

## "O Nordeste que você não viu": notas sobre Hip-Hop, axé-music e identidades juvenis em meio a antinegritude da Capital Afro

Gabriela Costa<sup>1</sup>

Gustavo Rossi<sup>2</sup>

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65546>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo refletir sobre as implicações da consolidação do axé-music enquanto cultura juvenil e música baiana hegemônica em relação ao Hip-Hop, bem como suas implicações para a formação de identidades juvenis dos anos 1990. Tendo em vista que o axé e o Hip-Hop emergem na cidade de Salvador no mesmo período, investigamos, por meio de revisão bibliográfica, trabalho de campo com observação participante e entrevistas a grupos como OPANIJÉ, o rapper Aspri, do grupo RBF, o Uh!Neto e João Merín. Inicialmente, a primeira geração Hip Hopper buscou se afastar de referências locais que marcam a estética da baianidade, como religião de matriz africana, indumentárias e música percussiva, inspirando-se de forma mais assídua na estética estadunidense e sudestina, uma vez que a baianidade caracteriza também o movimento axé. Em um segundo momento, após a primeira década dos anos 2000, os rappers adotaram outro posicionamento, trazendo para o centro de seus trabalhos o cotidiano e a estética soteropolitanas.

**Palavras-chave:** Hip-Hop; axé-music; antinegritude; identidade; baianidade.

**"O Nordeste que você não viu": notes on Hip-Hop and Identities amidst anti-blackness in the Afro Capital**

**Abstract:** This article aims to reflect on the implications of the consolidation of axé music as a youth culture and hegemonic Bahian music in relation to Hip-Hop, as well as its implications for the formation of youth identities in the 1990s. Considering that axé and Hip-Hop emerged in the city of Salvador in the same period, we investigated, through bibliographical review, fieldwork with participant observation and interviews with groups such as OPANIJÉ, the rapper Aspri, from the group RBF, Uh! Neto and João Merín. Initially, the first generation of Hip-Hoppers sought to distance themselves from local references that mark the aesthetics of Bahianness, such as religion of African origin, clothing and percussive music, drawing more inspiration from American and Southeastern aesthetics, since Bahianness also

<sup>1</sup> Mestranda nos Programas de Pós-Graduação em Antropologia Social e Demografia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: costagabrielaconsultoria@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-1983-5927>.

<sup>2</sup> Doutor em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Docente do Departamento de Antropologia da UNICAMP. Foi Professor Visitante no Departamento de Spanish and Portuguese Languages and Cultures da Universidade de Princeton. Coordenador do Bitita (Núcleo de Estudos Carolina Maria de Jesus - IFCH/Unicamp. E-mail: lrossi@unicamp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7096-9966>.

characterizes the axé movement. In a second moment, after the first decade of the 2000s, rappers adopted another position, bringing the daily life and aesthetics of Salvador to the center of their work.

**Keywords:** Hip-Hop; axé music; anti-blackness; identity; bahian identity.

### **"O Nordeste que você não viu": notas sobre Hip Hop y identidades en medio de la anti-negritud de la Capital Afro**

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre las implicaciones de la consolidación de la música axé como cultura juvenil y música bahiana hegemónica en relación al Hip-Hop, así como sus implicaciones para la formación de identidades juveniles en la década de 1990. Considerando que el axé y el Hip-Hop surgieron en la ciudad de Salvador en el mismo período, investigamos, a través de revisión bibliográfica, trabajo de campo con observación participante y entrevistas a grupos como OPANIJÉ, el rapero Aspri, del grupo RBF, Uh!Neto y João Merín. . Inicialmente, la primera generación del Hip Hopper buscó distanciarse de las referencias locales que marcan la estética de la bahianidad, como la religión, la vestimenta y la música de percusión de base africana, inspirándose más en la estética estadounidense y del sudeste, ya que la bahianidad también caracteriza al movimiento axé. En un segundo momento, después de la primera década del 2000, los raperos adoptaron otra posición, llevando la vida cotidiana y la estética de Salvador al centro de su trabajo.

**Palabras clave:** Hip-Hop; axé-music; anti-negritud; identidad; baianidad.

### **"O Nordeste que você não viu": notas sobre Hip-Hop, axé-music e identidades juvenis em meio a antinegritude da Capital Afro**

*Salvador, onde a pele habita a alma  
a cada grito um novo karma,  
na minhoca de metal  
propaganda enganosa sobre o carnaval  
maior tecnologia é o homem e o tambor  
Salvador, onde o ouro habita a pele  
e as coisas vestem os caboclos  
onde o mal tem nome de jogador e joga bem  
com as armas que tem. Divide espaço com o coronel  
que herdou a maldade como troféu.*

*A SEMOP rouba dos trabalhadores ambulantes que são artistas. Conhecem cada esquina, sustentando*

*suas famílias.  
"Semop II"  
de João Merín (2022)*

#### **Introdução**

Cartazes sobre o carnaval permeavam toda a cidade de Salvador desde janeiro, neles, estampado o título "Capital Afro". Ao longo de sua história, a capital baiana recebeu muitos nomes: Cidade do Salvador, segundo o professor Milton Santos; Cidade da Música, nos trabalhos sobre arquivos, memória e museus. Propomos, aqui, que apesar de todos esses nomes, nos

atentemos às memórias subterrâneas (Pollak, 1989) que nos ajuda a compreender as dissimulações, os maus gostos e as contradições que compõem a história de Salvador, cuja produção musical e estética funciona como um eixo para pensar as formas essas memórias incidiram sobre a construção de identidade da juventude Hip Hopper soteropolitana dos anos 1990.

O objetivo deste artigo é refletir como a antinegritude, que se manifesta na estética da baianidade e do axé-music, incidiu sobre as identidades dos jovens que construíram e vivenciaram o Hip-Hop de Salvador ao longo dos anos 1990, mas também a forma como se deu a virada de posicionamento desses jovens a partir da primeira década de 2010.

Tem-se em vista responder à pergunta: quais foram as implicações da consolidação do axé-music enquanto cultura juvenil e música baiana hegemônica em relação ao Hip-Hop em Salvador? Esta pergunta e os

objetivos deste texto nascem a partir de inquietações que foram fomentadas pelas rebarbas do material de campo<sup>3</sup> da pesquisa de mestrado de Gabriela Costa e de seu trabalho de campo, em Salvador, onde vem realizando entrevistas com os *rappers* Aspri, do grupo Rapaziada da Baixa Fria (RBF), Uh!Neto e João Merín, e com membros dos grupos como OPANIJÉ<sup>4</sup> e Simple Rap'ortagem, em diálogo articulado com a imersão nos discos desses *rappers* interlocutores e de artistas chaves da música baiana. De antemão, vale sinalizar que existe uma relação estabelecida entre axé-music e o que é chamado de música baiana.

Sabe-se que o campo de estudos em Hip-Hop é relativamente jovem no Brasil e ainda caminha para sua consolidação. A forma como a cultura Hip-Hop chega e nasce em Salvador é muito parecida com outros lugares do país que já contam com vasta bibliografia (Hilton, 2021). Ou seja, bailes *blacks* e *soul music* eram o rolê dos jovens, e filmes como *Beat*

<sup>3</sup> Essas reflexões em torno da baianidade, da música baiana e do axé foram fomentadas a partir das entrevistas feitas durante o trabalho de campo, mas não serão centrais na dissertação. O que é justificado pelo fato de que o mestrado de Gabriela Costa é voltado para a

trajetória do *rapper* João Merín, que não é da primeira geração do Hip Hop de Salvador.

<sup>4</sup> Organização Popular Africana Negros Invertendo o Jogo Excludente.

*Street* (1984) e *Wild style* (1983) foram os primeiros vetores de disseminação de informações sobre o Hip-Hop (*idem*), bem como cumpriram o papel de serem as primeiras referências para jovens que viriam a se forjarem como *Hip-Hoppers*. Contudo, o que diferencia Salvador de outros territórios do Sul e Sudeste do país são fatores como: 1) o perfil demográfico da cidade; 2) o modo como assimilação e miscigenação cultural foram mobilizadas e implementadas no projeto de cidade antinegra<sup>5</sup>; e 3) o axé-music nascido na no mesmo período que o Hip-Hop e que se consolida enquanto cultura juvenil hegemônica. Portanto, a cidade de Salvador e sua cultura Hip-Hop carregam diversas particularidades que ainda não foram devidamente estudadas. O que propomos, portanto, é investigar quais foram as implicações epistemológicas e culturais destas particularidades de Salvador ao longo da história do movimento Hip-Hop, e produzir contribuições para esse

campo de estudos olhando para além do eixo hegemônico Centro-Sul.

Tais questões nos remetem a uma antiga discussão da Antropologia, mas que tem recebido pouca atenção nos estudos de Hip-Hop brasileiros: ao reconhecer São Paulo e Rio de Janeiro<sup>6</sup> como cenas hegemônicas ou mesmo "universais" (a única forma de se fazer *rap* nacionalmente), artistas de outros territórios e que experimentam diferentes *grooves* e referências cotidianas acabam sendo interpretados como particulares ou regionais.

Algo que já tem sido discutido sob a ótica de gênero quando tensionamos o que estamos chamando de "*rap*" e por que o uso da classificação "*rap feminino*" - que dá a entender que o universal do *rap* são os homens e as mulheres que cantam *rap* são o particular. Já existem pesquisas também que buscam defender que *raps* produzidos a partir de referências de religiões de matriz africana são "*Afro raps*" e não apenas "*rap*" (Cruz, 2022). Contudo, como argumenta Rose

<sup>5</sup> Destaque para o papel da Faculdade de Medicina nos debates em torno de raça, negros brasileiros e identidade nacional no final do século XIX e começo do século XX. Nina Rodrigues, por exemplo, trabalhou na Faculdade de Medicina, conquistou seguidores e esteve profundamente interessado na

construção do imaginário racial da Bahia e de Salvador. Rodrigues foi um dos agentes fundadores da concepção de Antropologia Brasileira.

<sup>6</sup> Em alguns casos e aspectos poderíamos incluir RS e Brasília também.

(2022), compreender que o *rap* e, consequentemente, o Hip-Hop, nascem a partir de matrizes culturais afro-diaspóricas faz com que não tenha relevância essa diferenciação conceitual (*afro rap* ou *rap*).

Entendemos, portanto, que é preciso descentralizar do Sudeste o que pode ser compreendido como *Rap Nacional*. Afinal, sendo o Brasil um país com dimensão continental, seria inconcebível afirmar que apenas dois, dos seus vinte e seis estados, fossem capazes de representar uma estética nacional sobre o que é o Hip-Hop ou sua história no país. Uma abordagem que se faz, portanto, a contrapelo de categorias de nomeação veiculadas e implicadas pelo poder da indústria cultural e musical, e que por isso mesmo chama a atenção para a importância de pesquisadores e a(r)tivistas não corroborarem de forma acrítica com os critérios normativos utilizados para legitimar o que chamam

(ou o que pode ou não ser chamado) de *rap* e Hip-Hop. A bibliografia dos estudos de Hip-Hop no Brasil ainda se concentra de forma persistente em São Paulo e olha para o Hip-Hop de outros territórios como regionalistas<sup>7</sup>. Se o Hip-Hop diz respeito às miudezas das vivências cotidianas, é necessário reconhecer que o cotidiano não é universal, e sim, particularizado pelas dinâmicas próprias do território. Com esta contextualização, convido as leitoras e leitores a olharem, neste momento, para Salvador (BA).

Sugiro pensarmos identidades negras a partir do emaranhado complexo do contexto histórico que ambienta as existências negras em Salvador, bem como as culturas juvenis que estão sendo privilegiadas neste artigo, sob a inspiração teórica do afropessimismo: abordagem que comprehende a fratura colonial territorializada nas *plantations* enquanto um marco epistemológico

<sup>7</sup> A 34a Reunião Brasileira de Antropologia, que aconteceu em 2024 na Universidade Federal de Minas Gerais, contou com o GT 93: Ritmos negros e periféricos: Hip-Hop, Música e Identidades, e nele uma pessoa apresentou sua pesquisa dizendo que escolheu Emicida como uma representação do *Rap* nacional devido a sua expressividade. Neste contexto, foi colocado questões como: que expressividade é essa do Emicida? Quais

indicadores foram utilizados para chegar a essa conclusão? Ou seja, se não é exposto o que respalda a escolha, o que dá a entender é que a representação, ou a cara, do *rap* nacional é um homem cis do Sudeste porque sim. Em outras palavras: o Sudeste seria, neste caso, o universal do Hip-Hop brasileiro.

que despossui o negro e o define enquanto nada. Para tal perspectiva, marcar as *plantations* enquanto tempo-espacó de despossessão negra significa também pensar a dimensão do capitalismo moderno enquanto um marco de exploração da terra, da vida, de pessoas e o experimento de monocultura em larga escala mais letal da história do planeta (Ferdinand, 2022; Wynter, 1971a).

Dizer que o negro é despossuído de si significa dizer que o processo colonial e a escravização tiveram implicações subjetivas, psicológicas, ontológicas e epistemológicas, bem como culturais e Antropo-lógicas (lógicas humanas) nas pessoas negras. A despossessão diz respeito ao processo de transformar o negro em *commodity*, bem como suprimir sua agência, seu direito as miudezas sensíveis existenciais e introduzir em seu inconsciente uma autovisão de inferioridade em relação ao Sujeito Branco (Fanon, 2007).

A despossessão, portanto, significa não possuir a si mesmo e, por isso mesmo, virar coisa, porque o negro na plantation é *commodity* do homem branco, o qual reivindica seu direito exclusivo à sujeitude, de possuir a si

mesmo e ao Outro, bem como para nomear e representar o mundo e a humanidade (Homem). A antinegritude, por sua vez, é a produção subjetiva e ontológica do Negro enquanto "o Outro", fato que faz com que a antinegritude extrapole o próprio racismo (Vargas, 2020) e seja relevante também na abordagem afropessimista.

É neste sentido que o conceito de *groove* faz-se central neste artigo pois à mesma medida que falamos sobre despossessão, falamos também sobre reinvenção de sentidos de humanidade, para os quais a cultura é uma dimensão privilegiada para refletir sobre as possibilidades inventivas da negritude de refazer-se enquanto gente, como sugerem Sylvia Wynter (1971a, 1971b) e Osmundo Pinho (2021). Para Wynter, em *Black Metamorphosis* (1971a), reinventar a humanidade negra requer (re) invenção cultural e rebelião, pois a humanidade só é reinventada a partir da cultura, fato que diz respeito à reivindicação das sensibilidades. O *groove* é uma forma de se rebelar contra o desmantelamento cognitivo monológico dessas *plantations* que despossuem o negro de si, lançando-o na ordem da natureza e, portanto,

destituindo-o de cultura e do direito às dimensões sensíveis que apenas a cultura tem poder de produzir. *Groove*, portanto, no entender de Wynter, seria o ritmo, as formas das ondas sonoras, a sonoridade que mexe com o sentimento das pessoas, que nos toca na dimensão mais íntima da nossa existência fomentando sentimentos diversos, como raiva, felicidade, esperança, coragem e rebeldia.

a música, portanto, não é apenas uma invenção que subverte e desfaz o senso comum de trabalhos sobre racismo; música, produção musical e a relação entre música e groovar música, juntos, demonstram políticas subversivas de histórias compartilhadas, atividades comunitárias e possibilidades colaborativas nas quais é preciso que todos participem do conhecimento (McKittrick *apud* Wynter, 2021, p. 163)<sup>8</sup>.

Tais considerações sobre a fratura colonial das *plantations* e o processo de despossessão negra, são convites de inspiração para uma reflexão a respeito do lugar do negro (Gonzalez, 1982; Carneiro, 2023; Nascimento, 1978:2016) e sobre as identidades negras no contexto

brasileiro e, em particular, o baiano dos anos 1990 a partir do axé music e do Hip-Hop. Desde a pré-abolição, intelectuais e políticos se engajaram em reflexões em torno da identidade brasileira. Com o trabalho de Gilberto Freyre, a identidade brasileira e a arte nacional tomaram outras dimensões que se pretendiam apaziguadoras das desigualdades raciais. Tem-se como hipótese que Salvador é um micro-retrato do Brasil, tendo em vista que foi a primeira capital e o principal porto do país por mais de 200 anos, é o território que acomodou de forma mais profunda a cultura negra e afro-brasileira. A consolidação da baianidade por meio da literatura com Jorge Amado, da música com Dorival Caymmi e das artes plásticas com Carybé, nos dão também pistas para compreender os processos de introdução de epistemologias negras positivadas (apesar de, em alguns casos, idealizadas ou estereotipadas), bem como de suas práticas culturais (Queiroz, 2019).

<sup>8</sup> Tradução livre. Opto por utilizar "groovar" no português, em vez de ouvir ou escutar (música), pois entendo que, para Wynter, existe

uma dimensão mais íntima e sensível em *to groove* que escutar ou ouvir não dão conta.

## Inventividade negra e sobrerepresentação branca

Até final dos anos 1980 os blocos afro trabalhavam de forma voluntária e tocavam o ano todo sem receber cachês (Guerreiro, 2000). Os modos de habitar a cidade de Salvador mantinha um diálogo muito íntimo com os modos autorizados de festejar e ser feliz na cidade, especialmente porque corpos negros historicamente foram despossuídos pela escravização, e no pós-abolição mantiveram-se despossuídos de cidadania pois os festejos da abolição eram entendidos como imoralidade, paixões e incapacidade de partilhar dos valores civis. Portanto, até o boom do axé-music haviam carnavais negros e carnavais brancos e pós axé, pode-se dizer, em alguma medida, que esta segregação racial pretendeu ser dissolvida a partir de antigas estratégias de "miscigenação" (Albuquerque, 2009).

Sobre os carnavais brancos dos anos 1980, Jonga Cunha (2008) no livro *"Por trás dos tambores"* descreve o nascimento do axé a partir do que foi sua experiência enquanto jovem e músico desta época. O autor narra que é como se a inventividade da música

baiana tivesse tido um hiato durante a ditadura militar, mas que os rumores da cidade já indicavam que algo grande estava no forno (p.32). Através do curso de percussão que a UFBA organizou com mestres de diversos países da América Central, músicos da cidade com diferentes perfis foram introduzidos à música percussiva e a instrumentos que, no Brasil, foram introduzidos como particulares dos blocos afro e axé music, como timbau e bongôs.

É interessante como Cunha deixa claro que até metade desta década, o carnaval de Salvador não era veiculado e tampouco fazia parte do circuito turístico Rio-São Paulo, bem como o autor ressentia uma suposta ressaca criativa durante a ditadura, o que nos leva a crer que ele não reconhece a inventividade dos blocos afro, que começam a ser fundados nos anos 1970.

Já em 1982, blocos passaram a ser formados por herdeiros de uma certa elite e classe média consolidada, com músicos cujo perfil incluía experiências na Europa e concursos de bandas desde o ensino médio em escolas particulares. Neste sentido, Traz-os-montes, bloco e banda que

Jonga Cunha foi integrante e fundador, formou-se no começo desta década com agenda garantida para fora da Bahia. Com tais informações, nos interessa compreender o que há no mercado da música que para algumas bandas foi tão fácil se lançar, enquanto para outras bandas e blocos afro não foi e não é, até hoje. A Guerreiro afirma:

Antes de a produção musical dos blocos afro penetrar na indústria fonográfica, o mercado baiano estava dominado pela música carnavalesca produzida pelas bandas de blocos de trio elétrico, que podem ser vistas como contraponto à produção musical dos grupos negros. E embora houvesse uma inevitável troca de informações, o meio musical de Salvador, até 87, estava segmentado em espaços musicais negros e brancos, e enquanto os grupos brancos estavam no *show biz*, gravando discos, fazendo shows, compondo a programação das rádios, os grupos negros estavam midiaticamente invisíveis, na periferia do mundo da música (p.119).

A segregação racial do carnaval tornava-se mais evidente nas avenidas

com os blocos de trio elétrico privados, sobretudo porque diz respeito à privatização de uma festa popular, mas também e principalmente por se tratar da privatização do principal espaço público que todos acessam, cidadãos ou não: a própria rua. Este formato de bloco de trio consiste, basicamente, em um trio elétrico no centro com a banda deste bloco, foliões caracterizados com abadás acompanhando o trio e, ao redor dos foliões do bloco, encontram-se os cordeiros, profissionais mais mal pagos do carnaval, segurando as cordas que delimitam o espaço dos foliões do bloco e dos "pipocas"; isto é: público não pagante que vai curtir o carnaval do lado de fora das cordas do bloco, acompanhando o trio estando mais distante. Ou seja, mimetizam nas formas de habitar o espaço urbano e o carnaval uma brancopia<sup>9</sup>. Guerreiro indica os conflitos que giram em torno destes blocos de trios privados, pois mesmo que não de forma explícita, existiam critérios raciais para aceitar seus afiliados.

<sup>9</sup> Brancopia segundo Paterniani (2022) e Alves (2020) diz respeito ao sonho branco de segurança em meio a uma cidade em que existem pessoas negras. Neste sentido, a brancopia é o tempo todo forjada, construída por meio de muros altos e com arames farpados, ou sistemas de segurança *high-tech*,

ou por meio de outras estratégias de vigilância, policiamento e segregação, que delimitam onde e quem pode circular por determinados espaços urbanos.

Os blocos afro e blocos de trio elétrico se diferenciam entre si, além dos critérios raciais, a partir dos modos de ocupar a cidade. Ademais, a indústria fonográfica tinha muitas limitações relacionadas à capacidade de captar a sonoridade dos tambores com qualidade, até porque neste momento tinha-se menos tecnologia do que atualmente. Os instrumentos percussivos ainda não tinham passado por modificações, importantíssimas na otimização das apresentações dos blocos, na forma de captar som, e também na facilitação do transporte. Em Salvador, Wesley Rangel (WR) foi o primeiro a gravar samba-reggae em estúdio, em 1987, com o disco "Egito, Madagascar", do Olodum, e este lançamento foi um importante marco para a música baiana.

Evidentemente muitas trocas e circulações já existiam, mas a inserção do samba-reggae na indústria fonográfica foi crucial para o que viria a ser o axé-music. A burguesia e as classes média e alta brancas soteropolitanas, que até então não consumiam e não eram atraídas pelo carnaval negro, voltaram seus olhos para a inovação harmônica casada com o samba-reggae para forjar, então, uma

nova forma de fazer música. Razão pela qual Goli Guerreiro (2010) irá dizer que o axé é um ritmo mestiço, que emerge no encontro de dois carnavais, o negro e o branco.

Contudo, temos de fazer ressalvas acerca deste encontro: primeiro, porque ao longo de sua pesquisa, Guerreiro evidencia que havia circulação de artistas brancos socialmente abastados interessados no que os blocos afro estavam produzindo, mas que não estavam monetizando. Segundo, porque para falarmos sobre encontros, é necessário pensar sobre suas assimetrias de poder. Se as bandas de trio elétrico tinham agenda de shows e recebiam cachês enquanto os blocos afro eram marginais até mesmo no contexto de Salvador, não podemos afirmar que não existiam desproporcionalidades de poder em relação a raça e classe. O axé-music, de fato, parece ter se prestado a um discurso racializado conciliador de carnavais, ao mesmo tempo em que inaugurou novas formas de racismo, despossessão e marginalização intelectual e inventiva de artistas negros.

O axé alcançou prestígio nacional e se consagrou como música

popular brasileira nos anos 1990, se levarmos em consideração cópias de discos vendidos, mobilidade dos artistas e rentabilidade na indústria fonográfica, alcançando inclusive canais fechados. Evidentemente este processo de consolidação do axé foi permeado também de duras críticas de artistas da MPB, como Dorival Caymmi e Carlos Lyra (Guerreiro, 2010). A consolidação do axé no mercado da música também situou Salvador enquanto roteiro turístico durante o carnaval. Conflitos de raça e classe se atualizaram e o carnaval ficou cada vez mais policiado: em 29 de junho de 1990, por meio da Lei nº 4.103, funde-se a Secretaria Municipal de Ordem Pública (SEMOP). Dentre as atribuições óbvias da SEMOP, o *rapper* João Merín<sup>10</sup> salienta também a vigilância dos vendedores ambulantes, o que renova as formas de vigilância da população negra na cidade antinegra.

*Festa de largo, vendendo  
produto  
Chamado ambulante, eu sou  
sub-humano  
Semop tomou meus bagulhos,*

*bebê  
eu só queria te dar um pisante.  
Eu achando que ia sair com a  
gata,  
fui saqueado, isso é tão  
frustrante  
"Semop"  
de João Merín (2019)*

Pós-axé, pode-se dizer, em alguma medida, que a segregação racial do carnaval pretendeu ser dissolvida ou, no mínimo, amenizada a partir de elaborações generalizantes acerca da música baiana, desdobrando-se posteriormente em certas noções sobre a singularidade da baianidade; isto é: uma suposta singularidade baiana por meio da centralidade da cultura afro-brasileira e artes inspiradas nas religiões de matriz africana, expressadas pela literatura, culinária, indumentária essencializada na figura das baianas de acarajé, capoeira, e, mais pra frente, por meio do axé. As experimentações sonoras do axé-music eram profundamente inspiradas pela música afro-percussiva<sup>11</sup> e adicionavam instrumentos harmônicos com a percussão. O argumento de Guerreiro é

<sup>10</sup> João Merín é um *rapper* de Salvador, mas não é da primeira geração do Hip Hop. Ele começou a se aproximar do movimento na primeira década dos anos 2000, mas os trabalhos solos mais emblemáticos datam em 2018.

<sup>11</sup> Vários artistas como Sarajane afirmam que gostavam de circular pelos ensaios dos blocos afro para “colher” novas ideias (Guerreiro, 2010).

que o axé uniu os carnavais branco e negro, desde a composição sonora até as formas de habitar a cidade, e por isso nasceu como um ritmo mestiço, miscigenado.

Neste mesmo contexto em que o axé se consolidou nacionalmente, para os artistas negros, o mercado internacional foi mais receptivo por meio da *world* e *ethnic music*. Margareth Menezes, por exemplo, foi a primeira artista a gravar "Faraó Divindade do Egito" (1987), música que trouxe para o Olodum a prestigiosa marca de inventores do samba-reggae e que colocou o bloco em um lugar de relevância - o que, em tese, colocaria a cantora em condições para ser um sucesso nacional da música baiana, como Ivete Sangalo e Daniela Mercury.

Contudo, no cenário nacional, os discos de Margareth Menezes não tiveram grandes números de vendas, com poucos shows, diferentemente de suas conterrâneas brancas, como

Daniela Mercury, que chegou a vender, no mesmo período, 1 Milhão de cópias do disco *O Canto da Cidade* (1992). Em uma linguagem mais recente para medir a adesão do público, no Spotify Ivete Sangalo tem 4.8Mi de ouvintes mensais; Daniela Mercury, 490,8 mil; e Margareth Menezes apenas 162,3 mil ouvintes mensais<sup>12</sup>. No cenário internacional, com a *world music*, em contrapartida, Margareth Menezes ganhou grande destaque e reconhecimento (Guerreiro, 2010). Ademais, mestres da música percussiva como Jackson<sup>13</sup> e Jorjão Bafafé<sup>14</sup> tiveram um ganho de reconhecimento expressivo e tiveram grandes contribuições para a consolidação do axé, mas existem outras questões complexas em torno da contribuição de artistas negros<sup>15</sup>.

### **Axé, Hip-Hop e a Bahia que não era para sua gente**

<sup>12</sup> Dados retirados do Spotify em maio de 2024.

<sup>13</sup> Mestre Jackson foi percussionista do Olodum bem no começo do bloco e narra que esteve ao lado de Neguinho do Samba, seu cunhado, durante o processo criativo do que viria a ser o samba-reggae. É um mestre de percussão muito expressivo na música baiana.

<sup>14</sup> Mestre Jorjão Bafafé é um dos maiores mestres da percussão soteropolitan vivo. Foi

fundador do Afoxé Badauê, do bloco Ókánbì, e teve expressiva contribuição na banda do Ara Ketu, inclusive circulando internacionalmente por meio dos arranjos de Jimmy Cliff.

<sup>15</sup> Parte desta discussão Gabriela Costa está tentando desenvolver em sua pesquisa de mestrado que deve ser defendida em 2025.

Apesar do axé ter nascido enquanto um gênero musical underground, consolidou-se em pouco tempo como *mainstream* da cultura juvenil soteropolitana, contribuindo para obliterar culturas juvenis que não se organizavam pela chamada "música baiana": a *galera do rock*<sup>16</sup> e das músicas urbanas, que tinham como referência a cena musical estadunidense como o movimento dos bailes *black* inspirados no *miami bass*, *original funk*, funk carioca, *rap*, entre outros<sup>17</sup>. Com este repertório, o movimento Hip-Hop da capital afro nasce no final dos anos 1990, buscando ao máximo diferenciar-se do axé, no qual identificavam uma música baiana performada e materializada por corpos brancos. A juventude desta primeira geração do Hip-Hop, como OPANIJÉ e Rapaziada da Baixa Fria (RBF) dialogavam, inicialmente, com referências estadunidenses, influenciados por filmes como *Beat street* (1984) que ganhava grande circulação na época. Mas também a partir de referências dos próprios bailes e *rap* sudestinos, especialmente do Rio

de Janeiro e São Paulo. O mais próximo de influências locais das quais os grupos se aproximavam era o reggae.

Outros aspectos da dinâmica de desenvolvimento do *rap* e da economia nacional ditavam também as possibilidades (ou impossibilidades) de consumo de Hip-Hop em Salvador, como, por exemplo, o fato de que grande parte dos estúdios que já estavam gravando e circulando discos, fitas e CDs de *rap* se concentravam no Rio de Janeiro ou em São Paulo, assim como as principais lojas de discos que conseguiam importar os lançamentos da cena estadunidense. No mais, grande parte dos grupos e *rappers* de Salvador entrevistados mencionam Racionais MC's, Facção Central, Thaíde e DJ Hum, MV Bill, Gabriel o pensador e Marcelo D2 como artistas que marcaram suas trajetórias.

Desde 1979 os bailes *black* tocavam muito *original funk* e *miami bass* (Sansone, apud. Hilton, 2021), até que em meados dos anos 1990 o funk carioca passou a ser uma das referências no repertório dos DJs,

<sup>16</sup> *Galera do rock* é um conceito utilizado pelos interlocutores e contempla tanto artistas como apreciadores do gênero musical.

<sup>17</sup> Informações coletadas por meio de entrevista com o grupo de *rap* OPANIJÉ.

assim como as músicas românticas (Hilton, 2021), que preparavam o terreno (e as pistas) para os casais apaixonados. O *rap*, segundo um dos membros do grupo OPANIJÉ, era absolutamente underground, assim como o rock, sendo que ambos ficavam sob o guarda-chuva da música alternativa, entendendo "alternativo" enquanto tudo aquilo que não fosse entendido como "baiano". Tendo em vista a movimentação de artistas e produtores do axé-music em torno da construção do que é música baiana e a disputa pela baianidade enquanto marcador de identidade territorial (e regional), OPANIJÉ nos indica que estava sendo elaborado um imaginário de "uma Bahia que não era pra gente" - para as pessoas negras.

Ademais, o advento da soberania do axé fez com que a primeira geração de *Hip-Hoppers* buscassem ao máximo se diferenciar deste gênero, que, para além da música, estava consolidando a percepção nacional sobre o que é a música baiana e baianidade. A fim de recusar uma essencialização da música baiana em torno do axé e falar a mesma linguagem do Hip-Hop que estava sendo realizado em São Paulo e

Rio de Janeiro, o *rap* produzido na Bahia muito se inspirava na forma de fazer *rap* de artistas e grupos como MV Bill, Gabriel O Pensador, Facção Central e Racionais MC's. No entanto, o contexto musical de Salvador fazia com que o *rap* tivesse que disputar lugar de música eletrônica, uma vez que grande parte dos grupos e artistas se apresentavam com *samples* ou com o instrumental gravado. A correlação criada em torno do axé enquanto sinônimo de música baiana, e do rock, *rap* e outros gêneros musicais como "alternativo", colocou, pode-se dizer, para o Hip-Hop de Salvador e do Recôncavo um problema de forma e não de conteúdo. E para disputar narrativas políticas em torno de identidades negras e juvenis, o pan-africanismo emergiu, neste cenário, enquanto contracultura da juventude *Hip-Hopper*.

De 2010 para cá, grupos da primeira geração do Hip-Hop baiano começaram a repensar suas referências, como por exemplo o RBF (Rapaziada da Baixa Fria), Fúria Consciente e OPANIJÉ que, em 2020, começaram o projeto "Ancestralidade Musicalizada", lançando músicas que se baseiam em religiões de matriz

africana: na composição das letras, na indumentária dos *rappers*, na capa dos EPs e na composição melódica que mescla atabaques e sons eletrônicos. Uh! Neto, filósofo, doutor em educação e *rapper* de Cruz das Almas (BA), relatou em entrevista que, quando era mais jovem, sua música tinha uma abordagem mais parecida com o Facção Central, mas ele se sentia esgotado quando acabava de se apresentar; após algumas orientações ancestrais, se reencontrou a partir de uma outra forma de fazer *rap*, trazendo para o centro de suas referências a vivência do interior baiano e a sua relação com a ancestralidade e as religiões de matriz africana. Simples Rap'ortagem brinca com temáticas e diferentes levadas, se apresentam em banda e transitam por vários assuntos e formas de rimar, e João Merín é assertivo a respeito das suas influências sonoras do pagodão, dos blocos afro e da música eletrônica.

No final das contas, no mesmo território e/ou região (levando em consideração o recôncavo baiano também), encontra-se diferentes formas de fazer e viver o *rap*, ora dialogando e buscando brechas no mercado, ora recusando-o; diferentes

referências, pontos de partidas, *flows*, vivências e elaborações sobre o que é (e o que pode ser) música(s) baiana(s). Todos os grupos e *rappers* aqui mencionados, pode-se afirmar, não estão interessados em apenas disputar os sentidos de música baiana, mas também disputam as questões raciais e as referências afro-brasileiras que rodeiam o debate sobre música baiana enredado, atualizado e reinventado em uma nova roupagem pelo axé.

### **Identidades, cultura popular e músicas negras**

Tendo em vista culturas nacionais e o debate em torno da identidade, Hall (2019) traz para o centro do argumento o discurso enquanto um dispositivo de poder que costura as diferenças, transformando-as em unidades. *Em Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, Renato Ortiz (1999: 2006) nos dá pistas para compreender tanto o processo de constituição da cultura brasileira e identidade nacional quanto a importância do debate acerca de identidades negras. Uma vez que falar em cultura brasileira é falar sobre poder, Ortiz defenderá que "a identidade nacional está

profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro" (p.8).

Em outras palavras, o Estado se constitui à luz de relações assimétricas de poder, articulando-se em torno da pretensão de suprimir diferenças intrarregionais e demarcando suas diferenças em relação às identidades de outros países. Processo que foi levado à máxima no final do século XIX e início do século XX com intelectuais brasileiros preocupados com a transformação da colônia em nação. Mariza Corrêa nos dá algumas pistas sobre este contexto pós-abolição, tão central para compreender as articulações entre identidade nacional e produção de conhecimento sobre as relações raciais brasileiras:

Em termos teóricos, a ciência da época tinha preparado terreno onde o racismo se acomodava muito bem. Nina Rodrigues parece apenas ter levado às últimas consequências os supostos científicos de seu tempo. Quem sabe por ter tentado comprovar empiricamente as crenças de sua geração é que recebeu críticas dos que preferiam

<sup>18</sup> Importante mencionar que Nina Rodrigues atuou na cidade de Salvador e seu trabalho mais emblemático (O fetichismo do Negro brasileiro) foi feito em terreiros de candomblé.

deixar ao futuro a solução dos problemas que enunciaram, ou que tratavam eles num nível menos científico (Correa, p. 67, 1998)<sup>18</sup>.

No contexto de pós-abolição, o negro aparece como fator dinâmico na vida social e econômica brasileira, e marca a reavaliação de sua posição pelos intelectuais e produtores de cultura que, até então, no Romancismo, vinham "privilegiando" narrativas tão (românticas quanto racistas) em torno dos indígenas. A questão racial, portanto, passa a ser associada ao progresso da humanidade, e o negro e o indígena são compreendidos como entraves civilizatórios. Ortiz prossegue: "a temática da mestiçagem é neste sentido real e simbólica; concretamente se refere às condições sociais e históricas da amalgama étnica que transcorre o Brasil, simbolicamente conota as aspirações nacionalistas que se ligam à construção de uma nação brasileira".

Em meio a este contexto do final do século XIX, estudos em torno de raça antropológica<sup>19</sup> estavam em alta

<sup>19</sup> Ortiz apoia-se em Silvio Romero para afirmar que esta noção de raça antropológica diz respeito a parâmetros biológicos e qualidades psicossociais das nacionalidades.

em meio aos recentes Estados-Nação que buscavam consolidar suas identidades pelas Américas e Caribe. As ideias sobre mestiçagem emergem enquanto salvação para a degeneração das características do povo afrodescendente e aqui que chamo a atenção para o trabalho de Gilberto Freyre. Ortiz irá afirmar:

A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço, torna-se nacional. [...] Ao retrabalhar a problemática da cultura brasileira, Gilberto Freyre oferece ao brasileiro uma carteira de identidade (2006, p. 41 e 42).

Freyre, portanto, não pensou o Brasil a partir da raça antropológica, mas sim, a partir da cultura, como Franz Boas, e "positivou" (de forma romantizada e equivocada) as qualidades do mestiço, produzindo um distanciamento entre biológico e social. Neste sentido, torna-se nebuloso as fronteiras do pertencimento racial e inaugura-se uma identidade nacional mestiça que, em outras palavras, passa a estimar práticas culturais da

população negra e indígena, sem deixar de marginalizar e produzir vulnerabilidades para essas populações. Utilizando palavras de Ortiz, poderíamos dizer que o desafio para o movimento negro é pensar como retomar manifestações negras que estão "marcadas com o signo da brasilidade" (p.44, 2006).

Retomo a ideia de que Salvador pode ser um micro-retrato do Brasil para pensarmos conflitos raciais, identidades e mestiçagem. Podemos afirmar que a construção da baianidade tem como pano de fundo o mesmo emaranhado de ideias e pretensões que a própria brasilidade, uma vez que "o mito das três raças é neste sentido exemplar, ele não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos se reconhecerem como nacionais" (*idem*). Um exemplo de como os conflitos raciais são acomodados sob a ideia de baianidade pode ser evidenciado a partir da música "*É d'Oxum*", de Gerônimo (1985), que à época, já estava experimentando o que viria a se consagrar como axé:

*Nessa cidade todo mundo é  
d'Oxum  
Homem, menino, menina,  
mulher  
Toda essa gente irradia magia  
[...]*

*A força que mora n'água  
Não faz distinção de cor  
E toda cidade é d'Oxum*

Ao afirmar que toda a cidade é d'Oxum e que a própria orixá não faz distinção de cor, o cantor tensiona e tenta dissolver a dimensão negra das religiões de matriz africana. O mesmo poderíamos dizer da música "*O canto da cidade*", quando Daniela Mercury (1992) afirma "a cor dessa cidade sou eu". E o cantor Saulo Fernandes (2023) que comunica também esta baianidade em sua recente música "*Bahia Batuque Orixá*":

*Sua boca de Rio Vermelho  
A Bahia solar no espelho  
Amaralina  
O sorriso Barra de Ondina  
A menina, maré, melanina  
Baiana [...]  
Deus me livre de não ser  
baiano  
De não ter carnaval todo ano  
De chegar o verão e eu ficar  
sem lhe ver  
Pula, pipoca  
Pula bonito  
Quem me pariu?  
Bahia, batuque, orixá*

Algo inerente ao Hip-Hop no Brasil é a íntima ligação com a *soul music* e a influência dos bailes *black* no nascimento do Hip-Hop brasileiro. Ortiz traz a seguinte provocação:

Quando os movimentos negros recuperam o soul para afirmar sua negritude, o que se está fazendo é uma importação de

matéria simbólica que é ressignificada no contexto brasileiro. É bem verdade que o soul não supera as desigualdades de classe ou entre países centrais e periféricos, mas eu diria que de uma certa forma ele "serve" melhor para exprimir a angústia e a expressão racial do que o samba, que se tornou nacional (2006, p.44).

Quando digo provocação, refiro-me a ideia de que o samba parou de dar conta da afirmação da negritude, angústia e expressão racial, como Ortiz sugere. Discordamos, nesse sentido, mas chamamos a atenção para a particularidade de cada cidade do Brasil que em maior ou menor grau produz continuidades e descontinuidades a partir das heranças culturais locais, bem como renova seus aparatos e estabelece novas conexões. No mais, o argumento nos serve para refletir sobre a identidade *Hip-Hopper* construída em Salvador no que diz respeito a importação de matérias simbólicas exteriores ao território, tendo em vista as materialidades locais da música baiana e da baianidade que já não lhe cabiam.

Aspri (RBF) relembra que nos anos 1990, no início do movimento Hip-Hop em Salvador, a galera usava touca e camiseta preta no sol do meio dia de

Salvador, e indica como foram muito influenciados pelo o que estava sendo produzido no sudeste, se afastando fortemente da música baiana. O grupo OPANIJÉ afirma, por outro lado, que o axé se consolidou como cultura juvenil *mainstream*, de modo que não cabiam outros gêneros musicais produtores de diálogos com a juventude não tivessem espaço. Neste sentido, o *rap*, classificado sob o guarda-chuva de música alternativa, dividia lugar com a galera do rock e da música eletrônica, onde tudo que não fosse música baiana era, portanto, música alternativa. Em um cenário em que a música era um vetor de forjar identidades e humanidades, a "soberania do axé"<sup>20</sup>, para aquela geração de jovens, parecia significar um afastamento com as práticas culturais locais; fato que justifica também a maior atenção para o sul, sudeste e cenário internacional.

Uma vez que "todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos" (Hall, p. 41, 2019), a baianidade reivindicada e monopolizada na sobrerepresentação

branca no axé, significou para a juventude negra Hip Hopper um afastamento do que lhes era comum no que diz respeito ao território e ao discurso. Contudo, a partir de 2010, estes mesmos *rappers* começam a experimentar novas formas de fazer *rap*. Aspri, por exemplo, em nossa entrevista, apontou para a importância de descentralizar as referências estéticas do Hip-Hop do eixo Sul-Sudeste para ampliar o olhar para outras culturas populares e referências do Norte e Nordeste, especialmente para compreender que existem muitas formas de fazer *rap*.

Uh! Neto salienta que o Hip-Hop teria o objetivo de reconectar as pessoas, de atentar para si e para a ancestralidade negra. Elementos que em sua carreira revelam essas mudanças de posicionamento, no sentido de buscar mobilizar novas linguagem a partir de sua vivência no interior do recôncavo baiano e nos aprendizados de terreiro em suas composições e estética<sup>21</sup>. O grupo OPANIJÉ grava, em 2012, o disco

<sup>20</sup> Esta expressão foi utilizada pelo grupo e por este motivo a citamos entre aspas.

<sup>21</sup> Pensando aqui estética enquanto conteúdo discursivo, roupas que utiliza em shows e

referências que mobiliza em videoclipes e capas de música ou álbuns.

"Encruzilhada", que é fortemente marcado pelo candomblé e pelas referências sonoras soteropolitanas, com a presença de Letieres Leite<sup>22</sup>, por exemplo. O ápice deste movimento aconteceu durante a pandemia, quando os grupos RBF, OPANIJÉ e Fúria Consciente<sup>23</sup> se juntam e começam o projeto "Ancestralidade Musicalizada", no qual eles gravam *raps* e produzem o videoclipe inspirados, principalmente, pelas vivências de terreiro e pelo pan-africanismo.

### Considerações finais

Tendo em vista os conflitos raciais particulares do território de Salvador, mas os debates acerca da identidade nacional e cultura brasileira, foi interesse dos autores refletir sobre como os jovens de Salvador forjaram suas identidades em meio aos dissensos e cinismos da cidade antinegra e sobrerepresentação branca, explorando o groove da música negra. Este movimento descrito como

afastamento e reaproximação após quase 20 anos é particular desta primeira geração de *Hip-Hoppers* e não necessariamente se desdobra nos jovens de 2024, até porque a nova juventude está se forjando a partir de um outro contexto e com um outro aparato de referências. João Merín, por exemplo, em 2019 inaugura seu estilo que mescla pagodão e *rap*, em 2022 lançou um disco de *rap* e música percussiva, com foco especial para o samba-reggae.

Diante deste contexto de afastamento e aproximação, vale destacar ainda os debates que perpassam, por exemplo, a moralidade conservadora e machista incrustada no Hip-Hop do final do século XX. Em algumas entrevistas, os *rappers* destacam, por exemplo, como o dançarino Jacaré<sup>24</sup> era visto de forma negativada por parte do Hip-Hop por ser um homem gay. Segundo o *rapper* Aspri (RBF):

Então, eu tive a oportunidade de conversar com ele (o

<sup>22</sup> Letieres Leite foi músico e educador e expressivamente reconhecido na cidade de Salvador a partir do estudo da música afropercussiva e dos diálogos transatlânticos, em especial, com a música cubana. Nasceu em 1959 e faleceu em 2021.

<sup>23</sup> Fúria Consciente é um grupo de *rap* que dialogou e dialoga muito com a galera de

Salvador, mas que na verdade é de Lauro de Freitas.

<sup>24</sup> Edson Gomes Cardoso dos Santos, vulgo Jacaré, foi dançarino do grupo de pagode *É o Tchan!* e foi expressivamente reconhecido como um grande artista, coreógrafo e dançarino a partir de meados dos anos 1990.

Jacaré) sobre essa questão artística e o que ele curtia e ele curtia *rap*. Ele ainda ia pros shows de *rap*, em paralelo ao Tchan. Aí, ele me deu uma camisa do Racionais MCs, né? Eu achei louco assim, porque a relação entre o *rap* e a música baiana era bem rachada por conta da influência que nós tivemos do sul na nossa música, da parte do Brasil do sul na determinação de como a gente deveria se comportar no norte ou no nordeste. Então, essa parte regional influenciou muito. A gente bloqueava, a gente achava que não existia diálogo, o que menosprezava a outro tipo de cultura, outra forma de fazer arte. Então, a arte, a partir do momento que eu estava conversando com ele, eu percebi que se as bandas, os grupos de Salvador, ou da Bahia, ou do Nordeste, tivessem um diálogo maior com outros tipos das culturas populares, outros tipos de dança e tudo, a gente estaria hoje em outro patamar artístico e também com profissionalismo em alta, mais ainda, e até com poder aquisitivo maior em relação a grana mesmo, entendeu?

Discussões em torno de masculinidades, sexualidades e moralidades não foram o foco deste artigo, mas é importante destacar que certamente essas questões possibilitariam outros caminhos para discussões sobre identidades. Não propomos aqui nenhuma reflexão

totalizante sobre o contexto musical da Salvador dos anos 1990.

Ademais, diante do contexto de sobrerepresentação branca e consolidação do axé como música baiana, os *Hip-Hoppers* dos anos 1990 assumem a postura disruptiva e miram seus olhares em outras referências que contemplam corpos negros, como o reggae e o *rap* do sul e sudeste. Neste contexto em que os blocos afro eram também latentes, esses jovens do Hip-Hop também apreciavam música percussiva e participavam destes circuitos, mas não se utilizavam destas referências ainda. Já na primeira década dos anos 2000 há uma mudança de posicionamento devido a diálogos em torno do panafricanismo e da vivência com as religiões de matriz afro-brasileira. O que significou também uma mudança na cena soteropolitana.

Por fim, sobre a capital afro que é uma cidade antinegra, vale retomarmos o trabalho de Osmundo Pinho (p. 234, 2021): "como Christen Smith descreve, em Salvador, vivemos paradoxo, ou dualidade, muito semelhante à celebração, exaltação da cultura negra e ao genocídio do povo negro".

## Referências

- ALBERTO, Paulina. Quando o Rio era Black: soul music no Brasil dos anos 70. *História: Questões & Debates*, v. 63, n. 2, p. 41-89, 2015.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra. *O jogo da dissimulação: abolição, raça e cidadania negra no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ALVES, Jaime Amparo. Biópolis, necrópolis, negrópolis: notas para um novo léxico político nos estudos sócio-espaciais sobre o racismo. *Geopauta*, [S.l.], v. 4, n. 1, p. 5-33, 2020.
- ARRUDA, Clodoaldo; MC SHARYLAINE; SANTOS, Jaqueline Lima. *Projeto Rappers: A primeira casa do Hip Hop brasileiro – História & Legado*. São Paulo: Perspectiva, 2023.
- BENNET, Dionne; MORGAN, Marcylien. *Hip-Hop & Global imprint of a black cultural form*. Cambridge: American Academy of Arts and Science, 2011.
- BUTLER, Kim; DOMINGUES, Petrônio. *Diásporas imaginárias: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- CORRÊA, Mariza. *As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. Bragança Paulista, SP: EDUSF, 1998.
- CRUZ, Ezequiel Santos. *O rap como literatura afro-brasileira: uma análise poética das canções do álbum de estreia do grupo Opanijé, e Galanga Livre, de Rincon Sapiênci*. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.
- CUNHA, Jonga. *Por trás dos tambores*. Salvador: Ksz Editora, 2008.
- FÉLIX, João Batista de Jesus. *Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos Bailes Black paulistanos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2000.
- FERDINAND, Malcolm. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu editora, 2022.
- GERÔNIMO. *É d'Oxum*. 1985.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.
- GONZÁLEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan.-jun. 1988.
- GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música Afro-pop de Salvador*. Salvador: Editora 34. 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- HILTON, Jorge. *Bahia com H de Hip-Hop*. Lauro de Freitas, BA: JV Publicações, 2021.
- MCKITTRICK, Katherine. *Dear Science and Other Stories*. Durham: Duke University Press. 2021.
- MERCURY, Daniela. *O canto da cidade*. 1992.
- MERÍN, João. *Cavalo de Tróia*. Salvador: Mouseion beats. 2021.
- MERÍN, João. *Galo, a ciência do tambor*. Salvador: Aquahertz. 2022.
- MERÍN, João. *La Travessia*. Salvador: Mouseion beats. 2021.
- MERÍN, João. *Os Últimos Filhos de Sião*. Salvador: Aquahertz. 2020.

- MERÍN, João. *Semop*. Salvador: Aquahertz. 2019.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- OSUMARE, H. *The Africanist aesthetic in global hip-hop: power moves*. New York: Palgrave McMillan, 2008.
- PARANGOLÉ. *A Verdade da Cidade*. 2007.
- PATERNIANI, Stella Zagatto. Ocupações, práxis espacial negra e branycopia: para uma crítica da branquitude nos estudos urbanos paulistas. *Rev. antropol.*, São Paulo, v. 65, n. 2, e197978, 2022.
- PINHO, Osmundo. *Cativeiro*: antinegritude e ancestralidade. Salvador: Segundo Selo, 2021.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- QUEIROZ, Vitor. *Dorival Caymmi*: a pedra que ronca no mar. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens. 2019.
- RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.
- RODRIGUES, Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Salvador: P55, 2013.
- ROSE, Tricia. *Barulho de Preto*: Rap e Cultura negra no Estados Unidos contemporâneos. São Paulo: Perspectiva. 2021.
- SANTOS, Milton. *O Centro da Cidade do Salvador*: Estudo de Geografia Urbana. São Paulo: Edusp. 2012.
- SAULO. *Bahia Batuque Orixá*, 2023.
- SORETT, Josef. 'Believe me, this pimp game is very religious': Toward a religious history of hip hop. *Culture and Religion*, v. 10, n. 1, p. 11-22, 2009.
- VANDAL & DJONGA feat BaianaSystem. *Balah ih fogoh*. prod. BaianaSystem. 2021.
- VANDAL. *VIOLAH*. Salvador: Cremenow Studio. 2024.
- VARGAS, João Costa. Racismo não dá conta: antinegritude, a dinâmica ontológica e social definidora da modernidade. *Em Pauta*, Rio de Janeiro, n. 45, v. 18, p. 16-26, 2020.
- WYNTER, Sylvia. *Black Metamorphosis*. 1971.
- WYNTER, Sylvia. Novel and History, Plot and Plantation. *Savacon*, n. 5, p. 95-102, jun. 1971.