



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CAMPUS POETA TORQUATO NETO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

POLIANA RUFINO DE SOUSA

**HERANÇA CULTURAL EM VERSO NO HIP - HOP: A CONTRIBUIÇÃO
DAS BATALHAS DE RIMA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NAS
VILAS E FAPELAS DE TERESINA (2022 - 2024)**

TERESINA - PI

2025

POLIANA RUFINO DE SOUSA

**HERANÇA CULTURAL EM VERSO NO HIP - HOP: A CONTRIBUIÇÃO
DAS BATALHAS DE RIMA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NAS
VILAS E FAPELAS DE TERESINA (2022 - 2024).**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual do Piauí (UESPI), como requisito parcial para conclusão do Curso de Graduação em Licenciatura Plena em História.

Orientadora: Prof.^a Dr^a Joseanne Zingleara Soares Marinho.

Teresina - PI
2025

POLIANA RUFINO DE SOUSA

**HERANÇA CULTURAL EM VERSO NO HIP-HOP: A CONTRIBUIÇÃO DAS
BATALHAS DE RIMA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NAS VILAS
E FAVALAS DE TERESINA (2022 - 2024).**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual do Piauí (UESPI) para obtenção do título de graduada em Licenciatura Plena em História sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Joseanne Zingleara Soares Marinho.

Aprovado em: 04/12/2025.

Prof.^a Dr.^a Joseanne Zingleara Soares Marinho (Orientadora)
Universidade Estadual do Piauí - UESPI

Prof. Dr. Pedro Pio Fontineles Filho (Examinador Interno)
Universidade Estadual do Piauí - UESPI

Prof.^a Ma. Ana Karoline de Freitas Nery (Examinadora Externa)
Universidade Federal do Piauí - UFPI

AGRADECIMENTOS

Aos meus guias, agradeço primeiro, pois sem a proteção nada seria possível. Em 2023 levei um esporro de uma entidade encarnada há mais de dois mil anos e, entre todos os tapas, o que mais me marcou foi: “minha filha, pare de olhar pra frente e comece a olhar mais pro seu lado, viu?” Teimosa como sou, ignorei esse aviso até 2024, quando a espiritualidade simplesmente cansou e resolveu por conta própria. Hoje entendo completamente o recado. E antes de continuar, preciso dizer uma coisa que quem me conhece já sabe: eu posso ser plural, mas não sou - nem nunca fui - dada à melosidade. Mesmo assim, ou talvez justamente por isso, cada pessoa que caminhou comigo nessa trajetória merece o meu agradecimento.

À minha mãe, que enfrentou uma vida cheia de limitações e, ainda assim, transformou cada dificuldade em força. Mesmo sem ter concluído os próprios estudos, ela me ensinou que educação vai muito além das salas de aula. Ao meu pai, que me mostrou que a verdadeira riqueza está no que construímos com dignidade e perseverança. À minha irmã, que com seus risos e alegria tornou o caminho mais leve. À minha orientadora, Prof.^a Dra. Joseanne Zingleara, pela dedicação, pela paciência e pelo cuidado que ultrapassou o campo acadêmico. E mesmo com todas as minhas faltas, nunca duvidou que entregaríamos um bom trabalho — e isso fez toda diferença, jamais saberei como agradecer. A vocês que seguraram minha mão desde o dia 01, quando tudo ainda era remoto, estranho e ninguém se conhecia direito: Ana Paula Araújo, Daniel Willamy e Pedro Lucas Rodrigues: seguimos juntos por anos, entre apoio, brigas bestas, medos coletivos, risadas e as obsessões aleatórias que a gente nutria depois de dois copos de cerveja. Que alegria ter vivido todas as fases com vocês, do jeito torto, caótico e real que sempre foi.

Aos meus amigos de vida: Esther Vasconcelos, que me acompanha desde o ensino médio; Thainá Machado, que acessa partes minhas que poucas pessoas alcançam; e Adyson Lucas, que se tornou um grande amigo. Mesmo assim, cada pessoa que passou por esse percurso merece estar aqui, porque nada disso foi construído sozinha. Ressalto também o companheirismo de: Antonio Emerson, Antonio Francisco e Rodrigo Matos pelos momentos de descontração e risos bobos.

À CAPES, pelo apoio à minha trajetória acadêmica e pela contribuição essencial na minha formação, ao corpo docente da UESPI pelas inúmeras contribuições e orientações ao longo desses anos, em especial agradeço ao Prof. Dr. Alcebíades Costa Filho pelo apoio e preocupação. A todos que cruzaram meu caminho e, de alguma forma, fizeram parte dessa jornada: obrigada. Este trabalho carrega um pedaço de cada um de vocês.

Meus agradecimentos se estendem a minha banca examinadora, em especial ao Prof. Dr. Pedro Pio Fontineles Filho e Prof.^a Ma. Ana Karoline de Freitas Nery pelo aceite para a composição da banca examinadora, pela leitura e avaliação deste texto.

RESUMO

Este trabalho analisa o papel das batalhas de rima do estilo musical do rap, na construção da identidade negra em Teresina, durante o período compreendido entre 2022 e 2024, observando como essas práticas culturais periféricas atuam na afirmação identitária e na resistência social. Nesse intervalo, as batalhas se manifestaram de diferentes formas, ora como espaços de fortalecimento comunitário e circulação de saberes, ora como respostas diretas às tensões sociais vivenciadas pela juventude negra da capital. A pesquisa demonstra que tais práticas se inserem em um contexto histórico marcado pela segregação urbana e pela marginalização da população negra, cujas raízes remontam aos processos de formação da cidade e à persistência de desigualdades estruturais. A abordagem metodológica utilizada foi qualitativa, com análise bibliográfica e documental, mobilizando autores como Stuart Hall (1997), Kabengele Munanga (2008), Nilma Lino Gomes (2002), Peter Burke (2004), Marcos Napolitano (2002), Michel De Certeau (1994) e Pierre Bourdieu (1983). Foram examinadas, ainda, músicas, entrevistas, registros audiovisuais de batalhas e publicações em redes sociais, que compõem a produção simbólica e política desses espaços. A pesquisa permite concluir que as batalhas de rima desempenham funções que ultrapassam o entretenimento, configurando-se como arenas de expressão, pertencimento e formação identitária para jovens negros teresinenses, que nelas encontram caminhos de resistência e reafirmação de sua presença na cidade.

Palavras-chaves: História; batalhas de rima identidade negra; cultura periférica.

ABSTRACT

This study analyzes the role of rap battles in the construction of Black identity in Teresina between 2022 and 2024, examining how these peripheral cultural practices contribute to identity affirmation and social resistance. During this period, battles manifested in different ways, sometimes as spaces for community strengthening and knowledge circulation, and at other times as direct responses to the social tensions experienced by the Black youth of the capital. The research demonstrates that these practices are embedded in a historical context marked by urban segregation and the marginalization of the Black population, whose roots trace back to the city's formation processes and the persistence of structural inequalities. The methodological approach was qualitative, involving bibliographic and documentary analysis, mobilizing authors such as Stuart Hall (1997), Kabengele Munanga (2008), Nilma Lino Gomes (2002), Peter Burke (2004), Marcos Napolitano (2002), Michel De Certeau (1994), and Pierre Bourdieu (1983). Songs, interviews, audiovisual recordings of battles, and social media publications were also examined, as they compose the symbolic and political production of these spaces. The research allows us to conclude that rap battles perform functions beyond entertainment, acting as arenas of expression, belonging, and identity formation for young Black people in Teresina, who find in them paths for resistance and reaffirmation of their presence in the city.

Keywords: History; rap battles; Black identity; peripheral culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagem gráfica do Circuito da Cultura	24
Figura 2 - Capa do disco “Clube da Esquina” lançado em Março de 1972 pelos músicos brasileiros Milton Nascimento e Lô Borges	27
Figura 3 - Capa do disco “Heresia” lançado em 2017 pelo rapper brasileiro Djonga	28
Figura 4 - Cartaz “Entartete Musik” (Música Degenerada), 1938	30
Figura 5 - Cartaz de divulgação de uma batalha de rima em Teresina	34
Figura 6 - Intervenção da Polícia Militar durante a Virada Cultural de São Paulo em 2007	38
Figura 7 - MV Bill durante o Free Jazz (frame do vídeo em 27min50s à 28min00s)	39
Figura 8 - MV Bill durante o Free Jazz (frame do vídeo em 28min00s à 28min10s)	39
Figura 9 - Manchete de condenação pela publicação da frase	41
Figura 10 - Performance do Djonga no festival Cena 2K22	41
Figura 12 - Card do evento “Batalha da Cultural no CETI Didacio Silva - Rima e Educação”	60
Figura 13 - Card do evento “Festival Hip-Hop Salva”	61
Figura 14 - Card de divulgação da Escolinha de Freestyle	67
Figura 15 - Card de divulgação da Escolinha de Freestyle - Aprender para ensinar	68
Figura 16 - Card de divulgação evento Cirandinha dos Menor	69
Figura 17 - Card de divulgação da Batalha da Cultural Beneficente	70
Figura 18 - Vencedor da Batalha da Cultural em maio de 2023	71
Figura 20 - Felicitação Dia internacional da Mulher	82
Figura 21 - Evento “Elas por Elas”	82
Figura 22 - Batalha da Profecia X Batalha das Marias	83
Figura 23 - Homenagem à Profª Sueli Rodrigues	84

LISTA DE MAPAS

MAPA 1 - Detalhe da planta inicial de Teresina, denominada comumente como Plano Saraiva	51
MAPA 2 - Distribuição das favelas e comunidades urbanas do município de Teresina - PI	54

LISTA DE SIGLAS

IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
MC's	Mestre de Cerimônias
MNU	Movimento Negro Unificado
NMS	Novo Movimento Social
RAP	Ritmo e Poesia

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A CULTURA COMO AGENTE HISTÓRICO.....	21
2.1 A música como agente histórico.....	24
2.2 O movimento hip-hop e as vozes subalternizadas.....	31
2.3 A expressão da diáspora africana na identidade negra teresinense	41
3 CONTEXTO URBANO: CIDADES, VILAS E FAPELAS EM TERESINA	47
3.1 Urbanização em Teresina e crescimento de assentamentos informais	50
3.2 O impacto do contexto urbano nas manifestações culturais.....	57
3.3 Criação da identidade negra em classes marginalizadas	62
4 BATALHAS DE RIMA COMO REFLEXO DA IDENTIDADE NEGRA TERESINENSE	65
4.1 As batalhas de rima em vilas e favelas: impacto e construção identitária.....	66
4.2 As batalhas de rima em vilas e favelas: narrativas locais.....	73
4.3 Inclusão feminina e o feminismo negro nas narrativas das batalhas de rima.....	77
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS.....	88
REFERÊNCIAS DAS FONTES PRIMÁRIAS	91

1 INTRODUÇÃO

O negro tem uma história tradicional onde subsistem ainda resíduos das sociedades africanas, mas tem, também, uma cultura forjada aqui dentro e que esta cultura, na medida em que foi forjada num processo de dominação, é perniciosa e bastante difícil e que mantém o grupo no lugar onde o poder dominante acha que deve estar. Isto é o que eu chamo de “Cultura da Discriminação”. (Nascimento, 1976, p. 04)

A cultura, enquanto produção lucrativa, pode ser uma arma para grupos majoritários, sendo eles que detêm o controle dos meios de comunicação, das instituições educacionais, das indústrias culturais e do poder econômico, e, em sua maioria, são compostos por elites brancas e historicamente privilegiadas, que exercem poder intelectual sobre grupos minoritários, como a população negra, indígena, feminina e outros sujeitos socialmente e historicamente marginalizados, que não são necessariamente menores em número, mas sim minorizados em termos de acesso aos poderes simbólico, político e cultural. Quando a cultura é recuperada por essas vozes subalternizadas¹, ocupa papel central na construção das identidades coletivas e individuais, e possui poder simbólico enquanto prática social. Ela não se resume a uma categoria neutra ou estética, mas se apresenta aqui como um campo de disputa, onde diferentes grupos sociais produzem significados sobre si mesmos e sobre o mundo.

Como destaca Peter Burke (2004), a cultura é simultaneamente representação e ação, sendo produzida por sujeitos históricos em contextos específicos. Essa concepção permite compreender que, mesmo os grupos tradicionalmente marginalizados, têm agência cultural: constroem saberes, narrativas, estéticas e modos de viver que desafiam as estruturas opressoras. Esses sujeitos ordinários², são capazes de reinventar espaços, linguagens e práticas por meio de táticas simples que resistem às imposições dos sistemas dominantes.

De acordo com Michel de Certeau (1998), é nas práticas cotidianas que os sujeitos inventam táticas de resistência, reinventando os espaços urbanos a partir de seus próprios

¹ Em Antônio Gramsci, o conceito de subalternização refere-se à condição de grupos sociais que, embora façam parte da estrutura social, são marginalizados e privados de poder e influência política, econômica e cultural. GRAMSCI, Antonio. Cadernos do cárcere. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

² Michel de Certeau (1994), usa a expressão “sujeitos ordinários” para se referir às pessoas comuns que, por meio de práticas cotidianas, resistem de forma criativa às imposições do sistema dominante. Esses sujeitos não têm poder institucional, mas reinventam o espaço social através do que ele chama de “arte do fazer” CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

saberes, desejos e modos de vida. Nas periferias urbanas, essa resistência se manifesta por meio de expressões culturais que reconfiguram a cidade, os discursos e os territórios cotidianos, muitas vezes vistas como marginais ou informais, são, na verdade, modos legítimos de habitar o mundo, de produzir o seu próprio conhecimento e de afirmar a sua existência no mundo (De Certeau, 1998).

No contexto das sociedades pós-coloniais, como o Brasil, que é forjado através dessa sociedade enraizadaadamente racista e classista, essa disputa simbólica tem ainda mais força. Isso porque, como afirma Clóvis Moura:

Como a estrutura da sociedade brasileira, na passagem do trabalho escravo para o livre, permaneceu basicamente a mesma, os mecanismos de dominação inclusive ideológicos, foram mantidos e aperfeiçoados. Daí o autoritarismo quase caracteriza o pensamento de quantos ou pelo menos grande parte dos pensadores sociais que abordam o problema do negro, após a abolição (1988, p. 23).

A abolição da escravidão, portanto, não significou uma ruptura com as lógicas de exclusão, mas sim a sua adaptação a uma nova ordem social, onde o racismo e a desigualdade de classe continuaram a operar como fundamentos da organização social brasileira, com uma nova roupagem. Nesse cenário, a cultura torna-se um instrumento central para a população negra afirmar sua existência, encontrando, especialmente na arte, um meio de ter controle sobre sua voz estética, o que possibilita recontar sua história.

Stuart Hall (2006) argumenta que a identidade negra contemporânea não é uma essência fixa, mas uma construção política e cultural em constante reconstrução, alimentada por memórias da diáspora, experiências urbanas e formas de existência cotidiana. A história negra foi sufocada pelas classes dominantes através de múltiplas estratégias de apagamento, que vão desde o silenciamento diário até a criminalização direta de práticas culturais negras, um exemplo emblemático disso é a proibição da capoeira³, no contexto pós-abolição mais do que uma dança ou arte marcial, a capoeira representava, para os grupos negros, uma forma de resistência física e simbólica. Seu banimento revela como o Estado tentou controlar e reprimir expressões culturais que desafiavam a ordem social e política vigente. Práticas como essa, ao

³Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação capoeiragem: andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal. Pena: de prisão celular por dois a seis meses. Parágrafo único. É considerada circunstância agravante pertencer a capoeira a alguma banda ou malta. Aos chefes ou cabeças, se imporá a pena em dobro. BRASIL. Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil. Decreto n. 847, de 11 de outubro de 1890. Rio de Janeiro: Colecção das Leis da República dos Estados Unidos do Brazil, 1890.

serem perseguidas, mostram que o racismo se manifesta no controle dos corpos, das vozes e da história dos sujeitos negros.

Essa lógica repressiva persiste no presente, com novas roupagens, o projeto de lei chamado “Anti-Oruam”⁴, por exemplo, retoma essa tradição histórica de criminalizar práticas culturais negras, agora direcionando seu foco à música produzida nas periferias urbanas, especialmente ao funk, ao trap e ao rap. Apresentada como um projeto para proteger crianças e adolescentes da “apologia ao crime”, a proposta busca impedir que artistas com esse tipo de linguagem participem de eventos públicos, o que, na prática, significa censurar vozes que denunciam a violência, o racismo e as contradições da vida nas favelas. Assim como no caso da capoeira, a lei não ataca diretamente o conteúdo cultural, mas sim o contexto social e político de quem o produz.

Nas batalhas de rima, essa reconstrução identitária se manifesta nas letras que evocam memória, denúncia e orgulho. Argumento que ganha força também em Kabengele Munanga, que discorre:

Essa identidade, que é sempre um processo e nunca um produto acabado, não será construída no vazio, pois seus constitutivos são escolhidos entre os elementos comuns aos membros do grupo: língua, história, território, cultura, religião, situação social etc. Esses elementos não precisam estar concomitantemente reunidos para deflagrar o processo, pois as culturas em diáspora têm de contar apenas com aqueles que resistiram, ou que elas conquistaram em seus novos territórios (2008, p. 15)

Dessa forma, essa construção de identidade é um processo contínuo e dinâmico, que envolve a ressignificação de elementos culturais, históricos e sociais compartilhados. Kabengele Munanga destaca que essa identidade não se forma em um vazio, mas a partir dos fragmentos preservados e reinventados pelos sujeitos em diáspora, considerando aspectos como língua, território e cultura, mesmo que estes não estejam simultaneamente presentes. Essa perspectiva ressalta a complexidade e a fluidez dos processos identitários. Nilma Lino Gomes (2002) entende essa mesma identidade como:

⁴Art. 2º – Fica proibida a realização, promoção e financiamento, pelo Poder Público Municipal, de eventos culturais ou musicais que, no decorrer da apresentação, incentivem, promovam ou façam apologia: (...) V – A qualquer outra prática que contrarie os valores da educação, da cidadania e da formação saudável da infância e juventude. MINAS GERAIS. Projeto de Lei nº 3.262/2025. Dispõe sobre a proibição da realização de eventos artísticos abertos ao público infantjuvenil que envolvam apologia ao crime organizado, ao sexo e ao uso de drogas. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 2025. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/atividade-parlamentar/projetos-de-lei/texto/?ano=2025&num=3262&tipo=PL>. Acesso em: 30 nov. 2025

[...] uma construção social, histórica e cultural repleta de densidade, de conflitos e de diálogos. Ela implica a construção do olhar de um grupo étnico/racial ou de sujeitos que pertencem a um mesmo grupo étnicoracial, sobre si mesmos, a partir da relação com o outro. Um olhar que, quando confrontado com o do outro, volta se sobre si mesmo, pois só o outro interpela a nossa própria identidade. (2002, p. 3)

As perspectivas de Kabengele Munanga e Nilma Lino Gomes sobre a identidade negra, vistas como um processo contínuo e multifacetado, se entrelaçando com culturas marginais e, em especial, as batalhas de rima, fornecem um pano de fundo essencial para compreender como esses eventos influenciam e refletem a construção identitária. Nesse processo, a música e a história oral desempenham papel central como instrumentos de preservação, Clóvis Moura (1988) também corrobora com essa visão e argumenta que a identidade negra no Brasil é profundamente moldada por fatores sociais, culturais e históricos, resultado de séculos de opressão e marginalização. A ênfase na importância da consciência racial e organização política na busca por igualdade e justiça para as comunidades afro-brasileiras. Assim, a construção da identidade negra é uma narrativa em constante evolução, influenciada por uma complexa interação de fatores históricos, culturais e políticos.

Em consonância com a terceira geração da Escola dos Annales⁵, que passa a compreender a cultura como um campo de disputa simbólica e estabelece diálogos com outras disciplinas, como a antropologia e a sociologia, pequenos acontecimentos, práticas e experiências cotidianas tornam-se centrais para a compreensão das estruturas mais amplas da sociedade. A partir dessa perspectiva, a construção de identidades culturais subalternas, como a identidade negra e periférica, não pode ser compreendida de maneira linear ou simplista. Essa construção é permeada por práticas cotidianas de existência e reinvenção, que, muitas vezes, escapam da grande história, mas que são fundamentais para a compreensão de movimentos, como as batalhas de rima.

É nesse contexto que se insere o hip-hop: um movimento cultural que nasceu nos guetos nova-iorquinos nos anos 1970 e se espalhou pelo mundo como linguagem da juventude periférica e resistente às estruturas vigentes de exclusão social. No Brasil, o hip-hop chegou nos anos 1980 e rapidamente se tornou uma das principais formas de expressão de jovens negros

⁵A Escola dos Annales foi um movimento historiográfico surgido na França no século XX que propôs uma nova forma de escrever a história, valorizando o cotidiano, a cultura e as estruturas de longa duração, em oposição à história político-narrativa tradicional. Na terceira geração, nota-se um movimento de maior descentralização temática, frequentemente interpretado como policentrismo, ao incluir novos sujeitos e abordagens. Como observa Burke (2015, p. 70), “a terceira geração é a primeira a incluir mulheres”, o que evidencia uma abertura para grupos antes marginalizados pela historiografia clássica, marcada por perspectivas eurocêntricas e patriarcais. (Burke, 2015)

das periferias urbanas. Como afirma Michael Herschmann “o rap surge como voz de denúncia de um grupo marginalizado e como meio de expressão de sua identidade e de resistência à exclusão social” (2005, p. 5). Formado pelos elementos do rap (a rima), do break (dança), do graffiti (arte visual) e do DJ (produção musical), o hip-hop articula estética, política, denúncia e pertencimento. E esse panorama conversa com esses teóricos, ao afirmar que a negritude no Brasil sempre foi um campo de luta, nesse sentido, o hip-hop dá continuidade a essa tradição, transformando o cotidiano ordinário em algo de grande potência.

Theodore Roszak (1972) designa a contracultura como um movimento cultural que é feito por jovens que se opõem à cultura dominante, questionando seus valores e normas. Ele explica esse conceito como:

Por conseguinte, para a extirpação dessas premissas deturpantes, é necessário nada menos que a subversão da cosmovisão científica, com seu arraigado compromisso para com uma consciência cerebral e egocêntrica. Em seu lugar é preciso que surja uma nova cultura na qual as capacidades não-intelectivas da personalidade — aquelas capacidades acionadas pelo esplendor visionário e pela experiência da comunhão humana — tornem-se os árbitros do bem, da verdade e da beleza. Em minha opinião, o rompimento cultural que a rebelião da juventude está fazendo surgir entre ela e a tecnocracia tem exatamente essa dimensão, tão imensa em suas implicações (embora, obviamente, não em consequência histórica, ainda), quanto a brecha que um dia se abriu entre o racionalismo greco-romano e o mistério cristão. (p. 37)

Segundo o autor, a contracultura surge como uma forma de rejeição à visão de mundo dominante, marcada pela lógica científica, racional e individualista. Para ele, essa forma de pensar limita a experiência humana e reduz o modo como as pessoas entendem a verdade, o bem e a beleza, assim, defende que seria necessária uma ruptura profunda com esse modo de ver o mundo: em vez da razão fria, seria preciso valorizar aspectos mais sensíveis da experiência como o sentido de comunhão entre as pessoas, essa nova cultura buscaria resgatar formas alternativas de conhecimento e vivência, não pautadas apenas pelo racionalismo dominante. O hip-hop, em especial o rap, cumpre esse papel, através das letras, dos versos improvisados e das batalhas de rima, os jovens negros das periferias produzem cultura, contam seu lado da história e questionam narrativas dominantes.

Em Teresina, capital do Piauí, o processo de crescimento da auto identificação racial entre a população negra é visível, processo esse que tem grande valia na identidade e reflete diretamente no tipo de cultura exercido e consumido, de acordo com o IBGE⁶ de 2022, a

⁶ IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo Demográfico 2022: características da população e dos domicílios – resultados do universo. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br>. Acesso em: mar. 2025.

população negra no estado duplicou nos últimos 30 anos, refletindo um fenômeno não só demográfico, mas também cultural. A população preta, no estado, chega a 400.662 pessoas, enquanto a população parda é de 2.120.880. Na capital, Teresina, a população preta soma 124.850, sendo que a parda é de 526.745¹.

Esse crescimento reflete não só a expansão numérica, mas também o fortalecimento das expressões culturais negras, especialmente nas periferias urbanas. Um dado expressivo que corrobora essa tendência, é o aumento das vilas informais no estado, que em 2022 somavam 173, com 98% delas localizadas na capital, pois ao longo dos últimos anos, as batalhas de rima têm se expandido nesses bairros, tornando-se não apenas espaços de socialização, mas também de criação e afirmação cultural. Nesse contexto, as expressões culturais informais têm se desenvolvido significativamente acompanhando a ocupação e crescimento desses locais, as ruas se transformam em espaços onde jovens negros podem expressar suas vivências.

Esse crescimento e expansão revela o quanto o hip-hop cresce em conjunto com essas vozes comunitárias, um marco simbólico desse processo foi a tomada da Casa do Hip-Hop por forças militares em 2022⁷, fato que ilustra a tensão entre produção cultural periférica e repressão institucional. Esse episódio, que marca o início da delimitação temporal desta pesquisa, revela como espaços de cultura negra ainda são tratados como ameaça, mesmo quando cumprem papel social central nas comunidades o Estado aqui surge como uma arma de silenciamento e repressão à cultura.

É a partir dessa conjuntura que surge o presente trabalho, motivado não apenas por interesse acadêmico, mas por uma experiência de pertencimento. A autora dessa pesquisa como jovem, negra e vinda da pobreza, tem a identidade entrelaçada ao hip-hop, movimento do qual foi formada, influenciada e inspirada. Não se trata apenas de observar de fora, mas de sentir na pele o que significa ter a voz silenciada e encontrar, na cultura hip-hop, um espaço de fala, escuta e construção coletiva. Ao longo do tempo, percebi como essas manifestações artísticas não apenas acolhem, mas também fortalecem subjetividades negras periféricas, revelando a potência de um movimento que mescla arte e política.

As batalhas de rima, são palcos, onde os esses jovens expressam suas realidades, suas dores, seus sonhos e suas revoltas eles não apenas competem entre si, como se enxergam em seus adversários, transformando esses espaços em locais de pertencimento. Neste trabalho, a abordagem é sobre duas batalhas específicas: a Batalha da Cultural, realizada na praça de

⁷ OBSERVATÓRIO DA SEGURANÇA. Casa do Hip-Hop em Teresina na mira do militarismo. 2025. Disponível em: <https://observatorioseguranca.com.br/casa-do-hip-hop-em-teresina-na-mira-do-militarismo/>. Acesso em: mar. de 2025.

mesmo nome, localizada no bairro Dirceu I; e a Batalha da Profecia, que acontece no bairro Mocambinho, ambos situados em zonas periféricas da capital piauiense.

É nesse contexto que se configura a problematização central desta pesquisa. Ao refletir sobre as batalhas de rima, partiu-se da seguinte questão: de que maneira essas manifestações contribuem para o processo de construção da identidade da juventude negra nas vilas e favelas de Teresina? Para avançar na compreensão, torna-se necessário explorar ainda os seguintes questionamentos: como se deu a emergência e expansão das batalhas de rima nos territórios periféricos teresinenses e quais são suas principais características enquanto manifestação cultural? Em que medida essas batalhas podem se constituir em espaços de elaboração e afirmação identitária ao mobilizarem temáticas sociais e culturais relevantes para a comunidade local?

Portanto, este estudo busca investigar como essa cultura e, de forma principal, como as batalhas de rima, atuam no processo de construção da identidade negra na juventude das vilas e favelas de Teresina, propondo uma análise de sua relevância cultural e social. A discussão sobre identidade negra, juventude periférica e práticas culturais insurgentes, como o hip-hop e as batalhas de rima, exige um aporte teórico interdisciplinar que dialoga com a história, a antropologia, os estudos culturais e a sociologia crítica. A produção acadêmica brasileira e internacional tem avançado significativamente nesse campo, mas ainda são escassos os estudos que enfocam o fenômeno das batalhas de rima em cidades do Nordeste, como Teresina, sob a perspectiva da construção identitária e resistência negra.

No Brasil, o hip-hop tem sido tema de pesquisas que discutem sua capacidade de articulação entre estética, política e comunidade. Autores como Heloísa Buarque de Hollanda (2018), Sueli Carneiro (2020) e Rosane Borges (2022), têm contribuído para a valorização das produções culturais negras contemporâneas, embora nem sempre com foco específico nas batalhas de rima. O hip-hop, enquanto contracultura, aparece como espaço pedagógico informal, onde circulam saberes sobre negritude, desigualdade social e resistência, como destacam trabalhos de André Lemos (2022), Paulo Carrano (2008) e Alexandre Barbosa Pereira (2016).

Contudo, há uma lacuna nas produções que tratam do hip-hop no Nordeste brasileiro, especialmente fora dos grandes centros urbanos. A maior parte dos estudos concentra-se em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Recife. Teresina, apesar de ter uma cena cultural viva e em expansão, é pouco explorada na literatura acadêmica. São raros os trabalhos que abordam as práticas culturais negras periféricas na capital piauiense, e ainda mais escassos os que tratam das batalhas de rima como fenômeno relevante para os estudos de identidade,

juventude e território, entre os poucos estudos existentes, destacam-se os trabalhos de Adriana Loiola do Nascimento e Daniella Oliveira Silva (2012), que, em Hip Hop, Estilos e Juventude(s): A prática juvenil RAP em Teresina-PI, investigam as práticas juvenis relacionadas ao rap e na construção de identidades culturais, a tese de mestrado de Antonio Leandro da Silva (2006), Música rap: narrativa dos jovens da periferia de Teresina-PI, que realiza um panorama amplo do movimento hip hop na cidade, dividindo-o em quatro fases e analisando como os jovens utilizam a música para narrar suas experiências e afirmar suas identidades e o estudo conjunto de Edmara de Castro Pinto, Maria do Carmo Alves do Bomfim e Antonio Leandro da Silva (2012), chamado Cultura jovem em movimentos alternativos de Teresina-PI, que tem como objeto principal o movimento de skatistas em Teresina, mas também aborda o hip hop e outras práticas culturais periféricas, evidenciando como esses movimentos formam redes de sociabilidade e expressão juvenil. A escassez de estudos sobre a cena do hip-hop em Teresina aponta para uma lacuna importante na academia.

Embora o IBGE aponte o crescimento expressivo da população negra na cidade e o aumento das vilas informais, pouco se tem discutido sobre como essa população tem articulado cultura e identidade em seus próprios termos. As batalhas de rima, nesse sentido, surgem como um fenômeno pouco explorado e com grande potencial analítico. Esta pesquisa se propõe, portanto, a contribuir para essa lacuna ao analisar como as batalhas de rima em Teresina se constituem como espaços de resistência cultural, afirmação identitária e construção de subjetividades negras periféricas. Ao integrar as discussões de autores como Stuart Hall, Kabengele Munanga, Nilma Lino Gomes, Clóvis Moura, Michel de Certeau, Peter Burke e Pierre Bourdieu, o estudo articula um olhar multidisciplinar que pretende valorizar a agência dos jovens negros como produtores de saber e cultura.

A noção de cultura como campo de disputa simbólica é central nesta pesquisa. Peter Burke (2004) entende a cultura como representação e ação, ou seja, como algo produzido por sujeitos históricos em contextos específicos. Essa abordagem dialoga diretamente com a proposta de compreender a cultura hip-hop não apenas como entretenimento ou manifestação artística, mas como uma prática política.

De forma semelhante, Michel de Certeau (1998) oferece uma chave fundamental ao propor que os sujeitos ordinários sejam capazes de exercer resistência simbólica através de táticas cotidianas. No caso das batalhas de rima, essas táticas se materializam na ocupação criativa dos espaços urbanos, subvertendo sua função oficial para produzir sentidos alternativos de pertencimento e existência. Ao transformarem ruas e praças em palcos de batalha, esses

jovens reconfiguram a lógica urbana, praticando o que o autor chama de “arte do fazer”, que aqui se traduz como arte de ocupar.

Pierre Bourdieu (1984) contribui com a compreensão do conceito de juventude como uma categoria simbólica e relacional, produzida por forças sociais e políticas. Conforme ele analisa, a juventude não é uma classe em si, mas uma construção simbólica instrumentalizada por instituições para fins normativos. Nas batalhas, os jovens negros não são meros objetos de controle social, mas sujeitos ativos, produtores de cultura e narrativas. Essa participação precoce nas práticas culturais e discursivas do hip-hop evidencia também o caráter pedagógico do movimento.

No campo das discussões sobre identidade negra, os seguintes autores são pilares fundamentais. Stuart Hall (2006) argumenta que a identidade negra é uma construção histórica, marcada por rupturas, deslocamentos e reapropriações. Kabengele Munanga (2019) reforça que essa identidade se estrutura a partir de elementos coletivos — como cultura, história, língua e território —, mas não de forma essencialista. Nilma Lino Gomes (2002) propõe uma abordagem dialógica da identidade negra, evidenciando que ela se constitui no confronto com o olhar do outro, em processos marcados por conflito e autodefinição. Essas perspectivas convergem para a ideia de que a identidade não é algo dado, mas construído em contextos sociais específicos, o que permite compreender as batalhas de rima como um espaço de elaboração simbólica dessa identidade. Clóvis Moura (1988), com sua análise sociológica do negro brasileiro, também é essencial ao destacar como o racismo institucionalizado moldou a marginalização das populações negras e como a resistência se manifesta em formas culturais e políticas. Seu conceito de escravidão moderna contribui para pensar a continuidade da opressão racial mesmo após a abolição formal da escravidão, com ecos no presente.

As fontes utilizadas nesta pesquisa são majoritariamente orais, visuais e digitais, com ênfase em registros das batalhas de rima da Cultural (Dirceu I) e da Profecia (Mocambinho), ambos bairros periféricos de Teresina. O corpus da pesquisa inclui vídeos disponíveis em plataformas como YouTube e Instagram, registros de campo feitos pela própria autora, uma entrevista oral e notícias vinculadas à imprensa virtual. As fontes estão acessíveis, organizadas e em bom estado de conservação digital. A análise será conduzida com base na fundamentação teórica discutida ao longo do trabalho, especialmente à luz dos conceitos de identidade, resistência cultural e juventude, assim como será importante a contribuição dos trabalhos historiográficos sobre o tema. A metodologia combina análise de discurso, observação participante e abordagem qualitativa, valorizando a produção simbólica da juventude negra.

O capítulo 2 deste trabalho "A cultura como agente histórico" discute o conceito de cultura como um fenômeno dinâmico, plural e historicamente construído, destacando como ela atua não apenas como expressão social, mas também como força ativa na produção da própria história. A partir de referências como Marc Ferro (1992) e o modelo do Circuito da Cultura, formulado por Paul du Gay et al. (1997, apud Hall, 2016), o capítulo mostra que manifestações culturais, especialmente as oriundas de grupos marginalizados, funcionam como instrumentos de resistência, memória e disputa simbólica, revelando conflitos, identidades e relações de poder que a história oficial frequentemente oculta. Exemplos como o papel da música, do cinema e de expressões periféricas reforçam a ideia de que a cultura revela tensões sociais, questiona a hegemonia e torna visíveis narrativas silenciadas. Dessa forma, comprehende-se que a cultura não é mero reflexo da sociedade, mas uma engrenagem histórica fundamental na criação e transformação dos sentidos sociais.

O capítulo seguinte, "contexto urbano: cidades, vilas e favelas em Teresina" analisa a formação urbana de Teresina e sua relação direta com desigualdades sociais, evidenciando como cidades, vilas e favelas não surgem de forma espontânea, mas de processos históricos de exclusão. O texto explica que a expansão periférica se dá pela ausência de políticas públicas, resultando em ocupações irregulares que concentram populações negras e classes trabalhadoras. O capítulo também discute como esses territórios produzem formas próprias de sociabilidade, memória e resistência, tornando-se espaços densos na produção cultural. Assim, as vilas e favelas de Teresina não são apenas áreas vulneráveis, mas cenários onde surgem práticas identitárias, redes de apoio e manifestações culturais que estruturam a vida comunitária elementos essenciais para entender o surgimento das batalhas de rima dentro do movimento hip-hop.

O último capítulo intitulado "Batalhas de rima como reflexo da identidade negra teresinense" analisa as batalhas de rima como práticas culturais profundamente integradas ao cotidiano periférico e como espaços de construção identitária da juventude negra. A partir da perspectiva da cultura como força histórica, o capítulo evidencia que essas manifestações articulam oralidade, denúncia, memória e pertencimento, surgindo da necessidade de expressão coletiva e da ocupação política do espaço urbano. Nesses espaços, artistas afirmam-se enquanto sujeitos negros, discutem racismo, violência e desigualdade, e constroem redes de solidariedade, produzindo significados sociais e culturais que desafiam narrativas oficiais. O texto também destaca a dimensão de gênero, mostrando como mulheres negras vêm conquistando protagonismo nesses eventos, desafiando a predominância masculina tradicionalmente associada ao rap e ao movimento hip-hop.

2 A CULTURA COMO AGENTE HISTÓRICO

Aquele todo complexo que inclui o conhecimento, a crença, a arte, a moral, a lei, os costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade (Tylor, 1975, p. 29).

Este capítulo propõe uma discussão acerca do conceito de cultura, que não é um fenômeno estático ou isolado. Pelo contrário, ela se constrói em um fluxo constante de trocas e ressignificações que refletem e influenciam a sociedade. A discussão sobre cultura, ressalta a diversidade e a complexidade das manifestações culturais em uma sociedade, essa que não é homogênea, mas sim uma complexa fonte de expressões diversas, que podem surgir de contextos periféricos e subalternos. Essas manifestações culturais provenientes de grupos marginalizados desempenham um papel fundamental na formação da identidade cultural e na compreensão da diversidade cultural de uma sociedade. Dessa forma, a cultura não apenas expressa a realidade de um povo, mas também atua como um agente ativo na construção dessa realidade (Burke, 2004).

A história demonstra que as manifestações culturais sempre foram ferramentas de resistência, preservação da memória e afirmação de identidades. Marc Ferro (1992), argumenta que a cultura não pode ser vista apenas como um campo da arte ou do entretenimento, pois ela desempenha um papel essencial na luta social. Esse entendimento é fundamental para perceber como diferentes grupos, especialmente os marginalizados, utilizam a cultura para reivindicar espaço e questionar estruturas de poder:

[...] o cinema destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmera revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus lapsus. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor [...] A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens [...] constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma outra análise da sociedade (1992, p. 202-203).

Na citação, observa-se como o cinema tem o poder de tirar as máscaras sociais e expor os inversos da realidade construída. Esse "inverso de uma sociedade" que Marc Ferro menciona, refere-se à capacidade da arte de revelar aquilo que é escondido ou silenciado. Isso também

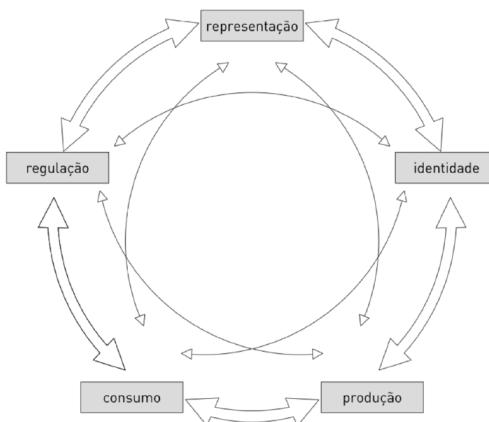
ocorre com outros meios artísticos, em especial, a música, que não se limita a ser um espelho passivo da realidade, mas se torna um veículo para uma outra visão, muitas vezes mais profunda e subversiva, entender a cultura como disputa de sentidos ajuda a enxergar como, nas periferias, surgem jeitos próprios de fazer arte. Nesse sentido, as batalhas de rima, que ocorrem nas vilas e favelas de Teresina, se inserem nesse contexto de como manifestações culturais não apenas revelam as realidades vividas por jovens negros periféricos, mas também as transformam. Elas operam como instrumentos de denúncia, afirmação identitária e reinvenção simbólica do território, contribuindoativamente para a construção da identidade negra e para a valorização da cultura popular local.

Ao incorporar o sentido de "inverso de uma sociedade" descrito por Marc Ferro, a música vinda de locais marginalizados trabalha como interlocutora de vozes sufocadas. "A música era um elemento de troca de mensagens e afirmação de valores, onde a palavra, mesmo sob forte coerção, conseguia circular." (Napolitano, 2002, p. 5). Nesse contexto, a música popular se destacou como espaço de resistência, especialmente, em comparação a outras formas artísticas:

Enquanto o cinema e o teatro brasileiros, como um todo, não conseguiam formar um público "fixo", mais amplo, a música popular consolidava sua vocação de "popularidade", articulando reminiscências da cultura política nacional-popular com a nova cultura. (Napolitano, 2002, p. 2).

Para compreender a complexidade das manifestações culturais produzidas e vivenciadas por jovens negros e periféricos em contextos urbanos, como as batalhas de rima nas vilas e favelas de Teresina, utilizamos o modelo do Circuito da Cultura, originalmente formulado por Paul du Gay et al. (1997 apud Hall, 2016), que aborda a articulação entre produção, representação, identidade, consumo e regulação. A imagem gráfica deste circuito pode ser observada a seguir:

Figura 1 - Imagem gráfica do Circuito da Cultura



Fonte: DU GAY et al., 1997, p. 3, *apud* Hall, 2016

Este modelo analítico propõe que os significados culturais não são fixos e nem naturais, mas são produzidos e circulam por meio de cinco momentos inter-relacionados: representação, identidade, produção, consumo e regulação. No caso das batalhas de rima, todos esses elementos estão presentes. A representação se manifesta quando os MCs - Mestres de Cerimônia constroem novas imagens sobre a juventude negra e periférica, rompendo com estigmas historicamente impostos. A identidade é afirmada nas rimas, que expressam vivências coletivas, memórias e resistências. A produção acontece de forma autônoma, com poucos recursos, mas com forte intencionalidade estética e política. O consumo vai além da simples audiência, pois envolve, também, reconhecimento, engajamento e circulação ativa nas redes sociais, “assim, a cultura depende que seus participantes interpretem o que acontece ao seu redor e deem sentido às coisas de forma semelhante” (Hall, 2016, p. 20). Já a regulação aparece nos limites impostos por leis, normas e ações policiais, que tentam controlar ou silenciar essas manifestações.

Dessa forma, as batalhas de rima em Teresina não apenas se inserem no circuito cultural descrito por Paul du Gay et al. (1997 *apud* Hall, 2016), mas também demonstram como esse circuito é atravessado por questões raciais e sociais. Ao ocupar o espaço urbano, produzir novas representações e afirmar identidades, esses jovens constroem uma cartografia própria da cidade, desafiando as formas hegemônicas de regulação e narrando suas vidas a partir da sua vivência.

2.1 A música como agente histórico

A ênfase nas práticas culturais é importante. São os participantes de uma cultura que dão sentido a indivíduos, objetos e acontecimentos. As coisas "em si" raramente - talvez nunca - têm um significado único, fixo e inalterável. Mesmo algo tão óbvio como uma pedra pode ser somente uma rocha, um delimitador de fronteira ou uma escultura, dependendo da que ela significa (Hall, 2016, p. 20).

A música⁸, enquanto forma de expressão cultural, atravessa os tempos, como uma espécie de memória sensível dos sujeitos, dos conflitos, das descobertas e das atividades sociais que vivenciam. "Sons e ruídos estão impregnados no nosso cotidiano de tal forma que, na maioria das vezes, não tomamos consciência deles" (Moraes, 2000, p. 204) mais do que entretenimento, ela registra afetos, resistências e existências de uma época. Por se tratar de um modo de expressão oral, permanece viva, sendo uma grande guardiã da memória coletiva e ancestral. Ela aparece em momentos de alegria e em ritos religiosos, como os cantos entoados nas religiões de matriz africana, que são carregados de ancestralidade, contando histórias e reacendendo memórias também se manifesta em festas populares, encontros familiares, rodas de conversa e manifestações culturais urbanas, como os saraus, slams⁹ e batalhas de rima, onde saberes e vivências são compartilhados oralmente. Conforme aponta Marcos Napolitano (2002), "a música não é apenas entretenimento, mas uma forma de comunicação e expressão social, política e cultural" (p. 17).

Nesse sentido, "A música, por sua vez, é como uma linguagem na medida em que emprega notas musicais para transmitir sensações e ideias mesmo que abstratas e sem diferença direta na 'realidade material'" (Hall, 2016, p. 24). Ela pode ser compreendida como linguagem histórica, capaz de revelar conflitos, tensões e práticas identitárias. Ainda segundo Marcos Napolitano, "a música participa da construção das identidades, podendo reforçar ou desafiar estruturas de poder" (p. 28), o que se revela crucial para pensar os espaços de fala e resistência protagonizados por jovens negros em contextos urbanos e periféricos. Ao tratar a música como prática social, o autor amplia o campo das fontes históricas, incluindo expressões sonoras como elementos significativos na análise da experiência histórica.

⁸ A música tem raízes muito antigas, remontando à pré-história, com evidências de instrumentos musicais (como flautas feitas de osso) datadas de aproximadamente 40.000 anos. No entanto, a primeira música registrada com notação musical e letra, é o Hino Hurrita nº 6, composto há cerca de 3.400 anos, desde então, ela permanece viva e se reinventa de acordo com o sujeito que a compõe e também com aquele que a escuta, "o homem pré-histórico descobriu os sons que os cercavam no ambiente e aprendeu a distinguir os timbres característicos da canção das ondas se quebrando na praia, da tempestade se aproximando e das vozes dos vários animais selvagens. E encantou-se com seu próprio instrumento musical - a voz." (Souza, 2017, p. 11)

⁹ É uma competição de poesia performática em que poetas recitam obras autorais, com foco na oralidade e na expressão corporal, abordando temas como racismo, desigualdade e vivências pessoais.

Se, por um lado, a música comunica afetos e memórias, por outro lado, ela também atua como forma de resistência a contextos de opressão. Em diversos momentos da história brasileira, a produção musical operou como linha de frente para levantar a voz contra estruturas opressivas. Durante a Ditadura Militar (1964–1985), por exemplo, artistas lançaram metáforas, ironias e letras poéticas para contornar a censura imposta pelo regime. A música, nesse contexto, assumiu um papel de denúncia das injustiças e de mobilização de consciências, mesmo sob constante vigilância do Estado. “As músicas que foram compostas durante o período da Ditadura Militar expressam a resistência clandestina, daqueles que tinham que conviver às escondidas do regime militar” (Cerry, 2005, p. 63). Essa censura se dava de variadas formas; letras vetadas, discos recolhidos ou quebrados, artistas perseguidos e artistas lutavam contra isso através de seus versos.

Nesse contexto, a música e cultura negra se mostram presentes, fazendo coro contra as opressões sociais e raciais da época. Um exemplo simbólico desse silenciamento, foi o caso da Orquestra Afro-Brasileira, idealizada por Abdias Nascimento e conduzida pelo maestro Abigail Moura. Um dos episódios mais simbólicos ocorreu em 1966, quando Abigail Moura foi impedida de levar a Orquestra para representar o Brasil no Festival de Artes Negras de Dakar, no Senegal, mesmo após um convite direto do então presidente senegalês Léopold Sédar Senghor. A negativa partiu do interventor da Rádio MEC, sob controle do regime, que alegou que não poderia liberar Moura de suas funções como copista (Castro, 2024) O silêncio forçado em torno da Orquestra Afro-Brasileira expõe uma tentativa de apagar das memórias nacionais as formas de expressão que, ao mesmo tempo em que celebravam a cultura negra, denunciavam as estruturas racistas do país. Nesse sentido, a música negra foi cerceada duplamente: pela sua crítica ao autoritarismo e por sua potência em articular identidade, ancestralidade e resistência.

Ainda assim, outras vozes negras conseguiram furar o cerco do regime. Entre elas, destaca-se Milton Nascimento, que se tornou uma voz liricamente potente e se consolidou como um instrumento de expressão¹⁰. Nesse contexto, a obra do artista não apenas sobreviveu às tentativas de silenciamento, como também se afirmou como uma forma de endossar a existência negra. Ainda que esse período estivesse atravessado pela repressão institucional, é importante destacar que a relevância da obra de Milton Nascimento não se limita ao contexto ditatorial. Sua musicalidade transcende a denúncia política direta e se inscreve como um gesto profundo

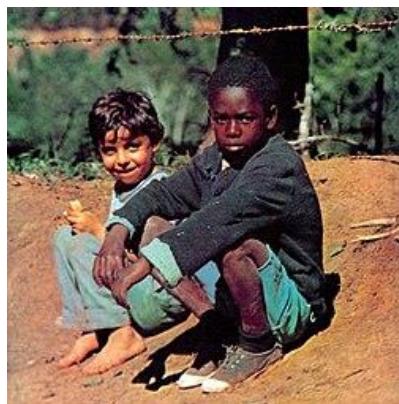
¹⁰ Milton Nascimento se recusou a sair do país como outros artistas que foram exilados, chegando a declarar: “Eu não saio do Brasil de jeito nenhum; pode até me matar mas eu não saio” (Gavin, 2014, p. 72)

de afirmação cultural e subjetiva da negritude, se transformando em um potente agente histórico (Marques, 2024).

A canção “Nada Será Como Antes” é exemplar nesse sentido. Em versos como “Resistindo na boca da noite um gosto de sol” ou “Que notícias me dão dos amigos?”, há uma evocação de perda, mas também de memória. Essa maneira de narrar a experiência negra, que não se prende a uma denúncia frontal, mas a uma construção afetiva e musical, reforça a noção de que a identidade negra, como propõe Kabengele Munanga (2019), é viva, múltipla e em constante mutação. É essa reinvenção que perpassa a obra de Milton Nascimento e que será retomada por novas gerações como um legado cultural e político a ser ampliado. Esse legado não se limita à sua produção musical, mas também se projeta como uma herança simbólica.

Um exemplo dessa continuidade histórica pode ser visto na escolha estética do rapper Djonga,¹¹ em seu álbum de estreia, Heresia (2017), cuja capa faz uma releitura direta da imagem icônica do disco Clube da Esquina (1972), que apresenta dois meninos sentados no chão de terra batida, em um cenário que remete à pobreza e ao abandono. A imagem, aparentemente simples, carrega camadas simbólicas. Representa uma infância negra silenciada, à margem, observando um mundo do qual não faz parte plenamente:

Figura 2 - Capa do disco “Clube da Esquina” lançado em Março de 1972 pelos músicos brasileiros Milton Nascimento e Lô Borges



Fonte: Discos do Brasil. Disponível: <https://discografia.discosdabrasil.com.br/discos/clube-da-esquina>. Acesso em: 25 mar. 2025.

Essa visualidade se conecta ao conteúdo do álbum, que reúne canções marcadas por temas como deslocamento, saudade, espiritualidade e resistência. Nesse sentido, a obra não

¹¹ Djonga, nome artístico de Gustavo Pereira Marques, é um rapper brasileiro nascido em Belo Horizonte (MG). Iniciou sua trajetória artística participando de saraus e batalhas de rima na capital mineira.

apenas expressa uma vivência individual, mas inscreve na história experiências coletivas, memórias e subjetividades que frequentemente foram apagadas pelos registros oficiais. Em 2017, portanto, 45 anos após o lançamento de Milton Nascimento, Djonga retoma essa mesma estrutura na capa de seu álbum Heresia. Nela, aparecem duas versões de si mesmo, reproduzindo o enquadramento da capa original:

Figura 3 - Capa do disco “Heresia” lançado em 2017 pelo rapper brasileiro Djonga



Fonte: Ceia ent.(2017)

No entanto, há uma diferença fundamental: agora, o corpo negro está no centro da cena, com presença afirmativa e olhar direto. A referência ao Clube da Esquina não é apenas homenagem, mas também uma ação política de continuação histórica: Djonga se coloca dentro da história da música brasileira, atualizando um legado e reafirmando a continuidade da resistência musical negra. A imagem dialoga com o conteúdo musical do álbum, que traz críticas sociais, afirmação racial e denúncia explícita das violências vividas por corpos negros e periféricos, “a capa do álbum também remete ao sentido literal atribuído à palavra heresia. Inclui-se nisso a dicotomia na expressão de emoções, do sorriso pelo qual se demonstra felicidade ao semblante fechado e sério.” (Lima, 2020, p. 30), referindo a dualidade da história negra pautada pela cultura e a dor ancestral.

Tanto Milton quanto Djonga, cada um a seu modo, utilizam a música como linguagem de memória, denúncia e criação de sentidos. Por isso, suas obras ultrapassam o campo da estética e operam como agentes históricos: registram, atualizam e transformam narrativas sobre identidade, território e pertencimento. Através do som, ambos produzem história a partir das margens, trazendo à tona vozes que foram sistematicamente silenciadas e reafirmando que a cultura também é campo de disputa política e construção de memória coletiva. Quando se afirma que a música atua como agente histórico, comprehende-se que ela participa da construção da própria história: não apenas como reflexo dos acontecimentos, mas como ferramenta ativa

de transformação cultural e política. Especialmente nas periferias, onde o acesso à história oficial é negado ou silenciado, a música emerge como prática de narrativa, registro e formação. Ela educa, politiza, denuncia e mobiliza funções que tradicionalmente foram reservadas ao Estado. Nesse sentido, artistas como Milton Nascimento e Djonga, tornam-se não apenas intérpretes de sua época, mas também autores de uma outra história: aquela que é “vista de baixo.”¹²

Por outro lado, a música pode servir tanto como uma forma de resistência e preservação da memória, quanto como uma ferramenta de controle simbólico e doutrinação. Ao longo da história, regimes autoritários aproveitaram seu poder emocional e coletivo para fortalecer suas ideias de dominação. Um exemplo marcante disso aconteceu na Alemanha nazista, onde a arte, incluindo a música, foi usada como instrumento de propaganda política. A música foi usada de forma intensa como uma ferramenta de doutrinação, tendo um papel importante na formação da ideologia do regime.

Segundo os estudos de Lia Tomás (2012; 2016), o governo entendia o poder simbólico da música e a utilizava para divulgar valores como a pureza racial, a identidade nacional e a obediência ao Estado. Canções folclóricas, corais amadores e hinos nazistas passaram a fazer parte da formação dos jovens, especialmente dentro da Juventude Hitlerista. Por outro lado, estilos considerados “degenerados”, como o jazz¹³ e a música atonal¹⁴, foram proibidos por serem vistos como influências estrangeiras que ameaçavam a “alma germânica”. Essa política musical não só eliminava culturas consideradas indesejadas, mas também criava o que Eric Hobsbawm chamou de “tradições inventadas”: repertórios que pareciam ter ligação com o passado, mas foram criados para legitimar o projeto do regime nazista.

Lia Tomás (2016) explica que “o folclore foi nazificado para servir a outros fins” (p. 7), sendo adaptado tanto em conteúdo quanto em forma para reforçar os ideais do partido. Ao substituir o conteúdo religioso das canções natalinas por elementos germânicos e pagãos, ou ao promover a ideia de uma juventude que encontraria na música a sua identidade de raça e nação,

¹² “O interesse na história social e econômica mais ampla desenvolve-se no século XIX, na qual o Edward Thompson apresenta a perspectiva da necessidade alternativa de uma visão contraria a história da elite, daí então surge o conceito da história vista de baixo, que entrou na linguagem comum dos historiadores.” (Morgado, Nunes, Miguel, 2022, p. 4669), esse conceito permite que a história seja contada pela ótica dos oprimidos considerando as estruturas que atravessam esses grupos.

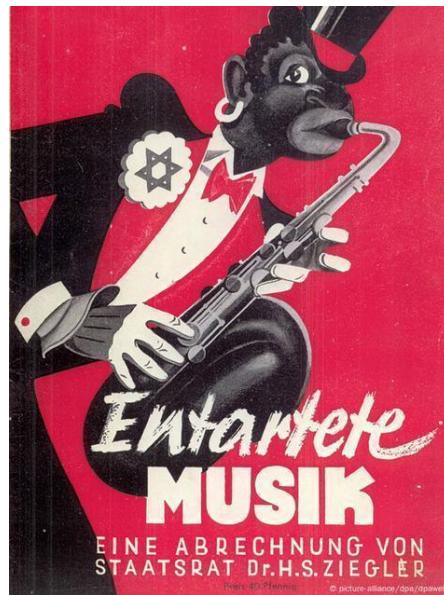
¹³ Estilo musical que surgiu na região de Nova Orleans, nos Estados Unidos, no final do século XIX e início do século XX, tendo como base a cultura afro-americana

¹⁴ Música atonal, em seu sentido mais amplo, é a música desprovida de um centro tonal, ou principal, não tendo, portanto, uma tonalidade preponderante.

o regime demonstrou que a arte pode ser apropriada para fins de exclusão, manipulação e controle.

O cartaz a seguir da exposição “Entartete Musik” (Música Degenerada), promovida pelo regime nazista, é um exemplo explícito da instrumentalização da arte visual para fins racistas e eugenistas:

Figura 4 - Cartaz “Entartete Musik” (Música Degenerada), 1938



Fonte: BLACK CENTRAL EUROPE. Degenerate Music. Disponível em: <https://blackcentraleurope.com/sources/1914-1945/degenerate-music/>. Acesso em: 27 de mar de 2025

No desenho, um homem negro é retratado de uma forma exagerada e caricata: lábios enormes e olhos esbugalhados. Ele usa um casaco vermelho com uma estrela de Davi no peito um símbolo que, naquele contexto, reforça a ideia de que as chamadas “raças inferiores”, como negros e judeus, representavam uma ameaça à cultura e aos valores considerados puros pelo regime ariano. O saxofone, que é um instrumento símbolo do jazz, aparece como um elemento que representa a “contaminação estrangeira”, trazendo o perigo associado à música negra que o regime via como subversiva. Nesse contexto, Adorno e Max Horkheimer, ambos judeus exilados por conta do regime nazista, desenvolvem o conceito de Indústria Cultural. Adorno, marcado pela perseguição e pelo exílio, não via a cultura como um campo neutro ou apenas de criação espontânea. Na obra Dialética do Esclarecimento (1985), escrita em parceria com Horkheimer, ele denuncia o modo como a cultura passou a operar sob a mesma lógica das fábricas: massificar e padronizar pessoas e costumes:

A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica,

e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 156)

Essa cultura industrializada, portanto, não serve ao pensamento crítico do sujeito, mas sim à domesticação, servindo, dessa maneira, à lógica capitalista e a estruturas opressoras. A arte, que nasceu para provocar questionamentos, agora entretém de maneira vazia, com o objetivo de alienar. A Indústria Cultural transforma a arte em mercadoria; portanto, investe-se financeiramente e temporalmente apenas naquilo que gera lucro para as estruturas burguesas. A música deixa de ser uma criação livre e se torna um espaço de consumo formatado para agradar e manter a elite no topo. A cultura de massa, nesse sentido, não é sinônimo de cultura popular. Enquanto a popular nasce da vivência coletiva, da oralidade, da experiência cotidiana, a cultura de massa é imposta de cima para baixo, fabricada para gerar lucros e, sobretudo, conformismo.

O paralelo entre a repressão nazista à música negra e a crítica adorniana à Indústria Cultural não é casual. Ambos os processos visam controlar o imaginário coletivo por meio da dominação, seja pela proibição explícita, seja pelo esvaziamento simbólico. O resultado é o mesmo: a cultura deixa de ser espaço de liberdade e se torna instrumento de alienação. É nesse cenário que sujeitos simples atuam como agentes de resistência ao fazerem arte na periferia, voltada para a periferia com pessoas comuns usando suas identidades para expressar o modo como vêem, entendem e contribuem para o mundo. É justamente contra essa lógica que as expressões culturais da periferia, como o hip-hop e as batalhas de rima, se levantam. Ao contrário da cultura de massa, que é padronizada e mercantilizada, o hip-hop se constrói a partir da oralidade, da vivência comunitária e da denúncia social.

Dessa forma, a música, seja pela via da censura estatal, pela lógica da Indústria Cultural ou pela resistência das periferias, confirma a noção proposta pelo Circuito da Cultura: seus significados não estão dados, mas são constantemente disputados entre representação, identidade, produção, consumo e regulação. É nesse embate que a cultura negra e periférica se inscreve como memória e denúncia histórica.

2.2 O movimento hip-hop e as vozes subalternizadas

Usando e abusando da nossa liberdade de expressão
 Um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país
 Você está entrando no mundo da informação, autoconhecimento,
 denúncia e diversão
 Esse é o Raio-X do Brasil, seja bem-vindo (Racionais MC's, *Raio-X do Brasil*, 1993).

O conceito de subalternidade, conforme desenvolvido por Antonio Gramsci em seus “Cadernos do Cárcere,” refere-se à condição de grupos sociais que estão em uma posição de subordinação em relação às classes dominantes. Essa subordinação não é apenas econômica, mas também cultural e política, manifestando-se na dificuldade que esses grupos têm em articular suas próprias narrativas e vozes no espaço público. A história dos subalternos para Gramsci é frequentemente uma história de relatividade onde suas ações são, em grande parte, respostas às iniciativas dos grupos hegemônicos. É nesse cenário de vozes marginalizadas que o movimento hip hop surge.

O movimento hip hop nasce como estratégia de sobrevivência e denúncia em contextos onde a violência do Estado, o racismo estrutural e a marginalização social retiram direitos da população negra e pobre. Nesse ponto, é importante dialogar com Gayatri Spivak (1988), que ao questionar “Pode o subalterno falar?”, aponta os limites impostos pela hegemonia para que vozes periféricas sejam reconhecidas. O hip-hop, entretanto, exemplifica uma prática concreta de resposta a essa indagação: nele, os sujeitos subalternos não apenas falam, mas se impõem como narradores de suas próprias histórias:

O surgimento do hip-hop está diretamente vinculado à história da música negra norte-americana e à luta por espaço e visibilidade por parte desse segmento. Os guetos de Nova York – habitados majoritariamente por uma população negra e pobre - foram o local de onde surgiram as primeiras experiências dessa cultura. De lá, o hip-hop se disseminou para outras áreas, obtendo força principalmente nos centros urbanos que apresentam uma deficiente infra-estrutura sóciourbana. Através das letras das músicas, os grupos denunciam ou relatam tais condições adversas e, ao mesmo tempo, concedem o “direito à narrativa” aos setores socialmente marginalizados. (Souza, 2004, p. 69).

Surgido no Bronx, em Nova Iorque, o hip hop emerge como uma alternativa à violência das gangues, ao abandono estatal e ao silenciamento histórico das comunidades negras e latinas. Para além de um conjunto de manifestações culturais, se constitui como um espaço de luta e organização política. Ele ganha contornos de um Novo Movimento Social (NMS) ao atuar na construção de identidades, na valorização da ancestralidade negra e na disputa simbólica contra

a hegemonia cultural dominante. Ao contrário dos movimentos tradicionais de classe trabalhadora, que se articulavam majoritariamente em torno de pautas econômicas e sindicais, os Novos Movimentos Sociais se organizam em torno da diferença, da identidade, da cultura e do reconhecimento. Nesse contexto, como aponta Karine Pereira Goss (2004):

Os movimentos sociais de cunho identitário são exemplos emblemáticos, apesar de lutarem pelo reconhecimento de suas particularidades e diferenças, ou seja, por questões específicas, o tipo de debate que eles provocam na sociedade acaba tocando em temáticas muito importantes que afetam a estrutura social e a própria constituição da sociedade (p. 81).

Nesse sentido, o hip hop se apresenta como um NMS por buscar transformar as estruturas sociais a partir da valorização das culturas marginalizadas e da denúncia dos processos de opressão racial, territorial e simbólica. Segundo Maria Isabel Baldo (2015), a cultura hip hop, compreendida como um movimento social urbano, atua como uma forma de educação emancipatória, promovendo o empoderamento e a visibilidade de vozes silenciadas nas periferias. Essa perspectiva destaca o hip hop como uma prática que desafia as estruturas sociais estabelecidas e contribui para a construção de uma nova forma de expressão cultural. Além desse aspecto político, de acordo com Gustavo Souza (2004) adicionalmente à expressão cultural, também é necessário destacar que “É preciso destacar ainda uma outra nuance que aproxima os jovens das áreas pobres em direção ao movimento hip-hop: a possibilidade de ascensão econômica através da arte” (p.72).

Desse modo, o movimento hip-hop se apresenta com outra camada a essas vozes subalternas, a de sobrevivência financeira perante ao capitalismo. Esse aspecto econômico do movimento se expressa, por exemplo, nas batalhas de rima que, muitas vezes, oferecem premiações em dinheiro para os MCs vencedores:

Figura 5 - Cartaz de divulgação de uma batalha de rima em Teresina



BATALHA DO TERMINAL. [Cartaz de divulgação de batalha de rima]. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DFafEGdszHJ/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

Esses confrontos não apenas estimulam a criatividade e fortalecem os laços comunitários, mas também funcionam como uma alternativa de renda para muitos jovens que enfrentam a precariedade do mercado de trabalho formal. Desse modo, o hip-hop agrega à sua potência simbólica uma função prática de sobrevivência dentro da lógica capitalista, reafirmando-se como instrumento de resistência, inclusão e transformação social para grupos marginalizados.

O documentário “Amarelo - É Tudo Pra Ontem (2020)”, idealizado pelo rapper Emicida¹⁵ e produzido pela Netflix em parceria com o Laboratório Fantasma,¹⁶ exemplifica o hip-hop como espaço de valorização de memória, resistência e reconstrução da identidade negra. Dividido em três atos: plantar, regar e colher, o filme percorre passado, presente e futuro

¹⁵ Leandro Roque de Oliveira, mais conhecido pelo nome artístico Emicida, é um rapper, cantor, compositor e apresentador brasileiro.

¹⁶ Empresa brasileira fundada em 2009 pelos irmãos Emicida e Evandro Fióti, atuando como gravadora, produtora cultural, editora e marca de moda. Voltada para a valorização da cultura negra e periférica, a LAB se tornou referência na promoção da diversidade e inclusão no mercado criativo, sendo também reconhecida por sua atuação na moda e em projetos audiovisuais com forte impacto social. A empresa também é reconhecida por sua política de inclusão, priorizando parcerias e contratações de grupos identitários e diversos. Mais de 50% dos colaboradores são negros ou pardos, 53,6% são mulheres e 25% pertencem à comunidade LGBTQIA+.

da luta negra no Brasil. Em “plantar”, Emicida fala das raízes, ligando o modernismo aos ritmos afro-brasileiros e ao Brasil real que nasce das periferias. Em “regar” relembra a criação do MNU - Movimento Negro Unificado¹⁷, mostrando que o conhecimento e a organização também são formas de resistência. Já em “colher”, ele fala sobre as problemáticas estruturais de ser negro em um país historicamente racista, mas também sobre o afeto, a memória e a força de estar junto. Os três atos exemplificam o movimento hip hop como um elo que aproxima o passado do futuro como herança ancestral. Ao ocupar espaços com a arte negra e periférica, o cantor transforma o palco em local político e mostra que o hip-hop é onde as vozes silenciadas se projetam.

Nessa perspectiva de herança cultural, é possível compreender que mesmo em condições de dominação, esses grupos constroem formas de resistência simbólica, especialmente através da linguagem e da arte. O rap, enquanto manifestação cultural periférica, torna-se, assim, um instrumento forte de articulação das vivências subalternas, transformando a experiência cotidiana em narrativa crítica. Um exemplo contundente pode ser observado no trecho da música ‘Homem na estrada’ do grupo Racionais MC’s:

Pois sua infância não foi um mar de rosas, não [...] Me digam quem é feliz, quem não se desespera vendo nascer seu filho no berço da miséria, um lugar onde só tinham como atração o bar e o candomblé pra se tomar a bênção, esse é o palco da história que por mim será contada [...] (Racionais Mc’s, 1993)

O trecho da música revela no lirismo, os traços profundos da desigualdade estrutural vivida nas periferias brasileiras. Ao afirmar que “sua infância não foi um mar de rosas, não”, o grupo resgata uma experiência comum a muitas infâncias negras e periféricas: a ausência de garantias mínimas, o convívio precoce com a violência, e a falta de acesso a direitos básicos. Ou seja, o primeiro terreno de construção identitária. A sequência dos versos “Me digam quem é feliz, quem não se desespera vendo nascer seu filho no berço da miséria” desloca o foco para a coletividade. Ao invés de apresentar uma história individualizada, fala de uma experiência social coletiva denunciando dessa forma o ciclo da pobreza que se perpetua de geração em geração, onde nascer e crescer na miséria é uma regra. O verso “um lugar onde só tinham como atração o bar e o candomblé pra se tomar a bênção” aponta para a escassez de espaços culturais, educativos e de lazer nas periferias urbanas. Ao mesmo tempo em que critica o abandono por

¹⁷ Após a abolição da escravatura o estado não assegura direitos básicos à população negra, “para reverter esse quadro de marginalização no alvorecer da República, os libertos, ex-escravos e seus descendentes instituíram os movimentos de mobilização racial negra no Brasil, criando inicialmente dezenas de grupos (grêmios, clubes ou associações) em alguns estados da nação” (Domingues, 2007, p. 103) mas eles ainda se mantêm afastados das formas tradicionais até o advento de movimentos maiores como o MNU. (Domingues, 2007)

parte do Estado, os rappers também reconhecem os elementos culturais e espirituais que ainda resistem como fontes de amparo, proteção e sentido. Por fim, ao declarar “esse é o palco da história que por mim será contada”, o sujeito subalterno afirma seu lugar como narrador da própria história. O rap, nesse contexto, não é apenas expressão artística, mas instrumento de memória, denúncia e afirmação de uma identidade coletiva que ainda existe e resiste.

A representação, dentro do Circuito da Cultura, refere-se à produção e circulação de significados sociais. No hip-hop, ela se manifesta quando a juventude negra e periférica narra sua própria vivência, desafiando estereótipos impostos pela mídia e pelo Estado. Um exemplo emblemático é o trecho de “Capítulo 4, Versículo 3”, dos Racionais MC’s:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais. Já sofreram violência policial. A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras. Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros. A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo. Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente (Racionais Mc's, 1997)

Nesse trecho, os dados sobre violência, racismo estrutural¹⁸ e exclusão social são transformados em versos em cima de um beat cativante que denuncia a realidade da periferia. Ao mesmo tempo, afirmam identidade e pertencimento, dando voz àqueles que historicamente foram silenciados. A representação no hip-hop, portanto, não apenas descreve fatos, mas reconfigura imagens sociais, construindo sentido e visibilidade para experiências marginalizadas. Os números, já denunciados pelos Racionais em 1997, continuam sendo alarmantes: em 2024, 27 anos após a música, a realidade permanece crítica. A cada 24 horas, 11 pessoas são mortas por ações policiais em nove estados brasileiros, totalizando 4.068 vítimas ao longo do ano, das quais 3.066 eram negras¹⁹. Esses dados revelam uma persistente violência estrutural e racial, evidenciando a urgência de se ouvir a voz da periferia. Nesse contexto, os MCs assumem um papel de resistência, reafirmando que a narrativa das comunidades marginalizadas deve ser contada por seus próprios sujeitos.

A leitura de Michel de Certeau (1998) permite compreender as práticas faladas do hip-hop como verdadeiras “táticas”, isto é, formas criativas de apropriação do espaço urbano por sujeitos subalternizados, que nele inscrevem sua presença, memória e resistência “em suma, a

¹⁸ Silvio Almeida (2019) parte do princípio de que todo racismo é estrutural, ou seja, integra a organização econômica e política da sociedade de forma inescapável. Segundo o autor: “[...] o racismo é parte da ordem social. Não é algo criado pela instituição, mas é por ela reproduzido” (Almeida, 2019, p. 32)

¹⁹ Os dados fazem parte da sexta edição do relatório “Pele Alvo: crônicas de dor e luta”, divulgado pela Rede de Observatórios da Segurança. O levantamento analisou dados de 2024 nos estados do Amazonas, Bahia, Ceará, Maranhão, Pará, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro e São Paulo. Os dados foram obtidos via Lei de Acesso à Informação. REDE DE OBSERVATÓRIOS DA SEGURANÇA. *Pele Alvo: crônicas de dor e luta*. 6. ed. 2024. Disponível via Lei de Acesso à Informação.

tática é arte do fraco” (Certeau, 1998, p 101), ou seja, um exercício criativo de sobrevivência e enfrentamento diante das estruturas hegemônicas que procuram silenciar essas vozes. No caso do hip-hop, essas táticas se materializam em rituais performáticos que ocupam o centro urbano como ato de visibilidade política. Entretanto, a ocupação tática do espaço costuma provocar a reação do poder instituído, que tende a requalificar a enunciação periférica como ameaça à ordem pública.

Em 1994, um show dos Racionais MC's no Vale do Anhangabaú foi interrompido pela Polícia Militar enquanto o grupo executava O Homem na Estrada, cuja letra afirma: “Eu não acredito na polícia, raça do caralho”. A situação rapidamente se agravou: o público reagiu com revolta, houve lançamento de pedras contra o palco, relatos de disparos na plateia e princípio de correria. Os quatro integrantes do grupo foram conduzidos ao 3.^º Distrito Policial, acompanhados pelo advogado Aparecido Franco. A Polícia Militar alegou que as músicas incitavam ao crime e à violência, deslocando o caráter político das músicas para os jovens negros e marginalizados residentes de favelas e vilas, que convivem diariamente com a violência policial.²⁰ Esse não foi um episódio isolado: em 15 de outubro do mesmo ano, o rapper Big Richard²¹ já havia sido detido no Anhangabaú por motivos semelhantes, revelando um padrão contínuo de vigilância e controle sobre a expressão desses jovens naquele espaço urbano²². Treze anos depois desse ocorrido, outro episódio marcou a tensão entre o hip-hop e a vigilância institucional. Durante a Virada Cultural de São Paulo do ano de 2007, outro show dos Racionais MC's foi interrompido pela Polícia Militar, em meio a relatos de tumulto e risco de conflito com o público²³. Assim como no Anhangabaú em 1994, a justificativa oficial foi de que as músicas incitavam à violência, especialmente por conterem críticas explícitas à atuação policial. O evento gerou grande repercussão midiática:

²⁰ FOLHA DE S.PAULO. Polícia prende grupos de rap durante show. 28 nov. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/28/brasil/23.html>. Acesso em: 27 mar. 2025.

²¹ Hamilton Richard Alexandrino, conhecido como Big Richard, foi um dos pioneiros do rap nos anos 1990, compondo letras politizadas. Desiludido com a cena musical, abandonou a carreira como cantor para se dedicar a vida acadêmica se tornando pós-doutor em Cultura e Sociedade.

²² BRASIL DE FATO. A criminalização da arte negra no Brasil. 2025. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2025/06/09/a-criminalizacao-de-mc-poze-e-a-longa-historia-de-silenciamento-da-arte-negra-no-brasil/>. Acesso em: 29 mar. 2025.

²³ FOLHA DE S.PAULO. PM e fãs dos Racionais se enfrentam na Praça da Sé. 7 maio 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0705200710.htm>. Acesso em: 27 mar. 2025.

Figura 6 - Intervenção da Polícia Militar durante a Virada Cultural de São Paulo em 2007



Fonte: Folha de São Paulo

Durante o conflito, onze pessoas foram detidas e oito viaturas da PM, uma da Guarda Civil e dois veículos particulares foram danificados. Quando a confusão teve início, Mano Brown, vocalista da banda, interrompeu a apresentação e declarou: “Vamos continuar, essa festa é nossa, vamos ignorar a polícia”. Embora tenha tentado retomar o show, o público já se encontrava em desordem, obrigando a banda a se retirar do palco sob proteção de amigos e seguranças, todo o episódio teve duração inferior a uma hora. O evento repercutiu amplamente na mídia, suscitando discussões acerca da liberdade de expressão, da racialização da criminalidade e do papel do hip-hop enquanto espaço de denúncia e resistência sociocultural.

Esses episódios evidenciam a continuidade da criminalização da expressão cultural periférica ao longo de décadas, revelando como o hip-hop, ao ocupar o espaço urbano de forma visível, se torna alvo da vigilância institucional. A repressão policial não se limita à violência física, mas se estende à tentativa de deslegitimar as narrativas construídas por jovens negros e marginalizados. Para Kabengele Munanga (2019), o mito da democracia racial funciona como um dispositivo ideológico que oculta desigualdades históricas e silencia as manifestações culturais da população negra. Nesse sentido, a perseguição ao hip-hop expressa uma lógica histórica de marginalização, pois a cultura periférica, ao afirmar identidades negras, desafia a ordem social excludente.

Diferente da interrupção forçada dos Racionais Mc's em 1994 e 2007, em que a repressão policial impôs a criminalização da voz periférica, a performance de MV Bill no Free Jazz de 1999 revela uma outra estratégia de confronto simbólico:

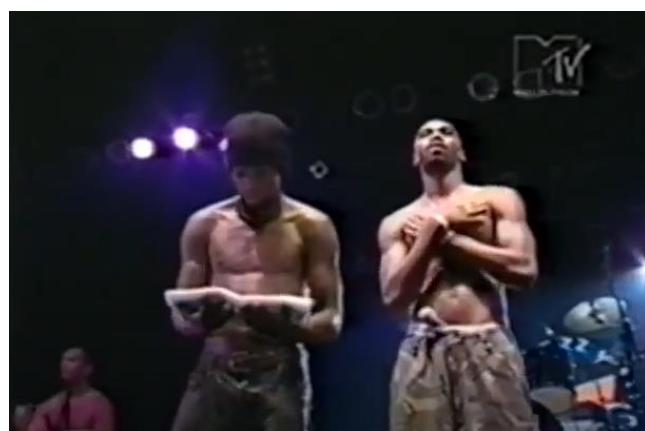
Figura 7 - MV Bill durante o Free Jazz (frame do vídeo em 27min50s à 28min00s)



Fonte: MV BILL. Mv Bill no Free Jazz – show completo raríssimo 1999. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sOD-RmdJ1a8>. Acesso em: 30 nov. 2025.

Durante o festival, o rapper subiu ao palco trajando uma camisa vermelha, figurino escolhido para a apresentação, e iniciou a execução da música “Soldado do Morro”, lançada no mesmo ano, cujos versos denunciam os privilégios sociais e a violência policial: “Seria diferente se eu fosse mauricinho” e “Quem deveria dar a proteção, invade a favela de fuzil na mão”. No decorrer da canção, MV Bill apareceu portando uma arma de brinquedo na cintura, encenando a imagem do jovem negro constantemente associado ao crime. Ao final da música, de maneira simbólica, retirou a arma, a deitou em um pano branco e a substituiu pelo microfone, concluindo o gesto com o sinal da paz:

Figura 8 - MV Bill durante o Free Jazz (frame do vídeo em 28min00s à 28min10s)



Fonte: MV BILL. Mv Bill no Free Jazz – show completo raríssimo 1999. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sOD-RmdJ1a8>. Acesso em: 30 nov. 2025.

A cena condensou uma mensagem clara: aquilo que a sociedade insiste em ver como arma, na periferia pode ser voz. O microfone, colocado no lugar do revólver, tornou-se símbolo de enfrentamento e também de sobrevivência, demonstrando que o hip-hop disputa sentidos ao transformar a experiência da violência em discurso crítico e existencial, “a música popular em particular, a performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente” (Napolitano, 2001, p 57). No entanto MV Bill sofreu críticas pelo ato simbólico “Num show como aquele, a periferia não está na plateia; por isso levei para o palco: todos os excluídos estavam lá comigo,” afirmou o artista em entrevista à Folha de Londrina²⁴.

Se a performance de MV Bill em 1999, já apontava para uma disputa simbólica em torno do que a sociedade insiste em ler como “arma,” quando está ao lado dos subalternizados, mais de vinte anos depois essa lógica se mantém. Em 2020, uma mulher que havia denunciado o racismo sofrido pela irmã em uma loja de cosméticos, publicou em uma rede social a frase: “fogo nos racistas”, verso emblemático da canção Olho de Tigre, do rapper Djonga, que se tornou uma espécie de grito de guerra dentro da juventude hip-hop. “Na música popular, nem sempre o cantor ou o instrumentista, apesar de ganharem mais destaque junto ao público, são os principais responsáveis pelo resultado da performance geral da canção” (Napolitano, 2001, p.58). A frase ganhou símbolo de grito de guerra para a juventude negra, por conta do fácil entendimento e da agressividade que sintoniza a revolta silenciada a anos. No entanto, em 2022, a Justiça condenou a vítima a indenizar o estabelecimento em R\$5.000,00:

Figura 9 - Manchete de condenação pela publicação da frase



Fonte: ALMA PRETA, 27 abr. 2022. Disponível em:
<https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/cartaz-racistas/> Acesso em: 1 dez. 2025.

²⁴FOLHA DE LONDRINA. Rapper rouba a cena mostrando arma no palco. 2002. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/rapper-rouba-a-cena-mostrando-arma-no-palco-212681.html>. Acesso em: 29 mar. 2025.

O episódio confirma o que Clovis Moura (1988) já apontava: a criminalização não recai apenas sobre práticas, mas sobre corpos negros que ousam usar suas vozes. Meses depois do ocorrido, Djonga transformou esse episódio em performance. Em um de seus shows, um modelo surgiu em chamas representando de maneira literal o verso que havia custado uma condenação: “fogo nos racistas”. A cena impactante, que ganhou destaque na mídia, devolveu para o palco o que a justiça tentou silenciar: o grito de revolta da juventude negra:

Figura 10 - Performance do Djonga no festival Cena 2K22



Fonte: FOLHA DE S.PAULO, 2022. Disponível em:
<https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2022/06/djonga-coloca-fogo-nos-racistas-de-verdade-em-show-assista-performance.shtml>. Acesso em: 1 dez. 2025.

Stuart Hall (2006) discute três modelos de identidade: a identidade iluminista, a identidade sociológica e a identidade pós-moderna. A identidade iluminista parte da ideia de um “eu” centrado, unificado e estável; a identidade sociológica compreende o sujeito como formado na interação com o outro, constituído social e culturalmente; já a identidade pós-moderna rompe com a ideia de fixidez, concebendo identidades fragmentadas, múltiplas e em constante processo de transformação. Nesse sentido, quando entendemos que as identidades pós-modernas são construídas em disputa e estão sempre em movimento, torna-se evidente como o movimento hip-hop reafirma seu papel na produção de sentidos e narrativas: o que a sociedade insiste em tratar como ameaça se transmuta em voz, expressão e reivindicação simbólica. Nesse ponto essas performances exemplificam o modo como o hip-hop se configura como um Novo Movimento Social (Goss, 2004): não apenas denunciar, mas protagonizar e ressignificar. Não apenas fala pelos subalternizados mas também para e com eles.

2.3 A expressão da diáspora africana na identidade negra teresinense

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão "mundano", secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades - os legados do Império em toda parte - podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento — a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor. Essa interpretação potente do conceito de diáspora é a mais familiar (Hall, 2003, p. 28).

A diáspora africana é, antes de tudo, um fenômeno histórico marcado por rupturas violentas, portanto, não fixa a identidade no passado, mas a reinscreve constantemente no presente, nos modos de viver, resistir e criar. Como observado por Stuart Hall (2006), a cultura é um espaço de negociação, onde as tradições e práticas são constantemente reinterpretadas e reinventadas pelos diaspóricos em diferentes contextos. Assim, através da música, dança, gastronomia, religião, linguagem e outras expressões culturais, os membros da diáspora mantêm vínculos com sua terra natal e constroem uma identidade coletiva que transcende fronteiras geográficas e temporais. A identidade negra em Teresina que conta com 80% da população autodeclarada com preta ou parda, sendo o 3º estado do Nordeste com maior percentual da população autodeclarada negra, é moldada por uma série de fatores, incluindo a preservação de tradições culturais africanas, a luta por reconhecimento e igualdade social, além da criação de espaços de pertencimento e resistência.

A criação de Teresina remonta ao século XIX, em um contexto de reorganização administrativa e de busca por maior integração do Piauí ao restante do território nacional. A transferência da capital, de Oeiras para as margens do rio Parnaíba, atendeu a interesses econômicos e estratégicos, sobretudo pela necessidade de dinamizar o comércio fluvial e facilitar a comunicação com outras regiões (Silva, 2012). “Teresina foi a primeira capital planejada e construída sob o regime imperial” (Silva, 2012, p. 218), o que evidencia seu caráter pioneiro enquanto cidade projetada para atender a um ideal de progresso.

Nesse contexto de criação da nova capital do Piauí, entretanto, “as lacunas sobre a escravidão no Piauí ainda são bem expressivas, mais ainda quando se trata especificamente do sistema escravista urbano” (Silva, 2015, p. 178). Esse silêncio historiográfico se torna ainda mais evidente quando observamos as condições concretas de exploração da mão de obra escravizada. Essas rotas históricas e a presença de trabalhadores africanos em Teresina, não

apenas moldaram a cidade, mas também estabeleceram as bases culturais que hoje se refletem na identidade negra local.

Mas, como aponta Rodrigo Caetano Silva, “essa estratégia de colocar o escravizado para trabalhar em vários afazeres, diminuindo ao máximo seu tempo de descanso” (2015, p. 195), revela um mecanismo de controle que buscava não apenas extrair a força de trabalho, mas também cercear a possibilidade de construção de espaços de sociabilidade e de práticas culturais próprias. Ainda assim, apesar da tentativa de esvaziar sua vida cotidiana de qualquer tempo livre, a população negra encontrou formas de resistência simbólica, ressignificando cantos, danças, rituais e celebrações religiosas como instrumentos de memória e afirmação coletiva. A cultura, nesse contexto, não pode ser compreendida apenas como expressão estética, mas como estratégia de sobrevivência e resistência diante da violência do sistema escravista (Hall, 2006). Como apontado por Artemisa Montero ao estudar a identidade negra brasileira: “no Brasil, as práticas culturais africanas reelaboradas estão sujeitas à combinação com práticas culturais indígenas e européias, o que quer dizer que muitos símbolos e signos são recriados no contexto diaspórico” (Monteiro, 2009, p. 182)

Esses gestos atravessaram os séculos e constituem uma dimensão fundamental da diáspora africana: o movimento de reinvenção identitária em terras estrangeiras, no qual a arte e a cultura funcionam como elo entre passado, presente e futuro. É nesse ponto que se abre a discussão sobre a centralidade da produção artística negra na formação da cidade e, posteriormente, na construção da identidade cultural teresinense.

Nesse cenário, se torna impossível não destacar a figura de Esperança Garcia, mulher negra escravizada no século XVIII que é considerada a primeira advogada do Brasil. Sua carta, escrita em 1770, sendo endereçada ao então governador da Capitania de São José do Piauí, constitui-se como um dos mais emblemáticos documentos de denúncia da violência escravista na região. Nela, Esperança expõe a separação forçada de sua família: “Desde que o capitão lá foi administrar que me tirou da fazenda Algodões, onde vivia com o meu marido, para ser cozinheira” (Garcia, 1770). O relato não apenas evidencia a brutalidade das práticas coloniais, mas também a lucidez e a coragem de uma mulher que, em meio às restrições impostas pela escravidão, soube transformar a escrita em ferramenta de reivindicação e resistência.

O legado de Esperança Garcia ultrapassa o registro histórico e chega ao presente como símbolo da luta e da persistência da população negra. A memória de sua trajetória é mantida

viva através do Memorial Esperança Garcia²⁵, em Teresina, que além de homenageá-la, constitui-se como polo cultural e espaço de fortalecimento identitário, abrigando manifestações artísticas, oficinas educativas e atividades que resgatam a herança afrodescendente como a tradicional festa da beleza negra:

Figura 11- Material de divulgação da 39ª festa da beleza negra



Fonte: COISADDENEGOO. [Material de divulgação da 39ª Festa da Beleza Negra]. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DCg12yvunDD/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

A Festa da Beleza Negra, realizada anualmente em Teresina, ultrapassa o caráter festivo e assume papel central na afirmação identitária e no fortalecimento da autoestima da população negra. Trata-se de um espaço em que se reconfiguram sentidos atribuídos ao corpo e à estética negra, historicamente marcados por estigmas. Como ressalta Nilma Lino Gomes (2002), a valorização da corporeidade e da estética negra constitui estratégia política e cultural de resistência ao racismo e de construção de identidades positivas. Nesse sentido, eventos como a Festa da Beleza Negra dialogam com uma longa tradição de ressignificação simbólica que atravessa séculos, desde as práticas culturais de resistência durante a escravidão até as expressões artísticas contemporâneas, como o hip-hop e as batalhas de rima que emergem nas periferias da capital.

Considerando outra dimensão da diáspora africana “[...] Podemos afirmar que falar em tradição africana é falar de tradição oral” (Araújo, 2016, p. 11). A oralidade é a tradição mais importante da diáspora africana, ela é transmitida de geração para geração por meio da comunicação oral, através de rituais, usos e mitos, contextualizados para uma determinada civilização (Araújo, 2016). Historicamente, em diversas sociedades africanas, os griots e griotes eram vistos como guardiões da história oral, “ambos responsáveis, em uma cultura oral, por

²⁵ O Memorial Esperança Garcia é um espaço cultural inaugurado em julho de 2007 em Teresina, Piauí. Localizado na Avenida Miguel Rosa, é administrado pela Secretaria Estadual de Cultura (SECULT-PI)

conservarem a memória coletiva africana” (Lopes, 2019, p.3), existiam três categorias: os músicos, os embaixadores e os poetas. Desempenhavam papel central como guardiões da memória coletiva através da oralidade:

Os Griots e Griotes são os atuais resquícios dessa cultura, contudo, com o advento da Modernidade, que adentra cada vez mais nas sociedades africanas pelo abraçar do capital concebido pela globalização devorando as tradições e homogeneizando o mundo (Lopes, 2019, p. 5)

Em Teresina, essa tradição oral se expressa nas práticas culturais, que vão desde os cânticos de religiões de matriz africana, até a poesia falada das batalhas de rima, se no passado a oralidade garantiu a transmissão de saberes em meio à violência do sistema escravista, pois “as restrições e marginalizações impostas aos negros como escravos proibiram suas danças, músicas” (Araújo, 2006, p.06), no presente ela se reinventa como ferramenta de denúncia e afirmação identitária.

Um exemplo emblemático da herança oral em Teresina pode ser encontrado no Grupo de Cultura Afro Afoxá, criado em 1996 na periferia sul da cidade. No site oficial, o grupo se descreve como dedicado à pesquisa e à difusão da cultura afro-brasileira, com o objetivo de “divulgar seus valores” e contribuir para a inclusão de jovens por meio da produção cultural. Essa forma de auto apresentação revela um projeto que vai além da dimensão artística, assumindo também um papel social e político, em sintonia com a tradição da diáspora de transformar a oralidade em instrumento de resistência e afirmação. Suas oficinas de culinária afro, artesanato, pintura e música, não apenas recuperam saberes ancestrais transmitidos oralmente, como também os reelaboram em práticas comunitárias que fortalecem a autoestima e a identidade negra em Teresina.

Essa trajetória Grupo de Cultura Afro Afoxá foi ampliada com a criação do 1º Festival de Arte e Cultura Afro-Brasileira (FACA), em 2025, concebido em comemoração aos trinta anos de atuação do grupo, o festival reuniu múltiplas linguagens como música, dança, artes plásticas, estética e culinária, traduzindo em escala maior a proposta inicial do Afoxá, tornando-se um espaço de celebração coletiva da memória africana. Nessa perspectiva, tanto o grupo quanto o festival materializam o que Beatriz Nascimento (2021) comprehende como quilombo simbólico:

Nesse sentido, ‘quilombo’ marca um processo de ação, atividade, conduta, dentro dos princípios antes mencionados. Aí residem sua trajetória e importância histórica: essa característica de processo, de

continuum. Entretanto, não pensamos esse contínuo como estático, e sim como dinâmico (Nascimento, 2021, p. 248).

A concepção de quilombo simbólico evidencia que quilombos não se restringem a locais físicos ou registros históricos, mas constituem processos contínuos de ação e resistência cultural, dinâmicos e adaptáveis ao presente. O Grupo de Cultura Afro Afoxá funciona como expressão contemporânea desse conceito, materializando a tradição diaspórica em Teresina e reforçando a importância da oralidade como instrumento de identidade.

Nesse contexto, o Coisa de Nêgo, outro coletivo afro em Teresina, pode ser interpretado como mais uma manifestação contemporânea de quilombo simbólico. “Antes de o grupo ser criado não se falava em quilombos no estado nem tão pouco de cultura africana” (2010, p. 1), assim como o Afoxá, o grupo atua na preservação e reinvenção da cultura afro-brasileira, utilizando música, dança e oficinas educativas como instrumentos de fortalecimento da identidade negra:

Os negros e as negras piauienses, em especial os do Grupo Afro-Cultural Coisa de Nêgo, procuraram construir um elo com o continente africano que fosse visível através do corpo e de uma estética africana idealizada. Ao assim procederem, encontraram formas de afirmação da identidade negra e de busca por inclusão social e política nas quais o corpo e a estética se tornaram instrumentos prioritários (Monteiro, 2009, p. 180)

A observação de Monteiro (2009) evidencia que o corpo e a estética, ao serem ressignificados pelo Coisa de Nêgo, funcionam como canais de conexão com a ancestralidade africana. Essa busca por uma “estética africana idealizada” não se limita à aparência, mas traduz um esforço de reinscrição da memória diaspórica no presente, transformando o corpo em território político e cultural. Assim, ao mesmo tempo em que evocam símbolos da África, os integrantes do grupo reafirmam sua identidade negra em Teresina, atualizando a experiência da diáspora como processo contínuo de resistência e reconstrução coletiva.

3 CONTEXTO URBANO: CIDADES, VILAS E FAVALAS EM TERESINA

O problema da definição das cidades poderia levar-nos muito longe. Mas podemos tomar como paradigma as definições dadas há muito tempo por M Sorre e, mais recentemente, por J. Jacobs. Para M. Sorre, existe uma cidade quando há coalescência de funções em uma aglomeração. Esta expressão significa que as funções chegam a depender umas das outras, tornando-se assim independentes da atividade primária que deu origem à aglomeração. Em outras palavras, existe autonomia da aglomeração. Para J. Jacobs, é mister fazer uma distinção entre town (cidade) e city (cidade de maior porte, metrópole), não tendo a primeira funções verdadeiramente urbanas. A cidade (town) não gera seu crescimento a partir de sua economia local e nunca o fez; as exportações que ocasionalmente pode realizar não conseguiram criar, depois, um crescimento auto-sustentado, ao passo que a verdadeira cidade cria, a partir da economia local, seu crescimento econômico (Santos, 1979, p. 70).

A partir dessa reflexão de Milton Santos, que se apoia nas definições de J. Jacobs. e M. Sorre, podemos compreender a cidade como resultado de um processo de concentração e autonomia de funções, ou seja, um espaço que ultrapassa sua origem imediata e se organiza de forma complexa em torno de atividades econômicas. Essa concepção é particularmente útil para pensar o caso de Teresina, capital do Piauí, cuja fundação se deu por volta de 1850, com o objetivo de transferir a sede do poder político, administrativo e financeiro. Transferida de Oeiras para as margens dos rios Parnaíba e Poty, Teresina nasceu como uma cidade planejada para facilitar o escoamento de mercadorias e integrar a província ao mercado regional e nacional (Gândara, 2011). Esse caráter econômico-comercial de sua origem evidencia que a capital não foi criada a partir de uma economia local auto sustentada, mas para se inserir em fluxos mercantis mais amplos. Como consequência, sua organização urbana sempre esteve atravessada pela lógica da desigualdade: enquanto áreas centrais recebiam investimentos para consolidar o espaço do capital, populações pobres foram empurradas para as margens periféricas, originando setores informais.²⁶

²⁶A ideia de setores informais foi concebida em 1972 como resultado de uma missão técnica da OIT no Quênia (ILO, 1972). E, contemporaneamente, trabalhada por Hart (1973) em pesquisas realizadas em áreas urbanas da região sul de Gana. A partir dessa gênese, e se valendo das proposições críticas, não apenas da geografia do terceiro mundo, mas também de pensadores como Furtado (1970), passamos a decodificar a trajetória do termo informal até sua aparição e uso como uma espécie de tipologia urbana, os assentamentos informais, por volta de 1996. Os assentamentos informais são áreas urbanas que se desenvolvem fora das normas e regulamentos legais de planejamento e construção. Eles são frequentemente caracterizados pela falta de infraestrutura básica, como água encanada, saneamento, eletricidade e ruas pavimentadas. A posse da terra também costuma ser irregular, ou seja, as pessoas que moram nesses locais não têm a documentação legal que comprove a propriedade do terreno.

Esse processo de estabelecimento informal do espaço urbano em Teresina, pode ser observado desde meados do século XX. Já em 1940, a cidade apresentava ocupações em áreas como o Mafuá, Vila Operária e Vila Militar, que representavam núcleos periféricos em torno da malha urbana central (Lima, 2017, p. 36). Essas vilas surgiram como formas de moradia de trabalhadores, afastadas do centro modernizado e servidas por infraestrutura precária. Nas décadas seguintes, com o crescimento populacional acelerado e o fluxo migratório vindo do interior, a urbanização gerou também formas mais precárias de assentamento, como loteamentos irregulares, autoconstrução e favelas, que passaram a compor a paisagem periférica da capital (Lima, 2017, p. 33). Esses assentamentos foram resultado da exclusão da população de baixa renda do mercado formal de habitação, em contraste com os condomínios fechados voltados às classes médias e altas.

A primeira favela brasileira remonta do século XIX na cidade do Rio de Janeiro. Elas cresceram em números e tamanhos, e se espalharam pelo país. Eram vistas como lugares insalubres com problemas habitacionais e que perpetuavam um caos estético. Nos anos de 1960 e 1970, começou a ganhar força no Brasil a primeira proposta sistemática de extinção de aglomerados populares, especialmente favelas e ocupações urbanas. Esses territórios passaram a ser interpretados pelo poder público e por setores da elite como espaços “problemáticos”, associados à desordem, à pobreza e ao aumento da criminalidade. Essa visão reducionista transformava esses locais no “lócus da violência urbana”, como se a violência fosse uma característica intrínseca das comunidades, e não um resultado das desigualdades estruturais, da falta de investimento estatal, do racismo e da exclusão socioeconômica.

Essa perspectiva levou a políticas de remoção forçada, de deslocamento de famílias para áreas periféricas e à criação de conjuntos habitacionais distantes dos centros. O objetivo declarado era “eliminar” os espaços considerados perigosos; na prática, tratava-se de controle social, gestão da pobreza e segregação territorial (Motta, 2013). Até 1990 esses locais sequer eram reconhecidos formalmente pelo IBGE, no ano seguinte eles são nomeados de “aglomerados subnormais” e são conceitualizados como:

[...] um conjunto constituído de, no mínimo, 51 (cinquenta e uma) unidades habitacionais (barracos, casas...) carentes, em sua maioria, de serviços públicos essenciais, ocupando ou tendo ocupado, até período recente, terreno de propriedade alheia (pública ou particular) e estando dispostas, em geral, de forma desordenada e densa. A identificação dos Aglomerados Subnormais deve ser feita com base nos seguintes critérios: a) Ocupação ilegal da terra, ou seja, construção em terrenos de propriedade alheia (pública ou particular) no momento atual ou em período recente (obtenção do título de propriedade do terreno há dez anos ou menos); e b) Possuírem pelo menos uma das seguintes características: urbanização fora dos padrões vigentes – refletido por vias de

circulação estreitas e de alinhamento irregular, lotes de tamanhos e formas desiguais econSTRUções não regularizadas por órgãos públicos; e precariedade de serviços públicos essenciais (IBGE, 2011, p. 27).

Contudo, na divulgação dos resultados do Censo Demográfico de 2022, o IBGE substituiu a denominação “aglomerados subnormais” por “favelas e comunidades urbanas”. A mudança teve como objetivo reduzir o estigma associado ao termo anterior e alinhar a classificação a padrões internacionais, como os da ONU- Habitat²⁷ e dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável.²⁸ Embora os critérios de identificação tenham sido mantidos, a nova definição passou a destacar também o risco ambiental, reconhecendo que muitas dessas áreas se localizam em terrenos suscetíveis a desastres ou restrições legais de uso. Dessa forma, ainda que os dados de campo tenham sido coletados com base no conceito de aglomerado subnormal, sua apresentação oficial passou a adotar o termo “favelas e comunidades urbanas”, conferindo maior precisão conceitual e reconhecimento social a esses territórios (IBGE, 2022).

Embora os termos 'vilas' e 'favelas' sejam frequentemente usados de forma indiscriminada para se referir a assentamentos populares, é fundamental destacar suas distinções históricas e conceituais. A formação dessas áreas periféricas em Teresina evidencia que nem toda ocupação informal seguiu a mesma lógica. A origem das vilas, como a Vila Operária, está ligada a um processo que, embora precário, possuía uma articulação distinta das favelas (Santos, Lima, 2014). A Prefeitura Municipal de Teresina, através da Secretaria de Habitação e Urbanismo, consolidou em seu Censo das Vilas e Favelas de 1999, uma distinção conceitual crucial para a compreensão do espaço urbano da capital. Nesse documento, a equipe responsável definiu as categorias de forma precisa:

Vila: área de moradia (comunidade) surgida a partir de ocupação por famílias sem-teto sem obedecer às exigências feitas pela lei do parcelamento do solo, mas possível de ser regularizada, saneada e urbanizada. Favela: área de moradia (comunidade) surgida a partir de ocupação por famílias sem-teto geralmente localizada em área de risco iminente (alagamento/desmoronamento) ou em leito de vias públicas (ruas e/ou avenidas) sujeitas quase sempre a remoção (Censo de vilas e favelas, 1999, p. 9).

²⁷ O Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos (ONU- Habitat) estabeleceu-se em 1978, como resultado da Conferência das Nações Unidas sobre Assentamentos Humanos (Habitat I). O programa é o ponto focal da ONU para a urbanização sustentável e os assentamentos humanos, tendo como objetivo atuar em prol do desenvolvimento urbano social, econômico e ambientalmente sustentável.

²⁸ Os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável são uma coleção de 17 metas globais, estabelecidas pela Assembleia Geral das Nações Unidas e o Conselho Econômico das Nações Unidas. É um apelo global à ação para acabar com a pobreza, proteger o meio ambiente e o clima e garantir que as pessoas, em todos os lugares, possam desfrutar de paz e de prosperidade.

Portanto, tanto as vilas quanto as favelas, mesmo distintas, expressam a mesma lógica de segregação urbana em Teresina e a produção de espaços informais para a população pobre, em contraposição ao investimento concentrado em áreas centrais ou em empreendimentos de elite.

3.1 Urbanização em Teresina e crescimento de assentamentos informais

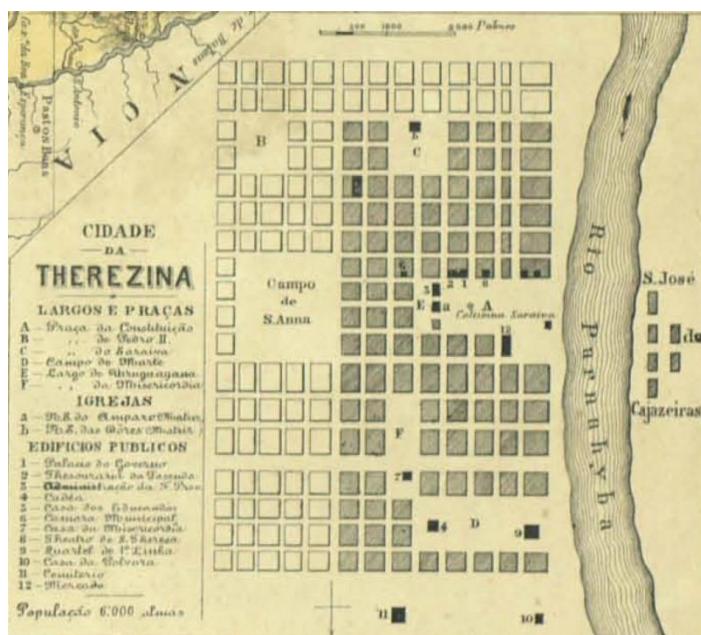
Nos primeiros anos de 1850 nascia, em pleno vale do rio Parnaíba, a cidade de Teresina. Destinada a se tornar sede do poder político e administrativo do Piauí, ia suplantar a cidade de Oeiras, que até então exercia esse papel (Gândara, 2011, p. 90)

Com o processo de urbanização da cidade, que se iniciou com a transferência da capital de Oeiras, para Teresina, em 1852, estabeleceu-se uma segregação estrutural durante o marco zero. A cidade foi planejada com um viés administrativo e comercial, priorizando a funcionalidade do centro e a circulação do comércio, corroborando com a circulação da riqueza, mas falhando em prover moradia formal para a crescente população:

Particularmente, entendemos que a transferência da capital para beira-rio Parnaíba resultou de um processo mudancista que se iniciou no período Colonial. Processo este, unanimemente justificado, político e socialmente, no fato de que o futuro da província se encontrava às margens do rio Parnaíba, região destinada a ser um polo econômico e que viria resolver o problema crônico do território [...] (Gândara, 2011, p. 92)

Essa priorização, contudo, teve uma contrapartida direta, se “a justificativa básica para sua efetivação foi econômica” (Gândara, 2011, p. 92) a cidade foi imediatamente transformada em mercadoria de alto valor, acessível apenas à elite administrativa e comercial. O protagonista dessa mudança de capital foi o Presidente da Província, José Antônio Saraiva que instaura o conhecido como Plano Saraiva (1852) responsável pela organização inicial de Teresina, cujo foi a primeira cidade do Brasil construída em traçado geométrico. Ela não nasceu de forma espontânea, mas de modo artificial. Saraiva, pessoalmente, tomou as primeiras providências: planejou tudo, com o cuidado de estabelecer logradouros em linhas paralelas, simetricamente dispostas, todas partindo do Rio Parnaíba, rumo ao Rio Poti (SEMPLAN):

Mapa 1 - Detalhe da planta inicial de Teresina, denominada comumente como Plano Saraiva



Fonte: Atlas do Brasil Império de 1868

Esse planejamento estabeleceu o pioneiro traçado geométrico em linhas paralelas. Ao analisar a planta, é visível que o Plano Saraiva se concentrou na organização da propriedade e da logística do capital financeiro. A malha ortogonal e simétrica tinha como função principal organizar a venda dos lotes e facilitar o escoamento de mercadorias:

O Plano Saraiva propõe um traçado racional e funcional que difere do traçado urbano orgânico-funcional das cidades coloniais brasileiras construídas segundo a cultura urbanística portuguesa. Em Teresina, o traçado oferece ruas paralelas simetricamente dispostas e cruzando-se em ângulo reto como um tabuleiro de damas ou de xadrez, resultando em uma malha de ruas e quarteirões em quadrícula funcionalmente hierarquizados... Enquanto no plano de Teresina a origem do desenho foi uma necessidade econômica e política [...].(Silva, 2012, p. 223)

A análise da matriz ortogonal do Plano Saraiva é cirúrgica. O traçado racional e funcional que se estabelece, esse 'tabuleiro de damas' de ruas que se cruzam em ângulo reto, não é um detalhe neutro, ele tem um objetivo, e não é social. Fica evidente que a origem desse desenho não é orgânica, mas sim uma necessidade econômica e política. Teresina não nasceu de uma dinâmica social espontânea. Pelo contrário, surgiu de um projeto administrativo e financeiro, feito sob medida para o capital. Essa geometria organizada tinha um foco: a organização da propriedade e a logística da riqueza, visando facilitar a venda dos lotes e o escoamento de mercadorias. A concentração dos Edifícios Públícos — como o Palácio do Governo, a Tesouraria da Fazenda e o Mercado — prova que o investimento inicial e a canalização de

recursos foram direcionados para o espaço do poder e da circulação da riqueza “[...] para a cidade era uma experiência interessante, de certa grandeza natural, em que ficava nítido o objetivo de criar uma cidade ordenada” (Gâranda, 2003, p. 104).

O caráter segregador do Plano Saraiva não reside apenas no que ele construiu, mas no que ele ignorou. A rigidez da matriz geométrica demonstra uma total ausência de planejamento para a reprodução social da classe trabalhadora. Não há espaços reservados para habitação popular ou áreas destinadas ao lazer e serviços essenciais para a população de baixa renda. Ao priorizar o solo como mercadoria principal, em detrimento do direito à moradia, o plano estabeleceu uma barreira de acesso, elevando o custo da terra e tornando o solo urbano central inacessível para o migrante. Embora a cidade tenha sido fundada em 1852 com um viés de planejamento e controle, o verdadeiro desafio à sua estrutura urbana planejada se instaurou partir da década de 1940, com a intensificação do êxodo rural²⁹ no Piauí. Este fenômeno, que se acelerou nas décadas de 1950 e 1960, impôs uma pressão demográfica que a estrutura urbana planejada, rigidamente centralizada, não tinha condições de absorver.

Começava, desse modo, a inversão da relação populacional entre campo e cidade (de acordo com o censo de 1980, a população urbana passou a constituir 67,57% do total). Graças a esse êxodo rural, as cidades não cresceram, mas 'incharam' com o aumento do número de favelas e o surgimento desse novo personagem, o 'bóia-fria', no cenário da história dos despossuídos deste país (Gonzalez, 1984, p. 9 -10).

Essa análise de Lélia Gonzalez é fundamental, pois estabelece que o crescimento urbano no país é uma consequência direta do desequilíbrio estrutural. No contexto teresinense, o "inchaço" da cidade que a autora aponta, é a manifestação exata do colapso do planejamento rígido do século XIX. A capital, incapaz de absorver o novo contingente populacional, demonstrou que seu desenvolvimento não era para todos. Dessa forma, a expulsão populacional do campo se reverteu na expulsão populacional do mercado formal de terras urbanas. O aumento do número de favelas é, assim, o registro geográfico da falha do Estado em prover o direito à moradia para essa nova classe despossuída. O migrante rural, desprovido de acesso ao mercado de terras formais, foi forçado a buscar a moradia pela via da autoconstrução e ocupação de espaços informais e periféricos, o que sobrava era às margens da cidade (Façanha, 2003). A

²⁹ O êxodo rural no Piauí, intensificado a partir da década de 1940, alinha-se ao processo de industrialização e urbanização acelerada experimentado pelo Brasil pós-1930. Em Teresina, este fluxo migratório de trabalhadores e ex-campões foi o motor fundamental para o crescimento demográfico da capital, pressionando a capacidade de absorção do mercado imobiliário formal e sendo a causa estrutural direta para o surgimento dos assentamentos informais (Façanha, 2003).

exclusão da população de baixa renda do mercado formal de habitação, onde o solo havia sido consolidado como mercadoria, tornou-se a causa estrutural direta para a emergência dos assentamentos informais.

Esse processo de formação da cidade informal em Teresina não pode ser interpretado como um crescimento meramente espontâneo. As primeiras ocupações, como a Vila Operária, que teve seu marco inicial em 1928, manifestaram-se como resultado de uma intervenção do poder público municipal (Santos; Lima, 2014). Essa intervenção, no entanto, carregava um caráter segregador, conforme demonstram Santos e Lima (2014), o objetivo por trás da doação de terrenos estava ligado, sobretudo, ao afastamento das famílias do centro da cidade, área que era alvo de projetos de embelezamento e, consequentemente, de valorização imobiliária. Desse modo, as primeiras áreas periféricas, como a Vila Operária, Mafuá e Vila Militar, materializaram a lógica da desigualdade: as populações pobres eram empurradas para as margens, após a linha férrea, enquanto o centro, planejado como tabuleiro de damas do Plano Saraiva, era reservado ao capital e à elite. Esse processo de migração forçada dos trabalhadores para regiões mais distantes do centro foi a primeira manifestação da dupla segregação. Assim, o crescimento de Teresina, na segunda metade do século XX, manifestou-se na dupla forma da segregação socioespacial³⁰.

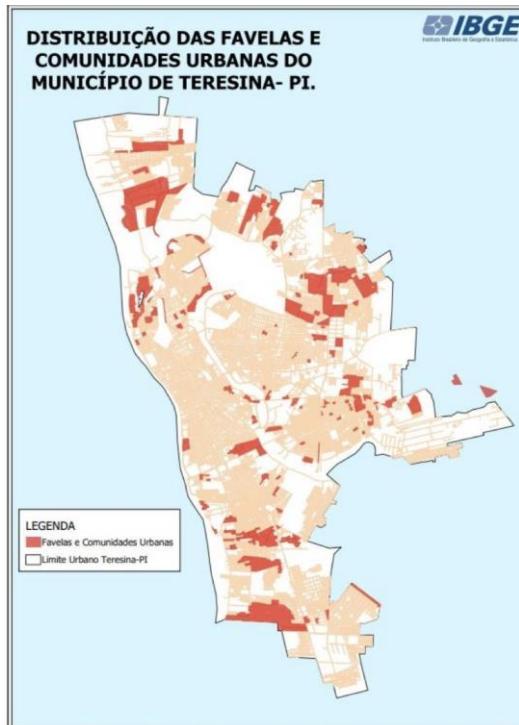
Um outro processo sócio-espacial relevante foram as migrações de populações de alto poder aquisitivo, oriundas, em sua maioria, do antigo centro tradicional, em direção aos bairros da “Jockey Club do Piauí” – que, posteriormente, seria desmembrado em Jockey Club e Fátima -, São Cristovão, Planalto Ininga entre outros, localizados na zona Leste (ABREU, 1983, p. 72-73). Esse processo gerou um rebatimento espacial, concentrando uma fração da população que possuía um alto poder aquisitivo (Façanha, 2003, p. 3).

Esse fenômeno, denominado de “rebatimento espacial”, é o nosso ponto de partida para entender a segregação na capital. O termo "rebatimento" sugere que a concentração de riqueza e a migração das elites para a Zona Leste não foi acidental, foi o efeito espelho da expulsão ou exclusão da população de baixa renda para as áreas mais marginais. Enquanto a Zona Leste se consolidava como o polo de serviços e alta infraestrutura, o restante da cidade, especialmente as faixas de inundação e as periferias distantes, recebia a população pobre que formou os vastos assentamentos informais.

³⁰A análise de Teresina sob a ótica da segregação socioespacial alinha-se à Geografia Crítica Brasileira, que entende a espacialização da desigualdade, como produto da modernização excludente e das forças do capital (Santos, 1996).

O fenômeno do rebatimento espacial, que concentra a riqueza em uma área e a carência em outras, pode ser cartografado com precisão. A análise da distribuição dos assentamentos informais em Teresina comprova a tese da segregação, evidenciando que as áreas mais antigas e valorizadas da cidade foram poupadadas do crescimento desordenado. A segregação, portanto, é um processo geográfico visível:

Mapa 2 - Distribuição das favelas e comunidades urbanas do município de Teresina - PI



Fonte: IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Censo 2022

O Mapa 2, de Distribuição das Favelas e Comunidades Urbanas de Teresina, demonstra visualmente a consequência da rigidez do planejamento do século XIX. Os assentamentos informais, representados pelas manchas vermelhas, não se concentram no centro planejado ou na Zona Leste de elite, mas sim em um claro padrão periférico – nas Zonas Norte, Sul e Sudeste – marcando as bordas e as áreas de expansão desordenada da cidade. Essa distribuição corresponde à realidade de 170 comunidades urbanas (Censo IBGE 2022), que, somadas, totalizam 25,82 km² e uma densidade populacional altíssima, 7.676,29 habitantes/km².

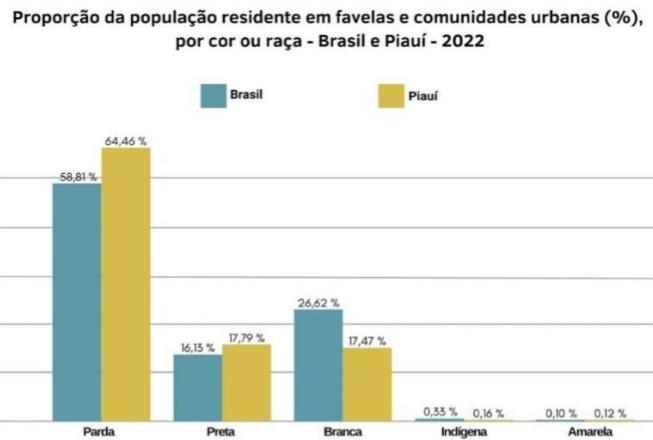
Essa distribuição geográfica é a materialização da segregação: o acesso à cidade formal, com seus índices de infraestrutura, é reservado a uma fração da população, enquanto o restante que somam 198.189 pessoas, o equivalente a 22,88% da população total, é empurrado para as margens. Essa distribuição geográfica é a materialização da segregação: o acesso à cidade formal, com seus índices de infraestrutura, é reservado a uma fração da população, enquanto o

restante é empurrado para as margens. Entretanto, a análise da segregação em Teresina não pode se restringir à dimensão geográfica. A exclusão espacial se consolida como a materialização do racismo na produção do espaço urbano. A população excluída do acesso à cidade formal é aquela que, desde a colônia, está à margem da divisão social e racial do trabalho. Essa premissa remete à divisão histórica do espaço, conforme pontua Lélia Gonzalez, no que ela chama de *O Lugar do Negro* (1982). A autora afirma:

Desde a época colonial aos dias de hoje, a gente saca a existência de uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias amplas, espaçosas, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes tipos de policiamento: desde os antigos feitores, capitães do mato, capangas etc., até a polícia formalmente constituída. Desde a casa-grande e do sobrado, aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido sempre o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, porões, invasões, alagados e conjuntos "habitacionais" (cujos modelos são os guetos dos países desenvolvidos) dos dias de hoje, o critério também tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço (Gonzalez, 1982, p. 12).

A tese da autora sobre a divisão racial do espaço, oferece o fundamento histórico-social para a compreensão de Teresina. Ao traçar a linha direta da senzala à favela, a autora evidencia que o critério de exclusão para a população negra e pobre não é um fenômeno acidental, mas sim um projeto histórico que se manteve "simetricamente o mesmo" desde o período colonial. O que o Mapa 2 já comprovou como segregação espacial com a periferização das manchas vermelhas, tem, portanto, sua raiz na estratificação social e racial da cidade. Diante disso, a prova mais crucial da materialização desse racismo na produção do espaço urbano, reside no perfil demográfico desses assentamentos. O Gráfico a seguir, retirado do IBGE no Censo de 2022, nos revela quem é a população que reside no território de precariedade que a história urbana de Teresina produziu:

Gráfico 1: Proporção da população em favelas e comunidades urbanas (%) por cor ou raça - Brasil e Piauí - 202



Fonte: IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Censo 2022

O gráfico da Proporção da População Residente em Favelas por Cor ou Raça (IBGE, Censo, 2022), revela o dado que valida a tese de Lélia Gonzalez no contexto piauiense: a população que reside nesses assentamentos é, majoritariamente, negra, composta de pretos e pardos. Em Teresina, a capital que é o foco deste trabalho, havia 170 comunidades, de um total de 173 no Piauí, onde viviam 198 mil pessoas, representando 22,9% da população total. O Piauí, ademais, abriga a 14^a maior população em favelas e comunidades urbanas do Brasil. O volume desses números, por si só, demonstra a escala do rebatimento espacial. Contudo, a prova mais crucial para isso, reside na composição racial. A análise do IBGE (Censo 2022) revela que a soma das categorias Preta em 17,79% e Parda em 64,46% no Piauí, atinge o total de 82,25% da população nas favelas. Em contraste, a população branca representa apenas 17,47%. Os dados são particularmente alarmantes quando comparados à média nacional. A proporção de pessoas pardas no Piauí (64,46%) é superior à observada no Brasil (56,81%), e o mesmo ocorre com a população preta. Isso indica que a exclusão socioespacial em Teresina não é apenas estrutural, mas possui um índice de racismo na produção do espaço mais agudo e concentrado do que a média nacional.

A relevância desses dados dentro da análise sobre o crescimento dos assentamentos informais está em revelar quem é afetado por esse processo. O predomínio de pessoas negras nas favelas e comunidades urbanas de Teresina indica que o avanço desses territórios não é fruto apenas de fatores econômicos, mas também de uma estrutura racial que define quem pode habitar o espaço formal e quem é relegado à informalidade. Assim, o crescimento dos assentamentos informais deve ser compreendido como a continuidade histórica de um projeto

de cidade que, desde sua fundação, exclui determinados grupos sociais e raciais do direito à moradia digna. O dado racial, portanto, evidencia que a urbanização teresinense não produziu apenas desigualdades socioeconômicas, mas também consolidou fronteiras raciais dentro da própria cidade.

3.2 O impacto do contexto urbano nas manifestações culturais

Não será, porém, bom cidadão o negro que não aceita a discriminação racial, o seu confinamento nas favelas, mocambos e alagados, e as restrições que são feitas à sua cor no mercado de trabalho e em muitas instituições, e procura, de uma forma ou de outra, encontrar saída para o impasse através da sua participação em movimentos e projetos? (Moura, 2021, p. 29).

A reflexão de Clóvis Moura explicita como o espaço urbano no Brasil é construído sobre uma base de exclusão racial e territorial. As cidades, ao longo de seu processo histórico, foram se configurando como ambientes de confinamento simbólico e material da população negra, cujas presenças foram empurradas para as margens, que nomeia como as favelas, vilas, alagados e mocambos. Ele não se detém apenas na denúncia da desigualdade, mas chama atenção para a resposta política e criativa que emerge desses territórios: os sujeitos que, recusando o papel da subalternidade, buscam “encontrar saída” por meio de sua participação em movimentos e projetos coletivos. Esse confinamento racial, contudo, não é um acidente urbano, mas o resultado de uma estrutura social marcada pelo racismo, como afirma Silvio Almeida (2019), o racismo é uma decorrência da própria estrutura social não sendo uma patologia ou um desvio, mas um mecanismo que organiza a vida em sociedade. A materialização desse mecanismo no espaço urbano atinge diretamente os sujeitos ordinários, aqueles que, destituídos do poder de planejar e controlar o território, são forçados para as margens. Para compreender a lógica que rege esse processo de segregação, torna-se essencial mobilizar o conceito de estratégias de Michel de Certeau:

Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado (1998, p. 99).

Para o autor, a estratégia é a síntese do poder, é, essencialmente, a ação do sujeito e instituição que possui um lugar próprio, um locus de poder, a partir do qual ele pode isolar-se

e calcular as relações com o exterior. A estratégia opera, portanto, pela privação: ela delimita o espaço onde o acesso a bens simbólicos e culturais é negado ou negligenciado, reforçando, no plano geográfico e cultural, a subalternidade imposta pelo racismo estrutural. O confinamento territorial não é apenas físico, mas, também, um mecanismo que visa impossibilitar a produção cultural do que ela vê como menor. Michel de Certeau também nos fornece o que ele exemplifica como resposta às estratégias, o que ele chamou de táticas dos sujeitos ordinários:

Com respeito às estratégias (cujas figuras sucessivas abalam esse esquema demasiadamente formal e cujo laço com uma configuração histórica particular da racionalidade deveria também ser precisada), chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro (1998, p. 100).

Em contraste com as estratégias, que se posicionam no locus e operam nos macropoderes, as táticas, mobilizadas pelos sujeitos ordinários, se apropriam dos micropoderes. As táticas são ações que não necessitam de grandes proporções, mas se movimentam na fluidez simplória e calculada, quem pratica as táticas não tem um espaço de poder fixo, não controla o ambiente como o estrategista faz.

Quando o autor afirma que “a tática não tem por lugar senão o do outro”, exemplifica como esses sujeitos só agem onde o outro exerce o poder, aproveitando brechas, oportunidades e lacunas. É nessa fluidez do micropoder que a manifestação cultural emerge como a tática mais visível do sujeito ordinário. A cultura, neste prisma, não pode ser vista como mero passatempo ou lazer, mas sim como uma prática contínua de resistência e sobrevivência, a cultura periférica, nesse contexto, emerge como forma de reorganização simbólica e prática da vida diante da negação de direitos. Como observa Michel de Certeau (1998), as táticas se constituem como modos de ação cotidianas empregados por sujeitos que não detêm o controle do território, mas que produzem formas criativas de existência a partir das brechas deixadas pelas estratégias de poder.

Essa dinâmica é perceptível nas periferias urbanas, onde a ausência de políticas públicas e equipamentos culturais não resulta em vazio social, mas na criação de alternativas coletivas de sociabilidade. No verso de “Homem na Estrada”, do grupo Racionais MC’s, os rappers afirmam que “um lugar onde só tinham como atração, o bar e o candomblé pra se tornar a benção”, sintetizando, dessa forma, essa realidade ao evidenciar que, mesmo diante do abandono institucional, a vida comunitária se reorganiza em torno de espaços simbólicos e

afetivos, como o bar e as religiosidades afro-brasileiras. Tais espaços funcionam como territórios culturais de sobrevivência, onde se preservam memórias, afetos e práticas coletivas.

Assim, aquilo que poderia ser interpretado como carência cultural revela-se, na verdade, como expressão de uma cultura produzida “de baixo”, resultado de táticas de resistência que mantêm viva a possibilidade de pertencimento e produção cultural. Como afirma o manifesto citado por Celso Frederico (2013, p. 241), “a arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”. Essa dinâmica é perceptível nas periferias urbanas de Teresina, onde a ausência de equipamentos culturais oficiais é compensada pela criação de alternativas coletivas de sociabilidade. As manifestações culturais, como as batalhas de rima, as danças afro-americanas e a organização de coletivos, são as táticas que Michel de Certeau (1998) descreve. Nesse processo, as manifestações culturais urbanas cumprem um papel político essencial, pois como afirmam Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert:

Nos instiga a pensar a vida social nos grandes centros urban-industriais a partir da perspectiva dos desafios de configuração de uma comunidade política, do processo de construção de um sentido comum para as formas de associação (Rocha, Eckert, 2016, p.33)

Ao agir dessa forma, o sujeito ordinário não apenas ocupa o espaço, mas também “molda a matéria dos territórios que habita”, interagindo com os elementos heterogêneos da periferia para transformá-los em uma obra de criação. Assim, a expressão artística de rua reconstrói a reivindicação de direitos sobre a cidade.

O conceito de direito à cidade, conforme proposto por David Harvey (2012), refere-se à apropriação coletiva e à participação política no espaço urbano. Trata-se de um direito que vai além do acesso físico ao território, envolvendo a possibilidade de transformar, produzir e reorganizar os espaços urbanos de forma a atender às necessidades e interesses de seus habitantes, “é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade.” (Harvey, 2012, p. 74). Nas periferias, entretanto, essa apropriação é historicamente limitada pelo confinamento territorial, pela ausência de políticas públicas e pela presença de mecanismos de exclusão social e racial que restringem a participação plena dos sujeitos no espaço urbano. Nesse contexto, a produção cultural periférica surge como uma forma concreta de exercício do direito à cidade.

As manifestações culturais, como batalhas de rima, saraus, slams, oficinas de dança e organização de coletivos, representam estratégias de ocupação de espaços que, formalmente, não pertencem aos sujeitos, mas que se tornam territórios de pertencimento, expressão e sociabilidade. No caso de Teresina, a Batalha de Rima da Cultural, oficializou um evento

chamando de “Batalha da Cultural no CETI Didacio Silva - Rima e Educação” (2024) esse é um exemplo representativo dessa apropriação:

Figura 12 - Card do evento “Batalha da Cultural no CETI Didacio Silva - Rima e Educação”



Fonte: BATALHADA-CULTURAL. [Card do evento “Batalha da Cultural no CETI Didacio Silva – Rima e Educação”]. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C-GK7ZxJ0D2/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

O evento ocorreu em uma escola de educação básica em um bairro de periferia teresinense, os jovens transformaram o ambiente em um local de criação, troca de saberes, expressão artística e formação comunitária, demonstrando como a cultura atua como ferramenta de resistência e reivindicação política do espaço urbano, o evento contou com a participação de ex-alunos que se destacaram na arte por inspiração da proposta pedagógica do ambiente escolar.

Outro exemplo emblemático de como as manifestações culturais nascem entrelaçadas com o contexto urbano, é o “Festival Hip-Hop Salva”, realizado tradicionalmente na vila São Francisco, trata se de uma iniciativa independente organizada por jovens e coletivos culturais da periferia que, por meio da arte, transformam os espaços públicos em territórios de pertencimento:

Figura 13 - Card do evento “Festival Hip-Hop Salva”



Fonte: FESTIVALHIPHOPSALVA. [Material de divulgação do evento Festival Hip Hop Salva]. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DA11NLMPpd/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

O festival tem foco no público infantil da comunidade composto por crianças que não conseguem ter acesso aos entretenimentos típicos que crianças da área nobre da cidade tem, como cinema, shoppings e parques equipados. O nome “Hip-Hop Salva” já é um gesto político que afirma que a cultura salva vidas, corpos e memórias, essas ocupações culturais não apenas produzem lazer e arte, mas reconfiguram o sentido político da cidade, transformando a rua de uma comunidade carente como um palco representativo.

Na programação do ano de 2024, por exemplo, as crianças tiveram acesso a oficinas como de teatro e de grafitti, lecionadas por voluntários da comunidade, e uma sessão de cinema da série IWÁJÚ,³¹ que foi projetado no muro de uma casa da região. Esses gestos, embora simples em aparência, são carregados de significado político e cultural: demonstram a capacidade de autogestão e criação coletiva das periferias, que transformam as ausências do Estado em presença comunitária. O festival se utiliza, dessa forma, de táticas, ao se apropriar das brechas da cidade, convertendo praças, ruas e quintais em palcos de criação e diálogo, transformando o território do outro em espaço próprio afirmindo o direito de existir e criar, pois “em suma, a tática é a arte do fraco.” (p. 101)

As experiências das “Batalha da Cultural no CETI Didacio Silva - Rima e Educação” e do “Festival Hip-Hop Salva” evidenciam, na prática, o que David Harvey (2012) e Michel de

³¹Animação ambientada na Nigéria que acompanha personagens racializados. Iwájú é uma palavra iorubá que pode ser traduzida livremente como "futuro". A série segue a rotina e os contrastes sociais dos moradores da cidade de Lagos em uma Nigéria futurista. Em uma divisão entre os que têm pouco e os que têm muito, a trama acompanha a relação entre essas duas classes distintas.

Certeau (1998) propõem em suas reflexões. David Harvey entende o direito à cidade como a possibilidade de transformar o espaço urbano e, com isso, transformar a si mesmo, essas manifestações mostram como essa transformação é conduzida “de baixo”, fora das estruturas de poder. Os jovens que ocupam ruas, praças e escolas não reivindicam apenas acesso, eles produzem a cidade do próprio ponto de vista ao reinscrever nela suas experiências e vozes. A tática, tal como define Michel De Certeau (1998), se realiza nesses gestos cotidianos: nos macroatos de ocupação, nas adaptações de espaços precários em palcos de criação, nas práticas que convertem o território do outro em lugar próprio.

Nesse processo, as manifestações culturais assumem a função de quilombos simbólicos, conforme propõe Beatriz Nascimento (1989). Tal como os quilombos históricos representavam espaços de resistência e preservação da memória e da identidade negra, as batalhas, oficinas e festivais das periferias transformam o espaço urbano em territórios de pertencimento e luta simbólica. O corpo negro, em performance e ocupação, torna-se documento vivo dessa história, registrando experiências, memórias e estratégias de sobrevivência. Ao mesmo tempo em que desafiam a lógica de exclusão racial e territorial, essas práticas criam continuidade histórica e cultural, demonstrando que a resistência negra e a produção cultural periférica são inseparáveis do espaço urbano que habitam.

3.3 Criação da identidade negra em classes marginalizadas

A definição de inferioridade do negro pendurou mesmo depois da desagregação da sociedade escravocata e da sua substituição pela sociedade capitalista, regida por uma ordem social competitiva (Souza, 1983, p. 123).

Como observado por Neusa Santos Souza (1983), o racismo não se limita ao período escravocrata, mas se atualiza nas dinâmicas do capitalismo, reproduzindo hierarquias raciais sob novas óticas. Quando a autora relata acerca da “definição de inferioridade do negro” ela conversa com uma sociedade que inferioriza, silencia e culpabiliza, corpos negros desde o período colonial. É nesse contexto que a identidade negra necessita passar pelo processo de criação e construção de uma identidade, como um movimento de resistência e afirmação, sobretudo, entre as classes marginalizadas, que encontram na arte, na oralidade e na cultura popular racializada, o caminho para ressignificar a própria existência. Assim, compreender a criação da identidade negra, implica reconhecer que ela emerge como resposta a um sistema que, mesmo transformado, conserva as marcas da hierarquização racial.

A busca por uma identidade própria permeia a vida da comunidade negra desde primórdios, à medida que tal identidade é mutável e não uma categoria fixa e definida (Hall, 1997). Tendo em conta que “existe uma associação entre a identidade de uma pessoa e as coisas que uma pessoa usa” (Hall, 2009, p. 11), tendem a mudar de acordo com as épocas vividas. O primeiro passo para o fortalecimento dessa identidade é romper com a visão branca e eurocentrada que, historicamente, instruiu o negro a partir de um olhar de submissão e desumanização. Durante o período colonial, essa visão reduziu o sujeito negro à condição de servidão, negando-lhe qualquer vestígio de humanidade e pertencimento.

Neusa Santos Souza (1983, p. 143), sintetiza essa relação ao afirmar que “para se afirmar ou para se negar, o negro toma o branco como marco referencial”, essa constatação revela o primeiro desafio do processo de tornar-se negro: trata-se de reconstruir a própria imagem a partir da ruptura com o olhar do outro, reivindicando novas possibilidades de existência e reconhecimento social. A população negra não foi incorporada à ordem social de maneira cidadã, mas, simplesmente, lançada à própria sobrevivência sem acesso a políticas de moradia, trabalho ou educação. Essa ausência de qualquer projeto de integração social após a abolição, resultou na marginalização sistemática desses sujeitos, que passaram a ocupar os espaços mais precarizados das cidades e do mercado de trabalho.

Em vez de medidas reparatórias, o Estado brasileiro adotou mecanismos de controle social que criminalizam a existência negra, como demonstra a Lei da Vadiagem³², prevista no Código Penal de 1890, que permitia a prisão de indivíduos desempregados ou considerados “suspeitos” pela força policial, dispositivo frequentemente utilizado contra ex-escravizados. (Paulino, Oliveira, 2020). Dessa forma, a exclusão pós-abolicionista produziu uma continuidade do racismo sob outra forma: não mais pela escravidão formal, mas pela criminalização da pobreza e pela negação de direitos. Nesse contexto de repressão, a população negra buscou estratégias para preservar suas referências históricas e culturais, recorrendo a formas de adaptação e resistência. Como analisam Fernanda Sousa Rabelo e Maria das Graças Santos Mourão (2024), a manutenção de práticas culturais negras muitas vezes exigiu negociações simbólicas e acomodações forçadas diante da ordem dominante, especialmente em um país que impôs o apagamento das tradições africanas, não ocorreu apenas no plano simbólico, mas teve efeitos concretos na vida material da população negra. Como explica Kathryn Woodward (2000):

³² “Art. 399. Deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistência por meio de occupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes Pena – de prisão cellular por quinze a trinta dias.” (Brasil, 1890)

A identidade está vinculada também a condições sociais e materiais. Se um grupo é simbolicamente marcado como inimigo ou tabu, isso terá efeitos reais, porque o grupo será socialmente excluído e terá desvantagens materiais (p. 14)

Desse modo, a identidade negra no Brasil não pôde se afirmar de forma livre, pois foi sistematicamente negada e criminalizada, produzindo um processo de construção identitária marcado pela resistência diante do apagamento histórico e social que lhe foi imposto. Além disso, ao tratar da construção da identidade negra, é preciso considerar que esse processo não ocorre de forma homogênea. Ainda que a população negra compartilhe uma história comum de opressão racial, a tomada de consciência sobre essa condição varia de acordo com os diferentes contextos sociais. Como observa Kabengele Munanga (2015):

se o processo de construção de identidade nasce a partir da tomada de consciência das diferenças entre ‘nós’ e ‘outros’, não creio que o grau dessa consciência seja idêntico entre todos os negros, considerando que todos vivem em contextos socioculturais diferenciados (p. 6)

Essa reflexão permite compreender que a identidade negra se constrói de maneira diversa entre os sujeitos, especialmente quando se considera as desigualdades de classe. Enquanto parte da população negra conseguiu algum nível de mobilidade social, grande parcela permanece historicamente localizada nas classes trabalhadoras empobrecidas, diretamente afetadas pela marginalização econômica e pela precarização das condições de vida. Assim, ao analisar a criação da identidade negra entre as classes marginalizadas, é necessário considerar não apenas a experiência do racismo, mas também os efeitos da desigualdade social, que aprofundam formas de exclusão e limitam o acesso a direitos básicos.

A construção da identidade negra nas classes marginalizadas está diretamente relacionada à forma como o racismo estrutura a desigualdade econômica no Brasil. Como afirma Lélia Gonzalez (1988), a população negra foi empurrada para as posições sociais mais precarizadas, o que revela que, no país, raça e classe não são dimensões separadas, mas hierarquias que se reforçam mutuamente. Dessa forma, a experiência negra nas periferias urbanas é marcada não apenas pela exploração econômica, mas também pela desumanização e pela negação histórica de pertencimento, esse é o caso da identidade negra em classes marginalizadas, ou seja, moradores das margens que retomam a sua voz e histórias e se conduzem ao centro de sua identidade.

4 BATALHAS DE RIMA COMO REFLEXO DA IDENTIDADE NEGRA TERESINENSE

Em Teresina, podemos verificar que existem muitos “grupos juvenis” que cultivam a música Rap. Cada grupo com seu estilo de vestir, andar, falar e produzir músicas. São grupos de jovens repletos de simbologias: cores, estilos e maneiras de ser, com especificidades próprias. Esses jovens pela dificuldade de acesso a atividades culturais na cidade, criam formas alternativas de lazer nos grupos aos quais pertencem, a exemplo do estilo Rap. (Nascimento, Silva, 2012 p.3)

A citação acima traduz de maneira precisa o modo como a juventude negra e periférica de Teresina se apropria da cultura hip-hop para construir formas próprias de sociabilidade, expressão e existência. As batalhas de rima, nesse contexto, surgem como um dos principais espaços de visibilidade simbólica e política dessa juventude, funcionando como arenas onde se disputa não apenas quem vence, mas também se resgata o direito de verbalizar a própria identidade, problemas e virtudes com seus semelhantes. Essas batalhas acontecem em praças, ruas e becos de vilas e favelas de Teresina, geralmente à noite, sendo liderada pela juventude desses espaços.

Além disso, estudos sobre batalhas em outras cidades brasileiras ajudam a compreender como esse fenômeno também ecoa em Teresina. Pesquisas realizadas no Rio de Janeiro mostram que as rodas de rima costumam abordar temas muito diversos que vão do amor e humor à miséria, política e tensões sociais e se reconstituem continuamente com a circulação de MCs. Esse caráter dinâmico, onde crianças e adultos rimam lado a lado, evidencia a dimensão formativa e comunitária da prática: a rima depende da interação direta, da resposta imediata do público e da capacidade de improvisar sobre o cotidiano. Observa-se ainda que o crescimento dessas batalhas tem chamado a atenção de espaços privados, como casas de show, que passaram a incorporá-las em suas programações devido ao grande número de jovens que atraem e pela legitimidade cultural que carregam. Pesquisadores apontam que isso ocorre justamente porque a rima tem a rua como seu lugar originário de expressão — um espaço que historicamente acolheu narradores, recitadores e poetas populares. Mais do que falta de infraestrutura, há um projeto estético por trás do uso da rua: ela é entendida como ambiente de autenticidade, coragem e verdade, elementos fundamentais à identidade dos MCs. (Gonçalves, 2015).

Apesar de as batalhas de rima serem espaços marcados pela criatividade, pela disputa simbólica e pela afirmação de identidades negras periféricas, a presença das mulheres,

especialmente das mulheres negras, ainda é significativamente minoritária. Pesquisas recentes sobre batalhas de rima em cidades brasileiras demonstram que as mulheres negras vivenciam esse espaço de forma distinta, justamente porque sua inserção é atravessada por desigualdades sociais, raciais e de gênero que limitam seu acesso a determinados territórios urbanos. Estudos apontam que a produção do espaço pelas mulheres negras é marcada pela exclusão e pela invisibilidade histórica, o que faz com que os territórios por elas criados — inclusive dentro do Hip Hop — se tornem fundamentais para compreender suas formas de representação e afirmação identitária (Marques, Fonseca, 2020).

4.1 As batalhas de rima em vilas e favelas: impacto e construção identitária

Ao discutir as categorias de idade, Pierre Bourdieu (2003) argumenta que “juventude” e “velhice” não constituem dados naturais, mas construções sociais produzidas em relações de poder. As distinções entre jovens e velhos variam de acordo com contextos históricos e disputas simbólicas, o que indica que a idade social não se confunde com a idade biológica. Nesse sentido, a juventude deve ser compreendida menos como uma fase cronológica e mais como uma posição relacional dentro de estruturas sociais e culturais específicas. Essa perspectiva possibilita pensar as juventudes periféricas de Teresina, não como um grupo homogêneo, mas como coletividades que elaboram, a partir de suas próprias experiências e condições materiais, modos singulares de estar no mundo.

A juventude negra e periférica, portanto, se constitui enquanto categoria social que tensiona a lógica dominante ao afirmar valores e linguagens próprias. Sob essa perspectiva, a juventude periférica teresinense se organiza a partir de um conjunto de práticas simbólicas que ressignificam a experiência de viver nas margens, entre elas as batalhas de rima. , pPromovidas em praças e espaços públicos, funcionam como arenas de produção de discursos vivos, nas quais jovens negros e periféricos elaboram narrativas sobre si mesmos, e sobre o território que habitam. Essas práticas impactam as comunidades, ao consolidar um sentimento de pertencimento e coletividade, tornando visível uma identidade que se estrutura no diálogo entre arte, resistência e cotidiano. Dentro dessa perspectiva, o conceito de “habitus” é central para compreender como práticas culturais e criatórios identitários se desenvolvem. Como o próprio autor afirma:

Para resumir, o *habitus* é um produto dos condicionamentos que tende a reproduzir a lógica objetiva dos condicionamentos mas introduzindo neles uma transformação; é uma espécie de máquina transformadora que faz com que nós ‘reproduzamos’ as condições sociais de nossa

própria produção, mas de uma maneira relativamente imprevisível. (Bourdieu, 2003, p.105).

Segundo o autor, o “habitus” descreve um conjunto de disposições duráveis que moldam percepções, pensamentos e ações, formadas a partir das condições sociais em que os indivíduos vivem. No caso da juventude periférica, essas condições incluem desafios materiais, exclusão social e acesso restrito a espaços culturais, entretanto, essas limitações não determinam de forma mecânica as práticas juvenis, pelo contrário, os jovens transformam essas condições em ações criativas e expressivas.

Essa dinâmica se manifesta de maneira concreta no bairro Mocambinho³³, situado na zona norte de Teresina, uma área periférica populosa marcada por processos históricos de ocupação gradual, infraestrutura limitada e restrição de oportunidades culturais. No espaço urbano desse bairro, a juventude ocupa a praça principal para promover semanalmente a “Batalha da Profecia”, um evento que se consolidou como arena de expressão, sociabilidade e resistência cultural. Os organizadores da Batalha da Profecia também promovem a “Escolinha de Freestyle³⁴”, que ocorre uma vez na semana e ensina crianças a rimar, desenvolver criatividade e oralidade, além de fortalecer autoestima e reconhecimento social:

Figura 14 - Card de divulgação da Escolinha de Freestyle



Fonte: BATALHADAPROFECIA. [Material de divulgação de evento — perfil Batalha da Profecia]. 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DHYv9Wmx5t1>. Acesso em: 30 nov. 2025.

A imagem divulgada pelo perfil do Instagram da “Batalha da Profecia”, ilustra de maneira significativa, o papel formativo desempenhado por iniciativas culturais periféricas. Ao ocupar o espaço público da Lagoa do Mocambinho com crianças e jovens em uma atividade

³³ O Conjunto Habitacional José Francisco de Almeida Neto, mais conhecido como Mocambinho, fundado oficialmente no ano de 1982, foi construído em uma área que pertencia a uma antiga fazenda, de mesmo nome.

³⁴ É a prática de improvisar versos e rimas.

educativa voltada ao “freestyle”, o grupo transforma a praça em um território de aprendizado, sociabilidade e criação simbólica. Tal dinâmica expressa o que Pierre Bourdieu (1983), denomina como dimensão transformadora do habitus: disposições sociais e cognitivas que, embora formadas em condições materiais específicas, não se limitam à reprodução da estrutura, mas produzem novas práticas e significados a partir dela. Nesse contexto, a Escolinha de Freestyle atua como instância de socialização que permite às crianças e adolescentes desenvolverem competências discursivas, ampliando sua capacidade de expressão e reconhecimento no interior do grupo e da comunidade.

A atividade também evidencia a emergência de processos educativos não formais, orientados por uma lógica comunitária e horizontal, que se aproximam da concepção freiriana de pedagogia dialógica, na qual a aprendizagem se dá a partir da “reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo” (Freire, 2007, p. 42) e se manifesta na “pronúncia do mundo” (Freire, 2007, p. 192), ou seja, na apropriação crítica da realidade pelos próprios sujeitos. O aprendizado ocorre pela experiência compartilhada e pela prática criativa da oralidade, em que ensinar e aprender se tornam atos simultâneos. O espaço da praça, nesse sentido, é ressignificado: deixa de ser mero local de lazer e assume função pedagógica, convertendo-se em território de formação cidadã e identitária.

Esse tipo de apropriação do espaço urbano, remete às “táticas do cotidiano” descritas por Michel de Certeau (1998), pelas quais sujeitos subalternizados produzem usos singulares do território e inscrevem nele suas próprias narrativas e modos de existir. Assim, a Escolinha de Freestyle não se reduz a uma atividade de lazer, mas constitui um locus de resistência simbólica e de construção identitária. Através do improviso e da rima, as crianças aprendem a narrar o próprio mundo e a posicionar-se diante dele, produzindo uma forma de conhecimento que emerge da experiência vivida e da coletividade. A prática do rap, nesse contexto, atua como instrumento de emancipação cultural e social, contribuindo para a formação de um habitus que desafia os condicionamentos estruturais e afirma novas possibilidades de ser e pertencer na cidade.

Em uma edição especial do evento, intitulada “Aprender pra Ensinar”, a “Batalha da Profecia” promoveu uma competição infantil da escolinha de freestyle cujo vencedor recebeu, entre as premiações, uma trança nagô³⁵:

³⁵A trança nagô é um penteado de origem africana onde o cabelo é trançado rente ao couro cabeludo, formando linhas retas e geométricas “o uso das tranças pelos negros, além de carregar toda uma simbologia originada de uma matriz africana ressignificada no Brasil, é, também, um dos primeiros penteados usados pela criança negra e privilegiados pela família. Fazer as tranças, na infância, constitui um verdadeiro ritual para essa família. Elaborar

Figura 15 - Card de divulgação da Escolinha de Freestyle - Aprender para ensinar



Fonte: BATALHADAPROFECIA. [Material de divulgação de evento]. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DKXfCL3JSMQ/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

A escolha dessa premiação não se configura apenas a partir do campo da estética, mas adentra o domínio dos saberes tradicionais afro-brasileiros, configurando-se como gesto simbólico que reafirma a ancestralidade e a resistência cultural. Essa prática carrega em si uma herança simbólica profunda, remetendo à transmissão de conhecimentos comunitários, à construção coletiva e à valorização das experiências negras. Como observa Silva (2021, p. 146):

Os saberes africanos contidos nas técnicas dos penteados tradicionais traduzem esse sentido que une histórias e costumes africanos, há modos de saber/fazer do cotidiano familiar e comunitário afro-brasileiro, em especial de mulheres negras em contexto urbano e periférico.

A partir dessa perspectiva, comprehende-se que os penteados tradicionais não se limitam à ornamentação do corpo, mas expressam memórias, pertencimentos e epistemologias negras que atravessam gerações. A premiação de uma trança nagô durante a “Batalha da Profecia,”

tranças variadas no cabelo das filhas é uma tarefa aprendida e desenvolvida pelas mulheres negras.” (Gomes, 2003, p.117)

para as crianças, reafirma, portanto, a presença de saberes ancestrais em práticas culturais contemporâneas, evidenciando a continuidade de uma pedagogia afrocentrada que resiste ao apagamento histórico e cultural virando um aporte para a criação de identidade dessa comunidade. Nesse sentido, como propõe Beatriz Nascimento (1989), o corpo negro atua como território simbólico de resistência e reinterpretiação da história, carregando em sua materialidade as marcas da ancestralidade e da experiência coletiva.

A Cirandinha dos Menor, organizada também pela Batalha da Profecia, e realizada no Ddia das Crianças, no gramado da Lagoa do Mocambinho, representa uma das expressões mais significativas da dimensão comunitária e solidária das batalhas de rima em Teresina, a seguir o material de divulgação:

Figura 16 - Card de divulgação evento Cirandinha dos Menor



Fonte: BATALHADAPROFECIA. [Material de divulgação de evento]. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DPjqhehkTzu/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

Voltada ao público infantil, a iniciativa reuniu atividades como a batalha infantil da Escolinha de Freestyle, sorteio de cestas básicas, brincadeiras com premiações e serviços gratuitos de trança nagô e corte de cabelo, configurando-se como um momento de encontro entre cultura, lazer e valorização identitária. O nome do evento, formulado a partir do vocabulário popular “dos menor”, expressa a linguagem e a afetividade traduzindo a relação de proximidade entre os organizadores e a comunidade local. Vale ressaltar que a Cirandinha dos Menor, surge da comunidade para a comunidade, sem a mediação de órgãos governamentais ou patrocínios privados. A ausência de apoio institucional é evidenciada, por exemplo, no material de divulgação, que solicitam doações de alimentos, brinquedos, serviços e roupas para a realização do evento. Ao promover ações como a Cirandinha, os integrantes da Batalha da Profecia não apenas reafirmam o papel transformador das práticas culturais periféricas, mas

validam a tese de que as batalhas de rima atuam como instrumentos de impacto social e criação identitária nas vilas e favelas de Teresina.

De maneira semelhante, a “Batalha da Cultural,” realizada no bairro Grande Dirceu,³⁶ em Teresina, também se posiciona como um agente de solidariedade e construtiva comunitária, através de um card em uma rede social podemos analisar um evento intitulado “Batalha da Cultural - Beneficente”:

Figura 17 - Card de divulgação da Batalha da Cultural Beneficente



Fonte: BATALHADACULTURAL. [Material de divulgação de evento]. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CjAUOfcurtY/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

Essa batalha teve um preço simbólico que foi destinado a custear o tratamento de um artista da comunidade. O evento manteve o formato tradicional das batalhas de rima, mas estabeleceu um valor simbólico de inscrição, revertido integralmente para o tratamento médico de um artista da própria comunidade. Esse gesto reforça a dimensão ética e coletiva que atravessa o movimento hip-hop, no qual o cuidado mútuo e o apoio entre pares se tornam práticas de resistência diante da ausência de políticas públicas e da precariedade que marcam o cotidiano das periferias urbanas. Essas iniciativas configuram um conjunto de experiências que materializam o impacto social das batalhas de rima em Teresina, validando a tese de que tais práticas funcionam como espaços de criação identitária, reconhecimento e reciprocidade dentro das vilas e favelas da capital.

³⁶ É um conjunto de bairros, popularmente conhecido como Grande Dirceu, localizado na zona Sudeste da cidade. Ele se desenvolveu bastante, e hoje é uma região de grande importância econômica e política, abrigando bairros como Dirceu I e Dirceu II. A região se tornou um centro populacional e de atividades culturais e comerciais. Mesmo com o desenvolvimento territorial, o bairro ainda passa por estigmas e segue sendo marginalizado, em 2018, o bairro apareceu em levantamentos da Secretaria de Segurança como um dos que mais registraram roubos. Dados de 2017 do Ministério Público do Piauí indicam que a região do Grande Dirceu tem a maior concentração de casos de violência contra a mulher.

Nesse mesmo movimento de consolidação das batalhas como espaços formativos e de afirmação cultural, observa-se que muitas delas incorporam dimensões pedagógicas sutis, nas quais o conhecimento é mobilizado como instrumento de valorização individual e coletiva. Um exemplo significativo pode ser encontrado na também “Batalha da Cultural”. Em uma de suas edições seletivas, o vencedor foi premiado com um exemplar do livro “A Arte da Guerra”, de Sun Tzu, gesto simbólico que amplia o sentido das batalhas para além da oralidade e serve de porta para conhecimentos formais. Na postagem feita pelo perfil oficial da batalha, é possível observar o campeão segurando o livro e uma folha de papel na qual se registram os rounds e a classificação final dos participantes e serve como troféu simbólico:

Figura 18 - Vencedor da Batalha da Cultural em maio de 2023



Fonte: BATALHADACULTURAL. [Material de divulgação de evento]. 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cdb5_RPN3fc/. Acesso em: 30 nov. 2025.

O livro, enquanto prêmio, e a “folhinha”, enquanto registro da disputa, condensam dois polos do processo formativo presente nas batalhas de rima: o acesso a saberes formais e a construção de uma memória afetiva e coletiva. Ao integrar um texto clássico da teoria estratégica a um espaço de oralidade e improviso, as batalhas reconfiguram o que Pierre Bourdieu (1979) denomina de capital cultural, convertendo o saber já erudito em instrumento de afirmação identitária. A circulação desse livro, entre jovens das periferias revela a criação de um espaço próprio de aprendizado, no qual a leitura e a palavra coexistem como formas de resistência e autoformação. De modo complementar, a “folhinha” que marca os rounds até o vencedor, assume um valor que ultrapassa sua materialidade. Ela representa o reconhecimento da trajetória, o registro da luta simbólica e o testemunho da conquista em um território de sociabilidade, a simbologia desse objetivo se amplifica dentro do universo do hip-hop, como

em exemplo, um verso do Cesar Mc³⁷ em que o artista canta: “eu juro que ainda vou tocar o céu, não era só mais um pedaço de papel, eu preciso voltar com a folhinha, a minha vida naquela folhinha, eu juro que ainda vou tocar o céu”. A letra evidencia o modo como elementos cotidianos, aparentemente simples, adquirem profundidade existencial e representacional, condensando em si o sonho, o reconhecimento e a identidade desses jovens.

4.2 As batalhas de rima em vilas e favelas: narrativas locais

Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana (Evaristo, 2020, p. 30).

A afirmação de Conceição Evaristo, ilumina uma dimensão fundamental da produção discursiva negra no Brasil: a palavra não é apenas expressão, mas herança, memória e continuidade. Ao evocar uma “nacionalidade hifenizada”, ela revela que a identidade negra brasileira se forma nas brechas entre África e diáspora, entre o passado ancestral e a experiência presente. Narrar é, portanto, reafirmar-se. Escrevivência não é só o relato de uma vida, mas o gesto político de inscrever uma história que foi sistematicamente negada. Quando a autora afirma que se pronuncia para celebrar sua ancestralidade, ela reconhece que cada voz negra que emerge no espaço público carrega consigo uma linhagem, uma memória coletiva que resiste ao apagamento.

É nesse horizonte que as batalhas de rima em Teresina devem ser compreendidas. A rima feita em praça pública, diante da comunidade, torna-se uma forma contemporânea de escrevivência oral: um modo de costurar vivência, território e ancestralidade em um só gesto, as narrativas produzidas nesses encontros não são neutras nem despolitizadas, elas surgem de corpos que historicamente tiveram sua fala interditada ou silenciada. É nesse processo que as batalhas assumem o papel de narrativas locais: são arquivos vivos da periferia, registros afetivos e políticos que reconstroem o modo como esses territórios são percebidos e experienciados.

As batalhas de rima, portanto, não apenas produzem narrativas, mas produzem narradores. Para aprofundar essa dimensão, realizei uma entrevista com Marcelo Rodrigues, conhecido artisticamente como Dom Kush, mestre de cerimônia da “Batalha da Cultural”, no

³⁷ César Resende Lemos, mais conhecido pelo nome artístico César MC, é um rapper e compositor brasileiro que teve o primeiro acesso à arte através das batalhas de rap.

bairro Dirceu. A conversa ocorreu em um ambiente comum de Teresina, um espaço frequentado pela própria comunidade que participa das batalhas, o que possibilitou compreender suas percepções a partir do território que as produz. A escolha de Dom Kush se deu pela posição que ocupa dentro do evento: além de conduzir as disputas, ele atua como articulador simbólico, orientador dos participantes e mediador da palavra coletiva que se forma naquele espaço.

Sua fala, portanto, não é apenas descritiva, ela expressa, de dentro, o sentido que a batalha adquire para os sujeitos que a constroem. A escolha do nome não é aleatória: ao adotar o título “Dom” que remete à soberania e ao reivindicar “Kush”, referência ao antigo Império africano situado no Vale do Nilo, Marcelo reconecta-se a uma linhagem de resistência negra que atravessa séculos. Seu nome artístico funciona como marcador identitário, mas também como gesto de memória ancestral, ao nomear-se dessa maneira, ele produz uma filiação simbólica que desafia o apagamento histórico e reescreve a sua própria presença e a prática das batalhas dentro de uma continuidade histórica que ultrapassa o território local, articulando a periferia teresinense a narrativas afro-diaspóricas mais amplas. A construção identitária nas batalhas de rima se torna ainda mais evidente quando observamos como esses espaços atravessam a infância e a adolescência nas periferias. Stuart Hall (1997) destaca que identidades são processos em movimento, formados na relação entre experiências vividas e práticas culturais e nas batalhas de Teresina, esse processo começa cedo: crianças e jovens circulam pela praça, observam os mais velhos, ensaiam versos e, quando encontram coragem, entram no círculo para testar a própria voz. É nesse ponto que a fala de Dom Kush ajuda a compreender como a batalha atua no cotidiano dos mais novos. Sobre a relação da rima e da autoestima da comunidade, ele afirmou:

A batalha sempre levantou a autoestima da quebrada; todo menor de periferia tem vontade de entrar, mas fica ‘pô, sou tímido’, mas aí quando os menor entram, o moleque vem com sangue no olho pra falar tudo que ele tá vivendo.

Ao usar a expressão “os menor”, Dom Kush se refere diretamente às crianças e adolescentes da comunidade, jovens que chegam à roda carregando timidez, receio e uma percepção de si moldada por estigmas sociais. A batalha, porém, reabre essa imagem: ao atravessar o círculo, o jovem experimenta a possibilidade de ser ouvido com atenção, de transformar sua vivência em palavra e de ver sua fala acolhida pelos que compartilham do mesmo território. Esse reconhecimento se aprofunda quando esses jovens observam outros participantes vivendo experiências parecidas às suas. Como afirma Dom Kush, muitos olham para o MC da vez e pensam:

[...] ‘pô, esse cara é igual eu mano, não tem onde cair morto, tá ligado? mas ele tá ali falando e sendo aplaudido pela aquela parada que ele tá falando que acontece.

Essa identificação direta, ver alguém “igual eu” ocupando um espaço de respeito, reforça o sentimento de pertencimento e reorganiza a autoestima. A batalha, assim, produz um espelho coletivo no qual cada jovem se percebe parte de uma história comum, reconhecendo que sua experiência tem valor e pode ser celebrada. A análise de Muniz Sodré (1983) acerca das manifestações culturais negras no Brasil permite compreender a longa duração dos mecanismos de resistência comunitária que sustentam essas práticas, ao descrever a dinâmica dos batuques e reuniões que constituíram parte fundamental da vida cultural negra, o autor observa que:

Como em toda a história do negro no Brasil, as reuniões e os batuques eram frequentes perseguições policiais ou de antipatia por parte das comunidades brancas, mas a resistência era hábil e solidamente implantada em lugares estratégicos e poucos vulneráveis. (Sodré, 1983, p. 14 - 15)

A afirmação evidencia que as produções culturais negras, mesmo quando submetidas a vigilância, repressão ou deslegitimação, constituíram modos próprios de organização territorial. Esses espaços eram deliberadamente construídos em zonas limítrofes, em terrenos de menor visibilidade institucional, garantindo a continuidade da oralidade, da memória e das sociabilidades negras. Assim, tais práticas não se restringiam ao entretenimento: tratava-se de estratégias de sobrevivência simbólica e política.

No contexto contemporâneo das batalhas de rima em Teresina, observa-se a atualização desse mesmo princípio, ainda que não haja, necessariamente, repressão policial sistemática às batalhas, há um padrão de negligência institucional, expresso na ausência de apoio governamental, na falta de infraestrutura e na dependência quase integral de redes comunitárias para a manutenção dos eventos. Essa continuidade aparece de forma contundente na fala de Dom Kush, ao afirmar que “a gente nunca teve apoio do governo, nunca... nunca deram uma caixa de som ou um microfone. Quem ajuda é as lojinhas da quebrada”. Sua observação não é alheia ao fenômeno: ela revela a dimensão política das batalhas como práticas que sobrevivem pela força da comunidade, e não por meio de políticas culturais formais.

Essa autossustentação territorial coloca as batalhas no centro de um sistema de solidariedades locais, no qual pequenos comércios, vizinhos e moradores tornam-se agentes efetivos da existência do evento. Assim como descreve Muniz Sodré (1983), trata-se de

manifestações que se enraízam em espaços considerados secundários pela cidade oficial, mas que, para seus participantes, constituem verdadeiros núcleos de criação. É nesse cenário que emergem as narrativas locais, produzidas não só pela palavra rimada, mas pela própria estrutura comunitária que possibilita a realização da batalha.

A aproximação feita por Dom Kush entre a batalha e tradições como o samba e o pagode não é fortuita, ela expressa uma leitura histórica que encontra fundamento na análise de Sodré. Quando o MC afirma que “a batalha de MC é a voz da favela, assim como o samba foi”, ele reconhece que essas práticas ocupam, em tempos distintos, a mesma função política: a de produzir formas comunitárias de expressão que sobrevivem apesar da ausência e, muitas vezes, da hostilidade das instituições formais. O que Muniz Sodré (1983) descreve como reuniões e batuques perseguidos, sustentados pela habilidade coletiva de resistência, reaparece nas batalhas como continuidade dessa lógica. A roda de rap, assim como os antigos batuques, instala-se em territórios considerados marginais, mas ali constrói centralidade simbólica, a fala de Dom Kush, portanto, não é apenas comparativa: ela identifica na batalha a herança histórica de uma cultura negra que sempre encontrou na oralidade, no ritmo e na presença comunitária modos de preservar sua existência frente ao apagamento estrutural e as batalhas atualizam essa tradição, constituindo-se como mais um capítulo de uma longa linhagem de práticas culturais.

A análise das narrativas locais nas batalhas de rima encontra respaldo histórico na dissertação “Música Rap: Narrativa dos Jovens da Periferia de Teresina (2006)”, de Frei Antonio Leandro da Silva. O autor mapeia as cinco fases do Hip Hop no Brasil, que se estendem dos anos 1980 até o início dos anos 2000, destacando como, ao longo desse período, a apropriação de espaços públicos se tornou estratégica para a articulação da juventude periférica. Nesse contexto, o bairro Mocambinho, mais uma vez, emerge como território pioneiro e fundamental para a consolidação do movimento. Silva (2006, p. 168) enfatiza que “O bairro Mocambinho tornou-se também significativo para os jovens, porque lá surgiram as primeiras reuniões para se formar o movimento”.

O Mocambinho não se limitou a abrigar encontros; tornou-se berço do Questão Ideológica (QI), grupo de base política e social que estruturou a militância local. Segundo Silva (2006, p. 171), nas reuniões iniciais, o QI discutia “a origem do Movimento Hip Hop Organizado do Piauí - ‘Questão Ideológica’ - , e os quatro elementos nele agregados: Breaking, Grafite, RAP e DJs”, além de se organizarem “para não serem mais vítimas nem da polícia e nem da sociedade”. Dessa forma, o grupo construiu tanto a infraestrutura ideológica quanto prática necessária para a continuidade e expansão do movimento na região.

Historicamente, espaços públicos como a Praça Pedro II desempenharam papel fundamental nas primeiras reuniões e batalhas, oferecendo visibilidade e centralidade urbana aos jovens periféricos. Entretanto, ao longo do tempo, as batalhas passaram a se realizar dentro das próprias comunidades, nos bairros onde os jovens vivem, como o Mocambinho e o Dirceu, reforçando o sentido de territorialidade e pertencimento local. Essa mudança evidencia que, mais do que ocupar o centro da cidade, os eventos buscam fortalecer a identidade comunitária, aproximar os participantes e garantir a continuidade das narrativas de resistência e protagonismo juvenil. Hoje, o Mocambinho mantém viva a herança histórica do QI ao continuar promovendo batalhas de rimas e eventos culturais que reforçam a identidade e a voz da comunidade. Frente à ausência de espaço na mídia tradicional e na política cultural formal, essas práticas consolidam o bairro como núcleo de produção narrativa, no qual histórias de resistência, pertencimento e autoestima se entrelaçam.

Observando o percurso do Hip Hop em Teresina, percebe-se que as narrativas locais se manifestam de maneira contínua, da organização política e cultural do QI nos anos 1990 até as batalhas de rima contemporâneas realizadas dentro das comunidades. Essa continuidade evidencia que, apesar das transformações temporais e das novas formas de expressão, o movimento mantém a função central de articular territórios, consolidar identidades e preservar histórias coletivas. As batalhas atuais, enraizadas no cotidiano das comunidades, não apenas atualizam a tradição iniciada pelo QI, mas também prolongam a resistência simbólica da juventude periférica.

4.3 Inclusão feminina e o feminismo negro nas narrativas das batalhas de rima

Quando falamos que a mulher é um subproduto do homem, posto que foi feita da costela de Adão, de que mulher estamos falando? Fazemos parte de um contingente de mulheres originárias de uma cultura que não tem Adão. Originárias de uma cultura violada, folclorizada e marginalizada, tratada como coisa primitiva, coisa do diabo, esse também um alienígena para a nossa cultura (Carneiro, 2020, p. 02).

Ao afirmar que “a mulher é um subproduto do homem, posto que foi feita da costela de Adão”, Sueli Carneiro, imediatamente, nos convoca a perguntar: de qual mulher essa narrativa fala? A autora lembra que as mulheres negras nascem de uma outra matriz simbólica, que não se funda na lógica patriarcal-cristã e que tampouco reconhece como natural a hierarquia de gênero imposta pela colonialidade. Somos filhas de culturas africanas violadas, demonizadas e

folclorizadas, cuja memória foi sistematicamente empurrada para a margem, essa constatação inaugura uma chave fundamental para compreender as presenças femininas nas batalhas de rima: antes de qualquer performance, existe uma disputa profunda pela possibilidade de existir, narrar e inscrever-se num mundo que historicamente silenciou.

A crítica de Sueli Carneiro à ideia de uma “mulher universal” abre caminhos para compreender que as mulheres negras não se encaixam no modelo tradicionalista que costuma definir o feminino, pois provêm de outra matriz histórica e simbólica. Essa constatação encontra sustentação na formulação de Lélia Gonzalez (2020) sobre o conceito de “Amefricanidade”, no qual a autora identifica as culturas afro-diaspóricas e indígenas como pilares da experiência negra nas Américas. Ao fazê-lo, a autora desmonta a narrativa que reduz a identidade negra a um simples desdobramento da diáspora africana, evidenciando que ela é resultado de processos culturais contínuos, recriados no cotidiano, na linguagem, na oralidade, no ritmo, no corpo e nas formas de sociabilidade apesar da violência colonial que tentou sufocar essas matrizes. Essa perspectiva permite reconhecer que as mulheres negras não chegam às práticas culturais contemporâneas como figuras “de fora”, mas como herdeiras e renovadoras de tradições amefricanas baseadas na palavra falada, na expressão corporal e na produção coletiva de sentidos:

Ontem como hoje, amefricanos oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa amefricanidade que identifica na diáspora uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada (Gonzalez, 2020, p. 123)

Essa reflexão evidencia que a amefricanidade não é um fenômeno restrito a um período histórico específico, mas uma construção contínua que atravessa gerações e territórios. Mulheres negras, como herdeiras e renovadoras dessas matrizes culturais, desempenham papel central nesse processo, sua presença e atuação na cultura demonstra que a experiência da diáspora africana é vivida e recriada cotidianamente, reforçando identidades, transmitindo saberes e consolidando uma memória cultural que resiste à marginalização histórica.

Essa segregação do ideal feminino manifestou-se em diferentes esferas da sociedade, inclusive nos próprios movimentos sociais. A pesquisadora Patricia Hill Collins (2021), uma das principais referências do feminismo negro, pontua que:

Obviamente, mulheres e homens tiveram experiências diferentes na sociedade brasileira – não havia necessidade de advogar pela integridade das categorias em si. No entanto, a constituição do movimento de mulheres, mesmo em torno de um tema tão inequívoco

quanto a “mulher”, foi influenciada por outras categorias. Como as mulheres das classes alta e média eram vitais para o movimento feminista, as demandas políticas foram moldadas por um status marcado pela categoria de classe, não marcado ainda pela categoria de raça (pois a maioria era branca). (Collins, 2021, p. 19)

A observação da autora explicita uma dimensão central para compreender a configuração histórica do feminismo: suas pautas não emergiram de uma experiência feminina coletiva, mas de um recorte específico, que, ao se pensarem como protagonistas naturais do movimento, instituíram uma definição de “mulher” que não contemplava as vivências de raça e de pobreza. Assim, mesmo quando defendiam demandas legítimas, essas agendas eram formuladas a partir de uma posição social que não reconhecia a mulher negra como sujeito político. Na prática, isso significou que as desigualdades vividas por mulheres negras permaneceram invisíveis dentro das estruturas organizativas do feminismo hegemônico. O argumento de Patrícia Hill Collins, ainda evidencia que a própria noção de “mulher” já nasceu carregada de hierarquia racial e de seletividade. Embora muitas leituras superficiais interpretem o feminismo negro como um desdobramento do feminismo hegemônico, a produção teórica das autoras negras demonstra justamente o contrário: trata-se de um campo político e intelectual que nasce de uma experiência histórica própria, e não de uma reação ou derivação, nasce de um incômodo ao não pertencimento em movimentos sociais que buscam a igualdade:

Nem o feminismo brasileiro, liderado por mulheres que eram sobretudo ricas e brancas, nem o movimento negro, que estava ativamente engajado em reivindicar uma identidade negra coletiva que identificava o racismo como uma força social, poderiam por si só abordar de maneira adequada as questões das afro-brasileiras. (Collins, 2021, p. 20)

As questões das mulheres negras não podem ser analisadas por uma única ótica, nem segmentadas entre ‘raça’ e ‘gênero’, uma vez que ambas as opressões as atravessam de maneira simultânea. Dessa forma, tanto o movimento negro quanto o feminismo se mostram insuficientes para abarcar suas experiências: “No entanto, como nenhum movimento social conseguiu resolver adequadamente as questões específicas das mulheres afro-brasileiras, elas criaram um movimento próprio” (Collins, 2021, p. 20).

As experiências dessas mulheres não podem ser separadas em ‘raça’ ou ‘gênero’, já que ambas as opressões as atravessam simultaneamente. Beatriz Nascimento (2021) questiona a forma como a história e a cultura brasileiras trataram os negros ao perguntar: “Retomando o problema da história do negro no Brasil: quem somos nós, pretos, humanamente? Podemos

aceitar que nos estudem como seres primitivos? Como expressão artística da sociedade brasileira?” (p. 38).

Com essas palavras, a autora denuncia a redução da população negra a meros objetos de estudo ou manifestações culturais exóticas, desconsiderando sua humanidade e subjetividade. Para Nascimento, a cultura negra não é apenas folclore ou expressão estética, mas um espaço de afirmação de experiências, pensamentos e modos de existir próprios. Essa reflexão é fundamental para compreender a presença das mulheres negras nas batalhas de rima: nelas, a produção cultural torna-se um ato de resistência e de afirmação identitária. Ao ocupar espaços de expressão artística e verbal, elas reafirmam sua humanidade, criam narrativas próprias e prolongam uma tradição histórica de resistência cultural que desafia narrativas que historicamente as marginalizaram. Ao afirmar também:

Não será possível que tenhamos características próprias, não só em termos ‘culturais’, sociais, mas em termos humanos? Individuais? Creio que sim. Eu sou preta, penso e sinto assim (Nascimento, 2021, p. 38).

Beatriz Nascimento reforça a ideia de que a experiência da mulher negra não pode ser reduzida a estereótipos ou categorias externas. Ela evidencia que a população negra possui uma subjetividade própria, manifestada na cultura, nas relações sociais e na vida cotidiana, constituindo identidades singulares que desafiam a homogeneização imposta pelo racismo e pelo patriarcado. Para o contexto das batalhas de rima, essa reflexão é crucial: as mulheres negras não apenas participam de práticas culturais, mas se afirmam como criadoras ativas de sentidos, narrativas e expressões corporais e verbais, reconstruindo a tradição cultural afro-brasileira de maneira contemporânea. Assim, a produção cultural feminina negra se configura como um espaço de autonomia e resistência, onde pensamentos, sentimentos e experiências próprias são reconhecidos e legitimados, subvertendo a história que tentou silenciar sua voz e invisibilizar sua humanidade.

Além das matrizes históricas e simbólicas abordadas por Sueli Carneiro (2020) e Lélia Gonzalez (2020), é possível perceber que espaços contemporâneos, como o Hip Hop, funcionam como territórios de resistência e visibilidade para mulheres negras. José Carlos Gomes da Silva (1999) aponta que o Hip Hop não se apresenta apenas como estética, mas como prática social engajada, na qual a participação feminina implica romper com barreiras tradicionais entre o espaço privado e o público, historicamente marcadas por normas de gênero. Entretanto, esse ingresso não ocorre sem desafios: a hegemonia masculina do movimento,

barreiras familiares e a vulnerabilidade às normas sociais exigem estratégias de enfrentamento cotidiano (Menezes; Souza, 2011).

No contexto do Rap, as jovens mulheres transformam experiências privadas em narrativas públicas, politizando questões de gênero e assumindo autoria sobre suas vozes e vidas, reafirmando, assim, sua presença e agência em um espaço cultural que historicamente marginalizou a população feminina (Matsunaga, 2008; Rose, 1994). Estudos sobre o Hip Hop em Teresina revelam que a participação feminina, especialmente nas vertentes do Rap e do Break, ainda é minoritária e marcada por barreiras estruturais, como a superproteção familiar e a hegemonia masculina nos grupos (Souza, 2011). Ainda assim, as jovens mulheres que participam do movimento demonstram resistência e afirmam suas identidades culturais, adaptando-se a espaços predominantemente masculinos, mas transformando-os em territórios de visibilidade e expressão própria, “a representatividade da mulher negra no rap tem crescido nos últimos anos” (Marques, Fonseca, 2020, p. 314). Em Teresina, espaços de aprendizagem, como a escolinha de freestyle, revelam a presença crescente da presença jovem e feminina no movimento:

Figura 19 - Crianças da Escolinha do Freestyle



Fonte: BATALHADAPROFECIA. [Material de divulgação de evento]. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DOcY41LjcYo/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

Na foto da escolinha de freestyle, vemos nove crianças segurando papéis que remetem ao grafite, com os nomes dos MCs de cada uma. Apenas um menino aparece entre elas, mostrando a predominância feminina desde a iniciação. A imagem evidencia que o espaço é seguro e acolhedor, sem hierarquias ou figuras de autoridade, e que meninas já podem se inserir nas práticas do Hip Hop, experimentando a cultura e se preparando para ocupar espaços maiores, como as batalhas de rima.

Em 2024, Teresina viu a criação da primeira Batalha das Marias, um espaço dedicado exclusivamente às mulheres. Batizada com o lema ‘Elas por Elas’, a iniciativa nasceu para dar visibilidade às MCs locais e fortalecer a presença feminina no cenário do Hip Hop:

Figura 20 - Felicitação Dia internacional da Mulher



Fonte: BATALHADAS-MARIAS086. [Material de divulgação de evento]. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DG8HHGwxcC0/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

A imagem digital temática do Dia das Mulheres, utilizada para divulgar o evento, remete a essa proposta: reforça a visibilidade das mulheres no movimento, comunica uma mensagem de pertencimento e celebra a criação de um espaço seguro e acolhedor para a participação feminina. O card do primeiro evento da batalha destaca não apenas as participantes, mas também os valores que orientam a iniciativa. Ele comunica visualmente a identidade do grupo, reforçando a ideia de que se trata de um espaço intencionalmente feminino e voltado para a expressão artística. Além disso, já trazia elementos que indicavam o caráter comunitário da batalha:

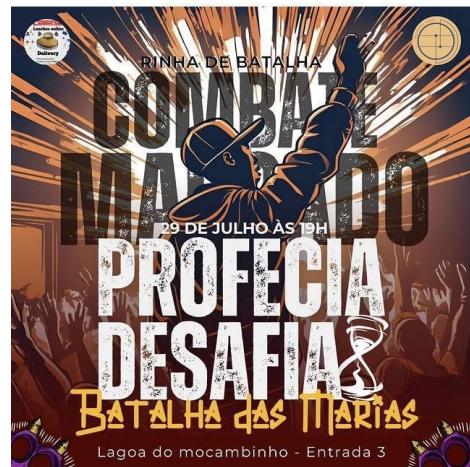
Figura 21 - Evento “Elas por Elas”



Fonte: BATALHASDAS-MARIAS086. [Material de divulgação de evento]. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C4F-L8pL4YI/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

A iniciativa de arrecadação de alimentos durante o evento para mães solos exemplifica uma prática de “dororidade”, conceito que evidencia a solidariedade e o cuidado entre mulheres negras frente à invisibilidade histórica de suas experiências. Como afirma Vilma Piedade (2017): “A Sororidade parece não dar conta da nossa preitude” (p. 36), reforçando que o apoio mútuo entre mulheres negras precisa reconhecer dimensões específicas de suas vivências e lutas. Nesse sentido, o espaço criado pelo evento não se configura como segregação, mas sim como ambiente intencionalmente acolhedor, seguro e voltado para a expressão artística feminina, permitindo a afirmação de identidades e a construção de vínculos de cuidado e colaboração, a edição especial de combate com a Batalha da Profecia reforça que o espaço feminino não busca exclusão ou segregação, mas sim afirmar-se em igualdade e segurança dentro de uma prática cultural historicamente marcada pela hegemonia masculina:

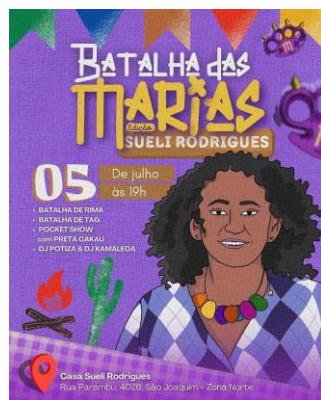
Figura 22 - Batalha da Profecia X Batalha das Marias



Fonte: BATALHADAPROFECIA. [Material de divulgação de evento]. 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C9-IaGbpl_D/. Acesso em: 30 nov. 2025.

Esse confronto simbólico evidencia o reconhecimento da força e autonomia das participantes, reforçando que o ambiente é intencionalmente acolhedor, permitindo a expressão plena da criatividade, técnica e narrativa das mulheres, sem abrir mão do diálogo com os demais grupos do Hip Hop. A inclusão feminina e a presença do feminismo negro não se restringem apenas ao espaço popular, mas se desdobram em outras narrativas. Um exemplo é a Professora Sueli Rodrigues, reconhecida como ícone inspirador para mulheres negras em Teresina. Em uma edição especial, a Batalha das Marias a homenageou, evidenciando o protagonismo feminino negro e reforçando a construção de espaços de reconhecimento e visibilidade:

Figura 23 - Homenagem à Profª Sueli Rodrigues



Fonte: BATALHADAS-MARIAS086. [Material de divulgação de evento]. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DKsgfjMRTHy/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

Essa prática reforça a preocupação com a dororidade, mostrando como a homenagem à professora e a edição especial da batalha se tornam um espaço de reconhecimento e valorização das mulheres negras. Como Vilma Piedade (2017) observa: “nesse ponto que a Dororidade se instaura e percorre a trajetória vivenciada por Nós, População Preta, e, aqui, em especial, Nós – Mulheres – Mulheres Pretas” (p. 43). A iniciativa não apenas celebra figuras inspiradoras, mas também cria um ambiente acolhedor, intencionalmente voltado para a expressão, resistência e protagonismo feminino.

Em síntese, a análise evidencia que a inclusão feminina e a perspectiva do feminismo negro nas batalhas de rima em Teresina não apenas ampliam o espaço de participação das mulheres, mas também possibilitam a construção de narrativas próprias, fortalecendo identidades culturais e sociais historicamente marginalizadas. Essas práticas reafirmam a importância de espaços intencionalmente femininos e acolhedores, nos quais a produção cultural das mulheres negras se afirma como resistência, visibilidade e afirmação de agência no cenário local.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como pergunta norteadora compreender de que maneira as batalhas de rima realizadas em vilas e favelas de Teresina, entre 2022 e 2024, contribuem para a construção da identidade negra na cidade. A análise realizada evidencia que essas manifestações culturais constituem espaços centrais de afirmação identitária para a juventude negra periférica, ao permitir que os jovens produzam narrativas próprias, construam pertencimentos comunitários e fortaleçam a consciência racial, transformando a oralidade e o improviso em ferramentas de resistência simbólica e social. Observou-se que, em Teresina, existem diversos grupos juvenis que se apropriam do Rap como forma de sociabilidade e expressão, cada qual com seu estilo de vestir, andar, falar e produzir músicas, criando simbologias próprias que os diferenciam e os conectam. Esses grupos se formam em resposta às dificuldades de acesso a atividades culturais na cidade, produzindo formas alternativas de lazer e de afirmação identitária que se consolidam nas batalhas de rima, tornando a cultura Hip Hop um espaço privilegiado de visibilidade e pertencimento (Nascimento; Silva, 2012). No que se refere à emergência e expansão das batalhas de rima nos territórios periféricos teresinenses, verificou-se que essas atividades surgiram como estratégias de ocupação de espaços públicos e de afirmação da juventude negra, transformando praças, ruas e becos em arenas culturais e políticas. A marginalização histórica da população negra, analisada à luz de Gonzalez (1984), Lima (2017) e Façanha (2003), cria condições de exclusão que essas manifestações vêm contestar, oferecendo oportunidades de sociabilidade, aprendizado informal e produção simbólica. Milton Santos (1979) contribui para compreender que a cidade é produto de funções interdependentes, e, nesse sentido, a apropriação desses territórios pelos jovens negros ressignifica a experiência urbana, alterando as relações de poder e legitimando sua presença em espaços tradicionalmente excludentes.

As batalhas de rima em Teresina se configuraram como práticas coletivas, improvisadas e performativas, que abordam temáticas sociais, políticas, comunitárias e amorosas, permitindo aos MCs construir reputação e vínculos afetivos com o público, criando uma memória afetiva das rimas que fortalece sua posição nos eventos. Nesse sentido, a literatura sobre escrevivência, proposta por Conceição Evaristo (2020), é fundamental para compreender como experiências cotidianas são transformadas em narrativas politizadas que reafirmam ancestralidade, memória e identidade coletiva. As batalhas, além de competições artísticas, funcionam como espaços pedagógicos e solidários, por meio de iniciativas como a Escolinha de Freestyle, as premiações simbólicas, como tranças nagô, e os eventos benéficos, configurando-se como arenas de

sociabilidade, aprendizagem não formal e fortalecimento do habitus juvenil, em consonância com Bourdieu (1983). Além disso, a pesquisa revelou que, embora os eventos sejam predominantemente masculinos, as mulheres negras vêm gradualmente ocupando esses espaços, negociando presença e legitimidade, o que evidencia desigualdades históricas de gênero, raça e classe, mas também o potencial de resistência. Ao se apropriarem desses territórios, elas afirmam pautas de equidade e ampliam a visibilidade de questões sociais relevantes, contribuindo para a construção de identidades coletivas e para a ampliação do espaço cultural urbano. Nesse processo, observa-se que as batalhas de rima não apenas produzem entretenimento ou competição artística, mas atuam como dispositivos de resistência cultural, territorialidade simbólica e afirmação identitária, permitindo que os jovens negros e negras transformem margens urbanas em locais de criação e pertencimento, reafirmando o direito de existir, narrar e intervir socialmente.

Em síntese, as batalhas de rima realizadas em Teresina entre 2022 e 2024 respondem plenamente à pergunta norteadora e aos sub questionamentos deste estudo. Elas surgem como práticas culturais que emergem das necessidades e vivências da juventude negra periférica, articulando memória, ancestralidade, sociabilidade e resistência. Ao ocupar espaços públicos, mobilizar temáticas sociais e construir territórios simbólicos, essas manifestações fortalecem a consciência identitária, promovem pertencimento comunitário e consolidam a presença da juventude negra na cidade. Dessa forma, a identidade negra em Teresina contemporânea não se constrói apenas na memória histórica ou na vivência individual, mas também na palavra, no ritmo, na disputa e na rua, demonstrando que as batalhas de rima constituem um dos principais mecanismos de resistência e afirmação cultural no contexto urbano periférico da cidade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Feminismos Plurais).
- ARRUZZA, C.; BHATTACHARYA, T.; FRASER, N. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- BALDO, Maria Isabel. **Hip Hop: cultura de resistência e reexistência a partir do conhecimento**.
- BRASIL. **Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil**. Decreto n. 847, de 11 de outubro de 1890. Rio de Janeiro: Colecção das Leis da República dos Estados Unidos do Brazil, 1890.
- BURKE, P. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DOS SANTOS MARQUES, Ana Carolina; FONSECA, Ricardo Lopes. A construção de territórios por mulheres negras por meio do hip hop: Aproximações teóricas. **Geografia em Atos (Online)**, v. 1, n. 16, p. 20-44, 2020.
- EVARISTO, C. **Da escrita à escrevivência**. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.
- FERRO, M. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1977.
- GANDARA, Gercinair Silvério. **Teresina: a capital sonhada do Brasil oitocentista**. História (São Paulo), v. 30, p. 90-113, 2011.
- GONÇALVES, Rôssi Alves. Rima e a estética da resistência. **Matraga-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 22, n. 37, 2015.
- GOMES, Nilma Lino. **Cultura negra e educação**. Revista Brasileira de Educação, p. 75-85, 2003.
- GOMES, Nilma Lino. **Educação e identidade negra**. Aletria, v. 9, p. 38-47, 2002.
- GOMES, Nilma Lino. **Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo**. Educação e Pesquisa, v. 29, p. 167-182, 2003.
- GONZALEZ, L. **O lugar do negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: DP&A Editora, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Representação e cultura**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

HARVEY, D. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HERSCHMANN, Micael. Espetacularização e alta visibilidade: A politização da cultura hip-hop no Brasil contemporâneo. **Comunicação, cultura e consumo: a (des) construção do espetáculo contemporâneo**. Rio de Janeiro: EPapers, p. 153-168, 2005.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Trad. C. C. Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

LE GOFF, J. **História e memória**. 2. ed. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1992.

LIMA, M. G. **As vilas de Teresina e seus processos sociais**. Teresina: UFPI, 2017.

LOPES, Jahan Natanael Domingos. **Estudo sobre os griots e griotes africanos: a ressalva da tradição na modernidade**. Anais das Semanas de Geografia da Unicamp, p. 9-14, 2019.

MORAES, J. G. V. **Música e cotidiano**. São Paulo: Record, 2000.

MOURA, C. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.

MOURA, Clóvis. **O negro: de bom escravo a mau cidadão?** Dandara Editora, 2021.

MUNANGA, K. **Negritudes: estudos e reflexões sobre a identidade negra**. Salvador: EDUFBA, 2008.

MUNANGA, K. **Redisputando a mestiçagem no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música popular: um mapa de leituras e questões**. Revista de História, n. 157, p. 153-171, 2007.

NASCIMENTO, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosa**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

PAULINO, Silvia Campos; OLIVEIRA, Rosane. **Vadiagem e as novas formas de controle da população negra urbana pós-abolição**. Direito em Movimento, v. 18, n. 1, p. 94-110, 2020.

PIEADAE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

RACIONAIS MC's. **Homem na estrada**. In: **Raio X do Brasil**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993.

REDE DE OBSERVATÓRIOS DA SEGURANÇA. *Pele Alvo: crônicas de dor e luta*. 6. ed. 2024. Disponível via Lei de Acesso à Informação.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção.** São Paulo: Hucitec, 1996.

SILVA, J. C. G. **Arte e educação: experiência do movimento hip hop paulistano.** In: ANDRADE, E. (Org.). *Rap e educação, rap é educação.* São Paulo: Summus, 1999.

SILVA, Antonio Leandro da. **Música rap: narrativa dos jovens da periferia de Teresina.** 2006.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social.** São Paulo: Schwarcz/Companhia das Letras, 2021.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TOMÁS, Lia. **Música em tempos sombrios: apontamentos sobre a estética musical no III Reich.** Per Musi, n. 35, p. 79-99.

TYLOR, E. **A cultura primitiva.** São Paulo: Itatiaia, 1975.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.* Petrópolis: Vozes, 2000.

REFERÊNCIAS DAS FONTES PRIMÁRIAS

Imagens

ALMA PRETA. *Notícia sobre Condenação pela Publicação da Frase.* São Paulo, 27 abr. 2022. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/cartaz-racistas/>. Acesso em: 1 dez. 2025.

BATALHADA-CULTURAL. [Material de divulgação de evento]. **Instagram:** **Batalhadacultural**, 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CjAUOfcurtY/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

BATALHADA-CULTURAL. [Material de divulgação de evento]. **Instagram:** **Batalhadacultural**, 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cdb5_RPN3fc/. Acesso em: 30 nov. 2025.

BATALHADA-CULTURAL. [Material de divulgação de batalha de rima]. **Instagram:** **BatalhadaCultural**, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C-GK7ZxJ0D2/>. Acesso em: 3 dez. 2025.

BATALHADA-PROFECIA. [Card de divulgação da Escolinha de Freestyle - Aprender para ensinar]. **Instagram:** **Batalhadaprofecia**, 2024a. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DKXfCL3JSMQ/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

BATALHADA-PROFECIA. [Card de divulgação evento Cirandinha dos Menor]. **Instagram:** **Batalhadaprofecia**, 2024b. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DPjqhehkTzu/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

BATALHADA-PROFECIA. [Material de divulgação de evento]. **Instagram:** **Batalhadaprofecia**, 2024c. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C9-IaGbpl_D/. Acesso em: 30 nov. 2025.

BATALHADA-PROFECIA. [Material de divulgação de evento]. **Instagram:** **Batalhadaprofecia**, 2024d. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DOcY41LjcYo/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

BATALHADA-PROFECIA. [Material de divulgação de evento — perfil Batalha da Profecia]. **Instagram:** **Batalhadaprofecia**, 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DHYv9Wmx5t1/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

BATALHADAS-MARIAS086. [Material de divulgação de evento]. **Instagram:** **Batalhadasmarias086**, 2024a. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C4F-L8pL4YI/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

BATALHADAS-MARIAS086. [Material de divulgação de evento]. **Instagram:** **Batalhadasmarias086**, 2024b. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DG8HHGwxcC0/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

BATALHADAS-MARIAS086. [Material de divulgação de evento]. **Instagram:** Batalhadasmarias086, 2024c. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DKsgfjMRTHy/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

BLACK CENTRAL EUROPE. Degenerate Music. Disponível em: <https://blackcentraleurope.com/sources/1914-1945/degenerate-music/>. Acesso em: 27 mar. 2025.

DISCOS DO BRASIL. Clube da Esquina. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/clube-da-esquina>. Acesso em: 25 mar. 2025.

FOLHA DE S.PAULO. Djonga coloca fogo "nos racistas de verdade" em show; assista performance. São Paulo, 6 jun. 2022. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2022/06/djonga-coloca-fogo-nos-racistas-de-verdade-em-show-assista-performance.shtml>. Acesso em: 1 dez. 2025.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução por Vanda Viana. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Contracapa, 2016.

MV BILL. **Mv Bill no Free Jazz – show completo raríssimo 1999**. [Vídeo]. 2016. 1 video (54 min). Publicado em 14 out. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sOD-RmdJ1a8>. Acesso em: 30 nov. 2025.

Mapas

ATLAS DO BRASIL IMPÉRIO. Detalhe da planta inicial de Teresina: Plano Saraiva. [Mapa]. [S.1.]: [s.n.], 1868.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Distribuição das favelas e comunidades urbanas do município de Teresina - PI. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. [Mapa]

Depoimentos

RODRIGUES, Marcelo. Depoimento concedido a Poliana Rufino de Sousa, Teresina 2025