica que “as condições materiais de produção moldam a consciência dos indivíduos” (1976, p. 109), e isso se reflete nas diferentes temáticas abordadas pelo Hip-Hop no Norte e no Sudeste. Em São Paulo e Rio de Janeiro, o foco está muitas vezes nas questões ligadas à pobreza urbana, ao tráfico de drogas e à violência policial nas favelas, enquanto em Belém, embora esses temas também estejam presentes, há uma ênfase maior na luta por territórios, nas questões ambientais e na preservação das culturas tradicionais.

No entanto, um ponto de convergência entre o Hip-Hop do Norte e do Sudeste é a resistência contra o racismo e a exclusão social, tanto nas periferias de São Paulo quanto nas comunidades ribeirinhas de Belém, o Hip-Hop oferece uma plataforma para os jovens marginalizados expressarem suas vozes e desafiarem as estruturas de poder, nesse sentido, o movimento se torna um espaço de luta de classes, em que a cultura é uma arma na guerra contra a alienação e a exploração.

Um elemento importante que diferencia o Hip-Hop no Norte do Brasil é o preconceito e a xenofobia enfrentados pelos artistas da região quando tentam se inserir no circuito cultural nacional, o Norte, historicamente marginalizado no contexto brasileiro, sofre com uma espécie de “colonialismo interno”, onde as culturas periféricas das regiões Norte e Nordeste são frequentemente vistas como inferiores ou exóticas.

Frantz Fanon, ao discutir o racismo colonial, observa que “o colonizador cria a imagem do colonizado como inferior, incapaz e sub-humano” (2008, p. 112), e essa lógica também pode ser aplicada às relações entre as regiões do Brasil. O Hip-Hop nortista, ao se deparar com a centralização cultural e econômica do Sudeste, muitas vezes é alvo de xenofobia e discriminação, sendo considerado menos legítimo ou autêntico por não seguir as mesmas diretrizes estéticas ou temáticas do Hip-Hop dos grandes centros.

Essa exclusão reflete uma hierarquia cultural que reforça as divisões regionais, e, como Fanon descreve, a xenofobia é uma forma de “consolidar o poder do colonizador ao desumanizar o outro” (2008, p. 54), apesar dessas divisões regionais e das diversas formas de discriminação enfrentadas pelos artistas do Norte, o movimento Hip-Hop em todo o Brasil compartilha um objetivo comum: a luta contra o racismo estrutural e a opressão de classe.

O Hip-Hop, como uma forma de cultura popular, oferece uma plataforma para as vozes marginalizadas não apenas denunciarem a violência racial e econômica, mas também para construir pontes de solidariedade entre as diversas regiões e grupos étnicos, o pensamento de Fanon é particularmente útil para entender o potencial revolucionário do Hip-Hop como uma força antirracista.

O autor afirma que “a luta pela descolonização é também a luta pela restauração da humanidade daqueles que foram desumanizados” (Fanon, 2008, p. 37). O Hip-Hop, ao fornecer um espaço para a expressão e a organização política dos jovens negros e indígenas, cumpre essa função de restaurar a humanidade daqueles que foram historicamente oprimidos.

Ao mesmo tempo, cria-se uma dialética nos lembrando que a luta racial está inextricavelmente ligada à luta de classes, como Marx aponta em seus escritos sobre a alienação, “a libertação da classe trabalhadora deve ser obra da própria classe trabalhadora” (1976, p. 102), e, no caso do Hip-Hop, a libertação dos jovens negros, indígenas e periféricos do Norte do Brasil deve ser feita por meio da solidariedade e da organização coletiva.

O Hip-Hop em Belém do Pará, com suas raízes amazônicas e suas diversas etnias, representa uma manifestação cultural única e potente no cenário brasileiro, embora

enfrentando racismo, xenofobia e discriminação regional, o movimento tem se consolidado como uma forma de resistência e luta antirracista.

Ao dialogar com as tradições culturais locais e ao se inserir no contexto global do Hip-Hop, os artistas de Belém continuam a desafiar as estruturas de poder que buscam marginalizá-los, criando um movimento que é ao mesmo tempo local e universal, material e simbólico, político e estético. A luta do Hip-Hop amazônico é, em última análise, a luta pela dignidade e pela humanidade de todos aqueles que foram excluídos do projeto de modernidade brasileira.

2-2 HIP-HOP E HIBRIDAÇÃO CULTURAL

Hibridizar não é apenas misturar, mas reordenar o que já existe para criar algo novo
(Nestor Canclini).

O Hip-Hop, enquanto movimento cultural, transcende fronteiras e se adapta a diversas realidades, criando expressões singulares que refletem a identidade de cada local como podemos ver no tópico anterior. No Brasil, essa hibridação se torna particularmente rica em regiões como o Pará, onde a cultura local, com sua rica tradição musical e folclórica, se entrelaça com os elementos do Hip-Hop. Essa junção é um testemunho da capacidade de resiliência e criatividade dos jovens que encontram na arte uma forma de resistência e expressão de suas realidades.

Os mestres de carimbo do Pará, com suas batidas pulsantes e letras marcadas pela narrativa do cotidiano, oferecem uma base rítmica e lírica que dialoga profundamente com o universo do Hip-Hop. Essa mistura é uma manifestação da hibridação cultural, conceito que (CANCLINI, 1997, p. 27) “reconhece que as culturas não são entidades puras, mas sim resultado de intercâmbios contínuos”. Dessa forma, a apropriação dos ritmos do carimbó pelos rappers paraenses exemplifica essa dinâmica de atualização e reinvenção cultural, a exemplo disso segue a baixo a letra da musica (Tudo Nosso), Terroada de Oyá - Mc Super Shock & Mestre Damasceno:

Então me diga com quem andas sucuri e suas tintas,
 Onça e suas pintas na selva,
 A vista é turva mitinho, igual o céu refletindo nesse rio,
 Platinando o marrom dessa minha água tão escura,
 A vibração do curimbó estalando a madeira,
 Visto branco mais sou preto, sou multi hoje é sexta,
 Depois das 18h abri o portal fecha a janela,
 Terra molhada anuncia sua chegada lá vem ela,
 Entra na mata se prende no assovio, se rende no gargalhada,
 Morte lenta tu não ver mais tu sente,
 Encantaria na minha arte tu sente,
 Tu sente o inquilino do meu eu me conta quando tu mente,
 Essas águas cristalinas cor de barro, cobra rara que te cobra pororoca,
 Ouço os cantos da iara no Marajó ela cantava, cantava.
 (lai, lai, lai, lai,)
 Naquela noite fiz magia na ilha do Marajó,
 Energias e entidades tocavam o carimbo,
 Eu vim com a bela prenda pelo meio tu não passa,
 O negro mais imprevisível com mestre marajoara,
 Cantando vem chama vereque, com o boi bumbá
 É do Marajó dança do meu povo, é lá do Pará.

O carimbó, com suas danças e coreografias típicas, se conecta com o Breaking, enquanto as letras do rap ecoam as narrativas das cantigas populares. Essa sinergia cria um Hip-Hop paraense que não só preserva a tradição, mas também a reinventa. A fusão de elementos culturais é uma forma de resistência contra a homogeneização cultural imposta pela globalização, um fenômeno que (CANCLINI, 1997, p. 16) também aborda ao afirmar que “as identidades se constroem em um espaço de tensionamento entre o local e o global”.

A hibridação cultural, portanto, não se limita a uma simples mistura, mas sim a um processo ativo de criação onde o novo surge a partir do diálogo entre diferentes expressões artísticas. Essa dinâmica pode ser vista em grupos de Hip-Hop no Pará que incorporam letras que falam sobre a realidade social, desafios cotidianos e a rica tradição

cultural da região. Esse fenômeno ecoa a afirmativa que segundo (CANCLINI, 1997, p. 56) as culturas se formam "a partir de processos de intercâmbio e negociação", evidenciando a capacidade de adaptação e inovação frente às influências externas.

A Cultura Hip-Hop paraense, portanto, não é uma cópia estadunidense ou que ocorre em outros lugares do mundo, mas uma expressão genuína que capta a essência do povo. Essa singularidade é fundamental para a construção da identidade local e para a resistência cultural. O Hip-Hop, ao dialogar com os ritmos do Pará, torna-se um meio de reafirmação cultural e social. Essa ideia é respaldada por (CANCLINI, 1997, p. 42)., que argumenta que “a hibridação é um dos principais motores da produção cultural contemporânea, onde as tradições se reinventam para se manterem relevantes”.

Além disso, o Hip-Hop no Pará atua como um espaço de empoderamento para jovens artistas, permitindo que eles aumentem sua visibilidade e se conectem com suas raízes. Essa troca entre tradições consagradas e novas formas de expressão artística possibilita uma nova leitura das realidades sociais e políticas. Segundo (CANCLINI, 1997, p. 67), “a mistura de elementos diversos não deve ser vista apenas como um fenômeno estético, mas também como uma forma de construção de novas identidades e espaços de resistência”.

A fusão do Hip-Hop com as tradições paraenses também provoca uma reflexão crítica sobre questões sociais. Letras que abordam a desigualdade, racismo e exclusão refletem uma consciência social que é mobilizada por meio da arte. Dessa forma, o Hip-Hop se transforma em uma ferramenta de crítica e transformação social. Como (CANCLINI, 1997, p. 39) ressalta, “a diversidade cultural é fundamental para a construção de sociedades democráticas e pluralistas”.

Com o crescimento da cena Hip-Hop no Pará, observa-se uma valorização das vozes locais e das narrativas que antes eram marginalizadas. A música se torna um canal para a expressão de vivências e sentimentos que refletem as particularidades da vida nas comunidades paraenses. Essa prática de narrar e expressar por meio da arte reafirma a ideia de que hibridação cultural é, na verdade, um dispositivo de resistência e de construção de identidade, conforme sugere (CANCLINI, 1997, p. 50). Em sua análise sobre as culturas contemporâneas.

Canclini aborda a questão da hibridação cultural, enfatizando como as culturas se formam por meio da interação e da troca entre diferentes tradições. Ele discute a ideia de que não existem culturas puras, mas sim culturas em constante transformação, que se nutrem de influências externas e criam novas expressões. Ele também explora como esses processos de hibridação são fundamentais para a construção da identidade em contextos contemporâneos, permitindo que as tradições se reinventem e se adaptem às realidades sociais e culturais atuais.

Um aspecto fascinante dessa hibridação foi a integração do Graffiti, que se tornou uma forma de expressão visual poderosa. Os grafiteiros paraenses começaram a incorporar referências das grafias ribeirinhas e indígenas em suas obras. Essa prática não apenas embelezou os espaços urbanos, mas também trouxe a cultura local para o centro do debate estético. As pinturas urbanas passaram a narrar histórias que se entrelaçavam com a história da região, questionando a homogeneização cultural e valorizando as tradições locais.

Na esfera musical, os DJs desempenharam um papel crucial nesse processo de hibridação. Com a riqueza rítmica do carimbó, do siriá e do tecnomelody, eles criaram beats únicos, mesclando samples do Hip-Hop com elementos sonoros autênticos da cultura paraense. Essa inovação rítmica não apenas diversificou o som do Hip-Hop, mas também fez com que as festas e os eventos de rua se tornassem um espaço de celebração e resistência cultural, atraindo jovens das mais diversas origens.

Os B-boys do Pará também se destacaram nesse cenário, trazendo influências locais para suas danças. Observando as danças tradicionais, como a dança do carimbó, eles desenvolveram novos passos e Footwork que dialogavam com o Hip-Hop, mas também homenageavam suas raízes. Essa troca de saberes entre o Hip-Hop e as manifestações culturais locais resultou em um estilo único que valorizava tanto a técnica quanto a identidade local.

Observando atentamente as danças tradicionais amazônicas, especialmente o carimbó expressão profundamente ligada às comunidades ribeirinhas e quilombolas da região, os dançarinos de Breaking em Belém encontraram inspiração para criar movimentos que transcendiam os padrões estabelecidos do Hip-Hop. O carimbó, com sua musicalidade marcada pelos tambores, pelas saias rodadas e pelos passos em espiral que

evocam o contato com a terra, ofereceu uma base rica para a invenção de novos footworks e variações corporais.

Ao incorporar esses elementos, os b-boys e b-girls da Amazônia passaram a construir uma gestualidade própria, que dialoga com a estética do Hip-Hop, mas carrega em si uma forte dimensão de ancestralidade e pertencimento. Esses passos não apenas ampliam as possibilidades técnicas da dança, mas também funcionam como arquivos vivos da cultura popular amazônica.

Essa reinvenção do movimento, enraizada no diálogo entre o global e o local, fortalece a construção de uma identidade coletiva e periférica que não se rende à padronização cultural. Homenagear as raízes, nesse contexto, não significa olhar para o passado com nostalgia, mas reconhecer a potência criativa dos saberes tradicionais como ferramentas de resistência e transformação.

Os dançarinos tornam-se agentes de uma pedagogia do corpo que ensina a escutar os ritmos da floresta, da maré e das comunidades, traduzindo essas sonoridades em coreografias que dizem quem são e de onde vêm. Ao trazer o carimbó para o universo do Breaking, esses artistas reafirmam o direito de ocupar os espaços urbanos com seus corpos, suas histórias e seus ritmos, contribuindo para a formação de um Hip-Hop amazônico, singular e profundamente enraizado em sua gente.

Com o passar dos anos, houve uma transformação significativa na forma como o Hip-Hop é percebido e praticado no Pará. Ao invés de ser apenas um reflexo da cultura urbana dos grandes centros, o Hip-Hop paraense passou a ser um espaço de afirmação da identidade regional. Apesar das mudanças, o Hip-Hop no Pará também enfrentou desafios. Ao buscar se afirmar como um movimento autêntico, muitas vezes houve a pressão para se distanciar das suas raízes locais e se alinhar a tendências globais. Essa tensão entre o local e o global é uma constante na trajetória do Hip-Hop, refletindo a luta pela legitimação e reconhecimento de suas expressões culturais.

As características únicas do Hip-Hop paraense, como a fusão de ritmos e a valorização das tradições locais, acabaram por enriquecer o Hip-Hop global. Além de criar um espaço de resistência e identidade, essa hibridação também inspirou outros

movimentos em diferentes partes do Brasil e do mundo, mostrando que a cultura é dinâmica e fluida.

O impacto dessa hibridação é palpável: o Hip-Hop no Pará não só ressoou em Belém, mas influenciou outros artistas e coletivos por todo o Brasil, promovendo um diálogo intercultural que reafirma a importância da identidade regional. À medida que o Hip-Hop continua a evoluir, ele se torna cada vez mais um espelho da rica diversidade cultural brasileira, lembrando-nos da força das vozes locais na construção de um mundo mais inclusivo e consciente.

Por fim, o Hip-Hop e a cultura paraense mostram como a hibridação se torna uma forma de celebração da diversidade. As novas gerações, ao se apropriarem de diferentes referências culturais, constroem um Hip-Hop que fala de suas histórias e contextos. Essa capacidade de ressignificação é o que torna o Hip-Hop realizado no Pará um fenômeno único e rico. Assim, a cultura, quando se mistura e se hibrida, não apenas sobrevive, mas floresce e cria novas possibilidades de expressão e conexão.

2.3 HIP-HOP COMO FORMAÇÃO HUMANA NO PARÁ

Formar o homem é torná-lo um ser autônomo, crítico e consciente das suas relações.

Paulo Freire

Desde a década de 1980, o Hip-Hop se estabeleceu no Pará como uma poderosa ferramenta de formação humana e inclusão social, através de seus diversos elementos, tais como: MC, BREAKING, GRAFFITI e DJ, o movimento não só proporcionou uma forma de expressão artística, mas também se tornou um espaço de conscientização social e resistência cultural. Nesse contexto, o Hip-Hop ajudou muitos jovens a encontrar voz e identidade, formando comunidades que se uniram em torno de lutas comuns.

(Hobsbawn, 1997, p. 7), argumenta que “as tradições não são estáticas, mas sim construídas e reinventadas ao longo do tempo”. O Hip-Hop no Pará pode ser visto como um exemplo claro dessa invenção de tradições, ao mesclar influências globais com elementos locais, os artistas criaram uma nova narrativa cultural que ressoa

profundamente com as realidades das comunidades marginalizadas como podemos ver no capítulo anterior.

No Pará, o Hip-Hop se tornou um espaço de inclusão social, permitindo que jovens de diferentes classes sociais e etnias se unissem em torno de uma identidade compartilhada. Esse movimento não apenas promoveu a expressão artística, mas também funcionou como uma rede de apoio e solidariedade, onde os integrantes aprendiam uns com os outros e desenvolviam habilidades essenciais, como liderança, trabalho em equipe e resiliência.

O motivo sou eu, eu sou o maior motivo que a cultura Hip-Hop é um instrumento de transformação e formação humana, porque a vida que eu tinha meu amigo! Eu tive a minha casa invadida por 10 homens de terçado atrás de mim, perdi tudo, minha mãe é analfabeta, doméstica para criar 5 filhos homens e eu era a única pessoa que trazia problema para a minha mãe, e hoje, eu sou a pessoa que mais dou orgulho para a minha mãe diante do que eu faço, então eu posso dizer meu amigo que eu sou instrumento, eu sou fruto dessa transformação que o Hip-Hop fez na minha vida, entendeu? Com certeza é nisso que eu acredito, por isso eu tenho esse trabalho com criança e adolescente no meu bairro, foi um voto que eu fiz com meu Deus, enquanto eu tiver vida e força eu vou trabalhar com a Cultura Hip-Hop para salvar vidas, para mudar vidas, para trazer oportunidades diferentes para pessoas que acham que não tem talento que não tem mais nada, que não significa nada, a gente luta e batalha para mostrar que dentro da cultura eles tem talento, eles são valorizados, eles tem valor, isso ai é fundamental. O Hip-Hop ele tem esse poder, e esse poder a gente tem usado para salvar vidas, assim como alguém usou um dia para salvar minha vida entendeu? (MC Negro D, 2024).

Frantz Fanon, em "Pele Negra, Máscaras Brancas" (2008, p. 44), fala sobre a importância da autoconfiança e da identidade na luta contra a opressão racial. O Hip-Hop paraense exemplifica essa luta através da formação de uma identidade autêntica, que valoriza as raízes culturais locais e combate a invisibilidade social enfrentada por muitos

jovens. Esse aspecto do movimento é uma forma de educação antirracista, pois promove o reconhecimento e a valorização da cultura negra e indígena na sociedade.

Eu procuro fazer um Hip-Hop muito de família, um Hip-Hop da paz, de não uso as drogas, não beber, não fumar, sempre foi nosso lema, então acredito que hoje sim, e acho que sempre, para quem faz o Hip-Hop, acredita no Hip-Hop, faz o bem para a sociedade, com certeza a Cultura influencia muito na sociedade e faz o bem para a sociedade, transforma como a gente já transformou através do Hip-Hop, salvou vidas! Mostrou caminhos para as pessoas viajarem, para as pessoas encontrarem o caminho delas para se darem bem, já ajudamos muitos B-boys, assim como já me ajudaram lá atrás, me influenciou e continua influenciando no sistema social, então isso é importante para quem faz o Hip-Hop da maneira correta. Eu faço para o bem, porque o Hip-Hop faz o bem, ele é família, ele é respeito, ele é união, ele também é crescimento social, para mim o Hip-Hop é isso, ainda mais agora em 2024 que está menos discriminado, o Breaking entrando nas olimpíadas, então as pessoas olham para a gente de outra maneira, com respeito, dignidade, tu chegas no espaço fala que é Breaking, que vai dá aula de Breaking as pessoas brilham os olhos, elas querem participar, querem fazer parte da Cultura Hip-Hop, então isso com certeza, o Hip-Hop é um instrumento de formação de caráter. (B-boy Maluquinho, 2024).

A partir da década de 1990, várias coletividades e grupos de Hip-Hop começaram a se articular, utilizando a música como meio de conscientização e protesto. Isso não só garantiu a visibilidade das questões sociais, como também promoveu a inclusão em um momento em que muitos jovens se sentiam alheios ao sistema educacional tradicional. As letras das músicas abordavam temas como desigualdade, racismo e violência, fazendo ecoar as vozes das comunidades marginalizadas.

Nos últimos anos, o Hip-Hop começou a adentrar as escolas paraenses, transformando o espaço educacional em um local onde a cultura é celebrada e ensinada. Diferente do passado, onde o Hip-Hop muitas vezes era visto como uma ameaça à ordem estabelecida, atualmente há uma crescente aceitação e valorização desse fenômeno

cultural nas instituições de ensino. Isso se deve em parte à luta dos artistas paraenses em estabelecer o Hip-Hop como uma forma legítima de arte e educação.

O Hip-Hop me transformou, eu tive problemas com violência urbana, com drogas, e o Hip-Hop ele pode me mostrar um outro caminho uma alternativa de vida, um estilo de vida diferente, do qual, eu vivia, então transformou minha vida social, ao invés de eu dá trabalho para a sociedade eu pude contribuir com ela através dessa Cultura. Através dos seus elementos, porque cada elemento que tem na cultura Hip-Hop é uma profissão, no qual, a gente pode exercer e viver dela, um exemplo eu já dancei, de vez em quando eu ainda danço, já toquei, já graffitei, já tentei cantar e hoje em dia eu apresento, então um dançarino de Breaking é uma profissão, hoje em dia temos vários dançarinos de Breaking profissional de várias companhias, e também carreira solo, e também hoje em dia ele é um esporte olímpico entendeu? Então agora está na área desportiva, então se torna um atleta profissional de Breaking, através do MC pode se tornar um apresentador como eu faço, apresento eventos sou remunerado por isso, está me entendendo? E pode também ser um apresentador não só de eventos mais como programas de televisão, porque ele abre as portas, quando você estuda mais e se dedica ao Hip-Hop, ele te dá vários caminhos para percorrer. (StyleGuto, 2024).

Os mestres dos saberes, que emergiram do movimento Hip-Hop, passaram a se tornar educadores, levando sua experiência e conhecimentos para as salas de aula e comunidades menos favorecidas. Eles usaram suas vivências para criar um currículo que integra a cultura Hip-Hop, promovendo o reconhecimento dos talentos locais e a conscientização sobre a história e as lutas sociais. Essa abordagem não apenas enriquece o aprendizado, mas também proporciona um espaço seguro para a expressão individual e coletiva.

Um grande exemplo disso é o trabalho realizado pelo coletivo Hip-Hop Pai D'égua, onde uni os quatro elementos para lutar a favor da justiça socioambiental, empreendedorismo e para garantir melhoria nas quebradas e comunidades paraenses, ele

é idealizado pela graffiteira, produtora cultural e afro empreendedora Mina Ribeirinha, que uniu demais fazedoras e fazedores da Cultura Hip-Hop da Amazônia paraense, e que através das artes proporciona reflexões sobre os direitos à cidade, criatividade, justiça socioambiental e climática.

Inicialmente eles se uniram através de mutirões e oficinas realizados em bairros periféricos de Belém, até agregarem as atividades atuais do desenvolvimento do empreendedorismo coletivo. Essa difusão da Cultura Hip-Hop na Amazônia, juntamente com a promoção da justiça socioambiental e climática somada ao empreendedorismo, auxilia na criação de um ambiente cultural e social que valoriza a expressão criativa, a equidade e o desenvolvimento econômico, tornando assim, confortável para oportunidades e proporcionando novas condições de vida e trabalho para indivíduos e comunidades periféricas.

FOTOGRAFIA 7 – COLETIVO HIP-HOP PAI D'ÉGUA



Foto tirada de Jornal online BDF, na parte superior a notícia escrita com fonte alta “liberdade de expressão e papel de artistas no enfrentamento à crise climática”, em fonte menor logo a baixo escrito “ação mulheres livres para se expressar: arte pela Amazônia, acontece em meio a audiências da CIDH na

cidade, logo abaixo em fonte menor escrito “Redação, Brasil de fato, Rio de Janeiro (RJ), 29 de maio de 2024 às 17:41, na parte inferior a foto do teatro Amazonas em Manaus-AM, com cinco mulheres da esquerda para a direita a primeira uma mulher branca tem cabelos rosas, com top rosa e um sobre tudo branco, usando uma calça bege, a segunda uma mulher branca de cabelos lisos preto usando uma blusa laranja e uma calça de estampa de floresta, a terceira uma mulher negra, alta de cabelos lisos, usando um vestido verde, a quarta uma mulher negra de estatura mediana de cabelos crespos, usando uma camisa laranja e uma calça estampada de flores na cor vermelha e branca, a última uma mulher branca de cabelos lisos usando um vestido preto, todas estão sobre a escada de entrada do teatro. Fonte: www.bdf.com.

Néstor Canclini, em "Culturas Híbridas" (1997, p. 15), discute como as culturas se formam por meio da hibridação e da intersecção de influências. No Pará, o Hip-Hop tornou-se um exemplo de como essa hibridação cultural pode funcionar, combinando ritmos tradicionais como o carimbó e o siriá com as batidas do Hip-Hop. Essa intersecção reafirma a cultura local e dá vida a um novo formato de expressão artística que ressoe tanto no âmbito local quanto global.

Com essa hibridação, o Hip-Hop também se afirmou como um importante espaço de formação humana, onde os jovens não apenas aprendem sobre música e arte, mas também sobre a importância de sua história, cultura e identidade. A formação não é apenas técnica; é um processo que envolve a construção de valores, como respeito, solidariedade e justiça social. Esse aspecto educativo é fundamental para um futuro mais inclusivo e equitativo.

Um projeto que exemplifica essa transformação é o “Hip-Hop nas Escolas”, que busca inserir a cultura Hip-Hop no currículo escolar, mas, que ainda enfrenta barreiras para que tal conhecimento seja aceito, usando suas várias formas de expressão como ferramentas pedagógicas. Por meio de oficinas, apresentações e debates, estudantes têm a oportunidade de se engajar com a cultura de maneira crítica, aprendendo sobre sua relevância social e histórica. Isso permite que a cultura Hip-Hop não seja apenas uma forma de entretenimento, mas uma poderosa ferramenta de educação.

FOTOGRAFIA 8 – HIP-HOP NAS ESCOLAS



Foto Hip-Hop na escola, no fundo da imagem palavras escritas novembro negro, no centro da imagem três pessoas, do lado esquerdo uma criança parda, de cabelos escuros liso é uniforme escolar, blusa branca e short-saia azul escuro, sapato preto, no centro um adulto de pele parda amazônico, cabelos enrolados, olhando para a criança da direita, ele veste camisa marrom cor de terra, e calça marrom cor de terra, sapato preto, do lado direito, uma criança de pele parda, cabelo amarrado para trás, óculos rosa, usando uniforme da escola, blusa branca, short-saia azul escuro e sapato preto aparecendo sua meia rosa, todos estão de braços cruzados. Fonte: Cartografia.Cultural

Além disso, são promovidos ciclos de debates onde artistas e educadores discutem a importância da cultura Hip-Hop na formação de identidades e na promoção de direitos humanos. Essa troca de experiências fortalece a comunidade e oferece aos jovens modelos de resistência e autonomia. Os participantes não apenas consomem cultura, mas também se tornam produtores e agentes de mudança em seus contextos sociais.

Dessa forma, o Hip-Hop no Pará exerce um papel essencial na formação humana, atuando como um espaço de empoderamento e inclusão. Os jovens envolvidos no movimento aprendem a valorizar suas raízes e a expressar suas experiências de vida de maneira artística e consciente. Esse processo os prepara para enfrentar os desafios da vida

com maior confiança e resiliência, contribuindo para a construção de um futuro mais justo.

FOTOGRAFIA 9 – HIP-HOP IMPACTO SOCIAL



Foto tirada de jornal online, na imagem notícia do jornal O Liberal, no centro da imagem em destaque, a frase “A vitória do Hip-Hop na batalha social”, no centro duas mulheres se posicionam a direita e a esquerda e um homem no centro, na esquerda da imagem uma mulher graffiteira tatuada, branca e cabelos ondulados, está em pé de frente vestindo uma blusa branca, saia longa colada de cor cinza, sapato preto, ao meio se encontra um MC tatuado ele está de cócoras, com os braços apontando para as duas mulheres, ele é pardo usa um fone grande nos ouvidos de cor preta, está com boné preto da bandeira do Pará, camiseta regata preta, bermuda jeans preta e sapatos preto, o mesmo possui um relógio em um dos braços, na direita a foto de uma mulher B-girl branca de estatura baixa magra e tatuada, está levantando uma das mãos para o alto fazendo o sinal de resistência, ela possui cabelos rosa amarrado para trás, uma blusa branca com estampa de uma mulher negra, calça preta, e sapato preto com detalhes rosa.

Fonte: O Liberal.com

O impacto do Hip-Hop como forma de formação humana se reflete não apenas na vida dos indivíduos, mas também nas comunidades como um todo. O fortalecimento da identidade cultural e a promoção da inclusão social criam um ambiente propício para o desenvolvimento de novas lideranças e a transformação social. O Hip-Hop, portanto, se

consolida como uma poderosa ferramenta de educação e resistência, promovendo uma nova forma de ver e viver a cultura no Pará.

A relação entre Hip-Hop e formação humana ressalta a importância da arte como meio de expressão e conscientização. Ao se articular com temas sociais, o Hip-Hop possibilita um diálogo constante entre os jovens e as realidades que os cercam. Isso gera um ciclo virtuoso de aprendizado e desenvolvimento que pode impactar positivamente as gerações futuras. Portanto, o Hip-Hop vai muito além da música; ele é um poderoso manifesto cultural que ecoa nas ruas, nas escolas e nas vidas das pessoas.

Assim, ao dialogar com pensadores como Hobsbawn, Fanon e Canclini, percebe-se que o Hip-Hop no Pará não é apenas um movimento artístico, mas um fenômeno social complexo que desempenha um papel fundamental na formação humana dos jovens. Este movimento reafirma a importância da inclusão, do reconhecimento cultural e da educação crítica, construindo um espaço onde identidades podem ser expressas e celebradas, abrindo caminhos para um futuro mais justo e igualitário.

**CAPITULO III DO HIP-HOP COMO MERCADORIA E HIP-HOP COMO
RESISTÊNCIA**

CAPITULO III

3-1 HIP-HOP COMO MERCADORIA EM BELÉM

Neste mundo, tudo se transforma em mercadoria, até as próprias relações humanas. (Karl Marx)

Vivemos em uma era em que o valor de troca se sobrepõe ao valor de uso, como diria Marx (1867). A lógica do capital atravessa todos os âmbitos da vida, transformando até mesmo aquilo que antes era impensável mensurar, tais como: o afeto, o tempo, o cuidado. Hoje, relações humanas são embaladas, vendidas e consumidas nas redes sociais como produtos prontos para o uso. A amizade vira parceria de conteúdo; o amor, um algoritmo; a atenção, uma moeda de troca. O que antes era vivido de forma espontânea agora é filtrado por interesses mercadológicos.

Essa mercantilização das relações cria uma espécie de simulação da intimidade, serviços de escuta, conselhos e até demonstrações de carinho passaram a ser oferecidos como pacotes pagos, aplicativos, redes de influência e plataformas de engajamento não vendem apenas produtos vendem a promessa de conexão, pertencimento e validação. A subjetividade humana é capturada e redirecionada para alimentar a máquina do lucro, gerando um ciclo onde as emoções também precisam gerar capital.

Nesse cenário, os vínculos perdem profundidade e tornam-se efêmeros, sujeitos às flutuações do mercado e à lógica da performance, as pessoas se vendem, se promovem e se consomem mutuamente, enquanto os laços verdadeiros vão se esgarçando. Quando tudo vira mercadoria, inclusive o humano, o risco é a perda de algo essencial: o reconhecimento do outro como sujeito, e não como meio, e a Cultura Hip-Hop paraense não se viu longe disso tudo.

Desde suas raízes nos guetos do Bronx, a cultura Hip-Hop emergiu como uma forma de resistência, identidade e expressão de jovens negros e latinos marginalizados nos Estados Unidos. No entanto, à medida que foi ganhando visibilidade, especialmente a partir dos anos 1980, essa cultura passou a ser cada vez mais moldada para o consumo

global. O cinema teve um papel fundamental nesse processo como vimos nos capítulos anteriores. Filmes como *Wild Style* (1983), *Beat Street* (1984) e *Krush Groove* (1985) não apenas narraram histórias do cotidiano Hip-Hop, mas estilizaram seus elementos o Rap, o Breaking, o Graffiti e o DJing transformando-os em uma linguagem acessível ao mercado internacional.

Essas obras audiovisuais funcionaram como vitrines culturais, exportando não só a estética, mas também uma ideia romantizada e empacotada do que era o Hip-Hop. Países da Europa, América Latina, África e Ásia passaram a consumir essas imagens como representações autênticas de um estilo de vida, muitas vezes sem perceber que o que estavam recebendo era uma versão editada e comercializada da realidade das periferias norte-americanas. A mídia ajudou a criar um imaginário onde o Hip-Hop era tanto rebeldia quanto produto, tanto resistência quanto espetáculo.

Com o avanço da televisão a cabo e da MTV, o Hip-Hop entrou definitivamente nos lares do mundo inteiro. Videoclipes de artistas como Run-DMC, Public Enemy e Tupac Shakur se tornaram referências visuais globais, moldando gestos, roupas, linguagens e atitudes de jovens em diferentes contextos culturais. Esse processo criou um paradoxo: ao mesmo tempo em que a cultura Hip-Hop inspirava lutas locais e identidades periféricas em outras partes do mundo, ela também era apropriada e esvaziada de seu conteúdo político original em nome da indústria do entretenimento.

O resultado foi uma globalização do Hip-Hop que carregava tanto potência quanto contradição. Em muitos lugares, como Brasil, África do Sul e França, os jovens absorveram os códigos do Hip-Hop e os ressignificaram com base em suas próprias realidades tendo acontecido o mesmo em Belém-PA. Porém, a influência dos produtos audiovisuais estadunidenses continuou sendo dominante, servindo como modelo a ser seguido ou desafiado. Assim, o Hip-Hop tornou-se uma linguagem global, mas uma linguagem que, em sua circulação, carrega as marcas da mercantilização e da mediação cultural norte-americana.

Em Belém do Pará, a cena Hip-Hop floresceu nas brechas urbanas deixadas pela exclusão social, ocupando praças, centros culturais alternativos e até antigos cinemas como o Olímpia e o Palácio como podemos ver nos capítulos anteriores. Com o tempo, esse movimento que nasceu da resistência e da coletividade foi ganhando visibilidade,

especialmente a partir dos anos 2000, quando festivais, batalhas de MCs e eventos de dança de rua começaram a atrair um público cada vez maior.

Essa visibilidade abriu espaço para que artistas da periferia transformassem suas expressões culturais em meios de subsistência. MCs começaram a ser contratados para shows, grafiteiros passaram a ser chamados para decorar fachadas comerciais, e dançarinos de Breaking passaram a se apresentar em festivais, escolas e ações promovidas por empresas privadas e órgãos públicos.

Nota-se que um aspecto que caracteriza a atividade do trabalho é a idealização da finalidade estabelecida previamente pelo sujeito, ou seja, um planejamento que traz consigo certa representação, mesmo que mental, do que será realizado. Essa idealização no plano subjetivo é indispensável, pois é ela quem realiza, efetivamente, o trabalho. Assim, o trabalho se efetiva segundo dois planos: o subjetivo (idealização prévia) e o objetivo (a transformação dos recursos da natureza em objetos). Ávila Chagas (2018, Pg. 29).

Um elemento fundamental que distingue o trabalho é a capacidade do indivíduo de estabelecer uma intenção clara e um planejamento prévio em relação ao que deseja alcançar. Essa idealização, que ocorre em um nível subjetivo, é crucial, pois é através desse processo mental que o trabalho realmente se concretiza. Assim, podemos observar que o trabalho se desenvolve em duas dimensões: a primeira é a subjetiva, que envolve a visão e os objetivos que o trabalhador tem em mente; a segunda é a objetiva, que se refere à transformação prática dos recursos disponíveis em resultados tangíveis.

Tomando o Hip-Hop como exemplo, podemos ver essa dinâmica em ação. Os artistas, ao criarem suas músicas ou danças, inicialmente idealizam uma mensagem ou uma estética que desejam transmitir. Essa visão subjetiva guia todo o processo criativo, desde a composição das letras até a elaboração dos passos de dança. Em seguida, eles aplicam essa idealização na prática, utilizando os recursos que têm à disposição como ritmos, batidas e movimentos para formar suas obras. Portanto, a criação dentro do Hip-Hop ilustra perfeitamente esse dualismo entre o plano subjetivo, com suas ideias e intenções, e o plano objetivo, que se concretiza na execução artística.

Esse processo, embora tenha trazido reconhecimento e renda para muitos artistas, também revelou uma nova lógica de mercado no interior da cultura Hip-Hop local. O que antes era feito por militância, agora também precisava dialogar com a demanda de consumo. A estética do gueto passou a ser valorizada como linguagem de autenticidade, e eventos antes autônomos passaram a depender de patrocínios e editais.

Belém se tornou um celeiro de talentos, mas também um palco onde o capital aprendeu a negociar com a rebeldia. MCs com mais "presença de palco", grafiteiros com estilos mais "instagramáveis" e B-Boys com coreografias mais midiáticas passaram a ter mais chances de inserção, revelando as tensões entre arte, resistência e mercado no contexto amazônico.

No entanto, o trabalho só se desenvolve a medida que destrezas, competências e conhecimentos passam a ser exigidos do trabalhador, cuja assimilação só é possível por meio da aprendizagem. Nenhum outro ser tem uma linguagem articulada como o ser social. Essa linguagem, seja ela de sinais, símbolos, gestos, movimentos, sons, dentre outras, não é natural, e sim aprendida e, portanto, social. Essa linguagem se complexifica na mesma proporção que a vida social também se complexifica. Ávila Chagas (2018, Pg. 36).

No contexto do Hip-Hop, o desenvolvimento das habilidades e competências é essencial para que os artistas possam efetivamente expressar sua criatividade e identidade cultural. O trabalho não ocorre de maneira isolada; ele se nutre e se enriquece das interações sociais e da aprendizagem comunitária. B-boys, MCs e DJs são parte de uma rede cultural onde a transmissão de técnicas, estilos e linguagens acontece através de ensinamentos informais e a troca de experiências. Cada movimento de dança, cada verso de rima e cada batida de música são frutos de um processo de aprendizagem que envolve não apenas a prática individual, mas também a apadrinhada no coletivo, refletindo assim a complexidade da cultura urbana.

Além disso, a linguagem do Hip-Hop se manifesta de diversas formas desde os grafites nas paredes, que trazem mensagens visuais, até as rimas e batidas que ecoam nas comunidades. Essa comunicação não é inata; ela é fruto de um aprendizado social, onde

os membros dessa cultura absorvem e reinterpretam influências externas e internas. À medida que a sociedade evolui e se torna mais complexa, a linguagem do Hip-Hop também se diversifica, incorporando novos elementos e estilos que dialogam com questões contemporâneas. Dessa forma, o Hip-Hop se torna não apenas um meio de expressão artística, mas também um veículo para a construção de identidades e narrativas sociais, revelando as dinâmicas culturais que moldam a vida urbana.

Com a chegada das redes sociais tais como o Facebook que foi criado em 2004, inicialmente como uma rede social universitária em Harvard, mas rapidamente se expandiu e se tornou uma das maiores plataformas de conexão global. Assim como o Instagram que surgiu em 2010, em um contexto em que a internet móvel e os smartphones com câmeras de alta resolução ganhavam força. E ao ser adquirido pelo próprio Facebook em 2012, o Instagram ampliou ainda mais seu alcance, oferecendo uma linguagem visual direta, instantânea e altamente estética.

Para o Hip-Hop, especialmente aquele produzido nas periferias de Belém, essas plataformas representaram uma oportunidade inédita de romper com os filtros e os bloqueios das grandes mídias tradicionais. Artistas, dançarinos, grafiteiros e MCs passaram a usar essas redes como vitrines de seus trabalhos, alcançando públicos que antes eram inacessíveis. Com a lógica algorítmica das redes, no entanto, surgiram novas formas de disputa por atenção e visibilidade.

Likes, comentários, curtidas e compartilhamentos se tornaram moedas simbólicas e, em muitos casos, determinantes para o sucesso de um artista. No universo do Hip-Hop, isso criou uma tensão: de um lado, jovens periféricos que antes não tinham espaço começaram a ser vistos, ouvidos e valorizados; de outro, essa visibilidade passou a depender cada vez mais de estratégias de engajamento e da estética do conteúdo produzido, muitas vezes favorecendo quem já tinha mais recursos, tempo ou conhecimento técnico.

Assim, o conteúdo mais performático, bem editado ou “instagramável” passou a ter mais chances de viralizar do que trabalhos mais politizados ou experimentais como são a maioria dos trabalhos da Cultura Hip-Hop, com o avanço dessas redes, os estados também passaram a se conectarem mais, então já era possível encurtar por exemplo a distância

entre Belém e São Paulo, foi possível observar o que era produzido em ambos os territórios.

Esse novo cenário fez com que o mercado ao redor do Hip-Hop se reconfigurasse, marcas passaram a patrocinar influenciadores do Rap, do Breaking e do Graffiti; convites para eventos, festivais e campanhas publicitárias passaram a depender do número de seguidores ou da capacidade de gerar engajamento. Artistas paraenses como Shock, Pelé do Manifesto, THZ e Mão no Bolso MC, exemplificam como as redes sociais podem impulsionar trajetórias de sucesso fora dos grandes circuitos midiáticos tradicionais.

Ao mesmo tempo, criou-se uma dinâmica onde o algoritmo dita tendências e influencia as próprias estéticas do Hip-Hop, empurrando os artistas para uma constante produção de conteúdo. Assim, as redes sociais transformaram o Hip-Hop em um grande mercado global, onde a potência da periferia convive com as exigências da lógica capitalista de visibilidade e consumo.

Sabe-se, porém, que os objetos naturais apresentam uma infinidade de propriedades que não permitem ao homem a apropriação desse conhecimento em sua totalidade. Esse caráter de infinitude que as propriedades constitutivas dos objetos naturais carregam consigo tem sua real importância no pôr teleológico do trabalho, exigindo para a sua realização esse conhecimento, ou melhor, um mínimo de conhecimento necessário à concretização plena do trabalho.

Ávila chagas (2018, Pg. 37).

No Hip-Hop, a diversidade de elementos e estilos presentes na Cultura reflete a complexidade dos objetos culturais e suas inúmeras propriedades, que nunca podem ser completamente dominadas por um único artista. Cada música, dança ou expressão artística é imersa em uma variedade de influências que vão desde as suas tradições até as inovações contemporâneas.

Os artistas, portanto, precisam buscar um mínimo de conhecimento sobre esses variados componentes para que possam criar de maneira efetiva e autêntica. Essa busca por entendimento é essencial para a realização plena de seu trabalho, pois as ideias do

Hip-Hop é muitas vezes uma mistura de sons, ritmos e mensagens que precisam ser cuidadosamente elaboradas.

As redes sociais desempenham um papel crucial nesse processo, servindo como plataformas onde os artistas do Hip-Hop podem compartilhar suas criações e interagir com um público amplo. A interação constante com seu público e outros artistas oferece um espaço para a troca de conhecimento e a experimentação de novas ideias, desta forma eles podem ter conhecimento daquilo que viraliza ou não na rede. Assim, as redes sociais não apenas ampliam a visibilidade dos artistas, mas também se tornam um laboratório para a aprendizagem e a inovação. Isso permite que os criadores se apropriem de uma variedade ainda maior de influências e estilos tais como: o carimbo e o tecno-melody, enriquecendo ainda mais a tapeçaria do Hip-Hop.

Além disso, essa interconexão virtual permite que artistas em diferentes regiões colaborem e se inspirem mutuamente, transcendentemente as barreiras geográficas. A infinitude de propriedades culturais que compõem o Hip-Hop se revela através das interações online, onde cada rapper ou B-Boy pode trazer sua perspectiva única, contribuindo para a evolução da Cultura. Assim, o trabalho no Hip-Hop, mediado pelas redes sociais, se torna um processo contínuo de aprendizagem e ressignificação, refletindo a natureza dinâmica e multifacetada que existe.

MCs paraenses como Shock e Pelé do Manifesto representam um capítulo singular e potente na história do Hip-Hop brasileiro. Vindos de uma região muitas vezes invisibilizada no cenário cultural nacional, esses artistas tiveram que buscar estratégias criativas e ousadas para se destacarem e romperem as barreiras impostas pelo eixo Rio-São Paulo.

Em um país marcado por desigualdades regionais, a produção artística do Norte frequentemente enfrenta obstáculos tanto logísticos quanto simbólicos como podemos ver alguns capítulos atrás. Para se colocar no mapa do Hip-Hop nacional, Shock e Pelé do Manifesto entenderam que seria preciso não apenas fazer música, mas também construir uma imagem e uma narrativa capazes de dialogar com públicos diversos sem perder a identidade local e ainda sim ser comercial a ponto de vender um produto.

Uma das principais estratégias utilizadas foi a fusão sonora: em vez de seguir o molde estético do rap tradicional, ambos apostaram em misturas que celebram a musicalidade amazônica. Incorporaram elementos do carimbo, do tecno-melody e das batidas eletrônicas que marcam os bailes de Belém com suas aparelhagens e o chamado “rock doido”, criando uma identidade sonora híbrida, original e altamente dançante.

Essa estética diferenciada não só atraiu a atenção do público, como também provocou curiosidade fora da região Norte, tornando assim um produto cultural vendável. O som produzido por eles rompeu as fronteiras geográficas justamente por não tentar imitar o que já era feito em outras partes do país, mas por afirmar uma autenticidade regional potente.

O marketing digital foi peça-chave nesse processo. Shock, por exemplo, utilizou com inteligência plataformas como YouTube, Instagram e TikTok para divulgar clipes bem produzidos, videografias com forte identidade visual paraense e parcerias estratégicas com artistas e coletivos de outras regiões.

Pelé do Manifesto seguiu caminho semelhante, utilizando redes sociais para compartilhar trechos de músicas, bastidores de shows, ensaios fotográficos e reflexões sobre política, identidade paraense e resistência periférica. Ambos entenderam que, no ambiente digital, a estética e o engajamento caminham lado a lado para se criar um produto que venda para o mercado. Criaram personas públicas coerentes com suas mensagens, aproveitando os algoritmos para alcançar públicos diversos e gerar identificação.

As redes sociais não apenas ampliaram a voz desses artistas, como também permitiram que suas produções audiovisuais circulassem com força e rapidez. Videoclipes com estética regional, figurinos que dialogam com a cultura paraense e letras que abordam temas locais com linguagem universal foram fundamentais para esse reconhecimento.

A viralização de músicas e trechos de clipes em plataformas como o TikTok ajudou a posicioná-los como referências contemporâneas de um Hip-Hop que não se curva às fórmulas do mercado, mas que ainda assim dialoga com ele. Assim, Shock e Pelé do Manifesto mostram como a criatividade, aliada a estratégias digitais e à afirmação da

identidade amazônica, pode transformar artistas periféricos em vozes nacionais sem que precisem sair de onde vieram.

Estes artistas conseguem ilustrar essa transformação, onde suas vozes e experiências amazônicas ganham espaço no cenário nacional sem a necessidade de abandonar suas raízes. Este fenômeno demonstra como o Hip-Hop pode não apenas ser uma ferramenta de expressão, mas também uma maneira de alterar o curso econômico das comunidades periféricas.

Ao utilizar as redes sociais como plataformas de visibilidade, esses artistas conseguem se posicionar no mercado, criando um novo valor econômico ligado à autenticidade cultural. Dessa forma, a economia da cultura se torna um campo fértil para a valorização das experiências e identidades que, de outra forma, permaneceriam à margem, reafirmando a missão do Hip-Hop como uma corrente de resistência e inovação social.

Nesse atual modelo econômico-político de produção da vida, o trabalhador vê-se obrigado a vender sua força de trabalho ao capitalista, cuja atividade consiste na produção de infinitas mercadorias que são empregadas na produção de mais e mais mercadorias. Com esse formato, a objetivação do trabalho resume-se a produção de mercadorias que não pertencem ao seu produtor, e sim ao capital, que se apropria dos produtos de seu trabalho, tornando-se seu possuidor. Ávila Chagas (2018, Pg. 45)

No contexto atual do Hip-Hop, os artistas muitas vezes se veem na posição de "trabalhadores criativos" que precisam vender sua força de trabalho ao sistema do entretenimento, onde o capital prevalece sobre a autenticidade. Nesse modelo, as canções e performances se transformam em mercadorias que alimentam um ciclo incessante de consumo e produção, com os artistas frequentemente sem controle sobre os frutos de seu trabalho. Os produtos culturais, que deveriam refletir as experiências e as vivências dos criadores, são muitas vezes apropriados pelas grandes corporações, que se tornam os verdadeiros proprietários do que foi criado.

Essa dinâmica ressalta a alienação a que muitos artistas estão submetidos, onde suas criações são consumidas em massa sem que recebam a retribuição justa. As músicas que emergem do Hip-Hop, nascidas da luta e da resistência, são tratadas como produtos a serem comercializados, enquanto os criadores, muitas vezes pertencentes a comunidades periféricas, veem sua voz e identidade diluídas em um mercado que busca maximizar lucros. O verdadeiro valor de seu trabalho, que reside na sua capacidade de contar histórias e representar culturas, acaba sendo subestimado em favor de padrões comerciais.

Entretanto, a crescente utilização das redes sociais e plataformas digitais também oferece uma oportunidade de reverter essa situação. Artistas do Hip-Hop podem agora liberar sua criatividade fora das amarras das corporações, atingindo diretamente seu público e mantendo o controle sobre suas produções. Isso não só permite que eles permaneçam fiéis às suas raízes, mas também estabelece novas formas de valorização que desafiam a lógica tradicional do mercado. Assim, o Hip-Hop se transforma em uma forma de trabalho que ultrapassa a mera comercialização de mercadorias, transformando-se em uma poderosa ferramenta de expressão e emancipação.

Nos últimos anos, as grandes companhias internacionais de dança passaram a voltar seus olhos para a região Norte do Brasil, em especial para o Pará, reconhecendo o altíssimo nível técnico dos B-Boys e B-Girls paraenses. A companhia GRN (Grupo de Rua de Niterói), dirigida pelo renomado coreógrafo Bruno Beltrão, foi uma das pioneiras nesse movimento desde os anos de 1996, o diretor tem buscado B-boys paraenses para compor seu quadro de dançarinos.

Conhecida por trabalhar com a linguagem do Hip-Hop em palcos contemporâneos ao redor do mundo, a GRN começou a priorizar a contratação de B-Boys do Pará em suas turnês e montagens internacionais. Isso se deu principalmente pelo domínio impressionante que esses dançarinos têm dos Power Moves movimentos de alta complexidade, força e velocidade e dos saltos acrobáticos que desafiam os limites físicos do corpo, superando, em muitos casos, os níveis vistos em outros estados brasileiros.

Esse reconhecimento culminou em projeção mundial para dançarinos paraenses, como Kleber e Maluquinho, entre outros que fizeram parte da mesma, outro reconhecimento vai para os B-boys e B-girls Leony Pinheiro, Kley Almeida, Mayara

Collins e Livia Gadelha todos representantes da nova geração do Breaking brasileiro e nomes de destaque na Red Bull BC One, a maior competição de Breaking do planeta.

Em 2024, o prestígio internacional do Pará se consolidou ainda mais com a formação do time olímpico brasileiro de Breaking, que contou com cinco paraenses entre os oito integrantes da seleção nacional. Esse dado por si só evidencia como o Norte do Brasil se tornou o maior polo de talentos do mundo na modalidade, sendo um celeiro de B-Boys e B-Girls que aliam técnica, criatividade e potência física como poucos conseguem, hoje em dia já é possível acompanhar B-boys e B-girls paraenses em companhias de dança internacional.

Diante desse cenário, o mercado mundial do Breaking passou a observar com atenção o que acontece em Belém e nas cidades do interior paraense. Competições internacionais, agências de talentos, marcas esportivas e companhias de dança têm procurado jovens dançarinos da região para contratos, patrocínios e participações em eventos de alto nível.

Exemplo disso é a MANOS CAPS, empresa surgida em 2013 idealizada pelo parceiro comercial Cesar Ramos, o qual, tem uma bagagem histórica considerável quando o assunto se trata de experiências no ramo das confecções, ele então decidiu unir suas duas paixões, a Cultura Hip Hop e os acessórios de cabeça, mais conhecido como bonés ou bombetas. Desde 2017 eles promovem Eventos Culturais com a participação dos quatro elementos do Hip Hop: Djing, MCing, Graffiting e Breaking. Hoje, são patrocinadores da CNDD e tem o apoio de diversas prefeituras para a realização de eventos. Por meio do Fábrica Cultural. Atualmente a empresa patrocina 9 B-boys e B-girls paraenses, isso mostra como o mercado do Breaking do Norte tem crescido e como ele também se tornou rentável com o advento da moda street.

Festivais internacionais agora monitoram os circuitos locais, e muitos jovens paraenses têm sido convidados para workshops e batalhas na Europa, na Ásia e nos Estados Unidos. A Amazônia, antes tida apenas como floresta e biodiversidade, agora é vista como território estratégico da cultura urbana global onde o chão de cimento virou palco e os corpos periféricos paraenses se tornaram símbolo de excelência mundial no Breaking.

A relação dos Breakers de Belém do Pará com o mercado de trabalho evoluiu significativamente nos últimos anos, especialmente com a globalização e a ascensão das redes sociais. Hoje, um B-Boy ou B-girl do Norte do Brasil tem mais facilidade para se inserir em um mercado mundial, com oportunidades de se apresentar em competições internacionais e eventos que celebram a cultura Hip Hop.

Esta visibilidade aumenta o potencial de carreira desses artistas, que podem ganhar reconhecimento em uma cena global, algo que antes parecia distante para muitos. No entanto, com essa expansão vem também uma série de desafios e problemáticas que afetam diretamente os artistas locais.

Nesse caminho e uma vez que o trabalhador não é o detentor dos produtos de seu trabalho, a efetivação do trabalho por meio da objetivação passa a ser a sua desefetivação. O trabalho, ao invés de se efetivar como essência humana, assume, nesta particularidade histórica, o papel de deformador, degradador do ser do homem, a ponto de ser o trabalhador desprovido dos objetos essenciais à manutenção e à reprodução da vida. Ávila Chagas (2018, Pg. 45).

No contexto do Breaking, o papel dos B-Boys e B-girls é profundamente afetado pela dinâmica de mercado, onde frequentemente não são os detentores do valor gerado por seu trabalho artístico. A exemplo disso, suas imagens são usadas afim de um lucro financeiro, tal qual, a Red Bull Bc One, embora suas performances representem expressões autênticas de cultura e identidade, muitas vezes essas criações acabam à mercê dessas grandes empresas que se apropriam da essência de suas habilidades.

Dessa forma, o processo de objetivação do trabalho se transforma em uma desumanização, onde o ato de dançar deixa de ser uma manifestação da vitalidade e criatividade humana, tornando-se apenas um produto a ser consumido. Esse cenário coloca os dançarinos em uma posição vulnerável, afastando-os dos benefícios que deveriam advir de suas produções artísticas.

Assim, ao invés de fortalecer a identidade e a autonomia dos Breakers, a exploração comercial do seu talento pode levar a uma degradação do ser, despojando-os dos recursos

essenciais que garantem sua vida e bem-estar. Essa realidade se torna ainda mais crítica quando consideramos o ambiente local em Belém, onde a valorização do trabalho artístico é mínima.

Os B-boys e B-girls, ao serem privados de seu verdadeiro valor, veem suas expressões artísticas transformadas em mera mercadoria, o que compromete não apenas suas condições de vida, mas também a própria essência e a riqueza cultural que representam. Essa relação entre criatividade e exploração exige uma reflexão sobre como garantir que o trabalho no Hip Hop seja reconhecido e valorizado de maneira justa e digna.

Um dos principais problemas que emergem dessa nova dinâmica é o aliciamento de Breakers que buscam oportunidades na Europa. Muitos jovens dançarinos são atraídos por promessas de carreira e sucesso financeiro, mas frequentemente se tornam alvos de exploração, enfrentando condições de trabalho precárias e remunerações baixas.

O sonho de uma vida melhor pode rapidamente se transformar em uma realidade decepcionante, conforme esses artistas descobrem que a glamourização do mercado internacional nem sempre se traduz em uma identidade digna e respeitada. Essa situação ressalta a necessidade de uma maior conscientização sobre os direitos dos dançarinos e práticas mais éticas dentro do circuito de competições e apresentações.

Por outro lado, a profissionalização dos B-Boys e B-girls dentro das universidades federais, como a UFPA, e nos cursos técnicos da ETDUFPA, trouxe uma nova perspectiva para a dança de rua. A criação de programas acadêmicos voltados para a dança oferece aos artistas uma formação mais estruturada, contribuindo para suas habilidades técnicas e permitindo uma compreensão mais profunda da Cultura Hip Hop. Essa formação é fundamental para que esses dançarinos possam se destacar no mercado, não só local, mas também em arenas internacionais, onde a técnica e a formação são valorizadas.

Nos últimos anos, houve um aumento considerável na procura por cursos técnicos em dança por parte dos B-Boys e B-girls de Belém, refletindo uma busca por qualificação e competitividade. Os artistas estão se empenhando em aperfeiçoar suas habilidades, o que melhora não apenas sua performance, mas também suas chances no mercado de trabalho. Essa nova demanda por formação técnica demonstra uma consciência crescente

sobre a importância da educação e do treinamento profissional na construção de uma carreira sólida e sustentável na dança.

Entretanto, apesar do crescimento do reconhecimento e da busca por educação formal, os B-Boys e B-girls em Belém enfrentam a dura realidade da má remuneração. Muitos artistas se veem obrigados a buscar melhores condições fora do estado, para garantir uma sobrevivência digna e um reconhecimento à altura do seu talento.

A falta de apoio financeiro e de oportunidades adequadas no mercado local alimenta a migração de talentos para o exterior, onde, embora possam enfrentar desafios, também encontram um espaço onde seu trabalho é mais valorizado. Essa dualidade mostra como a busca pela profissionalização vem acompanhada de um desejo por condições mais justas e respeitáveis na carreira dos B-Boys e B-girls.

No entanto um elemento, no qual, parece ser bem estabelecido, no que, desrespeito ao mercado de trabalho em Belém é o Graffiti e o Djing, o exemplo disso é o DJ Morcegão que se destacou na cena musical do Pará, conseguindo estabelecer uma sólida economia financeira apenas trabalhando como DJ.

Sua habilidade em criar sets envolventes e sua paixão pela cultura Hip-Hop atraíram a atenção de casas de shows e eventos de grande porte na cidade. Essa demanda por seus serviços não só garante um fluxo constante de trabalho, mas também proporciona a ele a oportunidade de se apresentar em locais renomados, consolidando sua reputação como um dos principais DJs da região. Assim, ele transforma seu talento musical em uma fonte de renda estável que sustenta sua carreira e sua vida.

As casas de shows e eventos na cidade tornaram-se uma via lucrativa para Morcegão, permitindo que ele aproveite ao máximo as oportunidades oferecidas pela crescente cena do Hip-Hop. Frequentemente, ele é chamado para tocar em festas, festivais e competições, onde sua presença não apenas enriquece o evento, mas também gera uma boa receita financeira.

Essa relação com os promotores e donos de estabelecimentos contribui para uma rede de trabalho colaborativa, onde a demanda por DJs qualificados continua a crescer. Assim, Morcegão consegue expandir sua influência na cena musical local e, ao mesmo tempo, fortalecer sua posição econômica.

Apesar dos desafios que surgem no caminho, como a concorrência intensa e as oscilações do mercado, Morcegão conseguiu cultivar um campo fértil para sua carreira. Ele se mantém atualizado sobre as tendências musicais e investe em seu desenvolvimento pessoal, criando um diferencial que o destaca entre outros DJs.

Além disso, seu compromisso com a autenticidade do Hip-Hop o leva a incorporar elementos que preservam suas raízes, honrando a cultura que o inspirou desde o início. Essa conexão com a tradição permite que ele se posicione não apenas como um artista comercial, mas também como um verdadeiro representante do movimento cultural, em 2024 o mesmo ganhou reconhecimento por sua luta nos direitos humanos.

FOTOGRAFIA 10 – DJ MORCEGÃO



Foto de DJ Morcegão tocando na noite, na imagem um foco de luz na cor rosa ilumina o DJ, homem negro de estatura mediana, forte e com cabelo baixo, está vestindo uma camisa branca tem uma pulseira de festa da cor vermelha no pulso, com uma das mãos ele toca um botão em sua pick-up com a outra alinha um disco de vinil sobre o equipamento, ao fundo no alto é possível ver uma central de ar condicionado e uma placa de não fume. Fonte: Arquivo pessoal de Morcegão.

Ao se manter fiel às suas raízes, Morcegão também desempenha um papel importante na disseminação da cultura Hip-Hop em Belém. Seu trabalho não se restringe apenas aos palcos; ele também se envolve com a comunidade, promovendo eventos educacionais que incentivam a expressão artística e o surgimento de novos talentos na cena.

Dessa forma, ele não apenas prospera financeiramente, mas também contribui para o fortalecimento da cultura local, criando um legado que pode inspirar futuras gerações de artistas e DJs. Sua trajetória exemplifica como é possível unir sucesso profissional e compromisso com a cultura, mostrando que é viável prosperar enquanto se celebra e honra as raízes do Hip-Hop.

É justamente o caráter consciente da atividade produtiva do homem que faz com que ele se auto produza de maneira distinta do que ocorre no curso natural de vida dos demais seres orgânicos e inorgânicos. Por meio de suas objetivações, o homem ao transformar a natureza, se constitui como ser genérico, consciente, e apenas por intermédio do trabalho consciente é capaz de se relacionar com os outros homens e consigo próprio como ser genérico. Ávila Chagas (2018, Pg. 50)

O DJ Morcegão exemplifica como a atividade produtiva consciente do ser humano é capaz de moldar sua própria identidade e sua relação com o mundo ao redor. Em vez de apenas reagir ao ambiente, ele utiliza sua criatividade e habilidade musical para transformar o espaço onde atua, expressando sua individualidade e promovendo a cultura Hip-Hop. Através de suas performances como DJ, Morcegão não apenas entretém, mas também entrega uma mensagem e uma experiência que refletem seu entendimento do universo musical e social, estabelecendo conexões significativas tanto com o público quanto com outros artistas.

Por meio de seu trabalho consciente, Morcegão se destaca como um agente que constrói a própria narrativa e contribui para a coletividade, revelando o poder do Hip-Hop como uma ferramenta de expressão cultural. Essa capacidade de autoexpressão e a transformação do ambiente musical em que está inserido o permitem interagir de maneira singular com os outros, reforçando seu papel como um representante ativo da cena em

Belém. Assim, o trabalho consciente se torna um meio fundamental para que ele possa se relacionar consigo mesmo e com a comunidade, consolidando sua identidade e sua influência na cultura local.

Por fim o Graffiti também tem se estabelecido no mercado de trabalho e gerando renda para os artistas locais, os grafiteiros de Belém do Pará têm conseguido transformar a arte do graffiti em uma significativa expressão cultural e econômica, alcançando reconhecimento no mercado de trabalho. Através de parcerias com empresas como a Equatorial por exemplo, muitos artistas locais têm a oportunidade de aplicar sua arte em projetos corporativos, onde suas criações não só embelezam espaços como também promovem uma identidade visual única. Essa interação entre arte e negócios permite que os grafiteiros estabeleçam uma carreira sólida, além de dar visibilidade ao seu trabalho em um cenário mais amplo.

Além das colaborações com empresas, os grafiteiros em Belém têm se fortalecido por meio de editais públicos voltados para a promoção da arte. Um exemplo marcante é o projeto realizado nas ilhas do Combu, onde artistas locais grafitam as casas dos ribeirinhos, transformando a paisagem e revitalizando a comunidade. Essas iniciativas não apenas embelezam o entorno, mas também fomentam um sentimento de pertencimento e valorização da cultura local, permitindo que os grafiteiros se conectem efetivamente com o ambiente em que vivem e trabalham.

FOTOGRAFIA 11 – GRAFFITI NO COMBU



Foto de casa sendo grafitada na ilha do Combu em Belém-PA, na imagem dois grafiteiros um sem camisa de costas e short azul escuro e outro uma mulher com blusa rosa e cabelo parcialmente pintado de rosa estão ambos de costa para a parede da casa, onde está sendo grafitada, na parede uma escada a casa e feita de madeira se encontra as margens do rio, cercada com muitas arvores de açaizeiros e vegetação de mangue, na parede desenhos marajoaras e representações indígenas. Fonte: internet

Os grafiteiros de Belém também conseguem aliar suas práticas profissionais com ações de arte sem fins lucrativos, frequentemente realizando mutirões de graffiti em bairros periféricos da cidade. Essas intervenções comunitárias têm um impacto significativo, promovendo a inclusão e a participação dos moradores em um processo que fortalece a identidade local e o sentido de comunidade. Através dessas ações, os grafiteiros não apenas expressam sua arte, mas também oferecem uma plataforma para que a voz da periferia seja ouvida, tornando-se agentes de transformação social.

A capacidade de equilibrar o trabalho remunerado e as iniciativas artísticas voltadas para a comunidade demonstra a versatilidade e o comprometimento dos grafiteiros de Belém. Eles operam em um espaço onde a arte se torna um meio de diálogo e expressão, criando um ciclo virtuoso que potencializa tanto suas carreiras quanto a conscientização sobre questões sociais e culturais. Essa dinâmica engaja artistas e comunidade, reforçando o graffiti como uma forma potente de resistência e afirmação da identidade cultural em Belém do Pará.

A Cultura Hip-Hop desempenha um papel fundamental na inserção de muitos artistas no mercado de trabalho, oferecendo uma plataforma que vai além da mera expressão artística. Ao transformar a arte em um meio de subsistência, os artistas Hip-Hop de Belém se posicionam dentro de uma lógica capitalista que, embora traga desafios, também abre portas para a valorização de suas habilidades e talentos.

A promoção de eventos, a venda de merchandising e as colaborações com marcas permitem que esses artistas não só divulguem suas obras, mas também criem um espaço de resistência dentro do sistema econômico. Porém, essa inserção no mercado muitas vezes exige que os artistas se adaptem a normas e expectativas comerciais, o que pode diluir a autenticidade de suas mensagens e a essência do movimento.

Apesar das problemáticas impostas pelo capitalismo, como a mercantilização da arte e a luta pela visibilidade em um campo saturado, a Cultura Hip-Hop continua a ser um veículo de crítica social e empoderamento. Esses artistas utilizam suas plataformas para abordar questões como desigualdade, racismo e opressão, questionando as estruturas de poder que dominam a sociedade.

Assim, mesmo inseridos em um mercado que frequentemente busca cooptar a cultura Hip-Hop para fins lucrativos, os artistas têm a capacidade de reverter a situação, transformando suas lutas e narrativas em formas de conscientização coletiva. Essa dinâmica revela como a cultura pode ser um espaço de luta e resistência, onde a criatividade se torna uma ferramenta poderosa para desafiar e subverter as condições impostas pelo capital.

3-2 HIP-HOP COMO RESISTÊNCIA EM BELÉM

Os oprimidos devem ser arrastados à luta, despertando em suas mentes a capacidade de pensar e agir, para que possam se tornar protagonistas de suas próprias histórias.

Antonio Gramsci (2001)

A resistência é um fenômeno que se manifesta em diversas esferas da vida social, seja ela, cultural ou política, em sua essência, a resistência é a resposta dos indivíduos e comunidades às opressões e injustiças que enfrentam, essa dinâmica não se limita a atos de confronto direto, mas, muitas vezes, ela se expressa por meio de práticas culturais e artísticas que desafiam as narrativas dominantes como o que o Hip-Hop promove. Ao reafirmar suas identidades e tradições, grupos marginalizados não apenas resistem à opressão, mas também criam espaço para a valorização de suas culturas, promovendo uma nova perspectiva que quebra o ciclo de hegemonia.

A cultura, por sua vez, é moldada por essa resistência, refletindo e ao mesmo tempo construindo a identidade daqueles que a praticam, quando grupos subalternos se opõem à marginalização tal qual, como o Hip-Hop, suas expressões culturais tornam-se formas de resistência que contestam o status sociais, Música, Dança, Literatura e outras formas de arte servem como veículos para transmitir suas experiências e lutas.

Essa reinvenção cultural não apenas preserva tradições, mas também a transforma, permitindo que novos significados surjam a partir da experiência coletiva. GRAMSCI (2001, Pg. 101) diz que “A cultura vai se democratizando e se nivelando fatalmente” Assim, a cultura é resgatada e reimaginada se tornando um campo de batalha onde se confrontam ideais e visões de mundo.

Além disso, a resistência cultural tem o potencial de unir comunidades em torno de causas comuns, criando um sentido de pertencimento e solidariedade. A construção de uma identidade coletiva é fundamental nessa luta, pois ao promover valores e narrativas que refletem suas vivências, comunidades não apenas desafiam a dominação cultural, mas também fortalecem laços internos. Esse processo de unificação possibilita que vozes diversas sejam ouvidas e respeitadas, contribuindo para um diálogo mais inclusivo na sociedade. Assim, a resistência não apenas desafia, mas também constrói novas formas de organização social.

Segundo GRAMSCI (2001, Pg. 142) “A liderança cultural é uma condição essencial da organização política. Um grupo que não domine o plano cultural não pode se afirmar plenamente como líder”, a transformação da sociedade através da resistência cultural revela-se um caminho para a construção de uma nova hegemonia, onde a

pluralidade é reconhecida e valorizada. A luta por justiça social e equidade demanda a promoção de uma diversidade cultural que possa coexistir em um espaço democrático.

À medida que a cultura da resistência se consolida, ela não só desafia as estruturas de poder estabelecidas, mas também inspirará outras gerações a continuarem essa luta. Dessa forma, a resistência se torna não só uma forma de afirmar a identidade, mas um motor essencial para a transformação social e cultural que busca um futuro mais justo e igualitário.

Podemos ir, bem mais além quando nos referimos a esta resistência cultural chamada Hip-Hop, é muito difícil separar a luta de inúmeras pessoas que vivem desta cultura, da arte, ambos andam de mãos dadas, pois, a arte acaba sendo o motor que impulsiona a resistência, por exemplo:

As letras do rap são um dos principais veículos de resistência dentro da cultura Hip-Hop. Através das rimas, os artistas abordam temas como brutalidade policial, pobreza, discriminação e a luta por dignidade. Ao compartilhar suas experiências pessoais e coletivas, os rappers transformam suas narrativas em um chamado à ação, a força das palavras em suas músicas conecta e mobiliza comunidades a se unirem em torno das questões que as afetam diretamente, e é impossível essa escrita continuar de forma técnica uma vez que a arte é o motor que impulsiona essa resistência, então peço licença!

Nas linhas tortuosas dos versos, ecoam os gritos apagados de uma história silenciada, onde cada rima é um ato de rebeldia, uma faísca acesa na penumbra da indiferença. Assim como Gramsci (2001) rascunhou a luta cultural, os rapas de periferia esculpem sua resistência em metáforas cruas, traçando mapas de dor e esperança. Como se suas canetas fossem espadas, transformam vivências em letras que ressoam, porque a palavra é uma arma, e cada frase, um passo rumo ao despertar das consciências adormecidas.

Na dança das rimas, a coletividade se revela, unindo vozes dispersas em um coro harmonioso. Os artistas, na penumbra das ruas, se tornam intelectuais orgânicos, narrando a realidade nua e crua que Gramsci (2001) tanto valorizava. O asfalto é o palco, e os sonhos, as luzes que iluminam a cena. Cada verso sobre desigualdade e brutalidade é uma

janela aberta para o mundo, desafiando a visão hegemônica e convidando todos a olhar além das cortinas do preconceito.

A resistência não se faz apenas na luta coletiva, mas também na capacidade de tornar a vida cotidiana um ato político. As letras do Hip-Hop flutuam no ar como o aroma do pão quente, alimentando almas famintas por mudança. As histórias de superação se entrelaçam como raízes de uma árvore antiga, e cada narrativa é um testemunho de que as correntes podem ser quebradas. Assim, as palavras dançam, desafiando silenciamentos e construindo um espaço onde a voz de todos se faz ouvir.

Duzentas poesias de cerca de oitenta poetas. Esses trovadores, provençais ou italianos, viviam nas cortes feudais da Itália setentrional, à sombra das pequenas senhorias ou nas Comunas, participavam da vida e das lutas locais, defendiam os interesses deste ou daquele Senhor, desta ou daquela Comuna, com poesias de várias formas, das quais é rica a lírica provençal: poesias políticas, morais, satíricas, de cruzada, de lamentação, de conselho; canções, desafios, coplas, etc. Antônio Gramsci (2001, Pg. 177).

E quando o último verso se cala, o eco permanece. A resistência se torna um legado pulsante, alimentada por aqueles que ousam sonhar e escrever a nova história. As letras, como sementes, brotam em cada esquina da cidade, cultivando um futuro onde a opressão não tem vez, os jovens encontram na poesia urbana uma ferramenta para reescrever destinos, reafirmando que cada rima proferida é um passo audacioso em direção à liberdade e à justiça.

O Graffiti é uma forma de arte visual que não só embelezou as paredes urbanas, mas também se tornou um método de protesto e resistência. Muitos graffiteiros usam seus murais para comunicar mensagens políticas, desafiar normas sociais e afirmar a identidade cultural. Essas obras, frequentemente consideradas vandalismo, representam a luta por espaço e visibilidade em cidades frequentemente hostis como Belém-PA. A arte urbana torna-se, assim, uma forma de resistência contra a opressão e uma afirmação da presença cultural.

Ademais, esquece-se que toda época ou ambiente é contraditório e que alguém expressa e corresponde à própria época ou ambiente não somente colaborando com as formas de vida oficial, mas também combatendo-as implacavelmente. Ao que parece, também neste tema deve-se levar em conta a questão dos intelectuais e de seu modo de seleção nas várias épocas de desenvolvimento da civilização. Antônio Gramsci (2001, Pg. 190).

Na pele cinza dos muros urbanos de Belém, o Graffiti se ergue como um grito de liberdade, transbordando cores e histórias, cada traço é uma forma de resistência cultural, desafiando o silêncio imposto pelas estruturas de poder. Com spray nas mãos e coragem no coração, os artistas dão vida a paredes, transformando-as em palcos onde a luta por reconhecimento e dignidade dança à luz dos neons que cortam a noite.

As tintas se misturam, criando um mosaico vibrante que narra a dor e a esperança das comunidades belenenses. Cada letra estilizada, cada figura corajosa, é um manifesto visual que recusa o apagamento. Gramsci (2001) falava da construção de uma nova hegemonia; nessa arte, há uma revolução silenciosa, onde o que é marginalizado ganha voz e visibilidade. O Graffiti se torna uma linguagem universal, uma declaração de que a opressão não tem espaço neste espaço sagrado de expressão.

Nos corredores esquecidos da cidade, o Graffiti é a batida contínua que ressoa, clamando por justiça e mudança. Como uma poesia visual, suas mensagens desafiam os desavisados a olhar para o que está à sua frente. Os artistas, com suas histórias entrelaçadas, tornam-se as vozes de um povo que não se curvará. Nesta narrativa, ecos de esquecidos reverberam, pois, a resistência é também a afirmação de um pertencimento, e um lembrete de que cada traço conta.

Sobrepondo-se à indiferença do cotidiano, o Graffiti se transforma em um ato de sublimação, onde a arte é resistência e a resistência é arte. Ali, as críticas ao sistema se disfarçam em cores vibrantes, transformando a dor em beleza. Gramsci (2001) nos ensina que “é no coletivo que reside a força”, e assim, cada mural se torna um fôlego conjunto, uma chamada à união em meio à adversidade. Belém pulsa, e essa pulsação é feita de grafites que falam mais alto que gritos.

E quando os olhos se encontram com a arte nas paredes, a transformação começa. O grafiteiro se torna um cronista de sua época, um agente de mudança que inscreve seu legado nas memórias urbanas. O Graffiti, como um ato de resistência, se expande além das fronteiras do concreto, desafiando o status que lhe é convocado a uma nova onda de consciência, estes artistas não apenas pintam; eles fazem revoluções estéticas que ecoarão nas gerações futuras, lembrando a todos que a resistência se faz na cor, na forma e na arte.

O Breaking, ou b-boying, não é apenas uma forma de expressão artística em Belém, mas também um ato de resistência física e cultural. Dançarinos usam seus corpos para desafiar expectativas e estabelecer sua identidade em um mundo muitas vezes hostil. As batalhas de dança promovem um entendimento de comunidade e solidariedade, onde a capacidade de se expressar através do movimento se torna uma fonte de empoderamento e afirmação cultural.

É necessário conhecer exatamente o modo de pensar e a ideologia destes intelectuais para melhor entender sua organização de hegemonia cultural e moral, a fim de destruí-la ou assimilá-la. Estes estudos feitos pelos jesuítas, por isso, têm uma particular importância objetiva, na medida em que não são “ abstratos” e acadêmicos, mas dirigidos para finalidades práticas concretas. Antônio Gramsci (2001, Pg. 158).

O Breaking, enquanto expressão cultural viva, revela-se como uma ferramenta poderosa na contestação das hegemonias dominantes, muito semelhante à análise proposta sobre a ideologia dos intelectuais. Ao se aprofundar na mente e na essência dos dançarinos, percebemos que cada movimento é uma resposta crítica à imposição de valores que marginalizam vozes e histórias.

Assim como os jesuítas buscavam entender a cultura para moldá-la ou combatê-la, os praticantes da dança Breaking estudam as dinâmicas sociais ao seu redor, transformando seus corpos em instrumentos de luta e de reinvenção. A dança não é meramente entretenimento; é uma prática que carrega intenções profundas e estratégicas, onde a resistência surge da consciência coletiva, provando que a arte pode, sim, ser um campo de batalha contra a opressão e uma plataforma para a construção de novas narrativas sociais.

No calor pulsante da batalha, o corpo se transforma em arma, e os movimentos ganham vida como um manifesto em ação. No palco das ruas, onde a gravidade é desafiada e os limites são expandidos, o Breaking emerge como uma dança de resistência. Cada giro, cada salto, é uma reivindicação feroz de espaço e identidade, desafiando as narrativas que tentam moldar o ser, a luta cultural é também uma afirmação do corpo, que se ergue contra o opressor e diz: “Eu existo!”

Na batida do Boom e do Bap, os ritmos ancestrais ecoam, e o Breaking se torna um elo entre passado e presente. Os dançarinos, como guerreiros de um legado esquecido, trazem consigo a força de suas raízes. E neste movimento, nos lembramos da importância da memória coletiva; cada passo é uma ligação com a luta dos que vieram antes. Ao girar e deslizar, eles não apenas dançam, eles narram histórias de resistência, amor e luta por um espaço onde possam ser vistos e ouvidos.

Na batalha das ruas, o Breaking revela-se uma revolução silenciosa, onde as vozes se entrelaçam em uma sinfonia de corpos e sentimentos. Não é apenas dança; é um chamado, uma expressão crível da resistência. Gramsci (2001) nos ensina que a hegemonia pode ser contestada através da cultura, e assim, cada movimento se torna um ato de rebeldia, uma negação ao conformismo. O chão é o campo de batalha, onde as emoções se elevam e a luta por liberdade se torna visível.

E ao redor da roda, as almas se encontram, formando uma comunidade unida por desejos comuns e sonhos. O Breaking constrói pontes invisíveis entre os corpos que ali se expressam, na crença de que a verdadeira força reside na coletividade. Nos olhares solidários e nos aplausos encorajadores, a dança se transforma em um espaço de pertencimento, onde cada artista se sente reconhecido em sua individualidade e na coletividade que abraça sua resistência.

Ao som da música, os movimentos se desdobram como palavras não ditas, escrevendo um poema no espaço. Cada Footwork e Freeze, cada Power Move, é uma afirmação de que o corpo pode ser igualmente um veículo de protesto. A arte se torna um espelho da sociedade, refletindo suas lutas e esperanças, o caminho da libertação é trilhado pela cultura, e no Breaking, a dança se torna uma crítica ao status, um movimento que busca espaço e dignidade.

E assim, cada dançarino que desliza pelo chão do mundo urbano deixa sua marca, um legado que transcende o tempo. No Breaking, a resistência se transforma em arte, e

esta arte ecoa nas gerações futuras, criando um ciclo de inspiração e luta, ao iluminar o entendimento da hegemonia, o autor acima nos mostra que é na cultura que a transformação ocorre, e cada passo dos dançarinos ressoa como uma promessa de que a batalha pela liberdade e pela identidade nunca será em vão.

O Hip-Hop tem se mostrado uma ferramenta poderosa de mobilização social. Artistas renomados frequentemente se envolvem em causas sociais e políticas, organizando eventos e campanhas para conscientizar sobre questões como brutalidade policial e direitos civis. Através de concertos beneficentes e parcerias com organizações sem fins lucrativos, a cultura Hip-Hop se torna um motor de mudança, canalizando a energia coletiva para ações concretas que buscam melhorar a vida nas comunidades.

A cultura Hip-Hop não é monolítica; ela incorpora diversas vozes e perspectivas. O movimento tem sido essencial na articulação da interseccionalidade, abordando como raça, classe, gênero e sexualidade interagem nas experiências de opressão. Artistas femininas e LGBTQIA+ em Belém-PA, têm ganhado destaque, usando suas plataformas para questionar e redefinir normas sociais, mostrando que a resistência social no Hip-Hop é, de fato, um esforço coletivo e inclusivo.

O legado do Hip-Hop como um instrumento de resistência social é inegável. Sua influência transcendeu fronteiras culturais e geográficas, inspirando movimentos em todo o mundo. Através da música, dança e arte, o Hip-Hop continua a desafiar sistemas de opressão, conectando pessoas em uma luta por justiça e igualdade. Enquanto o mundo muda, a cultura Hip-Hop permanece uma força vibrante tentando acompanhar as atualidades sem perder a sua essência, sempre pronta para enfrentar novos desafios e promover o empoderamento social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No pulsar das ruas de Belém, o Hip-Hop emerge como uma sinfonia inquieta, uma voz que se ergue do chão sagrado da Amazônia. No capítulo inaugural desta dissertação, "Construindo a História do Hip-Hop em Belém", desvendamos as origens desse movimento verdadeiro, que brotou entrelaçado com os ecos das tradições e a força da resistência. Os pioneiros, como sementes lançadas ao vento, germinaram nas praças, nas esquinas, moldando uma narrativa que desafia o silêncio imposto. Cada verso, cada rima,

tornou-se um testemunho de pertencimento e reinvenção no tecido cultural paraense, onde as histórias se entrelaçam com a essência do ser.

A identidade do Hip-Hop paraense, expressada em "A Identidade do Hip-Hop Paraense", é um mosaico vibrante, um espelho que reflete as lutas e as conquistas de um povo. Ali, na dança dos ritmos, na crueza das letras, reside a afirmação de uma cultura rica em nuances, que conquista a cena global sem abdicar de suas raízes. O Hip-Hop não se dissolve na superficialidade; ele é uma celebração das vivências que ecoam no coração da floresta, onde cada artista se torna um guardião de histórias que precisam ser contadas.

Com o avançar do estudo em questão, abordamos como o Hip-Hop do Norte se torna um gigante na "Luta Contra a Xenofobia". Um campo de batalha onde rimas e beats se transformam em armas de resistência, desafiando a visão estereotipada que frequentemente recai sobre a região. Aqui, em cada verso, encontram-se vozes que ressoam como trovões, quebrando os grilhões do preconceito. O Hip-Hop torna-se, assim, um grito poderoso que reivindica espaço, dignidade e um reconhecimento da singularidade de sua cultura vibrante.

Na seção "Hip-Hop e Hibridação Cultural", dançamos entre as influências e os ritmos que se entrelaçam como raízes de uma árvore ancestral. O encontro de sonoridades globais e locais traz à tona um som único, um eco da diversidade do mundo que se reflete no cotidiano paraense. Essa hibridação é uma fonte de renovação, um convite à inovação que perpetua a vida do Hip-Hop na Amazônia, enriquecendo sua essência e trazendo novas dimensões a cada batida que ressoa nas ruas.

O Hip-Hop se mostra também como um farol de esperança e formação no capítulo "Hip-Hop como Formação Humana no Pará". Nele, as aulas de dança e os encontros de rimas se transformam em espaços de aprendizado, onde jovens encontram mais do que entretenimento; descobrem sua própria voz, a força de ser e de se fazer ouvir. O movimento é, portanto, uma escola de consciência, onde a arte se une à educação e à autonomia, cultivando cidadãos que sonham e lutam por um mundo mais justo.

Entretanto, não podemos fechar os olhos para a sombra da mercantilização, abordada em "Hip-Hop como Mercadoria em Belém". Aqui, a busca por sucesso e reconhecimento se entrelaça com o risco de diluição da essência rebelde que trouxe à luz esse movimento. As tensões surgem como um contraste que desafia a liberdade criativa,

lembrando que a arte, mesmo quando comercializada, ainda pode carregar a centelha da resistência, um eco de protesto em um mundano espetáculo.

Por fim, o Hip-Hop como resistência em Belém encerra a jornada com um brado retumbante e poético. Cada batida carrega a luta, cada rima é uma memória que desafia o esquecimento. Este movimento é mais que uma forma de arte; é um chamado à luta por justiça, um manifesto que ecoa nas florestas e nas favelas, nas almas de um povo que clama por reconhecimento. Ao revisitarmos as memórias de seus pioneiros, reafirmamos que, mesmo em tempos de adversidade, a arte é a luz que ilumina o caminho, o grito que ressoa na eternidade, transformando vidas e inspirando mudanças nas profundezas da Amazônia.

REFERÊNCIAS

ÁVILLA CHAGAS, Regiane, **A dialética da dança**, Goiânia, 2018. 151f, Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em Educação, Goiânia, 2018.

CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para a Identidade na Pós-modernidade**. São Paulo: Editora 34, 1997.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1976.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. São Paulo: Editora Cabaret da Rainha, 2008.

GRAMSCI, Antonio, 1891-1937 **Cadernos do cárcere**, volume 2 / Antonio Gramsci; edição e tradução, Carlos Nelson Coutinho; co-edição, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. - 2a Ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A Invenção das Tradições**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEÃO, Gesiel Ribeiro, **Corpo/Hip-Hop expressão cultural, social, artística, esportiva e educacional**, Belém, 2023. 93f, Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de ciência da Arte (ICA), Faculdade de dança (FADAN), Belém, 2023.

MARX, Karl. **O Capital: Crítica da Economia Política - Livro I**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Retrato em Branco e Preto: A História de uma Família Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, Márcio. **Territórios do Imaginário: O Norte e a Literatura Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

THIOLLENT, Michel, 1947 – **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Editora Cortez, 2011.

RESENDE, Viviane de Melo, **Análise do discurso crítica**. Viviane de Melo Resende e Viviane Ramalho. São Paulo: 2 ed Contexto, 2013

<https://www.adorocinema.com/> Acesso 08/11/2024.

<https://www.interfilmes.com/> Acesso 08/11/2024.

<https://www.indb.com> Accesso 08/11/2024.