



ISSN 1984-5634

ARTIGO LIVRE

O PASSADO NEGRO NO RAP: EVOCAÇÕES E SONORIDADES AFRO-DIASPÓRICAS

The black past in rap: evocations and afro-diasporic sounds

LUCIANO MAGELA ROZA¹
IGOR HENRIQUE MORAIS²

RESUMO:

O artigo busca discutir como a produção musical do *rap* coloca em circulação diferentes perspectivas sobre aspectos da experiência histórica negra. Neste sentido, busca-se evidenciar como essa cultura sonora afro-diaspórica trabalha com uma diversidade de elementos poéticos e musicais na produção de leituras sobre aspectos do passado afro-brasileiro, africano e afro-diaspórico. Empiricamente, o foco recai sobre a produção fonográfica dos *rappers* Roger Deff, Tamara Franklin e da dupla Thaíde e DJ Hum. As reflexões buscam problematizar como a cultura sonora analisada trabalha com elementos voltados para constituição de uma política de representação da identidade negra e, também, cria uma forma de popularização de leituras sobre o passado negro.

PALAVRAS-CHAVE: *rap*; passado negro; política de representação.

ABSTRACT:

The article seeks to discuss how the musical production of rap puts into circulation different perspectives on aspects of the black historical experience. In this sense, we seek to highlight how this Afro-diasporic sound culture works with a diversity of poetic and musical elements in the production of readings about aspects of the Afro-Brazilian, African and Afro-diasporic past. Empirically, the focus falls on the phonographic production of rappers Roger Deff, Tamara Franklin and the duo Thaíde and DJ Hum. The reflections seek to problematize how the analyzed sound culture works with elements aimed at establishing a policy of representation of black identity and, also, creates a way of popularizing readings about the black past.

KEYWORDS: rap; black past; representation policy.

GESTÃO EDITORIAL:

Bruna Cristina Oliveira Pupe
Pedro Haas Zanotto

SUBMETIDO: 27/05/2024

ACEITO: 31/10/2024

COMO CITAR:

ROZA, L. M.; MORAIS, I. H.
O passado negro no *rap*:
evocações e sonoridades
afro-diaspóricas. *Aedos*,
Porto Alegre, v. 18, n. 41,
p. 211-225, ago.–dez., 2026.

<https://seer.ufrgs.br/aedos/>

1 Professor Adjunto do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). ORCID iD: 0000-0002-3505-2607. E-mail: luciano.roza@ufop.edu.br

2 Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). O autor agradece à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pelo financiamento da pesquisa em andamento sobre Thaíde e DJ Hum, da qual alguns resultados são apresentados no presente artigo. ORCID iD: 0009-0000-2402-4996. E-mail: igor.moraes@aluno.ufop.edu.br

A partir das duas décadas finais do século passado, observa-se certa ampliação do interesse de públicos diversos pelo passado, a multiplicação da produção de narrativas sobre variadas experiências históricas, assim como a constituição por parte da indústria cultural de um nicho de mercado voltado para esta demanda. Um sintoma desta tendência é a crescente produção de telenovelas, minisséries, romances, filmes de ficção, revistas, músicas, páginas de internet e nas redes sociais dedicadas a temas históricos ou que, de alguma forma, aborda e faz referências a eles. A difusão do chamado conhecimento histórico massivo, que extrapola os limites das formatações acerca das representações históricas compartilhadas academicamente, é um fenômeno que atinge diferentes sociedades na atualidade.

A produção musical realizada por negros e negras, desde o período inicial do transplante forçado de povos africanos para as Américas, tem sido compreendida como ponto central para a construção de uma cultura política negra e apresenta como uma de suas características a rememoração de sujeitos e passagens relacionados à experiência histórica negra. Autores como Paul Gilroy (2001), Stuar Hall (2006a) e Lívio Sansone (2003) apontam que, especialmente, a partir da década de 1970, essa produção cultural ganha volume e se insere em uma conjuntura mais ampla de emergência de discursos e práticas empreendidas por sujeitos negros com o objetivo de construção de uma autoafirmação contundente e politicamente orientada por uma perspectiva racializada.

Considerando esses dois fenômenos presentes na contemporaneidade ocidental, esse ensaio busca problematizar como o *rap*, compreendido como parte da cultura sonora (musical) afro-diaspórica, produz e coloca em circulação leituras sobre a experiência histórica negra. Nosso interesse surge a partir da compreensão de como uma determinada cultura sonora hegemonicamente produzida por pessoas negras desenvolve encaminhamentos estéticos e narrativos por meio das sonoridades e das letras das músicas, respectivamente, que buscam evidenciar aspectos relacionados a elementos musicais, sujeitos e episódios relativos ao passado negro.

Atualmente, o *rap*, elemento musical da cultura *hip-hop*, concomitantemente, é o estilo musical mais ouvido no mundo, movimentando cifras astronômicas na indústria do entretenimento globalizado; é compreendido como expressão cultural da diáspora negra e veículo de comunicação de uma cultura política da comunidade imaginada negra transnacional; campo de proposição e intervenção na luta de representações no interior do mercado de bens simbólicos acerca dos sentidos sobre questões socialmente relevantes no tempo presente, tais como raça, gênero e classe; e manifestação cultural coletiva do protagonismo musical periférico.

As reflexões acima apresentam resultados de pesquisa de pós-doutoramento de um dos autores e resultados parciais de investigação em andamento no mestrado de outro. Na constituição da cultura sonora em análise, observamos o desenvolvimento de uma estética musical e temática afrocentrada, que toma forma, musicalmente, pela utilização de recursos sonoros que possibilitam o diálogo com outras sonoridades afro-diaspóricas, especialmente afro-brasileiras, e, considerando-se a dimensão poético-literária, pela seleção de aspectos relacionados a uma comunidade imaginada negra transnacional e localizada em um espectro temporal amplo e dinâmico presente em diferentes letras do *rap* como gênero musical.

O olhar investigativo se volta à produção artística dos *rappers* mineiros Tamara Franklin e Roger Deff e da dupla paulistana Thaíde e DJ Hum, e selecionou como fonte algumas de suas canções,

entrevistas cedidas aos pesquisadores, bem como os recursos extramusicais relacionados aos trabalhos artísticos em tela.

Tamara Franklin, natural de Ribeirão das Neves, região metropolitana de Belo Horizonte (MG), atua no cenário artístico e cultural como cantora, compositora e pesquisadora da cultura popular. A produção fonográfica da cantora, iniciada em 2015, é marcada pela realização de um trabalho autoral caracterizado por letras que abordam temáticas socialmente vivas como o racismo, questões de gênero, dentre outras, e por composições que mesclam elementos musicais próprios do *rap* com elementos sonoros de tradições musicais brasileiras, afro-mineiras e afro-diaspóricas.

O *rapper*, jornalista, pesquisador e mestre em artes Roger Deff atua na cena musical e cultural desde meados da década de 1990. A trajetória do *rapper* belorizontino inicia-se com a participação no grupo *Julgamento*, grupo com o qual lançou três álbuns. O trabalho autoral de Deff é marcado por composições que abordam questões sobre a diáspora negra, ativismo antirracismo, a dinâmica sociológica entre centro e periferia etc.

Altair Gonçalves e Humberto Martins, respectivamente Thaíde e DJ Hum, foram precursores na gravação de *rap* no país, quando o mercado começou a se interessar pelos primeiros versos escritos por jovens negros e periféricos da cidade de São Paulo. Depois de surgirem na estação São Bento do Metrô,³ no fim da década de 1980. Ao longo de mais de uma década eles lançaram seis discos solos, um compacto e participaram de cinco coletâneas. Em caminhos separados, a partir do começo do século XXI, os artistas continuaram seus trabalhos musicais, mas também de comunicação. Thaíde foi apresentador da versão brasileira *Yo! MTV Raps*, quando ainda estava em dupla, e nos anos 2000 foi apresentador do programa segmentado *Manos e Minas* e logo após repórter do programa *A Liga*, da Rede Bandeirantes, além de seguir como *rapper*. DJ Hum atua como radialista na paulistana *105 FM* e segue como produtor musical, sendo responsável por hits como a canção *Senhorita*, uma parceria do produtor com o grupo *Motirô*, que contava com Lino Krizz e Cabal.

SONORIDADES AFRO-DIASPÓRICAS EM DIÁLOGO

As obras musicais de Tamara Franklin, Roger Deff e Thaíde e DJ Hum, indubitavelmente, são identificadas como *rap* quanto ao gênero musical. Contudo, em diferentes momentos, podemos observar diálogos com outras sonoridades afro-diaspóricas, especialmente afro-brasileiras e, no caso de Deff e Franklin, afro-mineiras, o que aponta para a incorporação de referências sonoras locais/regionais ao gênero musical em questão.

Os trabalhos que investigam a cultura *hip-hop* e o *rap* produzido em diferentes contextos nacionais e regionais apontam para a recorrência de uma espécie de amálgama – *crossover* – entre elementos culturais locais e aspectos globais deste tipo específico de manifestação cultural negra diaspórica e contemporânea. Dentre as perspectivas constantes na produção do *rap* em escala global, verifica-se a evocação da experiência histórica negra e o desenvolvimento de uma estética afrocentrada, que assim se constituem em aspectos centrais para a compreensão das narrativas e discursos construídos no interior do gênero musical em questão. Halifu Osumare (2007), ao problematizar a expansão da cultura *hip-hop* no Havaí, assim como Tanya Saunders (2021), que investiga a atuação de grupos de

3 Local considerado como marco zero da cultura Hip Hop no Brasil, situada na grande São Paulo.

rap em Cuba, percebe que, apesar da disseminação da cultura *hip-hop* ocorrer inicialmente a partir de mecanismos próprios do capitalismo e da mídia transnacional ocidental, especialmente da sediada nos Estados Unidos, tal cultura e sua expressão musical, o *rap*, desenvolve-se nos diferentes contextos nacionais e regionais incorporando elementos locais à estética africanista resultante do Atlântico.

A questão da fusão entre sonoridades de múltiplas tradições afro-diaspóricas percorre a produção artística de Tamara Franklin desde o início de carreira. Em seu disco de estreia, *Anônima*, identificamos em faixas como *Tipicamente brasileiro*, *Hey Jah* e a faixa que dá nome ao disco, um amplo diálogo com gêneros musicais afro-diaspóricos como o samba e o reggae. De acordo com a compositora mineira, o *rap* é sua “plataforma de comunicação com a música afro-diaspórica”, sendo que em sua atuação política e estética através da música o *rap* é uma linguagem organizada para conversar com outras sonoridades (Franklin, 2023).

No trabalho de Tamara Franklin, especialmente no álbum *Fugio: rotas para o aquilombamento*, há um amplo diálogo com elementos sonoros afro-mineiros, tais como a participação da Guarda de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Justinópolis, a utilização de *sample* com fragmentos de registro sonoro do candombe da comunidade do Quilombo do Açude na introdução da faixa *Procissão* e na sobreposição rítmica da música *Dona do Ilê*. De acordo com a *rapper* mineira, no álbum em questão, um fator determinante para a sonoridade presente no trabalho foi a opção estética de começar a produzir o disco pelos tambores. O percussionista Camilo Ogan, que assina a produção do referido disco de Franklin, buscou construir uma ambiência sonora na qual as músicas lembrassem um festejo de guardas de congados e moçambiques, de modo que os sons não se chocassem durante a execução.

A artista atribui a articulação entre elementos de manifestações culturais negras tradicionais mineiras e o *rap* em sua produção musical à influência que compositores de sua geração receberam de manifestações como o Tambor Mineiro,⁴ as festas de folias de reis e de congados, assim como de artistas negros como Sérgio Pererê.⁵

Roger Deff, de forma aproximada à Tamara Franklin, chama a atenção para apropriação da diversidade de sonoridade por meio da participação em sua obra de colegas de profissão identificados com outras tradições musicais negras, bem como pertencentes a outros gêneros musicais, como a MPB. Deff compreende a arte “como um lugar de pontes, lugar de fazer conexões, portanto, uma linguagem”. De acordo com o compositor, “a riqueza está no encontro entre tradições diferentes” (Deff, 2023).

Em matéria publicada no portal eletrônico do Jornal Estado de Minas, intitulada *Roger Deff defende a utopia e o hip-hop no disco “Pra romper fronteiras”*, afirma que novo trabalho do compositor é uma homenagem à cultura *hip-hop* e que o título do disco traz a ideia de que o *hip-hop* produz “pontes entre universos diversos e rompe paradigmas, ao transformar jovens negros e periféricos em protagonistas de suas próprias histórias”, afirma o compositor (Pio, 2021).

As reflexões do compositor mineiro dialogam com o entendimento de Gilroy (2001), ao considerar o *hip-hop*, e sua expressão musical, o *rap*, como produto da diáspora do Atlântico negro

4 Espaço Tambor Mineiro é um centro de referência da cultura afro-brasileira que abriga abrigava projetos de artes cênicas, música e festejos do congado na capital mineira. Criado pelo cantor, compositor, percussionista e ator Maurício Tizumba, o espaço abriga as ações do Bloco Tambor Mineiro e do Grupo Tambor Mineiro, além de oferecer oficinas, aulas de percussão e dança afro.

5 Sérgio Pererê é cantor, compositor, multi-instrumentista, ator e diretor musical mineiro. As composições de Pererê são caracterizadas pelo diálogo entre elementos da produção cultural negra tradicional e a experimentação da música popular contemporânea.

e, portanto, uma manifestação portadora e difusora de identidades diaspóricas. Essas identidades, contudo, não podem ser compreendidas como um produto acabado, mas sim como um processo interativo e constante, no qual são construídas e reconstruídas, significadas e ressignificadas a partir da agência dos sujeitos detentores de tal identidade no interior das relações de poder. Neste sentido, é importante considerarmos o impacto de outras linguagens produzidas no interior do mercado de bens simbólicos e dadas à lógica mercadológica capitalista sobre o *rap*, tal como os diálogos entre o *rap*, como gênero musical, e o cinema ou os quadrinhos. É o que Santuza Cambraia Naves (2004) chama de intertextualidade. Para a autora, parte dos *rappers* vão se utilizar de um viés mais essencialista no momento de criar suas produções. Outros vão apostar em uma pluralização do seu discurso. Isso também pode ser ouvido na sonoridade que os artistas vão construindo ao longo do tempo. Thaíde e DJ Hum, em seus primeiros três trabalhos, contaram com a produção de Nasi e André Jung, ambos da banda de *rock* Ira!. A primeira música gravada pela dupla se chama *Consciência*, posteriormente inserida no seu primeiro disco *Pergunte a Quem Conhece*. A parte instrumental traz uma batida com *riffs* de guitarra tocados. Nasi inclusive rima na faixa. Essa mistura já tinha dado muito certo nos EUA com a colaboração do grupo de *hip-hop* RUN-DMC com a banda *Aerosmith*, em *Walk This Way*. Isso já aponta para a questão da presença das raízes negras na criação do gênero no início do século XX, que depois foi tomado comercialmente por artistas brancos. Em 1993, na coletânea nacional de *punk* e *hardcore* *No Major Babes Volume 1*,⁶ Thaíde, DJ Hum e Clemente, vocalista negro da banda de *punk* brasileira Inocentes, colaboram em uma das canções. Em *Pânico em SP (Testemunha Ocular da História)*, novamente as guitarras se juntam a *samples* e, dessa vez, *scratches* de DJ Hum. Mas para além disso, essas parcerias mostram uma articulação que estava acontecendo naquele momento e que iria se aprofundar nos anos 1990.

Essa inclusive é uma característica da indústria fonográfica dos anos 1990. Gravadoras *majors* e *indies*,⁷ como apresenta o pesquisador Eduardo Vicente (2014), voltaram seus olhares para cenas que continham valores étnicos, urbanos, regionais, sociais, entre outros. A alta segmentação do mercado que se seguiu durante esse período, converge com gêneros como o *Rock*, e os novos *Axé* e o *rap*, se aproximando e sendo criados a partir de experiências racializadas. Isso resulta em um resgate do repertório sonoro afro-brasileiro, de maneira geral. Uma das bandas de maior impacto nacional foi Chico Science e Nação Zumbi, onde se ouvia a mistura do maracatu com guitarras distorcidas. Em *Desafio no Rap Embolada*, Thaíde e DJ Hum se juntam a Chico César e Nelson Triunfo,⁸ artistas nordestinos, para brincar com o parentesco do gênero com o repente ou com o coco. Então se ouve instrumentos como triângulo e pandeiro junto dos graves que parecem tambores, mas eletrônicos. São elementos de uma identidade negra brasileira e regional, ao mesmo tempo que o grave e a percussão sempre foram característicos da música africana e diaspórica. Ou seja, eles compõem de uma forma que Trícia Rose (2021) entende ser a força sonora negra do *rap*, a junção das tradições culturais negras com o avanço tecnológico da contemporaneidade. Levando em consideração a diversidade da cultura feita em solo brasileiro, adiciona-se as camadas locais e regionais à identidade da diáspora.

6 Disponível no YouTube: <<https://youtu.be/eCIspyISoh0?si=v8WG-XkUbGR2qauH&t=400>>. Acesso em: 19 ago. 2025.

7 Essa é uma divisão feita pelo autor. As *majors* seriam as grandes gravadoras multinacionais, ou as nacionais ligadas aos grandes conglomerados de comunicação nacional. *Indies* é referente a independentes, selos ou gravadoras menores, mas que serviam de fonte para as maiores.

8 Chico César, artista de MPB; Nelson Triunfo, dançarino de Soul e Break, ativista do Hip Hop, nascido em Pernambuco, mas radicado em São Paulo.

Tanto Thaíde quanto DJ Hum abordam suas influências sonoras em outras mídias e meios de comunicação. A dupla vem da cultura de bailes *black*, grande parte de suas produções carregam a sonoridade da música negra nacional e internacional. Para DJ Hum, a influência da *Soul Music* é muito grande, por conta de seu trabalho desde antes da dupla. Thaíde, por sua vez, aponta para mais um elemento, que é a sonoridade advinda do candomblé. Em seu livro autobiográfico, coescrito com César Alves e lançado em 2004, Thaíde (2004) escreve sobre o valor do atabaque, o primeiro instrumento que aprendeu a tocar. Essa é uma constante de sua fala, quando cita suas origens, pois é algo que vem de sua mãe. Essas influências estão inseridas em *Luz Negra*, quando, entre as sonoridades que compõem o ritmo da música, é possível ouvir ao fundo o som sampleado de um atabaque, instrumento que dá o ritmo para o restante da canção. Nesse sentido, mesmo com a alta segmentação do mercado, são diversas as experiências negras representadas em torno de suas canções. Desta forma, a dupla remete à herança cultural, mas produz no contexto do presente. É também um movimento, com todas as descontinuidades, de certa reapropriação de alguns elementos que são relevantes individual e coletivamente para a tradição negra.

Outra forma de estabelecer conexões com vestígios do passado negro identificada no *rap* foi a utilização de *samples* como elemento estético e político na composição do gênero musical em foco. A construção do *rap* como gênero musical voltado para o consumo no mercado de bens simbólicos do capitalismo gerou uma cultura sonora caracterizada também pela apropriação de instrumentos e equipamentos de alta tecnologia, tal como ocorre com a utilização de *samples* como recurso estético-musical na composição do *rap*.

O desenvolvimento de formas peculiares de composição estético-musicais e as possibilidades de construção de narrativas e discursos mediados pela tecnologia são fatores fundamentais elencados por Rose (2021) para a compreensão do *rap*. Para a autora, as evocações e lembranças de aspectos relacionados ao passado negro podem ser percebidos na apropriação criativa de elementos musicais, como a instrumentação, as divisões e células rítmicas, os timbres e os *samples*.

Historicamente, a produção musical do *hip-hop* desenvolveu-se por meio da colagem e do rearranjo de elementos musicais de músicas gravadas, da incorporação de fragmentos sonoros e de músicas instrumentais, acompanhados do canto dos mestres de cerimônia (MCs) na composição de novas canções. Inicialmente, por volta da primeira metade dos anos 1980, essa produção baseou-se na utilização de discos de vinil usados e em equipamentos de segunda mão (toca-discos, gravadores analógicos e digitais, *samplers*⁹ etc.).

O uso de *samples* é uma das características estruturais da produção musical do *hip-hop* desde seus primórdios. Os *samples* são fragmentos sonoros extraídos de qualquer fonte de som gravada existente que são apropriados e ressignificados pela incorporação em composições musicais. Eles podem ser extraídos de produção audiovisuais como filmes, telejornais, séries etc., assim como de gravações sonoras como transmissões radiofônicas, canções gravadas em vinis, CDs etc. Desta forma, os *samples* podem ser tanto passagens gravadas de falas, discursos e *acapellas*, como fragmentos com sons de instrumentos isolados, ruídos soltos e sequências sonoras de padrões rítmicos.

9 Equipamento de armazenamento eletrônico de amostras de sons.

A técnica de samplear, por utilizar material de áudio anteriormente gravado, inevitavelmente acaba por utilizar sonoridades pretéritas no trabalho de composição artística com tais elementos. Refletindo sobre essa técnica, o *beatmaker* brasileiro Rodrigo Tuchê aponta que

É algo que histórico acho que desde os primeiros *raps* que você ouvia já tinha os *sample* que partia de outra música. Isso vai ligando uma história na outra. Querendo ou não, quando você usa *sample* você mistura o passado, o presente e o futuro (RAP TV, 2017, 2'48").

Nesse embaralhamento entre temporalidades promovido pela técnica de samplear (*sampling*), entendemos que a ideia de evocação do passado seja uma chave interpretativa fundamental para a compreensão sobre como o *rap* maneja as percepções sobre experiência pretérita para a proposição de interpretação do mundo social no tempo presente, contribuindo, portanto, em um processo de popularizar o passado. No entendimento de Roger Deff, o *sampleamento* é uma forma de presentificação de um tempo já passado, uma forma de trazer para o diálogo sujeitos que não mais habitam fisicamente o presente, mas que podem ter contribuições a serem dadas às questões do agora. O *rapper* mineiro afirma que busca na prática do *sampleamento* “uma forma de conexão entre temporalidades que atuam no tempo presente”, uma vez que, em sua compreensão, “o passado, o presente e o que será o futuro estão ligados” (Deff, 2023.)

Rose (2021) aponta para a função inovadora do uso de *sampler* por parte dos produtores de *rap*. Se anteriormente o *sample* tinha como objetivo baratear os custos com a contratação de músicos, responsáveis pela execução da parte instrumental de uma música durante o processo de gravação, a partir do *hip-hop*, ele é central para a construção da canção “como um meio pelo qual o processo de repetição e recontextualização pode ser realçado e privilegiado” (Rose, 2021, p.118).

Thaíde e DJ Hum usam desse artifício em algumas de suas canções. A música *Sr. Tempo Bom* (1996) evidencia como a dupla busca criar uma ambiência de popularização do passado. Ela contém *samples* da parte instrumental e do coral inicial da canção *Mr. Big Stuff* de Jean Knight. A versão original foi um grande sucesso nas paradas estadunidenses a partir do seu lançamento em 1971. Muito provavelmente, foi um sucesso nos bailes *blacks* paulistanos e, por isso, teve seu uso de maneira tão simples de se identificar para quem viveu aquele período e contexto. A parte instrumental então se torna uma cama sonora para Thaíde desenvolver uma narrativa rimada tematizando passagens de sua vida particular, mas, que, potencialmente, ao evidenciar um conjunto de acontecimentos públicos ocorridos, principalmente em meados da década de 1970, mantinha convergência com a vivência de outros jovens negros paulistanos de sua geração.

Assim, o passado é contado pelo discurso, mas também pelos recortes reorganizados que compõem as músicas. Além disso, os *loops* que são feitos com as amostras da música original (*Mr. Big Stuff*) trazem uma sensação de prazer que Rose (2021) aponta ser o resultado da suspensão do tempo que acontece quando há repetição e ruptura rítmica, características da música afro-estadunidense. Através da tecnologia, o *rap* complexifica esses elementos, pois, segundo a autora, consegue fazer uma grande mistura. Em *Sr. Tempo Bom* ainda é possível ouvir *samples* pontuais de importantes influências da música negra brasileira para a dupla e o tempo abordado, como *Podes Crer, Amizade* (1971) de Tony Tornado e *Falador Passa Mal* (1973) do grupo Originais do Samba, fazendo da música também uma forma de reverenciar relevantes personagens da cultura negra brasileira.

Thaíde (Alves; Thaíde, 2004) expõe em seu livro que a música de Jorge Ben Jor, no auge de sua carreira, era algo como o *rap* dos anos 1990. Ele cita a faixa *Charles, Anjo 45* (1969) para ilustrar essa analogia. A fim de evocar esse legado, um *sample* de *Take It Easy My Brother Charles* de Jorge Ben Jor, originalmente lançada no disco *Jorge Bem* de 1969, foi utilizado em *Sangue Bom* (2001). A música de Jorge Ben é recortada e é feito um *loop* dos instrumentos de sopro que a abrem. Esse movimento demonstra também a característica dialógica dessa técnica, conforme apontado por Rose (2021). A dupla, além disso, sampleia vocais do *rapper* novaiorquino KRS-One em *Sound of Da Police* e do grupo Racionais MC's em *Capítulo 4, Versículo 3*. Ou seja, é feita uma conexão dentro da música negra transnacional. Assim, Thaíde e DJ Hum não só prestam respeito aos ícones negros do passado, como salientam suas referências pessoais da contemporaneidade de seu próprio gênero. Em seu último disco, se colocam como artistas de um *rap* que se tornou nacional, mas também transcende fronteiras.

Essas canções são representações da experiência negra de um determinado período que é remontada por meio do *rap*, carregando um sentido de veneração por parte de seus compositores. Essa forma de popularizar o passado é também uma maneira de presentificá-lo e de apresentá-lo a novos públicos. No entanto, essa evocação pode dar errado, como foi o caso da tentativa de sampleamento de *Você*, (1971) de Tim Maia, em *Minha Mina* (1988). Thaíde (Alves; Thaíde, 2004) conta que, quando DJ Hum ligou para Tim Maia a fim de obter o aval para utilizar sua música, recebeu uma negativa, pois Tim entendia que a música original estava perfeita e não queria que sofresse alterações. Assim, a intenção de utilizar fragmentos de uma canção do célebre compositor de *Azul da cor do mar* terminou frustrada.

EVOCÇÃO DE UMA COMUNIDADE IMAGINADA NEGRA TRANSNACIONAL

A utilização de passagens e de personagens negros, históricos e anônimos, na composição das letras das músicas na produção artística em foco é parte constitutiva de projeto intelectual e estético dos compositores em pauta. Tal uso pode ser observado pelo rol de homens e mulheres negros e negras nominalmente mencionados nas letras, como Miriam Makeba, Nelson Mandela, Rainha N'zinga, Conceição Evaristo, Mestre Moa, Zumbi, Afrika Bambatta, dentre outros. Percebemos a construção de uma noção de comunidade negra transnacional como recurso recorrente no encaminhamento estético e na aposta política dos artistas investigados. Essa comunidade imaginada busca articular sujeitos históricos, gêneros musicais, ídolos da cultura negra contemporânea e pessoas do convívio pessoal dos autores que, de alguma forma, contribuíram e contribuem para sua formação política e estética. Composições como *Vem e vê*, faixa do disco *Anônima* de Franklin, e *Pra romper as fronteiras*, composição de Roger Deff, são indicativos dessa perspectiva de constituição de uma estética afrocentrada transnacional. Esse elemento é identificado nos processos de autoafirmação e de elaboração de uma identidade negra a partir da década de 1970, que no caso em análise, articula referências locais/regionais mineiras com símbolos de um cosmopolitismo negro difundido em escala mundial pelo mercado de bens simbólicos. Em passagem da composição *Vem e vê*, Tamara Franklin articula diversos sujeitos históricos, pertencentes a diferentes contextos, na construção de uma narrativa afirmativa acerca da identidade negra:

Turbante, coroa, felina, leoa
 Tambores de gana, dona da savana
 Sou África mama, no corpo, na alma
 Quilombo, sou congo, rebolo e mandala
 [...]

Vem e vê
 Escolhi assim, ser *african queen*
 Original sim
 Gritaram-me negra
 Segura, eu avanço
 [...]

Cabeça erguida, corrente não quebra
 Força e realeza, igual Miriam Makeba
 Mandela, Soweto
 Benguela, cabinda e aquela
 Sou gueto, favela e ainda
 Nagô, na cor, no amor, na ginga
 No corpo, na mente, rainha n'ginga
 Para honrar o sangue, luta e resistência
 Sou punho cerrado, sou paz e essência
 Pretas violentadas sem direito a reação
 Mais que pelo que fizeram
 Com meus primeiros irmãos
 Empoderamento, eu ocupo lugares
 Eu sou liberdade, meu corpo é palmares
 Turbante, coroa, felina, leoa
 Honrar as raízes tributo a yehovah (Franklin, 2015).

Além das referências a personagens históricos e/ou de relativo reconhecimento público, observa-se a recorrência de menções a familiares mais velhos que apresentaram gêneros musicais como o jazz, blues e o funk aos compositores em foco, articulando elementos da ambiência familiar e pessoal dos compositores com elementos de uma cultura de massa transnacionalizada. A constituição de uma constelação de referências afro-diaspóricas, relativamente desterritorializadas e, muitas vezes, sem convergência temporal, pode estar relacionada à própria anatomia da forma pela qual o *hip-hop*, como movimento cultural, e o *rap*, como cultura sonora de tal movimento, historicamente construiu suas referências e tornou-se transnacional como mercadoria e cultura. A transnacionalização do *hip-hop* e do *rap* tem ocorrido, desde meados da década de 1980, por meio da difusão de filmes, revistas, matérias de jornais, videocliques, discos, dentre outras fontes, entre os adeptos do movimento. De acordo com o historiador Guilherme Botelho (2022), nesse período, no Brasil, e mais assertivamente no contexto paulistano, observa-se na então nascente cultura *hip-hop* brasileira uma identificação com a estética afro-americana do *hip-hop* que estava sendo comercializada, por exemplo, em filmes como *Wild Style* (1982).

A transnacionalização da cultura negra pode ser observada na obra de Thaíde e DJ Hum de diferentes formas e em diferentes momentos. Um indício desse movimento pode ser observado na ilustração da capa do single *Afro-brasileiro* (Figura 1). A imagem busca articular elementos que poderiam ser chamados de essencialistas, como lanças, que remetem a certa ideia de ancestralidade africana; a imagem de um *B.boy*, identidade central na cultura *hip-hop* transnacional; e objetos associados à imaginação histórica relativa a certa concepção de negritude brasileira (atabaque, pandeiro e berimbau). DJ Hum, representado à esquerda, veste uma camiseta com os escritos “Hip Nacional Hop”. Por fim, corta entre DJ Hum e o *B.boy* um trem de metrô grafitado ao estilo nova-iorquino, além de referências à metrópole de São Paulo. É o presente seguindo a sua rota, sem deixar o passado totalmente esquecido.

Além de muitas outras simbologias encontradas, as aqui descritas sintetizam o que Stuart Hall (2006b) considera como fundamentos da noção de identidade, ou seja, como uma noção marcada pelo hibridismo e pela articulação de elementos diversos e conjunturais. Juntas, essas imagens trazem indícios sobre um passado imaginado e outro vivido. É a junção de uma negritude que busca ligações a certa origem e instrumentos de resistência de uma época passada com o cosmopolitismo de Nova York e São Paulo em dada temporalidade. Esta diz respeito à história das duas cidades, quando gangues de *break*, por exemplo, tomaram as ruas do centro e de outras regiões das cidades, reorganizando as fronteiras simbólicas desses espaços. A negritude, portanto, não tem somente a periferia para viver, mas ocupa outros espaços antes negados a ela. Ou seja, essas representações também estão inseridas em uma ideia de comunidade imaginada negra, que busca uma integração tanto local e nacional quanto transnacional.

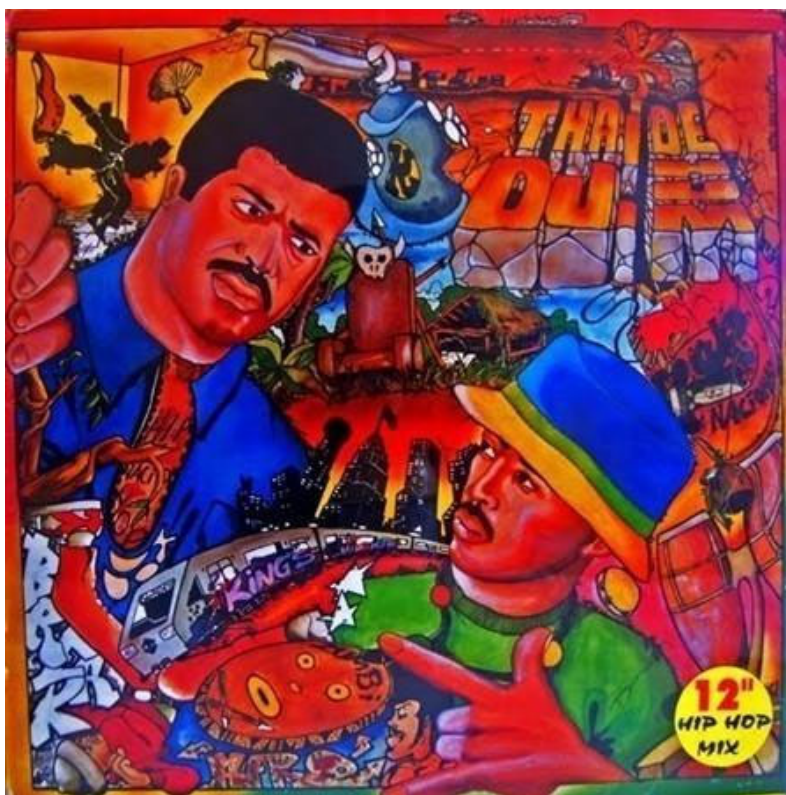


Figura 1. Capa do álbum *Afro brasileiro* (single) de Thaíde & DJ Hum (1995).
Fonte: Midiatorium Sebo e Vinil.

A música *Afro brasileiro*, assim como sua capa, passa por África nessa viagem simbólica, mas termina no Brasil, sendo uma construção de identidade no presente, de autodenominação, do ser e tornar-se afro-brasileiro. Esse rap de Thaíde e DJ Hum, foi lançado em 1995, ano em que completavam 300 anos da imortalidade – por meio da memória – de Zumbi dos Palmares. Eles recontam a história de seus “ancestrais seguidos de bravos guerreiros/fazem o Brasil inteiro se curvar/diante de tal bravura” (Thaíde e DJ Hum, *Afro-brasileiro*, 1995). Não por acaso, a canção tem como tema a história do Quilombo dos Palmares. Ela busca um resgate desse passado, com foco na resistência e na busca por líderes negros nacionais. Em vista disso, citam também Ganga Zumba, primeiro líder de Palmares. Eles contam que um bandeirante de nome Jorge Velho “matou todos do quilombo que hoje seria nosso lar” (Thaíde e DJ Hum, *Afro-brasileiro*, 1995). Ao mesmo tempo que tentam conectar um fio até aquele momento do passado, mostram que houve uma ruptura por conta de sua destruição. Porém, eles acreditam “na energia africana que emana das sementes espalhadas pelo mundo inteiro” (Thaíde e DJ Hum, *Afro-brasileiro*, 1995). Thaíde e DJ Hum reconhecem essa comunidade diaspórica, que se transforma e se reposiciona ao redor do globo.

Sua cultura é também afro-brasileira. Está no seu cotidiano, quando todos os dias ao sair de casa abordam sua fé através dos orixás. “Tenho orgulho e bato no peito/sou descendente de Zumbi/grande líder negro brasileiro” (Thaíde e DJ Hum, *Afro-brasileiro*, 1995). Da árvore de África nascem esses frutos, mas ela não está congelada no tempo. E há um questionamento que é do tempo presente da dupla, o porquê da ausência das imagens desses personagens nacionais comercializadas “nas camisetas/nos bótoms/toucas/ou bombetas”. É a canção do rap dialogando com o seu tempo, abordando sobre os negros do Brasil também estarem inseridos na indústria cultural. Essa abordagem dialoga com a capa do single (Figura 1), que apresenta símbolos da cultura nacional, como o pandeiro, a outros elementos que representam o mundo globalizado, como o metrô. A identidade da dupla desde seu início foi construída através desta tomada dos espaços. Entretanto, nesse momento há um apontamento para um certo colonialismo cultural, que fez de algumas figuras e experiências negras estadunidenses uma *commodity* (hooks, 2023), sendo apropriadas inclusive pelos rappers brasileiros, como por exemplo Malcolm X. Uma linha da música cita esse momento, onde é rimado que “até o rap nos traiu importando santos pro nosso terreiro” (Thaíde e DJ Hum, *Afro-brasileiro*, 1995). Ao mesmo tempo, Thaíde busca o reconhecimento das figuras negras históricas do Brasil através da lógica mercadológica, que para eles também pode servir como fonte de saber e emancipação. Todo o discurso é feito em cima de um instrumental, que como o próprio Thaíde diz no início da canção que foi feito “pra tentar fazer você dançar” (Thaíde e DJ Hum, *Afro-brasileiro*, 1995). Paul Gilroy (2001) aponta que isso tem a ver com um fim básico da música negra para além das palavras, a possibilidade de liberdade por meio do corpo. Por fim, essa é uma mistura complexa da cultura negra brasileira e sua relação com referências diaspóricas estrangeiras, por exemplo.

Há diversas outras canções da dupla que se utilizam dessa identidade negra em permanente construção. *Sr. Tempo Bom*, já citada pelos samples de músicas de sucesso do passado, também carrega tanto o apelo mercadológico pela nostalgia, ao mesmo tempo que aborda um passado de efervescência cultural e política para negros brasileiros, influenciados pelos direitos civis nos Estados Unidos. Thaíde canta tanto a influência de Gerson King Combo, quanto dos Originais do Samba. Considere-se que, à época, existia uma noção de antagonismo entre sambistas e artistas ligados à *soul music*, algo como

“nacional versus estrangeiro”. Mesmo assim, o MC rimava “fui crescendo rodeado pela cultura Afro brasileira” (Thaíde e DJ Hum, Sr. Tempo Bom, 1995). Dentro da canção, tudo faz parte de uma cultura com raízes identificadas com a diáspora. Os versos que introduzem a música evidenciam isso: “eu achava engraçado tudo aquilo/ mas já respeitava o barulho do atabaque” (Thaíde e DJ Hum, Sr. Tempo Bom, 1995). Thaíde constrói essa memória do seu passado dentro da música de massa.

Sr. Tempo Bom é um dos maiores, se não o maior sucesso da dupla. São indícios do interesse do público geral em ouvir *raps* que também trabalham com essa intertextualidade. São “trajetórias individuais marcadas por experiências plurais” (Naves, 2004, p. 90), cuja narrativa coloca elementos de um processo de tornar-se da identidade negra. Mesmo assim, para a canção, é como se as temporalidades se interligassem em um *loop* que suspende o tempo, como dizem os músicos: “Falei do passado/ e é como se não fosse/ por que eu vejo a mesma determinação no *hip-hop*/ o *Black Power* de hoje” (Thaíde e DJ Hum, Sr. Tempo Bom, 1995). E assim Thaíde e DJ Hum apresentam um *rap* muito diversificado. A dupla também compôs *raps* com uma narrativa mais comum para a época, como em *Luz Negra*, que discorre sobre a violência que cerca a vida da população negra no Brasil. Na busca por igualdade, Thaíde canta que “o dia da nossa liberdade logo chegará” (Thaíde e DJ Hum, Luz Negra, 1990).

Essa talvez seja a forma que se tornou hegemônica na música feita pelo *hip-hop* nacional durante a década noventista. Batidas secas com o bumbo em destaque e o grave pesado. No entanto, isso não quer dizer que o gênero seja homogêneo em suas temáticas, sonoridades ou letras. Entende-se aqui que o *hip-hop* como um todo foi fundamental na construção e conscientização da negritude no Brasil. Mas as composições são plurais, até porque as carreiras dos artistas, via de regra, são marcadas por diferentes fases. Em *Noite* (1992), de Thaíde e DJ Hum, a narrativa é construída em cima da realidade “nua e crua”, que aborda a experiência de ser um jovem negro durante a noite em uma região urbana. A letra da música traz certa ambiguidade em versos como “a morte e a sorte são fortes na noite escura” (Thaíde e DJ Hum, Noite, 1992). Uma voz feminina no refrão aponta “eu sei que a noite chegou/ não tema meu amor” (Thaíde e DJ Hum, Noite, 1992). Ao mesmo tempo, Thaíde denuncia os perigos vividos, principalmente advindos da polícia, “que faz justiça como quiser” (Thaíde e DJ Hum, Noite, 1992). Porém, o *rapper* evoca o passado e reconta que “a escuridão sempre foi amiga dos negros/ ela protegeu Zumbi e a fuga dos escravos” (Thaíde e DJ Hum, Noite, 1992).

Aspectos negativos e positivos da noite e madrugada para pessoas negras são evocados e se intercalam para ensinar a esse mesmo ouvinte cenários que ele pode encontrar. Thaíde e DJ Hum abordam novamente uma representação do passado, dessa vez de resistência dos negros escravizados no Brasil. O objetivo constante da dupla é exaltar o que eles consideram ser positivos das experiências negras, buscando o passado como fonte de conhecimento para orientar o presente e o futuro. Ainda assim, sem deixar de alertar a população negra e periférica sobre os perigos cotidianos dos grandes centros urbanos. Para isso, eles usam *samples* de alguns elementos de *Remind Me* (1982), da cantora, compositora e pianista Patrice Rushen. As melodias de piano, elemento mais sampleado da musicista, remetem ao Jazz e ao R&B cosmopolita, algo ainda pouco comum nas batidas do *rap* brasileiro. Essa busca por uma mistura das raízes africanas, afro-diaspóricas e afro-brasileiras fez a dupla Thaíde e DJ Hum constituir uma carreira plural nos âmbitos sonoro e poético, algo na contramão da já abordada segmentação entre os gêneros musicais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação da produção cultural dos *rappers* possibilitou contribuir para a discussão sobre a criação e circulação de representações acerca do passado afro-diaspórico empreendidas em artefatos produzidos pela indústria cultural contemporânea. Compreendemos que tais representações, por suas características, podem ser compreendidas como uma manifestação da complexa pluralização de narrativas e interpretações sobre o passado, motivada, especialmente, por “demandas sociais” em evidência na contemporaneidade, identificadas por Jacques Rancière (1994) como historicidades democráticas.

Em diálogo com Rancière (1994), Marcelo Abreu, Guilherme Bianchi e Mateus Pereira (2018) observam aspectos comuns compartilhados nas leituras acerca da experiência histórica, denominadas pelos autores como popularizações do passado. De acordo com os três historiadores brasileiros, as ações que buscam popularizar a experiência histórica são:

Em primeiro lugar, a desestabilização da autoria e das formas que lhe são próprias, como o texto impresso ou demais suportes materiais de apresentação do passado. Em segundo lugar, a proliferação dos sujeitos e lugares de produção do conhecimento histórico. Além disso, a mobilização da história e da historiografia para além dos círculos especializados, suspendendo dicotomias estabelecidas tradicionalmente entre história e memória. Por fim, a dimensão da “presença” que suspende a distância entre sujeito e objeto do conhecimento como abordagem alternativa aos regimes mais convencionais de representação histórica (Abreu; Bianchi; Pereira, 2018, p.248)

Ao investigarmos a produção de Tamara Franklin, Roger Deff e de Thaíde e DJ Hum, percebemos que alguns elementos que identificam ações de popularização do passado se fazem presentes. A sonoridade e a oralidade, componentes estruturais das músicas analisadas, servem como suportes para a construção de apresentação do passado. A própria localização dos autores e de suas respectivas práticas profissionais e artísticas são representativas da proliferação dos sujeitos e lugares de produção do conhecimento histórico, pois trata-se de compositores que utilizam a música popular mediada pela indústria fonográfica como espaço de agência política, apropriando-se de elementos da história fora dos circuitos tradicionalmente sancionados para a produção de conhecimento histórico. A questão da desestabilização da autoria não está presente no material investigado, ao contrário, a autoria é um aspecto de distinção no universo da produção artística e fonográfica atual. Contudo, a despeito dessa ausência, a apropriação de samples como passagens que reproduzem fragmentos de cantos e de falas de outros autores traz consigo uma questão instigante que produz certa rasura na ideia de autoria de forma autônoma e/ou absoluta.

Por fim, entendemos que a análise realizada trouxe elementos que nos possibilitam afirmar que as abordagens e encaminhamentos estéticos desenvolvidos pelos *rappers* em questão, por tratarem-se de ações conscientes e organizadas com a finalidade de criar representações que buscam colocar em circulação social e pública representações outrora estigmatizadas e/ou invisibilizadas, são uma espécie de “política de representação” (Hall, 2016), conscientemente elaborada em contraposição à ideia de “lugar encapsulado” (Mattos, 2003) reservado aos negros e negras, que persiste na atualidade.

Foi observada a construção de uma estética afrocentrada por meio do diálogo com outras sonoridades afro-diaspóricas, especialmente afro-brasileiras e afro-mineiras, na composição do rap.

A criação de um conjunto de referências negras relacionadas a uma comunidade imaginada negra transnacional como temática poético-literária nas letras evidencia a busca pela criação de sentido sobre aspectos da experiência histórica negra. Essa busca, protagonizada por sujeitos negros e negras no tempo presente, faz parte das ações empreendidas na luta pela hegemonia sobre a compreensão acerca história negra.

REFERÊNCIAS

FONTES

ALVES, César; THAÍDE. *Pergunte a quem conhece: Thaíde*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.

DEFF, Roger. Entrevista concedida a Luciano M. Roza, Belo Horizonte, 05 mai. 2023.

FRANKLIN, Tamara. Vem e vê. Compositora: Tamara Franklin. In: Anônima. [Belo Horizonte]: Independente, 2015, Digital.

FRANKLIN, Tamara. Entrevista concedida a Luciano M. Roza, Belo Horizonte, 20 mai. 2023.

PIO, Augusto. Entrevista concedida a Augusto Pio, Belo Horizonte, 2021. Roger Deff defende a utopia e o *hip-hop* no disco 'Pra romper fronteiras'. *Jornal Estado de Minas*, 2021. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/10/20/interna_cultura,1315259/roger-deff-defende-a-utopia-e-o-hip-hop-no-disco-para-romper-fronteiras.shtml>. Acesso em: 19 ago. 2025.

THAÍDE & DJ HUM. *Afrobrasileiro*. Compositores: Thaíde & DJ Hum. In: *Afrobrasileiro. 12" Mix Hip Hop*. [São Paulo]: Brava Gente, 1995, EP. Faixa 1, lado A.

THAÍDE & DJ HUM. Capa do álbum *Afro brasileiro* (single). 1995. 450 x 450 pixels. Fonte: Midiatorium Sebo e Vinil. Disponível em: < <https://www.midiatorium.com.br/pd-294f72-thaide-e-dj-hum-afro-brasileiro-sinta-esse-som-single-12.html?ct=&p=1&s=1>>. Acesso em: 19 ago. 2025.

THAÍDE & DJ HUM. *Consciência*. Compositores: Thaíde & DJ Hum. In: *Pergunte a Quem Conhece*. [São Paulo]: Eldorado, 1989, LP. Faixa 2, lado A.

THAÍDE & DJ HUM. *Luz Negra*. Compositores: DJ KL Jay, Edi Rock e Thaíde & DJ Hum. In: *Hip Hop na Veia*. [São Paulo]: Eldorado, 1990, LP. Faixa 1, lado B.

THAÍDE & DJ HUM. *Noite*. Compositores: Alambeat, Marcos Telesphoro e Thaíde & DJ Hum. In: *Coragem e Humildade são as Nossas Armas para Lutar*. [São Paulo]: TNT Records, 1992, LP. Faixa 1, lado A.

THAÍDE & DJ HUM. *Sr. Tempo Bom*. Compositores: Thaíde & DJ Hum. In: *Preste Atenção*. [São Paulo]: Brava Gente e Eldorado, 1996, CD. Faixa 7.

THAÍDE & DJ HUM. *Sangue Bom*. Compositores: Dentinho, Randal e Thaíde & DJ Hum. In: *Assim Caminha a Humanidade*. [São Paulo]: Brava Gente, Matraca e Trama, 2000, CD. Faixa 2.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Marcelo; BIANCHI, Guilherme; PEREIRA, Mateus. Popularizações do passado e historicidades democráticas: escrita colaborativa, performance e práticas do espaço. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 24, p. 279 - 315, abr./jun. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/2175180310242018279>>. Acesso em: 19 ago. 2025.
- BOTELHO, Guilherme. *Quanto vale o show? O fino rap de Athalyba Man*. São Paulo: Ed. do autor, 2022.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/Unesco, 2006a.
- HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Comunicação & Cultura*. n° 1, p. 21-35, jan. 2006b. Disponível em: <<https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultura/article/view/10360>>. Acesso em: 19 de ago. 2025.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio Apicuri, 2016.
- hooks, bell. *Cultura fora da lei: representações de resistência*. São Paulo: Elefante, 2023.
- MATTOS, Hebe. O ensino de história e a luta contra a discriminação racial no Brasil. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (Org.) *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 127-136.
- NAVES, Santuza Cambraia. A canção popular entre a biblioteca e a rua. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; HEISENBERG, José. (Org.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. Vol. 1. p. 79-95.
- OSUMARE, Halifu. *The Africanist aesthetic in global hip-hop: Power moves*. Springer, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.
- RAP TV. Sampleando - Rodrigo Tuchê. *YouTube*. 8 de fevereiro de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Muyi3rNkRwo&t=699s>>. Acesso em: 19 ago. 2025.
- ROSE, Tricia. *Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos*. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra no Brasil*. Salvador: Edufba/Pallas, 2003.
- SAUNDERS, Tanya. *Modernidade negra: hip-hop, ativismo e mudança social em Havana*. Ilhéus (BA): Editus, 2021.
- VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.