UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE CENTRO DE HUMANIDADES

UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E ENSINO

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LINGUÍSTICOS

DANIEL BATISTA SANTANA

ENTRE CORPOS E CONTRAPALAVRAS: A TRANSGRESSÃO COMO PROCESSO DIALÓGICO NA CULTURA HIP HOP

CAMPINA GRANDE -PB
2026

DANIEL BATISTA SANTANA

ENTRE CORPOS E CONTRAPALAVRAS: A TRANSGRESSÃO COMO PROCESSO DIALÓGICO NA CULTURA HIP HOP

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande para a obtenção do título de Doutor em Linguagem e Ensino, área de concentração: Estudos Linguísticos na linha de pesquisa: Práticas Sociais, Históricas e Culturais de Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Marques de Souza

CAMPINA GRANDE –PB
2026

Universidade Federal de Campina Grande - UFCG
Sistema de Bibliotecas - SISTEMOTECA
Catalogação de Publicação na Fonte. UFCG - Biblioteca Central

S232e Santana, Daniel Batista.

Entre corpos e contrapalavras: a transgressão como processo dialógico na cultura Hip Hop / Daniel Batista Santana. – 2026.

249 f. : il. color.

Tese (doutorado em Linguagem e Ensino) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2026.

"Orientação: Prof. Dr. Fábio Marques de Souza".

Referências.

1. Estudos Linguísticos. 2. Análise Dialógica do Discurso. 3. Contrapalavra. 4. Transgressão Enunciativa. 5. Materialidades Verbivocovisual e Verbomusical. 6. Cultura Hip Hop. I. Souza, Fábio Marques. II. Título.

UFCG/BC CDU 81'1(043.2)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECÁRIA ITAPUANA SOARES DIAS GONÇALVES CRB-15/93

DANIEL BATISTA SANTANA

ENTRE CORPOS E CONTRAPALAVRAS: A TRANSGRESSÃO COMO PROCESSO DIALÓGICO NA CULTURA HIP HOP

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande para a obtenção do título de Doutor em Linguagem e Ensino, área de concentração: Estudos Linguísticos na linha de pesquisa: Práticas Sociais, Históricas e Culturais de Linguagem.

Aprovado em: Campina Grande, 09 de julho de 2026.

Banca Examinadora:

gov.br Documento assinado digitalmente
FABIO MARQUES DE SOUZA
Data: 28/07/2026 13:10:49-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Fábio Marques de Souza (PPGLE/UFCG)
Orientador

gov.br Documento assinado digitalmente
MANASSES MORAIS XAVIER
Data: 24/07/2026 13:41:26-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Manassés Morais Xavier (PPGLE/UFCG)

gov.br Documento assinado digitalmente
FLAVIO JOSE SOUZA SILVA
Data: 25/07/2026 00:17:38-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Flávio José Souza Silva (Examinador/PPGE-UPE)
Examinadora Externa

gov.br Documento assinado digitalmente
LILIAN BARBOSA
Data: 24/07/2026 08:15:45-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Lilian Barbosa (ProfLetras/UPE)
Examinadora Externa

gov.br Documento assinado digitalmente
IVO DE CAMARGO JUNIOR
Data: 17/07/2026 14:04:43-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Ivo Di Camargo Jr (Agead/UFMS)
Examinador Externo

Suplentes:
Profa. Dra. Cristiane Navarrete Tolomei (Suplente Externa/PPGL-UFMA)
Profa. Dra. Eliete Correia dos Santos (PPGLE-UFCG)
Profa. Dra. Milena Moretto (PPGE - USF)

CAMPINA GRANDE –PB
2026

Dedico esta tese à minha mãe, Maria do Carmo, à minha sobrinha Maria Cecília e aos meus sobrinhos Theo e Allyson. Com vocês, renovo diariamente a convicção de que a transgressão é um movimento de coragem, necessário e vital, para que a vida se sustente e se transforme.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, cujo amor incondicional e força inabalável foram o alicerce de toda a minha trajetória, dedico minha mais profunda gratidão por ser o exemplo transgrediente que ilumina e guia meus passos.

Aos meus irmãos Davy, Mércia, Mônica e Márcia, agradeço pelo apoio constante e pela presença afetuosa que tornaram o caminho menos solitário.

Aos meus sobrinhos Allysson e, com especial ternura, aos meus gêmeos amados, Theo e Cecília, agradeço pela alegria renovada e pela pureza que iluminaram meus dias de exaustão, lembrando-me da beleza da vida para além das páginas desta pesquisa.

Ao meu orientador Fábio, expresso meu sincero reconhecimento por nossa longa história de convivência e parceria. Sou imensamente grato por todo o apoio dedicado e pela sabedoria ímpar em apontar os melhores caminhos possíveis para a maturação desta tese, conduzindo-me com a firmeza e a sensibilidade necessárias ao ofício intelectual.

Aos membros da banca examinadora, agradeço pelas orientações e pelas contribuições significativas e potentes, que certamente elevaram o rigor e a qualidade deste trabalho.

Aos professores e ao Programa de Pós-Graduação, bem como à Universidade Federal de Campina Grande, manifesto meu apreço pela sólida formação oferecida e pelo ambiente de excelência acadêmica. Estendo este agradecimento à Universidade Estadual da Paraíba, de modo especial ao Mestrado Profissional em Formação de Professores, ao Departamento de Educação Física e aos seus professores e professoras, pelas trocas fundamentais e pelo acolhimento em minha base formativa.

Às pessoas especiais que compartilharam comigo as angústias e as conquistas desta jornada — Ronan, Douglas, Ewerton, Valesca, Caio, Temístocles, Darlan, Carlos e Jeimison —, agradeço pela escuta, pelo incentivo e pelos afetos compartilhados. A presença de cada um de vocês, em diferentes tempos e espaços da minha vida, foi essencial para que eu chegasse até aqui.

Por fim, registro meu agradecimento ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas Gerais pela acolhida institucional, em especial aos colegas do campus de Itajubá, que tornaram a etapa final deste ciclo um período de integração e renovado entusiasmo profissional.

O excesso político-estético é o ponto de encontro entre corpo e transgressão. No campo da linguagem, o excesso rasura a norma, expõe o que o discurso quer ocultar e reabre a carne do mundo para novos sentidos. A transgressão, quando emerge do corpo [e da contrapalavra], não é apenas violação de limite, mas afirmação do direito de existir em desacordo com o que se instituiu como ordem (Silva, 2022).

RESUMO

Esta tese analisa como os discursos verbivocovisuais do documentário *Nem eu sei tudo* (2020) e os discursos verbomusicais de canções de Baco Exu do Blues constituem efeitos discursivos de transgressão na Cultura Hip Hop, especialmente na dança *Breaking* e no Rap contemporâneo. Em sua especificidade, busca compreender as relações alteritárias e os modos de endereçamento que organizam essas materialidades; desvelar os fios ideológicos que as atravessam; e investigar os processos dialógicos que produzem a transgrediência enquanto operação axiológica situada. A justificativa do estudo sustenta-se na escassez de produções que articulem corpo, dança, música e linguagem sob uma ótica discursiva, bem como na inegável relevância sociocultural do Hip Hop como arena ativa de enfrentamento ao racismo, ao machismo e à precarização da vida. Ancorada nos pressupostos de Bakhtin e do Círculo (1976; 2010; 2019), a investigação concebe a linguagem como prática ideológica, responsiva e alteritária, cujos sentidos emergem da interação tensa entre sujeitos, valores e condições histórico-sociais. Dialoga ainda com Brait e Gonçalves (2021) e Nóbrega (2010; 2018) sobre as artes do corpo e corporeidade, com Dias (2019) a respeito da historicidade do Hip Hop, com Mbembe (2018; 2022) sobre raça, com hooks (2019; 2025) na crítica estrutural de gênero, bem como com Paula e Serni (2017) e Souza (2010) para a dimensão verbivocovisual e verbomusical. Metodologicamente, caracteriza-se como pesquisa documental qualitativa orientada pela Análise Dialógica do Discurso (ADD), cuja seleção e organização do *corpus* se pautaram pela pertinência dialógica entre sequências/fotogramas e trechos lírico-vocais, tratados em movimento indissociável de descrição, análise e interpretação responsiva. Os resultados evidenciam três eixos centrais. (i) Alteridade: as materialidades mostram que o Hip Hop se estrutura como arena de enunciação relacional, em que o sujeito não se afirma pela autonomia, mas pela responsividade ao outro — seja no corpo que dança em diálogo com o olhar e o gesto alheios, seja na lírica que se organiza em confronto com vozes sociais que a precedem, configurando a alteridade como princípio ético e condição de emergência do enunciado transgressor. (ii) Fios ideológicos em disputa: o cotejamento revela que raça, gênero, classe e território funcionam como zonas de tensão axiológica cujas materialidades desestabilizam normatividades hegemônicas — denunciando os efeitos da colonialidade, da captura mercadológica da negritude, das injunções patriarcais e da precarização periférica — ao mesmo tempo em que expõem contradições internas do movimento, que precisa lidar com hierarquizações, disputas de legitimidade e entrelugares ideológicos. (iii) Transgressão como processo: a movimentalidade e a vocalidade performática evidenciam que a transgressão não é essência prévia da Cultura, mas efeito discursivo situado, contraditório e dialógico que desloca valores, reinscreve presenças e produz fraturas simbólicas no espaço urbano, desafiando forças centrípetas do racismo, do patriarcado e do capitalismo. Trata-se de uma transgrediência inacabada, sustentada por movimentos contínuos de reacentuação, contrapalavra e insurgência estética. Conclui-se que o corpo que dança e a voz que canta constituem forças dissidentes que, amparadas na responsividade ética e na não-finalizabilidade bakhtiniana, convertem experiências de exclusão em enunciados esteticamente potentes, reconfigurando modos de pertencimento e instaurando regimes de visibilidade que afirmam a alteridade como mediadora inalienável das relações sociais e como fundamento político da Cultura Hip Hop contemporânea.

Palavras-Chave: Contrapalavra; Transgressão enunciativa; Análise Dialógica do Discurso; Materialidades verbivocovisual e verbomusical; Cultura Hip Hop.

ABSTRACT

This doctoral thesis examines how the verbivocovisual discourses of the documentary *Nem eu sei tudo* (2020) and the verbomusical discourses of songs by Baco Exu do Blues constitute discursive effects of transgression within Hip Hop Culture, particularly in Breaking dance and contemporary Rap. Specifically, it seeks to understand the alteritist relations and addressivity modes that shape these materialities; uncover the ideological threads that traverse them; and investigate the dialogic processes that produce transgredience as a situated axiological operation. The study is justified by the scarcity of research that articulates body, dance, music, and language through a discursive lens, as well as by the undeniable sociocultural relevance of Hip Hop as an active arena of resistance against racism, sexism, and the precarization of peripheral life. Anchored in the theoretical assumptions of Bakhtin and the Circle (1976; 2010; 2019), the analysis conceives language as an ideological, responsive, and alteritist practice, whose meanings emerge from the tense interplay between subjects, values, and historical-social conditions. It also dialogues with Brait and Gonçalves (2021) and Nóbrega (2010; 2018) on corporeality and the arts of the body, with Dias (2019) regarding the historicity of Hip Hop, with Mbembe (2018; 2022) on race and coloniality, with hooks (2019; 2025) on gendered structural critique, and with Paula and Serni (2017) and Souza (2010) for the verbivocovisual and verbomusical dimensions. Methodologically, it is a qualitative documentary study guided by Dialogic Discourse Analysis (DDA), whose corpus selection relied on dialogic pertinence between audiovisual sequences/frames and lyric-vocal excerpts, treated through an inseparable movement of description, analysis, and responsive interpretation. The results reveal three central axes. (i) Alterity: the materialities show Hip Hop as a relational enunciative arena in which the subject is not affirmed through autonomy but through responsivity to the other — whether in the dancing body dialoguing with the gaze and gestures of others, or in the lyrical voice confronting the social voices that precede it. Alterity thus emerges as an ethical principle and as the very condition of possibility for the transgressive utterance. (ii) Ideological threads in dispute: the comparison between materialities reveals race, gender, class, and territory as zones of axiological tension that destabilize hegemonic normativities — denouncing the effects of coloniality, the commodification of Blackness, patriarchal injunctions, and peripheral precarization — while also exposing internal contradictions within the movement, which must contend with hierarchies, legitimacy disputes, and ideological "in-between" positions. (iii) Transgression as process: performative movement and vocality show that transgression is not an inherent essence of Hip Hop but a situated, contradictory, and dialogic discursive effect that displaces values, reinscribes presences, and produces symbolic fractures in urban space, challenging the centripetal forces of racism, patriarchy, and capitalism. Transgredience here is unfinished, sustained by continuous movements of re-accentuation, counter-word, and aesthetic insurgency. It is concluded that the dancing body and the singing voice constitute dissident forces which, grounded in ethical responsivity and Bakhtinian non-finalizability, convert experiences of exclusion into aesthetically potent utterances. In doing so, they reconfigure modes of belonging and establish visibility regimes that affirm alterity as an inalienable mediator of social relations and as a political foundation of contemporary Hip Hop Culture.

Keywords: Counterword; Enunciative transgression; Dialogic Discourse Analysis; Verbivocovisual and verbomusical materialities; Hip Hop culture.

RESUMEN

Esta tesis analiza cómo los discursos verbivocovisuales del documental Nem eu sei tudo (2020) y los discursos verbomusicales de canciones de Baco Exu do Blues constituyen efectos discursivos de transgresión en la Cultura Hip Hop, especialmente en la danza *Breaking* y en el Rap contemporáneo. En su especificidad, busca comprender las relaciones alteritarias y los modos de direccionamiento que organizan esas materialidades; desentrañar los hilos ideológicos que las atraviesan; e investigar los procesos dialógicos que producen la transgresión como operación axiológica situada. La justificación del estudio se sostiene en la escasez de producciones que articulen cuerpo, danza, música y lenguaje bajo una óptica discursiva, así como en la innegable relevancia sociocultural del Hip Hop como arena activa de enfrentamiento al racismo, al machismo y a la precarización de la vida. Anclada en los presupuestos de Bajtín y del Círculo (1976; 2010; 2019), la investigación concibe el lenguaje como práctica ideológica, responsiva y alteritaria, cuyos sentidos emergen de la interacción tensa entre sujetos, valores y condiciones histórico-sociales. Dialoga además con Brait y Gonçalves (2021) y Nóbrega (2010; 2018) sobre las artes del cuerpo y la corporeidad, con Dias (2019) respecto a la historicidad del Hip Hop, con Mbembe (2018; 2022) sobre raza, con hooks (2019; 2025) en la crítica estructural de género, así como con Paula y Serni (2017) y Souza (2010) para la dimensión verbivocovisual y verbomusical. Metodológicamente, se caracteriza como investigación documental cualitativa orientada por el Análisis Dialógico del Discurso (ADD), cuya selección y organización del corpus se guiaron por la pertinencia dialógica entre secuencias/fotogramas y fragmentos lírico-vocales, tratados en movimiento indisoluble de descripción, análisis e interpretación responsiva. Los resultados evidencian tres ejes centrales. (i) Alteridad: las materialidades muestran que el Hip Hop se estructura como arena de enunciación relacional, en la que el sujeto no se afirma por la autonomía, sino por la responsividad al otro —sea en el cuerpo que danza en diálogo con la mirada y el gesto ajenos, o en la lírica que se organiza en confrontación con voces sociales que la preceden, configurando la alteridad como principio ético y condición de emergencia del enunciado transgresor. (ii) Hilos ideológicos en disputa: el cotejamiento revela que raza, género, clase y territorio funcionan como zonas de tensión axiológica cuyas materialidades desestabilizan normatividades hegemónicas —denunciando los efectos de la colonialidad, de la captura mercantil de la negritud, de las injunciones patriarcales y de la precarización periférica— al mismo tiempo que exponen contradicciones internas del movimiento, que necesita lidiar con jerarquizaciones, disputas de legitimidad y entrelugares ideológicos. (iii) Transgresión como proceso: la movimentalidad y la vocalidad performática evidencian que la transgresión no es esencia previa de la Cultura, sino efecto discursivo situado, contradictorio y dialógico que desplaza valores, reinscribe presencias y produce fracturas simbólicas en el espacio urbano, desafiando fuerzas centrípetas del racismo, del patriarcado y del capitalismo. Se trata de una transgresión inacabada, sostenida por movimientos continuos de reacentuación, contrapalabra e insurgencia estética. Se concluye que el cuerpo que danza y la voz que canta constituyen fuerzas disidentes que, amparadas en la responsividad ética y en la no-finalizabilidad bajtiniana, convierten experiencias de exclusión en enunciados estéticamente potentes, reconfigurando modos de pertenencia e instaurando regímenes de visibilidad que afirman la alteridad como mediadora inalienable de las relaciones sociales y como fundamento político de la Cultura Hip Hop contemporánea.

Palabras clave: Contrapalabra; Transgresión enunciativa; Análisis Dialógico del Discurso; Materialidades verbivocovisual y verbomusical; Cultura Hip Hop

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. O corpo (de)marcado pela dança Breaking e pelo o outro - Espetáculo Frestas, Fôlego e Pele 14

Imagem 2: Homenagem a Rosa Parks 56

Imagem 3: Os elementos da Cultura Hip Hop 62

Imagem 4: Quando o verbal ganha ecos em corpos dançantes 90

Imagem 5. Campo Simbólico de alguns gestos do Breaking 91

Imagem 6. Capa do Documentário “Nem eu sei tudo” 114

Imagem 7. Exemplo da operacionalização da ADD 136

Imagem 8 e 9: Sobre ser melhor para o outro: A alteridade pulsante 149

Imagem 10 e 11. Compartilhamento de Saberes 150

Imagem 12. Outras linguagens sendo compartilhadas 158

Imagem 13 e 14. Assinaturas que demarcam os espaços 160

Imagem 15. Outros sentidos da competição 161

Imagem 16. Desvelando as camadas ideológicas 166

Imagem 17. O movimento como metáfora para uma Cultura dinâmica e inacabada 172

Imagem 18: Do ponto de vista do William 174

Imagem 19: Sobre o entrelugar de (não) privilégio do William 177

Imagem 20, 21 e 22. Os eventos enquanto espaço de letramento estético, crítico e racial sobre a Cultura Hip-Hop 179

Imagem 23. A palavra e seu campo de criação ideológica 184

Imagem 24. Vulnerabilidade social e projetos sociais 185

Imagem 25. A opressão do patriarcado 187

Imagem 26, 27 e 28. Sobre a reivindicação do protagonismo feminino do Breaking 190

Imagem 29 e 30. Outros espaços para o protagonismo feminino 192

Imagem 31. Sobre o encanto na apreciação do grafite 197

Imagem 32. sobre os fios poéticos do tecido Hip-Hop 199

Imagem 33. A criança como janela para um outro futuro 201

Imagem 34. Esse espaço também pertence as meninas 203

Imagem 35. Outras formas potentes de viver a masculinidade no Hip-Hop 210

Imagem 36. Sobre o pertencimento de Bruna 212

Imagem 37. Destronando forças que buscam diminuir a mulher 216

Imagem 38. Olhares em compasso para a potência do corpo dançante 218

Imagem 39. A estética que atravessa o corpo-memória 220

Imagem 40. A estética da arte como potência de transgressão 222

SUMÁRIO

1. ABERTURA: O CORPO E A VOZ NA RODA DE VALORES..... 12

2. A ARENA DISCURSIVA DO HIP HOP: LINGUAGEM, CORPO, DANÇA, VOZ E TRANSGRESSÃO.....24

2.1.A Dimensão Dialógica e Ideológica da Linguagem..... 26

2.2 Sobre a Alteridade, Responsividade e Responsabilidade..... 36

2.3 O Corpo e Dança a partir da Corporeidade e dos Estudos Dialógicos das Linguagens.....43

2.4 Situando a Cultura Hip Hop.....55

2.5 Sobre a especificidade da Cultura Hip Hop no Brasil..... 65

2.6 Cultura Hip Hop, Raça, Gênero e a Perspectiva Decolonial..... 73

2.7 A Palavra, Entonação e o Rap: A dimensão Verbomusical da Canção.....82

2.8 Especificando a Dança Breaking e o processo dialógico de transgressão..... 84

3 ARQUITETÔNICA DA PESQUISA: A ADD COMO POSTURA DE ESCUTA RESPONSIVA AOS ENUNCIADOS VERBIVOCOVISUAIS E VERBOMUSICAIS..107

3.1 Objeto de Estudo versus Materialidade do Corpus: A Construção do Arquivo e a Emergência do Discurso.....113

3.2 As Materialidades em Análise sob a Ótica Dialógica: O Signo Encarnado e a Recusa da Dicotomia.....118

3.2.1 A Dimensão Verbivocovisual no Documentário Nem eu sei tudo (2020)... 119

3.2.2 A Dimensão Verbomusical nas Canções de Baco Exu do Blues..... 120

3.3 Seleção, Recorte e Organização do Corpus: A Pertinência Dialógica em Detrimento da Exaustividade.....122

3.3.1 A Organização Analítica em Eixos Dialógicos.....127

3.4 Processo de Análise Dialógica.....131

3.4.1 Primeiro Momento: Identificação do enunciado e delimitação da unidade de análise.....132

3.4.2 Segundo Momento: A Materialidade Sígnica e as Formas do Enunciado (Descrição).....133

3.4.3 Terceiro Momento: A Situação Concreta e a Interação Discursiva (Interpretação)..... 134

3.4.4 Quarto Momento: As Condições Ideológicas e o Cotejamento Dialógico (Análise)..... 135

3.5 Transparência Metodológica e Uso Ético de Ferramentas Digitais (IA Generativa).. 138

4. O CORPO E A VOZ NA ARENA ENUNCIATIVA..... 141

4.1 Relações Alteritárias nas Margens: Responsividade e Responsabilidade Enunciativa.... 143

4.2 Fios Ideológicos em Tensão: As Arenas de Raça e Gênero nas Materialidades em Análise..... 165

4.3 A Transgressão como Lugar da Contrapalavra: Deslocamentos de Valores, Rupturas e Inacabamento..... 195

5. CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS: A TRANSGRESSÃO COMO ATO INACABADO..... 228

6. REFERÊNCIAS..... 240

1. ABERTURA: O CORPO E A VOZ NA RODA DE VALORES

A presente tese constitui-se a partir de um lugar de enunciação situado, no qual se cruzam formação acadêmica, exercício docente e experiência como praticante de *Breaking*. Tal entrelaçamento não comparece como ornamento autobiográfico, tampouco como credencial fundada em vivência individual; apresenta-se como condição concreta de produção do olhar investigativo, uma vez que, nas ciências humanas, toda interpretação — mesmo quando orientada por rigor conceitual e método explícito — emerge de uma posição responsiva diante do mundo. O percurso do pesquisador não funciona como garantia de verdade, mas como marca de implicação: delimita um modo de perguntar, de recortar e de responder aos fenômenos, reconhecendo que a análise é sempre atravessada por valores, tensões e responsabilidades inescapáveis que não podem ser apagados em nome de uma neutralidade abstrata.

É a partir desse horizonte que o Rap e a dança *Breaking* são compreendidos aqui não como "objeto de contemplação", mas como acontecimentos discursivos, em que o corpo, a voz, os valores, os territórios, as memórias e os regimes de reconhecimento entram em confronto e composição. Trata-se, portanto, de deslocar tanto a dança quanto o rap do estatuto de repertório técnico ou de prática meramente estética para compreendê-las como linguagens: uma forma de produção de sentido que se realiza em relações de alteridade, em endereçamentos, em disputas por legitimidade e em modos específicos de valoração. Esse deslocamento implica reconhecer que o corpo e a voz não são suportes neutros, mas materialidades significativas, pois tanto o corpo quanto a voz enuncia e é enunciado, responde e é respondido, produzindo efeitos de sentido em arenas sociais marcadas por assimetrias históricas e por formas concorrentes de normatividade.

Desde o início, convém explicitar que a investigação se organiza a partir de um *corpus* composto por duas materialidades: (i) o documentário *Nem eu sei tudo* (2020), tomado como texto audiovisual de natureza verbivocovisual; e (ii) um conjunto de canções selecionadas de Baco Exu do Blues, consideradas como enunciados verbomusicais cuja performance vocal e organização sonora participam ativamente da produção de sentido.

A articulação entre essas materialidades não se baseia em uma equivalência simplificadora entre mídias, mas na hipótese de que, no interior da Cultura Hip Hop, a produção de sentidos se realiza por composição de linguagens, de modo que corpo, voz, som e visualidade se interpenetram em regimes distintos de enunciação, exigindo um olhar capaz

de apreender tanto convergências quanto dissonâncias. Logo, o cotejamento entre audiovisual e canção não busca homogeneizar o fenômeno, mas densificá-lo, tensionando o que cada materialidade faz ver, ouvir e valorizar. Nesse sentido, explicitar a tensão entre essas linguagens constitui passo metodológico e teórico decisivo para revelar como a transgressão emerge não como essência da Cultura Hip Hop, mas como efeito discursivo situado, produzido no atrito entre modos distintos de enunciar e de ser reconhecido.

Minha relação com a Cultura Hip Hop foi constituída inicialmente a partir da dança *Breaking*, que remonta ao ensino fundamental, surgindo como um meio de significação identitária. Mais do que técnica, a dança consolidou-se como uma experiência densa de linguagem, na qual a roda de dança atua como um espaço social regido por uma gramática relacional. Nesse cenário, o gesto assume a condição de resposta e tomada de posição, sendo uma performance situada e atravessada por disputas de legitimidade e valorações sociais indissociáveis das condições históricas e das materialidades do corpo e do território ocupado.

Essa trajetória impulsionou minha formação na Licenciatura em Educação Física (UEPB), onde integrei o grupo de pesquisa Corpo, Educação e Linguagem (CEL). Através dessa imersão acadêmica, ampliei a compreensão do corpo como inscrição da dimensão humana e participei de projetos que articularam a dança à formação docente e à ressocialização de jovens em liberdade assistida. Essas vivências aprofundaram a percepção do corpo como linguagem central nas práticas educativas, unindo a pulsão corpórea da infância ao rigor da investigação científica.

Ainda cursando a graduação, aceitei o desafio de integrar a Companhia Balé Cidade de Campina Grande como bailarino, sempre dialogando com elementos constitutivos da dança *Breaking* e contribuindo com o processo de criação artística a partir dessa linguagem em interação com a dança contemporânea. Os signos artísticos desse campo me atravessaram enquanto sujeito que cria e interpreta o mundo, tudo isso de maneira entrelaçada. Foi lá que pude refletir sobre minha prática de ensino a partir de fronteiras fluidas — ou melhor, dialógicas — entre os campos da Arte e da Educação.

Essas vivências artísticas e coreográficas orientaram meus primeiros esforços de pesquisa, permitindo-me compreender a dança não apenas como um produto técnico, mas como um autêntico texto em elaboração, tecido por escolhas corporais, afetivas e valorativas. O estudo que ora se apresenta nasce justamente desse percurso. Minhas memórias e experiências não são meros relatos biográficos; elas configuram o terreno epistemológico que

fundamenta as perguntas, os gestos interpretativos e as escolhas teóricas desta tese (Santana, Souza e Brito, 2023).

Esse movimento de sensibilidades, que construiu minha singularidade como sujeito-professor-pesquisador, pode ser visualizado no registro a seguir. A Imagem 1 sintetiza, em materialidade imagética, como o corpo, a criação estética e o encontro com o outro se entrelaçam na constituição do olhar analítico que orienta esta investigação e justificam, em última instância, a centralidade da dança e da Cultura Hip Hop como campos epistemológicos legítimos.

Imagem 1. O corpo (de)marcado pela dança *Breaking* e pelo o outro - Espetáculo Frestas, Fôlego e Pele



Fonte: https://www.facebook.com/share/1BaLmswkzx/

O fotograma[1] revela uma profunda dialogicidade com os elementos estruturantes do *Breaking*, evidenciando o impacto dessa cultura na minha trajetória e na dos bailarinos que compartilharam o palco comigo. Em diálogo constante com o campo da Educação, essa dança

[1] Na presente pesquisa, fotograma designa as unidades imagéticas recortadas do documentário Nem eu sei tudo (2020) para análise dialógica. Corresponde a cada imagem individual de um filme ou vídeo — quadro da película ou frame digital — que, projetada em cadência constante, produz a ilusão de movimento (Itaú Cultural, 2026). O recorte fixa um momento enunciativo para o cotejamento com as canções, sem isolá-lo do fluxo audiovisual.

operou em minha vida como um elemento transformador e transgrediente, desvelando as múltiplas relações sociais e históricas que nos atravessam e que, simultaneamente, configuram a própria inteligibilidade do gesto.

Essas reflexões oriundas dessa vivência encarnada repercutiram diretamente na minha pesquisa de mestrado (PPGFP/UEPB). Naquele contexto, a dança já era compreendida como linguagem e prática formativa, o que exigiu uma aproximação singular, situada e interdisciplinar entre os fundamentos dialógicos do Círculo de Bakhtin e os aportes da Educação Física. Esse movimento fortaleceu a compreensão da dança como prática de produção de sentidos e consolidou um percurso investigativo sensível às relações entre corpo, linguagem e valores sociais. É partindo desse horizonte investigativo consolidado que a presente pesquisa de doutorado se projeta. Neste novo momento, amplia-se tanto o escopo quanto a densidade analítica: assumo o Rap e a dança *Breaking* da Cultura Hip Hop como instâncias discursivas complexas e campos semióticos permeados por posições e disputas de poder. A tese, portanto, ancora-se na compreensão inegociável de que corpo, linguagem e ideologia são dimensões indissociáveis do mesmo processo enunciativo, pavimentando o caminho para a análise não apenas das práticas de resistência, mas dos modos pelos quais elas instauram deslocamentos axiológicos e reconfigurações de pertencimento (Santana, 2021).

Inscrita nesse campo de inquietações, a pesquisa tem como tema geral a dança Breaking e o Rap compreendidos como práticas discursivas, ideológicas e estéticas no contexto da Cultura Hip Hop brasileira contemporânea. Por "discursivas", entende-se que o Breaking e o Rap se constituem em atos concretos de endereçamento e resposta, em relações de alteridade e em disputas de sentido (Volóchinov, 2018; Bakhtin, 2010) — operações enunciativas em que sujeitos ocupam posições axiológicas e se dirigem ao outro, respondendo-lhe de um lugar concreto. Por "ideológicas", entende-se que essas linguagens, enquanto constituídas de signos, participam do campo da ideologia — compreendida aqui não como falsa consciência ou doutrina, mas, na esteira de Volóchinov (2018), como o domínio social dos signos, em que toda materialidade significante refrata, isto é, transforma e reorganiza a realidade social à qual responde. Nesse domínio ideológico, não há gesto corporal ou forma estética que se imponha como neutra: todo signo carrega, em sua materialidade, valores sociais historicamente situados, posicionando-se no embate entre forças que disputam a legitimação de sentidos. Por "estéticas", finalmente, entende-se que a forma sensível dessas linguagens — voz, ritmo, gesto, espacialidade, presença — organiza modos de ver, ouvir e sentir que constituem, por si, um campo de valoração (Nóbrega, 2018), isto é,

uma dimensão em que o sensível já é axiológico: a forma não veicula valores como conteúdo externo, mas os produz em sua própria configuração material.

No interior da Cultura Hip Hop, a dança *Breaking* atua em composição com outras linguagens: música, rap, grafite, DJing, moda, territorialidades e narrativas. Tal caráter composicional exige que a análise não se restrinja à palavra verbal nem trate o audiovisual e a lírica das canções como registro ilustrativo. A dança, ao se realizar em roda e em performance, articula corporeidade e visualidade em um mesmo acontecimento, dialogando de maneira íntima com a composição do rap e participando da disputa por regimes de visibilidade.

Nesse contexto, o *Breaking* envolve uma dimensão verbivocovisual (Paula; Serni, 2017): o verbal pode emergir como fala, relato, legenda, canto, grito, nomeação, ou até mesmo na tradução de obras literárias em composições coreográficas; o vocal/sonoro se materializa como ritmo, batida, respiração, pausa, ênfase; e o visual/corporal se atualiza como gesto, deslocamento, composição espacial, dinâmica coletiva, olhar. De modo correlato, na canção rap, a letra não se separa do modo como é dita: a vocalidade, a prosódia, a cadência, a produção sonora e o arranjo também fazem sentido, instaurando formas específicas de endereçamento e conflito de vozes, expressando, assim, uma dimensão verbomusical, como defende Souza (2010). Esse paralelismo não cria equivalência, mas evidencia convergências tensionadas que possibilitam leituras dialógicas mais complexas.

A delimitação do estudo exige distinguir, com rigor, *corpus* e objeto de estudo. O *corpus* desta tese é composto por duas materialidades: (i) o documentário Nem eu sei tudo (2020)[2], tomado como texto audiovisual de natureza verbivocovisual; e (ii) um conjunto de oito canções de Baco Exu do Blues — "Minotauro de Borges", "Me Desculpa Jay Z", "Bluesman", "Kanye West da Bahia", "A Pele que Habito", "Preto e Prata", "Sulicídio" e "Sinfonia do Adeus" —, consideradas como enunciados verbomusicais (verbo-voco-sonoros) passíveis de cotejamento analítico com o audiovisual, ampliando o campo de tensões discursivas investigadas.

O objeto de estudo não se confunde com essas obras enquanto produtos culturais em si. O objeto consiste nos enunciados que atravessam essas materialidades e que configuram a Cultura Hip Hop — especialmente a dança *Breaking* e a cena do rap — como linguagens de/em transgressão. Investiga-se, portanto, o funcionamento discursivo-axiológico que nelas

[2]Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1aBeArWts7w&list=PLf-495hsimUk1Qrn21ASEJR2O1jcsvlIY; Acessado em 16 de julho de 2016.

se organiza: como se produzem sentidos, valores e posições de sujeito em enunciados concretos, considerando tanto sua materialidade quanto suas condições sociais de produção, circulação e as disputas de valor que orientam sua recepção.

Essa distinção é decisiva porque impede que a análise derive para uma apreciação temática sem explicitar como tais sentidos se constituem em cadeias dialógicas, em entonações valorativas e em relações de alteridade. Documentário e canções são materialidades empíricas; o objeto é o modo como o sentido se faz, se disputa e se estabiliza (ou se desestabiliza) nesses textos culturais e como tais processos refratam arenas sociais mais amplas.

A relevância desta pesquisa sustenta-se em planos articulados, não como dimensões apartadas — uma social, outra acadêmica e outra institucional —, mas como camadas que se atravessam continuamente, uma vez que, para Bakhtin (2011), linguagem e vida não se separam por fronteiras estanques. Dessa forma, investigar a Cultura Hip Hop, a dança *Breaking* e a enunciação verbomusical do rap no campo dos estudos da linguagem implica reconhecer que tais práticas não podem ser reduzidas nem à condição de expressões periféricas a serem celebradas de modo acrítico, nem a objetos sociológicos esvaziados de sua espessura enunciativa. Trata-se, antes, de compreendê-las como práticas de linguagem historicamente situadas, atravessadas por disputas de valor, por regimes de visibilidade e por tensões que incidem diretamente sobre os modos de aparecer, ocupar o espaço, produzir sentidos e reivindicar reconhecimento em contextos marcados por profunda desigualdade.

No plano social, o trabalho se justifica por tomar a Cultura Hip Hop, em especial a dança *Breaking* e o Rap, como práticas frequentemente produzidas em condições de precarização, estigmatização e disputa por legitimidade. Investigá-las como linguagens significa recusar, simultaneamente, a folclorização e a romantização. Valorizar práticas periféricas não equivale a idealizá-las, mas a reconhecê-las como arenas concretas de conflito, negociação, pertencimento e desigualdade, nas quais o corpo e a voz comparecem, ao mesmo tempo, como potência de criação, inscrição de memória, forma de resistência e alvo de controle social. Sob essa perspectiva, a pesquisa busca contribuir para uma leitura mais rigorosa de manifestações culturais historicamente subalternizadas, mostrando que sua força não reside em uma suposta pureza política, mas na capacidade de responder, tensionar e reconfigurar os discursos que tentam capturá-las e de instaurar contrapalavras estéticas que rompem com regimes de invisibilidade.

No plano acadêmico e institucional, a pesquisa se justifica por sua aderência às diretrizes epistemológicas do Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande/PB, ao propor uma aposta teórico-metodológica centrada na mobilização da Análise Dialógica do Discurso (ADD) para o exame de materialidades complexas, nas quais corpo, performance, voz e imagem assumem centralidade enunciativa e demandam ferramentas analíticas capazes de apreender sua interconstituição.

Partindo da premissa de que todo signo é ideológico (Volóchinov, 2018), a dança *Breaking* e as canções de Baco Exu do Blues não são tratadas, respectivamente, como mera visualidade corporal ou simples texto verbal, mas como *locus* concretos de valoração, endereçamento, responsividade e disputa axiológica. Sob essa ótica, o cotejamento entre documentário e canção amplia o alcance analítico da investigação, permitindo apreender a transgressão não como atributo prévio dessas práticas, mas como efeito discursivo situado, dialógico e contraditório, produzido nas relações entre linguagem, corpo, historicidade e conflito social em um movimento sempre inacabado de produção de sentidos.

Outro elemento que reforça a pertinência desta pesquisa diz respeito às reflexões apresentadas por Lino de Araújo (2019), no capítulo *Dissertações produzidas na linha língua(gem) em contexto de ensino: olhar retrospectivo*, integrante da obra *Caminhos do Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino: identidade, estudos e formação de pesquisadores*. Ao analisar dez dissertações defendidas na linha de pesquisa a partir de seus resumos, a autora identifica que, embora haja diversidade temática, muitos estudos ainda se mantêm circunscritos a abordagens disciplinares já consolidadas, explorando de modo insuficiente o potencial interdisciplinar que caracteriza a linha. A autora assinala, ainda, a necessidade de que futuras investigações apresentem maior densidade reflexiva, tanto na elaboração dos trabalhos quanto na própria formulação dos resumos, de modo a explicitar com mais clareza a natureza crítica e formativa das pesquisas desenvolvidas. Em diálogo com essas observações, a presente tese busca avançar precisamente na direção apontada, ao articular práticas corporais, Cultura Hip Hop, linguagem e dialogismo em um enquadre interdisciplinar que se alinha às expectativas científicas e formativas da linha de pesquisa e que reforça o compromisso ético-político com a análise de práticas sociais historicamente marginalizadas.

A pertinência desta pesquisa torna-se ainda mais evidente quando se observa o acervo do próprio Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino. Um levantamento da

produção defendida entre 2006 e 2022 revela a marcante escassez do corpo como objeto central de investigação. A pesquisa de Sampaio (2020), voltada à discursividade do corpo feminino nas redes sociais, aparece como exceção nesse recorte temporal, o que evidencia uma lacuna institucional significativa, sobretudo se se considerar que a materialidade corpórea atua ativamente na produção, circulação e disputa de sentidos culturais. Em escala mais ampla, esse dado converge com o diagnóstico de Dias (2019, p. 148), segundo o qual o *Breaking* ainda é "um elemento pouco abordado na universidade". Soma-se a esse apagamento do corpo o fato de que a lírica do rap, quando adentra a academia, é frequentemente reduzida a abordagens literárias formalistas, que tendem a destituí-la de sua espessura sonora, performática e enunciativa, produzindo leituras que se afastam de sua materialidade discursiva concreta.

A opção metodológica e teórica por um *corpus* híbrido, que tensiona o documentário *Nem eu sei tudo* (2020) e a obra cancionista de Baco Exu do Blues, fundamenta-se na própria natureza pluridiscursiva e intermidiática da Cultura Hip Hop. Entendendo que o Hip Hop se constitui historicamente pela amálgama de diferentes linguagens — dança, música, artes visuais e a palavra —, a análise de uma materialidade isolada resultaria em uma visão fragmentada e, por conseguinte, monológica do fenômeno. Assim, o diálogo intermidiático apresenta-se como a chave para apreender a constituição da transgressão em sua integridade dialógica e para evitar reducionismos analíticos que apaguem as tensões entre corpo, voz e imagem.

O documentário, enquanto materialidade verbivocovisual, oferece o registro da corporeidade, do gesto e da ocupação do espaço urbano pelo *Breaking*, permitindo observar como o corpo negro e periférico inscreve sua presença no mundo. Contudo, é no cotejamento com as materialidades verbomusicais de Baco Exu do Blues que as tensões ideológicas de raça e gênero atingem sua máxima fricção analítica. Enquanto o audiovisual tende a apresentar uma dimensão pedagógica e coletiva da resistência, a lírica de Baco radicaliza o debate ao expor as contradições, as capturas e as feridas abertas do sujeito frente ao mercado, à fama e ao patriarcado, revelando dimensões de vulnerabilidade e conflito que complexificam a leitura da transgressão.

Essa interlocução dialógica permite que um enunciado exerça sobre o outro o que Bakhtin (2011) denomina "excedente de visão". O rap de Baco fornece a contra-palavra necessária para desestabilizar qualquer leitura romantizada do Movimento, trazendo à tona a crueza das disputas por capital simbólico e as ambiguidades da masculinidade negra.

Portanto, o diálogo entre o corpo que dança na tela e a voz que canta no fone não é uma mera comparação ilustrativa, mas um procedimento analítico rigoroso, pois permite verificar como a transgressão se desloca entre diferentes suportes, constituindo-se como um efeito situado que só pode ser plenamente compreendido no embate entre o gesto e a palavra, entre a imagem e o som e entre formas distintas de inscrição do sujeito periférico.

É diante desse cenário de múltiplos apagamentos epistêmicos que a presente tese afirma sua urgência e seu ineditismo. Ao alçar a corporeidade da dança *Breaking* e a enunciação verbomusical das canções de Baco Exu do Blues à condição de eixos centrais de análise sob o viés dialógico, o trabalho não apenas enfrenta um vazio investigativo no âmbito do Programa e do campo acadêmico mais amplo, mas também propõe um gesto teórico-metodológico de deslocamento. Tal gesto consiste em reivindicar que a historicidade encarnada na dança e a transgressão vocal do rap operam em profunda complementaridade, compondo uma rede discursiva inseparável para a compreensão das tomadas de posição dos sujeitos periféricos e de sua agência estética e política.

Nesse meio, ao articular linguagem, práticas sociais e processos formativos, esta tese busca, assim, oferecer um aporte reflexivo capaz de reorientar futuras investigações na área, sobretudo aquelas interessadas em enfrentar o desafio de analisar materialidades não estritamente verbais sem reduzi-las à ilustração teórica. Ao mesmo tempo, procura demonstrar que a dialogicidade inerente a essas práticas não constitui apenas uma categoria analítica, mas também uma potência concreta de resistência e enfrentamento às forças sociais que insistem em subalternizar a estética periférica, regular os corpos dissidentes e limitar os regimes de fala, visibilidade e pertencimento na esfera pública contemporânea.

Nesse horizonte, a problemática que orienta o trabalho pode ser formulada nos seguintes termos: “De que modo a transgressão se constitui como um efeito discursivo situado, dialógico e contraditório nas materialidades verbivocovisuais do documentário *Nem eu sei tudo* (2020) e verbomusicais das canções de Baco Exu do Blues, e quais as tensões axiológicas que emergem desse embate nas arenas de raça e gênero?”

Diante dessa problemática, a tese central defendida neste trabalho é a de que a transgressão na Cultura Hip Hop — operada pelo corpo que dança no Breaking e pela enunciação vocal no rap contemporâneo — não constitui uma essência prévia, romântica ou puramente celebratória das margens, mas sim um efeito discursivo situado, dialógico e contraditório. Sob a ótica da ADD, defende-se que a transgressão não reside na “natureza” do Movimento, mas emerge na tessitura de enunciados concretos, produzidos no atrito

responsivo entre corpo, voz e imagem na arena de valores sociais e nas disputas de legitimidade que atravessam seus regimes de visibilidade.

A potência transgressora se materializa no exato momento em que as materialidades verbivocovisuais (audiovisual) e verbomusicais (canções) operam deslocando valores que tensionam normatividades historicamente constituídas. Tais normatividades, de caráter centrípeto, buscam regular não apenas o espaço urbano, mas os regimes de visibilidade e legitimidade, definindo quem possui autorização para falar, quem pode ocupar a roda e quais discursos são admitidos como "arte". A transgressão atua, portanto, como o ato sem álibi que intercepta essas forças de contenção — seja quando o gesto da b-girl desafia o patriarcado e o controle do espaço, seja quando a lírica de Baco Exu do Blues opera uma reordenação axiológica contra a estética eurocêntrica e contra hierarquias simbólicas sedimentadas.

Entretanto, distanciando-se radicalmente de qualquer perspectiva romantizada, esta tese sustenta que a transgressão é um processo intrinsecamente tenso e atravessado por inescapáveis capturas ideológicas de raça, classe, gênero e mercado. Ao mesmo tempo em que instaura pertencimento e resistência, a cultura abriga hierarquizações internas e silenciamentos. Por isso, ao tensionar o audiovisual e a música, demonstra-se que a transgressão só pode ser plenamente apreendida quando a dimensão pedagógica e coletiva (no documentário) é confrontada com a exposição radical das feridas e vulnerabilidades do sujeito (no rap). Trata-se de uma arena de forças onde o sujeito periférico, ao responder ao mundo, assume a responsabilidade por sua assinatura estética e política, fazendo do gesto e da voz instrumentos de ruptura e não simples marcadores identitários, transformando a exclusão em um enunciado vivo e permanentemente insubmisso.

O objetivo geral desta tese é analisar a constituição da transgressão como um efeito discursivo situado, dialógico e contraditório nas materialidades verbivocovisuais do documentário *Nem eu sei tudo* (2020) e verbomusicais das canções de Baco Exu do Blues, investigando os deslocamentos de valor e as tensões ideológicas que emergem desse processo dialógico nas arenas de raça e gênero.

Como objetivos específicos, pretende-se: a) compreender as relações de alteridade e os modos de endereçamento presentes nas materialidades verbivocovisuais e verbomusicais, identificando como a presença do "outro" sustenta a arquitetônica do enunciado transgressor; b) desvelar os fios ideológicos relativos às arenas de raça e gênero, analisando como os enunciados tensionam normatividades históricas ou, contraditoriamente, reproduzem capturas, silenciamentos e hierarquizações internas; e c) investigar os processos dialógicos e os

deslocamentos de valor que produzem o efeito de transgressão estética, examinando sua natureza não-finalizável e sua capacidade de reconfigurar regimes de visibilidade e pertencimento no *corpus* a partir de movimentos responsivos e contrapalavras inscritas nas materialidades.

Como fundamentação teórica, esta tese abraça as contribuições de Bakhtin e do Círculo (1976; 2010; 2019) para pensar a linguagem como uma dimensão dialógica, ideológica, alteritária, responsiva e responsável; Brait e Gonçalves (2021) para enxergar a dança *Breaking* a partir do campo das Artes do Corpo; Nóbrega (2010; 2018) para contribuições dos estudos da corporeidade; Dias (2019) para não se distanciar da especificidade da historicidade da Cultura Hip Hop e da dança *Breaking*; Mbembe (2018; 2022) para as questões relacionadas à raça; e hooks[3] (2019; 2025) para o debate de gênero.

Além disso, integra as contribuições de Paula e Serni (2017) no tocante à dimensão verbivocovisual da linguagem, que defendem a imbricação semiótica entre vernáculo, voz e visualidade, assim como Souza (2010) para a compreensão das canções em uma dimensão verbomusical, que consiste na imbricação verbal e sonora desse artefato semiótico e na produção de sentidos por sua vocalidade encarnada.

A metodologia desta tese projeta-se para uma pesquisa documental de abordagem qualitativa, teórica e metodologicamente fundamentada na Análise Dialógica do Discurso (ADD), a partir dos postulados de Mikhail Bakhtin e do Círculo. Essa tríade — qualitativo, documental e dialógico — não atua por sobreposição mecânica de rótulos metodológicos, mas como uma engrenagem conceitual coerente, capaz de sustentar uma leitura da Cultura Hip Hop que recusa tanto o objetivismo frio quanto a celebração impressionista de seus signos, assumindo a transgressão como um efeito discursivo situado, dialógico e contraditório. A escolha das materialidades não obedece a critérios de representatividade estatística ou popularidade midiática, mas a uma rigorosa pertinência epistemológica e ideológica frente ao objeto de estudo, à problemática e aos objetivos em consonância com a natureza responsiva da própria análise dialógica.

Quanto à organização do texto, esta tese se estrutura de modo a assegurar progressão argumentativa e coerência entre problema, objetivos, fundamentos e análise. O Capítulo 1 apresenta o lugar de enunciação do pesquisador, delimita tema, *corpus* e objeto, formula problema, tese e objetivos, e antecipa bases teóricas e metodológicas. O Capítulo 2

[3] A autora adota a grafia de seu nome em letras minúsculas como escolha política e estética, em alinhamento a uma postura de rejeição às hierarquias individualistas e à exaltação do "eu". A forma *bell hooks* é, portanto, preservada nesta tese em respeito à sua própria prática enunciativa.

desenvolve a fundamentação teórica, detalhando conceitos de Bakhtin e do Círculo, discutindo sua pertinência para materialidades em que corpo, som e imagem constituem o enunciado. O Capítulo 3 explicita o caminho metodológico em maior detalhamento, apresentando a organização do *corpus*, os critérios de recorte e o procedimento analítico adotado. Os capítulos de análise e discussão examinam o funcionamento discursivo da *Breaking* no documentário e, em cotejamento, nas canções selecionadas, articulando os eixos analíticos definidos ao longo do percurso. Por fim, as Considerações Finais retomam criticamente a tese central, sintetizam contribuições, limites do estudo e apontam desdobramentos possíveis em diálogo com a historicidade inacabada da Cultura Hip Hop.

2. A ARENA DISCURSIVA DO HIP HOP: LINGUAGEM, CORPO, DANÇA, VOZ E TRANSGRESSÃO

[...] Conforme passo essa fase
Recordo de antigos valores
Nesse imenso barro em movimento, chamo templo
Tudo é intenso, fino e denso
Vibrando amores e dores
Acho dentro o sentido pra questão do pensamento
Que hora te impede sentir
E se entender de dentro pra fora

Outrora traz sempre um fugaz esclarecimento
E é só um momento
Pra uma chuva e um vento levar tal razão
Quem demonstra força é a sutileza
Se explore pra perceber
Que estar seguro aqui não é só ter certeza
E sim saber que o amor é que proeza
Sem lembrar: Religare
Síntese — Religare (2016)

O presente capítulo trata dos conceitos fundantes que sustentam as reflexões desta tese, compreendendo a linguagem como campo de tensões, de sentidos em movimento e de relações dialógicas que se entrelaçam na constituição dos sujeitos e das práticas sociais. Ao tomar o documentário *Nem eu sei tudo* (2020) como espaço de produção verbivocovisual e algumas canções de Baco Exu do Blues em sua dimensão verbomusical enunciativo, busca-se pensar a Cultura Hip Hop, e em específico o Rap e a dança *Breaking*, não apenas como manifestações artísticas, mas como formas de dizer e de existir no mundo — gestos que respondem a outros gestos, vozes que se inscrevem em outras vozes. Trata-se, portanto, de assumir a linguagem como um processo vivo e historicamente situado, cuja materialidade excede a palavra verbal.

A epígrafe que abre esta seção, extraída da canção *Religare* (2016)[4], já anuncia o tom que atravessa o percurso teórico que se segue. A palavra *religare*, de origem latina, traduz-se por "ligar novamente". No campo religioso, evoca o gesto de reconectar o humano ao transcendente. Neste estudo, o termo assume um valor analítico, ganha corpo e sentido, funcionando como metáfora e método, um operador conceitual que ilumina o modo como o objeto de pesquisa interliga corpos, discursos e temporalidades. Assim como o "barro em

[4] Disponível em: https://veja.abril.com.br/coluna/sobre-palavras/religiao-vem-de-reler-ou-religar/. Acessado em 23 de out. de 2025.

movimento" evocado na canção, a teoria aqui não se fixa em formas estanques, mas se molda na fluidez das relações dialógicas que dão vida à linguagem e à arte e que constituem o enunciado concreto no horizonte da ADD.

Quando o verso afirma que "estar seguro aqui não é só ter certeza", convoca-nos a reconhecer que fundamentar um pensamento não se resume à busca por verdades estáveis. A segurança, nesse terreno movediço da linguagem, nasce da abertura à incerteza, do reconhecimento de que todo dizer é sempre uma escolha situada, um recorte possível entre tantas vozes em disputa. Fundamentar o pensamento, nesse horizonte, é abrir espaço para o movimento das vozes, para o conflito de valores e para a emergência de sentidos que se fazem e se desfazem no contato com o outro. Em se tratando de Bakhtin (2010), o conhecimento, assim como o enunciado, é sempre um ato responsivo, situado, ético e estético. Assim, compreender não é estabilizar, mas participar responsivamente da cadeia discursiva.

A teoria, aqui, não se ergue como sistema fechado, mas como movimento — como gesto que toca e é tocado, que se refaz na escuta e na resposta. Por isso, as seções presentes neste capítulo se constituem como espaço de escutas e de tessituras: em que a palavra e o corpo, o ritmo e o conceito, o sentir e o pensar se religam, buscando compreender a linguagem da Cultura Hip Hop e da dança *Breaking* como práticas de/em transgressão, nas quais a força e a sutileza se tornam faces de uma mesma poética de resistência. Evita-se, assim, qualquer leitura essencialista, privilegiando a historicidade, a valoração e o caráter axiológico das materialidades.

Nesse sentido, esta seção da tese se organiza em sete subtópicos. O primeiro destaca a relação dialógica e ideológica da linguagem, traçando inter-relações com a dança *Breaking*. O segundo apresenta os conceitos de alteridade, responsabilidade e responsividade, estabelecendo relações dialógicas com a linguagem da dança. O terceiro tensiona o horizonte valorativo que esta tese compreende como corpo e dança. O quarto situa uma contextualização sócio-histórica da Cultura Hip Hop, destacando seu surgimento, os sujeitos que contribuíram para seu desenvolvimento e os elementos que integram esse Movimento. O quinto aborda a especificidade da Cultura Hip Hop brasileira, realçando às ações de resistências já existentes na época e revisando teses e dissertações que tiveram a dança *Breaking* como foco de análise. O sexto explora as relações da Cultura Hip Hop diante dos marcadores sociais de raça e gênero sob uma ótica decolonial, pondo em evidência as forças do racismo e do patriarcado como instâncias que freiam a dimensão transformadora desse Movimento. O sétimo apresenta a dimensão verbomusical do rap alinhada aos estudos

dialógicos da linguagem e, por fim, a oitava seção especifica o campo simbólico dos gestos e movimentos que atravessam a dança *Breaking*, entendendo tais movimentos como signos ideológicos que se colocam como ponte entre o sujeito que dança e o outro, configurando-se como enunciados inscritos em uma materialidade semiótica distinta. Nesse escopo, também se explicita o processo cíclico e dialógico da transgressão defendida nesta tese, reforçando sua natureza não-finalizável.

2.1.A Dimensão Dialógica e Ideológica da Linguagem

O Círculo de Bakhtin congregou intelectuais de origens disciplinares diversas que, entre 1919 e 1929, debateram persistentemente questões centrais sobre a linguagem nas cidades russas de Névei e Vitebsk. Essas interações coletivas afluíram na formulação de uma filosofia da linguagem que tem como problemas nucleares a contraposição *eu/outro*, o componente axiológico da existência humana e a questão da unicidade e eventicidade do ser (Faraco, 2009). Dessa forma, ao colocar o humano no centro dessas indagações, desloca-se o foco do código para a vida discursiva, não somente para descrever formas, mas para compreender como essas formas se saturam de valores, vozes sociais e historicidade.

Faraco (2009) destaca que o trabalho do Círculo pode ser pensado a partir de dois eixos complementares: o da *prima filosofia* e o da criação ideológica da linguagem. No primeiro eixo, central nos escritos de Bakhtin, configura-se um empreendimento de natureza ontológica que busca entender o ser humano em sua unicidade e eventicidade, isto é, na tensão constitutiva entre "eu" e "outro" e na dimensão axiológica do existir. Nessa perspectiva, a *prima filosofia* desloca o fundamento da ética da universalização abstrata do dever para a concretude do ser-evento, recuperando a presença responsiva do sujeito na situação histórica em que se encontra e sublinhando a irrepetibilidade das experiências humanas como fundamento do ato enunciativo.

Por sua vez, o segundo eixo, desenvolvido por Volóchinov e Medviédev, delineia uma teoria marxista da criação ideológica, voltada a compreender o funcionamento social e histórico dos signos. Essa vertente, segundo Faraco (2009), não se opõe à prima filosofia, mas a complementa, ao evidenciar que todo sentido emerge na materialidade social da interação e que os signos são indissociáveis das condições concretas de produção e circulação. Desse diálogo entre ontologia e ideologia, emerge uma concepção de linguagem como prática viva,

situada e valorada — condição essencial para pensar o discurso e, neste estudo, a dança *Breaking* como acontecimento histórico, corpo-signo e gesto responsivo.

À luz desse contexto histórico-teórico, o estudo do Círculo articula um avanço dialético que evidencia o caráter ideológico do signo, isto é, sua capacidade não apenas de representar, mas de refratar e produzir realidade social. Bakhtin e Volóchinov, entre outros interlocutores, mostraram como os signos participam ativamente da materialidade social e como os conceitos por eles propostos funcionam como instrumentos transdisciplinares, especialmente frutíferos para pensar práticas culturais híbridas como o Hip Hop (Faraco, 2009).

A proposta dialogal do Círculo se reúne em um movimento crítico em relação a explicações totalizantes: o dialogismo surge como antídoto contra a monologia teórica e contra abordagens que tratam a língua como sistema fechado e autônomo. Para Fiorin (2006, p. 15), Bakhtin criticou correntes como "o estruturalismo, a psicanálise, o formalismo, não foi existencialista, não aderiu propriamente ao marxismo e negou o coletivismo. Mostrou que todas as explicações totalizantes eram monológicas". Assim, o dialogismo não é apenas método, mas postura epistemológica que reconhece o caráter inacabado, responsivo e valorativo da linguagem.

Para Bakhtin (2008), o diálogo não se restringe ao intercâmbio imediato de réplicas entre interlocutores, mas constitui um fenômeno social amplo e complexo que atravessa a totalidade do discurso humano. As relações dialógicas manifestam-se na composição dos textos e permeiam qualquer forma de enunciação que produza sentido e significação. Nessa perspectiva, o diálogo, tal como compreendido pelo Círculo, assume caráter multifacetado, pois envolve diferentes dimensões sociais que se entrecruzam no processo de produção do sentido. Faraco (2009) observa que esse entendimento implica reconhecer a confrontação permanente entre múltiplas refrações sociais inscritas nos enunciados, independentemente de seu tamanho ou materialidade. Trata-se, portanto, de um princípio que ilumina as tensões, as vozes e os valores que se encontram em jogo em qualquer prática discursiva, inclusive nas linguagens corporais que se manifestam na dança *Breaking*.

Na análise dos romances de Dostoiévski, essa concepção de dialogismo foi evidenciada pela constatação de que não existe na obra uma "palavra definitiva", pois o enunciado permanece aberto, respondente e reaberto em direção ao outro. Nas palavras do próprio Bakhtin (2008, p. 291-292):

> [...] não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todas [...] A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro [...] No mundo de Dostoiévski não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra. (Bakhtin, 2008, p. 291-292).

Esse traço de inacabamento do discurso tensiona sua dimensão dialógica, pois supõe a emergência de discursos complementares que o constituem no ato de enunciação. A perspectiva dialógica oferece aporte para o estudo da dialogicidade do corpo na dança *Breaking*, ao esclarecer como o campo simbólico de gestos e movimentos agrega e entrelaça vozes plurais e dissidentes. O corpo dançante, ao assimilar essas vozes em sua prática performativa, favorece um horizonte que se distancia de proposições monológicas, promovendo, em última instância, um entrecruzamento permanente entre diferentes enunciados que se fortalecem mutuamente através do evento estético de enunciação e dos processos responsivos que organizam o fenômeno discursivo.

A partir desse debate, torna-se evidente que o diálogo se realiza por meio de múltiplas interações entre enunciados. Nessa direção, esta tese adota a concepção de enunciado formulada por Volóchinov (2018), segundo a qual o enunciado constitui um elo na cadeia da comunicação discursiva, indissociável das esferas ideológicas nas quais se produz e nunca redutível à descrição linguística abstrata.

> Enunciado (viskázivanie) é um elo na cadeia da comunicação discursiva é um elemento indissociável das diversas esferas ideológicas (literária, científica etc.). O enunciado sempre responde a algo e orienta-se para uma resposta. A análise do enunciado não pode ser feita dentro dos limites da linguística do sistema: aquela tendência de pensamento linguístico que, por meio de uma abstração, isola a forma linguística do enunciado (“objetivismo abstrato”) (Volóchinov, 2018, p. 356).

Como complementação metodológica a esse ponto, é oportuno lembrar que “se não compreendermos a essência da linguagem, se não compreendermos o lugar e o destino que tem na vida social, não podemos estudar corretamente o que chamamos estilística da *arte verbal*” (Volóchinov, 2013, p. 134, grifos do autor). Em outras palavras, a análise do enunciado exige a articulação entre aspectos formais e as condições sociais e históricas de produção e recepção. Isso justifica, nesta tese, tratar as materialidades não verbais (gestos, silêncios, ritmos, ocupação espacial) como dimensões enunciativas concretas, e não como elementos acessórios, compondo a ecologia semiótica da Cultura Hip Hop.

Essa orientação metodológica implica deslocar o foco da descrição puramente formal da língua para a incorporação de outras materialidades semióticas — gestos, ritmos, silêncios — que, em articulação, conformam cadeias discursivas no interior da Cultura Hip Hop. Desse modo, ao considerar essas materialidades como parte constitutiva dos enunciados, ampliamos o campo de análise para práticas que não se esgotam na palavra escrita ou falada, mas que instauram sentido em presença, enquanto acontecimento, mobilizando responsividade e alteridade na própria cena performativa.

Nessa perspectiva, a dança *Breaking* é concebida aqui como prática discursiva autônoma, ou seja, o corpo que dança produz enunciados que sempre respondem a algo e projetam-se para um horizonte responsivo, condição que escapa às possibilidades explicativas restritas da linguística formal. Assim, a dança não é mera ilustração da linguagem verbal; é produção semiótica com historicidade própria, sustentada por protocolos performativos, memórias corporais e dispositivos de circulação de sentido que se articulam no tecido social do Hip Hop. Consubstanciando essa orientação teórica, Bakhtin nos lembra que é preciso apreender:

> [...] a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para nossos fins (Bakhtin , 2008, p. 207).

É interessante pontuarmos que os aspectos que a linguística formal margina — as materialidades performativas, os efeitos de sentido produzidos no encontro corpo-outro — são precisamente aqueles que esclarecem como a dança *Breaking* constitui, comunica e transforma mundos de significado. Por conseguinte, a crítica bakhtiniana às proposições estruturalistas da linguística traz à tona a ideia de que a substância da língua depende das interações mediadas por enunciados e que a investigação da linguagem exige a inclusão das práticas não verbais na análise discursiva. A dança, nesse contexto, não funciona como metáfora da linguagem verbal, mas como uma instância enunciativa que coexiste com ela. Essa crítica pode ser constatada na seguinte passagem do seu estudo:

> A linguística só é uma ciência na medida em que domina o seu objeto: a língua. A língua é definida linguisticamente por um pensamento puramente linguístico. Um enunciado isolado e concreto sempre é dado num contexto cultural e semântico-axiológico (científico, artístico, político, etc.) ou no contexto de uma situação isolada da vida privada; [...]. Não há enunciados neutros, nem pode haver; mas a linguística vê neles apenas o fenômeno da

> língua, relaciona-os apenas com a unidade da língua, mas não com a unidade de conceito, de prática de vida, da história, do caráter de um indivíduo, etc (Bakhtin, 1993a, p. 46).

Com base nessa discussão, reconhecemos que a dança situa-se em um campo extralinguístico — aquilo que Bakhtin nomeia metalinguística — sem, contudo, ser exterior à linguagem, mas operando em uma zona limítrofe em que gesto, corpo e ritmo tornam-se portadores de valoração. Nesse pensamento, Bakhtin (2008) crítica proposições estruturalistas do campo da linguística que limita a compreensão da língua a um objeto estável, estático e imutável. Entretanto, o estudioso também tece outro olhar para as práticas discursivas, estabelecendo conexões com a materialidade da vida e dos sujeitos que as constituem.

Nessa direção, é pertinente retomar a distinção entre "língua" e "linguagem", tal como formulada pelo Círculo e aprofundada por seus estudiosos contemporâneos: enquanto a língua designa o sistema e suas formas abstratas, a linguagem compreende o domínio vivo das interações sociais, abarcando gestos, entonações, ritmos e práticas corporais. Xavier (2020) sintetiza essa amplitude ao afirmar que a linguagem pode ser observada sob dimensões morfológicas, identitárias e normativas, advertindo, contudo, que o predomínio da terceira dimensão empobrece a compreensão da linguagem como espaço dinâmico de circulação e disputa de sentidos. Essa advertência é especialmente relevante para práticas híbridas como a dança *Breaking*, onde o gesto é sempre gesto-de-alguém, situado, valorado e responsivo.

Em vista disso, a verdadeira substância da língua depende das interações verbais que são mediadas pelos enunciados. A partir desse apontamento, Bakhtin (2008) esclarece que,

> [...] não são linguísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na metalinguística, subentendo-a como um estudo — ainda não-constituído em disciplinas particulares definidas — daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam — de modo absolutamente legítimo — os limites da linguística. As pesquisas metalinguísticas, evidentemente, não podem ignorar a linguística e devem aplicar os seus resultados. A linguística e a metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético — o discurso, mas estudam sob diferentes aspectos e diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente e não fundir-se. (Bakhtin , 2008, p. 207).

Portanto, metalinguística e linguística devem se complementar para apreender o fenômeno discursivo em sua complexidade. Esse preâmbulo fundamenta a articulação desta pesquisa com os estudos das linguagens, que, para Bakhtin (2008), constituem um processo essencialmente interativo, realizado por meio das relações dialógicas entre sujeitos e

enunciados. A concepção de linguagem proposta por Bakhtin e o Círculo é fundamental para as Ciências Humanas, pois rompe com a ideia de linguagem como sistema autônomo ou meramente representacional, permitindo reconhecer fissuras que revelam o sujeito tanto como produtor quanto como lugar de produção das linguagens. Tal perspectiva filia-se também à defesa de Brait et al. (2025), que propõem uma abordagem não excludente entre esses campos analíticos, pois a linguística e a metalinguística podem operar a partir de uma lógica inclusiva, capaz de integrar performance, corpo e discurso na mesma cadeia enunciativa.

A partir dessa articulação teórico-metodológico, esta tese dialoga com os estudos contemporâneos que reconstroem a linguagem como processo de interação e como tarefa social, destacada por autores como Di Camargo e Souza (2019). Para esses estudiosos, a concepção dialógica pressupõe um sujeito em contínua relação com o outro, com corpos que coabitam tempo e espaço, dotados de centros valorativos distintos, de modo que o diálogo se configura como fluxo comunicativo transverbal que atravessa práticas verbais e não verbais, nutrindo a produção criativa dos textos artísticos. Essas questões convergem com Serafim (2024), que fundamenta seus estudos no campo dialógico da linguagem, para quem a linguagem constitui-se como evento social e interdiscursivo, de modo que todo enunciado emerge como resposta e antecipação dentro de cadeias históricas de sentido. Tal compreensão reforça a impossibilidade de compreender a dança *Breaking* e o Rap como expressões isoladas, reinscrevendo-os como prática que participa ativamente de processos sociais de significação.

Complementarmente, Medviédev (2012) enfatiza que a linguagem deve ser compreendida como uma "tarefa social", isto é, uma atividade orientada por demandas e necessidades comunicativas da vida coletiva, de forma inseparável de suas condições materiais e valorativas, podendo penetrar o interior da arte como parte de sua própria natureza. Essa reformulação reforça a adequação do enquadre bakhtiniano para analisar práticas artísticas — como o *Breaking* — que se constituem como respostas criativas às condições sociais e históricas em que emergem e que funcionam como arenas de disputa axiológica.

É válido ressaltar que a produção teórica do Círculo de Bakhtin transformou sensivelmente os estudos da filosofia da linguagem ao oferecer um repertório conceitual capaz de articular a linguagem, a literatura e a sociedade de forma integrada. Conceitos como polifonia, alteridade e relações dialógicas não apenas enriqueceram a teoria literária e a linguística, como também subverteram abordagens que entendiam a linguagem unicamente

como língua-padrão ou sistema formal. Ao tensionar a pretensão universalizante dos estruturalismos, o Círculo recoloca a linguagem no terreno da vida, onde múltiplos centros de valor convivem em conflito.

A concepção dialógica da linguagem apresenta um alcance teórico significativo que transcende a mera descrição de formas, uma vez que oferece um arcabouço metodológico para pensar o sujeito em sua concretude histórica e social. Assim, ao assentar-se na materialidade da vida e nas interações que a constituem, essa perspectiva fornece às Ciências Humanas instrumentos analíticos para analisar práticas discursivas como eventos situados — atos responsivos que entrelaçam memórias, valores, historicidades e relações de poder (Di Camargo; Souza, 2019).

Esse encontro, por vezes harmonioso e por vezes conflituoso, produz a relação dialógica, um fluxo comunicativo no qual as posições se confrontam, se negociam e se reconfiguram. Logo, o diálogo não aparece como algo isolado da vida social, pelo contrário, constitui a "unidade do fluxo contínuo da vida comunicativa e verbal [ou não] que se dá na sociedade; como participante de outras formas de comunicação, de um processo de interações e de trocas de formas" (Di Camargo; Souza, 2019, p. 12). Aqui, a dança, a voz, o som e o gesto também são compreendidos como formas de participação nessa vida discursiva.

Nessa perspectiva, essa concepção dialógica contribui para fortalecer as reflexões da compreensão da dança *Breaking* como linguagem, pois sua discursividade se manifesta na relação com o outro, alimentando e sendo alimentada por processos dialógicos que dinamizam a criação artística. Por sua vez, as trocas performativas, as batalhas e as *cyphers* constituem espaços de enunciação nos quais se produzem sentidos coletivos e singulares, espaços em que o diálogo corpóreo opera como centro valorativo e não como ornamento estético.

É imprescindível assinalar que esse processo interacional não se caracteriza pelo viés de neutralidade, devido ao componente axiológico/valorativo que é intrínseco ao ser humano. Em outras palavras, o diálogo humano é, por natureza, situado e valorativo e, portanto, atravessado por dimensões ideológicas que informam as práticas de sentido em jogo. Não obstante, o uso do termo "ideológico" frequentemente se confunde com o campo axiológico. Convém, então, explicitar que:

> Algumas vezes, o adjetivo ideológico aparece como equivalente a axiológico. Aqui é importante lembrar que, para o Círculo (de Bakhtin), a significação dos enunciados tem sempre uma dimensão avaliativa, expressa sempre um posicionamento social valorativo. Desse modo, qualquer enunciado é, na concepção do Círculo, sempre ideológico para eles, não

> existe enunciado não-ideológico. E ideológico em dois sentidos: qualquer enunciado se dá na esfera de uma das ideologias (i.e., no interior de uma das áreas da atividade intelectual humana) e expressa sempre uma posição avaliativa (i.e., não há enunciado neutro; a própria retórica da neutralidade é também uma posição axiológica) (Faraco, 2009, p. 47).

A reflexão de Faraco (2009) dialoga diretamente com a proposta desta tese ao permitir compreender a dança *Breaking* como prática enunciativa. Isso porque o campo semiótico, em qualquer situação comunicativa, envolve necessariamente uma dimensão avaliativa. Nas batalhas ou nas apresentações artísticas, os gestos e movimentos carregam valores sociais e estéticos que os configuram como enunciados. Tais enunciados dialogam simultaneamente com o horizonte ideológico mais amplo da Cultura Hip Hop e com as avaliações singulares dos sujeitos que dançam, revelando a densidade discursiva da prática. Em síntese, os signos corporais circulam numa trama de sentidos que incidem sobre e são incididos pelo contexto sociocultural. Essas questões discursivas estão sempre atravessadas por interesses e contradições:

> Nesse jogo de interação não há neutralidade. A interação humana, os signos, é ideológica. Não há lugar para um olhar desinteressado; os valores humanos entram como parte integrante das relações. Além das questões que poderiam ser pensadas a partir da ideologia se constituindo na própria constituição dos signos e dos sujeitos, também se poderia pensar na não neutralidade do próprio estudo das linguagens (Di Camargo; Souza, 2019, p.12).

Bakhtin (2010) enfatiza que nem a linguagem nem o diálogo podem ser compreendidos como neutros, pois todo ato humano se inscreve em um acontecimento singular que exige posicionamento. Como afirma o autor, "[…] no acontecimento singular e único da existência, é impossível ser neutro. Só de meu lugar é possível elucidar o sentido do acontecimento em processo de realização, que se torna mais claro à medida que aumenta a intensidade com que nele me radico" (Bakhtin, 2010, p. 118). Essa perspectiva reafirma a ideologia como dimensão constitutiva — e não acessória — das práticas humanas, uma vez que toda enunciação é atravessada por valores, relações sociais e modos de avaliar o mundo. Dessa forma, tudo "[…] interessa a alguém e nós nos colocamos do lado de alguém, a favor de alguém, mas, ao mesmo tempo, se põe contra alguém, então, é um jogo político. A educação é um ato político e a linguagem é ideológica" (Miotello; Araújo; Dias, 2019, p. 223).

No campo político-ideológico da linguagem, Bakhtin (2002) descreve a operação simultânea de forças centrípetas e centrífugas: enquanto as primeiras tendem a normatizar e a

centralizar sentidos, as segundas propiciam heterogeneidade, descentralização e dispersão enunciativa. É no cruzamento dessas forças — nos processos de centralização e descentralização — que se desenrola a produção dos gêneros do discurso e se revela a natureza contestatória e plural da vida discursiva. Nessa articulação, Serafim (2024) enfatiza que o signo é sempre um lugar de registro e refração de valores socialmente situados. Com isso, tanto o movimento corporal quanto a expressão musical do Rap tornam-se materialidades que expressam e disputam sentidos no campo cultural.

Nesse cenário enunciativo, torna-se necessário afastar-se da leitura reducionista que associa o conceito bakhtiniano de ideologia à mera mistificação social; ao contrário, para Bakhtin e o Círculo, os signos são expressões concretas de mundos valorados — manifestos em arte, religião, ciência, filosofia, política — e não simples sombras da realidade (Faraco, 2009). Em consequência, a análise dos signos requer sensibilidade para captar sua materialidade e sua inserção nas práticas sociais. Volóchinov (2018, p. 109) reforça essa perspectiva ao afirmar que:

> [...] todo signo surge entre indivíduos socialmente organizados no processo de sua interação. Portanto, as formas do signo são condicionadas, antes de tudo, tanto pela organização social desses indivíduos quanto pelas condições mais próximas da sua interação. A mudança dessas formas acarreta uma mudança do signo. Acompanhar a vida social do signo verbal deve ser uma das tarefas da ciência das ideologias (Volóchinov, 2018, p. 109).

A partir dessa compreensão, os signos emergem nas correntes valorativas das relações humanas e manifestam-se como produtos da criação ideológica. Tal perspectiva, mediada pelo diálogo, concretiza-se no uso da linguagem por sujeitos socialmente organizados e, conforme afirma Faraco (2009, p. 47), possui “sempre uma dimensão avaliativa, expressa sempre um posicionamento social valorativo. Desse modo, qualquer enunciado é, na concepção do Círculo, sempre ideológico - para eles, não existe enunciado não ideológico”. Essa formulação impede leituras simplificadoras que desvinculam forma, valor e contexto de produção.

Destarte, os signos são marcados pela dimensão axiológica, em que cada gesto, palavra ou expressão carrega valores e intenções. Assim, não apenas representam ações humanas, mas se configuram como produtos da criação ideológica e “são objetos dotados de materialidade, isto é, são parte concreta e totalmente objetiva da realidade prática dos seres humanos (não se podendo estudá-los, portanto, desconectados dessa realidade)” (Faraco, 2009, p. 48).

Sob esse prisma, o campo semiótico da dança *Breaking* assume uma dimensão ideológica profundamente vinculada ao contexto sociocultural do *Hip Hop*, entendido como uma prática social ampla, cujas manifestações extrapolam o domínio estético e se projetam no terreno ético, político e comunitário. Essa vinculação será aprofundada adiante, sobretudo quando tratarmos da historicidade dessa cultura. Os signos ideológicos que compõem essa dança integram relações entre sujeitos que atuam responsivamente dentro desse movimento cultural. Por conseguinte, o campo de criação ideológica depende tanto da organização social dos sujeitos quanto das condições específicas de interação que o configuram. A influência direta desses fatores modifica o campo semiótico da dança, conferindo-lhe um modo singular de orientação diante da realidade social, uma vez que:

> [...] Cada campo da criação ideológica possui seu próprio modo de se orientar na realidade, e a refrata a seu modo. Cada campo possui sua função específica na unidade da vida social. Entretanto, o caráter sígnico é um traço comum a todos os fenômenos ideológicos. Qualquer signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também uma parte material dessa mesma realidade. Qualquer fenômeno ideológico sígnico é dado em algum material: no som, na massa física, na cor, no movimento do corpo e assim por diante. Nesse sentido, a realidade do signo é bastante objetiva e submete-se unicamente ao método monista de estudo objetivo. O signo é um fenômeno do mundo externo. Tanto ele mesmo, quanto todos os efeitos por ele produzidos, ou seja, aquelas reações, aqueles movimentos e aqueles novos signos que ele gera no meio social circundante, ocorrem na experiência externa (Volóchinov, 2018, p. 109).

A formulação de Volóchinov (2018) permite compreender a dança *Breaking* como um campo ideológico no qual o corpo, enquanto materialidade expressiva, participa ativamente da produção e da refratação dos sentidos sociais. Nessa perspectiva, o movimento corporal não apenas manifesta valores e significados já existentes, mas os produz dialogicamente, instaurando uma rede de sentidos que emerge das condições históricas, culturais e políticas que constituem o Hip hop.

Assim, as gestualidades, as coreografias e os rituais performativos que constituem a dança *Breaking* não se apresentam como expressões isoladas, mas como instâncias enunciativas que integram um discurso coletivo e socialmente situado. O corpo dançante emerge como *locus* de enunciação, espaço que se materializa em valores, memórias e tensões inscritas na Cultura Hip Hop. O gesto deixa de ser técnica para tornar-se signo valorado, saturado de historicidade. A dança, portanto, reflete e refrata o mundo, configurando-se como

campo de criação ideológica no qual o corpo não apenas expressa, mas responde, ressignifica e produz discurso.

Nessa direção, os signos ideológicos só adquirem pleno sentido quando compreendidos em relação aos sujeitos que os produzem e interpretam. Para o Círculo, o ser humano é concebido em sua singularidade concreta, o que implica reconhecer a variabilidade das condições de produção e recepção dos signos. Tal singularidade deve ser considerada no processo interpretativo, pois, como observa Volóchinov (2013), é essencial que o significado, escondido no gesto das mãos de um homem, seja claro para outro homem e que com base em experiências anteriores, estabeleça a relação entre o movimento e o objeto ou evento ao qual se refere.

À luz dessa formulação, o gesto, como propõe Volóchinov (2013), constitui-se em signo social cuja significação só se efetiva na relação com o outro, isto é, no compartilhamento de experiências e referenciais que possibilitam a compreensão do movimento. Esse entendimento desloca a análise para além do interpretativismo psicológico, situando o corpo como território de produção e circulação de sentidos. Nesse contexto, a compreensão do gesto ultrapassa a mera decodificação e instaura um processo dialógico em que a alteridade se torna condição de sentido. Assim, cada movimento carrega em si a possibilidade da resposta, materializando a dimensão responsiva, responsável e ética do sujeito, que será aprofundada na próxima seção.

2.2 Sobre a Alteridade, Responsividade e Responsabilidade

A relação com o outro é uma temática central no pensamento de Bakhtin e de seu Círculo, uma vez que as possibilidades de linguagens estão sempre endereçadas ao outro, seja de maneira direta ou indireta. Parte-se do pressuposto de que "[…] o mundo e a sociedade têm como centro o homem. Esse homem é um eu em relação a um outro. Essa relação se dará por meios dialógicos" (Di Camargo, 2015, p. 52). Esse debate encontra expressão rigorosa na obra "*Para uma Filosofia do Ato Responsável*", em que Bakhtin (2010) se dedica à elaboração de uma filosofia primeira que considera o sujeito singular em dialógico com a vida.

À guisa de introdução a essa obra, Amorim (2018, p. 21) observa que o estilo do texto

> […] apresenta, entre outras, uma característica marcante: ele é repetitivo. Parece que Bakhtin está sempre dizendo a mesma coisa com palavras

> ligeiramente diferentes. Essa impressão é e não é verdadeira. Ele avança por repetições, isto é, voltando sempre ao cerne do raciocínio e à tese central. Mas, a cada retomada, é como se esse cerne se ampliasse, ganhasse novas consequências, abrangesse novas esferas e, assim, ampliasse sua significação. Cabe lembrar de que se trata de um manuscrito e que, antes de mais nada, Bakhtin escrevia para ele mesmo (Amorim, 2009, p. 21).

Essa escrita iterativa evidencia o esforço do autor em desenvolver uma filosofia moral que compreende o sujeito como ser singular em inter-relação responsiva e responsável com o outro e com o mundo à sua volta. O "eu", em Bakhtin, não é um ser isolado, mas aquele que necessita do outro para atribuir sentido e direção à vida. Em outras palavras, "viver a partir de si não significa viver para si" (Bakhtin, 2010, p. 108). Longe de um individualismo, "[…] o 'eu' se torna mais forte no 'nós' na medida em que agimos dialogicamente, ou seja, na medida em que dialogamos com os outros." (Miotello; Araújo; Dias, 2019, p. 220). Esse fortalecimento do "eu" no "nós" traduz o caráter constitutivo da alteridade e impede sua redução a mero encontro empático ou psicológico.

Dessa forma, o "eu"

> […] nunca se está em uma estrada só, pois a humanidade vive em encruzilhadas de muitas estradas de possibilidades diversas, em que nunca nada é só um. Sempre há dois ou mais. Isso é a base da ALTERIDADE onde um sujeito que não responde não participará nunca da construção dos sentidos (Di Camargo, 2015, p. 52).

A alteridade se refere ao horizonte de contemplação responsiva do "eu-para-mim, eu-para-o-outro e do outro-para-mim" (Bakhtin, 2010, p. 23), compreendendo essa inter-relação a partir de distintos centros valorativos que confluem em um processo dialógico. Não se trata de uma relação especular, mas de uma co-constituição assimétrica, na qual o outro sempre aciona um excedente de visão impossível ao sujeito (Bakhtin, 2010). Trata-se, portanto, da necessitância do outro na constituição do ser humano, como defende Santana (2021).

A relação com o outro também atravessa as interações da dança *Breaking*, em que o aspecto criativo se ancora nesses centros valorativos — eu-para-mim, eu-para-o-outro e outro-para-mim — como instâncias que orientam a estética e a produção dos textos dançantes. O primeiro centro valorativo reconhece a singularidade do sujeito dançante, que imprime uma marca única e intransferível à sua dança. Já o segundo direciona os gestos e movimentos como prática discursiva endereçada ao outro. E o terceiro centro, por sua vez, considera o

lugar do outro na interação, seja como professor, parceiro ou oponente em batalha. Como sintetiza Di Camargo (2020, p. 9):

> [...] a alteridade dentro do conhecimento do Círculo de Bakhtin é algo crucial. É na relação com esta que se constituem os indivíduos e acontece a refração do ser no outro, que vai refratar-se. Quando um indivíduo se constitui, ele alterar-se-á instantaneamente, num processo que não vai surgir de sua consciência, pois é um fenômeno que se dá pelo meio social, dentro das diversas interações que esse sujeito vive, no uso de suas palavras e escolha de signos. Como sujeitos, nos constituímos e sofremos uma transformação por causa do outro (Di Camargo, 2020, p. 9).

Nessa perspectiva, o sujeito que dança é constituído também pela dança do outro e sua transformação só se efetiva pela mediação dessa alteridade. O gesto nunca nasce isolado: ele é sempre resposta, eco, contraposição ou antecipação de outrem. O movimento do corpo, portanto, não é apenas expressão individual, mas resultado de trocas, aprendizagens e ressignificações contínuas que emergem do encontro com o outro. Essa compreensão afasta-se de visões essencialistas de identidade e aproxima-se de uma concepção de sujeito em constante devir, cuja forma-gesto se reinscreve a cada encontro dialógico e responsivo.

Com base nesse princípio, esta tese defende a centralidade da alteridade em contraposição a perspectivas estruturalistas e acríticas de identidade que, na contemporaneidade, tendem a reduzir o sujeito à autoconfirmação de uma imagem fixa de si. Tal fechamento identitário inviabiliza a presença efetiva do outro na constituição do "eu", como observa Figueiredo (2016, p. 155): "esse movimento identitário visa excluir o Outro, porque tem medo do que o outro traz de novo, de estranho e que pode desestabilizar algumas certezas". Assim, a identidade concebida como blocagem estável contraria a filosofia bakhtiniana, que pressupõe a abertura contínua ao outro como condição de sentido.

Nessa mesma direção, Miotello, Araújo e Dias (2019) ressaltam que o olhar do outro rompe qualquer pretensão de homogeneidade identitária, uma vez que ele nos vê de modo singular e, nesse gesto, desloca-nos de um lugar fixo e previsível, abrindo brechas para novas possibilidades de ser. Dessa maneira, a compreensão da alteridade converge com o princípio dialógico que estrutura a concepção bakhtiniana da linguagem. Como destaca Brait (2015, p. 94):

> Por um lado, o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a

> constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. Por outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos. E aí, dialógico e dialético aproximam-se, ainda que não possam ser confundidos, uma vez que Bakhtin vai falar do eu que se realiza no nós, insistindo não na síntese, mas no caráter polifônico dessa relação exibida pela linguagem (Brait, 2015, p. 94).

Assim, as relações dialógicas tensionam a dimensão interdiscursiva da linguagem e, ao mesmo tempo, reelaboram a constituição do "eu" a partir de um movimento essencialmente dialógico e inacabado, que reafirma a centralidade do outro como condição de existência e de significação. O entendimento do outro decorre da necessidade humana de se relacionar com seus semelhantes, pois "[...] eu não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro; encontrar o outro em mim" (Bakhtin, 2011, p. 342). Essa dimensão relacional encontra respaldo em Serafim (2024, p. 40), ao afirmar que o interlocutor não ocupa uma posição de neutralidade, mas organiza o eu por meio de atravessamentos históricos, valorativos e responsivos.

Nesse contexto, Bakhtin (2011) concebe o sujeito como ser singular, inserido em um mundo de relações em que cada ato é portador de responsabilidade e resposta. O pensamento, a palavra e o gesto não se configuram como manifestações desinteressadas, mas como ações dotadas de valor, pelas quais o sujeito se posiciona diante do outro e do acontecimento único da vida. A ética, por sua vez, não se define por princípios universais e abstratos, mas pelo compromisso efetivo do sujeito com o evento concreto da existência. Para Brait (2013), é nesse movimento que o sujeito se revela em sua inteireza, quando cada ação é um gesto ético e responsivo, em que ele se arrisca, se mostra e assume autoria de seu dizer e de seu fazer. Responsabilidade, nesse horizonte, não é norma, mas condição ontológica do ato.

A singularidade do sujeito manifesta-se na inscrição de sua autoria no mundo, o que Bakhtin (2010, p. 101) denomina de "não-álibi" na existência. Essa noção implica reconhecer que "[…] tudo em mim — cada movimento, cada gesto, cada experiência vivida, cada pensamento, cada sentimento — deve ser um ato responsável; é somente sob esta condição que eu realmente vivo, não me separo das raízes ontológicas do existir real". A responsabilidade torna-se o princípio fundante da vida ética, em que viver é responder pelo que se faz, diz e sente. O não-álibi impede que o sujeito transfira a autoria de seus atos a estruturas abstratas, reafirmando sua posição única e não substituível no acontecimento.

Naturalmente, os gestos e movimentos corporais, como os da dança *Breaking*, participam dessa lógica responsiva, configurando expressões éticas e estéticas pelas quais o

sujeito se posiciona no mundo e diante do outro. A autoria não é apenas linguística, mas corporal, pois o corpo que dança responde, cria e assume responsabilidade por sua presença no acontecimento da vida. Esse entendimento se intensifica quando consideramos, com Serafim (2024, p. 44), que o ato responsável bakhtiniano não admite álibi, visto que cada gesto ou palavra convoca um posicionamento ético no mundo. Assim, tanto o *Breaking* quanto o Rap não são meras performances artísticas, mas respostas ético-estéticas à história e às condições materiais de existência.

Como desdobramento, a "responsabilidade" acentua o caráter dialógico da existência, pois o sujeito é continuamente colocado em atitude de resposta. De acordo com Bakhtin (2010), trata-se de uma dimensão ética, uma vez que toda resposta repercute sobre o outro e sobre o tecido social da vida. Volóchinov (2019, p. 273) sintetiza:

> De fato, todo enunciado — do orador, do palestrante etc. — leva em conta um ouvinte, isto é, sua compreensão e resposta (é claro que não se trata de uma resposta imediata, pois não se pode interromper o orador ou o palestrante com suas observações responsivas), sua concordância ou discordância, em outras palavras, a percepção avaliativa do ouvinte ("auditório") (Volóchinov, 2019, p. 273).

O momento da resposta é constitutivo do processo dialógico, nunca dissociado das condições sociais e hierárquicas que o atravessam. Trata-se de reconhecer que não há enunciado sem destinatário, e que toda produção de sentido pressupõe uma orientação para a alteridade. É válido ressaltar que a prática social do Hip Hop, especialmente na dança *Breaking*, materializa essa dupla dimensão: responsabilidade e responsividade. Nas batalhas, os dançarinos manifestam responsabilidade ao apresentarem sua singularidade corporal e responsividade ao responderem criativamente aos gestos do oponente. Essa interação evita reduzir as vozes alheias a simplificações e valoriza a pluralidade de estilos e posições que circulam na comunidade, sem suprimir a alteridade.

A responsividade, por sua vez, também se expressa em outras esferas da Cultura Hip Hop, seja na organização de eventos, nos letramentos raciais e nas ações comunitárias, em que a resposta não é imediata, mas política e ética, voltada às condições locais e às dinâmicas de poder associadas aos debates raciais. Assim, a resposta do praticante estende-se da arena performática à crítica social, reafirmando o compromisso ético da Cultura. Os conceitos de responsabilidade e responsividade extrapolam as performances e alcançam as práticas cotidianas do Hip Hop, reconhecendo o sujeito artístico como agente de transformação social,

em constante diálogo com as múltiplas vozes que compõem o tecido sociocultural desse Movimento.

Para esta tese, adota-se a concepção de sujeito delineada por Santana (2021), que se fundamenta nos estudos dialógicos da linguagem, em que o indivíduo é visto e tensionado em sua dimensão corpórea como forma de agir no mundo de modo responsável e responsivo. Contudo, essa agência não é garantida a priori: o sujeito pode recusar o dever de responder, afastando-se de seu compromisso singular com a vida e, com isso, empobrecer sua própria existência. É nesse horizonte que Bakhtin (2010, p. 66) afirma que "compreender um objeto significa compreender meu dever em relação a ele [...] na singularidade do existir-evento".

Sob essa perspectiva, a linguagem adquire uma dimensão radicalmente responsiva, pois situa o sujeito no centro das práticas sociais, convocando-o a agir a partir de sua responsabilidade irrepetível. Tal compreensão implica reconhecer que o ato ético e o ato de linguagem não se realizam pela mera adesão a sistemas de valores previamente estabelecidos, mas pela resposta singular que cada sujeito imprime ao mundo, dado que:

> […] proposição com validade teórica, bem como todos os valores acumulados pela humanidade histórica são, diz ele [Bakhtin], necessários, mas não são suficientes para fundar meu ato: tenho de assumi-los do meu interior; tenho de reconhecê-los e opor minha assinatura a eles. Ou seja, sem a disposição moral da consciência individual, nada feito (Ponzio, 2010, p. 155).

Essas reflexões evidenciam, como destaca Santana (2021), que, ainda que a ciência acumule um vasto repertório de proposições teórico-metodológicas e valores normativos, nenhum deles substitui a responsabilidade singular do sujeito diante da vida. Sem esse gesto ético de assunção, o conhecimento tende a se esvaziar em abstrações que se deterioram no tempo e no espaço. Tal concepção é reiterada por Brait (2013, p. 34), ao afirmar que:

> [...] minha posição no mundo, num dado tempo, num dado lugar, me confere responsabilidade. Sou responsável por realizar aquilo que é próprio do meu lugar, da minha condição concreta e única. Aqui, gostaria de sugerir a seguinte imagem: minha singularidade é como a de uma árvore que somente pode dar aqueles frutos, e que aqueles frutos somente podem ser dados por ela. O limite dessa imagem é que a árvore provavelmente não tem angústia existencial, já que não é de sua responsabilidade dar ou não dar seus frutos (Brait, 2013, p. 34).

Portanto, a singularidade do sujeito traz consigo a responsabilidade como seu correlato indissociável. São dimensões coextensivas: não há singularidade sem responsabilidade, nem

responsabilidade sem singularidade. São duas faces de uma mesma moeda que incidem diretamente sobre a compreensão das linguagens: é no ato singular — ético, estético e teórico — que se (re)constroem os sentidos. Nesse contexto, o signo adquire espessura apenas no cruzamento de sujeitos que vivem, respondem e se responsabilizam pelos efeitos de seus enunciados. Como enfatiza Bakhtin (2010, p. 79), o ato é sempre "uno e único [...] fazendo abstração da ação-ato singular e do seu autor — aquele que pensa teoricamente, contempla esteticamente e age eticamente".

Bakhtin (2010, p. 79) assevera que "somente do interior do ato real, singular — único na sua responsabilidade — é possível uma aproximação também singular e única ao existir na sua realidade concreta". Essa proposição amplia o escopo dos estudos da linguagem, realocando o sujeito no centro do ato vivido. A filosofia bakhtiniana não separa o humano das relações: ela o reinsere na vida como acontecimento, em que cada gesto é portador de valor. Trata-se, pois, de uma perspectiva que tensiona a tradição teórica e propõe à linguística um olhar ético-estético sobre o acontecimento do dizer.

Com efeito, Bakhtin e seu Círculo oferecem uma contribuição decisiva aos estudos contemporâneos da linguagem, ao reconhecerem a vida como eixo de toda atividade discursiva, pois:

> A vida é o sinal mais claro daquilo que ele colocaria como eixo central que é a dialogia. A vida é dialógica por natureza. Para que haja vida é preciso o embate de dois ou mais seres anteriores que entraram em um embate físico, sexual, amoroso, dialógico, dialético, linguístico, qualquer tipo de embate. Daí nasce a vida, nascem os eventos, os acontecimentos (Miotello; Araújo; Dias, 2019, p. 223).

Em tempos em que a vida é secundarizada, ceifada e ameaçada por políticas desumanizadoras, os preceitos éticos e vivenciais de Bakhtin e de seu Círculo revelam-se fundamentais para o campo da pesquisa científica e para a compreensão da linguagem em sua dimensão mais humana. Sua obra convoca uma atitude ética do/a pesquisador/a diante do mundo, na qual responsabilidade e responsividade não são apenas categorias teóricas, mas modos de existência.

Em síntese, esta seção discutiu os conceitos de alteridade, responsabilidade e responsividade formulados por Bakhtin (2010), articulando-os à Cultura Hip Hop, especialmente à dança *Breaking*, na qual tais princípios atravessam e orientam as práticas sociais e expressivas. O tópico a seguir aprofunda essa reflexão ao situar o corpo dançante

como linguagem em movimento, campo em que ética, estética e dialogismo se entrelaçam no gesto vivo da criação.

2.3 O Corpo e Dança a partir da Corporeidade e dos Estudos Dialógicos das Linguagens

Discutir o corpo exige deslocar-se por múltiplos enquadramentos teóricos-metodológicos e históricos, pois a leitura da corporeidade varia segundo o campo científico, o momento histórico, a categoria analítica e os condicionamentos culturais. Assim, toda investigação sobre o corpo requer explicitar seu recorte interpretativo: o mesmo "corpo" pode ser concebido ora como instrumento técnico, ora como arquivo de memórias e valores, ora como sujeito político — leituras que produzem problemas e implicações analíticas distintas (Batista, 2013). Reconhecer esse recorte evita naturalizações teóricas e delimita o horizonte valorativo da análise.

Partindo dessa premissa, evidencia-se que analisar o corpo implica assumir um enquadre ideológico-discursivo, já que cada leitura refrata valores e concepções de sujeito. A crítica à visão instrumental constitui, portanto, um primeiro movimento necessário. Nesse registro, Isse (2011) problematiza a representação do corpo como:

> [...] instrumento, máquina humana com características universais, compreendido e descrito a partir dos campos disciplinares que se preocupam em abordá-lo [...] Corpo que não possui falta ou excesso**.** Corpo que busca a potência, a agilidade, a habilidade, a resistência. Corpo que treina para alcançar ou manter a normalidade. Corpo de boa produtividade. Corpo suficientemente saudável e funcional para realizar as tarefas cotidianas de forma satisfatória (Isse, 2011, p. 230).

A perspectiva instrumental suprime a funcionalidade expressiva do sujeito, reduzindo o corpo à função e ao desempenho. Tal enquadramento esvazia a dimensão semiótica e responsiva da corporeidade, obscurecendo o corpo como acontecimento enunciativo. No campo educativo, essa lógica manifesta-se na doutrina da docilidade, em que instituições formativas tendem a domesticar os corpos, neutralizando sua dimensão sensível e seu potencial de resistência simbólica. A estudiosa evidencia, assim, a complexidade que envolve o corpo, uma vez que "é na pele e pela pele que vivemos nossa humanidade" (Isse, 2011, p. 235).

Entre as problemáticas levantadas, sobressai a dimensão instrumental que reduz o corpo a um mecanismo produtivo. Essa concepção, abordada por Nóbrega (2009), apoia-se

em princípios de distinção, eficiência e utilidade, de modo que os movimentos corporais se tornam repetitivos, sem espaço para a sensibilidade e a expressão. Tal leitura colide com os pressupostos dos estudos dialógicos da linguagem, nos quais o corpo é compreendido como evento de enunciação.

Ao suprimir o sujeito singular que se movimenta, a visão instrumental anula sua responsividade discursiva, impedindo a apreensão dos gestos e movimentos como atos carregados de sentido e inseridos em relações de alteridade. Essa crítica ganha contornos pedagógicos quando se observa a reprodução institucional da doutrina da docilidade: a escola, em diversas modalidades, tende a naturalizar corpos dóceis e administráveis, descentrando-os de sua plasticidade sensível. Para tanto:

> […] estudar o corpo relaciona-se muito mais às Ciências da Saúde do que à Pedagogia. Estudar o corpo se constitui em apreender conceitos "científicos", em detrimento do compartilhamento de saberes, afetos, crenças, valores, medos, angústias que habitam os corpos escolares. A sensibilização do corpo, a plasticidade do corpo, o potencial criativo do corpo não são tomados como pautas de estudo do corpo. Isso tudo é muito complexo, isso tudo demanda muito tempo, isso tudo não segue critérios pré-fixados, isso tudo desestabiliza. Parece mais "prático" simplificar a existência corporal. Menos pedagogia e mais "ciência" (Isse, 2011, p. 229).

A sociedade, a escola e, em muitos casos, a própria Educação Física ainda demonstram dificuldade em compreender, refletir e potencializar o corpo como protagonista na construção do conhecimento e das aprendizagens significativas. Dessa maneira, o corpo é frequentemente destituído de seus saberes sensíveis e de sua diversidade, tornando-se cada vez mais contido e dócil, uma vez que "a docilidade e a domesticação do corpo ainda são bem atuais em nossa realidade escolar, pois garantem a realização e cumprimento dos objetivos traçados pela escola" (Dias, 2012, p. 71).

Tais práticas revelam mecanismos de controle social que atuam na formação dos sujeitos, evidenciando, como defende Isse (2011) que o controle do corpo também dialoga com o controle na sociedade, uma vez que esse primeiro se constitui e se movimenta nas relações de poder. Nesse contexto, o corpo adquire uma função social e política dentro do sistema vigente. Torna-se necessário, como adverte Medina (1990), superar a visão de corpo como simples objeto ou utensílio a serviço da produtividade e do lucro:

> O corpo não deve ser apenas um objeto inscrito na categoria do jurídico, isto é, estar sendo sempre julgado como feio ou bonito, bom ou ruim, grande ou pequeno, forte ou fraco, magro ou gordo, feminino ou masculino, preto ou

> branco, sensual ou impotente, novo ou velho, rico ou pobre [...] e a partir daí ser discriminado, deixando-se de lado sua natureza dialética. O corpo não pode ser uma peça que cumpre sua função (de produtor, reprodutor ou consumidor) dentro da engrenagem social de um capitalismo periférico, dependente e selvagem que tem como meta a lucratividade a qualquer custo (Medina, 1990, p. 68).

Frente a essa crítica, torna-se imprescindível propor outras formas de compreender o corpo — formas que o libertem das lógicas de opressão, exploração e violência impostas pelas estruturas sociais. Dias (2012) propõe uma perspectiva mais humanista, que reconhece o corpo como o primeiro catalisador das experiências humanas, mediador da construção histórica do sujeito e de sua relação com o mundo: nessa perspectiva, a corporeidade torna-se o arquivo vivo da experiência, espaço no qual memória, afeto e história se corporificam.

Além disso, a concepção humanista dialoga produtivamente com o campo dialógico da linguagem, pois parte do reconhecimento de que o sujeito se expressa e significa o mundo a partir de sua condição corpórea. Essa condição é o lócus da alteridade, espaço em que se inscrevem memórias, afetos e valores. Leloup (2002, p. 15) reforça essa dimensão memorial ao afirmar que:

> […] o corpo é nossa memória mais arcaica. Nele, nada é esquecido. Cada acontecimento vivido, particularmente na primeira infância e também na vida adulta, deixa no corpo sua marca profunda. [...] Por exemplo, podemos perdoar com o coração. Mas o corpo, frequentemente, é o último que perdoa. Nossa reação diante de tal ou qual pessoa que nós perdoamos com nossa mente ou com nosso coração, trai a não-confiança estabelecida em nosso corpo (Leloup, 2002, p. 15).

Assim, a partir das reflexões apresentadas na citação acima, percebe-se a necessidade de refletir a respeito das leituras instrumentais em direção a uma compreensão em que a corporeidade emerge como potência expressiva, ética e política. O corpo, longe de ser mero instrumento, constitui-se como acontecimento de linguagem, um espaço de resistência e de produção de sentidos, onde memória, experiência e responsividade se entrelaçam e se inscrevem no tecido social (Santana, 2021). Tal perspectiva rompe com a dissociação entre corpo e linguagem e o reinsere como operador discursivo.

É amplamente reconhecido que, ao longo da história, o corpo passou a ocupar um lugar no campo da cultura, tornando-se portador de marcas simbólicas inscritas nas dinâmicas sociais, políticas e econômicas que o atravessam. Essa condição transitória e contraditória exige que toda análise explicite o horizonte epistemológico que a orienta, pois diferentes

matrizes teóricas, sejam elas de caráter instrumental, identitário ou político, produzem modos distintos de problematizar o corpo e suas implicações (Goellner, 2003). Assim, o corpo é sempre uma construção situada, e não um dado natural.

Referente a esse aspecto, esta tese dialoga com os estudos de Nóbrega e Caminha (2019), que, ancorados na fenomenologia de Merleau-Ponty, compreendem a corporeidade como potência expressiva e dimensão sensível constitutiva do sujeito. O corpo, nesse viés, deixa de ser objeto de observação e passa a ser compreendido como sujeito de experiência, instância perceptiva e criadora que articula mundo, tempo e alteridade. Essa abordagem refuta a dicotomia mente-corpo e assume o corpo como estrutura primordial de sentido.

Por outro lado, essa concepção aproxima-se das reflexões desenvolvidas no campo da Arte do Corpo, o qual, conforme Brait e Gonçalves (2021), estabelece pontes com a teoria bakhtiniana ao entender o corpo como espaço de enunciação estética e ética. Refere-se a um campo multidisciplinar que engloba teatro, dança, performance, circo, dramaturgia, história, produção e tecnologia, configurando um espaço de criação e investigação científica que reconhece o corpo como elemento central na produção de sentidos e na experiência estética do viver. Nesse encontro, o gesto é compreendido não apenas como técnica, mas como ato valorado.

É importante sublinhar, contudo, que esses campos teóricos — a fenomenologia da percepção e os estudos dialógicos da linguagem — não se sobrepõem, mas se tensionam e se complementam. O interesse aqui não é conciliá-los, mas explorar suas "zonas de contato", nas quais o corpo emerge como acontecimento expressivo e o discurso, como espaço de corporificação do sentido. Ambos compartilham uma concepção de conhecimento "inacabada e relacional", que se produz no entre — entre sujeito e mundo, entre eu e outro, entre palavra e gesto. Esse entre-lugar é precisamente onde a dança *Breaking* se constitui.

Nesse horizonte, o conceito de inacabamento constitui um ponto de convergência. Tanto Merleau-Ponty quanto Bakhtin e o Círculo compreendem a existência como processo em movimento contínuo, sempre aberto à alteridade e à historicidade. Suas obras permanecem em constante atualização, pois oferecem instrumentos para pensar o corpo, a linguagem e o sujeito diante das problemáticas contemporâneas. Essa vitalidade teórica decorre do caráter "transdisciplinar" de suas reflexões: enquanto Merleau-Ponty enfatiza a inter-relação corpo-sujeito-mundo, Bakhtin e seu Círculo voltam-se à linguagem como forma privilegiada de apreensão da vida. Ambos, entretanto, rejeitam visões essencialistas e afirmam a primazia da experiência concreta.

Para Fiorin (2006, p. 15), Bakhtin “criticou o estruturalismo, a psicanálise, o formalismo [...] e negou o coletivismo. O estudioso mostrou que todas as explicações totalizantes eram monológicas”. Merleau-Ponty, influenciado por Heidegger e Husserl, propõe uma reflexão em que a consciência é entendida como subjetividade encarnada, “o homem é seu corpo, corpo próprio; subjetividade e corporeidade não se apresentam como problemas distintos” (França Filho, 2014, p. 68). Essa compreensão funda uma ética da presença, em que o sentido é produzido no/pelo corpo, numa relação perceptiva e intersubjetiva com o mundo. Aqui, corpo e linguagem se identificam como modos de abertura ao outro.

Segundo França Filho (2014, p. 75), Merleau-Ponty, ao partir da fenomenologia, orientou suas pesquisas para “problemas tais como: o dualismo consciência-natureza, o primado da percepção, a corporeidade do sujeito, a intersubjetividade e a questão do mundo pré-reflexivo”. Em diálogo com Bakhtin (2010), essas questões podem ser revisitadas sob o prisma da responsividade e da alteridade, pois todo o gesto perceptivo, como toda enunciação, é um ato situado, ético e responsivo. Assim, o corpo, entendido em sua espessura histórica, simbólica e sensível, deixa de ser mero dado biológico e se torna ato de linguagem, um modo de habitar o mundo e de responder ao outro.

Primeiramente, cabe assinalar a finalidade metodológica entre Bakhtin e Merleau-Ponty: ambos pertencem ao campo filosófico, ainda que com enfoques distintos — o primeiro, voltado para as linguagens; o segundo, para a fenomenologia do corpo. Em comum, compartilham críticas contundentes ao positivismo e ao racionalismo, que tendem a dissociar o objeto de estudo das complexas relações sociais em que se inscreve. Em Bakhtin (2010), essa crítica se manifesta na denúncia de um racionalismo que torna o pensamento lógico insensível à dimensão axiológica e responsiva do sujeito.

De modo análogo, Merleau-Ponty rejeita a visão da natureza que se impõe “de fora”, submetendo a experiência a modelos explicativos que desconsideram o sujeito encarnado (Merleau-Ponty, 1994; Porpino, 2019). A intersecção teórica entre ambos se torna evidente na ênfase conferida à alteridade e à intercorporeidade: o “eu” não se constitui isoladamente, mas em relação com o outro, numa rede de coexistência e de sentido compartilhado (Merleau-Ponty, 1991; 2004). Essa compreensão é retomada por pesquisas que aproximam tais noções do campo educativo. Merleau-Ponty (2004, p. 48) sintetiza esse movimento ao afirmar que “só sentimos que existimos depois de já ter entrado em contato com os outros, e nossa reflexão é sempre um retorno a nós mesmos, que, aliás, deve muito à nossa frequentação do outro”.

Silva e Nóbrega (2019) asseveram que o corpo detém uma capacidade vibratória e sensível acionada pelo contato com o próximo, orientando o sujeito a interpretar a realidade sob a ótica da alteridade. De modo convergente, Caminha (2019) defende que as manifestações intencionais do corpo emergem das trocas recíprocas inerentes à condição de ser-no-mundo, refutando a ideia de um organismo autônomo. Para o autor, a existência corporal depende de um contexto acolhedor que promova laços interativos, de modo que, sob o conceito de carne, o corpo é compreendido como ente descentralizado e integrado a uma complexa rede de relacionamentos. A noção de carne, aqui, aproxima-se da ideia bakhtiniana de excedente de visão: o outro não apenas afeta, mas reconfigura o campo perceptivo e valorativo do sujeito.

A relacionalidade apresentada por Caminha (2019) conecta-se diretamente à dimensão ideológica do signo, em que a interação corporal e verbal está inevitavelmente atravessada por valores e posições axiológicas. Assim, não há gesto ou movimento neutro: ambos carregam avaliações sociais e históricas que moldam enunciados corporais. O eu-corpóreo não se emancipa da "contaminação" do outro — coexistência e interdependência configuram redes de relação que são condição da própria existência social. Essas redes, permeadas por normatividades e juízos valorativos, evidenciam que a ideologia estrutura o fluxo contínuo da vida comunicativa e interacional, tanto verbal quanto não verbal.

Nesse fluxo, Santana (2021) menciona que o corpo se manifesta como espaço sensível de inscrição de memórias e afetos e, ao mesmo tempo, como autor de posições valorativas. Nenhuma expressão corporal é neutra, uma vez que o ato de atribuir valor ao outro e às coisas emerge da própria condição encarnada no sujeito. A indissociabilidade entre corpo, valor e relação encontra eco nas formulações fenomenológicas de Merleau-Ponty (2004), para quem o acesso à alteridade é mediado, primordialmente, pela dimensão corpórea.

Segundo Merleau-Ponty (1948), o conhecimento que temos do outro não se dá por um encontro entre espíritos puros, mas por meio da percepção de seus olhares, gestos e palavras. Embora o sujeito não se limite ao seu organismo físico, ele se apresenta como corpo animado por intenções e ações que, ao serem apreendidas e recordadas, permitem ao observador delinear o esboço de sua figura moral. A força dessa proposição reside em mostrar que toda intencionalidade corporal é valorativa e publicamente reconhecível. Essa perspectiva converge com a leitura bakhtiniana da linguagem como processo dialógico e ideológico. Em outras palavras, tratar o corpo como enunciado significa compreender que as práticas

corporais produzem e recebem sentidos em um campo de disputas axiológicas, no qual o sujeito encarnado é simultaneamente produtor de linguagem e espaço de circulação de vozes.

Para Santana (2021), o caráter dialógico da linguagem não acontece de maneira desinteressada ou neutra. No jogo da movimentalidade, o corpo está sempre valorando no espaço-tempo. Assim, a vida, como defende Bakhtin (2010, p. 348), "é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar etc. Nesse diálogo, o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos". O diálogo, portanto, não é processo mental: é prática corpórea e relacional.

Nesse contexto, é pertinente compreender o corpo enquanto palavra inacabada, como defendem Souza, Cruz e Macedo (2026). Tratar o corpo sob essa ótica significa reconhecê-lo em seu constante vir-a-ser: um enunciado aberto que convoca o outro para a coautoria do sentido, mantendo viva a tensão dialógica entre o eu, o outro e o mundo. Os pesquisadores afirmam que:

> Assumir o corpo como palavra inacabada implica reconhecer sua condição de permanente construção, tensionada por discursos normativos, mas também aberta à criação de novos sentidos. A incompletude do corpo-palavra não se apresenta como falta, mas como potência: possibilidade de (re)existir, de responder e de transformar-se na relação com o outro e com o mundo. Nessa perspectiva, o corpo, enquanto linguagem, não apenas comunica: ele responde, dialoga e interpela (Souza; Cruz e Macedo, 2026, p. 17)

Os autores enxergam o corpo sob uma perspectiva de inacabamento dialógico que necessita do mundo e do outro para tornar-se menos incompleto. Essa abertura epistêmica expõe sua potência no campo das linguagens, pois evidencia sua dimensão ético-responsiva que opera na (re)construção de sentido do sujeito, do outro e do mundo. Esse procedimento dialoga com o acontecimento singular da vida: o sentido nasce da posição concreta do sujeito no evento (Bakhtin, 2010). Essa concepção aproxima-se também da exigência merleau-pontyana de "habitar as coisas", segundo a qual perceber um fenômeno requer mergulhar em sua facticidade e relatá-lo a partir da experiência vivida (França Filho, 2013; Merleau-Ponty, 1999). Ambas as tradições teóricas recusam a postura contemplativa e afirmam a necessidade de engajamento responsivo.

Essa premissa conduz diretamente ao princípio bakhtiniano do não-álibi: a singularidade do ato impele uma responsabilidade ontológica do corpo-sujeito. O movimento

do corpo não é mero deslocamento físico, mas um ato ético que assina a singularidade do existir. Como Bakhtin (2010, p. 101) afirma, “tudo em mim — cada movimento, cada gesto, cada experiência vivida, cada pensamento, cada sentimento — deve ser um ato responsável”. A exigência ética do ato transforma a corporeidade em núcleo de autoria irrepetível, elemento-chave para compreender enunciações não verbais.

A interlocução entre Bakhtin e Merleau-Ponty já foi mapeada nos estudos de Santana (2021), na qual apontam-se quatro convergências analíticas claras e frutíferas para esta tese: (i) crítica comum ao positivismo e ao racionalismo que dissociam sujeito e mundo; (ii) centralidade da relação com o outro como condição de existência; (iii) reconhecimento do caráter axiológico da linguagem em Bakhtin em diálogo com a intencionalidade do corpo em Merleau-Ponty; e (iv) primazia do acontecimento e da facticidade como fundamentos para pensar o sujeito encarnado. Essas aproximações não homogeneizam os autores, mas ampliam o campo interpretativo para compreender práticas corporais como enunciações situadas, valorativas e responsivas.

É necessário, contudo, explicitar os limites dessa aproximação. Merleau-Ponty (1999) parte da percepção como fundamento ontológico: o corpo próprio é condição de possibilidade de todo conhecimento, e a experiência emerge primordialmente da dimensão perceptiva. Bakhtin (2010), por sua vez, parte da alteridade como condição constitutiva do sujeito: o eu não se funda na percepção, mas na relação responsiva com o outro, mediada pela linguagem e atravessada por valores sociais. O inacabamento, em Merleau-Ponty (1999), é perceptivo e ontológico — o corpo nunca se completa como campo de experiência. Em Bakhtin (2010), o inacabamento é axiológico e ético — o sujeito nunca se finaliza porque sempre há um excedente de visão que o outro tem sobre ele.

Na presente pesquisa, a articulação entre ambos opera de modo complementar e delimitado: Merleau-Ponty (1999) fornece a base fenomenológica para compreender o corpo do B-boy/B-Girl como corpo que percebe e é percebido, que se move a partir de uma intencionalidade corporal. Bakhtin (2010) fornece a base enunciativa para compreender esse corpo como signo ideológico que enuncia, responde e é respondido em uma arena de valores. A aproximação não pressupõe compatibilidade plena entre os dois sistemas, mas um diálogo produtivo em que cada referencial ilumina uma dimensão que o outro, isoladamente, não abarca: a percepção encarnada (Merleau-Ponty) e a responsividade axiológica (Bakhtin). O ponto de convergência não é o inacabamento como conceito idêntico, mas a recusa comum de um sujeito fechado, completo, autossuficiente.

Aplicadas ao objeto desta tese — a dança *Breaking* — tais orientações deslocam a análise da mera técnica para a enunciação corpórea. Cada batalha ou apresentação é um evento histórico-situado, no qual gestos, ritmos e respostas ao outro articulam intenções, memórias e posicionamentos políticos. Nesse quadro, a coreografia deixa de ser sequência motora e torna-se intervenção e interação discursiva, capaz de revelar dinâmicas de poder e práticas de resistência identitária. A partir desse horizonte, abre-se espaço para pensar a dimensão estética do corpo — especialmente a noção bakhtiniana de grotesco — como potência expressiva e transgressiva das linguagens performativas.

Nesse movimento, o corpo é também compreendido a partir da concepção de grotesco formulada por Bakhtin (1987) em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. O grotesco, enquanto categoria estética, não se reduz ao feio ou ao monstruoso, mas celebra a materialidade e a inacababilidade da vida. O corpo grotesco é corpo que se expande, se deforma, transborda, mistura e renova, instaurando uma lógica contrária à dos corpos disciplinados e fechados pela normatividade social: é o corpo da transgressão, da festa, da comicidade e da liberdade criadora — um corpo em constante devir.

Etimologicamente, o termo "grotesco" deriva de *grotta* (gruta), em referência às pinturas descobertas no século XV em construções romanas que exibiam composições híbridas de figuras humanas, vegetais e animais. Essa origem simbólica reforça o princípio de metamorfose que atravessa a estética grotesca.

> O verdadeiro grotesco não de maneira alguma estático: esforça-se, aliás, por exprimir nas suas imagens o devir, o crescimento, o inacabamento perpétuo da existência: é o motivo pelo qual ele dá nas suas imagens os dois pólos do devir, ao mesmo tempo o que parte e o que está chegando, o que morre e o que nasce. Mostra dois corpos no interior de um único, a germinação e a divisão da célula viva. Nas formas mais altas do realismo grotesco e folclórico, como nos organismos unicelulares, não resta jamais um cadáver (a morte do organismo unicelular coincide com o processo de multiplicação, é a divisão em duas células, dois organismos sem defazimentos, a velhice está grávida, a morte está prenhe, tudo que é limitado, característico, fixo e acabado, precipita-se para o inferior corporal para aí ser refundido e nascer de novo (Bakhtin, 2010, p. 45-46).

O grotesco, portanto, carrega uma força transgressora que se opõe ao estático e ao imutável, aproximando-se do princípio de carnavalização. Ambos os conceitos rompem com a rigidez dos regimes estabelecidos e operam uma inversão simbólica de poder. Tal ambivalência manifesta-se no "baixo estrato corporal" — atos de comer, beber, gestar,

excretar — que representam vitalidade e comunhão com a terra. O baixo, para Bakhtin, não degrada: regenera, renasce, prolifera (Figueiredo, 2016).

Nessa mesma linha, Porpino (2018, p. 50) observa que "na aparente submissão, o corpo também se impõe quando descobre a sua capacidade de problematizar, de mudar, de transgredir o já conquistado". É nesse movimento de alternância entre resistência e criação que o corpo se refaz, tornando-se criação e criatura a cada instante. Tal concepção remete a artistas como Isadora Duncan, que, ao libertar a dança das codificações rígidas, expressou o potencial subversivo do corpo. Ao abandonar sapatilhas e adereços, Duncan valorizou o contato com o chão e a organicidade dos gestos, instaurando uma estética que corporifica liberdade e transgressão[5]. Dessa perspectiva, o grotesco pode ser lido como potência de liberdade antinormativa na história da dança.

Bakhtin (2010) também afirma:

> O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo, na indissolúvel unidade de tudo que é elevado, ideal e abstrato. [...] Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. [...] é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas, para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo (Bakhtin, 2010, p.18-19).

O rebaixamento, longe de significar destruição, expressa regeneração: um ciclo de morte e renascimento que reafirma a potência criadora do corpo. A estética grotesca opera em diálogo com a dualidade entre alto e baixo, sendo o rebaixamento um gesto simbólico que aproxima da terra aquilo que antes era inacessível, deslocando-o de sua posição de poder. As linguagens da dança — incluindo o *Breaking* — podem explorar esse imaginário simbólico ao tensionar limites, normas e hierarquias corporais.

---

[5] Para mais informações sobre a análise desenvolvida por Porpino (2018) a respeito da obra e da postura estética de Isadora Duncan, veja: https://repositorio.ufrn.br/items/1fb01575-d6ee-425b-bf38-1bc93e12c15f/full. Acesso em: 07 de novembro de 2025.

De acordo com Bakhtin (2010, p. 21-22), “a imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação [...] morte e nascimento, crescimento e evolução”. Esse entendimento permite compreender que, na contemporaneidade, a ambivalência do grotesco manifesta-se como tensão entre conservação e transformação. O corpo em movimento baila entre essas forças, ora sendo conduzido por elas, ora conduzindo-as intencionalmente. Assim, a dança, enquanto linguagem artística, expressa uma potência de significação que reflete essa dimensão transgressiva do grotesco. Nesse contexto, o corpo é:

> […] espaço cênico porque inscreve e expressa esse texto em si mesmo a partir da construção sucessiva de sua historicidade e a convivência com o outro que se (re)forma no espaço e no tempo da dança. É na relação que o corpo é o espaço em que a dança revela-se, e ao mesmo tempo, em que a linguagem do movimento da dança transforma, amplia a vivência do corpo (Costa, 2004, p. 9).

É válido ressaltar que essa compreensão de corpo evidencia a historicidade do sujeito. Segundo Nóbrega (2005, p. 60), ao dançar, o indivíduo “não está apenas usando o seu aparelho motor”, mas vivenciando o contexto cultural da prática, assim como seus projetos existenciais. Dessa maneira, “o corpo não é uma coisa, nem ideia, o corpo é movimento, gesto, linguagem, sensibilidade, desejo, historicidade e expressão criadora” (Nóbrega, 2010, p. 47). A dança ultrapassa a técnica: é inscrição cultural e memória em ato.

Nesse panorama, o campo simbólico da dança *Breaking* apresenta gestos e movimentos que podem ser lidos como signos ideológicos, já que a dança representa, a partir do corpo, o contexto cultural dos sujeitos. Assim como a palavra, o gesto e o movimento funcionam como formas ideológicas de expressão; ainda que cada signo — verbal ou não verbal — tenha sua especificidade, todos se apoiam mutuamente no processo comunicativo. Bakhtin (2006) lembra que, embora não se possa substituir um gesto, uma pintura ou uma obra musical por palavras, cada um desses signos se articula com elas em uma composição de sentidos.

Compreender a dança pelo marco teórico da corporeidade implica ampliar o olhar para o corpo, pois: “na dança, o corpo se desvela no envolvimento da experiência estética. Literalmente a dança traz o corpo à cena. [...] Dançar é poder incessantemente acreditar no corpóreo, em sua capacidade infinita de transcender o dito.” (Porpino, 2018, p. 26).Para a autora, essa experiência estética é “a experiência da beleza, da sensibilidade, da descoberta do sentido na vida cotidiana” (Porpino, 2018, p. 19), capaz de transgredir a visão racionalista e

dicotômica da existência humana. Consiste em uma prática indizível, cuja significação depende sempre da presença do outro e do acontecimento vivo.

O corpo na dança é também "corpo próprio, o espelho, o retrato, mas também um reflexo de outros corpos no meu corpo, dançando só, aos pares, mais uma vez" (Barreto, 2005, p. 126). A presença do outro na constituição do corpo em movimento instaura uma dimensão dialógica que extrapola o gesto e se inscreve na própria tessitura da dança. Esses corpos, atravessados por múltiplas vozes, são polifônicos: expressam histórias, memórias e identidades que se entrecruzam e se ressignificam a cada movimento. Essa concepção dialoga com Bakhtin, para quem a polifonia se caracteriza como um jogo de vozes em constante interação — vozes que se cruzam e coexistem em diferentes planos de consciência e valores.

Sob o prisma da corporeidade e dos estudos dialógicos da linguagem, o conceito de polifonia pode ser ampliado, pois na dança o corpo torna-se lugar de enunciação dessas múltiplas vozes, onde o gesto e o movimento corporificam intenções, afetos e valores sociais. Segundo Di Camargo (2020, p. 147), a polifonia trata-se de um "conjunto de vozes, de olhares, de interpretações, de enfoques, que se manifestam de maneira simultânea sem perder sua singularidade e autonomia para conformar a textura do todo harmônico ficcional". Para Bakhtin (2010), apenas as criações polifônicas são capazes de refletir a consciência pensante do ser humano e de evidenciar a esfera dialógica da existência. Assim, a polifonia deixa de ser apenas propriedade do romance e passa a operar como categoria para compreender performatividades culturais.

O corpo dançante pode ser compreendido como uma criação polifônica, em que nele coexistem as vozes do eu e do outro, do individual e do coletivo, do passado e do presente. Cada movimento é uma resposta e uma convocação, um gesto que dialoga com a história, com a cultura e com os sentidos que circulam socialmente, dado que:

> [...] somos povoados por múltiplas vozes; vozes dos outros; que nos constituem, vozes dos múltiplos papéis sociais que desempenhamos, vozes da história que ecoam em nós e nos significam**.** O outro, próximo ou distante, fala em nós, do mesmo modo que falamos nos/pelos outros (Fontana, 2005, p. 66).

Além disso, é possível argumentar que o corpo em sua dimensão dialógica implica reconhecer a relevância das vozes verbais e não verbais que o constituem. O diálogo só se efetiva na escuta atenta e na compreensão do lugar enunciativo do outro. É nessa perspectiva que McCaw (2021, p. 60) ressalta que "a experiência do próprio corpo é um importante

gerador de sentidos para o eu como agente autodirigido que se move". O corpo torna-se espaço cênico em que o texto da dança se inscreve historicamente no movimento e pela convivência com o outro, que se reconfigura no tempo e no espaço da apresentação. Cada gesto, sequência ou pausa funciona como signo que refrata e redistribui valores sociais, configurando-se como uma enunciação corpórea que transporta saberes culturais e identitários.

Entendemos, portanto, a dança *Breaking* como um texto polifônico, no qual gestos, ritmos e transições codificam vozes identitárias, históricas e políticas que emergem da relação dialógica entre o(a) dançarino(a), o espaço performativo e o público. O corpo é um enunciado vivo, polifônico, destinado a produzir sentidos que ultrapassam o estético e adentram o campo da crítica cultural e da resistência simbólica. A arena performativa torna-se, assim, um espaço de disputa e reinscrição de valores sociais.

A partir desse contexto, a próxima seção abordará a contextualização teórica do Hip Hop, explorando marcos históricos que representam sua força de resistência e luta diante das estruturas sociais hegemônicas.

2.4 Situando a Cultura Hip Hop

A compreensão da Cultura Hip Hop requer um retorno ao cenário histórico que a antecede: o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos durante o século XX, protagonizado por ativistas negros que lutaram pela igualdade e pela liberdade. Nesse contexto, destacam-se figuras como Martin Luther King Jr., líder da Igreja Batista de Montgomery, cuja atuação antissegregacionista mobilizou multidões em atos públicos, e Rosa Parks, cuja atitude responsiva ao recusar-se a ceder seu assento a um homem branco, em 1955, no Alabama, tornou-se símbolo da resistência negra. Esses eventos não explicam o Hip Hop de maneira linear, mas compõem o pano de fundo sociopolítico de lutas que atravessam a experiência afro-diaspórica.

Embora estivesse sentada em uma área permitida pela lei, Rosa Parks foi presa e libertada apenas após pagar fiança. Sua ação transgressora — expressão de uma ética responsiva — conferiu-lhe o título de "mãe dos direitos civis norte-americanos", sendo posteriormente homenageada em diversas instâncias, como na escultura erigida na Base Aérea de Maxwell, no Alabama (Imagem 2). Sua recusa mobilizou redes de solidariedade já existentes na comunidade negra e encontrou ressonância nos discursos de Luther King, que,

junto à população afro-americana, organizou campanhas de boicote ao transporte público. A resistência sustentada por 381 dias levou à revogação da legislação segregacionista nos ônibus, evidenciando que a transformação social nasce de atos singulares que convocam respostas coletivas.

Imagem 2: Homenagem a Rosa Parks



Fonte: Arquivo do Site História do Mundo (2024)[6].

Rosa Parks, reconhecida mundialmente como uma das principais vozes do Movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos, concedeu uma entrevista exclusiva à revista brasileira *Aventuras na História*. A matéria foi publicada em dezembro de 2019, embora a entrevista tenha sido realizada em 2005, pouco antes de seu falecimento. Nesse registro, Parks reflete sobre sua trajetória e o impacto simbólico de seu gesto de resistência, ocorrido em 1955, no Alabama:

> **Entrevista** — Eu não imaginava que ficaria envolvida até o pescoço no Movimento Pelos Direitos Civis e muito menos que meu ato naquele dia teria um impacto tão grande. Mas já ansiava e lutava por mudanças há muito tempo. Em 1943, entrei ao lado do meu marido para a National Association for the Advancement of Colored People (NAACP, entidade de defesa dos

[6] Para mais detalhes sobre Rosa Parks, um dos grandes nomes do ativismo antirracista nos Estados Unidos, confira o site: https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/rosa-parks.htm. Acesso em: 08 de nov. 2025.

> direitos dos negros) de Montgomery. A segregação nos ônibus era uma questão frequente na NAACP. Nós éramos maioria, o sistema de ônibus dependia da gente. E obedecíamos às regras deles sem questionar. Anos antes do incidente que deu origem ao boicote, eu tive problemas com o mesmo motorista (todos os passageiros negros eram obrigados a entrar pela porta da frente para pagar a passagem, sair do ônibus e entrar de novo por trás. Não era raro o motorista ir embora antes que todos tivessem entrado. Rosa não quis descer certa vez e foi expulsa depois de discutir com o motorista). Mas nada aconteceu daquela vez. Em 1955 estávamos mais unidos e conseguimos chamar a atenção de todos para a minha prisão, a nossa situação e, claro, para o boicote. O incidente não foi planejado, mas já era esperado por causa de toda a tensão que havia entre negros e brancos na época (Parks, 2019[7]).

O depoimento de Rosa Parks evidencia a consciência de que sua ação, embora não planejada, emergia de um contexto de tensões e injustiças cotidianas que a comunidade negra já não aceitava silenciar. Seu gesto, portanto, ultrapassa o âmbito individual e torna-se ato enunciativo de resistência, inaugurando uma nova gramática política e simbólica para os movimentos negros. É um ato que reúne singularidade e coletivo, inscrição pessoal e contrapalavra social.

Essa insurgência ecoou em outros contextos históricos, como o movimento *Black Power*, originado na Jamaica na década de 1920 e fortalecido nos Estados Unidos nos anos 1970, com forte caráter emancipatório e de valorização da negritude. Esse movimento, marcado pela visualidade dos cabelos *black power* e pela expressão artística de figuras como James Brown, contribuiu para a consolidação de uma estética e de uma ética de resistência. Segundo Gilroy (2012, p. 175), "o estilo, a retórica e a autoridade moral do movimento dos direitos civis e do Poder Negro sofreram destinos similares", evidenciando a articulação entre corpo, estética e política em uma mesma tessitura ideológica. Corpo, visualidade e performance passam a operar como campos de disputa simbólica.

O campo simbólico que dará origem à Cultura Hip Hop tem como raiz um processo de resistência histórica que se desdobra em práticas discursivas e artísticas voltadas à reivindicação de direitos e espaços negados. Enquanto Luther King defendia uma postura pacificadora, apostando na união inter-racial e na transformação moral da sociedade, Malcolm X propunha uma ação mais radical, centrada na afirmação da ancestralidade africana e na autonomia econômica da população negra. Esses movimentos culminaram na assinatura da Declaração de Direitos Civis (1964-1968), marco fundamental na luta contra a segregação

---

[7] Para o acesso íntegro da entrevista, consultar o site da revista: https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/historia-entrevista-com-rosa-parks.phtml. Acesso em: 08 nov. 2025.

racial. Refere-se a uma base histórica que molda o ethos insurgente posteriormente apropriado pelo Hip Hop.

Nessa conjuntura, Asante (2003, p. 25-26) destaca que:

> [...]sua filosofia foi mais um legado de como segurar todas as partes de nossa comunidade do que um apoio firme àqueles que rejeitavam as vãs promessas americanas. King via a si mesmo como uma força positiva para os brancos que queriam afugentar os profetas raciais do nacionalismo, enquanto simultaneamente ajudava os negros indiferentes a perceber quem eram. O resultado, claro, foi a radicalização dos indiferentes e a ostracização de King por parte dos nacionalistas. Consequentemente, quanto mais se colocavam entre estas forças opostas dentro da comunidade, mais contradições emergiam. (A Afrocentricidade estava apenas começando a se desenvolver e King foi incapaz de projetar ou desenvolver as noções filosóficas que radicalmente desafiavam a realidade europeia) (Asante, 2003, p. 25-26).

Percebe-se que King adotava uma postura universalista, voltada à construção de uma sociedade justa por meio da união entre grupos raciais. Em contrapartida, Malcolm X defendia um projeto político centrado na autonomia negra, na valorização da ancestralidade africana e na emancipação econômica da população afro-americana. Fernandes Gonçalves (2015, p. 19) reforça que ele "foi um dos maiores líderes negros antirracistas dos EUA [...] como estratégia de autodefesa da comunidade negra contra a injustiça e a opressão dos brancos sobre os negros nos EUA".

Em consonância com Asante (2003), na visão de Malcolm X os Estados Unidos possuíam uma dívida histórica com os africano-americanos em razão da exploração do trabalho escravizado. Ele defendia que o racismo persistia porque os direitos historicamente cerceados jamais foram reivindicados em instâncias internacionais, como o Tribunal Mundial e a ONU. Assim como Walter Rodney e Frantz Fanon, Malcolm X se configurava como um intelectual insurgente, cujo pensamento e ação desafiavam as estruturas coloniais e impulsionavam uma visão afrocêntrica do mundo. Essa visão rompe com o universalismo liberal e reafirma o protagonismo epistemológico negro.

Essa perspectiva reivindicava o reconhecimento e a reparação dos direitos negados à comunidade negra, sustentando uma postura responsiva e desobediente frente à opressão — movimento que ecoa o gesto de Rosa Parks. Tal postura impulsionou o fortalecimento de uma consciência negra coletiva. Como afirma Asante (2003, p. 43):

> A consciência precede a unidade. Acredito que tenha sido isto que Malcolm X entendeu quando avançou com a Consciência Negra Nacional para contrapor à Consciência Branca Nacional. Malcolm X reconheceu que a

> unidade significava entender que a integração era uma tentativa de absorver a cultura negra pela cultura branca. Malcolm X argumentava que as massas tinham de aprender o significado de consciência (Asante, 2003, p. 43).

Essa consciência, de acordo com o autor, não se restringe à aceitação do passado, mas implica uma prática de enfrentamento e afirmação identitária, comprometida com a luta contra o racismo e com o avanço dos direitos sociais. A população negra (re)cria expressões culturais de resistência e transgressão, como a Cultura Hip Hop, que, segundo Dias (2019, p. 137), contribuiu para "o surgimento de uma geração de jovens comprometidos com as questões relacionadas ao combate à violência e à intolerância racial".

Para Souza (2011, p. 58):

> [...] ainda que não seja possível descrever precisamente o hip-hop por meio de uma única versão, uma das correntes mais expressivas afirma que o fenômeno se consolida como cultura e obtém reconhecimento social e político a partir de seu surgimento nos bairros de New York nos anos 1980, quando ganha contornos sociais e artísticos. Autores [...] concordam com a ideia de que não existe apenas uma história do hip-hop. Como movimento cultural ele se transforma, nos vários contextos em que aporta, hibridiza-se e assume distintos formatos, resignificando de maneiras diferentes os efeitos do fenômeno da diáspora negra pelo mundo, fazendo da musicalidade um dos elementos de sustentação de sua organização social, cultural e política.

Conforme apontado anteriormente por Souza (2011), a Cultura Hip Hop é multivocal, expressando um caráter dinâmico e dialógico que incorpora outras formas de luta e resistência ao seu escopo de intervenção sobre a vida. Nesse viés, o Hip Hop surge como ato de (re)existência frente ao abandono estatal e à desigualdade social. Dias (2019) observa que esse abandono foi agravado quando grande parte da população branca deixou as regiões periféricas e o governo retirou serviços básicos, reduzindo drasticamente as oportunidades de trabalho. É nesse vácuo de políticas públicas que emergem formas autônomas de organização e, em resposta, jovens afro-americanos e populações pobres organizaram-se em gangues para sobreviver nesse contexto hostil.

De acordo com Dias (2019), no final de 1968, algumas áreas do Bronx estavam dominadas por gangues e traficantes. A violência atingiu seu ponto máximo em 1971, após o assassinato de Black Benjy, um dos líderes da gangue Ghetto Brothers, desencadeando uma ameaça de massacre. Naquele momento, as gangues se uniram em busca de vingança. Temia-se um grande massacre entre os jovens, enquanto a mídia, as autoridades e os governantes observavam passivamente, como se fossem meros espectadores. Esse cenário de

abandono não era acidental: foi instrumentalizado pelo Estado, que enxergava no conflito um álibi para legitimar repressão e omissão. Voloj e Ahelering (2016) relatam que:

> No dia 8 de dezembro de 1971, Nova Iorque se preparava para a guerra. Mais de 100 dos líderes das gangues de rua da cidade se reuniram no Bronx num encontro que poderia resultar em uma carnificina. […] Então, Benjy Melendez, o jovem líder do Ghetto Brothers, tomou uma atitude surpreendente. Ao invés de vingança pela morte do companheiro, chamou a paz. [...] O impacto da paz alcançada foi, como diz Bambaataa, algo poderoso e profundo. [...] Jovens passam a circular livremente, sem medo dos ataques das gangues rivais. Passaram a fazer festas em vez de guerras, trocaram as armas por aparelhos de som e inventaram a Cultura hip hop que acabou tomando a juventude do mundo inteiro. Essa é a história de um jovem que mudou a história do seu tempo (Voloj; Ahelering, 2016, contracapa).

É interessante observar que a pacificação das gangues marca, portanto, um momento fundacional da Cultura Hip Hop, que transforma dor em criação e violência em expressão artística. Segundo Dias (2019), a juventude negra passou a ocupar outros espaços, como festas comunitárias, nas quais a musicalidade da negritude e as letras reivindicavam direitos civis e orgulho negro. Como observa Dias (2019, p. 141):

> James Brown, com sua performance musical e corporal recolocou a juventude afro-americana no centro e o orgulho negro foi fundamental para que a juventude afro-americana se identificasse e buscasse formas alternativas de se reconstruir diante do caos instaurado em suas vidas (Dias, 2019, p. 141).

É evidente que James Brown transforma sua voz, gestos e movimentos — enquanto signos ideológicos — em instrumentos de afirmação identitária e resistência. A música torna-se linguagem de enfrentamento e reivindicação. Para Asante (2003), o blues e o jazz são expressões de resistência e memória coletiva, enquanto a soul music, com Brown como expoente, revela uma força mobilizadora e comunitária:

> Brown é uma força dinamizadora, pode-se dizer com um espírito de dádiva missão, cuja música brota de nossas emoções coletivas. Ele canta o que milhões de vozes cantariam se lhes fosse dada a oportunidade de se expressarem, e esta é justamente a força apelativa (Asante, 2003, p. 106-107).

Apreende-se que a música afro-americana carrega raízes ideológicas profundas ligadas à África Ocidental e ecoa vozes que historicamente foram silenciadas, constituindo uma polifonia de resistência. Na concepção de Dias (2019), a influência de James Brown foi

decisiva para a geração que consolidou o Hip Hop nos anos 1970, ao propor uma música feita para ser dançada em vez de apenas cantada. Essa estética corporal deu origem ao funk, que, apesar de nascer como termo pejorativo, converteu-se em símbolo de afirmação e identidade negra. Aqui, corpo e som se tornam eixos de enunciação e insurgência.

Nesse contexto, figuras como James Brown e DJ Kool Herc foram fundamentais para o desenvolvimento da estética e da sonoridade do Hip Hop. Gilroy (2012) aponta que Clive Campbell (Kool Herc) estabeleceu, no Bronx, uma nova forma de performance musical influenciada por práticas jamaicanas, ampliadas pela apropriação de elementos hispânicos e do break dance. Embora ancorada em tradições negras, a Cultura Hip Hop se expandiu para além delas, consolidando-se como campo de recombinação estética e técnica. Como observa o autor: "[...] as regras estéticas que o governavam são pressupostas em uma dialética de apropriação de resgate e recombinação que cria prazeres especiais e não se limita ao complexo tecnológico no qual se originou" (Gilroy, 2012, p. 211).

Nesse cenário, DJ Kool Herc foi responsável por dar destaque ao *break beat*, manipulando trechos instrumentais das músicas — geralmente próximos ao refrão — para criar uma sequência contínua e percussiva. Conforme explica Dias (2019), essas manipulações eram realizadas por meio de técnicas como *cut'n back*, que consistia em retornar repetidas vezes ao mesmo trecho da canção utilizando dois toca-discos e um mixer, prolongando o ritmo e intensificando a experiência sonora.

O *scratching*, por sua vez, implicava o movimento de vai-e-vem dos discos nas platinas, produzindo variações rítmicas e texturas sonoras singulares. Já o *sampler* correspondia à extração e reaproveitamento de fragmentos musicais em novas composições. Essas práticas exigiam alta precisão técnica e sensibilidade musical, consolidando o DJ Herc como figura central na criação de uma estética inovadora que redefiniu as formas de interação entre música, corpo e coletividade no universo da Cultura Hip Hop. A festa torna-se aqui um laboratório estético e político.

Essa sonoridade singular reverbera nos corpos dançantes, que são embalados e energizados pelas batidas da música. Tais efeitos exigem grande habilidade por parte dos/as DJs, que mobilizam tanto uma escuta atenta quanto uma coordenação motora refinada, necessária para operar os equipamentos. Esse processo ultrapassa o domínio técnico: as mãos do/a DJ regem uma orquestra de corpos, modulando emoções e movimentos coletivos. Cada escolha musical e cada uso das técnicas de *cut'n back*, *scratching*, *sampler* constitui um gesto

de criação e diálogo com o público, produzindo sentidos que ressoam para além do espaço da festa.

A Cultura Hip Hop, nesse contexto, manifesta-se na materialidade da vida por meio de diversas linguagens artísticas e expressivas: música e oralidade (MC, RAP e DJ), artes visuais (grafite) e dança (especialmente *Breaking*, Popping e suas variações). Além dessas, outras expressões também são reconhecidas por pesquisadores/as como integrantes do Movimento, ampliando sua dimensão estética e política. Conforme assinala Dias (2019), o conhecimento da historicidade e contemporaneidade do Hip Hop constitui igualmente um de seus elementos estruturantes, pois o Movimento não se limita à performance, mas incorpora consciência crítica sobre sua trajetória e papel social.

Esses elementos são bem representados no grafite a seguir: síntese visual de memória, luta e reinvenção.

Imagem 3: Os elementos da Cultura Hip Hop



Fonte: Pinterest (2025)[8].

No grafite analisado, observa-se a representação simbólica dos principais elementos da Cultura Hip Hop: o spray e a máscara remetem ao grafite; o microfone, ao rap e ao MC

[8] Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/433682639113861647/. Acesso em: 08 de nov. 2025.

(Mestre de Cerimônia); o disco simboliza o DJ; e o tênis faz alusão à dança *Breaking*. Uma leitura mais atenta dos signos revela que o elefante, figura central da composição, encontra-se revestido por uma armadura, o que remete simbolicamente às batalhas corporais do *Breaking* e ao contexto ideológico de resistência em que essa cultura foi criada. A imagem sintetiza, assim, força, memória e luta — marcas constitutivas do Hip Hop.

Além disso, o elefante — tradicionalmente associado à sabedoria na cultura indiana — evoca o valor do conhecimento dentro do Hip Hop, compreendido como forma de empoderamento e consciência crítica. Já os tons dourados e as jóias evocam a riqueza simbólica dessa expressão cultural, enquanto a armadura na parte superior da cabeça pode ser interpretada como referência visual ao cabelo *black power*, aludindo à estética e à identidade da negritude. Trata-se de uma iconografia que articula ancestralidade, coragem e afirmação identitária.

Para Silva (2009), o *graffiti* emergiu na década de 1970 de forma espontânea nas comunidades negras de Nova Iorque. Inicialmente, tratava-se de um modo de demarcar território e de uma prática de certos grupos de jovens, utilizada como ato de transgressão e ousadia. Com o tempo, essa prática deixou de permanecer restrita aos guetos e passou a reivindicar o espaço público como local de expressão de identidades até então confinadas aos subúrbios, tornando-se visível em muros, paredes e metrôs e expandindo-se por outros espaços urbanos por meio da arte. Assim, o grafite desloca-se de marcação territorial para linguagem pública de visibilidade e reivindicação.

O rap e o MC, como afirma Silva (2009), são elementos fundamentais para o movimento Hip Hop. O primeiro opera por meio da sonoridade da voz, expressando em suas letras, na maioria das vezes, os conflitos, desigualdades e vivências da cultura periférica, que será posteriormente aprofundado sob uma perspectiva verbomusical. Já o MC atua como articulador e mediador dos eventos da cultura, aproximando-se da figura de um repórter do gueto — aquele que narra o vivido e convoca o coletivo. Sobre as letras do rap, é possível apreender que:

> Em diferentes letras de rap, encontramos as palavras violência e periferia repetidas vezes. Assim, são frequentes, entre os discursos dos rappers, narrativas que fazem referência a um cotidiano local; nelas, a palavra periferia opõe-se ao "outro lado", que é representado pelos policiais, pelos políticos, pela burguesia e pelos "playboys" [...] Procuramos, nessa perspectiva, desconstruir o discurso da exclusão que traduz o fato de estar excluído como estar fora ou à margem, opostos em uma relação binária. Embora as periferias urbanas e as populações que lá residem sejam sistematicamente associadas a uma imagem ameaçadora, enfrentando

> também problemas como desemprego, falta de infraestrutura, queremos destacar que elas não se encontram fora, excluídas do sistema capitalista e da sociedade, pois o próprio sistema capitalista produz a pobreza (Silva, 2009, p. 77-78).

É interessante notar que esse processo de exclusão, que impulsiona a Cultura Hip Hop para as margens, é, paradoxalmente, produto e denúncia do próprio sistema que a marginaliza. Assim, essa cultura opera como prática estética e discursiva que torna visível o que as estruturas hegemônicas buscam ocultar.

Diante desse contexto, este estudo empenha-se em compreender a Cultura Hip Hop como prática discursiva que opera por meio de enunciações multifocais, estabelecendo um campo dialógico entre vozes diversas e situadas no espaço urbano, histórico e sociopolítico. Nesse marco, a cultura emerge não apenas como um conjunto de práticas estéticas, mas como sistema de signos que codifica, comunica e transforma identidades, alianças e formas de resistência. Essa cultura apresenta uma ética de enunciação: nasce em terrenos de violência e abandono, mas converte esses cenários em linguagem pública de disputa e afirmação.

À vista disso, essa cultura pode ser lida como uma polifonia de vozes que se cruzam em diferentes geometrias de poder, raça, classe e gênero. Cada expressão — rap, dança, grafite, poesia falada — atua como signo dotado de sentido historicamente variável, aberto à resposta de interlocutores internos (famílias, comunidades e pares) e externos (instituições, políticas públicas, redes de resistência). O Hip Hop não detém uma voz monológica: ele se constitui pela inter-relação entre vozes que dialogam, contestam e ressignificam sentidos, assumindo um espaço de leitura crítica da realidade social.

É certo pontuar que a relação com o outro ocupa posição central nesse conjunto, pois a responsabilidade ética da enunciação exige escuta atenta das vozes marginalizadas e cuidado com as leituras que emergem na interação. O Hip Hop apresenta-se como fórum de reconhecimento recíproco, no qual o outro não é somente destinatário, mas coautor da enunciação pública. A alteridade é condição constitutiva do sentido, uma vez que a identidade coletiva se forja no conflito produtivo entre vozes distintas.

A responsabilidade, nesse quadro, implica não instrumentalizar as identidades representadas, evitando perspectivas reducionistas, e sim promover uma escuta crítica que valorize a dignidade e as contradições que emergem do contexto vivido. Essa discussão envolve compreender que as práticas discursivas do Hip Hop operam como resposta às condições históricas de violência, desemprego e exclusão, transformando-as em múltiplas

linguagens de resistência. A responsividade se estende ao uso ético da palavra, da imagem e do corpo, articulando saberes populares e formais, sem hierarquizá-los.

Essa pluralidade, conforme analisa Silva (2021), evidencia que, embora o Hip Hop tenha surgido no Bronx, ele ultrapassou fronteiras geográficas e culturais, constituindo-se como verdadeira "nação" simbólica articulada por jovens de diferentes periferias do mundo. A universalidade de seus signos — o corpo em movimento, a palavra rimada, o traço no muro, o som que reverbera nas ruas — traduz uma ética comum de resistência e afirmação identitária diante das diversas formas de exclusão impostas pela modernidade capitalista.

Em cada território, essa cultura ressignifica-se, incorporando histórias locais, memórias coletivas e tensões sociais específicas, sem perder sua raiz insurgente e comunitária. É nesse processo de circulação, tradução e reinvenção que a Cultura Hip Hop encontra no Brasil terreno fértil para dialogar com lutas sociais, raciais e periféricas, cuja historicidade e singularidade serão exploradas na seção seguinte.

2.5 Sobre a especificidade da Cultura Hip Hop no Brasil

A compreensão da Cultura Hip Hop no Brasil exige um olhar atento às condições históricas, sociais e discursivas que marcaram sua constituição enquanto movimento artístico, político e cultural. Embora suas raízes remontam ao contexto norte-americano dos anos 1970 — especialmente ao Bronx, espaço urbano degradado e racialmente segregado — o Hip Hop no cenário brasileiro atravessa um complexo processo de ressignificação, envolvendo o diálogo entre as vozes globais da diáspora negra e as vozes locais das periferias urbanas, resultando em um movimento que não apenas traduz, mas recria sentidos de resistência, pertencimento e identidade.

Para Silva (2021), não se pode mencionar o Hip Hop brasileiro de modo apartado das lutas históricas travadas pelos povos negros em defesa de seus direitos sociais e culturais. Muito antes da emergência dessa cultura, a juventude negra já se articulava por meio de expressões de resistência e sociabilidade, como os Bailes Blacks, o Movimento Negro Nacional e práticas corporais de matrizes africanas, entre elas o samba e a capoeira. Essas práticas constituem o substrato discursivo sobre o qual o Hip Hop posteriormente se enraíza.

Nesse cenário, o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR), criado em 1978 nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo — e posteriormente renomeado Movimento Negro Unificado (MNU) — representa um marco

histórico. Conforme destaca Silva (2021), esse movimento surgiu em plena ditadura militar, período em que a repressão política dificultava a organização social. Desde sua fundação, o MNU denunciou o racismo institucional, valorizou a identidade e cultura negra, exigiu políticas públicas de igualdade social, combateu a violência policial e mobilizou a população negra na luta por direitos. Assim, tornou-se um dos pilares discursivos que prepararam o terreno para a recepção dessa cultura no país.

Entre as manifestações culturais urbanas que antecedem o Hip Hop, os Bailes Blacks ocuparam papel fundamental. De acordo com Silva (2021), esses bailes, surgidos em São Paulo na década de 1970, funcionavam como espaços de lazer, confraternização e celebração de práticas sociais de matriz africana. Mais que simples eventos festivos, constituíam ambientes de letramento racial e conscientização política, nos quais se promoviam debates sobre injustiças sociais. As pistas de dança abrigavam estilos como o samba-rock, o soul e o funk, e posteriormente abriram espaço à chegada do Hip Hop, que reacentuou sentidos e reatualizou a luta por igualdade e liberdade (Silva, 2021).

Nesse contexto, essa cultura, ao se constituir como prática discursiva, revela-se espaço de enunciação marcado pela heterogeneidade e pela polifonia. Ela articula, em sua materialidade estética e social, múltiplos discursos que emergem do confronto com a desigualdade, o racismo estrutural e as formas históricas de exclusão. Assim, compreender a especificidade do Hip Hop brasileiro implica reconhecer as condições concretas de produção de sentido próprias do país, nas quais o discurso periférico se afirma como forma legítima de dizer o mundo.

Ao ser apropriado por sujeitos e coletividades marginalizadas, o Hip Hop torna-se campo de produção simbólica que tensiona fronteiras entre popular e erudito, centro e periferia, hegemônico e subalterno. Essa capacidade de dialogar com diferentes tradições culturais aproxima o movimento de práticas históricas de resistência negra, que também fizeram da arte meio de reivindicação política e afirmação identitária.

A prática corporal da capoeira, por exemplo, desempenha papel central no cenário histórico de resistência à opressão racial. Ela surge durante o período escravocrata, podendo ser compreendida como luta disfarçada de dança ou como dança guerreira de matriz africana. Essa prática apresenta diversidade de signos ideológicos: dimensão sonora, ligada aos instrumentos de percussão; dimensão verbal, expressa nos cantos; e dimensão gestual, realizada nos movimentos corporais. Para Silva (2021), a capoeira é um dos principais símbolos da cultura negra e de sua resistência, praticada nos quilombos como forma de defesa

e de preservação cultural. A capoeira funciona, assim, como antecedente discursivo e performático do Hip Hop.

A Cultura Hip Hop no Brasil se nutre desses movimentos sociais e culturais anteriores, reformulando-os em uma estética própria de enfrentamento à exclusão. Como aponta Silva (2021, p. 29), "a grande explosão da Cultura Hip Hop no Brasil se deu no final dos anos 70 e início dos anos 80 [...]" — processo que se consolidou gradualmente, em grande parte devido à limitação de acesso aos produtos culturais internacionais que inspiravam o movimento. Obras cinematográficas como *Beat Street* (Stan Lathan) e *Breakin'* (Joel Silberg) exerceram papel fundamental nesse processo, apresentando a estética da dança *Breaking* e gerando, segundo Silva (2021), um fenômeno de identificação global.

Esses filmes atuaram como vetores culturais de circulação estética, possibilitando à juventude brasileira reconhecer-se nas práticas que viam na tela. A partir daí, o *Breaking* e outros elementos do Hip Hop passaram a ser traduzidos, reinventados e situados nas geografias raciais e periféricas do Brasil, inaugurando um processo de brasilianização dessa cultura, que será aprofundado nos próximos trechos.

Outro marco simbólico para a consolidação do Hip Hop brasileiro ocorreu por volta de 1987, quando

> [...] jovens muitas vezes empregados como office-boys, se reuniram no centro da cidade de São Paulo, principalmente na saída da estação de metrô São Bento. O lugar se tornou um point da dança e ficou consagrada como o berço do Hip-Hop brasileiro. Artistas como Thaíde, Nelson Triunfo, B boy Banks, Rappin Hood e os integrantes dos Racionais MC's, fizeram parte das rodas de breaking na São Bento (Silva, 2021, p. 30).

Esse espaço urbano, situado no coração da metrópole, tornou-se um território de enunciação, onde jovens periféricos transformavam o concreto da cidade em pista de dança e palco de criação cultural. São Bento funcionou como laboratório estético, político e identitário, produzindo sentidos que extrapolavam os limites do centro paulistano.

Com o tempo, o Movimento se expandiu para outras cidades e estados, consolidando-se como expressão social e política das juventudes periféricas. Essa dimensão foi favorecida pelo diálogo com manifestações pré-existentes, como os Bailes Blacks de São Paulo e os Bailes Funk do Rio de Janeiro, que já articulavam lazer, identidade e empoderamento negro. Tais espaços funcionaram como territórios de afirmação cultural e experimentação estética, preparando o terreno discursivo e sensível para a emergência do Hip Hop brasileiro.

A cidade de São Paulo, por sua vez, desempenhou papel decisivo nesse processo, tornando-se o principal polo de irradiação da cultura. Nesse contexto, destaca-se o grupo de Rap Racionais MC's, cuja atuação consolidou o rap como ferramenta de denúncia e consciência social:

> O Racionais MC's é um grupo brasileiro de RAP que surgiu no final dos anos 80 com um discurso que tinha a preocupação de denunciar o racismo e o sistema capitalista opressor que patrocinava a miséria que estava automaticamente ligada com a violência e o crime. Vinte e Cinco anos depois, Racionais MC's, ainda com um forte engajamento na luta contra o racismo e discriminação (Site oficial dos Racionais MC's21, 2019).

O reconhecimento institucional do grupo, como o título de Doutor Honoris Causa concedido pela Unicamp em 2025, evidencia o alcance simbólico e social de sua trajetória. No primeiro álbum, *Consciência Black*, influenciado pelo funk e pelo soul, destaca-se a música "Pânico Na Zona Sul", que expressa de forma contundente a experiência de violência e silenciamento das comunidades periféricas:

> Então quando o dia escurece
> Só quem é de lá sabe o que acontece
> Ao que me parece prevalece a ignorância
> E nós estamos sós
> Ninguém quer ouvir a nossa voz
> Cheia de razões calibres em punho
> Dificilmente um testemunho vai aparecer
> E pode crer a verdade se omite
> Pois quem garante o meu dia seguinte (Trecho de Pânico na Zona Sul dos Racionais MC's22).

A letra assume caráter denunciativo, transformando a experiência da exclusão em linguagem estética e política. O Hip Hop consolida-se no Brasil, assim, como força cultural capaz de traduzir dores e resistências das periferias, mas também como *campo epistemológico*, em que a arte é forma de conhecimento e leitura crítica do mundo. Essa potência discursiva reverbera nas produções acadêmicas que se voltam às linguagens do Hip Hop, especialmente à dança *Breaking*. A seguir, apresenta-se um mapeamento de pesquisas que abordam essa cultura sob diferentes perspectivas, revelando sua diversidade teórico-metodológica e as lacunas existentes, sobretudo nos estudos da linguagem.

A tese de Sousa (2009), "O movimento hip hop: a anti-cordialidade da república dos manos e a estética da violência", o pesquisador explora o movimento *Hip Hop* e a estética da violência na "República dos Manos", expressão que faz referência ao contexto

socioeconômico e cultural de marginalização na cidade de São Paulo. O estudo teve como foco as experiências e vivências da juventude periférica que se expressa por meio da música, dança e *graffiti*, ressaltando essas manifestações como vozes de resistência e criação cultural. O autor discute que o cotidiano da periferia, marcado pela discriminação, desigualdade e violência, reflete-se nas produções artísticas do *Hip Hop,* que se configuram não apenas como denúncia social, mas também como afirmação identitária e criativa. Os resultados apontaram que a arte do *Hip Hop* emerge como espaço de ressignificação social e de resistência simbólica frente às estruturas opressoras da cidade.

De modo semelhante, a tese de Silva (2021), "Um diálogo possível entre Cultura hip hop e a educação somática: a criação de procedimentos coadjuvantes para os artistas das danças *Breaking*, hip hop dance e krump", investiga a intersecção entre dança e educação somática, com foco em três estilos de dança no Movimento. A autora, que também atua como artista-educadora da periferia, buscou compreender o papel do corpo no processo de aprendizado e autoconhecimento, ressaltando-o como centro da experiência humana e da expressão artística. O estudo destacou a educação somática como caminho para o desenvolvimento da consciência corporal e da criatividade, propondo técnicas específicas para cada estilo de dança analisado. A pesquisa evidencia a relevância de integrar corpo, arte e identidade, estabelecendo um diálogo produtivo entre as Danças da Cultura Hip Hop e o campo da Educação Somática, o que contribui para a valorização do corpo como lugar de saber e de transformação social.

A tese de Nascimento (2019), "É hip hop na minha embolada: o salto espetacular do break ao mangue dos jovens chico vulgo e jorge dü peixe — recife, 1984-1994", teve como propósito analisar a relação entre o movimento *Hip Hop* e a cultura popular em Recife, durante a década de 1980. O pesquisador procurou compreender como jovens artistas, como Chico Science e Jorge Dü Peixe, se apropriaram da música como meio de expressão das realidades sociais e das críticas à desigualdade urbana. O estudo revela que, nesse contexto, o movimento *MangueBit* surgiu como desdobramento criativo do *Hip Hop*, configurando uma nova sonoridade e uma estética própria que ressignifica a identidade dos jovens da periferia recifense. As análises indicaram que as canções e performances desse movimento articularam resistência, coletividade e afirmação cultural, constituindo uma cartografia simbólica do Recife que ganhou projeção nacional e internacional.

Na dissertação de Menezes (2010), "*Breaking*: o grito corporal da periferia", a autora investiga a dança *Breaking* a partir dos estudos sobre corporeidade humana. A pesquisa

buscou compreender de que modo a dança atua como forma de resistência criativa frente às estruturas sociais dominantes, questionando as abordagens das ciências sociais que negligenciam a dimensão corpórea na produção do conhecimento. Menezes argumenta que o corpo, mais do que uma entidade física, é protagonista na construção de saberes sensíveis e de expressões sociais. O estudo apontou que a dança *Breaking* se configura como uma linguagem política e estética por meio da qual os/as jovens das periferias encontram meios de expressão, visibilidade e autoafirmação em contextos de marginalização.

Em “Entre bases e "oitos" — manifestações corporais do hip-hop em Curitiba”, Da Costa (2011) em sua tese analisa a dança *Breaking* e o *Hip Hop Dance* como expressões artísticas que revelam dinâmicas sociais e identitárias entre jovens. A investigação baseou-se em observação participante e em relatos de praticantes, buscando compreender de que forma essas práticas influenciam dimensões sociais, econômicas e éticas da vida dos sujeitos. O autor observa que o *Hip Hop,* mais do que um estilo de dança, constitui-se como fenômeno cultural e político que transforma os modos de ser e de se relacionar. Os resultados evidenciaram a importância do marcador de classe e do consumo de bens simbólicos (como roupas e música) na construção identitária dos dançarinos, mostrando o Movimento como espaço de reinvenção, pertencimento e resistência coletiva.

Na tese de Fragoso (2011), “Convivialidade e performance na experiência estética dos jovens hip hoppers da força hip hop em fortaleza”, o pesquisador aborda a relação dessa cultura com a experiência juvenil, concentrando-se na construção de identidades e nas formas de sociabilidade entre jovens de comunidades marginalizadas. A pesquisa evidencia o papel das práticas artísticas e coletivas na criação de laços sociais solidários e na produção de espaços de aprendizagem e transformação. O autor argumenta que a performance na Cultura Hip Hop ultrapassa o campo da arte, tornando-se veículo de engajamento político e social. Os resultados apontaram que, ao se expressarem por meio da dança, da música e do *graffiti*, esses jovens ressignificam suas experiências e desafiam estruturas de exclusão e invisibilidade social.

Nessa mesma direção, a dissertação de Santos (2012), “Hip hop como manifestação cultural: protagonismo juvenil em rio verde-goiás”, desenvolvida em Fortaleza/CE, apresenta a Cultura Hip Hop como manifestação artística e social relevante para o cotidiano de jovens em situação de vulnerabilidade. A pesquisa, de natureza etnográfica, teve como objetivo compreender o papel dessa cultura na transformação social e na construção da identidade juvenil. O autor destaca que o *Hip Hop* promove não apenas a autoexpressão, mas também a

inclusão e o engajamento político, favorecendo o sentimento de pertencimento e cidadania. Os resultados mostraram que as práticas artísticas dessa cultura funcionam como espaços de resistência e de reivindicação simbólica, tornando-se uma forma criativa de enfrentamento das desigualdades sociais.

Em “Hip hop na comunidade fé em deus: transformações sociais e mudanças culturais por meio das artes”, Alves (2009) em sua dissertação tem como foco a análise da Cultura Hip Hop na comunidade Fé em Deus, localizada em Nilópolis/RJ. O autor aborda essa cultura a partir do campo das linguagens, investigando como as performances artísticas promovem transformações sociais e culturais nas comunidades periféricas. O estudo enfatiza a dança *Breaking* como forma de comunicação e como instrumento de valorização e transformação do corpo e da coletividade. Os resultados demonstraram que a prática artística oportuniza aos jovens reconhecimento social e fortalecimento da autoestima, permitindo-lhes vislumbrar novas possibilidades de inclusão e pertencimento, mesmo diante da discriminação.

Complementarmente, Silva (2012) investiga, em sua dissertação intitulada (mencionar título), de que modo um grupo de breakers da cidade de Recife/PE constrói formas de sociabilidade que contribuem para a negociação de hierarquias internas. O estudo baseou-se em entrevistas e anotações de diário de campo produzidas ao longo de três meses de acompanhamento dos encontros do grupo. Nesse período, o autor identificou a presença marcante de dinâmicas entre líderes e liderados, observáveis nas interações cotidianas, nos modos de movimentação corporal, nas relações de gênero e em outras práticas que estruturam o convívio entre os integrantes. A pesquisa evidencia que a sociabilidade produzida no coletivo não elimina os processos hierárquicos; ao contrário, é no cotidiano dos encontros que essas hierarquias são estabelecidas, atualizadas e negociadas.

A dissertação de Silva (2009), “Experimentações juvenis: nas trilhas do hip hop”, propõe uma cartografia dessa cultura, com foco na dança *Breaking* e nas singularidades de seus processos criativos. O estudo buscou compreender como os sujeitos produzem resistências frente às estratégias de controle da cultura de massa, evidenciando modos de subjetivação e afetos que escapam às lógicas dominantes. A autora analisa as narrativas dos dançarinos e identifica nas práticas artísticas linhas de fuga e de criação que afirmam novas formas de existência. Os resultados revelaram a potência do *Hip Hop* como território de invenção e resistência, no qual se constroem identidades plurais e críticas à sociedade capitalista.

No plano das representações e das lideranças, Souza (2011), em sua dissertação intitulada "Juventude e movimento hip hop: a construção de identidade, luta por direitos e cidadania", analisa o discurso de líderes militantes de grupos de *Hip Hop* da periferia do Rio de Janeiro, com o objetivo de compreender suas representações acerca da arte, da identidade e da luta por direitos. A pesquisa, fundamentada em entrevistas, revela como esses sujeitos concebem o *Hip Hop* como instrumento de transformação social e de exercício da cidadania. Os resultados indicaram uma multiplicidade de ideologias dentro do Movimento, que abriga tanto perspectivas revolucionárias quanto posturas voltadas à mudança pessoal. Souza destaca, ainda, a centralidade de marcadores sociais como raça, gênero e classe na construção das identidades desses líderes e nas suas práticas de resistência cultural.

Em consonância, Gonçalves (2012), em sua dissertação intitulada "Bohemian rhapsody: performance, ritual e relações de gênero no *breaking*", a pesquisadora analisa a dança *Breaking* sob a perspectiva antropológica, elegendo a "batalha" como objeto central de investigação. O estudo considera a dança como linguagem não verbal e autônoma, capaz de expressar significados e emoções sem o suporte da fala. A autora observa elementos como gestualidade, indumentária e gênero dos/as dançarinos/as, destacando o potencial do *Breaking* em comunicar experiências de competição, agressividade e relações sociais urbanas. Os resultados indicaram que a dança opera como prática simbólica de comunicação e resistência, tornando visíveis as tensões e negociações identitárias no espaço urbano.

A dissertação de Santos (2015), "O *breaking* quebrando barreiras: à participação das b-girls na dança de rua em salvador- bahia- brasil", analisa as questões de gênero na participação das *b-girls* na dança de rua em Salvador/BA. A pesquisa tem como objetivo compreender os desafios enfrentados pelas mulheres negras nesse cenário, bem como suas estratégias de resistência e afirmação. A partir de uma abordagem etnográfica, a autora evidencia que as *b-girls* rompem barreiras estruturais e produzem discursos críticos sobre gênero, cultura e discriminação racial. Os resultados mostram que a presença feminina no Movimento constitui um gesto político e estético de ressignificação dos espaços de poder e ampliação da visibilidade das mulheres na dança de rua.

Diante do levantamento realizado e das pesquisas que o compõem, observa-se que os estudos convergem para a compreensão do Hip Hop como movimento sociocultural e educativo que articula práticas artísticas, identitárias e políticas. Esse conjunto de investigações evidencia a amplitude temática e teórico-metodológica do campo, apontando para perspectivas que, embora distintas, dialogam na construção de entendimento mais

aprofundado sobre a cultura e a dança *Breaking*. De modo geral, os estudos destacam a potência pedagógica e discursiva do Hip Hop na construção de identidades juvenis, na expressão das periferias urbanas e na resistência frente às desigualdades sociais. As investigações evidenciam o papel formativo das práticas culturais — como o rap, o *graffiti* e o *breaking* — ao promoverem a criticidade, o empoderamento e a valorização das vozes historicamente silenciadas. Nessas práticas, a linguagem se corporifica e opera como dispositivo ético, estético e político.

A partir desse mapeamento inicial, identificamos três tendências centrais que se destacam nas pesquisas sobre o Hip Hop: i) a predominância de abordagens sociológicas e culturais, com pouca interlocução com os estudos da linguagem em perspectiva dialógica; ii) a ausência de análises que tratam as práticas corporais — especialmente o *breaking* — como enunciações que materializam discursos sobre raça, gênero e classe e; iii) a escassez de pesquisas que integrem referenciais bakhtinianos, como dialogismo, polifonia e enunciação, à leitura das práticas discursivas do Hip Hop.

Tais lacunas revelam a necessidade de abordagens que articulem corporeidade, discurso e cultura, permitindo compreender a dança *Breaking* não apenas como expressão estética, mas como acontecimento responsivo que inscreve valores, disputas e identidades no corpo em movimento.

Na seção seguinte, discutiremos a Cultura Hip Hop, raça e gênero sob uma perspectiva decolonial, buscando compreender como essas categorias se entrecruzam na constituição das identidades e das práticas enunciativas dos sujeitos periféricos. Essa discussão servirá de base para a análise da enunciação corpórea do *breaking* como acontecimento discursivo, situado histórica e socialmente. Consiste em deslocar a leitura do corpo da esfera da técnica para a esfera da linguagem, entendendo-o como locus de produção de sentidos e arena axiológica de disputas.

2.6 Cultura Hip Hop, Raça, Gênero e a Perspectiva Decolonial

Situar a Cultura Hip Hop no escopo desta tese exige ultrapassar sua compreensão complacente como mero aglomerado de expressões estéticas urbanas. Trata-se de reconhecê-la, sobretudo, como arena discursiva onde corpos historicamente subalternizados travam disputas ativas contra as matrizes de poder que estruturam a sociedade brasileira. Para que tal leitura alcance sua plenitude analítica — e responda à complexidade material do

corpus examinado (a dança *Breaking* e a lírica verbomusical do rap) — é imprescindível articular raça e gênero não como marcadores identitários isolados, mas sob o prisma inescapável da perspectiva decolonial.

A colonialidade, segundo o sociólogo peruano Quijano (2005), não se encerra com o fim formal do colonialismo; ela permanece como padrão mundial de poder fundado na invenção ideológica da "raça". É essa colonialidade que continua classificando, silenciando e hierarquizando populações, corpos, saberes e formas de existência, operando como dispositivo de opressão e captura. Em termos bakhtinianos, tal lógica aproxima-se das forças centrípetas, que buscam estabilizar e normatizar discursos hegemônicos.

Essa engrenagem de silenciamento também se materializa no contexto brasileiro através do que Carneiro (2005, p. 96) define como *epistemicídio*, que é "para além da aniquilação física de populações, a negação dos negros como sujeitos de conhecimento, por meio do desvalor, negação ou ocultamento das contribuições do continente africano e da diáspora africana ao patrimônio universal da humanidade." Diante dessa estrutura de aniquilamento cívico, a Cultura Hip Hop emerge não como reflexo passivo da pobreza, mas como fratura decolonial (Mignolo, 2017): dispositivo de insubordinação epistêmica e estética por meio do qual a juventude periférica reivindica o direito de narrar sua própria história.

Nesse horizonte decolonial, a categoria raça é metodologicamente apreendida não por um viés biológico, mas como construto sociopolítico de dominação. Munanga (2004) afirma que o racismo se apoia em uma base essencialista que fabrica a "raça" para justificar formas de exploração. Em diálogo com essa premissa, Fanon (2008) alerta que a racialização atua como mecanismo de coisificação do corpo negro, de modo que a superação dessa fratura demanda reconhecimento recíproco — algo sistematicamente negado por Estados racialmente estruturados.

É contra essa coisificação que o Hip Hop se levanta dialogicamente, pois, como defende Dias (2019, p. 102), essa cultura permite o enfrentamento do trauma colonial ao fazer emergir uma "afromemória" corporificada no gesto e na oralidade.

Nesse contexto, nas rodas de *Breaking* — presentes tanto no documentário quanto nos versos de Baco Exu do Blues — o corpo negro deixa de ser "objeto" da política de morte, expressa pelo conceito de necropolítica (Mbembe, 2018), para tornar-se sujeito enunciador de afirmação e insurgência. O rap e a dança funcionam, sob a ótica bakhtiniana, como contrapalavras que desestabilizam o discurso racista hegemônico, compondo aquilo que

Gonzalez (1988) conceituou como Amefricanidade, categoria de resistência, orgulho diaspórico e agência afro-latina.

Esse debate remete inevitavelmente à relação entre colonizador e colonizado, na qual o primeiro estabelece mecanismos de legitimação das práticas de dominação. Fanon (1968) propõe a criação de uma força de oposição que rompa com a alienação e produza novas formas de ser e existir:

> A descolonização se propõe a mudar a ordem do mundo, é, como se vê, um programa de desordem absoluta [...] é um processo histórico: isto é, ela só pode ser compreendida, só tem inteligibilidade, só se torna translúcida para si mesma na exata medida em que discerne o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas, que têm precisamente a sua origem nessa espécie de substancialização que a situação colonial excreta e alimenta. [...] A descolonização é verdadeiramente a criação de homens novos. Mas essa criação não recebe a sua legitimidade de nenhuma potência sobrenatural: a "coisa" colonizada se torna homem no processo mesmo pelo qual ela se liberta (Fanon, 1968, p. 52).

A proposta fanoniana exige reconfigurar o olhar sobre a sociedade, humanizando o sujeito historicamente coisificado e desvelando narrativas hegemônicas que ocultam ou distorcem saberes produzidos pelos oprimidos. Essas formulações orientam a leitura do Hip Hop como dispositivo de resistência contra processos de desumanização.

Na perspectiva de Munanga (2004), o racismo opera como construção ideológica que reorganiza o mundo social a partir da hierarquização racial:

> O racista cria a raça no sentido sociológico, ou seja, a raça no imaginário do racista não é exclusivamente um grupo definido pelos traços físicos. A raça na cabeça dele é um grupo social com traços culturais, linguísticos, religiosos, etc. que ele considera naturalmente inferiores ao grupo à qual ele pertence. De outro modo, o racismo é essa tendência que consiste em considerar que as características intelectuais e morais de um dado grupo, são consequências diretas de suas características físicas ou biológicas (Munanga, 2004, p. 24).

Assim compreendido, o racismo ultrapassa classificações superficiais e atua como estrutura que organiza modos de ver, valorar e controlar corpos e territórios. A produção discursiva do Hip Hop se insurge precisamente contra esse regime de visibilidade e controle.

Ampliando esse debate, Mbembe (2014, p. 196) retoma Fanon ao evidenciar a "violência da ignorância profunda" e a colonização como "máquina produtora de desejos e alucinações". Tais formulações ajudam a compreender como o racismo se naturaliza nas

instituições e imaginários coletivos, instaurando padrões de visibilidade e invisibilidade que posicionam o corpo negro como alvo constante de vigilância, medo e captura. A atuação artística e política do Hip Hop desestabiliza esses regimes, reposicionando o corpo negro como centro de criação, memória e enunciação.

A maquinaria ideológica que estrutura o racismo no Brasil assume feições próprias e profundamente enraizadas na formação colonial. Munanga (2009) analisa como o mito da mestiçagem operou historicamente como um dispositivo de branqueamento e de produção de uma identidade nacional ilusoriamente democrática. Tal projeto não foi apenas simbólico; sustentou-se em políticas de opressão física, estética e sexual dirigidas à população negra, garantindo a manutenção de hierarquias raciais. A violência contra corpos negros — contínua desde o período colonial — gerou tanto a naturalização dessa brutalidade quanto a eclosão de resistências coletivas. Levantes como a Revolta de Carrancas e a Revolta dos Malês revelam que a violência colonial não apenas organizava relações sociais, mas atuava como força eliminatória e como mecanismo de descarte social. Tais revoltas expõem como o corpo negro, historicamente secundarizado, sempre encontrou espaços de insurgência e criação política.

Os efeitos dessa lógica permanecem vivos. Endo (2005, p. 21) afirma que, no Brasil, "a violência é uma forma socialmente aceita de enfrentamento de situações conflitivas". Essa banalização da violência não é circunstancial: deriva diretamente da estrutura colonial, cujo eixo é o racismo. Dias (2019) amplia essa leitura ao indicar que a formação social brasileira combina desigualdade estrutural e um aparato estatal policialesco, herdeiro direto da colonialidade: "Ao contribuir para a manutenção do status quo de uma elite branca e minoritária, que incide de modo perverso na estrutura de metrópoles, como São Paulo". (Dias, 2019, p. 90).

Essa bilateralidade da violência — desigualdade social e repressão estatal — sustenta a continuidade de práticas excludentes. Mesmo após a abolição, a lógica da exclusão se reorganizou em novos mecanismos de controle territorial. Dias (2019) demonstra que populações negras libertas foram empurradas para regiões periféricas, onde passaram a viver em condições precárias e carentes de infraestrutura. A segregação racial que antes se dava pela legislação passa a operar pela geografia.

Endo (2005, p. 53) observa que as cidades brasileiras foram "recortadas em função da discriminação e da segregação entre os espaços elitizados e os espaços deteriorados, clandestinos e ilegais". Assim, a arquitetura urbana materializa a permanência da violência colonial, reafirmando a racialização dos territórios e produzindo descartabilidade, vigilância e

desigualdades no acesso à cidade. Mbembe (2014) aprofunda essa discussão ao formular que o corpo negro se torna o primeiro objeto da disputa racial:

> O primeiro objeto de fixação desta disputa é o corpo. Em Fanon, a aparição do terceiro campo do racismo efetua-se, primeiro, sob a forma de um corpo. A volta deste corpo reina uma densa atmosfera de incertezas. Despreza o corpo se torna um peso - peso de uma maldição, que faz um simulacro do nada e da precariedade. Antes mesmo de aparecer, tal corpo foi já posto em processo: Eu acreditava estar construindo um eu, mas o Branco tece-o através de mil pormenores, anedotas, relatos. O corpo será, depois, uma forma, aparentemente informe que suscita surpresa, assombro e terror. Olhe, um preto! [...] mamãe, olhe o preto, estou com medo! Só existe pela sua inspeção e a sua inscrição num labirinto de significações que ultrapassam: Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais. Para que o Negro seja visto e para que seja identificado como tal, pôs-se de antemão um véu no seu rosto e foi-lhe criado um rosto, do qual toda a humanidade fugiu. O Negro não existe sem este véu. O Negro é uma sombra no centro de um comércio dos olhares. Este comércio tem uma dimensão tenebrosa, quase fúnebre, de tal maneira que exige, para o seu funcionamento, elisão cegueira (Mbembe, 2014, p. 192).

Esse "comércio dos olhares" evidencia que o corpo negro é capturado por narrativas históricas impostas. Sob uma perspectiva bakhtiniana, trata-se de uma tentativa de monologização do sujeito: o olhar branco tece e fixa o corpo negro em categorias rígidas, negando a ele sua condição de inacabamento e responsividade. Se o excedente de visão do outro é constitutivo da identidade, no racismo essa relação é distorcida — o outro é reduzido a simulacro, impedindo o encontro dialógico.

Nesse contexto, a literatura tem reiterado que a dinâmica do capitalismo moderno é intrinsecamente atravessada por dispositivos raciais que sustentam sua própria lógica de acumulação. Não se vislumbra um horizonte anticapitalista sólido sem a articulação simultânea da luta antirracista, dado que a escravidão constituiu um elemento estruturante na formação desse sistema. Nesse processo histórico, o corpo negro foi convertido em propriedade privada e incorporado às engrenagens de circulação e valorização econômica, o que evidencia como a exploração racial se tornou componente funcional da economia capitalista. Nessa linha de pensamento, Mbembe (2014) destaca a interdependência entre racismo e capitalismo, ao indicar que a expansão do liberalismo e do comércio de escravos foram determinantes para a formação de ordens políticas e econômicas modernas. Desse modo, a articulação histórica explica por que a luta antirracista é também uma luta contra formas econômicas e simbólicas que sustentam a exploração.

As análises de Carone e Bento (2009) dialogam com essas formulações ao demonstrar como a branquitude opera por meio de privilégios normalizados, persistentes mesmo diante de políticas antidiscriminatórias. Compreender tais sutilezas é essencial para formular práticas educativas e culturais de enfrentamento. É nesse terreno que a Cultura Hip Hop se apresenta como campo estratégico de produção de memória e contestação. Dias (2019, p. 102) afirma que essa cultura:

> […] viabiliza o enfrentamento das marcas nocivas deixadas pelo passado, fazendo emergir uma afromemória evidenciada e expressa a partir do corpo, da oralidade e da cultura. Por meio da irreverência, simultaneamente, há o resgate e refazimento de identidades. Antes silenciadas e vilipendiadas, agora (por intermédio do Hip-Hop), munidas de alteridade, força e "expressão ativa", a nosso ver, numa espécie de *front* de batalhas, na reivindicação e reinvenção da sociedade (Dias, 2019, p. 102).

Assim, o Hip Hop é simultaneamente ferramenta de enfrentamento ao racismo e de produção de identidade e reconhecimento. É espaço onde memória, corpo e discurso se entrelaçam para construir formas de existência insurgentes.

Nesse horizonte, o debate sobre gênero acrescenta uma camada indispensável. Corpos inscritos na Cultura Hip Hop também são atravessados por normatividades de gênero que prescrevem funções, comportamentos e performances. Louro (2000) problematiza a naturalização das marcas corporais como sinais inequívocos de identidade:

> As marcas devem nos "falar" dos sujeitos. Esperamos que elas nos indiquem - sem ambiguidade - suas identidades. Gênero? Sexualidade? Raça? Aparentemente seriam evidentes, "deduzidos" das marcas dos corpos […] Afinal, o sujeito é masculino ou feminino? É branco ou negro? O corpo deveria fornecer as garantias para tais identificações. Pretendemos reconhecer a identidade - aquilo que o sujeito é - e, ao mesmo tempo, estabelecer o que ele não é - a diferença. Desejamos afirmar, com segurança, que o sujeito é isso, e, consequentemente, ele não é aquilo (Louro, 2000, p. 3).

A autora desloca o gênero de um determinismo biológico para uma compreensão performativa e relacional, em que o corpo é palco de disputas simbólicas. Nessa perspectiva, gênero se articula a raça, classe e território, moldando experiências e oportunidades. Para esta investigação, interessa observar como as danças da Cultura Hip Hop — especialmente o *Breaking* — reinscrevem masculinidades e feminilidades em diálogo com o marcador racial. Tais performances não apenas refletem discursos sociais, mas produzem novas possibilidades de corpo, presença e agência no mundo.

Para aprofundar as dimensões interseccionais que atravessam raça e gênero, este estudo dialoga com bell hooks (2019; 2025), cuja reflexão evidencia tanto a herança escravocrata quanto às tensões que se manifestam nas próprias comunidades negras em torno da construção de papéis de gênero. A autora observa que, mesmo com o esforço coletivo de organizar padrões de vida comunitária e familiar, desigualdades de gênero continuaram a se impor como problemática central, revelando a persistência de estruturas patriarcais no interior dessas relações. Como assevera a estudiosa:

> Sem insinuar que homens e mulheres negras viviam numa utopia de gênero, estou sugerindo que os papéis de gênero negros, e particularmente o papel dos homens, eram muito mais complexos e problematizados na vida negra do que se acredita. Esse era o caso, especialmente, de todas as pessoas negras que viviam em bairros segregados. A integração racial teve um impacto profundo nos papéis de gênero. Ajudou a promover um clima em que a maioria das mulheres e dos homens negros aceita as ideias machistas sobre os papéis de gênero [...]por exemplo: em que medida o movimento pelos direitos civis, com sua definição de que liberdade e ter igualdade de oportunidades com os brancos, permite olhar para os papéis de gênero brancos como uma norma que as pessoas negras deveriam imitar? Por que foi mostrado tão pouco interesse positivo nos estilos de vidas alternativos dos homens negros? (hooks, 2019, p. 177).

É notório que a estrutura social herdada do período escravocrata dificultou a emergência de outras possibilidades de performar feminilidades e masculinidades negras, restringindo-as aos modelos forjados pelos valores da branquitude hegemônica. Essa conformação histórica, como destaca hooks (2019), gerou um cenário no qual pressupostos machistas foram naturalizados e incorporados — inclusive por movimentos de emancipação negra. A autora problematiza como segmentos do movimento pelos direitos civis e depois do *Black Power* acabaram por reforçar formas patriarcais de organização social, permitindo que homens negros assumissem papéis de autoridade e controle, mesmo na luta contra o racismo estrutural. Ao mesmo tempo insurgentes e conservadores, esses movimentos reproduziram tensões internas que atravessam até hoje a vida negra.

Nessa direção, hooks (2019) define o patriarcado como força social e cultural que institui e legitima a supremacia masculina, produzindo normas rígidas de conduta e papéis de gênero, consistindo em um sistema que não apenas privilegia homens, mas também regula expectativas, silencia subjetividades e organiza hierarquias que impactam a autonomia das mulheres e dos sujeitos dissidentes. A autora enfatiza que qualquer análise crítica exige reconhecer a inseparabilidade entre racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado — princípio

igualmente defendido por Akotirene (2019, p. 19), para quem a interseccionalidade visa:"[...] dar instrumentalidade teórica e metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, do capitalismo e do cisheteropatriarcado, de onde emanam as matrizes de opressão que operam sobre os corpos negros". Isso implica compreender que o corpo que dança e a voz que poetiza o rap são saturados por atravessamentos raciais, de gênero e de classe, e que tais atravessamentos estruturam os sentidos produzidos nos enunciados artísticos.

Ainda no campo das intersecções, hooks (2019) observa que, embora mulheres negras historicamente denunciem o machismo presente na vida comunitária e política, muitos homens negros resistem a reconhecer o sexismo como forma de opressão que também os atravessa e condiciona. Ao buscarem explicações para as desigualdades que enfrentam, alguns homens atribuem todas as causas exclusivamente ao racismo, recusando admitir os privilégios relativos que o patriarcado lhes confere. Com contundência, hooks (2019, p. 202) afirma:

> Alguns homens negros podem se recusar a reconhecer que o machismo lhes fornece formas de privilégio masculino e de poder, ainda que relativos. Eles não querem abrir mão desse poder em um mundo onde, de outra forma, podem se sentir bastante impotentes. [...] A comodificação da negritude que torna vendável a masculinidade negra falocêntrica transforma o domínio da política cultural num espaço de propaganda onde as pessoas negras são recompensadas materialmente por pensar de forma reacionária sobre gênero. Não deveríamos suspeitar da maneira como se manifesta a fascinação da cultura branca pelas manifestações da masculinidade negra? As muitas imagens da masculinidade negra falocêntrica glorificadas e celebradas em músicas, vídeos e filmes de rap são as representações evocadas quando supremacistas brancos buscam conquistar aceitação e apoio para o ataque genocida aos homens negros, especialmente os jovens (hooks, 2019, p. 202).

Ao construir essa crítica rigorosa, hooks (2019) evidencia que a manutenção do machismo entre homens negros não pode ser compreendida dissociada das estratégias do capitalismo supremacista branco, que recompensa imagens reacionárias de masculinidade negra desde que sirvam à lógica colonial. A autora ressalta que muitos homens negros delegam às mulheres negras a responsabilidade de erradicar o machismo, ignorando que o feminismo também os beneficia e que a emancipação coletiva exige enfrentamento simultâneo ao racismo e ao sexismo.

Essas dinâmicas, como evidenciado anteriormente, atravessam igualmente a Cultura Hip Hop. Estudos como os de Souza (2010) mostram que a pluralidade política e estética do movimento não o imuniza da reprodução de práticas machistas e racistas que circulam socialmente. Por outro lado, pesquisas como a de Santos (2015) demonstram que a própria

cultura produz respostas internas de crítica e ruptura, como a atuação de mulheres negras na dança *Breaking*, que acionam o corpo como lugar de enfrentamento às desigualdades de gênero e raça e como espaço de reconfiguração das relações de poder. Surge, assim, um contra-discurso feminino e dissidente no interior do movimento, desestabilizando a hegemonia masculina.

A decolonialidade e a luta antirracista no Hip Hop não podem ser lidas de forma dissociada das normatividades de gênero, sob pena de a análise reproduzir apagamentos. Os corpos que performam nas ruas também são atravessados por prescrições sociais que condicionam suas possibilidades de existir. A partir dessa perspectiva, hooks (2019) revela que a herança escravocrata naturalizou matrizes patriarcais até mesmo dentro dos movimentos de emancipação negra. Assim, a luta contra o racismo estrutural frequentemente dialogou com a supremacia masculina, silenciando demandas das mulheres negras.

Essas tensões estruturais atravessam a Cultura Hip Hop. Como demonstram Gonçalves (2012) e Santos (2015), mesmo dotado de genialidade estética e vocação revolucionária, o Movimento não está imune às normas de gênero. Por vezes, o rap e as rodas de dança operam como territórios de disputa em que a masculinidade hegemônica tenta monopolizar a enunciação. No entanto, é nesse mesmo espaço que emergem as rupturas mais potentes: B-girls, rappers, DJs e produtoras insurgem como sujeitos que acionam corpo e voz para resistir simultaneamente ao racismo e ao patriarcado.

A adoção articulada das categorias raça, gênero e decolonialidade impede que esta pesquisa recaia em essencialismos. Ao contrário, essa lente permite ler a cultura periférica em sua complexidade dialógica: uma arena permeada por contradições, disputas internas, polifonias e confrontos hegemônicos, mas cuja força reside em sua inesgotável capacidade de reinventar existências e produzir contrapalavras.

O Hip Hop constitui-se, assim, como práxis decolonial em tempo real, onde o chão da roda e o compasso da batida preparam o terreno discursivo para o ato de transgressão — categoria analítica que coroa esta fundamentação. Portanto, compreende-se que essa cultura, embora atravessado pelas tensões estruturais que marcam a sociedade brasileira, configura-se como território de disputa simbólica e política, no qual diferentes forças sociais se confrontam, se respondem e se reorientam em um processo contínuo de produção de sentidos. É nessa perspectiva dialógica — em que cada prática cultural se constitui como enunciado situado — que se insere o próximo subtópico. Nele, adentraremos a natureza discursiva do

rap, destacando o conceito de entonação da palavra e retomando conceitos de Bakhtin e do Círculo que dialogam com o rap em sua dimensão verbomusical.

2.7 A Palavra, Entonação e o Rap: A dimensão Verbomusical da Canção

A inserção da lírica e da sonoridade do rap como materialidade discursiva e estética no escopo investigativo desta tese impõe, de antemão, a necessidade de uma ancoragem teórica capaz de dar conta da natureza híbrida e interdiscursiva desse fenômeno. O rap, a partir da perspectiva de Volóchinov (2018), pode ser apreendido como um enunciado social vivo, constituído na fronteira entre arte, oralidade e conflito sociopolítico — jamais reduzível a um gênero musical assimilável pelo mercado. Para compreendê-lo em sua dimensão intrinsecamente de disputada, de resposta e de enfrentamento social, torna-se necessário mobilizar o arcabouço conceitual de Bakhtin e do Círculo. Notadamente, a poética de rua exige a lente dos princípios do dialogismo, da polifonia, do cronotopo e, de forma basilar, o conceito volochinoviano de entonação da palavra, decisivo para a análise da voz.

> [...] a entonação estabelece uma relação estreita da palavra com o contexto extraverbal: é como se a entonação viva levasse a palavra para fora dos seus limites verbais. [...] Na entonação, a palavra entra em contato direto com a vida. E antes de mais nada, o falante entra em contato com os ouvintes justamente por meio da entonação: a entonação é social por excelência. Ela é especialmente sensível em relação a todas as oscilações do ambiente social que circunda o falante (Volóchinov, 2019, p. 123).

O rap dialoga intimamente com essa concepção de entonação, pois sua força expressiva emerge da relação indissociável entre voz, território, raça, corpo e violência estrutural. A entonação — enquanto índice afetivo e social — desloca a palavra do plano abstrato para o vivido, sustentando o rap como arena discursiva de matriz diaspórica, onde linguagem, ritmo e corpo respondem tensionalmente às estruturas de poder.

O princípio do dialogismo, pedra angular do pensamento bakhtiniano, postula que nenhum enunciado existe no vácuo sócio-histórico ou em estado de pureza linguística. Para Bakhtin (2011, p. 297), "todo enunciado é um elo na cadeia complexamente organizada de outros enunciados". A palavra nunca chega ao falante neutra: ela já vem saturada de valores, disputas e cicatrizes sociais.

No rap, esse dialogismo não é apenas traço formal: é o motor político da enunciação. A arquitetura lírica do/a rapper — sujeito subalternizado pela racialização e pela

marginalização — constitui-se pela apropriação e subversão de discursos hegemônicos. A canção funciona como contrapalavra, termo bakhtiniano que, de acordo com Miotello, Araújo e Dias (2019), designa a resposta ativa que desestabiliza vozes dominantes e devolve ao mundo uma nova refração ideológica.

Conectado ao dialogismo, o conceito de polifonia justifica a alta complexidade discursiva do rap. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2010) define polifonia como coexistência de múltiplas vozes e consciências independentes que não se fundem em um discurso unificado. Embora pensado para o romance, esse conceito encontra no rap um campo empírico exemplar, dado que nele convivem a voz do sujeito lírico, da comunidade periférica, do Estado, da ancestralidade negra, da mídia policialesca, do racismo institucional e da memória coletiva.

A lírica do Hip Hop é, portanto, sonoramente e discursivamente polifônica. O/a artista não fala a partir de um "eu" isolado, mas convoca vozes em atrito: o lamento materno diante da violência policial, o discurso burocrático do Estado, o eco da diáspora africana, a gíria cortante que organiza a vida na quebrada. O sampler — técnica de ressignificação sonora (Dias, 2019) — materializa essa polifonia na própria textura acústica da canção, arrastando vozes do passado para o presente e constituindo um mosaico em que conflito de classe, racialização e resistência modulam o BPM.

Para compreender o pano de fundo no qual essas vozes colidem, torna-se indispensável o conceito de cronotopo, estruturante para o pensamento bakhtiniano. Em seus ensaios, Bakhtin (2018, p. 11) define o cronotopo como "a interligação essencial das relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas", consistindo em uma matriz ontológica que fundamenta a imagem do sujeito na arte, articulando tempo histórico, espaço vivido e condição social.

O cronotopo do rap é radicalmente urbano, marcado por espacialidades periféricas e temporalidades de urgência. O espaço de enunciação é a rua, a viela estreita, a praça pública apropriada e a metrópole fraturada pela desigualdade de classes; o tempo é o "agora" comprimido da sobrevivência material, permeado pela simultaneidade do passado diaspórico que opera no corpo presente. Essa articulação entre espaço marginalizado e tempo emergencial configura um cronotopo específico no qual violência policial, vulnerabilidade racial e resistência comunitária deixam de ser temas ilustrativos e passam a modelar a própria estrutura rítmica, métrica e entonacional do rap. Trata-se de um tempo-espaço que exige um

modo de endereçamento particular — direto, contundente, responsivo — característico da estética hip-hop.

Sob a tessitura epistemológica de Bakhtin e do Círculo, o rap não emerge como reflexo mecânico das condições sociais, mas como refração ideológica, trabalhada estética e discursivamente, na qual signos se corporificam na voz dilatada, na respiração marcada e na palavra tensionada. Essa compreensão, ancorada em Volóchinov (2013) e Bakhtin (2011), concebe o signo como fenômeno dinâmico, atravessado por relações valorativas e contextos sócio-históricos, com a entonação funcionando como orientação responsiva do sujeito no acontecimento discursivo.

O termo verbomusical, como defende Souza (2010), adquire centralidade ao designar o enunciado híbrido em que a verbalidade (letra, sintaxe, campos lexicais) se funde organicamente à musicalidade (ritmo, flow, cadência, batidas, samples). Consiste em uma noção que reconhece a inseparabilidade entre palavra e som, em diálogo com a semiótica dialógica, e que melhor se adequa ao escopo metodológico desta tese, dado que a dimensão visual — videoclipes e performatividades imagéticas — não compõem o *corpus* que integra as canções analisadas.

Para esta tese, portanto, o termo verbomusical é o mais pertinente: aproxima-se da recusa bakhtiniana às dicotomias verbal/não verbal; contempla a natureza híbrida da canção; e legitima o cotejamento entre a performance sonora do rap (particularmente em Baco Exu do Blues) e a dimensão cinestésica do *Breaking*. Essa abordagem evita reduções impressionistas e permite reconhecer as transgressões axiológicas que emergem nas arenas de raça e gênero, sustentando uma análise que opera como "escuta responsiva" da materialidade viva do discurso.

Dessa forma, para fortalecer a arquitetônica da fundamentação teórica, o próximo tópico adentra o campo simbólico da dança *Breaking*, compreendendo seus gestos e movimentos como formas de enunciação que instauram relações responsivas entre o sujeito que dança e o outro, revelando historicidade, marcas corporais e vozes sociais que atravessam essa prática.

2.8 Especificando a Dança *Breaking* e o processo dialógico de transgressão

Especificar a dança *Breaking* e o rap no interior do amplo processo dialógico de transgressão característico da Cultura Hip Hop permite compreender como essas práticas —

corporal e lírica — se constituem simultaneamente como gesto estético, ato político e produção discursiva. Inseridas em um ecossistema de resistências urbanas, ambas emergem como respostas criativas às tensões socioculturais vividas por jovens das periferias estadunidenses nos anos 1970, especialmente no Bronx. Assim, sua constituição não deriva de um determinismo social, mas de um processo responsivo que articula estética, conflito e agência juvenil.

Nesse panorama marcado por disputas, reelaborações coletivas e intensa circulação de signos culturais, situam-se as contribuições de Leal (2007), para quem o *Breaking* não possui criador único nem origem linear. O autor destaca que, já em 1972, com o lançamento de *Get on the Goodfoot*, de James Brown, era possível observar dançarinos incorporando movimentos que posteriormente seriam reconhecidos como elementos da estética do *Breaking* — ainda antes de sua sistematização entre jovens porto-riquenhos e afro-americanos.

A consolidação do *Breaking* ganha forma sobretudo nas *block parties*[9] do Bronx entre 1975 e 1976, alimentada por fusões sonoras entre ritmos latinos, soul, funk e jazz. Leal (2007) observa que o estilo surge do gesto inventivo de adolescentes que, incapazes ou desinteressados em reproduzir a dança soul praticada por seus familiares, criam — de modo processual e não acidental — uma estética mais desafiadora, permeada por mímica (locking), acrobacias inspiradas em modalidades olímpicas e referências à capoeira. Essa gênese evidencia um processo híbrido de criação, marcado pela bricolagem corporal e pela reelaboração de matrizes afro-diaspóricas.

Leal (2007) sustenta que o *Breaking* não pode ser compreendido de modo dissociado das dinâmicas culturais que lhe dão origem. A dança emerge como síntese de múltiplos fluxos estéticos que atravessavam a juventude racializada do Bronx. Dias (2019) amplia essa leitura ao salientar que o *Breaking* dialoga com matrizes corporais afro-diaspóricas — como capoeira, danças de matriz africana e práticas performáticas latinas — reelaborando-as em gestualidades urbanas específicas. Trata-se de um processo de reapropriação e reinscrição corporal em que signos transnacionais são convertidos em movimentos territorializados.

Os estudos de Silva (2021, p. 70) reforçam esse argumento ao sublinhar que o *Breaking* se distancia das estéticas eurocentradas, como o balé, ao produzir códigos próprios ancorados no peso, nos níveis, nas torções e na visualidade do corpo, revelando “a percepção de mundo desta geração de jovens traduzida em diferentes imagens corporais”. Essa

[9] De acordo com Leal (2007) se relaciona festas de rua gerenciadas pela comunidade, desenvolvidas especialmente a partir dos anos de 1970, onde os elementos da Cultura Hip Hop ganharam visibilidade e popularidade.

formulação permite reconhecer que essa dança nasce em continuidade com práticas preexistentes da cultura negra e latina nas periferias americanas e brasileiras — bailes blacks, samba, soul, salsa, rocking, boogie — as quais constituem o pano de fundo semiótico do qual o *Breaking* se alimenta. O corpo, neste contexto, torna-se arquivo vivo da diáspora e da resistência cotidiana.

À luz desse panorama, torna-se central compreender a relação entre sonoridade e corpo na constituição do *Breaking*. Conforme Amigos (2005), nos anos 1970, DJ Kool Herc identifica o *break* — o trecho instrumental mais curto dos discos de funk — e, ao utilizá-lo de forma contínua com dois discos idênticos, amplia a batida e cria a ambiência sonora propícia para os/as dançarinos/as. É nesse ambiente que emergem os termos "break boy/girl" e "B-Boys/B-Girls", indicando uma relação indissociável entre gesto e musicalidade, que abarca também o rap como frente complementar da Cultura Hip Hop. Nesse ecossistema, o gesto técnico do DJ cria um campo de orientação ideológica para o corpo: a música funda a temporalidade da dança e abre trilhas para que o corpo desenhe sentidos no espaço. Movimentos, pausas, quedas, giros e suspensões tornam-se respostas estético-discursivas ao chamado sonoro.

Para ampliar essa reflexão, é pertinente compreender *Breaking* e rap como acontecimentos artísticos no horizonte bakhtiniano. Neste enquadramento, a obra de arte não se reduz a objeto teórico isolado ou a manifestação estilística, mas se constitui como acontecimento estético, dotado de valor e inseparável do fluxo concreto da existência. A criação artística manifesta-se como ato responsável, em que o autor-ator ocupa posição singular no acontecimento da vida e responde eticamente ao mundo que o interpela. Assim, o gesto dançado do/a B-Boy/B-Girl é inseparável de sua condição histórica, racial e territorial — corpo que responde, corpo que significa, corpo que procura o outro no ritmo.

Ao deslocar esse entendimento para o *Breaking*, apreende-se que essa dança não apenas apresenta movimentos coreográficos, mas materializa um acontecimento artístico-discursivo cuja força axiológica se inscreve na visualidade do corpo em performance, configurando-se como projeto enunciativo que ultrapassa as fronteiras do verbal. Essa perspectiva é desenvolvida por Bakhtin (2011) ao afirmar que a obra de arte não deve ser entendida:

> [...] como objeto de um conhecimento puramente teórico, desprovido de significação de acontecimento, de peso axiológico, mas como acontecimento artístico vivo — momento significativo de um acontecimento único e singular do existir; e é precisamente como tal que ele deve ser entendido e

> conhecido nos próprios princípios de sua vida axiológica, em seus participantes vivos, e não previamente amortecido e reduzido a uma nua presença empírica do todo verbalizado [...]. Deste modo se define a posição do autor, portador do ato da visão artística e da criação no acontecimento do existir, único ponto em que, em linhas gerais, qualquer criação pode ser ponderável em termos sérios, significativos e responsáveis. O autor ocupa uma posição responsável no acontecimento do existir, opera com elementos desse acontecimento e por isso a sua obra é também um momento desse acontecimento. (Bakhtin, 2011, p.175-176).

À luz dessa formulação, o pensador russo compreende a criação artística como momento concreto do viver, no qual o autor-criador assume posição responsivamente engajada no acontecimento do existir. A obra torna-se gesto axiológico que opera com elementos vivos da vida e, por isso, participa dela. Tal concepção é reforçada pela formulação bakhtiniana segundo a qual o "mundo da visão artística" se organiza axiologicamente em torno de um sujeito que o significa, conferindo às formas estéticas uma realidade valorativa própria, ainda que indissociável das dimensões ética e cognitiva (Bakhtin, 2011).

Essa leitura pode ser ampliada por Medviédev (2012), para quem a arte é atravessada po*r* tarefas sociais que penetram sua constituição e lhe conferem orientação responsiva. O autor enfatiza que toda obra artística pressupõe formas específicas de comunicação social — públicos, coletividades, modos de circulação — que constituem o próprio sentido do objeto estético. Fora desses vínculos histórico-sociais, não há poema, sinfonia ou narrativa possível. Tal compreensão converge com a noção bakhtiniana de autor-criador, cuja responsabilidade axiológica organiza a totalidade artística e orienta a participação do contemplador.

Desse modo, compreende-se o *Breaking* como prática que, ao mobilizar corpo, espaço e visualidade em uma dinâmica responsiva, participa do acontecimento do existir e simultaneamente o reconfigura, operando como um gesto artístico-discursivo que inscreve o sujeito na cena estética por meio de escolhas axiológicas situadas, produzindo sentidos que convocam o outro a tomar posição.

Nesse horizonte, a reflexão de Geletkanicz (2017) aprofunda a compreensão da dança como acontecimento artístico-discursivo. Ao analisar a dança do ventre sob a perspectiva dialógica, a autora evidencia que a performance corporal instaura um modo singular de enunciação, pois gesto e visualidade constituem-se como materialidades produtoras de sentido. Trata-se de forma estética que dialoga com o outro por meio do corpo em movimento, instaurando comunicação sensível que, embora não verbal, convoca interpretações responsivas e axiologicamente orientadas. Sua análise reforça a tese de que a dança participa do acontecimento do existir, mobilizando linguagem que não se reduz a

códigos coreográficos, mas opera no campo ético-estético ao convocar o outro para co-construção de sentidos.

A dança, portanto, guarda potencialidade comunicativa singular: ela "diz" algo a alguém pela visualidade do corpo em movimento, configurando-se como enunciado que emerge na relação entre performer e espectador. Contudo, essa comunicação adquire contornos específicos, pois o processo de decifração dos sentidos inscritos nos movimentos corporais apresenta-se como desafio interpretativo próprio dessa materialidade. A dança não apenas expressa: ela refrata valores e participa de esferas sociais, instaurando diálogo atravessado por tensões históricas.

Geletkanicz (2017) ressalta ainda que a análise desse tipo de objeto artístico deve apreender sua dimensão visual expandida, considerando música, iluminação, espaço cênico e outros elementos composicionais. Esses componentes interferem diretamente na recepção estética do texto coreográfico, reelaborando sentidos e integrando o enunciado. No *Breaking*, tais considerações são centrais para compreender a complexidade semiótica produzida pela composição entre música, corpo e ambiente urbano.

Para alargar e aprofundar o olhar sobre o *Breaking*, este estudo compreende tal expressão em uma dimensão verbivocovisual. Paula e Serni (2017, p. 179-180) esclarecem que:

> O termo verbivocovisual foi cunhado por James Joyce e utilizado de maneira metafórica por Décio Pignatari para tratar da linguagem da poesia concreta. Também se utiliza aqui a expressão de maneira metafórica, pois ela não só abarca como explicita. A verbivocovisualidade diz respeito ao trabalho, de forma integrada, das dimensões sonora, visual e o(s) sentido(s) das palavras. O enunciado verbivocovisual é considerado em sua potencialidade valorativa. (Paula; Serni, 2017, p. 179-180).

Com isso, a imbricação semiótica entre vernáculo, voz e visualidade encontra expressão no discurso enunciado pelo corpo dançante. A visualidade, marcada pelos gestos e movimentos, desenha no espaço uma sonoridade e uma verbalidade que operam na cadeia discursiva própria do *Breaking*, articulando marcas de sentido que transitam entre o que é dito, o que é cantado pela performance e o que é percebido pelo olhar do público.

Mesmo na ausência instrumental da música, o corpo em movimento tensiona sonoridades que acompanham a consciência singular do criador e, simultaneamente, reverberam nos interlocutores que apreciam a discursividade do corpo da dança. Logo, a dimensão verbal não está confinada ao conteúdo linguístico falado, mas se estende à

entonação, ao ritmo e à cadência corporal que produzem efeitos de sentido no espaço sociocultural da prática.

A partir dessa perspectiva, essas dimensões semióticas podem orientar a criação de textos dançantes no *Breaking*. A sonoridade, enquanto instrumento metodológico, permite capturar ressonâncias, pausas, respirações e acentuações que compõem a experiência estética. A visualidade, por sua vez, pode ser acionada como gatilho para a produção discursiva, como exemplifica a Companhia de Dança Eclipse (Cia Eclipse, 2016), que dialoga com obras de Cândido Portinari — como "Os Retirantes" (1994), "Lavrador de Café' (1934) e "Criança Morta" (1944) — para converter elementos pictóricos e simbólicos em materialidade dançante.

Paralelamente, a dimensão verbal-falada oferece a base textual para que a coreografia dialogue com referências culturais, literárias ou performáticas, como ocorre no programa "Breakdancing Shakespeare" (Hartford Stage, EUA), que adapta obras do dramaturgo Shakespeare para a linguagem corporal do *Breaking*. Esse entrecruzamento indica que o *Breaking* não apenas incorpora linguagens verbais preexistentes, mas as reinscreve novas possibilidades semióticas para a expressão. A inserção de elementos verbais — por meio de falas, narração ou texto adaptados — reafirma a hipótese de que a linguagem é prática corporal e textual simultânea, operando dialógica e responsivamente na constituição de sentidos.

Em síntese, a tríade verbal, vocal/sonora e visual funciona como uma unidade dinâmica: a dança *Breaking*, ao entrelaçar esses elementos, constrói uma campo de enunciação onde o corpo, o som e a palavra se co-criam, abrindo espaço para a produção de significados que ultrapassa fronteiras entre o que é "falado" e o que é "feito" na performance. Segue um fotograma ilustrativo do programa.

Imagem 4: Quando o verbal ganha ecos em corpos dançantes



Fonte: Defining Studios (2025) para o Instagram da @hartfordstage

O fotograma evidencia de maneira contundente a compreensão do *Breaking* enquanto prática verbivocovisual, uma vez que a visualidade — os/as bailarinos/as em congelamento (*freezes*), os figurinos, a iluminação e o cenário — não apenas compõem o quadro estético, mas engendram tensões sonoras e verbais que se articulam na moldura da enunciação. Conforme explicitado na carta de apresentação do programa, os confrontos entre famílias rivais em *Romeu e Julieta* são transpostos para batalhas de *Breaking*, enquanto o drama de *Hamlet* é reconfigurado em *freezes* e movimentos complexos no solo, capazes de simbolizar a indecisão e turbulência subjetiva do protagonista. A performance dançante reformula, em chave estética, tensões verbais, afetivas e axiológicas presentes nos textos-fonte, instaurando uma cena em que corpo, sonoridade e palavra se co-constituem responsivamente.

Nesse enquadramento, torna-se necessário considerar as singularidades e regularidades que atravessam essa dança. O primeiro aspecto diz respeito àquilo que só pode ser realizado por mim e que não é transponível ao outro — a assinatura estética e axiológica do dançarino, constitutiva da singularidade do texto dançante. O segundo aspecto refere-se à relativa estabilidade que estrutura o campo do *Breaking*. Como argumenta Sobral (2006, p. 144), o receio diante das estruturas reiteráveis deve ser superado “quando se aceita o desafio de constituir um objeto e criar um método que respeite as especificidades sem deixar de perceber a existência de regularidades”. Aqui, regularidade não é rigidez formal: é recorrência valorativa, repertório cultural, código compartilhado que torna a prática reconhecível como *Breaking*.

À luz desse conjunto de reflexões, esta investigação busca compreender quais elementos se estabilizam como marcas reiteráveis no campo de significações do *Breaking*, entendendo-os como componentes de uma prática discursiva que articula corpo, estética e ideologia. Nesse movimento, os estudos de Gonçalves (2012) tornam-se particularmente relevantes por evidenciarem a potência do *Breaking* como objeto analítico no campo da linguagem. A autora demonstra que os gestos configuram enunciados corporificados que participam de disputas simbólicas e de processos de construção identitária. Gonçalves interpreta movimentos específicos mobilizados por B-boys e B-girls nas batalhas como produções discursivas expressivas — atos responsivos, valorados e endereçados a um outro — como se observa na imagem a seguir:

Imagem 5. Campo Simbólico de alguns gestos do *Breaking*





Foto 4: *Biting*

Ação: Dobrar os braços e fazer um movimento de abrir e fechá-los.

Elemento icônico: os braços sobrepostos que se abrem e fecham apresentam a ação de fazer uma cópia, uma duplicata de algo.

Significado simbólico: Você está copiando o movimento de alguém. (Interessante notar que esse gesto é conhecido fora do círculo de quem dança *breaking*, sendo utilizado e entendido por pessoas envolvidas com as outras artes da "cultura" Hip Hop).



Foto 8: Tênis

Ação: Dobrar a barra da calça para mostrar o tênis (feito apenas em uma perna).

Significados simbólicos: Mostrar o tênis, dar destaque ao tênis, já que o tênis com o *fatlace* é o símbolo do *b-boy*. É uma maneira de dizer "eu sou *b-boy*" e é também uma referência ao *b-boy* Ken Swift, criador do gesto.

Fonte: Gonçalves (2012).

A gestualidade apresentada nas imagens revela o contexto sócio-histórico de emergência do *Breaking*, marcado pelos conflitos entre gangues que, ressignificados, foram transpostos para o âmbito da dança. Esses gestos incorporam e refratam elementos de criação ideológica, instaurando um caráter semiótico que estabelece diálogo com quem observa a performance. Eles podem ser compreendidos como "palavras", na acepção ampliada de Volóchinov (2018, p. 365), para quem a palavra funciona como "uma ponte entre o falante e o interlocutor, pertencente a ambos".

Nessa perspectiva, a "palavra" — entendida como toda forma que participa da criação e circulação ideológica — acompanha qualquer processo de compreensão e interpretação. Assim, os gestos presentes na dança *Breaking* operam como enunciados da corporeidade que conectam o sujeito que dança ao outro, abrindo-se ao processo responsivo de atribuição de sentidos e participando dos campos de criação ideológica que atravessam essa cultura.

No contexto de batalhas, esses gestos assumem uma ênfase valorativa, entendida como "uma atenção social dada a um conjunto específico e limitado de objetos que obterá uma forma sígnica [...]" (Volóchinov, 2018, p. 357). Tal atenção social manifesta-se, no caso dos gestos enquanto palavra-enunciado, sobretudo no início e ao final das apresentações, momentos em que o/a dançarino/a mobiliza essa ênfase para responder à dança do outro. A batalha, portanto, é instaurada como arena discursiva em que a corporeidade se converte em enunciação axiologicamente orientada.

Ainda no interior desse campo signo-ideológico, torna-se necessário explicitar alguns movimentos que compõem o repertório de linguagem do *Breaking*, uma vez que eles constituem formas concretas de enunciação corporal. Para Baqueta (2009):

> O Top Rock, criado no Bronx, é o momento em que o B. Boy dança em pé, ao entrar na roda, apresentando seu Top Rock, que pode ser considerado seu 'cartão de visitas'. Após apresentar seu estilo de dança, o dançarino de Breaking executa o Footwork. O Footwork consiste em movimentar o corpo circularmente com o apoio das mãos, fazendo também movimentos mais difíceis como saltos no ar. Após a rotina de footwork, o B. Boy termina sua apresentação com um Freeze. Este último é um congelamento, o ápice da apresentação do B. Boy; um bom freeze dura no mínimo dois segundos na posição escolhida e, quanto maior a dificuldade, maior a qualidade do movimento. Há também os Moves que são movimentos influenciados pela ginástica olímpica com um certo 'tempero da rua'. Como há uma discussão quanto ao valor dos Moves, embora sejam saltos bonitos e de alto grau de dificuldade, atualmente ainda se sugere que se enfatize os footworks, incorporando os moves desde que harmonicamente incorporados à dança. (Baqueta, 2009, p. 2-3-4).

Esses movimentos descritos por Baqueta (2009) constituem apenas uma parcela dos vocábulos corporais que compõem o repertório da dança *Breaking*. Ao mesmo tempo em que apresentam um conjunto relativamente estável de procedimentos — como o Top Rock, o Footwork, os Freezes e os Moves — tais movimentos não se reduzem a fórmulas fixas. A dinamicidade criativa de B-boys e B-girls expande continuamente o campo semiótico da dança, produzindo enunciados que articulam tradição, inovação e singularidade autoral. Essa plasticidade evidencia a potência da dança como linguagem responsiva, uma vez que cada gesto, mesmo ancorado em padrões reconhecíveis, é ressignificado no encontro singular entre corpo, música, espaço e interlocutores.

Assim, os movimentos sistematizados por Baqueta (2009) operam como elementos que estruturam um campo de inteligibilidade compartilhado no *Breaking*, conferindo-lhe certa estabilidade que viabiliza o diálogo entre dançarinos. Todavia, essa estabilidade nunca se impõe como rigidez normativa; mantém-se aberta à responsividade criativa, permitindo que cada performer inscreva sua assinatura enunciativa no acontecimento da dança. A singularidade do sujeito encontra nesses elementos estruturantes um território de negociação, no qual invenção e convenção se co-produzem.

Considerando essa articulação entre regra e criação, entre estabilidade relativa e potência inventiva, torna-se necessário explicitar os principais componentes que integram a prática da dança em sua materialidade cultural. Ao operarem como condições de produção do enunciado dançante, tais componentes participam tanto da constituição do campo artístico quanto da organização social da Cultura Hip Hop.

Nesse horizonte, apresentamos a seguir um quadro elaborado por Santos (2015), que sistematiza elementos integradores fundamentais — como música, roupa, acessórios, espaço e

características de aprendizagem — permitindo visualizar a complexidade material e simbólica que sustenta essa prática.

Quadro 1: Componentes da dança *Breaking*

Elementos Integradores	**Definição**
Música	Tanto pode ser com letra cantada por algum cantor ou executada por instrumental com características do *breakbeat*, *Funk* ou *soul*. O importante está na batida, entendida como a percussão e o conjunto instrumental da música. Os dançarinos compõem o fundamento básico, a criatividade e ritmo, o diálogo com a música. O *Breakbeat* é uma técnica criada pela DJ Hook Herc e que mais tarde ganhou destaque com os dançarinos dançando na "quebrada" da música (*breaking*).
Roupa	As roupas usadas pelas Bgirls ou Bboys são inicialmente criadas de acordo com estilo ou gosto de cada um, e no decorrer do tempo foram mudando, para acompanhar o clima e a cultura de cada lugar onde o Hip Hop chegou. É o caso das dançarinas que em outro contexto cultural utilizam roupa para inverno no clima quente. Mas o que é de uso uniforme são tênis, lenço na cabeça, calça tênis de cadarço, calça tactel. Hoje as mulheres usam uma calça mais colada no corpo, saia com shorte, bermudão, camiseta de manga, camiseta regata, boné e, torço e a vestimenta vai muito do interesse, do senso criativo, provocativo de quem esteja dançando. Além das roupas, as cotoveleiras e joelheiras compõem a indumentária. Geralmente embaixo da roupa ou à mostra.
Acessórios	Dependendo dos objetivos (batalhas, competições, treino, rodas) na realização da dança de rua, diferentes acessórios podem ser usados. Assim, dada a grande superfície a ser utilizada e para anular a aspereza do solo, usa-se a caixa de papelão, geralmente aquela usada para acondicionar geladeira como "tapete de proteção"; o contato de partes do corpo com o solo às vezes requer o uso de um capote quadriculado ou não, confesso que até hoje não sei o motivo de ser quadriculado. Certa vez perguntei a um B Boy e ele me respondeu afirmando que seria pela estética, mas sua resposta me deixou mais curiosa. Outro acessório é a 'touca head spin', usada para proteger pescoço e cabeça na execução do giro de cabeça. O Boom Box, tipo de rádio grande, era utilizado nas primeiras expressões do *breaking*. Hoje não se utiliza mais esse aparelho, talvez por várias razões, a principal sendo a violência nas ruas.
Espaço	O Espaço em que o *breaking* é geralmente praticado é a rua, o que não impede sua prática em qualquer espaço público ou privado. Os eventos de Dança de Rua em Salvador, de organização independente ou não, são realizados a partir de recursos próprios ou públicos, neste caso depois de aprovação de editais de projeto. Os que são independentes não têm outro retorno senão a tarifa mínima que pagam os simpatizantes e adeptos desta cultura. No apêndice, relato brevemente a organização desses eventos e seus apoios. Há alguns grupos que, com recursos públicos, realizam eventos pontuais, como a apresentação em teatros
Características	A dança era aprendida e realizada na rua, e na atualidade o modo de aprender se modificou. A antiga forma de acesso via filmes norte-americanos foi suplantada pela Internet, a partir dos vídeos e do youtube que registram danças praticadas nas ruas, ao ar livre, nas praças, na pista, no asfalto, quase que em tempo real. Há até grupos que utilizam

	os semáforos para apresentar suas performances em troca de apoio dos pedestres. Muitos ao fazerem essas atividades são vistos como desordeiros. Os grupos de dança são chamados de crew, no sentido de família ou equipe. A diferença entre crew e grupo vai depender da base ideológica de cada grupo, ligada ao que entendemos como filosofia de vida e forma de entender o mundo, além de sua atitude política na dança. Para se diferenciarem, os grupos e crew utilizam marcas na indumentária. Todas as pessoas usam camisas iguais (mesmo modelo) ou com a marca do grupo, mas com cores diferentes.

Fonte: Santos (2015, p. 62 - 63).

Os componentes da dança *Breaking*, apresentados no Quadro 1, funcionam como elementos composicionais que, conforme propõe Geletkanicz (2017), incidem diretamente sobre a recepção estética e valorativa do texto dançante. Tais elementos evidenciam a inscrição dessa dança no campo das linguagens, uma vez que se constituem como signos que ampliam a leitura dos gestos, movimentos e artefatos culturais que estruturam essa prática. Assim, configuram um campo simbólico que expressa o contexto de criação ideológica dessa cultura.

O corpo, enquanto signo ideologicamente saturado, passa a ser compreendido sob múltiplas perspectivas, pois carrega marcas dos grupos sociais que o constituem, como ocorre no Hip Hop, bem como das dinâmicas econômicas mais amplas engendradas pelo sistema capitalista. Esses tensionamentos reforçam a indissociabilidade entre linguagem e cultura, situando o *Breaking* como prática que emerge e dialoga com experiências socioculturais concretas.

Ao considerar o contexto simbólico específico do *Breaking*, verifica-se que sua prática organiza coletividades em torno da formação da roda, espaço de circulação em que B-boys e B-girls apresentam suas danças. Esse espaço comporta tanto confrontos formais — as batalhas — quanto momentos de dança livre, sem orientação competitiva. Em ambos os casos, a roda constitui ambiente dialógico de expressão corporal, no qual se entrecruzam criatividade, gestualidade e negociação de sentidos.

Nas batalhas, intercalam-se composições coreográficas e elementos de improvisação, ambos fundantes do campo simbólico da dança. Para compreender a noção de composição coreográfica, recupera-se Costa (2004, p. 5), segundo a qual "é de origem grega: *choreia* quer dizer dança e *grapho*, escrita. Logo, a coreografia é a escrita da dança". Entende-se, assim, a composição coreográfica como texto em constante diálogo entre coreógrafo e bailarino, no qual o corpo vivido dos sujeitos envolvidos protagoniza o processo criativo. Trata-se, como explicita a autora, de "um texto de movimentos cênicos escritos pelo corpo e no corpo que

compõe e organiza a linguagem da dança no espaço e no tempo a partir de seu mundo vivido" (Costa, 2004, p. 5).

No âmbito organizacional mais amplo da dança, recorrem-se a termos clássicos para pensar os recursos composicionais: uníssono, cânon, antífona e contraste simultâneo. Como sistematiza De Araújo (2015), os três primeiros têm origem musical: o uníssono refere-se à realização simultânea de um mesmo movimento; o cânon, à execução sucessiva que produz efeito de ondulação; e a antífona corresponde à estrutura de pergunta e resposta gestual. Já o contraste simultâneo diz respeito à realização, ao mesmo tempo, de movimentos distintos, gerando oposição cênica interna. Esses recursos evidenciam que a dança, enquanto linguagem, mobiliza vocabulários específicos que, no caso do *Breaking*, se articulam aos códigos próprios dessa cultura.

A improvisação, por sua vez, articula outra dimensão do texto dançante. De Carvalho Leite (2005, p. 13) enfatiza que ela "acontece cada vez que uma pessoa compartilha com outras o que ela sabe sobre esta forma de movimento", afastando a associação entre improviso e desorganização. O autor destaca que essa prática não se vincula a lógicas de "alto rendimento, virtuosismo e conquista de prêmios", pois "o dançarino se desenvolve cooperando com os parceiros e atento à aprendizagem que pode ter com cada um" (De Carvalho Leite, 2005, p. 19). A improvisação, portanto, não é ausência de forma, mas forma dialogal emergente a partir do encontro responsivo entre corpos.

Complementarmente, Marques (2010, p. 156) observa que, na improvisação, "não há pré ou pós-determinação de espaço e movimento. Isso não quer dizer que não haja intenção, consciência, recorte, escolhas". Essa lógica pode ser observada nas (re)construções realizadas por B-boys e B-girls, que se engajam em *escuta sensível* do próprio corpo e de seus pares, produzindo novas possibilidades de movimentalidade.

Para aprofundar a análise do texto dançante, recorremos aos estudos de Marques (2010), que propõe um conjunto de perguntas norteadoras voltadas à leitura crítica das práticas corporais e à dimensão formativa da dança: "Quem dança? Onde dança? O que se move ao dançar? Como se move? Enfim, por que se move quem dança? O que move essa dança?" (Marques, 2010, p. 106). Essas perguntas geradoras ampliam horizontes interpretativos, permitindo leituras múltiplas atravessadas por sentidos e significados construídos pelos apreciadores e praticantes — articulando-se de modo profícuo ao campo simbólico do *Breaking*.

Com vistas a sistematizar tais perspectivas, Marques (2010) organiza, a partir dessas perguntas, um "mapa de respostas", denominado campos de significação da linguagem da dança, apresentado a seguir.

Quadro 2: Campos de significação da linguagem da dança

Quem/com quem se move?	- Referência ao intérprete da dança: Biótipo, gênero, idade, etnia, classe, religião, orientação sexual, nacionalidade etc., percepção e organização corporal, técnicas corporais, presença cênica, uso de figurinos, maquiagem, adereços -Referência aos outros intérpretes, ao meio: Aproximação, distanciamento, entrelaçamento, contato físico, organização em cena (coreografia), modos de transição
Onde se move?	- Referência à construção do espaço pelo corpo do intérprete: Espaço ao redor do corpo (kinesfera), níveis, planos, projeções, progressões, tensões espaciais - Referência ao espaço cénico: Espaço de cena — arquitetura, meio ambiente, condições climáticas etc., paisagens sonoras e visuais
O que se move?	- Referência às partes do corpo e suas conexões: Articulações, membros, superfícies, cabeça e tronco - Referência às ações que o corpo pode realizar: Saltar, inclinar, cair, expandir, recolher, girar, gesticular, permanecer parado, torcer, transferir peso e deslocar-se - Referência às formas que o corpo pode tomar: Parafuso, bola, parede, agulha e suas transições
Como se move?	- Referência à qualidade do movimento, à expressividade de quem dança: Fatores do movimento: tempo, espaço, peso e fluência Ações do esforço: combinações entre os fatores de movimento
Por que se move?	- Referência às interações, motivações, razões, questões estéticas, éticas, sociopolítico-culturais que movem os dançantes (artistas)

Fonte: Marques (2010, p. 107-108).

Os campos de significação da linguagem da dança, quando tratados de maneira dialógica e articulados entre si, apresentam elevado potencial para subsidiar a análise de textos dançantes. Sobre essa dinâmica relacional, a autora defende que:

> Isoladamente, elas não dizem nada, são gavetas fechadas de um armário sem dono. Adicionadas uma a outra como uma lista, tornam-se estáticas e sem sentido. Relacionadas indefinidamente — urdidas, entrelaçadas, tramadas, tecidas entre si — passam a dizer alguma coisa, a compor diferentes possibilidades de lermos e vivermos tempos-espaços cotidianos em nossas danças. (Marques, 2010, p. 108).

Nesse sentido, não é frutífero tratar esses campos de maneira estanque; ao contrário, é necessário compreendê-los como teia relacional que se entrelaça simultaneamente no ato de

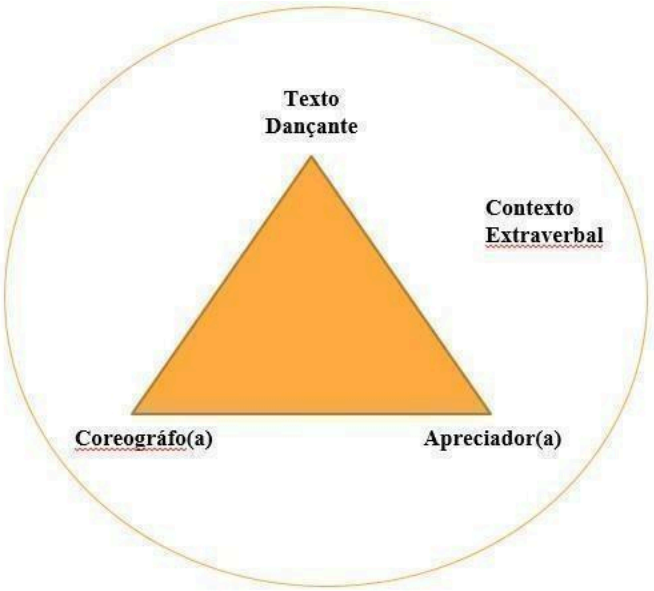
dançar e também fora dele. Logo, tais encaminhamentos assumem caráter eminentemente dialógico, capaz de sustentar múltiplas leituras e configurar o texto dançante como acontecimento responsivo.

Ressalta-se, ainda, a convergência entre as questões discutidas por Marques (2010) e os estudos de Bakhtin e do Círculo, especialmente no que se refere à centralidade do diálogo como princípio constitutivo da produção de sentido. Nessa perspectiva, a análise do texto dançante não se limita a identificar o todo na parte ou a procurar significados exclusivamente na performance final. Apoiada em Volóchinov (1976), essa abordagem compreende que a dança não se reduz nem à sua apresentação cênica, nem à interioridade do coreógrafo ou do bailarino, tampouco à interpretação isolada do público. Ela emerge, antes, da interação dialógica entre essas dimensões, estendendo-se ao contexto extraverbal no qual a obra é produzida, performada e circula.

Trata-se, portanto, de uma análise que considera a dança como enunciação situada, atravessada por valores, relações e condições sociais concretas. O texto dançante, nesse enquadramento, é inseparável da historicidade que o atravessa e do excedente de visão que envolve coreógrafo/a, executante e apreciador/a.

A Figura 1, a seguir, ilustra essa interação a partir da dimensão valorativa que articula o texto dançante, coreógrafo/a, bailarino/a e apreciador/a em diálogo com o contexto extraverbal.

Figura 1. Elementos que compõem a análise de um texto dançante



Fonte: Elaborado pelo pesquisador a partir de Volóchinov (2011).

Essas variáveis evidenciam o aspecto dialógico sob o qual este estudo compreende a dança *Breaking*. Convém recordar que o diálogo não se dissocia dos processos de interação social, pois constitui fundamento das relações humanas. Esse princípio é central no pensamento de Bakhtin e do Círculo, que se opõem a discursos monológicos, na medida em que o outro, além de exigir escuta, atua responsivamente na constituição do sentido.

No *Breaking*, o diálogo se manifesta tanto nas rodas de dança quanto nas batalhas: nas rodas, a interação situa-se na apreciação estética, sem endereçamento direto de confronto; nas batalhas, a dança adquire caráter de enfrentamento, e o sujeito dirige-se explicitamente ao outro por meio dos movimentos. Esse processo ocorre tanto entre indivíduos quanto entre grupos, configurando disputas simbólicas e estéticas marcadas pela alteridade e pelo embate. Tais relações reafirmam a dialogicidade presente no *Breaking*, compreendendo o diálogo não apenas como consenso, mas como discordância e enfrentamento, sempre permeados pela ética do reconhecimento do outro que estrutura essa cena.

Segundo Ponzio (2008), o signo, nesse campo, assume caráter inacabado e aberto ao interpretante, pois o sujeito só compreende uma palavra mediante outra, um signo mediante outro — o que revela a natureza dialógica da linguagem. O autor destaca que, apenas numa perspectiva abstrata, seria possível conceber o signo como algo fixo ou concluído, o que não corresponde à realidade concreta, pois:

> Nos contextos comunicativos concretos, o signo necessita de algo mais que um processo de identificação. Interpretar um signo não quer dizer simplesmente identificá-lo como este signo, como se prevê em um sistema determinado [...] A identidade do signo, portanto, não se determina na tautologia, mas num jogo de remissões a outros signos, em uma cadeia de interpretantes que permanece aberta em vez de se concluir no ponto de partida. A identidade do signo é sempre postergada: não é possível apagar o efeito de sua peregrinação, de sua transmigração a outros corpos sígnicos através dos quais a identidade do signo se afirma: no signo se encontram todos os elementos que o vão enriquecendo em seu intercâmbio com outros signos. (Ponzio, 2008, p. 162).

Bakhtin, de acordo com Ponzio (2008), assume postura dialógica e dialética em relação ao signo, reconhecendo as possibilidades abertas de interpretação que ultrapassam meros processos de identificação. Isso implica compreender que o *Breaking*, enquanto conjunto de signos, está aberto ao olhar do/a apreciador/a; ler seus movimentos vai muito

além de reconhecê-los como *top rocks*, *footworks*, *freezes* etc., envolvendo processos de remissão, refração e deslocamento para outros corpos sígnicos.

Ponzio (2008) argumenta, ainda, que Bakhtin distingue duas categorias sígnicas — "significado" e "tema" ou "sentido" — articuladas por relação dialética. O significado corresponde à relativa estabilidade cultural do signo; o tema ou sentido, à compreensão ativa do sujeito. Essa coexistência de estabilidade e abertura manifesta-se de forma objetiva, como apresentado no início desta tese ao discutir imagens que representam gestos como campo simbólico do *Breaking*, com base em Gonçalves (2012).

O sentido do signo depende da interação situada no ato vivido. Esse processo corrobora a ideia de que a dança, como ato experiencial e expressão singular do sujeito dançante, envolve uma dimensão ético-responsiva que demanda sua assinatura única e irrepetível. A singularidade do sujeito e as condições de produção do signo são variáveis indispensáveis ao processo interpretativo, pois:

> [...] é necessário que o significado, oculto no gesto da mão de um homem, seja compreensível para outro homem; que este homem saiba estabelecer — graças à experiência precedente — a relação necessária entre esse movimento e o objeto ou acontecimento em cujo lugar ele é empregado. Em outras palavras, o homem deve compreender que esse movimento é portador de um significado, que esse movimento expressa um signo. [...] pois somente assim se realizará a segunda condição necessária para a comunicação verbal para além da transmissão do signo: a compreensão do signo e a resposta a ele. (Volóchinov, 2013, p. 142-143).

Essas palavras ganham ainda mais importância para esta tese, pois Volóchinov (2013) utiliza o gesto como exemplo para evidenciar que os estudos da linguagem ultrapassam a esfera da língua. Além disso, sublinha que a compreensão do gesto decorre da capacidade de o sujeito estabelecer relações interpretativas com base em experiências anteriores. Assim, para além da transmissão e interpretação do signo, há sempre uma atitude responsiva dos indivíduos envolvidos na interação.

Ainda em diálogo com Volóchinov (2013), torna-se evidente que o corpo participa simultaneamente da constituição do significado e do sentido, funcionando como instância material e valorativa na produção discursiva. Nessa mesma direção, Ponzio (2008, p. 110) afirma que "o corpo humano é o material primário que concede função sígnico-ideológica a um fenômeno [...]", acrescentando que a realidade externa é "material sígnico secundário", que pressupõe sempre referência ao corpo humano. Assim, ambos convergem para a

compreensão de que o corpo é referência primeira da semiose, elemento central na produção e refração dos valores que sustentam os enunciados.

No *Breaking*, os gestos e movimentos corporais configuram-se como expressões sígnico-ideológicas que se articulam à realidade extracorporal; a linguagem, nesse contexto, não apenas registra a experiência corporal, mas desafia códigos históricos e estruturas ideológicas. Situada na intersecção entre contexto histórico-ideológico, prática corporal e interação social, a dança revela uma dinâmica dialógica e responsiva que transforma o corpo em campo de resistência e transgressão, operando como linguagem artística capaz de tensionar concepções de beleza, virtuosismo e legitimidade cultural.

Esta tese defende a transgressão em perspectiva dialógica, sem reduzi-la à ruptura ou oposição simplificada a visões conservadoras. A partir dos estudos de Bakhtin e do Círculo, propõe-se que a transgressão envolve quatro momentos dialógicos cíclicos, a saber: I) conscientização responsável da hierarquização de forças; II) resistência a determinada força social; III) enfrentamento da força social; e IV) momento de não-finalizabilidade.

Bakhtin (2010), ao analisar o universo rabelaisiano, demonstra que a percepção das hierarquias sociais é condição prévia para o gesto de sua suspensão, operada, no plano estético, pela carnavalização e pelo corpo grotesco. A inversão simbólica promovida pelo carnaval medieval subverte a ordem normativa e a estética oficial, produzindo uma revalorização sensível da cultura popular: aquilo que a tradição classificava como vulgar ou inferior transforma-se em espaço de criação coletiva, dotado de força crítica e expressividade própria. Nessa lógica, o carnaval funciona como zona liminar em que valores consolidados se desestabilizam e outras formas de sociabilidade tornam-se provisoriamente possíveis.

O riso, longe de ser mero gesto lúdico, assume estatuto filosófico, funcionando como meio de recompor a experiência humana em sua totalidade e de expor, de modo contundente, o caráter grotesco das autoridades e dos discursos oficiais. Trata-se de uma estética que reconfigura sensibilidades e modos de ver o mundo, abrindo espaço para que o popular manifeste sua potência transformadora e seu direito de significar.

Nesta tese, essa conscientização assume caráter responsável na medida em que exige do sujeito singular a capacidade de reconhecer as forças sociais, históricas e ideológicas que atravessam sua atuação e, a partir disso, posicionar-se eticamente frente ao que produz e interpreta. No contexto desta investigação, assumir esse caráter responsável implica compreender que a leitura dos discursos do *Breaking* e da Cultura Hip Hop não pode ser neutra ou alheia às desigualdades que constituem esses espaços. Trata-se de admitir que o

pensamento e a ação do pesquisador se inscrevem em uma dimensão de dever ético, sem álibi no existir, exigindo atenção às práticas, vozes e narrativas que emergem de corpos e territórios analisados. Como afirma Bakhtin:

> Cada um dos meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável meu; é um dos atos de que se compõe a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir. (Bakhtin, 2010, p. 44).

Assim, observa-se que o singular engloba tanto o pensamento do sujeito quanto suas ações situadas no mundo, e que a inação — o álibi — representa o empobrecimento do existir-evento. Destaca-se que a consciência das forças sociais é atravessada pela alteridade. A partir disso, emergem dois momentos responsivos: resistência e enfrentamento.

A resistência se relaciona ao "ato ou efeito de resistir[10], entendido aqui como preservação e revitalização de elementos culturais dentro do campo de vozes existentes — uma continuidade que desafia assimilação ou dominação. Já o enfrentamento envolve o "ato ou efeito de enfrentar[11]", caracterizado por disputa em torno de temáticas polêmicas, assumindo postura ativa de contestação, controvérsia e luta. Nesse plano, o enfrentamento funciona como dinâmica de transformação mais direta do campo discursivo e das estruturas de poder, promovendo reorganizações de símbolos, repertórios e códigos estéticos.

Esse debate aproxima-se da atuação das forças que incidem sobre os gêneros do discurso. Bakhtin (2002) identifica forças discursivas opostas: as forças centrípetas, que operam no sentido da unificação e normatização do enunciado, e as forças centrífugas, que promovem dispersão, heterogeneidade e descentralização dos sentidos. Essas forças estão em tensão permanente, pois: "os processos de centralização e descentralização, de unificação e de desunificação cruzam-se nesta enunciação" (Bakhtin, 2002, p. 82).

A tensão entre essas forças alimenta o quarto momento dialógico da transgressão: a não-finalizabilidade. Para Morson e Emerson (2008), embora o termo etimologicamente indique negativa, Bakhtin o utiliza para expressar abertura, potencialidade e criatividade. Em suas diferentes formulações, o autor descreve a não-finalizabilidade como condição essencial

---

[10]Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/resist%C3%AAncia/; acessado em 26 de out. de 2025.

[11] Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/enfrentamento/ . Acessado em 26 de out. de 2025.

da existência, sustentando que apenas sob esses termos a liberdade torna-se real. Segundo os autores:

> Bakhtin propõe o termo não-finalizabilidade (nezavershennost [inconclusividade]) para expressar a sua convicção de que o mundo é não apenas um lugar confuso, mas também um lugar aberto. O termo aparece com frequência em suas obras e em muitos contextos diferentes. Designa um complexo de valores centrais para o seu pensamento: inovação, "surpreendência", o genuinamente novo, abertura, potencialidade, liberdade e criatividade - termos de cujo uso ele se vale freqüentemente. (Morson; Emerson, 2008, p. 55).

Assim, mesmo após um enfrentamento, quando determinada força social parece superada, emerge sempre outra configuração de realidade aberta e suscetível a mudanças. Essa abertura encontra ressonância no próprio Bakhtin: "a última palavra do mundo e sobre o mundo ainda não foi dita, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está no futuro e sempre há de estar no futuro" (Bakhtin, 2008, p. 166).

No que se refere à relação entre liberdade e responsabilidade, Morson e Emerson (2008, 57) afirmam que "se a liberdade é possível, então os problemas éticos, sempre de importância crucial para Bakhtin, também o são. Se a liberdade é necessária, a responsabilidade é inevitável. Não existe álibi para o ser.". Assim, a articulação do primeiro momento — a consciência responsável diante das hierarquias de forças — com o contexto de um sujeito singular que age no mundo se mostra coerente com essa moldura bakhtiniana, que compreende a transgressão como um momento dialógico situado na dimensão ético-responsiva do sujeito.

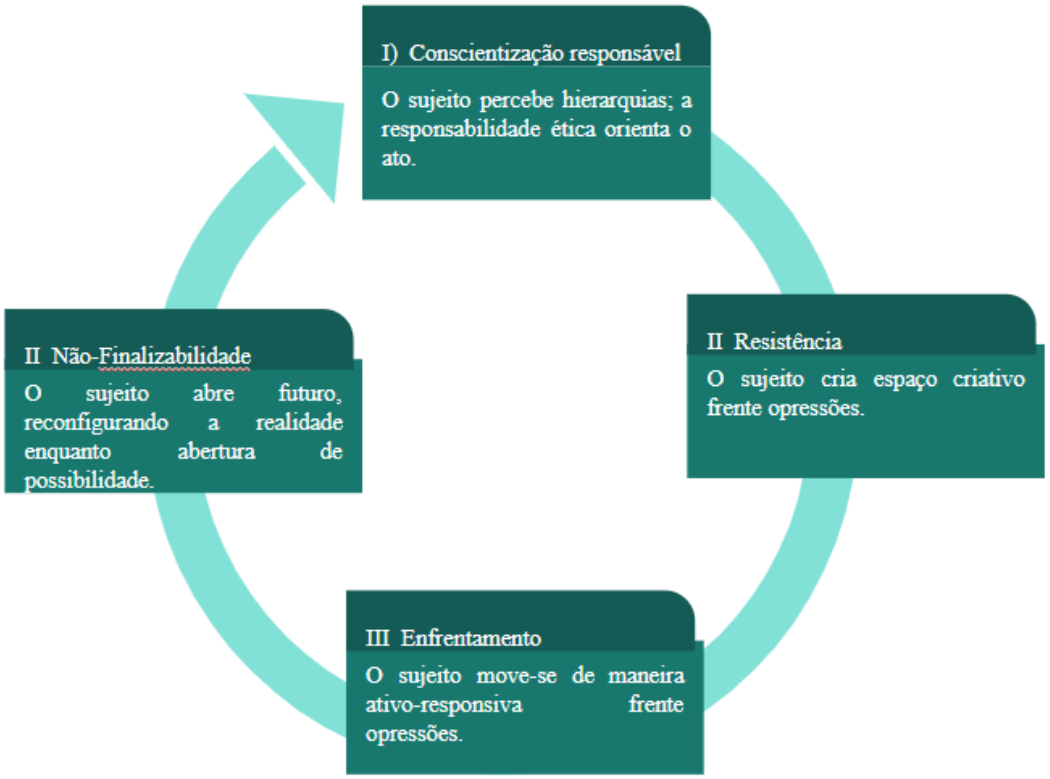
No que concerne à criatividade que atravessa o momento de não-finalizabilidade, ressalta-se que:

> [...] a criatividade não pode existir no reino dos fenômenos passivos, fortuitos. Porque a criatividade está igualmente ausente se esses fenômenos se limitam a seguir dadas leis ou a infringi-los aleatoriamente. A possibilidade tampouco leva em conta atos criadores significativos ou atos éticos responsáveis. (Morson; Emerson, 2008, p. 58).

Desse modo, tanto a liberdade quanto a criatividade configuram um horizonte dialógico constitutivo da transgressão, pois ambas são moduladas por exigências éticas e morais que incidem sobre sujeitos singulares. Como síntese qualitativa, apresenta-se a Figura

2, que organiza, em chave dialógica e cíclica, os momentos que fundamentam a concepção de transgressão defendida nesta tese.

Figura 2: Síntese da dialogicidade e ciclicidade da transgressão



Fonte: Elaborado pelo pesquisador (2025) a partir dos estudos de Bakhtin (2008; 2010; 2017) e de Morson e Emerson (2008).

A operacionalização desse debate permite articular esses momentos dialógicos em diferentes situações históricas e cotidianas, como no caso de Rosa Parks, apresentado no quarto tópico deste capítulo, especialmente no cenário da luta pelos direitos civis do século XX. O ato de Parks — recusar-se a ceder o assento no ônibus — emerge de uma percepção clara da hierarquia racial estruturante que organizava a segregação nos transportes públicos. Sua consciência responsável não se reduz a uma reação emocional: ancora-se em uma leitura crítica das contradições legais, morais e sociais que atravessavam o cotidiano das populações negras. Tal consciência envolve reconhecer a legitimidade conferida a estruturas opressivas e, ao mesmo tempo, perceber a possibilidade de contestá-las.

Esse momento corresponde ao estágio da tomada de posição, que antecede a ação: o sujeito singular identifica as forças em disputa e avalia suas implicações éticas e políticas. Na

prática, a decisão de Parks não é impulsiva; pelo contrário, resulta de uma interpretação situada das normas e da violência institucional, colocando-a na linha de frente da transgressão dialógica.

A resistência, por sua vez, pode ser entendida como a preservação de direitos básicos frente à opressão institucionalizada. No caso de Parks, sua recusa opera como afirmação de dignidade e cidadania, preservando identidades negras, memórias coletivas e práticas de mobilização. A resistência não se limita à rejeição direta: funciona como continuidade criativa, reforçando redes comunitárias e desafiando o status quo por meio de um gesto singular que reverbera socialmente.

O enfrentamento, tal como defendido nesta tese, envolve transformar o campo discursivo e institucional. O gesto de Parks desencadeia o *Montgomery Bus Boycott*[12], instaurando contestação organizada às estruturas de segregação. Embora seu ato tenha sido individual, seus efeitos são coletivos e estruturantes: impulsionam redes de resistência, estratégias de ação não violenta e reconfigurações simbólicas e legais. Trata-se do momento em que a resistência localizada se expande para a luta pública, capaz de desorganizar o poder hegemônico vigente.

Por fim, a não-finalizabilidade reafirma a abertura permanente do mundo a novas interpretações e possibilidades de transformação e criatividade. Após o episódio de 1955, o campo social permaneceu inacabado: políticas públicas, jurisprudências, movimentos sociais e práticas de resistência continuaram emergindo. O ato de Parks não encerra a luta pela igualdade — ele a inaugura em novos termos, instaurando condições de diálogo, disputa e criação. Associá-lo à não-finalizabilidade significa reconhecer que lutas por direitos e reconhecimento nunca se concluem, mas se reatualizam continuamente, produzindo novos sentidos e formas de organização social.

Em síntese, este tópico percorreu quatro eixos fundamentais: (I) delineou uma breve historicidade da dança *Breaking*; (II) aprofundou sua compreensão enquanto enunciado verbivocovisual, implicado em práticas estéticas e éticas situadas; (III) examinou alguns de seus elementos composicionais, tensionando singularidades e regularidades nas performances; e (IV) apresentou o empreendimento teórico desta tese ao defender a transgressão como movimento dialógico e cíclico, constituído por quatro momentos interdependentes —

[12] Consistiu em um amplo boicote político e social realizado entre 1955 e 1956, na cidade de Montgomery, Alabama, em resposta às políticas de segregação racial impostas no sistema de transporte público. Mobilizando comunidades negras, igrejas e organizações civis, o movimento tornou-se um marco na luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, inaugurando uma nova fase de enfrentamento coletivo às estruturas segregacionistas.

conscientização responsável das hierarquias de força, resistência, enfrentamento e não-finalizabilidade.

A articulação desses momentos evidenciou o potencial heurístico para compreender como atos singulares instauram deslocamentos éticos, estéticos e políticos no tecido social. Por conseguinte, delineamos o caminho para explicitar o percurso metodológico desta tese. Nesse movimento, mostraremos como as categorias aqui desenvolvidas serão operacionalizadas na análise do documentário *Nem eu sei tudo* (2020) e de algumas canções de Baco Exu do Blues, com vistas a compreender de que modo a Cultura Hip Hop — e, em particular, o Rap e a dança *Breaking* — enquanto práticas que tensionam, atualizam e reinscrevem modos de viver, criar e resistir em contextos marcados por disputas de sentido, opera como campo de produção discursiva e gesto responsivo no mundo social.

Encerrado o percurso conceitual que sustentou a compreensão do *Breaking*, do Rap e da Cultura Hip Hop como práticas discursivas, corporais e verbivocovisuais atravessadas por forças axiológicas, étnico-raciais, estéticas e políticas, torna-se necessário explicitar como esses referenciais dialogam com o processo de investigação adotado nesta tese. A Fundamentação Teórica revelou que os gestos, as sonoridades e as visualidades do *Breaking* e do Rap configuram-se como enunciados responsivos, produzidos em arenas de disputa e orientados por hierarquias de força que se atualizam no corpo e na voz. Do mesmo modo, discutiu-se que tais enunciados apenas adquirem inteligibilidade quando observados na relação com o outro, com o contexto extraverbal e com as condições históricas que constituem seu campo de emergência.

É justamente nesse ponto que a Metodologia se insere: como caminho operativo capaz de traduzir, em procedimentos analíticos, a perspectiva dialógica que sustenta esta tese. Se a Fundamentação discutiu o corpo dançante e a lírica do rap como signos ideológicos em permanente movimento, a metodologia demonstra como esses signos serão descritos, interpretados e cotejados, respeitando sua complexidade material e a multiplicidade de vozes que os atravessam.

3 ARQUITETÔNICA DA PESQUISA: A ADD COMO POSTURA DE ESCUTA RESPONSIVA AOS ENUNCIADOS VERBIVOCOVISUAIS E VERBOMUSICAIS

A dimensão metodológica desta tese não é compreendida como um apêndice técnico nem como um protocolo externo aplicado a posteriori sobre um objeto previamente constituído. Ao contrário, ela configura a própria arquitetônica da investigação, isto é, o modo como o objeto é construído, interrogado, descrito e tensionado teoricamente, em permanente articulação com os pressupostos dialógicos que sustentam o estudo. Assim, a metodologia deixa de ser uma sucessão neutra de etapas e passa a ser entendida como um gesto de construção responsiva do conhecimento, orientado ética e epistemologicamente pelos modos como as materialidades discursivas se apresentam — no corpo dançante do *Breaking* e na verbomusicalidade das canções de Baco Exu do Blues.

Essa compreensão fundamenta-se no fato de que este estudo é, em sua natureza, uma pesquisa documental de abordagem qualitativa, ancorada teórica e metodologicamente na Análise Dialógica do Discurso (ADD), conforme os postulados de Mikhail Bakhtin e do Círculo. Essa tríade — qualitativo, documental e dialógico — não opera por sobreposição mecânica de rótulos metodológicos, mas como um arranjo coerente de princípios que permite examinar o *Breaking* e o rap como enunciados socialmente situados, evitando tanto o objetivismo redutor quanto leituras impressionistas dissociadas da materialidade dos signos.

Assumir uma abordagem qualitativa implica afastar-se de perspectivas descritivistas, classificatórias ou herdeiras de uma razão positivista que historicamente tentou submeter as ciências humanas à lógica das ciências naturais. Como argumentam Bogdan e Biklen (1994), a pesquisa qualitativa privilegia a compreensão densa dos fenômenos, conferindo centralidade aos processos de produção de sentido e às condições sócio-históricas que moldam as práticas humanas. Não se trata, portanto, de colecionar dados para posterior enquadramento categorial, mas de produzir inteligibilidade sobre acontecimentos concretos, sabendo que esses acontecimentos são atravessados por valores, memórias, disputas, vozes e posições. Sob essa ótica, os dados — aqui entendidos como gestos, corpos, letras, sonoridades, cenas e imagens — não se apresentam como unidades estáticas, mas como materialidades saturadas de historicidade que exigem descrição minuciosa, interpretação responsiva e análise dialógica.

Nesse ponto, a posição do/a pesquisador/a torna-se decisiva. No interior da tradição qualitativa, o investigador não ocupa o lugar de um observador externo, neutro ou silencioso; ele participa da constituição do objeto, uma vez que todo ato de conhecimento envolve escolhas, recortes e valorações. Como observa Bortoni-Ricardo (2008, p. 32), “a capacidade

de compreensão do observador está enraizada em seus próprios significados, pois ele (ou ela) não é um relator passivo, mas agente ativo". Essa formulação é fundamental para esta tese, pois permite compreender a pesquisa como um acontecimento situado, no qual o olhar analítico se constitui em diálogo com o mundo que interpreta e é atravessado pelas tensões que busca descrever. Assim, a metodologia assume uma postura de responsabilidade ético-discursiva: descreve, interpreta e coteja as materialidades não para capturá-las como objetos mortos, mas para compreender os modos como elas respondem, resistem e produzem sentidos no tecido social.

Nesse contexto, Miotello, Araújo e Dias (2019) mencionam que essa dimensão interpretativa significa reconhecer que toda leitura é responsiva e situada, e que o/a pesquisador/a, longe de ser um exterior absoluto, participa da arena de valores a partir da qual pergunta, seleciona, compara e interpreta. Tal postura, porém, não autoriza subjetivismos arbitrários; antes, exige maior explicitação dos critérios analíticos, pois impõe que a análise torne visíveis suas bases, seus recortes metodológicos e seus modos de inferência.

Aliada a essa postura qualitativa, a natureza documental da pesquisa demanda uma compreensão ampliada e crítica do que se entende por documento. A pesquisa documental vem sendo amplamente utilizada na investigação de fatos sociais, como observa Pádua (1997), mas, para os fins desta tese, torna-se necessário romper com a compreensão restritiva que identifica o documento apenas com registros escritos, oficiais ou arquivísticos. Em consonância com Cellard (2008, p. 297), entende-se aqui que documento é "tudo o que é vestígio do passado, tudo o que serve de testemunho", o que inclui, de modo decisivo, materialidades híbridas e multimodais — iconográficas, audiovisuais, sonoras, performáticas e artísticas. Essa ampliação não é apenas técnica; ela tem consequências epistemológicas profundas, pois desloca o documento do lugar de simples fonte de informação para o estatuto de produção histórica e semiótica.

Nessa mesma direção, Le Goff (1996, p. 538) lembra que o documento é sempre "o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, das sociedades que o produziram". Tal afirmação é particularmente fecunda para esta pesquisa, porque impede tratar o documentário *Nem eu sei tudo* (2020) e as obras verbomusicais de Baco Exu do Blues como espelhos transparentes de uma suposta realidade periférica pré-discursiva. Eles são, antes, documentos-monumentos, isto é, formas construídas, organizadas, enquadradas, editadas, entonadas e axiologicamente orientadas.

Nesse meio, o documentário seleciona vozes, enquadramentos, cenas, ritmos de montagem e modos de visibilizar os corpos; as canções selecionam timbres, léxico, *flow*, pausas, acentos valorativos e cenas enunciativas. Em ambos os casos, não se está diante de realidades "brutas", mas de materialidades produzidas no interior de disputas sociais e ideológicas. Por isso, a tarefa metodológica do/a pesquisador/a não consiste em tomar esses materiais como testemunhos imediatos, mas em desmontar criticamente sua composição, interrogando o que mostram, o que silenciam, a que vozes respondem e quais discursos enfrentam.

É precisamente na intersecção entre essa ampliação do documental e o horizonte qualitativo da pesquisa que a ADD se impõe como fundamento teórico-metodológico central. Na presente tese, essa perspectiva não é tomada como ferramenta aplicável a posteriori, nem como repertório estático de categorias a serem simplesmente encaixadas no material. Ela comparece como postura de escuta responsiva, isto é, como forma de se relacionar com o objeto a partir da compreensão de que todo enunciado é socialmente situado, axiologicamente orientado e constituído nas relações com outros enunciados. Em vez de buscar um sentido fixo e oculto, a análise dialógica investiga como os sentidos se produzem no embate entre vozes, posições e horizontes sociais, como afirmam Destri e Marchezan (2021).

Esse ponto se esclarece ainda mais quando se convoca o conceito bakhtiniano de heterociência. Ao discutir a especificidade das ciências humanas, Bakhtin (2010) critica o modelo de conhecimento que pretende isolar o sujeito do acontecimento singular de sua existência em nome de um rigor abstrato e desumanizado. Diferentemente das ciências que lidam com objetos mudos, nas ciências humanas o pesquisador se defronta com textos, vozes, consciências e valores. Não há objeto simplesmente dado: há outro sujeito, outra palavra, outra consciência socialmente situada.

Nessa mesma linha, Miotello, Araújo e Dias (2019, p. 221) advertem que, no campo dialógico, lida-se com "um objeto que é único, não um objeto que é unitário; é uma unidade de outras, mas sempre é um objeto único". A distinção é crucial: o objeto de pesquisa não é homogêneo nem redutível a uma essência estável; ele é uma singularidade atravessada por múltiplas determinações e relações. Logo, conhecer, nesse campo, não é capturar uma verdade monológica escondida nos dados, mas produzir uma compreensão relacional que emerge do contato tenso entre o/a pesquisador/a e as alteridades presentes no *corpus*.

Assumir a ADD como escuta responsiva significa, então, materializar essa heterociência no trabalho analítico. Miotello, Araújo e Dias (2019, p. 225-226) formulam essa

atitude de modo particularmente preciso ao afirmarem que “escutar é levar minha palavra a tensionar a palavra do outro que está vindo à minha direção. A palavra do outro não entra diretamente na minha cabeça, ela entra grudada na minha contra-palavra, é um jogo ‘eu-outro’, outro ‘eu’, é uma relação de completude e incompletude”. A força dessa formulação reside em mostrar que compreender não é absorver passivamente o dizer do outro, mas posicionar-se responsivamente diante dele.

A escuta, na ADD, nunca é muda; ela é sempre uma forma de resposta, ainda que analítica, mediatizada e teoricamente elaborada. Isso significa que o percurso metodológico desta tese não se organiza a partir de um checklist estruturalista nem de um sistema rígido de categorias pré-fabricadas. O que se propõe é uma atitude investigativa, nos termos de Brait (2006), apta a apreender relações alteritárias, tensões de poder, embates axiológicos e fluxos ideológicos nas discursividades do Hip Hop, do rap e da dança *Breaking*.

Essa compreensão é especialmente necessária porque o objeto desta tese não se limita a uma única matriz semiótica. O *corpus* foi estruturado a partir do encontro entre materialidades verbivocovisuais e materialidades verbomusicais, o que exige do analista uma escuta metodológica ampliada, capaz de acompanhar a produção do sentido na intersecção entre corpo, voz, imagem, som, montagem, batida, gesto, enquadramento, palavra e entonação.

A expressão “materialidade verbivocovisual” não comparece aqui como ornamento terminológico, mas como reconhecimento de que, no audiovisual, a significação se produz no entrelaçamento de diferentes planos semióticos, como defendem Paula e Luciano (2020). Do mesmo modo, a materialidade verbomusical (Souza, 2010) não pode ser reduzida à letra escrita da canção, pois o sentido também se realiza na pulsação rítmica, na respiração, no timbre, na fratura vocal, nas acelerações e pausas que modulam a palavra. Em outras palavras, esta tese parte do pressuposto de que os fenômenos analisados não podem ser adequadamente lidos se forem fraturados em compartimentos artificiais. O que importa metodologicamente é sua composição dialógica e sua inseparabilidade material.

Nessa chave, a organização do *corpus* não decorre de um acúmulo arbitrário de materiais, mas de uma necessidade epistemológica diretamente vinculada à tese defendida. De um lado, o documentário *Nem eu sei tudo* (2020) concentra a dimensão coletiva, pedagógica, espacial e comunitária da Cultura Hip Hop, evidenciando como o corpo que dança ocupa, ressignifica e disputa o espaço urbano. De outro, a obra de Baco Exu do Blues radicaliza a vocalização de fraturas subjetivas, tensões raciais, conflitos de gênero e capturas

mercadológicas que atravessam a experiência periférica. A articulação entre essas duas materialidades não opera por mera soma ilustrativa: funda-se numa exigência dialógica — a de que uma materialidade seja lida à luz da outra, em embate axiológico, para que o fenômeno da transgressão não seja aprisionado nem numa chave romantizante de resistência pura, nem numa chave cínica de captura absoluta.

É aqui que o princípio do excedente de visão se torna metodologicamente decisivo. Em Bakhtin (2011), o excedente de visão remete àquilo que um sujeito pode perceber do outro a partir de sua posição singular no mundo. Transposto para o trabalho analítico, esse princípio autoriza compreender que uma materialidade pode iluminar zonas não imediatamente visíveis da outra. Logo, ao centrar-se apenas no documentário, a análise correria o risco de reter a Cultura Hip Hop predominantemente em sua dimensão afirmativa, pedagógica e coletiva, aproximando-se de uma leitura excessivamente heróica das margens. A presença de Baco Exu do Blues cumpre a função de contra-palavra, pois sua lírica introduz rupturas, expõe a solidão do sujeito periférico, dramatiza a captura mercadológica e desestabiliza qualquer fechamento celebratório. Em sentido inverso, a roda de *Breaking*, com sua dimensão pública, comunitária e corporal, também reorienta a escuta das canções, impedindo que o sofrimento lírico seja lido apenas como drama individual descolado de práticas coletivas de resistência. O *corpus*, portanto, não foi montado para produzir equivalências, mas para instaurar tensões produtivas.

Essa opção metodológica dialoga diretamente com a noção de cotejamento, tal como reformulada por estudos recentes no campo dialógico. Para Miotello, Araújo e Dias (2019), ao colocar uma materialidade diante da outra, o/a pesquisador/a não procura apenas semelhanças temáticas, mas sobretudo fricções produtivas, dissonâncias estruturais, deslocamentos axiológicos e reacentuações de sentido. Uma cena do documentário não "confirma" uma canção; uma canção tampouco "traduz" um fotograma. O que se busca é fazer com que uma materialidade interrogue criticamente a outra, permitindo que a interpretação emerja do embate responsivo entre elas.

Em termos metodológicos, isso significa que o *corpus* é construído não como arquivo homogêneo, mas como arena de vozes em confronto. Tal escolha responde, inclusive, às exigências da própria introdução da tese, na qual se sustenta que a transgressão não é essência, mas efeito discursivo situado, dialógico e contraditório. Se a tese afirma a contradição como constitutiva, a metodologia precisa ser capaz de produzi-la analiticamente.

O cotejamento é menos um recurso auxiliar do que o próprio motor hermenêutico da investigação.

A densidade teórica dessa arquitetônica metodológica também exige deixar claro que o trabalho não confunde objeto de estudo com materialidade de análise. O objeto desta tese é a transgressão como efeito discursivo nas práticas da Cultura Hip Hop, especialmente nas tensões que atravessam raça, gênero, corpo, periferia, mercado e legitimidade estética. Já o *corpus* é formado por materialidades específicas pelas quais esse objeto pode ser interrogado: o documentário *Nem eu sei tudo* (2020) e recortes da obra de Baco Exu do Blues. Essa distinção é central porque impede tanto a redução empirista — que toma o *corpus* como fim em si mesmo — quanto a abstração teórica — que discute "transgressão" sem mostrar onde e como ela se materializa. Metodologicamente, portanto, a pesquisa avança a partir da convicção de que o objeto só se deixa entrever por meio de enunciados concretos, mas nunca se esgota neles.

Nessa perspectiva, a expressão arquitetônica da pesquisa ganha sua plena justificativa. Não se trata apenas de nomear um capítulo com maior densidade conceitual, mas de afirmar que o percurso investigativo foi construído como composição relacional: fundamentos epistemológicos, definição do *corpus*, critérios de seleção, tratamento das materialidades e operacionalização analítica. Cada uma dessas partes responde dialogicamente e axiologicamente às outras, e só faz sentido em conjunto. A arquitetônica, aqui, é tanto uma forma de organização do capítulo quanto um princípio de inteligibilidade do próprio trabalho: ela traduz, em chave metodológica, a recusa bakhtiniana de separar forma e conteúdo, teoria e procedimento, pesquisador e objeto, materialidade e valor.

Por essa razão, as seções subsequentes deste capítulo foram organizadas para explicitar, de modo progressivo, os meandros desse percurso. Inicialmente, será aprofundada a distinção teórica entre o objeto de estudo e a materialidade do *corpus*, a fim de evitar confusões conceituais e garantir maior precisão analítica. Em seguida, serão desenvolvidas as especificidades metodológicas das dimensões verbivocovisual e verbomusical, evidenciando como cada uma demanda procedimentos próprios de descrição e escuta. Posteriormente, serão apresentados os critérios de seleção, recorte e organização do material empírico, mostrando por que determinadas cenas e determinados excertos líricos foram privilegiados. Por fim, será detalhada a operacionalização do procedimento analítico, com ênfase nos movimentos de descrição, interpretação responsiva e cotejamento dialógico, de modo a demonstrar, com clareza, a exequibilidade e o rigor do percurso adotado.

Logo, a arquitetônica metodológica que sustenta esta tese busca estar à altura de seu objeto: não simplificá-lo, não romantizá-lo, não domesticá-lo, mas escutá-lo em sua tensão viva, em sua dimensão inacabada e em sua potência crítica.

Essa postura de escuta responsiva, que define a ADD, exige que o/a pesquisador/a não tome o material empírico como um dado bruto, mas como um acontecimento discursivo que demanda construção teórica prévia. A arquitetônica desta investigação pressupõe uma distinção fundamental entre aquilo que se apresenta fisicamente ao olhar e aquilo que se constrói como problema científico. Para que a análise não se perca em uma paráfrase descritiva, torna-se imperativo delimitar a fronteira entre o objeto de estudo — a transgressão enquanto efeito — e a materialidade do arquivo que lhe dá suporte, movimento que passamos a detalhar a seguir.

3.1 Objeto de Estudo versus Materialidade do *Corpus*: A Construção do Arquivo e a Emergência do Discurso

No âmbito das pesquisas filiadas aos pressupostos bakhtinianos e, de modo mais amplo, das investigações inseridas no vasto território das Ciências Humanas e das Linguagens, a delimitação rigorosa das fronteiras conceituais entre o *corpus* da pesquisa e o seu objeto de estudo configura-se não apenas como detalhe organizacional, mas como imperativo epistemológico estruturante. Em conformidade com as exigências de rigor teórico-metodológico do campo da ADD, torna-se vital evitar o reducionismo empirista que tende a confundir a materialidade arquivada (o documento físico, o vídeo, o áudio) com o fenômeno discursivo e ideológico que nela circula, se atualiza e ganha vida.

Para Brait (2006), o *corpus* não carrega o objeto de estudo de forma cristalizada, estática ou transparente, esperando ser simplesmente "descoberto" pelo/a pesquisador/a. Ao contrário, o objeto discursivo é resultado de um gesto interpretativo dialógico. Cabe ao analista, munido de seu horizonte axiológico e epistemológico, interrogar a materialidade para fazer emergir o objeto. Bakhtin (2011, p. 307), ao refletir sobre o problema do texto, adverte que "o texto é a realidade imediata (a realidade do pensamento e das emoções), a única da qual podem provir essas disciplinas e esse pensamento. Onde não há texto, não há objeto de pesquisa e de pensamento". Entretanto, o autor deixa claro que a análise não se encerra na imanência desse texto, mas busca o diálogo que ele instaura e que o ultrapassa. Assim, torna-se imprescindível estabelecer, com clareza conceitual, o que se constitui como arquivo

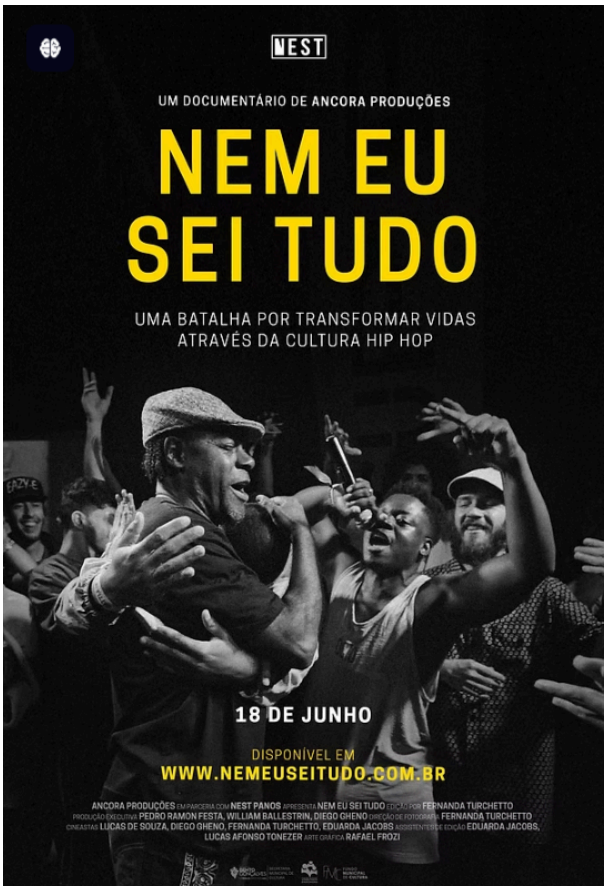
empírico de análise (o chão material da pesquisa) e o que se configura como problema investigativo (a vida discursiva em movimento).

O *corpus* desta pesquisa, portanto, circunscreve-se ao universo empírico cuidadosamente selecionado, recortado e justificado para a observação metodológica. Atendendo às necessidades de expansão e arejamento das fontes — evitando, assim, a endogenia de um arquivo restrito a um único gênero ou suporte —, o *corpus* é assumido em sua natureza deliberadamente híbrida e multimodal. Ele é composto por duas materialidades distintas, alocadas em mídias diversas, porém dialogicamente conectadas pela mesma ecosfera cultural e política: o Hip Hop brasileiro.

A primeira materialidade que integra o *corpus* consiste no documentário *Nem eu sei tudo* (2020), tomado metodologicamente como texto audiovisual de natureza verbivocovisual. Nessa dimensão, o arquivo oferece o enunciado cinestésico da dança *Breaking*, capturando não apenas a fisicalidade da performance, mas também a ocupação periférica do espaço urbano, as interações coreografadas e improvisadas nas rodas de dança e os relatos de seus/suas praticantes. Consiste em um mosaico verbo-visual e sonoro no qual o corpo periférico se projeta em tela e responde às tensões sociais que o atravessam.

Segue a capa do documentário:

Imagem 6. Capa do Documentário "*Nem eu sei tudo*"



Fonte: https://www.nemeuseitudo.com.br

Sobre a obra, é apresentado um pequeno release divulgado no site[13] oficial do documentário, no qual se afirma que a obra é fruto de:

> Um coletivo nascido a partir do amor pela Cultura Hip-Hop, em um dos lugares mais contraditórios para isso. Buscam incansavelmente fomentar e fortalecer essa cultura na região, levando seu nome para Brasil e o mundo. Enfrentando diversos preconceitos, juntos, persistem na batalha de serem melhores para os outros. Pois acreditam que cultura não se trata do que gostamos, mas sim do que pode mudar vidas.

Nesse trecho, evidenciam-se elementos que dialogam diretamente com o horizonte desta investigação, pois apontam forças que demandam enfrentamento e superação, ao mesmo tempo em que realçam o impacto emancipatório desse Movimento na vida dos sujeitos. Desde a perspectiva da ADD, compreende-se esse documentário como um texto que carrega um conjunto de signos que refletem e refratam a realidade social dos grupos que compartilham do ato de dançar o *Breaking*.

Além disso, o documentário recebeu reconhecimento institucional significativo, o que reforça sua pertinência analítica: foi finalista do Hip Hop Cine Fest[14], festival internacional sediado em Roma em maio de 2023, cuja missão é valorizar produções audiovisuais de impacto social vinculadas à Cultura Hip Hop. Adicionalmente, a obra foi premiada na categoria viagem/cultura/artes do Docs Without Borders Film Festival (DWBFF)[15], nos Estados Unidos, em 2021, festival dedicado exclusivamente ao gênero documentário, o que atesta sua qualidade estética, sua circulação crítica e sua capacidade de dialogar com diferentes audiências. O audiovisual representa não apenas uma referência sólida para o estudo desse Movimento em seu âmbito mais específico, mas também evidencia dimensões que transbordam o recorte artístico, abrindo-se para discussões interdisciplinares sobre linguagem, memória social, ativismo cultural e fronteiras entre arte e cidadania.

A segunda materialidade que compõem este *corpus* abarca um conjunto criteriosamente selecionado de canções do artista baiano Baco Exu do Blues. Tais canções são tratadas, sob o rigor da ADD, como enunciados verbomusicais (Souza, 2010). Nessa frente, a

---

[13] Disponível em: https://www.nemeuseitudo.com.br/; Acessado em 30 de out. de 2025.
[14] Disponível em: *https://difusora890.com.br/index.php/documentario-nem-eu-sei-tudo-e-finalista-de-festival-de-cinema-em-rom*
[15] Disponível em: *https://coletiva.net/pelo-rs/documentario-de-bento-goncalves-conquista-premio-nos-estados-unidos,384026.jhtml*; Acessado em 22 de out. de 2025

materialidade combina a letra escrita com a dimensão sonora: a batida grave (*beat*), a respiração, a prosódia, a cadência rítmica (*flow*) e as inflexões vocais do intérprete. Trata-se de um arquivo que reúne palavra e som em relação indissociável, constituindo-se como acontecimento discursivo em sua própria materialidade acústica.

Santos, Rocha e Carvalho (2021) destacam que Baco Exu do Blues consolidou-se como uma das vozes mais influentes da música brasileira contemporânea ao articular a superação de estigmas sociais a uma estética inovadora, acumulando premiações de prestígio — como o Troféu APCA, o Prêmio Multishow e o Grand Prix em Cannes pelo curta-metragem *Bluesman*. Sua obra, marcada pelo sucesso de álbuns como Esú e Bluesman, promove o empoderamento e a visibilidade negra ao ressignificar gêneros periféricos como samba, funk e rap, alinhando-os ao blues e fortalecendo discursos de pertencimento cultural e engajamento político.

A construção da identidade artística de Baco Exu do Blues fundamenta-se em uma tríade de signos ideológicos e dialógicos que podem ser lidos sob perspectiva decolonial. Segundo Brandão (1999), o termo Baco, em grego *Bákkhos*, com derivados como *Bákkhe*, *bacante* e o verbo *bakkheúein* — "ser tomado de um delírio sagrado" — refere-se a uma divindade que enfrentou oposição política por representar o desregramento e a purificação diante da rigidez da *pólis* aristocrática. Diferente de outras figuras gregas, Baco é descrito como divindade profundamente humanizada, cujos rituais de purificação e sacrifício simbolizam resistência existencial — elemento que, segundo Santos, Rocha e Carvalho (2021), o artista recupera para tensionar estruturas de poder contemporâneas.

No que tange à matriz africana, Prandi (2001) descreve Exu como o Orixá da comunicação e guardião de um saber enciclopédico, responsável por reunir narrativas de infortúnios e glórias para explicar os mistérios do mundo. Embora demonizado pelo olhar colonial, Sàlámì e Ribeiro (2015) reiteram que Exu possui natureza disciplinadora, atuando como elo necessário entre o humano e o divino para estabelecer ordem por meio do movimento. Para Santos, Rocha e Carvalho (2021), ao adotar esse signo ideológico, o rapper alinha sua voz à função de mensageiro, utilizando o conhecimento acumulado por Exu para desestabilizar discursos monológicos e opressivos.

Por fim, Abal e Trombetta (2011) explicam que o *blues*, como já discutido no capítulo teórico sobre a Cultura Hip Hop, surgiu como fenômeno de ruptura, criado por descendentes de pessoas escravizadas no sul dos Estados Unidos para expressar dor, pobreza e marginalização. Para os autores, tal gênero não buscava a aprovação das elites, mas sim a

afirmação de uma identidade negra insurgente, cuja influência foi determinante para essa cultura — aspecto central no cotejamento desta tese. Assim, ao fundir Baco, Exu e Blues, o artista constrói um enunciado saturado de valorações que, conforme Aranha e Martins (1993), vincula o divino ao sofrimento e à ação humana, transformando essas referências "pagãs" em instrumentos de empoderamento e visibilidade afrodescendente.

Em suma, o documentário fílmico e as faixas musicais constituem as balizas materiais e os limites textuais onde os fenômenos desta pesquisa foram mapeados, recolhidos e catalogados para o manuseio analítico.

Contudo, é basilar e inegociável pontuar que o objeto de estudo desta tese não se confunde, em hipótese alguma, com essas obras enquanto produtos culturais em si mesmos. Esta investigação não se filia ao campo disciplinar dos Estudos de Cinema, tampouco à Musicologia Formal ou à Crítica de Arte. Logo, não é o foco deste trabalho avaliar a qualidade da montagem documental, a decupagem cinematográfica, a correção estética da fotografia de *Nem eu sei tudo* (2020), nem dissecar a teoria harmônica, as escalas musicais ou as métricas estritas de composição do rap de Baco Exu do Blues.

Sob a lente analítica da Linguística e da ADD, o objeto desta tese consiste nos discursos, valores e enunciados que atravessam essas materialidades, configurando a Cultura Hip Hop — notadamente a performance corporal da dança *Breaking* e a enunciação poético-vocal do rap — como linguagens de/em transgressão. Investiga-se, portanto, o funcionamento discursivo-axiológico que nelas se organiza: interroga-se como se produzem os sentidos de resistência; como os valores ideológicos entram em rota de colisão; e como as posições de sujeito (o subalternizado, o opressor, a mulher, o homem branco) se desenham e se enfrentam em enunciados concretos que refratam, historicamente, as feridas de raça, classe, gênero e territorialidade no Brasil.

Essa diferenciação ontológica entre o arquivo físico e o objeto discursivo encontra sustentação direta no pensamento fundante do Círculo. Para Volóchinov (2017, p. 113), o verdadeiro foco da filosofia da linguagem não se encontra no produto isolado, "mas no fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua". Seguindo essa premissa irredutível, o objeto de pesquisa aqui delineado é o dinamismo da arena enunciativa.

É interessante observar como o corpo que dança e a voz que rima não atuam como instâncias isoladas, mas como elos de uma cadeia comunicativa ininterrupta, respondendo a discursos hegemônicos pretéritos, antecipando réplicas de seus opositores, subvertendo signos

violentos (como o próprio termo “Exu” ou a “vulnerabilidade”) e instaurando modos singulares e transgressores de endereçamento ao outro.

A preservação rigorosa dessa distinção é um passo decisivo para o amadurecimento analítico que se desdobrará nos próximos capítulos dedicados aos eixos de discussão. Ao cindir *corpus* (aquilo que se olha) e objeto (aquilo que se procura), a tese assume o compromisso de não apenas apontar o que os textos dizem, mas demonstrar cientificamente como tais sentidos se constituem. Documentário e canções são, portanto, os terrenos férteis e empíricos pisados nesta caminhada; o objeto de estudo, contudo, reside na mecânica discursiva invisível, no atrito das vozes sociais, no modo como o sentido se faz carne e som, e em como a valoração ideológica é distribuída na entonação para que a transgressão ganhe corpo na materialidade cultural do Hip Hop.

Uma vez estabelecida a distinção entre o horizonte da pesquisa e o arquivo selecionado, torna-se necessário mergulhar na espessura física dessas materialidades. Na perspectiva bakhtiniana, o sentido não flutua sobre o texto, mas encarna-se na materialidade do signo ideológico. Portanto, a compreensão da transgressão no Hip Hop exige que olhemos para a “carne” dos enunciados: o gesto que ocupa o espaço e a voz que tensiona o ritmo. A seção seguinte dedica-se a explorar as especificidades das materialidades verbivocovisuais e verbomusicais, fundamentando como cada estrato semiótico participa da coautoria dos sentidos.

3.2 As Materialidades em Análise sob a Ótica Dialógica: O Signo Encarnado e a Recusa da Dicotomia

Para a ADD, a matéria-prima de qualquer investigação empírica não reside em abstrações idealistas, mas na concretude tangível do signo. Volóchinov (2017, p. 31) estabelece um panorama materialista que orienta todo o percurso analítico desta tese: “Todo signo ideológico não é apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas é também, ele mesmo, um fragmento material dessa realidade”. Nesse sentido, o som que ecoa no espaço, a cor que preenche a tela, o movimento do corpo que rompe a inércia, a imagem que se enquadra e a palavra em sua entonação possuem densidade física, social e histórica. A compreensão profunda de um enunciado exige o enfrentamento frontal de sua espessura material, pois é nela — e não fora ou “por trás” dela — que as refrações ideológicas, os embates de classe, os conflitos raciais e as valorações se corporificam e circulam socialmente.

Ao se debruçar sobre o universo da Cultura Hip Hop, esta pesquisa lida deliberadamente com práticas e expressões que recusam o confinamento à palavra estritamente verbal. Esse Movimento é, por sua gênese histórica e periférica, uma arena de enunciações multimodais, sincréticas e polifônicas. Demandar que a análise de suas práticas se restrinja à decodificação de transcrições de letras de rap ou de falas isoladas do documentário seria mutilar o fenômeno e esvaziar sua força discursiva. Assumir a ADD como suporte metodológico e epistemológico implica reconhecer, como pressuposto inegociável, que o sentido não está "escondido" na mensagem, mas se produz de maneira arquitetônica, relacional e entrelaçada entre diferentes linguagens simultâneas.

Para operacionalizar essa leitura de alta complexidade semiótica — e atender à exigência acadêmica de um rigor que não simplifique o fenômeno estudado — a presente tese desdobra o seu *corpus* investigativo em duas esferas materiais complementares, dialogicamente conectadas. A primeira abarca a dimensão verbivocovisual do registro documental; a segunda mergulha na dimensão verbomusical das performances cancionistas que serão apresentadas a seguir.

3.2.1 A Dimensão Verbivocovisual no Documentário *Nem eu sei tudo* (2020)

A primeira frente de análise empírica deste trabalho volta-se para a linguagem cinematográfica e documental da obra *Nem eu sei tudo* (2020). A natureza desse suporte exige uma abordagem analítica que ultrapasse a mera transcrição ortográfica da fala de seus sujeitos ou a análise estrutural de sua narrativa. Para dar conta da teia de sentidos que a tela projeta, a pesquisa adota como alicerce o conceito de verbivocovisualidade, amplamente teorizado por Paula e Luciano (2020) dentro dos estudos dialógicos. Nessa perspectiva, quando o/a analista se depara com enunciados complexos (como cinema, teatro, mídias visuais e performances), o estrato verbal (a palavra dita), o estrato vocal (a entonação, o timbre, o ritmo da fala) e o estrato visual (a imagem, a corporalidade, o espaço, a edição) não operam como anexos ou duplicações redundantes. Pelo contrário, eles atuam em regime de coautoria e codependência, constituindo conjuntamente o enunciado e produzindo sentido em ato.

Nesse prisma metodológico, o documentário não é jamais tratado como espelho transparente ou janela neutra que oferece acesso direto à "verdade" da juventude periférica. Sob a ótica de Volóchinov (2017), todo signo não apenas reflete, mas refrata a existência social. A análise verbivocovisual exige, portanto, que o olhar do/a pesquisador/a incida sobre

a montagem ideológica da cena. No plano verbal, a investigação examina entrevistas, relatos de vida, marcas de trauma e vitórias, além do emprego de gírias e da sintaxe própria do Hip Hop, compreendendo tais escolhas não como desvios normativos, mas como posicionamentos discursivos de resistência.

No plano vocal e sonoro, a pesquisa concentra-se na materialidade do ruído, da respiração e das inflexões valorativas. A voz embargada durante um depoimento, o grito de convocação na roda, os agudos de orgulho ou denúncia, e — de maneira crucial — a trilha sonora e as batidas que regulam o ritmo da montagem não são tratados como simples "efeitos de áudio". Na ADD, o som é marcador ideológico: ele molda a percepção do espectador, instaurando atmosferas de urgência, lamento, festa ou enfrentamento, modulando diretamente a valoração do enunciado.

No plano visual, emerge com contundência a corporeidade dançante do *Breaking*, que constitui a medula empírica desta investigação. Metodologicamente, assume-se que o corpo negro, feminino e periférico em movimento não é um suporte biológico neutro ou mero executante técnico. Trata-se de compreender o gesto e o movimento como enunciados situados, inscritos no campo dialógico. Os gestos precisos, as contorções, as suspensões abruptas (*freezes*) e o trânsito rente ao chão (*footwork*) são interpretados como réplicas cinestésicas a imposições históricas de imobilidade, controle e docilização. Ademais, a câmera que filma esse corpo atua como um "outro" exotópico, que enquadra, recorta, enfatiza e eterniza a performance.

A metodologia recusa o seccionamento analítico da obra: o foco não está isolado no movimento, nem apenas na palavra, nem somente no enquadramento, mas na fricção relacional entre gesto, voz e olhar da câmera — um entrechoque semiótico em que se disputam valorações e legitimidades sociais.

3.2.2 A Dimensão Verbomusical nas Canções de Baco Exu do Blues

A segunda frente do *corpus*, constituída por um conjunto rigorosamente selecionado de canções do rapper Baco Exu do Blues, impõe um desafio e uma cautela metodológica singular, que repousa no cuidado de não reduzir a música popular e o rap a poemas silenciosos, desconectando-os de sua base sonora e performática. Extrair a lírica do Hip Hop de sua dimensão acústica é esterilizar o enunciado, privando-o de sua força agressiva, melancólica, poética e tensional. Sendo assim, o rap é aqui mobilizado como enunciado de natureza *verbomusical*, em que, para Souza (2010, p. 128), a música constitui um "discurso

verbo-musical, no qual letra e música interagem entre si, convergindo em alguns casos, divergindo em outros, mas sempre em relação dialógica".

Sob o amparo teórico das reflexões de Bakhtin (2010), compreende-se que toda palavra viva — ao contrário da palavra dicionarizada — é atravessada por uma entonação expressiva, como discutido no capítulo anterior. A entonação não se limita a um fenômeno acústico decorrente de volume ou afinação vocal; ela representa, metaforicamente, o elo semiótico que vincula a interioridade do sujeito ao mundo social. É por meio dela que o sujeito imprime seu "tom" sobre aquilo que diz: sua avaliação ética, sua ironia ácida, seu deboche sacrílego, sua raiva ou seu lamento ancestral.

Aplicando esse preceito à materialidade das canções de Baco Exu do Blues — "Minotauro de Borges", "Me Desculpa Jay Z", "Bluesman", "Kanye West da Bahia", "A Pele que Habito", "Preto e Prata", "Sulicídio" e "Sinfonia do Adeus" —, o percurso metodológico não se debruça apenas sobre "o que" o artista afirma em seus versos, mas sobre "como" a transgressão é produzida pela vocalidade e pelo instrumental. A análise desloca-se da contagem de sílabas poéticas para observar como o flow — o fluxo rítmico do discurso no rap — tensiona, acelera ou fratura a narrativa. Observa-se, também, como o timbre — que oscila entre uma rouquidão blasfema que afronta o mercado e um canto melancólico que evoca o blues diaspórico — atua para reconfigurar símbolos estigmatizados pela branquitude normativa.

Em suma, a metodologia de análise desenhada para as canções sustenta que a materialidade musical deve ser abordada como um campo discursivo de disputa. O artista apresenta discursos hegemônicos (racismo estrutural, patriarcado, assimetrias da indústria cultural do eixo Sul-Sudeste) não apenas por meio de argumentos inscritos na letra, mas sobretudo na textura rasgada da voz, no excesso, no deboche e na agressividade da produção sonora — lugares onde se encenam a resistência, a reacentuação e a profanação simbólica.

A complexidade dessas materialidades híbridas impõe o desafio de um recorte metodológico que não sacrifique densidade em nome da exaustividade. Se o enunciado é único e irrepetível, a escolha de cada fotograma e de cada verso deve obedecer a critérios de pertinência epistemológica que dialoguem diretamente com os eixos analíticos da tese. Assim, para operacionalizar o encontro entre documentário e canção, estabelecemos critérios rigorosos de filtragem destinados a identificar os pontos de atrito axiológico onde a transgressão se manifesta com maior intensidade — critérios esses sistematizados adiante.

3.3 Seleção, Recorte e Organização do *Corpus*: A Pertinência Dialógica em Detrimento da Exaustividade

A seleção do documentário *Nem eu sei tudo* (2020) e das canções de Baco Exu do Blues não obedece a critérios de representatividade estatística ou popularidade midiática, mas a uma lógica de pertinência epistemológica e densidade dialógica. A escolha dessas materialidades fundamenta-se em quatro critérios interdependentes que se relacionam diretamente com a problemática desta tese:

I. Recorte Temporal e Institucionalidade do Hip Hop Contemporâneo

Ambas as materialidades situam-se no horizonte histórico recente do Hip Hop brasileiro (pós-2010), período marcado por consolidação institucional e disputa por legitimidade acadêmica e midiática. *Nem eu sei tudo* (2020) emerge em meio à proliferação de documentários sobre o movimento, mas se destaca por centralizar o *Breaking*, elemento historicamente marginalizado dentro da própria cultura e frequentemente subordinado ao Rap e ao *Graffiti*.

Baco Exu do Blues, por sua vez, consolida-se no mesmo período como uma das vozes mais relevantes do rap nacional, tensionando simultaneamente as fronteiras entre "rap de rua" e "indústria cultural", "autenticidade periférica" e "inserção *mainstream*"[16]. A coincidência temporal permite examinar como materialidades distintas — audiovisual e musical — respondem, cada uma a seu modo, ao mesmo conjunto de opressões históricas.

II. Centralidade do Corpo e da Performance

O documentário *Nem eu sei tudo* (2020) foi selecionado por sua excepcionalidade analítica: trata-se de uma das raríssimas produções brasileiras que coloca o corpo dançante como protagonista enunciativo, e não como ilustração acessória. Ao contrário de documentários sobre rap que privilegiam entrevistas e narrativas verbais, *Nem eu sei tudo* (2020) oferece acesso direto à materialidade gestual, espacial e relacional do *Breaking* — dimensão que a literatura acadêmica ainda abordou de forma insuficiente, conforme diagnosticado no levantamento das teses e dissertações. Já Baco Exu do Blues foi escolhido por sua performance da vulnerabilidade: diferente de artistas que constroem um ethos de

[16] Conceito refere-se à inserção de artistas e outras tendências na "cultura dominante", adquirindo popularidade e aceitabilidade frente a essa esfera social.

invulnerabilidade, Baco desenvolve uma poética da ferida, da queda e da contradição, permitindo analisar a transgressão como processo de desmonte, e não apenas como afirmação

III. Tensão entre Pedagogia e Radicalização

A articulação entre as duas materialidades opera pelo princípio bakhtiniano do excedente de visão (Bakhtin, 2011). *Nem eu sei tudo* (2020) enfatiza a dimensão pedagógica e comunitária da resistência, evidenciando práticas de transmissão de saberes, formação de laços e celebração coletiva.

Baco Exu do Blues, em contraste, radicaliza o debate, expondo a solidão, a captura mercadológica e as feridas abertas do sujeito periférico. Essa tensão é metodologicamente fértil: o documentário oferece uma perspectiva do "nós", que a música de Baco desestabiliza; por sua vez, a lírica de Baco denuncia contradições individuais que o documentário, por vezes, tende a suavizar. O cotejamento impede leituras unilaterais — sobretudo leituras romantizadas.

IV. Densidade Axiológica nas Arenas de Raça e Gênero

As materialidades também se justificam por sua potência de problematizar as arenas centrais da pesquisa. *Nem eu sei tudo* (2020) evidencia tensões de gênero no Hip Hop não por meio de discursos diretos, mas pelas encenações espaciais e gestuais que exibem disputas simbólicas. Baco Exu do Blues, por sua vez, constrói uma das obras mais consistentes do rap contemporâneo ao desnaturalizar a masculinidade negra, expondo vulnerabilidades, desejos de fuga e capturas patriarcais. A escolha pelo artista — e não por outros igualmente relevantes — decorre dessa dupla capacidade: falar de raça com a mesma densidade com que tensiona gênero e classe, sem reduzir uma dimensão à outra.

Nesse contexto, vale destacar que tradições de viés positivista ou quantitativo tendem a medir a validade de um estudo pela exaustividade das amostras, buscando uma totalidade estatística que supostamente garantiria a "verdade" do fenômeno. A ADD, contudo, opera sob paradigma diametralmente inverso. Ao lidar com a linguagem viva, o/a pesquisador/a bakhtiniano/a reconhece que a teia discursiva é infinita, sem início absoluto ou fim definitivo.

Para Bakhtin (2011), o sentido não repousa em uma totalidade morta — de arquivo, de dicionário ou de amostragem —, mas nos elos singulares da cadeia de comunicação ideológica. Portanto, o ato de recortar um *corpus* na ADD não é um gesto técnico de

amostragem, mas uma tomada de posição analítica, primeira e decisiva. O recorte é, por si só, um ato responsivo do/a pesquisador/a frente ao oceano de enunciados disponíveis.

Sob a ótica dialógica, a delimitação dos dados empíricos desta tese abandona a utopia da exaustividade — a pretensão de analisar cada segundo do documentário ou toda a discografia do artista — em favor do princípio da pertinência dialógica. Isso significa que a seleção das cenas e das faixas musicais foi guiada por sua densidade axiológica, isto é, pela capacidade de determinados segmentos evidenciarem tensões de sentido, embates de valor e fraturas ideológicas próprias da Cultura Hip Hop. Esse processo de triagem ocorreu por meio de um movimento indutivo, responsivo e não-linear: exigiu múltiplas visualizações, leituras panorâmicas, escutas imersivas e fichamentos sucessivos, configurando um vaivém hermenêutico que refinou progressivamente o olhar analítico até a estabilização das unidades de análise.

Esse momento envolve uma postura responsiva e responsável do pesquisador, que não se priva de retornar às materialidades sempre que necessário, reconhecendo que novos sentidos podem emergir no próprio processo dialógico da análise. Com o intuito de conferir máxima transparência à seleção — e afastar qualquer hipótese de escolha arbitrária ou ilustrativa —, os critérios rigorosos que balizaram o recorte das duas materialidades (verbivocovisual e verbomusical) são detalhados a seguir, culminando na explicação de como o material foi estruturado analiticamente.

I. O Documentário *Nem eu sei tudo* (2020): A imersão na materialidade verbivocovisual do audiovisual foi guiada por um processo de múltiplas visualizações e decupagem. A seleção das sequências e fotogramas obedeceu aos seguintes critérios: a) Densidade Corpórea e Espacial: Cenas que centralizam o corpo que dança (*Breaking*) não apenas como performance estética, mas como enunciado que reivindica a ocupação e a ressignificação do espaço urbano; b) Explicitação da Alteridade: Recortes que evidenciam o "eu-para-o-outro", flagrando as relações de endereçamento nas rodas de dança, os processos pedagógicos de transmissão de saberes e os embates de olhares e; c)Materialização de Fios Ideológicos: Sequências que tornam visualmente apreensíveis as tensões de raça, gênero e classe — como o enquadramento de corpos negros sob grades, as falas sobre a exclusão feminina (o lugar de "anexo") e o "entrelugar" da branquitude na Cultura Hip Hop.

II. A Obra de Baco Exu do Blues: As canções não foram acionadas como trilha sonora ou ilustração, mas como enunciações verbomusicais dotadas de espessura epistêmica. A filtragem de sua discografia atendeu aos seguintes critérios analíticos: a)Contiguidade

Axiológica: Faixas cujos temas e acentos valorativos cruzem frontalmente com as tensões visuais e narrativas levantadas pelo documentário, criando uma arena comum de disputa de sentidos; b) Radicalização e "Contra-palavra": Canções que desestabilizam leituras romantizadas da periferia, expondo as contradições, as capturas pelo capital, as vulnerabilidades da masculinidade negra e as feridas abertas do sujeito que busca legitimação e; c)Força Transgressora da Enunciação: Obras em que o ritmo, a entonação e a lírica operem deslocando o valor explícitos contra o racismo estrutural e as normatividades hegemônicas, funcionando como posturas responsivas e responsáveis.

A partir desse processo dialógico chegou-se no seguindo *corpus* selecionado para a análise:

Quadro 4. Agrupamento do *Corpus* de Análise a partir dos Objetivos Específicos

Objetivos da Tese	**Entonação da Valorativa do Enunciado**	**Conteúdo Temático**
a) Compreender as relações de alteridade e os modos de endereçamento presentes nas materialidades verbivocovisuais e verbomusicais, identificando como a presença do "outro" sustenta a arquitetônica do enunciado transgressor.	Verbomusical: Canção:Z":"Minotauro de Borges"	Relação com o outro e auditório social
	Verbomusical: Canção "Me Desculpa Jay :	Alteridade Pulsante
	Verbomusical: Canção"Bluesman":	Responsabilidade como assinatura axiológica
	Verbal - Discurso Direto Curto de William	Outros sentidos da batalha de *Breaking*
	Verbal - Discurso Direto Curto do rapper Neto	Sobre a necessidade do outro da Cultura Hip-Hop
	Verbivocovisual - Sequência de duas fotogramas - Imagem 8 e 9	Sobre ser melhor para o outro: A alteridade pulsante
	Verbivocovisual - Sequência de dois fotogramas - Imagem 10 e 11	Sobre o compartilhamento de Saberes na Cultura Hip-Hop
	Verbal - Discurso Direto Curto de Pedrinho	Responsabilidade que atravessa os atos nessa cultura
	Verbal - Discurso Direto Curto de William	O Hip Hop como meio de fazer a diferença na vida do outro
	Verbal - Discurso Direto Curto de William	Questionamento sobre o alcance dos seus atos
	Visual - Imagem 12	Outras linguagens sendo compartilhadas
	Verbo-visual - Sequência de dois fotogramas - Imagem 13 e 14	Assinaturas que demarcam os espaços

	Verbivocovisual - Imagem 15	Sobre outras possibilidades de compreender a competição nas batalhas de *Breaking*
b) Desvelar os fios ideológicos relativos às arenas de raça e gênero, analisando como os enunciados tencionam normatividades históricas ou, contraditoriamente, reproduzem capturas, silenciamentos e hierarquizações internas e;	Verbomusical: Canção"Bluesman"	O corpo negro e os fios ideológicos de captura
	Verbomusical: Canção "Me Desculpa Jay	Valores em atrito
	Verbomusical: Canção"Kanye West da Bahia"	A performance lírico-vocal que desafia as forças hegemônicas
	Verbomusical: Canção"A Pele que Habito":	Tensões na relação alteritária e o corpo feminino como objeto
	Verbivocovisual - Imagem 16	Desvelando as camadas ideológicas a partir do corpo negro que dança
	Verbivocovisual - Imagem 17	O movimento como metáfora para uma cultura dinâmica e inacabada
	Visual - Imagem 18	Do ponto de vista de William
	Verbivocovisual - Imagem 19 e Discurso Direto Longo de Colaboradores intercalado com um discurso Direto de William	Sobre o contexto de Cultura Hip-Hop que está à margem da sociedade
	Verbivocovisual - Sequência de três fotograma - Imagem 20, 21 e 22	Sobre os eventos enquanto espaço de letramento estético, crítico e racial sobre a Cultura Hip-Hop
	Verbivocovisual - Imagem 23 e Discurso Direto Curto de Colaboradores (crianças)	A palavra e seu campo de criação ideológica
	Verbo-visual - Imagem 24	Projetos sociais como atitude responsiva frente a vulnerabilidade social
	Verbivocovisual - Imagem 25	Sobre a opressão do patriarcado e o questionamento sobre o lugar da mulher na Cultura Hip Hop
	Visual- Sequência de três fotogramas - Imagens 26, 27 e 28	Sobre a reivindicação do protagonismo feminino do *Breaking*
	Visual - Sequência de dois fotogramas - Imagens 29 e 30	Sobre outros espaços para o protagonismo feminino
	Verbomusical: Preto e Prata	Deslocamento axiológico sobre o sentido do corpo negro
	Verbomusical: Sulicídio	Sobre o discurso hostil e polêmico

c) Investigar os processos dialógicos e os deslocamentos de valor que produzem o efeito de transgressão estética, examinando sua natureza não-finalizável e sua capacidade de reconfigurar regimes de visibilidade e pertencimento no *corpus* a partir de movimentos responsivos e contrapalavras inscritas nas materialidades	Verbomusical: Sinfonia do Adeus	Inacabamento
	Verbal - Discurso Direto Longo de William	Sobre a realização de eventos da Cultura Hip-Hop
	Verbivocovisual - Imagem 31 e Discurso indireto do colaborador	Sobre o encanto na apreciação do grafite
	Verbo-visual - Imagem 32	Sobre os fios poéticos do tecido Hip-Hop
	Verbal - Discurso indireto de William	Sobre o propósito da criação da Nest Panos
	Verbal - Discurso Direto Curto de William	Sobre estratégias para a realização de eventos alinhados ao caráter transformador da Cultura Hip-Hop
	Visual - Imagem 33	Sobre a criança dançante como janela para um outro futuro
	Visual - Imagem 34	Sobre o espaço da roda que também pertence as meninas
	Verbivocovisual - Imagem 35 e Discurso Direto Curto de William	Sobre outras formas potentes de viver a masculinidade no Hip-Hop
	Visual - Imagem 36	Sobre o pertencimento de Bruna
	Visual - Imagem 37	Destronando forças que buscam diminuir a mulher
	Visual - Imagem 38	Olhares em compasso para a potência do corpo dançante
	Verbivocovisual - Imagem 39	Sobre a Estética que atravessa o corpo-memória
	Verbal - Discurso Direto Longo de Smile	Sobre o enraizamento transgressor da Cultura Hip-Hop
	Verbivocovisual - Imagem 40	Sobre a estética da arte como potência de transgressão

Fonte: Próprio Autor

3.3.1 A Organização Analítica em Eixos Dialógicos

Uma vez selecionado e estabilizado o arquivo empírico sob a luz dos critérios expostos, impôs-se o desafio de organizá-lo metodologicamente para o momento da escrita. A ADD rejeita a adoção de categorias analíticas apriorísticas e rígidas, de orientação

estruturalista, que funcionem como “gavetas” onde os dados seriam depositados de forma artificial. Para Brait (2006), os conceitos bakhtinianos devem ser acionados como operadores de leitura flexíveis, capazes de se reorganizar responsivamente diante das urgências e tensões que emergem do próprio texto.

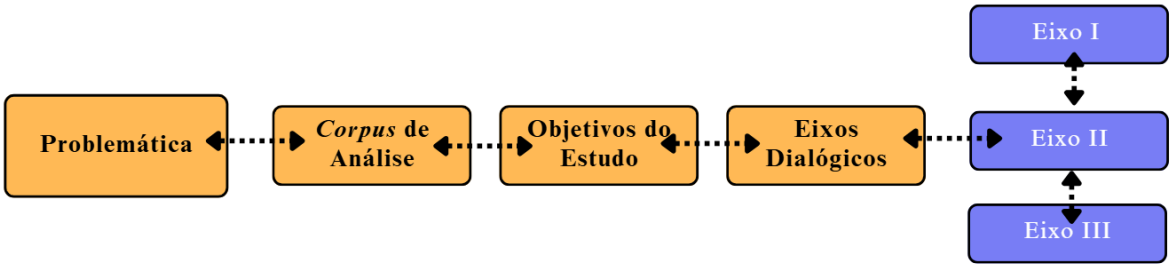
Portanto, em vez de separar o *corpus* em capítulos isolados (um dedicado ao documentário e outro dedicado às canções), a tese estruturou-se de maneira transversal, transdisciplinar e comparativa, organizando a discussão dos resultados em Eixos Dialógicos. Tais eixos funcionam como grandes organizadores argumentativos, arenas temático-conceituais nas quais o corpo em movimento do *Breaking* e a voz enunciativa do rap são colocados em confronto produtivo.

O percurso analítico foi distribuído em três movimentos interdependentes, mas dialógicos:

- Eixo I — Relações Alteritárias nas Margens: Responsividade e Responsabilidade Enunciativa: Analisa como o *eu* se constitui tanto na roda de dança quanto no endereçamento musical, evidenciando modos de resposta, reconhecimento do outro e produções de identidade.
- Eixo II — Fios Ideológicos em Tensão: As Arenas de Raça e Gênero nas Materialidades em Análise: Aprofunda a crítica social ao rastrear as arenas axiológicas de raça e gênero, demonstrando como a materialidade verbivocovisual e verbomusical refrata assimetrias históricas e reinscreve disputas por legitimidade.
- Eixo III — A Transgressão como Lugar da Contrapalavra: Deslocamentos de Valores, Rupturas e Inacabamento: Consolida o arcabouço central da tese, apresentando a transgressão como um processo cíclico constituído por conscientização, resistência, enfrentamento e não-finalizabilidade — elementos que atravessam e sustentam a emancipação estética, ética e política da Cultura Hip Hop.

Esses eixos configuram-se como desdobramentos coerentes dos objetivos, do *corpus* selecionado e da problemática da pesquisa, conforme indicado na figura a seguir.

Figura 3. Relação dos eixos temáticos com os objetivos e problemática



Fonte: Elaborado pelo autor

Nesse contexto, o quadro a seguir sistematiza, de forma rigorosa, o processo de cotejamento entre a dimensão verbivocovisual do documentário e a dimensão verbomusical das canções selecionadas, explicitando o modo como a análise articula ambas as materialidades. A organização do quadro estrutura-se a partir dos seguintes elementos: eixo dialógico, cena/fotograma, descrição minuciosa da materialidade, função dialógica do argumento e cotejamento com as canções, de modo a evidenciar como cada estrato semiótico participa da produção dos sentidos e das tensões axiológicas que atravessam a Cultura Hip Hop.

Quadro 5. Sobre o cotejamento dialógico das duas materialidades

Eixo Dialógico	**Cena / Fotograma**	**Descrição Material**	**Função Dialógica no Argumento**	**Cotejamento com as Canções de Baco**
I.RELAÇÕES ALTERITÁRIAS NAS MARGENS: ENDEREÇAMENTO E RESPONSABILIDADE	Imagens 8 e 9 (Afeto e Cuidado)	William segura a mão de uma aluna; aprendentes abraçam os professores.	Materialização da alteridade pulsante e do cuidado como base da ética comunitária do Hip Hop.	Dialoga com "Me Desculpa Jay Z": enquanto o documentário mostra o abraço físico, a música reflete a falta e o desejo pelo "abraço não dado".
	Imagens 10 e 11 (Compartilhamento)	Sequência de ensino e troca de saberes entre gerações na Nest Panos.	A responsividade como processo pedagógico: o eu se fortalece no nós através da dança.	Tensiona "Minotauro de Borges": o documentário foca na construção coletiva, enquanto a música foca na solidão do eu frente ao espelho social.

	Relato de Pedrinho (Responsabilidade)	Discurso verbal sobre a palavra "Responsabilidade" como pilar da cultura.	Ato sem álibi: a responsabilidade ética vinculada à unicidade do sujeito no mundo.	Encontra continuidade em "Bluesman": a responsabilidade como assinatura axiológica do artista perante sua história e raça.
II. FIOS IDEOLÓGICOS EM TENSÃO:AS ARENAS DE RAÇA E GÊNERO NAS MATERIALIDADES EM ANÁLISE	Fotograma 16 (Corpo e Grades)	Homem negro dançando, enquadrado pelo foco em uma grade de ferro.	Visualidade da repressão e do enclausuramento que ronda o corpo negro periférico.	Resposta direta à "Bluesman": a grade visual do documentário encontra a denúncia lírica da trajetória do que "antes era do demônio".
	Fotograma 25 (Opressão do Patriarcado)	Relato de Bruna sobre se sentir um "anexo" na Comunidade Hip Hop.	Explicitação da força centrípeta do patriarcado que silencia e subalterniza a mulher no Hip Hop.	Contraponto às faixas de Baco: a música “A Pele que Habito” expõe a virilidade tóxica, enquanto Bruna denuncia a violência simbólica de ser "anexo".
III. A TRANSGRESSÃO COMO LUGAR DA CONTRAPALAVRA: DESLOCAMENTOS DE VALORES, RUPTURAS E INACABAMENTO	Fotograma 15 (Sentidos da Competição)	Criança (Gabriel) segurando troféu, mas enfatizando o prazer de dançar.	Deslocamento da lógica capitalista de concorrência para uma ética de fruição e pertencimento.	Tensiona "Vencer me fez vilão": o documentário celebra a vitória como alegria; a música desconfia da vitória que isola e vilaniza.
	Fotograma 33 (Memória de Futuro)	Criança negra dançando na margem da roda central.	O inacabamento da cultura: a criança como elo que garante a continuidade histórica e a renovação dos sentidos.	Cotejo com "Sinfonia do Adeus": o devir infinito do movimento no documentário encontra o eco das dores não solucionadas na música.

	Fotograma 40 (Estética da Liberdade)	Grupo saltando em câmera lenta sob estética de congraçamento.	Transgressão como ato estético decolonial: a beleza da negritude (dreads, black power) como front de batalha.	Dialoga com "Bluesman": a "estética que atravessa o corpo-memória" no documentário válida a "reordenação axiológica" proposta pela música.

Fonte: Próprio Autor

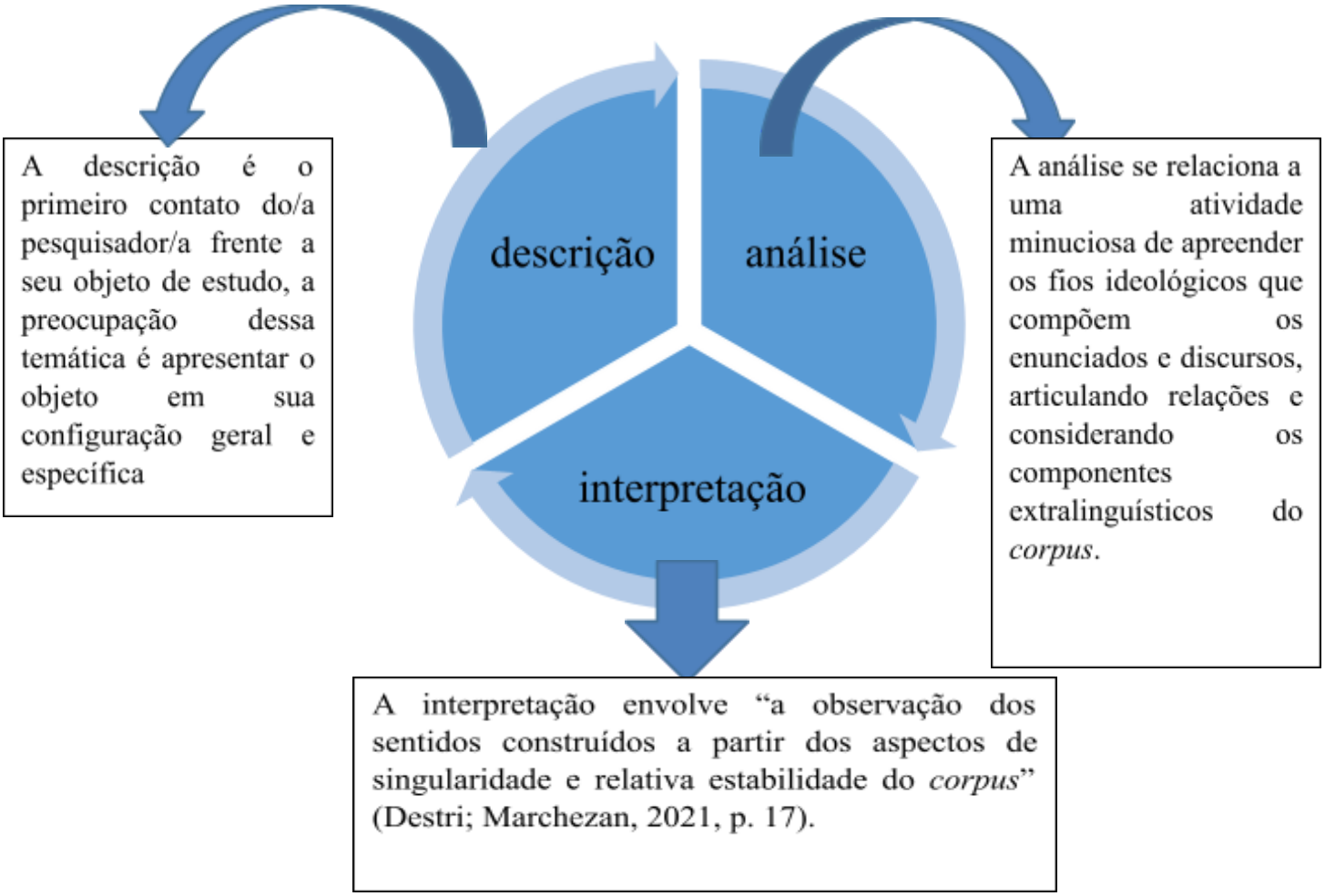
Com o *corpus* devidamente organizado e justificado em sua pertinência dialógica, o passo final desta arquitetônica metodológica consiste na definição do procedimento de análise. Ela não pode ser um salto intuitivo, mas um percurso explicitado que demonstra a passagem da descrição material para a interpretação responsiva. Para atender às exigências de transparência e rigor, a seção a seguir detalha os procedimentos de análise de dados, estruturados em quatro momentos interdependentes que permitem o cotejamento final entre o corpo que dança e a voz que canta.

3.4 Processo de Análise Dialógica

Uma vez estabelecidos os pressupostos teóricos que sustentam a natureza das materialidades em estudo e delineados os critérios rigorosos que orientaram o recorte do *corpus*, impõe-se a necessidade de explicitar como a pesquisa transita do plano da reflexão epistemológica para a concretude do fazer analítico. Para Destri e Marchezan (2021), a ADD não prescreve um manual de instruções rígido ou um algoritmo mecânico de decodificação textual; no entanto, a ausência de um receituário engessado não exime o/a pesquisador/a do dever ético e científico de demonstrar a operacionalidade e a transparência dos seus procedimentos de investigação.

Na perspectiva dialógica, a leitura do enunciado — seja ele o corpo negro em movimento nas rodas de *Breaking* ou a voz rasgada de Baco Exu do Blues confrontando o mercado fonográfico — exige um movimento ininterrupto de aproximação e distanciamento. Apoiando-se na sistematização metodológica sugerida por Destri e Marchezan (2021) em sua revisão sobre a complexidade da ADD, o percurso analítico desta tese estrutura-se na articulação de três atividades interdependentes: descrição, interpretação responsiva e análise dialógica. A figura a seguir sintetiza essa dinâmica.

Figura 4. Elementos da ADD



Fonte: Souza (2023, p. 62) a partir de Destri e Marchezan (2021).

É imperativo salientar, em consonância com as advertências de Destri e Marchezan (2021), que essas três instâncias não devem, sob nenhuma hipótese, ser compreendidas como etapas lineares, sucessivas ou estanques. Separá-las de modo rígido comprometeria fatalmente o caráter responsivo e dinâmico da investigação. Elas operam como movimentos helicoidais e simultâneos que se entrelaçam ao longo de todo o processo de escrita. A fim de conferir visibilidade acadêmica a essa engrenagem complexa, o procedimento analítico desta tese foi didaticamente organizado nos quatro passos operacionais a seguir, culminando no gesto analítico do cotejamento.

3.4.1 Primeiro Momento: Identificação do enunciado e delimitação da unidade de análise

Antes de iniciar os momentos analíticos propriamente ditos, o primeiro gesto metodológico consiste na identificação do enunciado como unidade de análise. Amparada em Volóchinov (2018, p. 356), esta pesquisa compreende o enunciado como a unidade real da comunicação discursiva que "sempre responde a algo e orienta-se para uma resposta", o que implica recusar qualquer recorte arbitrário da cena audiovisual ou da letra cancionista.

No documentário *Nem eu sei tudo* (2020), o enunciado é reconhecido como uma unidade de sentido verbivocovisual, delimitada por fronteiras perceptíveis de alternância, tais como mudança de enquadramento, deslocamento de foco, entrada ou saída de vozes, reorientação do olhar e modulações do corpo em movimento. Nas canções de Baco Exu do Blues, por sua vez, o enunciado é apreendido como unidade lírico-vocal, na qual ritmo, entonação, pausas, acentos e escolhas lexicais constituem uma totalidade responsiva que não pode ser dissociada de sua sonoridade. Essa delimitação prévia é decisiva porque impede que a análise se fragmente em unidades artificiais e garante que cada recorte seja tratado como acontecimento discursivo situado, histórico e axiologicamente orientado.

3.4.2 Segundo Momento: A Materialidade Sígnica e as Formas do Enunciado (Descrição)

O segundo momento dedica-se à apreensão da materialidade dos signos, configurando-se como o gesto vital de recolher e fixar os dados perante o olhar analítico. Na moldura da ADD, essa descrição transcende um inventário neutro ou asséptico, demandando um esforço semiótico profundo para mapear como os discursos se corporificam antes de ascenderem ao campo das ideias. Esse procedimento inicial não é mera preparação técnica, mas uma operação constitutiva que reconhece o enunciado como signo ideológico encarnado, atravessado por dimensões verbais, visuais e sonoras, evitando assim leituras impressionistas que negligenciem sua base físico-material (Destri; Marchezan, 2021).

No tratamento da materialidade verbivocovisual do documentário *Nem eu sei tudo* (2020), a descrição se concretiza por meio da decupagem minuciosa das cenas selecionadas, isolando fotogramas estratégicos para descrever elementos plásticos tais como enquadramento, iluminação, posição dos corpos na roda, gestualidade e marcas de edição. Essa operação captura a espacialidade urbana da roda, as palavras proferidas, os movimentos de câmera e as expressões cinestésicas dos *b-boys* e *b-girls*, revelando como o corpo em movimento responde a opressões sociais, históricas e ideológicas.

Paralelamente, no âmbito verbomusical das canções de Baco Exu do Blues, a descrição opera por meio da transcrição lírica integrada à identificação de marcadores sonoros, como o *flow*, a respiração do artista, variações de timbre, intensificações rítmicas e a presença de *samples*. Descreve-se onde a voz falha, onde o ritmo acelera como índice de urgência e onde o endereçamento se torna explícito. Essa abordagem integrada assegura que a materialidade não seja dissociada de sua função responsiva e valorativa, preparando o terreno para a interpretação dialógica.

O objetivo deste momento é responder à pergunta central: como este enunciado está fisicamente construído? Ao investir densidade investigativa nessa base material, a pesquisa evita reduções impressionistas e estabelece os fundamentos dos momentos subsequentes. A descrição, de acordo com Destri e Marchezan (2021), não se contenta com a superfície; ela mapeia a espessura semiótica do discurso. Nesse sentido, tanto o gesto dançante quanto o verso cancionista se revelam como atos concretos de enunciação, historicamente situados e axiologicamente carregados. Logo, o primeiro momento não apenas recolhe dados, mas transforma-os em um arquivo vivo, pronto para ser tensionado pela alteridade e pela ideologia nos passos seguintes.

3.4.3 Terceiro Momento: A Situação Concreta e a Interação Discursiva (Interpretação)

O terceiro momento analítico desloca a atenção da descrição material para a situação concreta de enunciação, isto é, para o contexto extraverbal que anima e orienta o sentido do enunciado. Nessa etapa, a interpretação dialógica busca compreender quem fala, para quem se fala, em que condições se fala e com que tonalidade valorativa o dizer se organiza, reconhecendo que todo enunciado é atravessado por relações alteritárias e ideológicas (Destri; Marchezan, 2021).

No documentário, isso implica observar como o corpo que dança responde ao olhar do outro na roda, aos regimes de visibilidade que o enquadram e às forças sociais que o interpelam. Nas canções de Baco Exu do Blues, por sua vez, a análise considera a voz que projeta interlocutores, antecipa réplicas, convoca antagonistas e inscreve a enunciação em uma arena axiológica marcada por conflito, contestação e endereçamento.

A interpretação não se limita a identificar o conteúdo manifesto, mas procura tornar visíveis as vozes sociais que atravessam o enunciado, os diálogos implícitos que ele convoca e o tom emotivo-volitivo que o singulariza. Como propõem Destri e Marchezan (2021),

trata-se de reconhecer o caráter irrepetível do enunciado em sua inserção nas práticas sociais, sem dissociá-lo de sua base relacional, histórica e valorativa.

Este terceiro momento constitui o eixo em que a materialidade do signo ganha densidade social e ideológica, convertendo-se em acontecimento discursivo. A interpretação, aqui, configura-se como um exercício de escuta responsiva que não apenas descreve o que está dado, mas identifica as forças de valorização, contestação e resistência que estruturam o dizer. Em consequência, o enunciado deixa de ser visto como objeto isolado e passa a ser compreendido como resposta situada, histórica e relacional, na qual a alteridade — seja ela corpo, voz, mercado, Estado ou comunidade — torna-se condição constitutiva do sentido.

3.4.4 Quarto Momento: As Condições Ideológicas e o Cotejamento Dialógico (Análise)

A análise, por sua vez, incide com maior profundidade sobre as relações dialógicas e ideológicas mobilizadas nos enunciados. Trata-se de um movimento de aprofundamento em que se observam os efeitos de sentido, as vozes que se sobrepõem, os discursos outros que ecoam, se confrontam ou se reacentuam nas falas e nos gestos dos sujeitos. A seguir, apresenta-se um excerto da pesquisa que evidencia a dinâmica dialógica desse processo analítico, articulando organicamente os movimentos de descrição, interpretação e análise.

Imagem 7. Exemplo da operacionalização da ADD



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=1764

O fotograma acima expressa um momento de congraçamento muito intenso do documentário. A cena é acompanhada pela canção "Vai Pirar" (part. Charlie Brown Jr.) de Jigaboo. Nela percebe-se um aglomerado de atores/as da Cultura Hip Hop saltando do chão, energizados/as pelo refrão: "Vai pirar (vai); Vai pirar (vai)". Na edição, são explorados momentos em câmera lenta que ressaltam um sentimento de felicidade transcendental e contagiante, permeando a Cultura Hip Hop. Para Dias (2021), esse movimento, a partir de sua multiplicidade de linguagens, apresenta uma força e uma vibração diferenciadas das estéticas de movimentos das danças eurocêntricas; tal dado fica expresso no fotograma pela proposta da sucessão de frames que evocam um sentido de liberdade em comunhão com o outro. A autora ainda defende que essa estética contribui para o surgimento de um projeto decolonial em diversas nações onde esse movimento atua, o que enfatiza seu caráter transgressor, mesmo estando à margem da sociedade.

Fonte: Próprio Autor

As palavras destacadas em azul correspondem à etapa de descrição da cena, enquanto as marcadas em roxo e laranja representam, respectivamente, os movimentos de interpretação e de análise. A descrição busca apresentar o objeto ao leitor, oferecendo uma visão geral e específica de sua configuração. Na interpretação, acionam-se cadeias de sentidos relacionadas ao lugar singular do/a pesquisador/a, evidenciando a dimensão responsiva que orienta a leitura. Já na análise, observa-se o diálogo estabelecido com Dias (2021), que permite identificar os fios ideológicos que atravessam a cena e compreender os elementos extralinguísticos e extravisuais mobilizados pelo objeto. Vale destacar que esses movimentos não se dissociam por completo: a análise mantém vínculos com a interpretação, uma vez que convoca, de modo indireto, o posicionamento teórico da autora, expressando um gesto interpretativo crítico que sustenta a compreensão da cena.

Este momento da análise remete às condições socioeconômicas e ideológicas mais amplas — espaço onde a tese atinge sua maior voltagem analítica por meio do cotejamento.

Conforme ensinam Miotello, Araújo e Dias (2019), o processo analítico só alcança plenitude quando uma palavra é ouvida por meio de outra palavra, colocando um texto diante do espelho de outro, de modo que entrem em tensão e produzam sentidos novos. É crucial destacar que o cotejamento com Baco Exu do Blues não é comparativo (no sentido de buscar semelhanças), mas dialógico (no sentido de produzir respostas, choques e tensões).

É exatamente essa articulação entre forças ideológicas amplas que justifica a presença conjugada do documentário e das canções na pesquisa. A análise não busca comparar essas obras para extrair equivalências pacíficas. Pelo contrário — operando com o princípio do excedente de visão (Bakhtin, 2011), o cotejamento é estruturado para gerar atrito. Ao aproximar as posturas responsivas e responsáveis de Nest (no documentário) das fraturas vocais e solitárias presentes no rap de Baco, esse momento revela as contradições do mercado, do racismo e do capital, demonstrando que a transgressão no Hip Hop não é essência romântica, mas embate axiológico inacabado.

Nesse contexto, observa-se como a resistência se expressa espacialmente na roda de dança (no corpo documentado) e, no movimento contínuo de cotejo, como essa mesma resistência se reacentua em fúria vocal e arranjo sonoro (na canção). O cotejamento funciona, portanto, como prova analítica de que a Cultura Hip Hop opera como uma rede discursiva transversal, em que a transgressão circula livremente entre o visível (a imagem), o dizível (a lírica), o audível (o beat e a voz) e o cinético (a dança), produzindo — no atrito entre essas linguagens — uma ruptura frente às opressões sociais.

Assim, nesta tese, a ADD é convocada não como modelo técnico a ser aplicado, mas como um modo de escuta sensível, ética e responsiva às linguagens insurgentes que emergem das periferias urbanas. As transgressões corporais da dança *Breaking*, os beats da denúncia e as vozes do cotidiano não são tomados como dados brutos, mas como atos discursivos vivos, nos quais pulsa a luta por reconhecimento, identidade e justiça social.

Convém acrescentar, ainda no escopo metodológico, uma nota sobre os procedimentos técnicos adotados na redação da tese. Diante do contexto contemporâneo de produção científica — e da emergência de debates éticos sobre o uso de tecnologias de Inteligência Artificial Generativa (IAG) — torna-se fundamental explicitar, com transparência e responsabilidade, de que modo tais ferramentas foram empregadas no processo de escrita. Esse ponto não deve ser entendido como acessório, mas como parte integrante do compromisso metodológico e ético assumido, integrando a dimensão responsiva do/a

pesquisador/a e reforçando a necessidade de preservação da autoria humana e da integridade do percurso analítico.

3.5 Transparência Metodológica e Uso Ético de Ferramentas Digitais (IA Generativa)

O uso de Inteligência Artificial Generativa (IAG) nesta tese segue rigorosamente os princípios de autoria humana, transparência, integridade acadêmica e preservação da agência intelectual, conforme orientam as Diretrizes para o Uso Ético e Responsável da Inteligência Artificial Generativa (Sampaio; Sabbatini; Limongi, 2024). Desse modo, esta pesquisa parte da compreensão de que a IAG é uma ferramenta auxiliar, nunca um agente substitutivo do processo analítico, respeitando o princípio do *human in the loop* (humano no circuito), segundo o qual toda produção depende de supervisão, revisão crítica e responsabilidade final do/a pesquisador/a sobre quaisquer conteúdos produzidos e/ou reelaborados. Para esse fim, utilizou-se a plataforma brasileira AdaptaOne, que adota uma perspectiva *"all-in-one"*, reunindo diferentes ferramentas de IAG em um único ambiente. Nela, foi acionada a ferramenta ONE Pro — voltada ao suporte acadêmico e à produção textual responsável — operando estritamente como apoio nos processos de reescrita, revisão e organização de trechos selecionados do texto.

A partir das recomendações das entidades científicas internacionais e nacionais (Unesco, 2024; União Europeia, 2024; Fchssalla, 2024) foram elencados três critérios centrais: (1) transparência metodológica, detalhando quais etapas da escrita utilizaram IAG; (2) responsabilidade interpretativa, assegurando que toda decisão teórica, seleção de *corpus*, cotejamento e análise dialógica sejam de autoria do/a pesquisador/a; e (3) perspectiva epistêmica, evitando dependência excessiva, mitigando vieses e realizando verificação humana integral de citações, conceitos e dados.

A IAG foi utilizada exclusivamente para fins de revisão textual, reescrita de seções previamente elaboradas, organização metodológica e identificação de fragilidades discursivas emergentes no processo de qualificação. Todo o conteúdo revisado passou por leitura ética, responsiva e comparativa, garantindo que a textualidade final atendesse às exigências de originalidade, rigor e responsabilidade acadêmica.

O quadro a seguir sistematiza a finalidade do uso de IA e os mecanismos adotados para assegurar a dimensão autoral, a ética do processo e a qualidade científica da tese.

Quadro 6. Sobre as Finalidades do uso de IA e a dimensão autoral

Momento da Tese	**Finalidade do uso da IA**	**Leitura responsiva e dimensão autoral do pesquisador**
Resumo	- Reescrita com foco em concisão e progressão temática. - Identificação de redundâncias e frases de baixo efeito semântico. - Ajuste de encadeamento lógico conforme norma ABNT para resumos acadêmicos.	- Revisão linha a linha para garantir fidelidade aos objetivos da tese. - Reacentuação bakhtiniana do foco (objeto–problema–tese). - Supressão de sugestões inadequadas da IA. - Decisões autorais sobre termos-chave e escopo do resumo.
Introdução	- Reescrita direcionada para deixar clara a tese, justificativa e relevância social. - Mapeamento de trechos incoerentes ou pouco argumentados. - Revisão de paragrafação e força argumentativa. - Teste de fluidez narrativa sem comprometer densidade teórica.	- Comparação entre versões para evitar perda de intencionalidade. - Reorganização autoral da narrativa (do objeto ao problema). - Inclusão de transições conceituais não previstas pela IA. - Checagem de alinhamento epistemológico com Bakhtin e o Círculo.
Fundamentação Teórica	- Revisão textual para maior coesão entre vozes teóricas. - Mapeamento fino de fragmentos frágeis (generalizações, anacronismos, inferências vagas). - Verificação da precisão terminológica na ADD.	- Leitura comparativa entre texto original e revisado para evitar "hibridismo artificial". - Reforço autoral da perspectiva dialógica. - Reescrita manual de trechos onde a IA reduziu a complexidade teórica. - Ajuste de citações conforme ABNT.
Metodologia	- Reescrita técnica para explicitar ainda mais os procedimentos analíticos (Descrição, Interpretação, Análise e Cotejamento). - Mapeamento secundário das canções a partir do objeto, problema, tese e eixos dialógicos. - Identificação de lacunas metodológicas e inconsistências entre *corpus* e objetivos. - Revisão de terminologia e clareza descritiva.	- Reformulação autoral da lógica metodológica. - Decisão humana sobre pertinência do *corpus* final. - Inserção de justificações epistemológicas que a IA não produz (excedente de visão). - Comparação crítica entre versões com preservação da densidade analítica.
Resultados e Discussões	- Revisão de fluidez e organização argumentativa. - Indicação de possíveis fragilidades na articulação entre *corpus* e teoria. - Reforço discursivo da materialidade (verbivocovisual e verbomusical) nos pontos críticos.	- Interpretação dialógica realizada exclusivamente pelo pesquisador. - Reescrita manual de análises responsivas. - Decisões autorais sobre os cotejamentos. - Verificação de precisão conceitual e de aderência à ADD.

Considerações Provisórias	- Ajuste da coerência conclusiva. - Mapeamento de afirmações vagas, conclusões precipitadas ou generalizações. - Revisão da progressão lógica entre resultados e conclusões. - Checagem de alinhamento entre tese defendida e sínteses finais.	- Escrita autoral das sínteses e projeções. - Contenção de simplificações introduzidas pela IA. - Reorientação epistemológica feita pelo pesquisador. - Garantia de unidade do projeto intelectual do trabalho.
Referências	- Checklist de presença de todos os/as autores/as citados/as ao longo da tese. - Mapeamento de inconsistências formais e erros normativos da ABNT. - Correção de duplicidades, ausências e entradas incompletas.	- Verificação manual e conferência em bases originais. - Organização autoral final. - Exclusão de entradas indevidas geradas por IA. - Garantia de correspondência total entre citações e referências.

Fonte: Próprio autor atento às orientações de Sampaio, Sabbatini e Limongi (2024).

A partir do quadro apresentado, percebe-se que a IAG é acionada como ferramenta auxiliadora, e não como substituta, uma vez que sua operação está submetida a um uso responsivo e ético por parte do pesquisador. Isso evidencia, inclusive, a pertinência de refletir sobre os estudos dialógicos da linguagem no cenário contemporâneo: a responsabilidade ética e a dimensão da autoria — eixos centrais e potentes da teoria de Bakhtin e do Círculo — tornam-se parâmetros fundamentais para a incorporação crítica dessas tecnologias na pesquisa científica.

4. O CORPO E A VOZ NA ARENA ENUNCIATIVA

O fio da vida emenda aqui
Tudo é parte de você, é nossa responsa interagir
Eis a chance pra entender, irmão, és criação
E o riso após o choro é a vida que brota do chão
O que preciso ouvir ou dizer
Pra restaurar nossa aliança, família humana
Não é preciso ferir nem sofrer
Então, por que dessa distância?
Eu sei o que preciso sentir e fazer pra te levar essa esperança
Amor, de uma leve e linda brincadeira de viver
À mercê do vento, onde não se há do que temer
Só amém.
Síntese - Novo Dia

A abertura deste capítulo retoma o percurso construído ao longo da tese para situar o leitor no processo analítico que orienta a interpretação do documentário *Nem eu sei tudo* (2020). A menção à canção *Novo Dia* – Síntese, evocada anteriormente como marca da trajetória deste pesquisador, funciona aqui não como metáfora central, mas como ponto de partida para destacar a postura responsiva que organiza a leitura dialógica das materialidades em análise, reforçando o princípio volochinoviano de que todo enunciado nasce orientado para um outro. A análise desenvolvida assume, portanto, uma perspectiva dialógica que reconhece o documentário e as canções de Baco Exu do Blues como espaços de produção de vozes, tensões, fricções e sentidos, constituídos na interação entre sujeitos, história e condições sociais de enunciação.

Com base nesse entendimento, este capítulo organiza os resultados e discussões em três eixos dialógicos que derivam diretamente dos objetivos e da problemática da pesquisa: I) Relações Alteritárias nas Margens: Responsividade e Responsabilidade Enunciativa, eixo que analisa como o eu se constitui tanto na roda de dança quanto no endereçamento musical, evidenciando modos de resposta, reconhecimento do outro e produções identitárias marcadas pelo conflito; II) Fios Ideológicos em Tensão: Raça e Gênero nas Materialidades em Análise, que aprofunda a crítica social ao rastrear arenas axiológicas de raça e gênero, demonstrando como a materialidade verbivocovisual e verbomusical refrata assimetrias históricas e reinscreve disputas por legitimidade; e III) Transgressão como Processo Dialógico: Deslocamentos, Rupturas e Inacabamento, eixo que consolida o arcabouço central da tese ao apresentar a transgressão como um efeito discursivo situado, cíclico e contraditório, constituído pelos momentos de conscientização, resistência, enfrentamento e não-finalizabilidade — elementos que sustentam os gestos estéticos, éticos e políticos da Cultura Hip Hop. Esses eixos, longe de compor estrutura rígida, atuam como unidades

temáticas mutuamente responsivas, atravessadas por relações de cotejamento entre documentário e canções.

O primeiro eixo investiga as dinâmicas alteritárias e simbólicas que permeiam a Cultura Hip-Hop, com foco na dança *Breaking* e no Rap, realçando a natureza dialógica e colaborativa das batalhas, que subvertem o caráter excessivamente competitivo em favor de uma rede de interação mais relacional e responsiva. Aqui, reforça-se que o gesto dançante, enquanto materialidade verbivocovisual, não apenas expressa estilo, mas responde a discursos sociais que marcam o corpo periférico, evidenciando a formação identitária que emerge na/pela presença do outro. O texto também enfatiza a criação artística no Hip-Hop como processo coletivo que demanda responsabilidade ética, evitando leituras romantizadas do comunitário e evidenciando ainda os impactos da lógica capitalista nas competições, em que o prazer de dançar e a experiência estética produzem sentidos que ultrapassam o foco da vitória.

O segundo eixo, por sua vez, analisa as relações ideológicas que perpassam a Cultura Hip-Hop, destacando como gestos e movimentos da dança *Breaking* e a lírica do Rap carregam valores e visões de mundo historicamente construídos e socialmente situados. A análise demonstra que tanto o corpo dançante quanto a voz musical performam respostas às estruturas de racialização, produzindo sentidos de enfrentamento e reinscrição identitária. A Cultura Hip-Hop é compreendida como campo de disputa em que eventos, rodas e batalhas atuam como espaços de intercâmbio de saberes, reflexão e encontro, ressaltando o papel da escuta ativa — especialmente das crianças — na renovação e valorização desse movimento. Este eixo também enfatiza que as tensões ideológicas relativas ao gênero não se restringem à denúncia do patriarcado, mas se materializam em movimentos, flows, escolhas rítmicas e posicionamentos corporais, evidenciando como mulheres no Hip-Hop transformam silenciamentos históricos em protagonismo e potência.

Por fim, o terceiro eixo dialógico busca adentrar nos processos discursivos que organizam os aspectos transgredientes presentes nos enunciados verbivocovisuais e verbomusicais. Nesse cenário, observa-se que o movimento ressignifica o espaço urbano, promovendo uma ocupação ativa que confronta a lógica capitalista e social dominante. A linguagem do grafite, enquanto gesto visual insurgente, e a dança enquanto inscrição corpórea, dialogam com os efeitos verbomusicais das canções ao produzir rupturas axiológicas que reconfiguram o lugar da periferia no imaginário social. O texto também reflete sobre as relações de gênero dentro do movimento, demonstrando como a dança *Breaking*, por meio de seus movimentos, pausas, freezes e escolhas coreográficas, constitui

prática de enfrentamento ao patriarcado. Além disso, ao enfatizar a importância do coletivo, a Cultura Hip-Hop é compreendida como campo de ação decolonial, em que corporeidade e experiência estética são centrais para a construção de novos sentidos sociais fundamentados na alteridade e no respeito. Essas questões dialogam com a tese defendida nesta pesquisa, que se relaciona ao tocante que a transgressão na Cultura Hip Hop não constitui uma essência previamente dada, mas um acontecimento discursivo produzido nas relações dialógicas entre corpos, vozes e imagens, nas quais sujeitos historicamente situados disputam sentidos, valores e modos de existir.

4.1 Relações Alteritárias nas Margens: Responsividade e Responsabilidade Enunciativa

O debate sobre a alteridade é uma tônica que perpassa os estudos da filosofia da linguagem de Bakhtin e seu Círculo, como vimos na fundamentação teórica. Tal discussão considera o espaço imponderável do outro no processo de interação e formação humana. Essas relações também atravessam o cenário das danças, pois o outro funciona como um centro valorativo que contribui tanto para o surgimento de novas danças quanto para as (re)formulações dos repertórios dançantes atuais. Os estudos da alteridade aparecem com mais ênfase na obra *Para uma Filosofia do Ato Responsável* (Bakhtin, 2010), trazendo um indispensável debate sobre a relação moral e ética do sujeito nas práticas sociais. Nesse horizonte, o sujeito é convocado a responder—e a responder por suas respostas—, assumindo uma singularidade que se configura como responsabilidade intransponível.

Diante desse panorama, este primeiro eixo analítico tem como objetivo investigar, de forma mais específica, as relações alteritárias manifestadas na Cultura Hip Hop e, particularmente, na dança *Breaking*, tal como representadas no documentário *Nem eu sei tudo* (2020). A proposta é compreender como se configuram os processos de inter-relação com o outro nesse contexto artístico-cultural, considerando a centralidade da alteridade na constituição das práticas e sentidos dessa linguagem e mobilizando a materialidade verbivocovisual do documentário como superfície concreta dessas relações.

O documentário *Nem eu sei tudo* (2020) se inicia afirmando que essa cultura não se resume a dançar, tocar, pintar ou rimar, mas envolve o caráter de uma comunidade disposta a compartilhar, oferecer cuidado e dividir aquilo que possui. Essa formulação inicial evidencia tanto a multiplicidade de linguagens que atravessam a Cultura Hip Hop quanto o modo como essas práticas reverberam na vida do outro, uma vez que o ato de compartilhar implica necessariamente uma relação de responsividade concreta, estabelecendo um vínculo ético

entre sujeitos. Assim, desde a abertura—por meio da voz em off, do enquadramento coletivo e dos gestos de cuidado exibidos na cena—o documentário institui um horizonte dialógico que assume a cultura como espaço de encontro, responsabilidade e produção coletiva de sentido.

Nessas interações, o sujeito que compartilha dessa cultura não deve ser compreendido como um ser centrado em si mesmo, mas como alguém cuja constituição identitária e relacional depende do outro, numa dinâmica essencialmente dialógica. Como afirma Bakhtin (2010, p. 108), "viver a partir de si não significa viver para si". Essa formulação permite pensar modos de organização da vida social que reconheçam as singularidades como formas legítimas de existência e se contrapõem a posturas de arrogância e empáfia sustentadas por um sistema que privilegia o lucro e o poder em detrimento da vida humana. No âmbito do *Breaking*, isso se manifesta na própria cena dançante: é a presença do outro, registrada pelo movimento, pelo olhar, pela pausa e pelo *freeze*, que reorganiza valores e orienta respostas.

Ainda nessa parte inicial do documentário, William, fundador da Nest Panos[17], apresenta reflexões relevantes sobre o campo simbólico da batalha de *Breaking*, destacando que "[...] O acreditar na batalha não é acreditar na batalha de break do um versus um, de uma pessoa contra a outra. [...] É acreditar na batalha de todo mundo que tá no corre, que faz a parada acontecer […] acreditamos na batalha de não ser melhores que os outros e sim serem melhores para os outros." Esse relato expressa a radicalidade da dimensão alteritária, que desloca o foco da batalha do enfrentamento hostil para uma ética de cuidado e corresponsabilidade. Em um primeiro momento, o campo simbólico da batalha pode apresentar uma estética que recupera historicidades de confrontos e tensões marcadas pela lógica da oposição; porém, o que não se pode negar é que tal esfera simbólica ainda subsiste em alguns eventos, conservando restos axiológicos que tensionam a própria prática.

Nesse contexto, acrescenta-se uma dimensão que desloca a batalha de uma lógica estritamente individualista e competitiva. A disputa passa a constituir-se como gesto responsivo, adquirindo contornos colaborativos e relacionais na medida em que o movimento de buscar ser melhor orienta-se em direção ao outro, e não contra ele. Isso porque a presença do outro é condição constitutiva da própria batalha: é na interação — no olhar, no contra-gesto, no ritmo que responde ao ritmo — que os participantes ampliam suas

[17] De acordo com o site que é o canal de divulgação do documentário, a Nesta Pano é, antes de tudo, um coletivo de Hip Hop. É uma marca que defende a cultura em sua forma original e também uma produtora de eventos. Criada por pessoas que participam ativamente na propagação do Hip Hop, a Nest tem como diferencial suas roupas, acessórios e eventos voltados à cultura. Desde 2009 quando foi fundada, até os dias de hoje, fazendo com as próprias mãos e mantendo a essência. Disponível em: https://www.nemeuseitudo.com.br/; Acessado em 01 de out. de 2025.

singularidades e ressignificam sua existência no mundo por meio da arte, reafirmando a dimensão ético-discursiva que sustenta a Cultura Hip Hop.

Esse debate ganha contornos específicos quando articulado ao pensamento de Sobral (2019, p. 162), que observa que o outro pode, em determinados contextos, ser percebido como ameaça ao eu, mas também funciona como "uma promessa de espelho no qual vamos ver nossa imagem invertida, valorada, mas nem por isso menos completa". Em outras palavras, a diferença do outro é condição para que o eu se reconheça como tal na relação. Essa formulação é decisiva para compreender o campo simbólico da batalha de *Breaking*, pois a sensação de ameaça estética que permeia o confronto opera simultaneamente como espaço de reconhecimento responsivo, no qual o dançarino vê sua identidade refratada pelo olhar e pelo gesto do outro. A dança que expressa minha identidade no mundo é constituída, inevitavelmente, pela presença do outro que a provoca, tensiona e legitima.

Ao acionar a formulação de Sobral (2019) — segundo a qual o outro pode operar como ameaça e, simultaneamente, como "promessa de espelho" —, a análise explicita que o reconhecimento de si se realiza em uma dinâmica de inversão e valoração que excede qualquer interioridade fechada. Esse excedente valorativo encontra ressonância na concepção bakhtiniana segundo a qual o outro dispõe de um excedente de visão inacessível ao próprio sujeito, porque "certas ações internas e externas só podem ser praticadas a partir do lugar singular que ocupo diante do outro" (Bakhtin, 2011, p. 22). O *Breaking*, enquanto linguagem verbivocovisual, torna esse excedente visível na própria cena: o gesto é sempre resposta, e a resposta sempre reorganiza a imagem de si.

Essa perspectiva não se circunscreve apenas à semiótica visual do documentário, podendo ser acompanhada com igual densidade na materialidade verbomusical, na qual o "espelho" se converte em operação discursiva de autoenunciação atravessada por tensões e disputas ideológicas. É nessa chave que o diálogo com a faixa *Minotauro de Borges*, de Baco Exu do Blues, torna-se pertinente, pois a canção atua como elo responsivo que reacentua, na entonação da palavra, a constituição do eu pelo outro. O rapper faz ouvir, na tessitura timbrística e rítmica da voz, a reversibilidade valorativa e o excedente axiológico que estruturam a alteridade como princípio arquitetônico do sujeito.

Na canção, essa constituição alteritária se delineia com nitidez porque o "eu" não se apresenta como centro autossuficiente; ele se organiza na relação entre eu-para-mim, eu-para-o-outro e outro-para-mim, como defende Bakhtin (2010), de modo que a identidade emerge como efeito de uma arena de valorações. Quando o enunciado apresenta "eles se

perguntam / Como esse negro não cai", o "eles" instala um horizonte de avaliação que antecede e atravessa a fala, haja vista que não se trata apenas de um outro que observa, mas de um outro que atribui destino, isto é, que presume a queda e, ao presumir, tenta fixar um lugar de inferioridade ao sujeito.

Nesse ponto, a passagem "Negro correndo da polícia com tênis caro" explicita como o eu-para-o-outro é lido por um regime de suspeição que transforma sinais de mobilidade ("tênis caro") em motivo de captura. Nesse contexto, o eu responde dando ênfase ao provérbio social "Dizem que o céu é o limite" como material alheio a ser deslocado, convertendo o limite em cenário de enfrentamento "Pisando no céu". Do ponto de vista estético-discursivo, esse movimento corresponde ao gesto que Bakhtin (2011, p. 24) descreve como "entrar no lugar do outro, ver o mundo tal como ele vê e, ao retornar ao próprio lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que lhe falta". Assim, o "não cair" é menos descrição de desempenho motor e mais forma discursiva de uma disputa axiológica, em que o sujeito se mede responsivamente com a imagem que lhe é imposta.

A ambivalência da batalha — que, no documentário, se descola de uma lógica estritamente individualista para tornar-se um "ser melhor para os outros" — encontra um correlato na letra quando o reconhecimento passa a depender da circulação responsiva do nome e da voz coletiva. Em "Sempre que um preto faz dinheiro grita / Baco vive", o "eu" retorna a si pela palavra alheia, como imagem valorada que excede a interioridade: é o outro-para-mim produzindo uma completude provisória, pois a memória do sujeito se faz na resposta do coletivo.

No entanto, a mesma dinâmica que reconhece também pode capturar e estabilizar o valor, e isso é formulado com precisão em "Vencer me fez vilão", em que o êxito reorganiza a leitura do outro e converte a vitória em acusação, produzindo um eu-para-o-outro que se torna figura ameaçadora. A repetição imagética em "Museus estão à procura de mármore negro / Pra fazer uma estátua minha" radicaliza esse processo, deslocando o reconhecimento para a instituição — que consagra ao mesmo tempo em que fixa —, transformando a "estátua" em metáfora do congelamento axiológico. Assim, a alteridade torna-se dispositivo que tanto amplia quanto encerra os sentidos do sujeito.

Nesse quadro, *"Eu sou Minotauro de Borges"* pode ser lido como autofiguração que condensa as relações alteritárias: um eu que se nomeia a partir das valorações que o cercam, habitando o labirinto de imagens alheias que ora o legitimam, ora o vilanizam. Essa formulação dialoga diretamente com Volóchinov (2018), para quem a palavra é sempre "ato

bilateral", produto das inter-relações entre falante e ouvinte, no qual o eu se constitui necessariamente "do ponto de vista do outro e da coletividade", funcionando como ponte e território comum entre ambos.

Em termos analíticos, a aproximação entre a cena do documentário e a canção evidencia que a alteridade atua como princípio organizador da enunciação, como defende Bakhtin (2010), visto que a voz do sujeito estrutura-se sob o impacto de outras vozes que a antecedem e o interpelam. Ao cotejar a letra com a performance vocal e com os elementos verbivocovisuais do documentário, explicita-se como o "outro" opera na própria forma do dizer — seja nas marcas de endereçamento, nas entonações valorativas, seja nos ecos do discurso alheio —, fazendo do enunciado musical uma arena de constituição do eu que é atravessado pelo outro. Na Cultura Hip Hop, esse atravessamento ganha materialidade concreta, pois corpo e voz são continuamente lidos, julgados e refratados pelo olhar externo. Ao fim, compreender essas materialidades de modo articulado confirma que a identidade é sempre um acontecimento dialógico, cuja permanência depende da tensão produtiva entre visões, avaliações e excedentes que o eu jamais controla integralmente.

O campo simbólico da batalha é, essencialmente, dialógico. Na perspectiva de Bakhtin e seu Círculo, tal termo envolve "divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo, de entendimento ou de desinteligência, de avença ou de desavença, de conciliação ou de luta, de concerto ou de desconcerto" (Fiorin, 2006, p. 24). À luz dessas reflexões, torna-se evidente que rodas de dança e batalhas se constituem como espaços de relações dialógicas, pois nelas os sujeitos produzem, pela dança, uma identidade existencial que se inscreve artisticamente em um território axiologicamente valorado pelo outro. A dança, em suas diferentes formas, é atravessada pelo olhar alheio: seus gestos e movimentos estabelecem uma relação alteritária que pode se configurar como aproximação ou distanciamento. Após esse processo de interiorização, emerge o momento da atitude responsiva frente à dança do outro, instaurando um movimento cíclico de escuta e resposta na e pela dança.

Sob a ótica da corporeidade, o contexto simbólico em que se inscrevem as batalhas de *Breaking* instaura um ambiente intercorporal de relação, marcado por um campo de excitabilidade que se produz no contato direto com o outro. Essa dinâmica reforça que compreender o mundo depende da presença ativa do outro, aproximando-se do que Silva e Nóbrega (2019) discutem ao analisar a relação aluno-professor no Taekwondo, fundamentada no conceito de intercorporeidade. A batalha, portanto, não é apenas confronto, mas espaço de

sensibilidade ampliada, onde o corpo responde ao corpo do outro de modo axiologicamente orientado.

Compreender os gestos e movimentos da dança *Breaking* sob a perspectiva bakhtiniana implica reconhecê-los como enunciados que se constituem em uma relação dialógica entre si e com o outro. Essa dialogicidade manifesta-se tanto na relativa estabilidade estrutural dos movimentos — que conferem organização interna à dança — quanto na expressão singular de quem a executa, revelando seu excedente de visão sobre o mundo. Em Bakhtin (2019), o conceito de texto ultrapassa os limites fraseológicos e linguísticos, abrangendo qualquer materialidade semiótica capaz de produzir sentidos. Assim, a dança *Breaking* pode ser concebida como texto por meio do qual o sujeito (re)cria um campo simbólico próprio, passível de leitura e interpretação. Essa textualidade, entretanto, jamais se encerra em si mesma: sua natureza dialógica exige trânsito constante por outros textos e contextos que a atravessam, reacentuam e ressignificam.

Essa natureza dialógica sempre envolve o outro. Sobre essa questão, o documentário apresenta o enunciado do rapper Neto, do grupo Síntese, que afirma: "[...] nada se faz sozinho. Acho que a música é um negócio que não se faz sozinho e dança também não e pensar também não [...]". Seu relato evidencia uma concepção coletiva da criação artística, em que o fazer, o sentir e o pensar emergem como processos compartilhados. Tal perspectiva converge com a reflexão de Di Camargo (2015), ao defender que o sujeito nunca percorre sua trajetória de modo isolado — há sempre a presença do outro nas encruzilhadas da existência. Assim, mesmo que o caminho pareça estreito, é a presença do outro que o torna mais iluminado e fecundo.

Ao retomar o discurso do protagonista, o documentário o acompanha com algumas cenas em que William aparece em uma sala dialogando com seus/suas aprendentes. Esse enquadramento verbivocovisual amplia a interpretação ao mostrar o gesto pedagógico como extensão da ética do Hip Hop, evidenciando — pelo corpo, pela voz e pelo olhar — que a formação do sujeito acontece sempre na relação responsiva com o outro. Segue a parte final do relato para alargar as possibilidades de análise:

Imagem 8 e 9: Sobre ser melhor para o outro: A alteridade pulsante





Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=70

O primeiro fotograma apresenta o protagonista segurando carinhosamente a mão de uma de suas alunas, rodeado de aprendentes e acompanhado de uma colega de trabalho, ao passo que o segundo registro expõe William e essa colega sendo abraçados/as pelos/pelas aprendentes. Ambas as cenas demonstram um afeto e cuidado pelo outro, tensionando laços sensíveis que são construídos na/pela alteridade. Ao aprofundar a análise, observa-se que esse trecho do documentário acentua a dimensão verbivocovisual da cena, evidenciando — como argumentam Paula e Luciano (2020) — a unidade arquitetônica indissociável entre o verbal, o vocal/sonoro e o visual. Nessa cena, o conteúdo temático — a alteridade pulsante — é evidenciado pela visualidade dos gestos de afeto e cuidado, à medida que essa cadeia de sentido é reafirmada pela camada semiótica da verbalidade no final do relato de William: "[...]

acreditamos na batalha de não ser melhores que os outros e sim serem melhores para os outros".

É interessante observar que essa dinâmica se articula, ainda que de modo indireto, ao processo de ensino da dança *Breaking*. O gesto de "ser melhor para o outro" aproxima-se do ato de compartilhar conhecimentos dentro da Cultura Hip-Hop, especialmente no contexto pedagógico da dança, como evidencia a cena analisada. As relações alteritárias na Cultura Hip-Hop também se dão pelo processo educativo, uma vez que essa relação envolve o campo dialógico da tríade aprendente-professor-conhecimento. As duas próximas imagens destacam essas interações alteritárias no contexto das aulas de dança.

Imagem 10 e 11. Compartilhamento de Saberes





Fonte:https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=2648

O primeiro fotograma mostra o protagonista, William, em sala de aula, apresentando a organização das atividades. O segundo registra o momento em que ele ensina o movimento *freeze* a três aprendentes. Esse movimento, realizado ao final da apresentação de um B-boy ou B-girl, corresponde, segundo Baqueta (2009), a "um congelamento, o ápice da apresentação do B. Boy [B. Girl]; um bom *freeze* dura no mínimo dois segundos na posição escolhida e, quanto maior a dificuldade, maior a qualidade do movimento". Nota-se que os aprendentes mantêm atenção concentrada e direcionam seus olhares para o professor, evidenciando a centralidade da demonstração corporal no processo de ensino. Essa cena evidencia a força estética do gesto, capaz de produzir não apenas encantamento, mas uma resposta estesiológica que confirma o papel do corpo como operador de sentido na interação pedagógica. O olhar dirigido ao professor, nesse contexto, carrega uma dimensão axiológica, pois revela a forma singular como o outro o percebe e o reconhece. Esse reconhecimento rompe com qualquer ideia de identidade homogênea e evidencia a constituição do sujeito na relação com o outro. Nessa perspectiva, como apontam Miotello, Araújo e Dias (2019), o sujeito só se constitui a partir do modo único como é visto e interpelado pelo outro. A interação que se estabelece na cena, portanto, confirma a natureza relacional e constitutiva do eu, reforçando, como indica Bakhtin (2011), que não há formação de si sem a presença ativa e responsiva do outro.

Quando a análise recai sobre a aula de *freeze* como imbricação de demonstração corporal e orientação verbal, o que se evidencia é a materialização do princípio dialógico segundo o qual toda ação se organiza em direção e em resposta ao outro — princípio formulado por Bakhtin (2008), para quem o enunciado é sempre um ato responsivo e situado. No caso observado, essa responsividade torna-se ainda mais nítida quando se considera que o corpo ensina porque responde, e responde porque está situado na presença avaliativa do outro. Essa responsividade pode ser ampliada analiticamente pela observação de outra materialidade da mesma esfera cultural, em que o endereçamento se torna estrutural: o enunciado lírico-vocal.

A canção *Me Desculpa Jay Z*, de Baco Exu do Blues, permite acompanhar como o Hip Hop instaura interlocutores e projeta réplicas, fazendo com que a responsividade se apresente não apenas como princípio formal, mas como fundamento ético da própria construção composicional. Aquilo que, no documentário, se concretiza no corpo que orienta, na canção refrata-se na voz que endereça e valora — precisamente porque, como observa Bakhtin

(2011), toda orientação axiológica depende do excedente de visão e das expectativas que emergem da posição ocupada pelo outro.

Na canção, a responsividade deixa de ser apenas um princípio estrutural e aparece como tensão do ato, tendo em vista que a voz enunciadora se vê implicada, sem álibi, no modo como chama, recusa e reinscreve o outro no próprio dizer. A oscilação do refrão — "Eu não gosto de você" / "Eu amo tanto você" — evidencia essa disputa valorativa, funcionando como marca de um sujeito que se constitui na fricção entre afastar-se e permanecer endereçado. Nesse meio, o verso "Por favor, não me ligue mais" não é um pedido privado, mas uma tentativa de regular o campo de interpelação, delimitando o quanto a palavra do outro pode atravessar e modificar a consciência do sujeito.

O conflito intensifica-se quando a cena enunciativa é deslocada para o plano da imagem: "Eu pareço com você, no espelho está você / Não me enlouqueça mais". Nesse trecho, a letra revela que a imagem de si não se fecha no interior do sujeito, pois a forma como ele se vê está sempre condicionada às valorações que o excedem. A imagem refletida não é representação neutra, mas um acabamento externo, ecoando a proposta de que o eu-para-mim jamais coincide com o outro-para-mim, e é justamente nessa incongruência que se estabelece o espaço de disputa do sujeito com as formas de valoração que o interpelam.

Na segunda parte da letra, o problema do ato responsável torna-se ainda mais nítido porque o enunciador reconhece a precariedade da própria autoveracidade e, com isso, assume o risco ético do endereçamento: "Se eu minto para mim, imagina pra você". Esse deslocamento revela que a relação com o outro exige um trabalho de verdade que o sujeito não controla plenamente, mas ao qual permanece eticamente vinculado. Ao mesmo tempo, a canção amplia o horizonte de alteridade ao convocar imagens sociais que funcionam como parâmetros de valor e de vida possível ("Me desculpa Jay-Z, queria ser você"; "Quero Balenciaga estampada na minha camisa"), produzindo um cenário em que as escolhas se tornam respostas a vozes que antecedem o sujeito e o cobram: "Faculdade ou seguir meu sonho? / O que que eu faço da vida?". É esse funcionamento que Volóchinov (2018) descreve como comunicação discursiva ininterrupta, em que cada enunciado responde, refuta ou confirma discursos anteriores e antecipa aqueles que ainda virão — tecido ideológico no qual o sujeito se constitui.

Nesse quadro, o outro não é apenas o interlocutor amoroso; ele é também o conjunto de valorações que circulam na cultura e que solicitam o sujeito a se posicionar, configurando o enunciado como acontecimento que reorganiza lugares e responsabilidades. Assim como, na

aula de freeze, a demonstração corporal se realiza sob o olhar atento dos/as aprendentes — convocando autoria e compromisso —, o enunciado lírico-vocal expõe um sujeito que se constitui e se responsabiliza na relação, fazendo do endereçamento uma arena de existência ética.

Sob a ótica bakhtiniana, a canção institui uma cena pedagógica de outra ordem: nela, o sujeito organiza um horizonte de compreensão por meio de um endereçamento que convoca adesão, discordância e continuidade, que são características das relações dialógicas, como aponta Bakhtin (2008). A performance vocal — em sua cadência, pausas e ênfases — atua como índice de responsividade, tornando audível o modo como o sujeito antecipa o outro e regula o espaço da réplica. Contudo, essa dinâmica verbomusical se articula estreitamente à visualidade do documentário, fornecendo o estofo interpretativo que permite compreender a densidade ética que atravessa os gestos registrados pelas câmeras.

Ao retomar para a análise dos fotogramas, eles expressam a compreensão da aula de *Breaking* como um evento situado, imprimindo ao protagonista um lugar único no existir que demanda uma atenção cuidadosa sobre esses outros — aprendentes. Essa atenção se desdobra em algo que só pode ser feito pelo protagonista frente aos seus/suas aprendentes, que se relaciona ao processo de ensino da dança *Breaking*. Nota-se que a cena sintetiza a responsabilidade e responsividade na atitude do William, pois, para Bakhtin (2010), essa primeira dimensão é condição primeira da singularidade do sujeito; William, neste caso, é responsável por seus atos perante a vida, não podendo ser transferido a outro sujeito. Ele é solicitado a exercer o papel de autoria ativa — que no contexto relaciona-se à docência — frente à unicidade do evento e ao compromisso ético que a vida provoca, considerando que o ato é "[...] baseado no reconhecimento desta obrigatória singularidade. É essa afirmação do meu não-álibi no existir que constitui a base da existência sendo tanto dada como sendo também real e forçosamente projetada como algo ainda por ser alcançado" (Bakhtin, 2017, p. 99).

A discussão sobre responsabilidade em Bakhtin (2010) abarca o terreno do acontecimento, onde cada ato é inseparável do lugar concreto que o sujeito ocupa. Essa perspectiva se torna ainda mais profunda quando se considera que, para Bakhtin (2011), a vida e a arte não podem permanecer isoladas, pois "o indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida, mas também penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade" (Bakhtin, 2011, p. XXXIII). É nesse ponto que a canção "Bluesman", de Baco Exu do Blues,

opera como extensão analítica do mesmo problema ético, evidenciando que, na lírica e na performance vocal, a responsabilidade se apresenta como posição enunciativa sem álibi: ao dizer, o sujeito assume o risco do que faz existir pela palavra e pelas valorações que ela encarna.

Na transposição desse debate para outra materialidade da Cultura Hip Hop, a canção *Bluesman* evidencia a responsabilidade como assinatura axiológica do ato enunciativo. Aqui, vida e arte deixam de operar como esferas mecânicas ou externas — crítica recorrente em Bakhtin (2011), que adverte que a cisão entre ambas produz "um todo mecânico" no qual as partes "estão unificadas apenas no espaço e no tempo por uma relação externa" (Bakhtin, 2011, p. XXXIII). A canção, ao contrário, demonstra que a palavra poética responde pela vida, e a vida responde pela palavra, realizando concretamente o princípio bakhtiniano de indissociabilidade ético-estética. Quando Baco anuncia seu lugar no mundo por meio da entonação, sua voz não escapa da historicidade racial que o constitui, visto que ela é resultado de uma vida que interpela a arte e de uma arte que exige responsabilidade diante da vida.

Sobre essa dimensão da vida, em específico do contexto brasileiro, percebe-se um meio social opressivo frente ao corpo negro, pois ao considerar os dados do *Atlas da Violência* (2025, p. 73–74), nota-se que, no ano de 2023, "foram registrados 35.213 homicídios de pessoas negras – pretas e pardas" e que essa população tinha "[...] 2,7 vezes mais chances de ser vítima de homicídio do que uma pessoa não negra – aumento de 15,6% em relação a 2013". Tal dado não apenas é o plano de fundo da potência lírica-vocal do Baco, mas opera como engrenagem geradora, como postura eticamente situada e responsiva. O gesto vocal de Baco emerge, assim, não como expressão individualizada, mas como convocação ética enraizada em um horizonte racial historicamente violado.

Nesse contexto opressivo, ao afirmar "Eu sou o primeiro ritmo a formar pretos ricos / O primeiro ritmo que tornou pretos livres", o sujeito transcende a mera descrição genealógica musical e reivindica, para si e para seu povo, um lugar de origem e agência historicamente negado. Essa autodeclaração não é neutra, mas reordena o campo de criação ideológica a partir do qual os signos são interpretados, confirmando o entendimento bakhtiniano de que não há verdadeira criação que ignore o peso da existência histórica. É precisamente contra a separação mecânica entre arte e vida que esse gesto se volta. A sequência "A partir de agora considero tudo blues" radicaliza essa intervenção ao converter a nomeação em rearranjo de valores: "O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues / O funk é blues, o soul é blues, eu sou Exu do Blues". Aqui, a nomeação funciona como reacentuação axiológica que inscreve

tradições musicais negras sob um mesmo signo insurgente, recusando hierarquias racializadas de legitimação estética.

Tal operação recusa a naturalização de hierarquias culturais racializadas e recoloca sob um signo comum tradições segregadas por regimes de legitimação historicamente centrados na branquitude. Assim, o gesto enunciativo de *Bluesman* revela sua natureza responsiva ao inscrever-se na história de rebaixamento e apropriação da cultura negra, convertendo essa trajetória em terreno de reacentuação. O enunciado lírico-vocal, análogo ao gesto docente de William no documentário, realiza-se sem álibi ético, inscrevendo no tecido discursivo uma orientação transgrediente que não apenas nomeia a opressão, mas instaura novas possibilidades de pertencimento e resistência.

A letra torna observável a passagem do "dever" existencial ao "ato" discursivo, visto que o sujeito escolhe dizer, e essa escolha é inseparável das consequências históricas e coletivas de sua própria posição. É nessa lógica que ressoa novamente Bakhtin (2011), ao afirmar que arte e vida apenas existem plenamente quando se tornam algo singular no sujeito, atravessando-se mutuamente em responsabilidade. É esse princípio que a canção dramatiza: a palavra poética responde pela existência social e histórica que a produz, e a existência, por sua vez, encontra na palavra condições de se reinventar eticamente.

Para Volóchinov (2019), a compreensão de um enunciado e/ou contexto — vulnerabilidade social e necessidade de uma formação integral — inaugura a necessidade de uma resposta a ele — a possibilidade de projetos sociais da Cultura Hip Hop como proposta de intervenção. Nesse contexto, reitera-se o debate de que a responsabilidade tem como desdobramento a dimensão da responsividade. Ao passo que esse primeiro expõe a condição existencial do protagonista, a responsividade realça a dimensão dialógica e interativa da vida, pois William, assim como a Nest Panos, são postos em atitude de resposta a algo ou a alguém. A responsividade é revestida de uma dimensão ética, haja vista que essa resposta provoca afetações diretas no outro e no fio social da vida.

William, ao compartilhar movimentos sobre a dança *Breaking*, está compartilhando retalhos de sua própria existencialidade; está ensinando sobre si, ao passo que os/as aprendentes reformulam suas formas de estar e agir perante o mundo a partir desses retalhos que lhes foram oferecidos, numa relação dialógica do eu-para-o-outro. Nessa mesma lógica, o inverso também acontece: William também (re)constrói sua identidade enquanto sujeito no mundo a partir da afetação com seus alunos e alunas, e toda essa relação é mediada pela corporeidade em movimento. Assim, existir na dança implica assumir o movimento como ato

responsável e situado, em que cada gesto carrega a marca do dever ético do corpo-sujeito diante do outro., pois "[...] tudo em mim — cada movimento, cada gesto, cada experiência vivida, cada pensamento, cada sentimento — deve ser um ato responsável; é somente sob esta condição que eu realmente vivo, não me separo das raízes ontológicas do existir real" (Bakhtin, 2010, p. 101).

É pertinente destacar que essa postura de responsabilidade e responsividade se manifesta de modo evidente na condução da aula: ao ensinar o movimento *freeze*, William o demonstra visualmente enquanto, simultaneamente, oferece orientações verbais sobre o processo de aprendizagem. Essa imbricação de materialidades semióticas — gesto e palavra — materializa o ato responsável no sentido bakhtiniano, pois ambos se inscrevem na cena como dimensões indissociáveis da existência concreta que ali se realiza. A postura do protagonista também tensiona a categoria do dever que, de acordo com Bakhtin (2010), encontra sua possibilidade originária no reconhecimento da unicidade da existência do sujeito, reconhecimento esse que emerge de dentro da própria pessoa, no momento em que esse fato se torna o centro responsável e leva o sujeito a assumir a responsabilidade pela própria unicidade e pelo próprio existir. O gesto docente de William, ao acionar múltiplos recursos semióticos para garantir a aprendizagem, expressa precisamente esse reconhecimento ético da unicidade do evento e do compromisso que dele decorre.

Em um dos momentos do documentário, os entrevistados são convidados a nomear uma palavra que represente, para eles, essa cultura. Pedrinho, um dos fundadores da Nest, escolhe a palavra responsabilidade. Esse termo, ao ser observado sob a ótica da filosofia da linguagem de Bakhtin e do Círculo, adquire contornos mais densos, pois se articula à singularidade do sujeito e à sua inserção no mundo. Na perspectiva do autor, compreender um objeto — neste caso, a Cultura Hip-Hop — implica reconhecer o dever ético e responsivo que se estabelece em relação a ele, situando o sujeito em sua unicidade e em sua posição no evento concreto da vida (Bakhtin, 2010).

Sob esse prisma, a responsabilidade não se reduz a um valor abstrato, mas configura uma atitude ativa e responsiva do sujeito em relação ao outro e ao contexto que habita. Como enfatiza Ponzio (2010), a ética não se sustenta apenas pela invocação de valores coletivos estabilizados, mas pelo gesto singular do sujeito que decide responder ao mundo. Brait (2013) reforça esse entendimento ao destacar que a posição ocupada por um sujeito no tempo e no espaço imprime-lhe um lugar único, não intercambiável. Assim, a maneira como Pedrinho

dança, ensina, dialoga e atua na Cultura Hip-Hop não pode ser transferida a outro: ela é expressão de sua singularidade responsável diante do mundo que o interpela.

É necessário destacar que a singularidade de Pedrinho encontra ressonância no coletivo da Nest. Conforme aponta Bakhtin (2011), o ser humano depende esteticamente do outro, de seu olhar ativo, de seu gesto e de sua presença sensível. No contexto das interações dançantes, esse outro atua como força que desestabiliza e reconfigura a personalidade do sujeito, sempre inacabada, permitindo que gesto e movimento se constituam como espaços de renovação identitária.

Nesse contexto, William afirma: "[...] as pessoas têm uma ideia de cultura que às vezes é só o que elas gostam. E às vezes não se trata do que a gente gosta e sim do que realmente faz a diferença e transforma as pessoas. Acho que todas as culturas chegam em alguém de certa forma [...]". A partir desse enunciado, evidencia-se uma alteridade pulsante, que recusa perspectivas individualistas e egoístas e compreende esse Movimento como força social capaz de produzir transformação na vida do outro. Para Miotello, Araújo e Dias (2019) a singularidade do sujeito encontra-se mais forte no coletivo, na medida que essa ação é pensada de maneira dialógica. Esse pensamento entrelaça o enunciado de William, uma vez que sua prática social no campo da Cultura Hip Hop enfatiza o processo de afetação e transformação da vida do outro como finalidade primeira, adotando um posicionamento valorativo que considera a diversidade cultural como relevante, desde que situada e transformadora. Nesse ponto, observa-se também que o enunciado de William opera como resposta ativa aos valores que circulam na comunidade, reafirmando a dimensão axiológica da prática cultural enquanto gesto dirigido ao outro.

Ainda sobre essa reflexão, William continua mencionando que "[...] será que realmente o que a gente tá fazendo, tá contribuindo?" […] "Não é pelo financeiro que tu trabalha numa coisa dessas. É pelo retorno que tu dá para sociedade. Então, muitas vezes a gente repensa se esse retorno realmente tá acontecendo ou não [...]". Esse enunciado questiona o alcance e o impacto das ações da Nest na vida do outro. Percebe-se uma dimensão filantrópica no posicionamento de William, que envolve um apreço pela humanidade, considerando que esses sujeitos colocam suas vidas a serviço do outro sem abrir mão de suas singularidades e desejos. Tal formulação evidencia a responsividade enquanto categoria ética, pois a dúvida expressa pelo protagonista só encontra resposta na palavra e na avaliação do outro, que devolve sentido ao ato praticado. Nesse meio, William relata uma memória de uma aprendente, pontuando que "[...] vocês foram lá na minha escola quando eu era novo. E agora

olha só tô aqui também. É uma sementinha, que planta e tu não fica olhando todos os dias muitas vezes se ela vai crescer.” Nota-se um horizonte otimista em relação ao questionamento inicial, uma vez que tal dimensão é lançada pela palavra do outro, que dialogicamente entrelaça-se com o enunciado do protagonista, reiterando a posição de Miotello, Araújo e Dias (2019, p. 2020) no tocante que “[…] o eu se torna mais forte no nós na medida em que agimos dialogicamente, ou seja, na medida em que dialogamos com os outros”. Esse retorno do outro opera como acabamento provisório — nunca final — que reforça a coautoria da comunidade na constituição do sujeito.

O processo de compartilhamento de saberes também é expresso em outras materialidades de elementos dessa cultura como no âmbito da música, conforme podemos ver no fotograma a seguir:

Imagem 12. Outras linguagens sendo compartilhadas



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=2089

O fotograma apresenta o DJ Bugz mediando conhecimentos relacionados à arte de tocar. Nela, nota-se crianças, jovens e adultos prestando atenção ao que está sendo exposto. A mesa de disco e os aparelhos configuram-se como tecnologias que prendem a atenção dos/as apreciadores/as pela infinita possibilidade de manuseá-las, que exige uma aguçada percepção auditiva e de tempo musical, somando-se a uma destreza de gestos que criam sonoridades que orquestram os corpos dançantes, energizando os b-boys e as b-girls no embalo da música. A sonoridade produzida guarda os fios ideológicos do seu criador, isto é, o DJ, que ganha visualidade do tempo e espaço pelo/a dançarino. Ao se apropriar da musicalidade, o dançarino (re)cria os fios ideológicos propostos pelo DJ por meio de seu corpo em movimento,

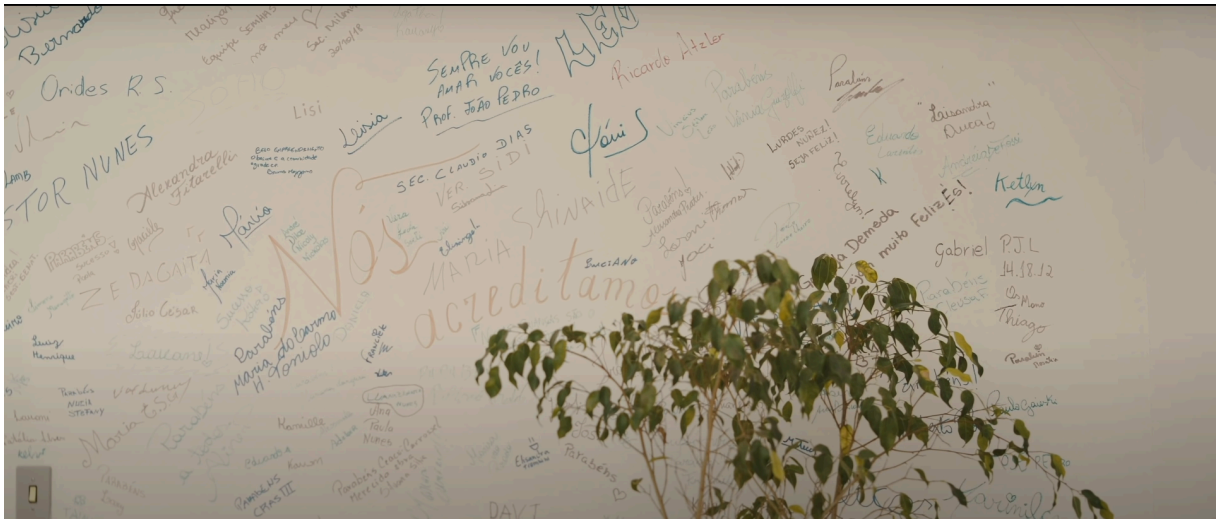
imprimindo nele sua singularidade. Do mesmo modo, o/a apreciador/a que percebe esse corpo dançante é afetado/a por essa interação verbovocovisual, recebendo estímulos que integram gesto, ritmo e presença. Tais reflexões coadunam ainda mais sobre a dialogicidade do corpo na Cultura Hip Hop, mesmo considerando a diversidade de posições que esse corpo pode ocupar nesse movimento, que aqui ficou expresso na relação DJ e b-girls e b-boys.

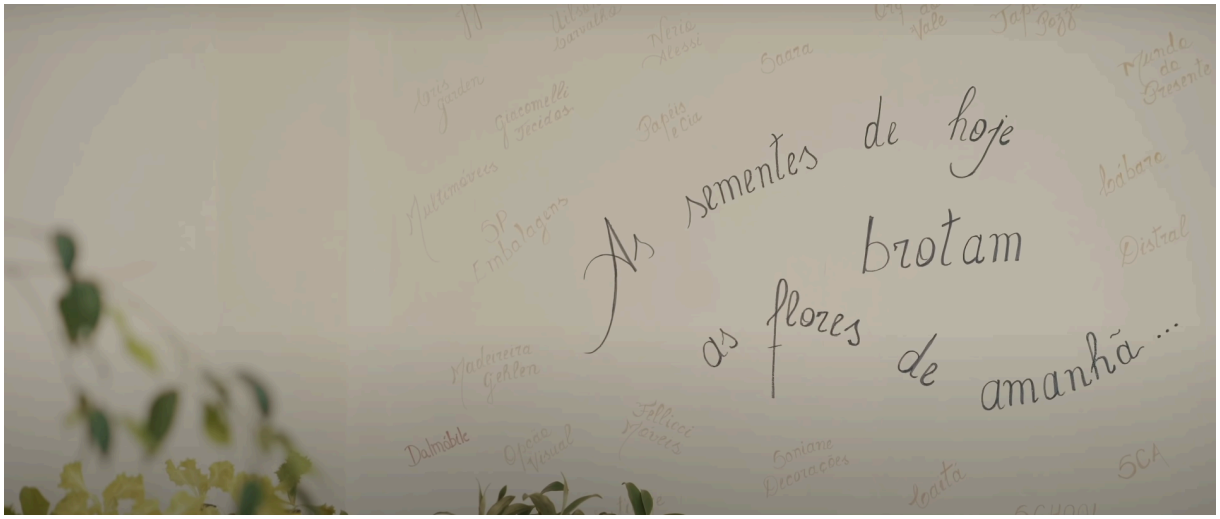
Esse debate projeta o corpo em uma dimensão polifônica, uma vez que sua discursividade dançante comporta outras vozes que podem ser realçadas ou silenciadas. Nesse contexto, observa-se que a sonoridade posta pela DJ enquanto enunciado concreto imbrica-se na materialidade do corpo enquanto expressão de visualidade, o que coaduna com o pensamento de Fontana (2005, p. 6), que defende que o corpo é povoado de múltiplas e diversas vozes que desempenham diferentes papéis sociais, históricos, culturais e estéticos, implicando em compreender que "[...] outro, próximo ou distante, fala em nós, do mesmo modo que falamos nos/pelos outros". Assim, o corpo dançante torna-se superfície de reverberação de discursos que o antecedem, materializando no movimento uma constelação de vozes sociais.

Esta discussão situa-se na dimensão verbivocovisual da dança *Breaking*, em que a musicalidade orquestrada pelo DJ pode revelar camadas semióticas tanto verbais quanto sonoras. Essas camadas desempenham o papel de ressonâncias dialógicas que moldam o enunciado dançante, articulando o que é dito, ouvido e movido no espaço da performance. Assim como os quadros de Portinari forneceram uma base dialógica para a produção do texto dançante da Companhia Eclipse (Cia Eclipse, 2016), e as obras de Shakespeare inspiraram a linguagem da dança *Breaking*, conforme o programa "Breakdancing Shakespeare" (Hartford Stage, EUA), o enunciado musical-dançante do DJ atua nesse mesmo registro criativo: ele reinscreve a discursividade do corpo na dança, ativando novos horizontes de sentido e ampliando o potencial expressivo das relações som–movimento.

No contexto do debate sobre o compartilhamento de conhecimento, uma das cenas do documentário apresenta uma parede repleta de assinaturas e mensagens, parcialmente encoberta por uma planta. Infere-se que os nomes registrados pertencem aos/às alunos/as que participam das aulas de dança. Esse registro gráfico funciona como memória materializada da passagem desses sujeitos, revelando um traço de coletividade que excede o instante da aula e se projeta como marca discursiva da presença do outro. Como é expresso a seguir:

Imagem 13 e 14. Assinaturas que demarcam os espaços





Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=2769

Bakhtin (2010) afirma que a singularidade do sujeito também imprime uma assinatura que não é transponível ao outro. As assinaturas dos alunos e alunas, assim como dos/as professores/as, expressam uma marca na infraestrutura que atua de maneira axiológica ao lembrar que singularidades passaram por aquele espaço; escritos como "sempre vou amar vocês! Prof. João Pedro" e "Nós acreditamos" tensionam um espaço de acolhimento e de amorosidade que permeia as práticas pedagógicas desenvolvidas nesse projeto social. Esses registros funcionam como enunciados responsivos que atestam, na materialidade gráfica, o vínculo ético entre sujeitos que compartilham um mesmo acontecimento formativo.

O escrito "As sementes de hoje brotam as flores de amanhã" atribui um sentido metafórico de comparação dos alunos e alunas a sementes que futuramente se transformarão

em flores. Contudo, tal processo pode também ser lido de maneira mais questionável, enxergando a limitação dessa construção de sentido, pois as sementes, assim como os alunos e alunas, já apresentam belezas singulares que realçam sua potencialidade de ser no mundo, não sendo apenas um projeto que ainda vai se tornar belo, mas que já apresenta dimensões qualitativas que merecem uma atenção e cuidado singulares. Nessa leitura ampliada, o enunciado não aponta apenas para um vir-a-ser, mas para a valorização imediata das subjetividades que já se mostram potentes no presente.

Nesse meio, o documentário apresenta um relato de um garoto que participou de um evento do Movimento e que se consagrou como campeão da batalha de *Breaking*. Gabriel, campeão da batalha um versus um, categoria iniciante, menciona que: "[…] Mas não é querer ser campeão [...] É se animar, dançar. O que a gente gosta de fazer, dançar. Não é só o prêmio como o professor falou". Segue a imagem dele segurando seu troféu de primeiro lugar no momento em que apresenta o enunciado acima descrito. O dizer de Gabriel reitera o deslocamento axiológico já presente nos relatos anteriores: o valor não reside no troféu, mas no processo compartilhado de afetação, pertencimento e experiência estética — constitutivos da dimensão responsiva dessa cultura.

Imagem 15. Outros sentidos da competição



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=2131

Nesse contexto, é pertinente frisar que Soares (2005) alerta sobre como a sociedade capitalista se apropria das práticas corporais e produz discursos que educam, constrangem, oprimem e induzem os corpos a consumir bens e produtos. Nesse enquadramento, as práticas corporais aparecem como uma síntese entre competição e consumo: não se limitam a uma

atividade autônoma, mas se desdobram em produtos, empresas, pessoas e objetos, de modo que o consumismo se torna vetor de realização pessoal e de pertencimento a um conjunto social específico. A dança *Breaking*, nesse cenário, não escapa dessa lógica. Observa-se uma forte influência de empresas na produção de eventos dessa prática corporal, o que levanta a questão sobre se tais eventos compartilham dos ideais de transformação, resistência e transgressão que movem o movimento, ou se apenas reproduzem o fetichismo mercadológico. Em consequência, há uma mercantilização que tenta univocalizar a dança *Breaking* sob a lógica do esporte, afastando-a de sua historicidade e da perspectiva de sociedade e de sujeito que esse Movimento pretende formar. Trata-se de uma captura axiológica que tende a reduzir a polissemia da prática, enquadrando-a em modelos normativos de rendimento e espetáculo.

Ao entrelaçar esse debate com o relato de Gabriel, evidencia-se um caráter dissidente em relação à visão capitalista dominante: quando ele afirma que "não é querer ser campeão" nem "é só o prêmio", mas "é se animar, dançar, o que a gente gosta de fazer, dançar", percebe-se que a vitória envolve um processo que reconstrói o sentido do campo da competição, ainda que esse processo esteja enraizado nas características da sociedade capitalista. Isso aponta para o poder transgressor da linguagem na reconstrução de sentidos, uma vez que tais processos atravessam sujeitos que atuam na sociedade e (re)configuram a materialidade da vida cotidiana. O dizer do garoto opera como resposta valorativa que reorienta o sentido da batalha, deslocando-a do eixo mercadológico para o eixo existencial e comunitário. Em síntese, há uma tensão entre a dimensão emancipatória da dança *Breaking* — expressão, resistência, pertencimento a uma comunidade — e a lógica de mercado que tenta mercantilizar a prática. A linguagem da dança *Breaking* torna-se agente de transformação que pode tanto consolidar quanto questionar a sociedade capitalista, contribuindo para a construção de sentido e para a crítica de determinadas estruturas sociais.

Portanto, este eixo dialógico explorou as complexas e multifacetadas formas por meio das quais as relações de alteridade são tecidas na Cultura Hip Hop. De modo particular, o percurso analítico evidenciou que o campo simbólico da batalha de *Breaking* rompe com a lógica estritamente individualista e mercadológica, inaugurando uma perspectiva colaborativa que reposiciona a performance como um ato orientado para o outro. Nessa esteira, os fotogramas 8, 9, 10 e 11 ilustraram a dimensão relacional a partir da prática de ensino da dança. As imagens destacam os olhares dirigidos ao professor, expressando um encantamento sensível que reconstrói e legitima o lugar docente. Esse reconhecimento visual reforça a tese bakhtiniana de que o eu só se constitui na avaliação do outro, que o vê, o significa e o devolve

a si como alguém situado responsivamente no mundo. Tal dinâmica visual coaduna com a premissa bakhtiniana de que a identidade não é um dado prévio, mas uma construção que depende da presença ativa, avaliativa e responsiva do outro.

É justamente a partir dessa tensão constitutiva do olhar alheio que a análise da canção *Minotauro de Borges* adensou o debate sobre o "espelho social". Na materialidade verbomusical, o excedente de visão do outro opera não apenas como reconhecimento, mas como um dispositivo de vigilância e fixação de sentidos. A faixa explicita a ambivalência de uma consagração que, ao mesmo tempo que exalta o sujeito ("Sempre que um preto faz dinheiro grita Baco vive"), ameaça capturar sua identidade em rótulos preestabelecidos ("Vencer me fez vilão"), demonstrando que a alteridade é uma força incontornável e, simultaneamente, conflituosa. Assim, a canção torna audível o processo pelo qual o outro reorganiza, limita ou amplia a identidade do sujeito.

No âmbito audiovisual, essa relacionalidade continuou a ser explorada no fotograma 12, no qual a música orquestrada pelo DJ instaura um campo ideológico mediador. Compreende-se que o corpo que dança não se move no vazio; ele dialoga com os fios ideológicos sonoros. Ao conectar-se com a batida, o sujeito dançante relaciona-se, em última instância, com o outro. Essa mesma conexão materializa-se nas imagens 13 e 14. As assinaturas grafadas na parede da sala de aula figuram como posições valorativas e marcas de enunciação. Elas representam singularidades que, ao se inscreverem no espaço coletivo, reconhecem o outro como uma força constitutiva, capaz de dar sentido à própria trajetória no movimento. Tais marcas funcionam como sedimentações discursivas que tornam visível a presença responsiva dos sujeitos no espaço pedagógico.

A análise apresentou, ainda, o caráter eminentemente dialógico das batalhas de *Breaking*, compreendendo o formato da roda como um espaço relacional por excelência. A dança é continuamente atravessada e tensionada pelo olhar do oponente e do público, estabelecendo uma dimensão axiológica de aproximação ou distanciamento. Esse processo impõe um momento de interiorização que culmina em uma atitude ativamente responsiva frente ao movimento alheio, equilibrando a estabilidade dos gestos tradicionais dessa dança com a singularidade estilística de cada sujeito. Esse duplo movimento — tradição e singularidade — evidencia também a coexistência de forças centrípetas e centrífugas que estruturam a linguagem, como propõe Bakhtin (2011).

Essa dinâmica de resposta encontra seu correlato estrutural e sua radicalização discursiva em *Me Desculpa Jay Z*. Na canção, a responsividade transcende a mera reação a

um estímulo, configurando-se como a própria tensão do ato de enunciar. Ao alternar movimentos de repulsa e filiação diante de figuras consagradas, a voz lírica demonstra a tentativa do sujeito de governar o campo da interpelação. Evidencia-se, assim, que a consciência e a palavra são formadas no embate dialógico e ideológico. O sujeito lírico, ao modular sua entonação, negocia continuamente o lugar que ocupa no horizonte do outro.

Avançando na arquitetura do capítulo, o debate reposicionou a criação artística como uma dimensão intrinsecamente coletiva, fundamentada no relato do rapper Síntese. Para o artista, o pensar, o fazer e o sentir não ocorrem no isolamento da individualidade, mas se entrecruzam continuamente com o centro valorativo alheio. A arte no Hip Hop é, por natureza, um evento implicado na presença do outro. Tal implicação exige uma postura ética que o relato de Pedrinho sintetiza de forma contundente ao definir o Movimento como sinônimo de responsabilidade. Seu relato evidencia que não basta dominar o universo técnico ou simbólico do movimento; é imperativo reconhecer o dever ético e responsivo que cada ação singular assume perante a coletividade e a história da cultura. É a presença do outro que ilumina, orienta e responsabiliza o sujeito no ato artístico.

Como desdobramento imediato desse imperativo ético, a canção *Bluesman* exemplifica o ato enunciativo sem álibi, no qual vida e arte se interpenetram. Baco Exu do Blues assume publicamente as consequências de sua palavra, reinscrevendo para si e para seu povo uma origem e uma agência negadas pela história. Esse gesto não apenas confronta hierarquias culturais racializadas, mas reorganiza o campo valorativo a partir do qual os signos são interpretados. Ao converter “tudo em blues”, o enunciador recusa a separação mecânica entre expressão artística e existência social, fazendo da lírica uma intervenção axiológica que responde pela vida que a produz. A palavra deixa de ser descrição e torna-se, propriamente, acontecimento ético.

Por fim, todas essas reflexões conceituais desdobram-se na atuação material e política do movimento em seus territórios. O relato de William destaca uma alteridade pulsante, assumindo que a finalidade primeira das ações do coletivo Nest Panos é intervir na vida do outro. Ao mesmo tempo, sua fala denuncia a crônica falta de apoio institucional, refletindo a iniquidade de um sistema social que marginaliza as estéticas periféricas.

É precisamente esse sistema capitalista que atravessa o contexto das competições de *Breaking*, mas que encontra uma fissura potente no relato do menino Gabriel. Ao narrar sua vitória em um campeonato, Gabriel opera um sensível deslocamento de sentido: recusa a assimilação acrítica da lógica de mercado focada no troféu e reposiciona o valor da batalha na

própria experiência do processo. Ao alçar o divertimento, a motivação e o prazer de dançar como elementos centrais, a fala reafirma que, no horizonte discursivo dessa cultura, a vida em relação e a partilha sensível superam a consagração isolada. Sua palavra, assim, torna-se reafirmação do princípio dialógico segundo o qual o valor nasce no encontro com o outro — nunca no objeto mercadológico.

4.2 Fios Ideológicos em Tensão: As Arenas de Raça e Gênero nas Materialidades em Análise

A ideologia é um conceito central nos estudos do Círculo de Bakhtin, mas demanda precisão: não se trata de "falsa consciência" nem de doutrina política, mas, na formulação de Volóchinov (2018), do domínio social dos signos. Para o autor, "o domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes" (Volóchinov, 2018, p. 56). Isso significa que toda materialidade significante — seja a palavra, seja o gesto, seja o som, seja o movimento corporal — é, por natureza, ideológica, pois possui uma "encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer" (Volóchinov, 2018, p. 57) e, nessa materialidade, reflete e refrata uma realidade que lhe é exterior, isto é, não a espelha passivamente, mas a transforma, reorganiza e reacentua a partir de um ponto de vista axiologicamente situado. O ato de atribuir valor ao outro e ao mundo, portanto, constitui uma dimensão fundamental das relações humanas — e é propriamente um ato ideológico, porque se realiza em signos materiais que participam da comunicação social.

Esse debate se estende ao campo das práticas corporais, em especial à dança Breaking, uma vez que tais manifestações estão inseridas nas dinâmicas sociais e culturais e operam, elas próprias, como signos ideológicos. Devem ser compreendidas como linguagens humanas que se constituem em outra materialidade — a cinestésica —, na qual o corpo em movimento se apresenta como forma de (re)construção de sentidos. Nessa perspectiva, o gesto e o movimento são igualmente ideológicos, assim como as palavras, pois carregam valores e visões de mundo historicamente situados. Não há neutralidade possível: todo signo, porque participa do domínio ideológico, está necessariamente implicado em disputas de sentido que atravessam o corpo, a voz e a imagem.

Nesse contexto, a dança *Breaking* também incorpora uma potência semiótico-ideológica, na medida em que os sujeitos que dela participam se relacionam sensivelmente com o outro e com o mundo, por meio de processos de valoração. Sua força

simbólica integra diversas camadas de materialidades sígnicas ao seu escopo artístico, entre as quais a música se destaca como elemento indispensável. É por meio dessa interlocução com a musicalidade que a dança *Breaking* (re)constrói os sentidos valorativos atribuídos aos gestos e movimentos que a compõem.

Na imagem 16, o documentário focaliza o espaço cênico em que o B-boy e a B-girl se apresentam, evidenciando esse espaço como elemento central no processo de construção de sentidos que será analisado a seguir.

Imagem 16. Desvelando as camadas ideológicas



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=793

No fotograma 16, observa-se um grupo de sujeitos dançando *Breaking* em um beco de piso áspero. O enquadramento visual das grades, que emolduram o espaço como se os corpos estivessem enclausurados, confere à cena uma dimensão polifônica e sugere uma metáfora de aprisionamento. A maioria dos dançarinos posicionados atrás das grades é socialmente identificada como parda ou negra, enquanto William aparece do lado oposto, sendo reconhecido como um sujeito branco. A composição visual tensiona, portanto, relações entre racialização, espaço e liberdade.

Essa cena evidencia a grade como operador de valoração, um signo saturado que reenquadra o corpo negro no espaço social. Sob o ponto de vista bakhtiniano, esse enquadramento remete ao modo como o corpo do outro é sempre percebido como exterioridade inteiramente dada, "estendida e esgotada no mundo exterior" (Bakhtin, 2011, p. 34), submetida ao acabamento visual conferido pelo olhar alheio. O fotograma, ao expor um

corpo dançando por entre barras que o delimitam, ativa precisamente essa lógica de leitura que se dá de fora para dentro, tornando visíveis as operações ideológicas que definem quem pode ocupar o espaço e de que maneira.

Essa saturação do signo, contudo, não é genérica — a grade refrata vozes sociais históricas e institucionais específicas. Ela responde ao discurso da segurança pública que associa o corpo negro à ameaça e justifica o enclausuramento como proteção social; ao discurso penal que naturaliza o encarceramento enquanto destino racial; ao discurso midiático que hipervisibiliza o corpo negro em performance e o invisibiliza em humanidade. O que parece metáfora visual de aprisionamento é, na materialidade do signo, a reatualização de uma cadeia enunciativa que precede e excede o fotograma.

Mas o corpo dança. E dançar dentro da grade não é apenas performar em espaço limitado — é contrapalavra visual que reacentua o enfrentamento ao contexto de enclausuramento. Se a grade impõe imobilidade e acabamento, a dança responde com movimento e inacabamento. O corpo do B-boy recusa o lugar de objeto dado que a exterioridade hegemônica tenta conferir-lhe: ele faz dentro do enclausuramento o que a grade proíbe — ocupa espaço, cria, improvisa, se afirma como sujeito não-finalizável. Essa dança é, no sentido bakhtiniano estrito, o inacabamento em ato, sendo a prova visual de que o sujeito não se esgota na exterioridade que lhe é imposta.

A posição de William fora das grades não é detalhe composicional, mas reatualização de uma estrutura de poder. William não é opressor — é aliado pedagógico que fundou o Nest Panos. Contudo, sua posição exterior à grade revela que o privilégio racial opera independentemente da intenção individual: mesmo o aliado branco ocupa o lado de fora da estrutura de encarceramento. Essa contradição não deslegitima a pedagogia de William, mas a complexifica — o sujeito branco que ensina *Breaking* a corpos negros o faz de um lugar que a estrutura racial lhe outorga, e esse lugar é exterior à grade. Quando cotejada com "Me Desculpa Jay Z" ("vencer me fez vilão"), a cena revela que o sucesso individual — inclusive o sucesso pedagógico do aliado — não desmonta a grade; pode, ao contrário, torná-la mais invisível, pois o êxito do branco engajado pode ser lido como prova de que "o sistema funciona", ocultando a persistência da estrutura racial.

É exatamente nesse ponto que a canção "Bluesman" atua como elo responsivo, pois desloca o regime de enquadramento do olhar para uma disputa verbal pela definição do corpo negro, reinscrevendo-o em outro horizonte axiológico. Ao recorrer à canção como campo de reacentuação, o gesto analítico se afasta de uma leitura meramente representacional da cena e

se aproxima de uma leitura dialógica, na qual a visualidade responde e antecipa respostas. Desse modo, tanto as grades quanto a entonação verbal constroem um campo de criação ideológica em disputa, exigindo que a análise recuse o isolamento dos signos e reconheça um mecanismo de intercâmbio entre imagem e palavra, configurando aquilo que Ponzio (2008) descreve como a peregrinação de um corpo sígnico ao outro. A música funciona como chave hermenêutica central, ampliando o campo interpretativo da cena cinematográfica e oferecendo densidade crítica à teia discursiva que a atravessa.

No interior de *Bluesman*, a disputa em torno do signo negro é formulada explicitamente com ênfase em valores sociais sedimentados. O verso "Tudo que quando era preto era do demônio / E depois virou branco e foi aceito" expõe uma trajetória histórica em que objetos culturais são deslegitimados quando associados à negritude e posteriormente legitimados após sua apropriação pela branquitude. Esse movimento dialoga com o que Bakhtin (2011, p. 28) descreve como a produção de valores plástico-picturais que concluem a imagem do outro a partir de uma consciência externa, uma vez que é o olhar social que estabelece o acabamento e determina a forma axiológica do corpo. Assim, a racialização inscrita no enquadramento visual e a revaloração discursiva promovida pela canção constituem momentos complementares de uma mesma disputa ideológica no interior da Cultura Hip-Hop.

Esse debate aprofunda-se quando a canção transforma a nomeação em reordenação axiológica. O enunciado "A partir de agora considero tudo blues" e a enumeração subsequente ("O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues…") instauram uma cadeia de pertencimentos que desestabiliza fronteiras racializadas na cultura. Trata-se de um gesto que confirma Volóchinov (2017), para quem a palavra é sempre campo de tensão, lugar de reagrupamento de valores e de disputa pela significação. A linguagem, aqui, reorganiza não apenas os gêneros musicais, mas também o modo como o corpo negro pode ser lido e reconhecido no universo cultural. A nomeação, portanto, funciona como um ato responsivo que desloca o signo de sua moldura hegemônica e o reorganiza em um outro campo axiológico.

Esse deslocamento ganha força quando a canção explicita que a negritude é frequentemente reduzida a estereótipos criminalizantes: "Eles querem um preto com arma pra cima / Num clipe na favela gritando: cocaína". Em paralelo ao fotograma em que o corpo negro aparece enclausurado pelas grades, o verso expõe o mesmo mecanismo ideológico que tenta fixar a identidade negra em roteiros de violência, submissão ou espetáculo. Nesse meio,

Ponzio (2008) alerta que o corpo é a matéria primeira da função sígnico-ideológica, sendo sempre atravessado pelo olhar do outro. A canção revela esse processo e o contesta, abrindo fissuras no modo como o corpo negro é enquadrado e interpretado. Refere-se, portanto, a uma disputa entre regimes de acabamento: o olhar que tenta fixar e a voz que se recusa a ser concluída.

Ao colocar a cena do documentário e *Bluesman* em cotejamento, a análise mostra que ambas as materialidades expõem a alteridade como princípio organizador da enunciação. O corpo enquadrado e a voz que o reinscreve dialogam entre si, tornando visível que a disputa por reconhecimento é simultaneamente visual, sonora e ideológica. Nesse cruzamento, o corpo negro emerge não como objeto passivo das leituras hegemônicas, mas como sujeito que, ao dançar e ao dizer, tensiona as fronteiras do espaço e da linguagem, reconfigurando as formas de ver e de valorar que lhe são impostas. Aqui, o cotejamento atua como operador metodológico da ADD, pois faz irromper sentidos que nenhuma materialidade produziria isoladamente.

Antes de avançar na análise, é pertinente lembrar que Brait e Gonçalves (2021), no campo das Artes do Corpo, destacam que o analista de performances que tomam o corpo como elemento discursivo deve adotar um olhar interpretativo atento às relações dialógicas do enunciado concreto, mobilizando outros textos que se situam no campo extraverbal. Essa perspectiva dialoga com Ponzio (2008), para quem interpretar um signo exige mais do que identificá-lo em um sistema dado: envolve remissões sucessivas a outros corpos sígnicos, formando uma cadeia de interpretantes sempre aberta. Assim, o corpo dançante é compreendido como intersecção de múltiplos discursos, nunca como signo isolado.

Retomando a imagem, observa-se no centro da roda um dançarino executando o *footwork*, movimento que, em uma de suas configurações, envolve deslocamentos circulares do corpo com apoio das mãos e dos pés no solo. O dançarino apresenta cabelos *dreadlocks* e veste uma camisa com as cores associadas à cultura reggae. Os *dreadlocks*, popularizados na Jamaica, foram adotados por escravizados libertos como forma de expressão e resistência, adquirindo também significados ligados à força, à sabedoria e à conexão com os ancestrais. As cores do reggae, por sua vez, derivam da bandeira da Etiópia: o verde remete à terra e à esperança, o amarelo simboliza a riqueza natural e o amor, e o vermelho representa a fé, a força e o sangue derramado.

Esses elementos operam como signos ideológicos que, de acordo com Volóchinov (2018), surgem da interação entre sujeitos socialmente organizados e, por isso, as formas dos

signos são condicionadas pela organização social desses indivíduos, bem como pelas condições mais próximas de sua interação. No caso analisado, esses signos reconstroem a leitura do corpo dançante ao reinscrevê-lo em uma tradição estética e política que ultrapassa a moldura restritiva das grades ao fundo.

Embora uma leitura inicial da imagem possa sugerir que os corpos estão subjugados por forças sociais opressoras — visualmente representadas pelas grades que os enclausuram —, uma análise mais aprofundada, sustentada nas múltiplas camadas semióticas evocadas pelo corpo dançante, revela outra dimensão. Elementos como os cabelos em *dreadlocks* e a camisa com as cores da Jamaica ampliam a potência simbólica dessa corporeidade, que se afirmam como forças de transgressão em movimento. Esses signos corporais atualizam um campo de criação ideológica ancorada na ancestralidade negra, realocando-a em um cronotopo contemporâneo que resiste às formas históricas de opressão, ainda que reconfiguradas em novos dispositivos de controle.

Esse dispositivo também pode ser lido sob a ótica da desigualdade social, que é fruto da sociedade capitalista e é expresso no ambiente periférico representado pela imagem, contando com o racismo que emoldura o corpo negro atrás das grades a partir de um ângulo de câmera que se posiciona superior ao corpo dançante. É sabido que, como já posto por Munanga (2004), o racismo é uma ideologia essencialista que divide a humanidade em grandes grupos intitulados de raça, que adquirem uma dimensão hierarquizada de valores; o racista, nesse contexto, não compreende a raça pela ótica de traços físicos característicos de um determinado grupo, mas constrói a crença de que raça significa um grupo social que compartilha traços culturais essencialmente inferiores aos do grupo ao qual ele pertence.

Essa imagem, para o racista, não causaria nenhum estranhamento ou desconforto, pois ele consolidou e normativizou a crença de que o corpo negro deve ocupar esse espaço de enclausuramento. Aqui, a operação analítica exige do/a pesquisador/a uma postura que dialogue com o excedente de visão: projetar-se no ponto de vista do outro — ainda que seja o horizonte ideológico do racista — para, em seguida, retornar ao seu lugar singular e ampliar o caráter interpretativo da cena, efetivando a ética responsiva da ADD.

Ao desvelar a análise da performance dançante, observa-se a presença de *top rocking* e *footwork* que fogem da estética tradicional do *Breaking*, assumindo uma entonação brincante e sensivelmente entrelaçada à sonoridade. A visualidade e a sonoridade articulam-se de forma dialógica no/pelo corpo dançante, que explora tonalidades marcadas pela música. Esse movimento configura-se como prática estético-epistemológica, pois o corpo não apenas

executa a dança: ele media mundos — o sonoro e o visual — produzindo sentidos situados, inscritos em uma ordem topográfica de experiência, conforme sugerido por Bakhtin (2010).

A partir de Bakhtin (2010), essa configuração revela-se, na prática da dança *Breaking*, como uma leitura topográfica em que o *top rocking* opera na dimensão do alto — vozes, projeção do corpo, expressões faciais e respiração que elevam o significante no espaço — enquanto o *footwork* atua na dimensão do baixo — contato com o solo, sustentação, peso do corpo e cadência ancorada no chão. A visualidade e a sonoridade dialogam pelo corpo dançante, articulando-se entre esses dois polos: o alto, que acolhe a gestualidade prospectiva da performance, e o baixo, que sustenta a materialidade do movimento. A dança apresenta-se como cartografia enunciativa, na qual som e corpo se entrecruzam para produzir sentido no acontecimento concreto.

Em um determinado momento da performance, a sonoridade é retirada da composição do enunciado dançante. A imbricação era tão intensa na unicidade da cena que existe a possibilidade de o/a apreciador/a reiterar a sonoridade enquanto signo interior — da consciência — na leitura, o que também constitui um ato enunciativo, como defendem Paula e Luciano (2020), reiterando a potencialidade da dimensão verbivocovisual da linguagem como arquitetônica indissociável. O silêncio momentâneo, portanto, não é ausência de som, mas presença de memória sonora que continua a operar na constituição do sentido.

Em seguida, duas camadas sonoras são acrescentadas à cena. A primeira apresenta uma melodia contínua, de caráter melancólico, com ritmo estável e sem oscilações marcantes, funcionando como plano sonoro secundário. A segunda camada, que assume a centralidade da cena, reproduz o som de uma sirene de viatura policial. Nesse contexto, a câmera realiza uma transição para o beco, onde outro dançarino é enquadrado entre as grades enquanto executa um movimento de alta complexidade, acompanhado pela paisagem sonora mencionada. A justaposição entre o corpo negro executando movimentos virtuosos e o som da sirene constitui uma operação axiológica contundente: a sirene antecede o corpo como valoração e circunscreve sua leitura social, evidenciando, pela via sonora, o que o olhar hegemônico tenta impor como destino.

Imagem 17. O movimento como metáfora para uma Cultura dinâmica e inacabada



fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=802

Ao analisar a cena, verifica-se que essa sonoridade expressa um dispositivo de controle e repressão, que é a polícia, que muitas vezes atua de maneira que excede a sua função. Esse dispositivo aparece na cena de forma sorrateira, quase imperceptível, através da camada semiótica do som. Nesse contexto, a sirene da polícia sinaliza para uma ameaça que sempre está rondando o meio e o foco na grade simboliza um possível objetivo dessa força, que é o enclausuramento. A sobreposição entre sirene e grade intensifica uma leitura axiológica que se dirige historicamente ao corpo negro, ativando um horizonte de sentidos sedimentados pela violência institucional. Tais dispositivos de controle e repressão, explorados tanto pela sonoridade quanto pela visualidade, não conseguem frear ou paralisar os corpos dessa cultura, pois o corpo dançante — ainda que em segundo plano e desfocado — se expressa a partir do *airflare*[18], que é um movimento acrobático complexo presente no *Breaking*, em que o/a dançarino/a, em posição invertida (com a cabeça para baixo), gira o tronco em torno do eixo vertical do corpo e percorre um caminho circular próximo ao chão, mantendo os pés afastados do solo durante a execução e apoiando-se em ambas as mãos. A estética fluida e circular do *airflare* funciona como metáfora que expressa uma cultura que é dinâmica, nunca fechada, estática ou acabada, que se (re)faz a cada opressão sofrida e (re)elabora mecanismos de conscientização responsável, resistência e transgressão. Assim, a movimentalidade do airflare se converte em contra-palavra discursiva, destacando a corporeidade em uma lógica de criação e não de contenção.

[18] Disponível em: https://encurtador.com.br/FPjw; Acessado em 02 de novembro de 2025.

A partir de Volóchinov (2018), é possível apreender que tanto a sonoridade da sirene quanto a visualidade da cena com foco na grade operam como signos ideológicos que carregam um campo simbólico que aciona toda uma ancestralidade de opressão provocada por esse dispositivo de controle e repressão frente ao corpo negro. O autor destaca que o signo ideológico "[...] é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também uma parte material dessa mesma realidade. Qualquer fenômeno ideológico sígnico é dado em algum material: no som, na massa física, na cor, no movimento do corpo e assim por diante" (Volóchinov, 2018, p. 109). As materialidades analisadas — som, enquadramento, gesto — não figuram como simples representação da violência, mas como instâncias concretas que operam socialmente na produção e manutenção dessa realidade. Ainda sobre essa cena, pode-se estabelecer relações dialógicas com a canção *Sound of Da Police — Som da Polícia* — (1993)[19], do artista KRS-One; seguem alguns trechos:

Woop woop!
Esse é o som da polícia!
Woop woop!
Esse é o som da besta!
Mãos ao alto! Não fale uma palavra!
Você não pode ficar onde eu fico, não pode andar onde eu ando!
Cuidado! Nós controlamos Nova York!
[...]
Você é o cara, quer todo mérito e ser o salvador
Primeiro mostre um pouco de respeito!
Mude seu comportamento!
Mude sua atitude, mude seu plano!
Nunca poderá haver justiça numa terra roubada!
[...]
Porquê você sequer pensaria em olhar pros verdadeiros criminosos!
[...]
Após 400 anos, eu não tenho escolha!
[...]
Então ele coloca um distintivo e mata as pessoas por isso
Meu avô teve que lidar com os policiais
Meu bisavô lidou com os policiais
Meu grande tataravô teve que lidar com os policiais
E ainda meu tatara, tatara, tatara, e quando isso vai parar?!

No primeiro trecho, o artista relaciona o som da sirene da polícia à característica da besta, que assume um caráter metafórico para o sistema corrupto e opressor da sociedade. No verso "Mãos ao alto! Não fale uma palavra! Você não pode ficar onde eu fico, não pode andar

[19]Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=itTYNksEJYY&list=RDitTYNksEJYY&start_radio=1; Acessado em 02 de novembro de 2025.

onde eu ando!”, observa-se uma ação opressora que interdita tanto o movimento quanto a palavra do outro. Essa força social, na cena analisada, é enfrentada, pois o corpo dançante não freia suas possibilidades de expressão. Os trechos subsequentes contestam os mecanismos de opressão, questionando a postura violenta da polícia como reflexo de um processo histórico e sistêmico de repressões sociais que ceifaram vidas e sonhos. Esse contexto ideológico é refletido e refratado na sonoridade da sirene e na visualidade que foca na grade; contudo, tanto essa canção quanto o corpo dançante da cena se opõem à opressão sofrida, dialogando com o campo estético da arte para encontrar fissuras que possam romper com tal força social. Logo, a materialidade sonora e corporal opera como réplica axiológica, instaurando uma resposta que tensiona a historicidade de violência inscrita sobre o corpo negro.

Ainda com base na cena, do ponto de vista da dimensão verbivocovisual, observa-se que sonoridade e visualidade do foco na grade adquirem uma entonação de contraposição à visualidade do corpo desfocado em movimento. Assim, essa dimensão de tensão e atrito já é mapeada nos estudos de Paula e Luciano (2020), quando discutem que as materialidades semióticas verbais, vocal-sonoras e visuais podem, no enunciado, receber entonações específicas que fortalecem, explicitam, enfatizam, omitem, silenciam ou contrapõem sentidos. Nessa chave, a cena analisada evidencia que a entonação de oposição não rompe a unidade arquitetônica do enunciado; ao contrário, revela a tridimensionalidade verbivocovisual como princípio constitutivo da linguagem, conforme defendem Paula e Luciano (2020).

Um outro ângulo dessa cena analisada pode ser enxergado pelo ponto de vista de William, sentado e apreciando os corpos dançantes, como apresenta o fotograma a seguir.

Imagem 18: Do ponto de vista do William



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=797

Na imagem pode-se apreender que, mesmo sendo um ativista de uma cultura que está à margem da sociedade, ele socialmente goza de privilégios por ser um homem branco. Esse privilégio é tensionado pelo enquadramento construído na *mise-en-scène*[20], que assume essa função narrativa posicionando William do outro lado das grades. Esse emolduramento visual evidencia a complexidade da cena, ao mostrar que, embora William compartilhe do mesmo espaço simbólico — a Cultura Hip Hop — ele ocupa uma posição diferenciada dentro dele: a de um sujeito privilegiado por sua condição de homem branco.

Ao explicitar a tensão entre o pertencimento à margem dessa cultura e o usufruto da branquitude, o texto torna visível que a ideologia, como defende Volóchinov (2017), materializa-se sempre a partir de posições valorativas e regimes de legitimação que organizam os lugares sociais. A canção *Me Desculpa Jay-Z* coloca em cena essa mesma tensão axiológica, orquestrando a fala como embate entre centros de valor que não se conciliam. A afirmação: "Me desculpa Jay-Z, queria ser você / Minha vida tá chata, quero enriquecer", instaura um endereçamento direto a um ícone global de consagração estética e financeira, deslocando-se responsivamente em direção a um outro que já chega saturado de valor social. A voz lírica, ao se dirigir a Jay-Z, evidencia a dinâmica do valor como construção social que antecede o sujeito e determina as possibilidades de ser ouvido — um gesto profundamente dialógico.

Trata-se, portanto, de cotejar dois modos distintos de constituição dialógica da posição de sujeito no universo do Hip Hop. No documentário, essa posição emerge pela relação exotópica entre enquadramento, raça e fruição estética. Na canção, por sua vez, ela se forja por meio de uma responsividade aguda que confronta a própria vulnerabilidade e a assimetria das valorações, em que o sujeito lírico assume uma posição discursiva que denuncia a distância entre o que se é e o que se deseja ser dentro de um sistema de legitimação desigual. Esse embate evidencia que a voz é menos expressão individual e mais signo ideológico denso, atravessado por disputas sociais que autorizam ou silenciam sujeitos, conforme o lugar histórico de onde falam e ocupam.

---

[20]O termo francês que significa "pôr em cena". É tudo aquilo que aparece no enquadramento, configura-se como uma composição cênica que antecipa o universo temático do cineasta/produtor, apresentando assim uma função narrativa. Também dialoga com o termo a *mise-en-place*, que se relaciona a "colocar em cena", refere-se a tudo o que está na frente da câmera em uma produção de cinema: o cenário, a iluminação, os atores etc.
Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=M1M_giwfGl0; acessado em 03 de novembro de 2025.

Nessa perspectiva, a “voz” não se consolida como atributo biológico individual, mas como signo ideológico denso, efeito de uma trama discursiva que autoriza ou interdita sujeitos, configurando regimes de audibilidade intrinsecamente ligados à materialidade histórica de quem profere. A disputa pela voz na música — evidenciada no anseio enunciativo de ultrapassar as margens para alcançar o status do ídolo — funciona como refração sonora de uma batalha estrutural. A palavra, aqui, é terreno de luta, não de expressão neutra: ela refrata a desigualdade racial que organiza quem pode ocupar o lugar de poder na sociedade.

É esse mesmo embate que, no plano visual do documentário, deságua na fisicalidade, preparando o terreno para compreender o corpo como território primário de todas as tensões, legitimações e interdições. Ao aproximar a materialidade audiovisual e a verbomusical, realça-se e reitera-se que a formação do sujeito no Movimento ocorre sempre a partir do olhar do outro — aquele que, ao mesmo tempo, oferece acabamento e produz ferida. O “eu” lírico, ao confessar sua falta, sua vergonha e seu desejo, torna visível que a luta por reconhecimento não é abstrata, visto que ela se inscreve no corpo, na voz e na história, constituindo-se como acontecimento dialógico atravessado por valorações que excedem qualquer individualidade. O corpo-voz emerge, portanto, como o palco onde o conflito identitário se dramatiza, em plena consonância com o princípio do inacabamento do sujeito.

As cenas analisadas destacam o corpo como objeto de disputa, ocupando a posição inaugural da fixação social definida pela ideologia racial. Conforme Mbembe (2014), o corpo configura a primeira instância de fixação em uma sociedade racista, na medida em que o racismo persiste mediante a marcação corporal: ele é estereotipado e observado pelo olhar do homem branco, que não abre espaço para que o sujeito reivindique e constitua sua própria identidade. Na imagem em questão, observa-se uma dinâmica que se aproxima do seu oposto: William, como homem branco, não adota a postura de vigilante opressor, mas sim a de apreciador, conectando-se e valorizando a discursividade da dança do outro, ainda que continue a deter privilégios sociais decorrentes de sua posição racial e também de gênero. Seu olhar não interrompe e/ou interdita o movimento dançante do outro; ele participa de uma apreciação que transcende a inspeção disciplinar. Nota-se uma brecha no regime de vigilância racial, mas não de sua suspensão: a branquitude permanece operando como condição material de possibilidade de estar “fora das grades” enquanto aprecia o outro que ainda nelas aparece enquadrado.

Esse entrelugar de posição (não) privilegiada ocupado por William é tensionado em uma cena em que ele se desloca para uma unidade da Polícia Civil, a fim de esclarecer um

acontecimento cujo motivo não é explicitado no documentário. Durante esse deslocamento, acrescenta-se uma camada sonora composta pela declamação de um poema por dois homens negros, que, em determinado momento, é intercalada pelo relato do próprio William. Segue o trecho:

> Eternos suspeitos, não tem jeito, mesmo que eu penteie o meu cabelo ou me arrume direito, não tem jeito, sempre seremos suspeitos. Esses estereótipos a gente carrega encravado em nosso peito. Eternos os suspeitos, somos frutos do que a sociedade sabe fazer de mais direito, marginais perfeitos. Eu não quero, nem eu. Mas sabemos que por ti doutor nunca seríamos aceitos, porque o seu preconceito nos tira o direito de sermos tratados com respeito, já que tudo em nós incomoda. [Relato intercalado de William: "Esse preconceito é uma coisa que às vezes a gente tem que entender que tudo que é diferente, às vezes assusta, tudo que as vezes pode vir a ser transformador assusta as pessoas, que podem vir a modificar. Principalmente a localidade. Eu acredito que o Hip Hop modificou Bento Gonçalves."] Somos apenas suspeitos, ainda não somos os ladrões. Infelizmente ainda é assim que a sociedade nos vê, é por isso que a nossa missão é para que os livros cheguem antes das armas. Morô? Banks — Back Spin Crew

No momento em que o relato de William é intercalado à declamação do poema, ele já se encontra dentro da unidade da Polícia Civil, aguardando para prestar seu depoimento. O documentário apresenta, então, o seguinte enquadramento em cena:

Imagem 19: Sobre o entrelugar de (não) privilégio do William



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=2558

No poema, emergem fios ideológicos que indicam o ato de perceber o outro sob as lentes do racismo estrutural, configurando-o como "eterno suspeito" e "marginal perfeito" de

forma reiterada. O excerto “[...] já que tudo em nós incomoda” revela fragilidades nas relações alteritárias, evidenciando que o racismo não apenas cria um espaço de indiferença diante do outro, mas também corrói a alteridade a ponto de perturbar e ceifar vidas e sonhos. Ao marcar o corpo negro como ameaça permanente, o poema explicita o processo de valoração que antecede o sujeito racializado, instaurando para ele um regime de leitura que já chega saturado de sentidos negativos.

O discurso de William, ao se articular com o enquadramento visual da cena, sugere que a visualidade não funciona apenas como suporte da narrativa, mas como elemento ativo na produção de sentidos. O enquadramento que oculta o rosto do protagonista mobiliza uma alusão crítica ao protocolo tradicional da documentação policial, especialmente à fotografia de fichamento, geralmente um retrato frontal registrado após a detenção. Com isso, a cena tensiona os modos hegemônicos de ver e de registrar corpos, indicando que a imagem também participa da construção ideológica que atravessa o episódio. Sob a ótica de Di Camargo (2020), a alusão funciona como um elemento dialógico, pois dispara referências e expectativas que residem na memória do/a apreciador, contribuindo para alargar o campo do sentido de um dado objeto. A simultaneidade entre verbalidade crítica e visualidade metafórica produz um enunciado verbivocovisual integrado, no qual cada camada semiótica refrata e reforça a denúncia da opressão. A leitura do trecho final do poema corrobora essa orientação ao afirmar que “[..] somos apenas suspeitos, ainda não somos os ladrões. Infelizmente ainda é assim que a sociedade nos vê”, reiterando a persistência de uma leitura social que atribui culpa prévia aos corpos, mesmo na ausência de conduta delituosa comprovada.

Nesse contexto, observa-se também que a repressão retratada na cena adquire como fator mobilizador a inserção do protagonista em uma cultura que está à margem da sociedade, não tendo como influenciador o marcador social de raça. Questiona-se, assim, como seria a recepção e o esclarecimento caso o personagem central fosse racializado de modo diferente, suscitando uma reflexão sobre o lugar de privilégio que William ocupa e a necessidade de racializar o homem branco. A sirene, já destacada na análise anterior, estabelece-se como um marcador sonoro com potencial dialógico: funciona tanto como presságio quanto dispositivo de leitura, sinalizando uma relação de poder que se reitera ao longo da cena. A sirene torna-se, assim, não apenas trilha, mas signo ideológico que orienta a recepção do espectador para a assimetria da cena.

Ainda sobre esse lugar singular de William, a partir de Bakhtin (2011), é possível refletir que ele deve se colocar no lugar do outro — de quem sofre o racismo — compreendendo o mundo a partir de seus valores e perspectivas, ou seja, identificar-se como o outro e ver o mundo sob o seu sistema de significação. Essa mobilização implica recriar, a partir da própria posição do observador, o enquadramento que permita compreender o horizonte do outro — aqui, o racismo como força estrutural — enriquecido pelo excedente de visão, saber e sentimento que o próprio observador traz consigo, retomando assim ao seu lugar singular. Esse movimento não pretende substituir o lugar de fala do outro, mas ampliar a compreensão das dinâmicas axiológicas que estruturam o campo social.

Ainda sobre esse debate, o documentário retrata os eventos realizados por esse movimento como um espaço de formação que oferta um letramento estético e racial sobre a Cultura Hip Hop, como pode-se notar na imagem a seguir:

Imagem 20, 21 e 22. Os eventos enquanto espaço de letramento estético, crítico e racial sobre a Cultura Hip-Hop





Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=1531

O primeiro fotograma destaca o processo de apreciação de obras cinematográficas, e o segundo e terceiro expõem um debate sobre a temática. Na proposta, as obras apreciadas voltam-se para filmes do movimento *Blaxploitation*[21], que realçam um protagonismo negro. O diálogo formativo posto no segundo e terceiro registro explora e questiona os estereótipos, papéis e lugares do corpo negro no cinema da época. Essa temática recebe contornos de relevância porque esse movimento, de acordo com Caetano (2020), desafia a imagem pejorativa imposta pela hegemonia. Esse movimento, ao mesmo tempo que utiliza recursos do cinema dominante, desenvolveu novas táticas para valorizar a identidade negra,

[21] Para Caetano (2020), o cinema Blaxploitation é centrado na produção de filmes para a comunidade afro-americana urbana, surge na década de 1970 como parte do movimento conhecido também como black action films. Apesar de muitos estudiosos, como Todd Boyd, Mike J. Koven e Donald Bogle, debaterem sua definição — ciclo, estilo ou gênero — não há consenso sobre como categorizá-lo exatamente.

configurando-se como cinema militante e anti-hegemônico, consistindo, portanto, de uma estética insurgente que opera como força centrífuga ao desestabilizar regimes imagéticos cristalizados.

O discurso de Eros Fábio, sujeito que aparece no terceiro fotograma indicado pela marcação do seu nome em tela, evidencia a estética desse gênero cinematográfico, acolhendo os discursos alheios por meio de pausas responsivas. Na interação, percebe-se que seu discurso imbrica-se com a visualidade da gestualidade de suas mãos, que imprimem um tom emotivo-volitivo que reforça o significado do seu dizer. Essa articulação verbo-gestual constitui uma enunciação verbivocovisual plena, na qual palavra, gesto e entonação convergem axiologicamente. Nesse cenário, verifica-se também um auditório social diverso: homens e mulheres que podem ser lidos socialmente como brancos, pardos e negros, o que tensiona a reflexão de que esse processo de letramento racial deve ser um debate acessível a todos/as. A presença desse auditório heterogêneo reforça o princípio dialógico de que todo enunciado responde não apenas ao interlocutor imediato, mas ao grande auditório social no qual os sentidos são disputados. Também se apreende que o debate promovido inicialmente pelo discurso de Eros Fábio funciona como força centrífuga que, como defende Bakhtin (2002), procura descentralizar sentidos historicamente instituídos, especialmente no âmbito da linguagem cinematográfica e das representações do corpo negro.

Ao situar o letramento estético e racial a partir da *Blaxploitation*, o texto salienta que a disputa ideológica recai sobre a circulação de signos de prestígio que organizam os lugares sociais. A canção *Kanye West da Bahia* atua como elo dialógico, uma vez que tensiona a consagração e a suspeição, explicitando que os valores hegemônicos são historicamente administrados. A partir de Bakhtin (2002), pode-se refletir que a faixa opera como força centrífuga que desloca valorações estabilizadas, fazendo da performance lírico-vocal um instrumento de reordenação axiológica e de letramento crítico paralelo ao próprio cinema. A canção, portanto, não apenas comenta a realidade: ela intervém nela responsivamente, inaugurando novos horizontes de (re)leitura para o corpo negro.

A força centrífuga consubstancia-se no modo de funcionamento do enunciado musical, pois a faixa desestabiliza a naturalização das representações, expondo a disputa na circulação do signo negro na indústria cultural. O enunciador organiza uma resposta incisiva aos estereótipos, intensificando o conflito por meio da entonação que funciona como índice axiológico, tensionando e reconfigurando o lugar do corpo negro no imaginário social. Essa entonação, na perspectiva volochinoviana, revela o campo de luta de valores que atravessa o

signo, produzindo uma palavra que não é neutra, mas portadora de uma disputa histórica. Essa dinâmica fortalece a compreensão de que o Movimento aciona múltiplos signos para educar o olhar e a escuta de sua comunidade contra as forças centrípetas da hegemonia branca.

Na canção *Kanye West da Bahia*, a força centrífuga se realiza como ato de reiteração que desloca o centro avaliativo a partir do qual o corpo negro é lido, nomeado e hierarquizado. A sequência de interpelações — "Olha bem pra minha cara", "Olhe bem pra minha pele" — constrói uma cena de confronto hermenêutico em que o auditório social é convocado a rever o próprio regime de leitura. A repetição saturada de "Eu sou o preto mais odiado que você vai ver" funciona menos como hipérbole e mais como explicitação da valoração histórica que antecede o sujeito e o atravessa, tornando audível a violência do olhar que o enquadra. O enunciado funciona como denúncia dos mecanismos de acabamento impostos ao corpo negro e, simultaneamente, como gesto de acentuação autoral que recusa esse acabamento.

É nessa arena que o eu se enuncia como recusa ativa dos lugares domesticados de reconhecimento ("Eu não abaixo a cabeça"; "Ser preto de estimação não, eu prefiro morrer"), deslocando o elogio disciplinador e os rótulos que pretendem "explicar" o negro por qualificadores aceitáveis ("Não me chame de preto bonito / Preto inteligente / Preto educado"). A partir de Volóchinov (2017), pode-se refletir que a canção expõe que a disputa ideológica não se reduz ao conteúdo do que se diz, mas ao modo como o dizer redistribui valores, pois ao interditar o rótulo e reivindicar a poesia como espaço de autonomia ("Seu rótulo não toca na minha poesia"), o enunciador reinscreve a autoria negra como gesto que resiste às forças centrípetas de estabilização e captura. É nesse ponto que a canção opera como letramento crítico e racial, articulando-se organicamente à proposta estética e política da negritude elaborada pelo movimento Blaxploitation, como o documentário evidencia.

Essa reordenação de valores se intensifica quando a música convoca signos de alto prestígio e alta vigilância (Kanye, Jesus, Michael Jackson/Michael Jordan, polícia) para evidenciar que a indústria cultural e o imaginário religioso também participam da administração hegemônica do valor. O refrão "Agora eu te entendo Kanye" opera como eixo dialógico, uma vez que, ao mesmo tempo em que aproxima o eu de um lugar global de consagração, explicita que a consagração não neutraliza a suspeição — antes, pode agravá-la ("Se o sucesso te irrita, sou um cara irritante"), convertendo reconhecimento em hostilidade. A canção revela, assim, a lógica volochinoviana segundo a qual o valor nunca é inerente ao

signo, mas produzido nas relações sociais que o saturam de sentidos muitas vezes contraditórios.

O ponto de maior tensão aparece na cena “Jesus, eu espanquei Jesus… que queria ser branco, alisar o cabelo”, em que a figura sacralizada é tomada para apresentar a violência simbólica do branqueamento como norma (“pra ficar igual a imagem que vocês criaram”). A canção, assim, desloca o foco do “que é” para o “como foi feito ver”, desnaturalizando representações e recolocando-as como construções ideológicas, dialogando com a dimensão decolonial da Cultura Hip Hop, que, segundo Mignolo (2017), banha-se numa perspectiva estética de insubordinação epistemológica que (re)organiza espaços de poder. Nessa direção, a canção opera como enfrentamento, desmontando o regime de imagens hegemônicas e reinscrevendo o corpo negro em outro horizonte axiológico.

Ao final, a autodeclaração “Eu sou o Kanye West da Bahia” não se limita a comparar trajetórias, mas reivindica um lugar de fala e de prestígio a partir de um ponto de vista situado, tornando explícito que “gênio”, “importante” e “aceitável” são etiquetas historicamente administradas. O enunciador reivindica a autoria de sua própria valoração, recusando o acabamento oferecido pelo olhar hegemônico.

Nesse contexto, destaca-se também o audiovisual — em específico o cinema — como mediador da formação dos sujeitos a partir de um letramento crítico, estético e racial. Esse processo torna-se imprescindível para conscientizar eles e elas das questões sociais que permeiam essa cultura, contribuindo para que esses atores ocupem lugares de resistência e transformação. O evento pode ser lido como um tempo-espaço de encontro do outro, em que diferentes horizontes valorativos se entrecruzam a partir dessa cultura, sendo atravessado pelos fios ideológicos dos/as organizadores/as do evento.

Nessa perspectiva, os eventos devem dialogar de maneira reflexiva com a função emancipatória dessa cultura, sem perder de vista a vibração corpórea que torna esse movimento vivo e pulsante. Ainda no âmbito dos eventos apresentados, o documentário destaca uma atividade cujo o auditório social compreende crianças e adolescentes. A cena registra um diálogo entre cinco crianças que comentam suas experiências ao participar do evento. O enquadramento as mostra sentadas, fazendo um lanche e conversando sobre o que vivenciaram. Em meio aos discursos entrecortados, uma delas sintetiza suas preferências ao afirmar: “dança, comida!”. Essa resposta direta revela, em sua simplicidade enunciativa, uma potência axiológica: o corpo infantil organiza sua experiência por meio de necessidades

estéticas e materiais, indicando que o evento se constitui simultaneamente como espaço de nutrição simbólica e concreta.

A seguir, apresenta-se o registro da cena.

Imagem 23. A palavra e seu campo de criação ideológica



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=2148

A cena apresenta uma pulsação de alegria associada à experiência da competição da dança *Breaking*, realçando enunciados atravessados que buscam, de modo premente, ser ouvidos. Tais vozes articulam a criação de um espaço que favoreça a abertura do contexto lúdico da criança, promovendo um regime de interação que amplia as possibilidades de diálogo com o mundo brincante das infâncias. O enunciado que denuncia a alimentação — descrita como mobilizador de afinidade e atração pelo evento —, embora sintético, expressa uma necessidade fisiológica elementar que, sob uma perspectiva universal de direitos humanos, deveria ser assegurada. Contudo, no Brasil, mesmo com avanços[22], persiste uma insegurança alimentar que reflete uma desigualdade estrutural acentuada. O contraste entre o riso leve da criança e a dureza do contexto social evidencia que o enunciado infantil é atravessado por forças históricas que superam o momento lúdico registrado em cena.

[22] O Brasil deixou o Mapa da Fome, conforme relatório SOFI 2025 da FAO/ONU, com base na média trienal 2022-2024, indicativa de menos de 2,5% da população em risco de subnutrição. A notícia ressalta que a conquista foi alcançada em dois anos, marcando retorno após o retrocesso de 2018-2020. Disponível em: https://www.gov.br/mds/pt-br/noticias-e-conteudos/desenvolvimento-social/noticias-desenvolvimento-social/brasil-sai-do-mapa-da-fome-da-onu-conquista-historica-reflete-politicas-publicas-eficazes; Acessado em 05 de novembro de 2025.

Conforme Volóchinov (2013), a palavra não é autossuficiente nem pode ser apreendida isoladamente do contexto situacional; a vida complementa a palavra, de modo que o significado se realiza plenamente na interação vivida. Assim, o enunciado “dança, comida!” só pode ser inteligível à luz da vida que o sustenta: a palavra “comida” remete a um contexto ideológico de insegurança alimentar que manifesta a fome, enquanto “dança” tensiona outra necessidade: a fome estética, compreendida como um conjunto de nutrientes simbólicos que conferem sentido à existência. A simultaneidade dessas “fomes” revela, à maneira volochinoviana, que o signo é uma síntese de tensões sociais que se corporificam no dizer da criança. Ainda dentro desse quadro, o evento não funciona apenas como espaço de letramento social, mas como um local de acolhimento e de segurança, oferecendo dispositivos de pertencimento e reconhecimento que favorecem a emergência de identidades juvenis e a circulação de práticas discursivas diversas.

Sobre esse contexto de vulnerabilidade social, William ainda pontua que: “[...] tu vê que é uma coisa legal, tu vê que é uma proposta boa, tu vê que as pessoas compram a ideia, mas às vezes as pessoas que realmente deveriam apoiar mais, às vezes não apoiam. […] Então acho que muitas pessoas não entendem esse propósito”. Esse trecho pode ser posto em relação dialógica com o seguinte fotograma, que expressa uma intervenção social a partir de um projeto com foco na dança *Breaking*. O enunciado de William denuncia a fratura entre o valor social da cultura produzida na periferia e o reconhecimento institucional que lhe é sistematicamente negado — fissura que, ao ser reacentuada pela imagem, intensifica a crítica à negligência estatal.

Imagem 24. Vulnerabilidade social e projetos sociais



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=2652

O discurso do protagonista destaca a problemática da questão de apoio às ações do coletivo da Nest. Tal fato recai sobre o pressuposto que rege a sociedade capitalista, que canaliza seus interesses para fontes de lucro e poder. Essas instâncias de trabalho comunitário e de formação crítica não se alinham aos objetivos do capital, o que tensiona a necessidade de manutenção, criação, apoio e ampliação de projetos que tomam essa cultura como objeto de intervenção por parte de políticas públicas dos governos federais, estaduais e municipais. No contexto federal, pode-se destacar a criação do Dia Nacional do Movimento Hip-Hop[23], com escolha do 11 de agosto para celebrar o nascimento da cultura, buscando gerar uma agenda colaborativa entre esfera federal e entes federados para ampliar visibilidade e fomento do Movimento incluindo a valorização de agentes culturais (B-boys e B-girls), estímulo à criação, intercâmbio e difusão de obras, institucionalização essa cultura como política de Estado e incentivo ao empreendedorismo relacionado à cultura. Tal marco jurídico funciona como signo de reconhecimento institucional, ainda que insuficiente frente a sua operacionalização situada.

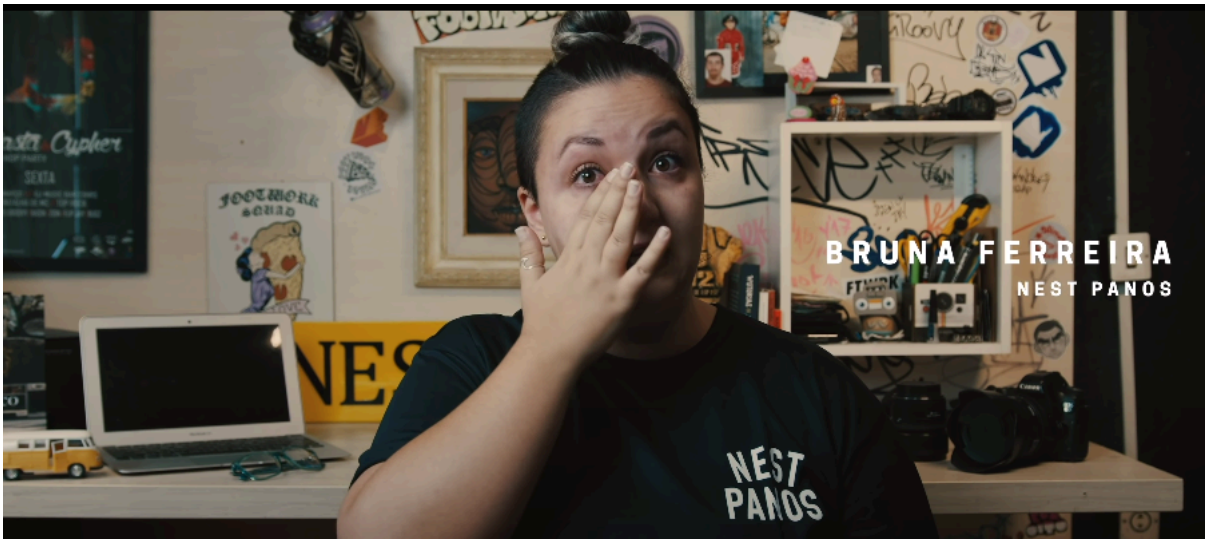
O fotograma configura, assim, uma *mise-en-scène* em que o enquadramento dos portões abertos, combinado à interação em sala de aula, participa da construção do sentido do movimento Hip Hop como uma cultura que se mantém aberta ao outro. Os portões atuam como tensão que não bloqueia o outro, mas acolhe e educa, favorecendo a gestação de projetos de vida emergentes na/e pela interação dançante. No fundo, a referência à Ceacri Carrossel da Esperança — Clínica Esperança de Amparo à Criança —, instituição vinculada à Organização Não Governamental que colabora com o SCFV (Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos) de Bento Gonçalves (RS). Essa parceria viabiliza projetos sociais que integram diversas práticas corporais, entre as quais a dança *Breaking*, nas quais crianças e jovens participam quatro vezes por semana. Tal conjunto evidencia a importância de investimentos concretos na Cultura Hip Hop e nas práticas corporais, entendidas como direitos sociais que, ao serem operacionalizados no âmbito municipal, promovem o reconhecimento do outro, a emergência de vozes subalternizadas e a construção de

[23] Nesse contexto, pode destacar também editais para investimentos na Cultura hip hop, como o Edital Cultura Viva Construção Nacional do Hip Hop 2023, que destinou 6 milhões de reais a 325 iniciativas, com apoio do MIR e Funarte, visando fortalecer a Política Nacional Cultura Viva, reconhecer agentes culturais e expandir redes de Pontos de Cultura em territórios diversos. Em conjunto, esses instrumentos buscam institucionalizar o Hip Hop como patrimônio cultural e social, promovendo visibilidade, valorização de produtores, circulação de práticas, e inclusão social via cultura. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/em-ato-historico-presidente-lula-assina-decreto-de-valorizacao-e-fomento-a-cultura-hip-hop-no-pais; Acessado em: 06de novembro de 2025.

identidades através de práticas enunciativas compartilhadas. Logo, a cena articula visualidade e política, produzindo um enunciado que refrata a luta por dignidade material e simbólica das juventudes periféricas.

Partindo para outro fio ideológico que atravessa o documentário, é possível perceber que o audiovisual tensiona o debate sobre o papel e o lugar da mulher nessa cultura. Segue um fotograma que expressa essa questão:

Imagem 25. A opressão do patriarcado



fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=924

Tal cena é acompanhada do seguinte relato de Bruna:

> Eu acho que os momentos mais difíceis foi quando eu não sabia ainda o que que eu queria fazer[…] todo mundo tinha tipo [...] pô, o Pedrinho dançava, o William dançava e isso era o que eles faziam, e faltava um pouco do que que eu fazia, porque primeiro eu conheci a galera através do William e eu nunca quis ser a namorada do William. E é muito louco porque esse negócio de ser o anexo, acontecia com várias outras meninas, principalmente que eu conversava e tal, e quando a gente começou a chegar nos lugares e as pessoas me chamarem pelo meu nome, foi tipo um momento muito da hora assim.

O relato de Bruna expõe marcas de um enunciado atravessado por valorações que tensionam o lugar da mulher na Cultura Hip Hop. Ao afirmar que “faltava um pouco do que que eu fazia” e que “nunca quis ser a namorada do William”, a colaboradora sinaliza resistência contra as forças centrípetas do patriarcado que tentam fixar a identidade feminina em uma posição subalterna. Como assevera Akotirene (2019, p. 19), o patriarcado deve ser

lido em sua “inseparabilidade estrutural” com outras matrizes de opressão, revelando que, mesmo para uma mulher branca, a engrenagem de dominação busca reduzi-la a elemento secundário, sempre dependente do eixo masculino.

Nesse sentido, mesmo sendo lida socialmente como mulher branca, ela não escapa da captura opressiva do patriarcado que, quando cruzado com a força estrutural do racismo, produz um meio de violência ainda mais severo, como consta no Atlas da Violência (2025, p. 57). Nesse documento, observa-se que, “nos últimos onze anos (2013–2023), os registros apontam para 30.980 mulheres negras vítimas de homicídio”, representando 67,1% do total. Ainda se destaca que em 2023 “foram registradas 2.662 mulheres negras vítimas de homicídio”, correspondendo a 68,2% dos homicídios femininos. Esse contraste numérico ilumina que o enunciado de Bruna é um retalho discursivo singular cuja força interpretativa depende de reconhecer simultaneamente sua vulnerabilidade enquanto mulher e seu privilégio enquanto branca em um país profundamente racializado.

Ao afunilar o debate para o Movimento, embora constituída por potentes elementos de transgressão, ela conserva internamente fagulhas de desmobilização da historicidade feminina. Para Bakhtin (2011), essas forças opostas — a que busca manter a norma e a que tenta rompê-la — estão em atrito constante. Quando Bruna utiliza a palavra “anexo”, ocorre uma ruptura na cadência de seu enunciado, revelando uma “inflexão emotivo-volitiva” que carrega o peso do apagamento. Esse “ser o anexo” reflete uma tentativa de anulação da subjetividade, que encontra resistência no momento em que a colaboradora passa a ser reconhecida pelo próprio nome.

Esse movimento de retomada do nome próprio configura o que Rago (2013, p. 28) denomina “estética da existência”, um processo de criação de novas formas de vida que resistem aos dispositivos de poder. Ao ser chamada pelo nome, Bruna deixa de ser objeto da narrativa alheia para se tornar autora de sua própria presença na roda. Essa transição é um ato responsável (Bakhtin, 2010), no qual o sujeito assume seu lugar único no evento da existência, operando o que Bento (2017, p. 45) caracteriza como “transgressão das normas”, desestabilizando a verdade imposta pela colonialidade de gênero que impera nos espaços urbanos. A nomeação, assim, não é mero gesto linguístico: é reordenação axiológica da própria existência discursiva.

A luta de Bruna por reconhecimento não é fato isolado, mas enunciado que responde a uma longa cadeia discursiva de opressões. hooks (2019) alerta que o patriarcado se fortalece ao se tornar invisível; contudo, na arena do Hip Hop, a presença e a voz das mulheres atuam

como contra-enunciação necessária, exigindo que o movimento se reconfigure como espaço de justiça e equidade para todos os corpos que o tornam vivo.

Nesse contexto, a canção *A Pele que Habito* apresenta, em outra materialidade, uma dinâmica que pode ser lida como semelhante: o verso "Ela grita me come, goza e grita tome/ Meta homem/ Mas não se emocione" condensa o funcionamento de um regime que autoriza o corpo feminino como superfície de desejo ao mesmo tempo em que lhe nega participação plena na experiência afetiva. A recusa do emocionamento atua, aqui, como dispositivo de couraça patriarcal que pode ser lido, em outro registro, na lógica do "anexo" denunciada por Bruna, visto que em ambos os casos trata-se de administrar a presença feminina como acessória. Contudo, Santos e Rocha (2019) defendem que a perspectiva erótica da lírica de Baco atua como uma força transgressora, justamente por desestabilizar a gramática colonial do corpo negro, pois ao erotizar o que foi socialmente e historicamente coisificado, sua lírica desloca o campo axilógico da violência para o campo da criação estética, fazendo do desejo um lugar de insurgência. É no atrito entre gozo e ferida que sua obra transforma opressão em gesto político responsivo.

Reitera-se que, para Volóchinov (2017), o signo ideológico não é reflexo passivo da realidade, mas "arena de lutas" onde se cruzam diferentes índices de valor social. Sob essa ótica, a palavra "anexo", relatada por Bruna, não opera como mero descritor de relacionamento, mas como materialização de uma força centrípeta do patriarcado que tenta estabilizar a identidade da mulher em posição de dependência.

A dimensão ideológica desse enquadramento torna-se ainda mais evidente quando Bruna narra o impacto de ser chamada pelo nome pela primeira vez em um contexto de respeito mútuo. Esse momento rompe a lógica do apagamento e reordena o campo do reconhecimento, deslocando o valor do corpo feminino da função/objeto para a presença. O gesto de exigir a própria nomeação destaca uma responsividade ética e política, por meio da qual o sujeito toma consciência do discurso hegemônico que o atravessa e o refrata, convertendo as interações cotidianas do movimento em espaço de disputa axiológica. O reconhecimento, portanto, emerge como processo dialógico em que o outro devolve ao sujeito a possibilidade de existir como presença e não como apêndice.

A agência feminina no Movimento não se consolida no vazio, mas na fricção constante com o outro, demonstrando que desarticular o machismo exige confrontar os signos ideológicos que insistem em manter a mulher na periferia da própria história.

Outras cenas também abordam o papel e o lugar da mulher nessa cultura, como exposto a seguir:

Imagem 26, 27 e 28. Sobre a reivindicação do protagonismo feminino do *Breaking*







Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=955

A primeira imagem apresenta uma b-girl fazendo *footworks*; a estética dos movimentos é deslumbrante, marcada por uma fluência forte e precisa dos gestos. Os cabelos soltos realçam outra possibilidade de vivenciar a feminilidade das mulheres na dança *Breaking*. A segunda imagem mostra um contexto de batalha, em que uma b-girl enfrenta um b-boy; a cena expressa um lugar equitativo para se refletir sobre as relações entre masculinidade e feminilidade no Movimento e na sociedade. A terceira imagem, por sua vez, também retrata uma batalha, com uma menina que finaliza sua dança por meio de uma postura e gesto imponentes, os quais expressam uma reivindicação de espaço pela mulher na Cultura Hip Hop, assumindo um lugar de protagonismo na (re)construção desse movimento. As três imagens têm em comum o ato de repensar os constructos sociais que gravitam sobre o corpo da mulher, alocando-o num lugar de força que abre fissuras para projetar um corpo livre, que vive sua existencialidade da forma que deseja, rompendo as amarras sociais que comprimem e tensionam formas de estar e ser no mundo que estão à margem da sociedade. Logo, cada fotograma funciona como enunciado visual que refrata e ressignifica práticas de gênero a partir do corpo em movimento.

Para Kessler (2023), expressar-se a partir da feminilidade em aspectos como leveza, fragilidade e graciosidade, por exemplo, não é atributo definidor que caracteriza a mulher. As imagens dialogam com esse posicionamento, expondo, a partir da dança, expressões que evocam força, imponência e coragem, que desestabilizam perspectivas hegemônicas presentes nas relações de gênero. Essas expressões de gênero, em consonância com a autora, não apenas funcionam como lupa para a leitura dos corpos na sociedade, mas também atuam como forma de hierarquizar sujeitos e categorizá-los. Santos (2015), por sua vez, enxerga as B-Girls como força potente dentro dessa cultura: elas criam uma atmosfera que rompe com relações desiguais de poder, questionando pilares de opressão da sociedade a partir das linguagens no/do corpo, que, nas imagens, são representadas pela firmeza e imponência da dança, roupas folgadas, cabelos soltos e boné. A corporeidade feminina emerge como ato responsivo que intervém no campo das valorações, recusando o acabamento patriarcal.

É pertinente observar que o documentário também explora o papel e o lugar da mulher em outras expressões artísticas para além da dança *Breaking*. Os fotogramas seguintes evidenciam esse diálogo ao trazerem cenas relacionadas ao grafite e à atuação de uma rapper-MC. Essas materialidades ampliam o horizonte dialógico da análise ao revelar que a

disputa pelo reconhecimento feminino atravessa múltiplos campos semióticos dentro dessa cultura.

Imagem 29 e 30. Outros espaços para o protagonismo feminino





Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=960

As imagens reiteram a potencialidade da mulher no Movimento, evidenciando a ampliação de espaços e práticas que podem ser reivindicados pelo corpo feminino. Tanto o grafite quanto a atuação da Rapper-MC aparecem como campos de visibilidade e de poder historicamente ocupados majoritariamente por homens, o que frequentemente relegou às mulheres posições secundárias. Nas cenas, entretanto, elas se constituem como força transgressora que busca romper com um tecido social marcado pelos fios do patriarcado. Cada

fotograma funciona como réplica visual que reagrupa a mulher como autora de sua presença, recusando o acabamento imposto pela tradição patriarcal. As imagens enunciam novas vozes no processo dialógico de construção desse Movimento. O Hip Hop não apenas expressa uma dimensão dialógica, como também revela o caráter multivocal que sustenta a arquitetônica desse campo de criação ideológica.

Em síntese, este eixo dialógico centrou-se na análise dos fios ideológicos que atravessam as discursividades do documentário e das materialidades verbomusicais, evidenciando como valores e visões de mundo historicamente construídos se materializam no corpo e na voz. Verificou-se, inicialmente, que os gestos e movimentos da dança *Breaking* são inerentemente ideológicos. Essa premissa ganha contornos nítidos no fotograma 16, que exibe um corpo negro dançante sob o enquadramento visual de grades, compondo uma metáfora de enclausuramento. A cena tensiona relações de racialização, espaço e liberdade, revelando camadas ideológicas de enfrentamento ao racismo — como os cabelos *dreadlocks* e as cores da cultura reggae —, que operam frontalmente contra a hierarquização racial hegemônica. Esses signos corporais tornam-se operadores de valoração que contestam a moldura racializante imposta pelo olhar social.

É exatamente em resposta a essa lógica visual de aprisionamento e subalternização que a canção *Bluesman* foi mobilizada no percurso analítico. A faixa explicita o mecanismo ideológico de legitimação que opera pelo apagamento e apropriação da autoria negra. A voz enunciadora instaura um operador de leitura que reenquadra repertórios culturais sob um novo regime de valor. Assim como a grade tenta enquadrar o corpo, a entonação da palavra atua para romper essa moldura, recolocando a estética negra no centro da produção de sentido. O cotejamento entre imagem e música evidencia, portanto, o modo dialógico pelo qual materialidades distintas se respondem e se reacentuam.

Dando seguimento à discursividade da dança, o fotograma 17 apresenta a movimentalidade como metáfora visual potente, representando a Cultura Hip-Hop em sua dimensão dinâmica, fluida e intrinsecamente inacabada. Avançando para a cena 18, o corpo emerge explicitamente como objeto de disputa e de perpetuação do racismo estrutural. O enquadramento posiciona William sentado do lado de fora das grades, observando os corpos que dançam. Essa configuração espacial suscita a reflexão de que, embora o sujeito atue como ativista responsivo em uma cultura marginalizada, ele desfruta de inegáveis privilégios por ser um homem branco. O fotograma 19 adensa essa discussão ao tensionar criticamente o

entrelugar de (não) privilégio ocupado pelo protagonista. É a própria espacialidade que assume função valorativa, revelando o excedente de visão racial que organiza o olhar social.

Essa mesma assimetria estrutural e luta por autorização simbólica encontra seu reflexo discursivo na canção *Me Desculpa Jay Z*. Ao orquestrar um endereçamento direto a um ícone global de consagração estética e financeira, o sujeito lírico periférico evidencia o problema axiológico do lugar de enunciação. A música reitera a disputa por capital simbólico e demonstra como a posição do sujeito é construída na tensão entre a vulnerabilidade da margem e a demanda por ascensão e poder. O enunciado musical torna audível o atrito entre desejo de reconhecimento e suspeição estruturante, categoria central da constituição identitária no Hip-Hop.

No âmbito da formação cultural comunitária, os fotogramas 20, 21 e 22 apresentam o cinema — notadamente o gênero *Blaxploitation* — como mediador central no processo de letramento estético, crítico e racial. O evento documentado funciona como um tempo-espaço de encontro, essencial para o compartilhamento de saberes e para a apreensão das forças sociais que orientam o campo de criação ideológica do Hip Hop. Atuando de forma contígua a esse letramento cinematográfico, a faixa *Kanye West da Bahia* irrompe na análise como força centrífuga que desestabiliza a circulação hegemônica do signo negro na indústria cultural. Ao tensionar símbolos de alto prestígio e vigilância, o enunciado musical desloca valorações sedimentadas, fazendo da performance lírico-vocal um poderoso instrumento de reagrupamento axiológico que complementa o debate promovido pela tela do documentário. Assim, cinema e rap compõem um par dialógico cuja fricção amplia o campo de leitura crítica sobre raça e representação.

Ainda no contexto dos eventos, o fotograma 23 registra o diálogo de vozes infantis que se atravessam com alegria pulsante. O destaque dado por um menino à “comida” revela que o signo necessita de seu contexto situacional para significar de forma plena: a palavra aponta para um horizonte de insegurança alimentar que contrasta e coexiste com a “fome de arte” proporcionada pela dança. A cena exige uma escuta responsiva às crianças e suscita a reflexão, ratificada no fotograma 24, sobre a urgência de políticas públicas que amparem projetos sociais voltados ao enfrentamento prático da vulnerabilidade material. O gesto infantil, embora simples, emerge como produção de sentido atravessada por condições concretas da vida, confirmando Volóchinov (2019): a palavra é inseparável da situação social que a gera.

Por fim, a complexidade contraditória dessa cultura é exposta no fotograma 25, mediado pelo relato de Bruna, que denuncia a presença de forças patriarcais invisíveis e estruturantes que cerceiam a atuação feminina. Ao relatar a angústia de ser lida historicamente como mero "anexo" de outras identidades, Bruna converte um termo cotidiano no sintoma de uma estrutura de posições que marginaliza e afeta até mesmo mulheres brancas no interior do movimento. A superação desse apagamento, evidenciada quando passa a ser reconhecida pelo próprio nome, reflete a necessidade de luta unificada contra todas as formas de opressão humana, ecoando as reflexões postuladas por bell hooks. A nomeação torna-se gesto ético que devolve ao sujeito seu lugar de autoria no acontecimento da vida.

Essa dimensão é adensada pela análise da canção *A Pele que Habito*, que expõe como as hierarquias de gênero operam discursivamente no interior da própria arte. A lírica constrói uma dinâmica Eu–Tu erotizada que tensiona e, por vezes, reproduz ativamente ideologias patriarcais. A dupla injunção expressa nos versos ("Ela grita me come [...] Mas não se emocione") tenta manter o "eu" masculino na posição de controle e estruturar a subordinação afetiva da mulher, ilustrando como o machismo se fragmenta e se materializa de forma capilarizada pelas práticas artísticas. A canção revela, portanto, que a disputa ideológica não se circunscreve ao espaço social, mas infiltra-se nas próprias materialidades da criação estética.

Em franca resposta a essas estruturas opressoras, os fotogramas 26, 27 e 28 evidenciam como as mulheres tensionam o patriarcado no e pelo corpo dançante. Seus gestos evocam força, imponência e coragem — qualidades axiológicas historicamente negadas e tornadas dissidentes na corporeidade feminina —, operando simultaneamente como ruptura normativa e afirmação de potência. Esse movimento reivindicatório ganha desdobramentos nos fotogramas 29 e 30, coroando o eixo com a pluralidade do protagonismo feminino no grafite, no rap e na função de MC, consolidando o Movimento como incessante arena de disputa e reescrita de valores.

4.3 A Transgressão como Lugar da Contrapalavra: Deslocamentos de Valores, Rupturas e Inacabamento

Neste tópico, é importante destacar que as linguagens não se constituem, por si sós, como atos de transgressão: embora tenham potencial para romper normas e estruturas estabelecidas, também podem atuar na manutenção e consolidação de visões de mundo hegemônicas, contribuindo para a reprodução de determinadas realidades sociais. O ato de

transgredir implica, como afirma Ponzio (2010, p. 10), "dar um passo fora de qualquer alinhamento, combinação, sincronia, semelhança, identificação", um gesto que atravessa e ultrapassa limites historicamente impostos. A análise do documentário, nesse escopo, buscou identificar, interpretar e discutir esse "passo fora de qualquer alinhamento", evidenciando processos de transgressão e as forças sociais e simbólicas que são confrontadas ou superadas, relacionando-os ao cotejamento dialógico com as canções de Baco Exu do Blues. Assim, a transgressão observada não é apenas temática, mas material, pois emerge da articulação verbovocovisual e verbomusical que integram enquadramentos, gestualidades, palavras, sonoridades e entonações — dimensões fundamentais para uma análise dialógica consistente.

No início do documentário, é apresentado o relato de William sobre os eventos do Movimento. Ele destaca que:

> [...] Eu acho que quando a gente faz um evento numa praça, bota um painel de grafiti, convida desde a criancinha até o avôzinho, é uma questão realmente de fazer com que eles tenham a oportunidade que às vezes elas não teriam na vida delas, de ter um contato com uma arte, de ter um contato com algo diferenciado. De fazer uma diferença de alguma forma naquele momento.

Nesse trecho, observa-se o processo de ressignificação do espaço urbano por meio da ocupação ativa e responsiva promovida pelo Movimento. O cenário, muitas vezes cinzento e marcado pela pressa, dá lugar às cores vibrantes do grafite, às músicas pulsantes, às vozes potentes e aos corpos dançantes. Essa presença sensível reconfigura a paisagem e provoca diferentes níveis de afetação nos transeuntes, muitos dos quais desconhecem ou até nutrem preconceitos em relação à cultura. Essa reconfiguração depende do excedente de visão (Bakhtin, 2011): o acontecimento só se torna transgressivo porque é visto, respondido e completado pelo outro, seja o transeunte, seja o espectador do documentário.

Soma-se a isso a lógica de aceleração imposta pela sociedade capitalista, que reduz a experiência humana à produtividade e ao lucro. A ocupação desses espaços constitui um gesto de transgressão: captura olhares, interrompe rotinas e reorienta o tempo cotidiano pela via da fruição estética. Assim, o/a apreciador/a é interpelado como sujeito ativo, capaz de refletir, questionar e reinventar-se no mundo a partir de afetos suscitados nas relações alteritárias mediadas pelo movimento. Nota-se, portanto, que as ações do Hip Hop não rompem apenas com o espaço físico, mas reordenam temporalidades, instaurando outro ritmo de vida e de leitura.

Sobre esse processo de apreciação estética, o documentário apresenta a cena de um cidadão que expressa apreço pela arte do grafite, como é exposto a seguir:

Imagem 31. Sobre o encanto na apreciação do grafite



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=1241

Nessa cena, seu depoimento evidencia um arrebatamento estético imediato diante da obra, sinalizando o impacto sensível que a visualidade urbana pode provocar. Sua fala, marcada por repetições emocionadas, sugere que o grafite atua como força mobilizadora de sentidos positivos. Esse tipo de reação corrobora o que Silva (2009) aponta ao afirmar que o grafite, ao ultrapassar os limites dos guetos, reivindica novos espaços públicos como territórios de enunciação. Nessas ocupações visuais, os sujeitos deixam traços de suas existências, inscrevendo suas marcas em uma cidade que passa a narrar outras histórias — plurais, periféricas e simbólicas. A partir de Volóchinov (2018) compreende-se que o grafite não funciona como representação neutra da realidade, mas como signo ideológico material que intervém no real — colorindo, tensionando e reorganizando o olhar social.

Essas reflexões podem ser potencializadas a partir do poema: Uma cidade, um cidadão de Vinicius de Moraes, cujo excerto afirma:

> “Vem para a cidade e serás livre”, diziam os antigos.
> A vida na cidade é a possibilidade de encontro entre pessoas diferentes, de origens diversas e saberes distintos.

> O reconhecimento absoluto das diferenças e, a seguir, a diluição de todas elas na busca do que torna a todos nós igualmente seres humanos, nada mais humanos.
> Pensar a cidade como espaço da humanidade plena significa, então, uma aposta em nossa capacidade intelectual e afetiva de estar pronto para esse encontro, para refazer a Polis com nossos concidadãos de todos os espaços, raças e credos.
> Trata-se de refazer a cidade em torno daquilo que temos de melhor.

A articulação entre o poema e o debate sobre o grafite como arte urbana permite construir uma leitura que integra valor estético, prática social e política do espaço público. O fotograma convoca uma experiência estética que emerge do contato direto com a imagem gráfica inscrita na cidade. O momento de arrebatamento descrito pelo cidadão evidencia não apenas uma apreciação sensível, mas também o reconhecimento de que a visualidade da arte de rua funciona como meio de comunicação coletiva, capaz de transformar o observador em sujeito participante da construção de sentidos. Essa transformação se intensifica à medida que a obra convoca o olhar do outro, cujo excedente de visão completa ética e esteticamente aquilo que a cena, por si mesma, não encerra. O poema reforça essa perspectiva ao evidenciar que as artes visuais do espaço urbano atuam como mediadoras de encontros entre sujeitos com centros valorativos distintos. Nesse contexto, não se trata apenas de reconhecer diferenças, mas de potencializá-las, pois estão inscritas no outro e sua diluição empobreceria as relações alteritárias.

Nesse meio, a arte visual do grafite pode ser lida em uma dimensão transgrediente, uma vez que o/a grafiteiro/a — que na cena aparece na margem inferior direita dando os últimos (in)acabamentos ao desenho — exerce uma consciência responsável e responsiva que atua sobre o cenário urbano a partir de diversos projetos enunciativos. A intervenção reorganiza tempo e espaço, instaurando um novo cronotopo que fratura a lógica acelerada da cidade e abre caminho para uma experiência sensível ampliada. O grafite se desdobra em força de resistência que ultrapassa fronteiras de gueto e se articula com a vida cotidiana da cidade. Essa força adquire também uma potência de enfrentamento ao instituir narrativas plurais que incorporam vozes periféricas e símbolos antes silenciados e/ou invisibilizados. Como signo material, o grafite opera na arena ideológica da cidade, disputando sentidos e reposicionando identidades que historicamente foram marginalizadas. Assim, ele se configura não apenas como expressão estética, mas como prática social transgrediente, constitutiva de identidades e de práticas de cidadania, capazes de indicar caminhos para políticas públicas de cultura, educação e participação popular.

A dimensão de inacabamento e não-finalizabilidade opera tanto no lugar do sujeito-apreciador, que (re)elabora os sentidos da obra, quanto no sujeito-autor, que sempre

projeta outras possibilidades criativas e responsáveis. Essa abertura contínua assegura que a cidade permaneça como espaço vivo de circulação valorativa, permanentemente reconfigurado pela presença dos sujeitos que nele constroem suas histórias. Desse modo, constrói-se uma cidade que expressa, de modo plural, as narrativas de seus habitantes — especialmente daqueles cujas trajetórias foram historicamente marginalizadas.

É salutar pontuar que os grafites não se resumem ao contexto do espaço público tradicional, como é expresso a seguir.

Imagem 32. sobre os fios poéticos do tecido Hip-Hop



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=604

As formas das artes plásticas dos grafites assumem posturas dialógicas em relação aos demais elementos dessa cultura: os grafites podem representar a dança, assim como a dança pode reacentuar visualidades típicas do grafite, instaurando um trânsito contínuo entre materialidades. Essa reciprocidade se manifesta na própria cena analisada, em que linhas, cores e texturas do spray não apenas figuram o movimento, mas o convocam — produzindo um campo verbivocovisual no qual o corpo dançante encontra novos estímulos de criação. Nesse contexto, é comum que b-boys e b-girls utilizem jaquetas pintadas com grafite, o que faz com que palavras, traços e desenhos adquiram ainda mais corpo. As roupas que caracterizam essa cultura são compreendidas por Da Costa (2011) como bens simbólicos que desempenham importante papel na constituição identitária, permitindo tanto diferenciação quanto identificação entre os grupos. Ao circularem entre corpos e paredes, tais signos produzem reagrupamentos axiológicos que ampliam o campo semiótico da cultura, fazendo

com que o grafite deixe de ser somente visualidade estática e se torne movimento, gesto e presença.

Esse processo simbiótico — grafite via dança *Breaking* — já é sinalizado por Gilroy (2012), que defende que a estética do Hip-Hop é regida por um movimento dialético de apropriação, resgate e recombinação, criando sínteses que avançam em novos contextos. Trata-se de um fenômeno essencialmente dialógico, no qual cada materialidade — corporal, sonora ou visual — peregrina responsivamente de um corpo-signo a outro, instaurando redes de sentido que ultrapassam fronteiras artísticas, espaciais e históricas.

O ato de enxergar o signo de forma unívoca e monológica inviabiliza a transgressão, pois esta exige ampliação valorativa e abertura ao outro. Perspectivas monológicas, quando cristalizadas historicamente, flertam com posturas autoritárias e preconceituosas. O signo transgride quando subverte o campo ideológico que o gerou — por exemplo, uma sociedade machista — incorporando outra camada de sentido que rompe o automatismo da leitura dominante. Nessa dinâmica, a transgressão emerge como evento responsivo: o signo desloca uma valoração hegemônica e projeta possibilidades inéditas de existência, reorganizando a realidade pela via da invenção simbólica.

Ainda em relação ao fotograma anterior, observa-se uma exposição artística de jaquetas grafitadas. Na peça central lê-se: “Por trás de qualquer estilo ou tendência sempre haverá um ser humano e é isto que me importa, Banks — Back Spin”. Essa enunciação evidencia que as produções dessa cultura carregam fios axiológicos indissociáveis das singularidades que as criam. Assim, tais obras não apenas expressam fragmentos da existência de seus criadores, mas permanecem abertas à interpretação de novos sujeitos, que sobrepõem outras camadas de sentido às imagens. A obra grafitada, portanto, não se esgota em si: ela é um signo inacabado que convoca respostas, reitera experiências e participa de uma circulação valorativa que mantém viva a polissemia do movimento.

Outro ponto relevante emerge no relato de William sobre a criação da Nest Panos — anagrama de *Nem eu sei tudo* (2020). Ao comentar os objetivos do coletivo, ele destaca a sinceridade e o propósito social na produção de camisetas, bonés e outros materiais. A iniciativa busca construir algo voltado para o coletivo, promovendo formas de acolhimento e convivência nos eventos culturais. Essa prática inscreve o grupo em uma economia alternativa que, mesmo dentro do sistema capitalista, opera sob uma lógica cooperativa, comprometida com a redistribuição simbólica e material do valor. Trata-se de uma estratégia que tensiona a

lógica do capital, criando espaços de resistência nos quais essa cultura pode se manter em movimento e projetar outras possibilidades de organização social.

Ainda nessa discussão sobre a relação entre essa cultura e sociedade capitalista, William afirma que “os eventos que mais atraíam pessoas eram as premiações. E a gente construiu o Battle in the Cypher sem divulgar premiações, simplesmente com o convite das pessoas virem para se divertir, conhecer a cultura mais do que simplesmente a competição”. Esse relato evidencia uma escolha estratégica que opera contra a lógica mercadológica, ao recusar que a competição seja o centro valorativo dos encontros. A valorização excessiva de premiações dialoga, como aponta Geraldi (2007), com os rumores do mercado que se beneficiam da exclusão e capturam a cultura como mercadoria. Ao destacar o lazer, o encontro e o letramento sobre o movimento, a Nest Panos se posiciona como força contra-hegemônica que recusa a monocultura do lucro e aposta na construção de futuros possíveis pela via da coletividade.

Essa perspectiva difere do interesse do capital, que busca naturalizar a realidade vigente como única possibilidade de futuro. Essa cultura, porém, quando articulado a práticas comunitárias como as da Nest Panos, reabre o campo do imaginável, realocando a cultura na arena da luta ideológica e devolve aos sujeitos a capacidade de sonhar, criar e organizar novas formas de vida.

Essa perspectiva cooperativista apresentada pela Nest Panos contribui para que os eventos organizados por essa comunidade sejam receptivos a pessoas de diversos grupos etários, como é demonstrado na imagem a seguir, que expõe uma criança dançando.

Imagem 33. A criança como janela para um outro futuro



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=457

O fotograma registra uma roda de *Breaking* — espaço no qual tradicionalmente o centro recebe maior atenção —, mas o enquadramento desloca essa lógica ao evidenciar uma criança negra posicionada na borda do círculo, chamando atenção justamente por sua localização periférica. Esse deslocamento visual opera como gesto verbivocovisual que reorienta a leitura do corpo em cena, atualizando o princípio do Hip Hop de que a margem também funda e reinventa a cultura. A presença da criança encena uma dimensão transgressora que atravessa gerações: sua discursividade corporal funciona como memória de futuro no presente, evidenciando a continuidade da prática e o potencial de renovação dos sentidos produzidos pela cultura.

O registro suscita uma dupla leitura: por um lado, a ocupação da margem pela criança negra refrata a força da cultura como prática que persiste, expande-se e se reinventa mesmo quando não ocupa o centro performativo; por outro, questiona o que está sendo tomado como centralidade, visto que as dinâmicas de mercado que regem a sociedade capitalista podem ocupar simbolicamente esse lugar, desvirtuando as raízes sociais do movimento. Essa pseudo-centralidade mercadológica atua como força centrípeta que tenta estabilizar sentidos e neutralizar tensões, em contraste com as forças centrífugas da cultura que reafirmam identidades periféricas. Assim, a circulação de sentidos entre centro e margem revela uma resistência internalizada que convoca a reflexão sobre quem tem voz, quem lidera e quais saberes são legitimados dentro da roda.

Segundo Bakhtin (2011) os sentidos do passado não são estáveis nem conclusos: eles se renovam continuamente no jogo do diálogo. A cena, portanto, não apenas preserva uma "memória de futuro", como metáfora da criança que dança; ela inaugura novos horizontes valorativos para a Cultura Hip Hop ao reinscrever a margem como ponto de criação e potência. As relações entre centralidade e periferia tornam-se permeáveis e responsivas, permitindo que novas vozes ocupem espaços antes inacessíveis ou invisibilizados.

A formulação de Bakhtin (2011, p. 410), segundo a qual "não existe nada absolutamente morto", corrobora a leitura de que a dança *Breaking*, enquanto prática social, discursiva, estética e política, permanece sempre aberta à reinvenção. Esse inacabamento não é falha, mas condição ontológica da cultura: ele possibilita que cada corpo, cada geração e cada contexto social reorganiza a prática com novos valores e novas responsividades. O movimento contínuo depende de como as comunidades que o produzem (re)constroem e

(re)contextualizam suas histórias e saberes, mantendo viva a dinâmica criativa que sustenta esse Movimento como força cultural em permanente elaboração.

Ainda sobre esse debate, a próxima imagem expõe uma criança branca do gênero feminino numa competição de *Breaking:*

Imagem 34. Esse espaço também pertence as meninas



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=2045

O fotograma 34 mostra uma b-girl em contexto de batalha, trajando roupas folgadas e se expressando por meio do *footwork*. A cena reforça a reivindicação do espaço da mulher nessa cultura, especialmente por meio da dança *Breaking*, indicando que as possibilidades de presença, agência e protagonismo feminino devem ser cultivadas desde a infância. As b-girls, em suas primeiras vivências, necessitam de estímulos que despertem sua potência diante da vida e na relação com o outro. Um movimento comunitário que acolhe e orienta essas presenças infantis institui, desde cedo, novos lugares de autonomia, visibilidade e pertencimento para as mulheres dentro da cultura e, por extensão, na sociedade.

A cena também convoca uma reflexão sobre a diversidade de corporeidades nessa cultura, operando como dimensão transgrediente em um cenário social marcado por padronizações corporais-normativas. O enquadramento da menina em movimento amplia esse debate ao evidenciar que a cultura cria espaços que empoderam corpos historicamente subalternizados ou regulados. O corpo-criança na dança *Breaking* sinaliza uma possibilidade que desmistifica o mito do tecnicismo como pré-requisito para inserção nessa prática. Além disso, o estímulo ao protagonismo feminino desde cedo assume caráter ainda mais subversivo, pois o gesto corporal da menina — ao girar, deslizar, sustentar o peso do próprio corpo — já

produz a desmontagem performativa de crenças que sustentam a superioridade masculina como norma. A imagem abre, portanto, outros horizontes de poder possíveis para as mulheres.

Tanto o menino quanto a menina expressam uma dimensão transgrediente que alimenta essa cultura. O menino, ainda que distante de uma consciência crítica mais elaborada, dança a partir de uma espontaneidade que, justamente por isso, rompe leituras racializadas que tentam designar seu corpo para posições periféricas. A menina, embora também muito jovem, já se movimenta em meio a fios ideológicos que atravessam expectativas de gênero; sua presença corporal evidencia que mesmo antes de dominar tecnicamente a dança, ela já disputa sentidos e ocupa um espaço historicamente negado.

O momento de resistência pode ser lido na atuação do menino negro que, ao dançar na margem, desafia visões depreciativas segundo as quais corpos negros seriam "menos aptos" ou destinados a papéis secundários na cultura. Sua performance recusa essa desvalorização ao afirmar competência, energia e autonomia. A presença da menina na roda de *Breaking*, por sua vez, manifesta a recusa das forças sociais que buscam subjugar o corpo feminino, constituindo-se como gesto que confronta e desestabiliza expectativas normativas impostas às mulheres. Ambos os registros evidenciam que a transgressão nessa cultura também se materializa na corporeidade das crianças enquanto prática discursiva, que dançam, resistem e inauguram futuros possíveis.

Essa negação dialógica das posições de subalternidade observada no documentário — sobretudo pela ocupação decidida do espaço performativo pelas crianças — encontra, na faixa *Preto e Prata*, um trânsito discursivo que transforma resistência em afirmação. Ao contrário de uma resposta meramente reativa ou defensiva, a canção organiza um gesto positivo de inscrição do valor negro, deslocando a matéria simbólica da marginalização para a metalurgia da preciosidade, operando uma verdadeira reacentuação ideológica. Assim como as crianças na roda de *Breaking* recusam papéis secundários por meio da excelência dos movimentos, o enunciado musical tensiona as margens do mercado fonográfico, reposicionando a negritude como centro estético e invertendo a lógica da depreciação social.

O ato de resistir envolve um processo contínuo de reiteração dos signos, no qual o discurso hegemônico — que fixa corpos negros e femininos em lugares de menoridade — é parodiado, subvertido e deslocado pelo sujeito transgrediente. Em *Preto e Prata*, a resistência é organizada como reagrupamento axiológico: o signo "negro" é transfigurado do repertório da falta para o do precioso. Esse deslocamento produz um centro valorativo alternativo, em

consonância com a ocupação performativa das crianças na roda, indicando que tanto na dança quanto no *flow* a afirmação identitária nasce do embate tático. Energia, autonomia e consciência corporal tornam-se operadores de reescrita da realidade, formando outras formas de existir na cena social.

É nesse sentido que a letra organiza o signo "prata" como operador de valor. A anáfora "Nós negros somos prata", expandida na resposta coral — "Nós vive pela prata… Protegemos a prata" —, elabora um "nós" que se autoriza como valor em circulação. O metal deixa de ser mero objeto e torna-se canal de dignidade, pertencimento e soberania afetiva. Ser "prata" não significa espelhar modelos prestigiosos, mas assumir que o brilho não precisa ser concedido: ele é afirmado como condição ontológica. Esse processo se articula ao que Volóchinov (2019) descreve como resposta ética às exigências do meio social: a música incorpora tensões de uma sociedade racista e, como defende Bakhtin (2010), converte experiência vivida em forma sonora, distribuída no tempo e no espaço como gesto responsável do artista.

A afirmação "Virei imortal ao aceitar, minha pele é prata" reforça essa reorganização ao fundir corpo e metáfora num mesmo eixo de existência. A aceitação aqui não é desinteressada, mas tomada ativa das próprias fronteiras simbólicas, reconvertendo a pele — alvo histórico do estigma — em matéria de valor. Essa reacentuação se expande nas imagens de si: "Rimas de alfaiataria fina", "Autoestima pra cima, meu cabelo pra cima" e "Olha bem pro meu olho e me diz quem domina". Nesses versos, corpo, postura, olhar e palavra compõem uma performance que replica, na voz, a mesma força que o documentário evidencia no footwork da b-girl — potência construída no enfrentamento, e não concedida. A canção ecoa, em outra materialidade, a disputa visível nos corpos dançantes.

Ao mesmo tempo, a letra revela a resistência como resposta a discursos que buscam capturar o corpo negro em economias de morte e prestígio regulado. O encadeamento "Eles querem que eu mate e morra pelo ouro / … por mulheres brancas / … pelo meu ego" evidencia a lógica necropolítica (Mbembe, 2018) que transforma o sujeito periférico em matéria matável e descartável. Nesse cenário, o indivíduo é convocado a ocupar simultaneamente o lugar do algoz e da vítima, exaurindo sua vitalidade em nome de validadores coloniais — acumulação, desejo tutelado, fragmentação narcísica.

A réplica "Mas, irmão, só mato e morro pela minha banca" fratura essa economia letal. O enunciador abandona o eixo sacrificial individualista e adere a uma ética coletiva, em que a disposição ao risco é realocada como pacto comunitário — e não como subserviência ao

Estado ou ao mercado. A violência desloca-se do campo da morte administrada para o da sobrevivência partilhada, construindo uma poética de resistência ancorada no "nós".

Essa recusa dialógica se adensa ao confrontar outros campos de criação ideológica, como o religioso. Ao declarar "Eu não acredito no seu Deus branco" e afirmar "Eu acredito em Exú do Blues", o enunciador reposiciona o signo religioso como arena de disputa, recusando a filiação colonial e reescrevendo outra matriz simbólica. Em paralelo, a crítica à indústria — "o rap game é cocaína branca, vicia e nos mata" e "Querer o ouro só me fez mais fraco" — denuncia a força centrípeta do mercado, que captura corpos e sentidos, exigindo reposicionamento ético-estético para evitar a assimilação.

A faixa *Preto e Prata* atua como resposta à performance na roda de *Breaking*, pois a resistência não opera no isolamento, mas no embate direto no qual voz e corpo contestam signos opressores. A música torna audível o que os corpos dançantes já anunciavam, desenhando uma pedagogia da afirmação que atravessa som, movimento e palavra. A potência que emerge da canção e da dança não está no antagonismo simples, mas na capacidade de reorganizar códigos, reposicionar identidades e instituir novos centros interpretativos. A faixa não apenas dialoga com o *Breaking* — ela lhe proporciona amplitude discursiva, instalando a negritude como polo produtor de sentido e não como margem a ser explicada.

O enfrentamento evidenciado em ambas as cenas ocorre na e pela discursividade do corpo. Observa-se uma corporeidade sensível e potente atuando simultaneamente: o texto dançante do menino desestabiliza estereótipos raciais associados ao corpo negro, inscrevendo um fio ideológico antirracista, enquanto a menina orienta sua discursividade corporal para confrontar marcas de gênero e reivindicar reconhecimento, enfrentando o patriarcado que busca cercear o protagonismo feminino. Em ambos os casos, a resistência se realiza como ato responsivo, no qual voz e corpo atuam conjuntamente na produção de novos sentidos sociais.

A reivindicação que ultrapassa o gesto defensivo e se converte em investida direta contra as estruturas de legitimação reorganiza o campo discursivo em torno do enfrentamento. É nesse horizonte que *Sulicídio* inscreve sua singularidade: a canção não tenta negociar espaço, mas constrói uma zona de choque que desestabiliza a ordem de distribuição de valor no rap brasileiro. O que, na roda de *Breaking*, se manifesta como tensão cinestésica entre corpos, normas e olhares, no enunciado musical se intensifica como uma contra-palavra, que colide como princípio composicional e não como ornamento expressivo.

A contundência do dizer de Baco não se reduz a um efeito estilístico; ela se organiza como ação orientada que recusa a estabilidade das formas. Bakhtin (2011, p. 42) observa que a ação proveniente de um sujeito em estado de concentração interior "destrói o presente do objeto em prol de seu futuro interiormente previsto". *Sulicídio* opera exatamente nessa lógica transformadora: não descreve o conflito, produz o conflito; não interpreta a desigualdade regional, reverte seu eixo, reorganizando o presente em favor de um futuro no qual o Nordeste emerge como protagonista de uma cena antes polarizada pelo eixo Rio–São Paulo.

Do ponto de vista dialógico, *Sulicídio* materializa a palavra polêmica aberta (Bakhtin, 2008): um dizer orientado para o outro não para persuadi-lo, mas para abalar o lugar que ocupa no campo axiológico. Os chamados diretos — "rappers do Rio", "rappers de São Paulo" — não funcionam como interpelações individuais, mas como condensações de um regime de valor que administrou desigualmente o capital simbólico por décadas. Ao devolver o acabamento ao interlocutor, a canção expõe sua fragilidade, alinhando-se à formulação de Bakhtin (2011, p. 38), segundo a qual a "finitude do outro" se revela no contato com o gesto expressivo que o abraça para tensioná-lo. Nesse gesto, a canção abraça o centro apenas para revelar sua precariedade axiológica, exigindo uma agressividade estética capaz de fraturar forças monológicas — sejam patriarcais na dança ou regionais na indústria musical. A voz que enfrenta não pede inclusão; ela decreta outra ordem de forças.

A abertura — "Quem não jogar o corpo prum lado e pro outro / E sair do chão, vai morrer na saída" — intensifica essa reorganização pela via do corpo. O pertencimento implica risco, movimento e exposição total: não há espaço para neutralidade. Bakhtin (2011, p. 41) afirma que ações intensivas exigem contração interior, "a pura unidade interna", gesto que recusa dispersão. *Sulicídio* mobiliza exatamente esse tipo de energia concentrada: o corpo da palavra se lança para frente, sem mediação, sem dividir-se entre prudência e ataque.

Em seguida, o refrão "Nordeste… não teste" e a interjeição "Nordeste, caralho" erigem um marcador identitário que não solicita reconhecimento, mas o impõe, articulando pertencimento regional e agressividade como estratégia de reorganização de valor. O Nordeste torna-se categoria estética, ética e política, capaz de responder por si e por sua história. A repetição de "Bate cabeça, ladrão" e a autodefinição como "rap sujo proibidão" consolidam um gesto centrífugo que recusa o polimento como condição de legitimidade e converte o "proibido" em signo de potência. A entonação bélica e o acúmulo de chamados fazem da negritude e da nordestinidade centros axiológicos, deslocando de vez o eixo nacional de valor.

Esse gesto se adensa quando a canção nomeia seu alvo: não um indivíduo, mas um arranjo discursivo hegemônico que regula circulação, credenciais e pertencimentos. Expressões como “Sem amor pelos rappers do Rio… nem paixão por vocês de São Paulo” e “Respeita o Nordeste” operam como endereçamento que antecipa respostas, neutralizando-as por saturação. O nomear não fixa, mas expõe privilégios e hierarquias, iluminando, como explica Bakhtin (2011, p. 28), os valores “plástico-picturais” que moldam a expressividade do outro. *Sulicídio* devolve esses valores ao centro hegemônico atravessados pela intencionalidade do confronto.

No verso “Esses MC são tudo favela gourmet”, irrompe o embate no plano do signo ideológico: quando “favela” vira rótulo mercadológico, perde densidade social e se converte em dispositivo de captura. Contra isso, *Sulicídio* insiste na aspereza, no ruído, no excesso — expressividades que correspondem, segundo Bakhtin (2011, p. 29), ao esforço de “traduzir a linguagem interna para a expressividade externa”, produzindo gesto estético indissociável da vida concreta.

Sulicídio não oferece síntese pacificadora. Ela produz corte: reabre o campo de disputa e reorganiza as condições de enunciação nordestina. Seu conflito não encerra o problema — mantém-no em tensão produtiva, incorporando o princípio bakhtiniano da não-finalizabilidade. Assim como as crianças no documentário projetam futuros ao ocupar a roda, a faixa projeta futuros para o Nordeste dentro do rap, futuros que não dependem da chancela do centro. No encontro entre voz e corpo, ataque e invenção, o enunciado realiza aquilo que Bakhtin (2011) chama de forma da ação: impulso que empurra o mundo para outra configuração possível.

É nessa atmosfera de inacabamento — a recusa em estabelecer um limite estanque para as experiências e para os afetos — que ecoa de modo latente na lírica de *Sinfonia do Adeus*. Na referida faixa, Baco orquestra uma performance vocal que não soluciona suas dores ou contradições existenciais, mas as mantém em suspensão sonora, recusando qualquer síntese apaziguadora. Se as crianças no documentário representam o devir do Hip Hop que não se deixa cristalizar, a canção evidencia que o sujeito periférico também rejeita a clausura de um “ponto final” moral ou estético, sustentando o eco de suas indagações muito além dos últimos acordes.

A não-finalizabilidade comprova-se, assim, como o oxigênio ético das relações dialógicas. Ao manter a *Sinfonia* e a performance em constante abertura, o sujeito artístico garante que o enunciado permaneça suscetível à réplica do outro. A transgressão alcança sua

forma mais elevada ao admitir que a identidade, a cultura e a arte não são artefatos prontos, mas processos vivos e inesgotáveis, cujos sentidos continuam sendo elaborados no limiar entre a voz que termina de cantar e o corpo que recomeça a dançar. Esse pressuposto — como afirmam Morson e Emerson (2008) — atravessa o pensamento de Bakhtin e do Círculo, para quem o plano da cultura é menos um sistema estável e mais um *locus* de abertura contínua.

Em *Sinfonia do Adeus*, essa não-finalizabilidade materializa-se na própria arquitetônica do enunciado, que se recusa a converter a perda em uma conclusão pacificadora, mantendo o luto em permanente suspensão responsiva e dialógica. A abertura (“Você não vai mais aparecer por aqui / Mas quero que você saiba, meu amor, te amo”) já condensa essa impossibilidade de fechamento, visto que a constatação da ausência material não encerra o endereçamento, mas o instaura como um circuito de apelo contínuo. A materialidade verbomusical opera como um chamado ao outro que, embora ausente, permanece como interlocutor necessário para o equilíbrio axiológico do sujeito.

A reiteração do refrão — centrado na falta (“A saudade que mais dói / É a do abraço não dado / E do 'Te amo' não dito”) — transforma a omissão em matéria sonora, fazendo com que o "não dito" ecoe perpetuamente como uma réplica ausente que assombra o sujeito. Essa recusa em estabelecer um ponto final evidencia-se, ainda, na oposição entre o triunfo público e a ruína íntima (“'Tô conquistando o mundo / Mas toda conquista tem um sabor de derrota”), na qual o enunciador desestabiliza as narrativas normativas de sucesso, expondo que as vitórias e os inimigos externos são “de mentira” perante a materialidade de suas lágrimas. Essa fratura entre a persona pública e o sofrimento privado revela que a verdade do sujeito não reside no acabamento social do "vencedor", mas no inacabamento de sua dor, que se recusa a ser silenciada pelo capital simbólico do prestígio. Logo, a canção prolonga a atmosfera de inacabamento, haja vista que não há síntese apaziguadora, mas a sustentação de uma tensão vital em que o sujeito artístico permanece irremediavelmente implicado na relação e na falta do outro.

É precisamente essa vulnerabilidade confessada que converte a não-finalizabilidade afetiva em uma potente transgressão dos códigos de gênero, tecendo o fio ideológico que aponta para outras possibilidades de viver as masculinidades no Hip Hop. Ao admitir “Ainda não sou forte o suficiente pra proteger você”, “Eu me engasguei com minha vaidade” e declarar-se “Escravo do que sinto”, a lírica de Baco desarticula a couraça da masculinidade hegemônica, historicamente assentada na invulnerabilidade, no controle e no silenciamento

emocional. Essa confissão opera um deslocamento axiológico, no qual o tempo do "homem forte" é interrompido pelo tempo do sujeito que sofre, permitindo que a falibilidade humana emerja como ato responsivo contra o patriarcado.

A afirmação de que “Só minhas lágrimas contêm verdade” opera como uma força centrífuga que fratura a expectativa social de um sujeito periférico e rapper endurecido, reposicionando a dor, a falibilidade e a carência física (“Eu só queria te tocar e sentir seu cheiro”) como lugares legítimos de autoria e autenticidade. Essa discursividade, que recusa a rigidez do patriarcado em favor de uma expressão visceral de fragilidade, antecipa de modo contundente a necessidade de se repensarem os papéis de gênero no movimento. O luto inacabado da faixa não apenas elabora uma dor individual, mas atua como um embate político contra os estereótipos viris, oferecendo ao outro um excedente de visão que humaniza o sujeito periférico ao retirá-lo da moldura da brutalidade e reinscrevê-lo na esfera do sensível. Assim, as linguagens de transgressão reorganizam o tecido social e preparam o olhar para as corporeidades que se manifestam a seguir.

Imagem 35. Outras formas potentes de viver a masculinidade no Hip-Hop



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=624

O fotograma 35 aponta para outros lugares e formas de viver a masculinidade nessa cultura, especialmente na dança *Breaking*, que, histórica e contemporaneamente, vê-se tensionada por uma masculinidade nociva que não dialoga com os objetivos transformadores dessa cultura. Essa imagem é subversiva e transgressora ao sulear outras possibilidades de vivenciar a sensibilidade humana de homens — maioria pardos e pretos — via seus pares. No cenário da imagem, William menciona: […] Diferente de pensar, tocar, pintar, rimar, isso é

Hip-Hop. Esses caras tudo tatuado, gangster, maloqueiro, tudo se abraçando e chorando. Isso é quebrar paradigmas, né.” Tal enunciado reúne adjetivos que, historicamente, compõem um campo simbólico associado a masculinidades fechadas e rígidas. Esses signos ideológicos são subvertidos pelo gesto do abraço e pelo ato de chorar, que podem ser interpretados como demonstrações de carinho e de fragilidade. Superando a mera descrição, observa-se aqui a materialidade verbivocovisual agindo como um enunciado responsivo: o abraço e o pranto não são apenas gestos, mas signos ideológicos que fraturam a couraça da virilidade compulsória. Ambos operam como forças de enfrentamento às normas que regulam expressões afetivas masculinas, deslocando modelos hegemônicos e abrindo espaço para outras possibilidades de existência.

Essa norma é posta pelo patriarcado, que dita as formas de expressões das quais os homens devem compartilhar para manter seu poder. A referida imagem resiste, freia, enfrenta e supera essas expressões ao elevar o afeto e o carinho pelo outro como pauta maior. Nesse cenário, o evento da roda suspende o tempo da agressividade e institui o espaço-tempo do acolhimento. Essas dimensões humanas representadas na imagem inserem-se, para hooks (2025), em estratégias criativas que confrontam e resistem ao patriarcado branco e ao racismo internalizado. A autora discute que grande parte dos homens negros vive em um estado de negação, não reconhecendo que a dor em sua vida tem como mobilizador o pensamento machista e a violência do patriarcado, que não apenas opera sobre a dominação masculina frente às mulheres, mas também envolve o conflito paralelo entre os próprios homens negros.

Nesse meio, o fotograma atua como contra-palavra desse pressuposto ao estabelecer outra perspectiva de se relacionar com o outro. Ao tensionar essa perspectiva, as produções do Movimento configuram-se como espaços de dissidência onde o 'eu' reconhece no 'outro' não um rival, mas um espelho de sua própria vulnerabilidade, exercendo o que Bakhtin (2011) chama de excedente de visão para humanizar o parceiro de dança. Essa perspectiva converge com a leitura de Bento (2017), para quem a transgressão das normas de gênero permite a emergência de subjetividades que não se curvam aos binarismos coloniais.

É interessante pontuar que, como defende Marques (2010), o que é construído nas interações dançantes será levado para a sociedade enquanto prática social dos sujeitos afetados por tais relações. Sob essa perspectiva, observa-se o caráter transformador dessa cultura ao atuar em uma sociedade que cria e impõe hábitos destrutivos em nome de uma “virilidade”. Em se tratando dos homens negros, a afirmação da dimensão valorativa de serem “durões” ou “maloqueiros” coloca suas vidas em risco. Como arena de luta ideológica, a roda

de *Breaking* refrata esses estigmas e os devolve ressignificados pelo afeto. hooks (2025) reflete que o não enfrentamento dessas forças por parte dos homens pretos se baseia no medo de que a erradicação do patriarcado os deixe órfãos de uma identidade que sustenta suas vidas.

No âmbito do debate sobre o patriarcado, compreendido como força social que sustenta a superioridade masculina como mecanismo de controle, o documentário apresenta cenas que evidenciam formas de enfrentamento dessas ideologias. No eixo dialógico anterior, discutiu-se o relato de Bruna, integrante da Nest Panos, que narra a violência simbólica sofrida em decorrência da opressão patriarcal. Sua resposta ao apagamento materializa-se agora no fotograma seguinte, em que ela aparece dançando em uma roda de *Breaking*, convertendo o trauma em texto dançante e resistência ativa.

Imagem 36. Sobre o pertencimento de Bruna



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=985

No fotograma 36, Bruna assume o protagonismo na roda de *Breaking*, manifestando sua identidade por meio do *top rocking*, movimento no qual a estética corporal desvela traços de uma personalidade em constante devir arquitetônico. No círculo, espaço-tempo de validação comunitária, observam-se olhares de apreciação e entusiasmo diante de sua performance. Bruna articula firmeza e leveza, reiterando sua feminilidade como um signo de pertencimento radical à Cultura Hip Hop. Se outrora a dor era a ausência de um lugar, o presente fotográfico a realoca em uma posição de potência inalienável, em que o corpo dançante responde à vida com uma nova orientação axiológica.

O eixo dialógico anterior apresentou um relato de Bruna que expressou uma inflexão emotivo-volitiva com forte carga valorativa de sofrimento e marginalidade. Nota-se, contudo, que ela possui plena consciência da força social que a oprime. Sob a ótica dialógica, essa tomada de consciência revela que o lugar de subalternidade é uma construção do 'outro' que a cultura dominante tenta impor. Esse momento de percepção é fundamental para transformar o sentido da expressão: o corpo deixa de ser apenas matéria biológica e torna-se um meio de contestação simbólica das hierarquias que operam no campo da dança, da identidade e da sociedade.

A dinâmica de conscientização observada no documentário, em que o corpo reconhece sua inscrição numa estrutura de opressões, encontra um prolongamento expressivo na faixa *A Pele que Habito*, de Baco Exu do Blues. Se, na cena do *Breaking*, o gesto da dançarina revela um corpo que se percebe atravessado por forças sociais, na canção o próprio tecido da pele torna-se espaço de memória e inscrição ideológica. Estabelece-se aqui um cotejamento intermidiático em que a visualidade da dança e a sonoridade do rap convergem para denunciar a pele como uma fronteira ativa de significação e embate cultural.

Quando Baco concebe a “pele” como lugar de conflito, reconhecendo-a não apenas como limite fisiológico, mas como fronteira ativa de significação, ele retroalimenta as interações corpóreas da dança, confirmando que a tomada de consciência funda a reinvenção da imagem perante o outro. O sofrimento não pertence a uma interioridade isolada; ele é organizado pela exterioridade social. Conforme postula Bakhtin (2011), o sofrimento alheio, ao ser compenetrado pelo olhar estético, transforma-se em expressividade acabada e significante. Na canção, contudo, o movimento é inverso: a dor interior, ao transbordar em palavra, retorna à superfície como denúncia de um mundo que molda o sujeito pela violência simbólica, fazendo da pele o palco da intervenção política.

Tal gesto não opera como lamento isolado; revela um trabalho ético e situado em que o sujeito precisa narrar a própria cicatriz para que ela não permaneça invisível. Para Volóchinov (2018), qualquer signo é resultado de forças sociais que o animam, e é nesse sentido que *A Pele que Habito* se afirma, pois a voz lírica não descreve simplesmente uma ferida, mas reage às condições históricas que a produziram. O conflito racial não é um pano de fundo da canção — é sua engrenagem discursiva e materializada na entonação. Nesse contexto, o enunciado também mostra que o corpo negro, enquanto objeto de leitura social, nunca coincide com a experiência do sujeito sobre si mesmo, inaugurando uma assimetria dialógica em que o 'eu' resiste aos filtros estéticos e morais que tentam enquadrá-lo.

Na materialidade discursiva de *A Pele que Habito*, essa representação é contestada por meio de uma densa cadeia dialógica que recusa o apagamento e reivindica um lugar de agência. Ao enunciar "Gênio com problemas com álcool / Eu sou Nina Simone" e "Negão de tirar o chapéu / Quem falou foi Alcione", a voz lírica convoca signos de prestígio da cultura afro-diaspórica para forjar uma genealogia estética. As referências a esses ícones funcionam como espelhos ampliados que devolvem ao sujeito sua própria complexidade, permitindo-lhe habitar a pele como território de criação e não como cárcere ideológico.

O enunciador não se esquiva das tensões inscritas em sua fisiologia — descrita como "Um corpo em cólera" e "Ventre em febre" —, mas as reitera, convertendo o estigma em matéria de insubmissão. A asserção coletiva "Somos a África, corpos com fome" atua como a assimilação responsável das forças históricas que incidem sobre os sujeitos, transmutando a exclusão material em enunciação combativa e responsiva. A lírica musical expande a mesma dinâmica observada na transição de Bruna no documentário: a consciência do peso estrutural elabora o suporte pelo qual o sujeito assume a autoria de sua própria presença no acontecimento da existência.

Esse movimento de reescrita corporal atinge sua máxima tensão axiológica quando a canção projeta o embate social para uma dimensão cosmológica. O diagnóstico de que "Desde o começo é o mundo contra nós / Por isso todo ano juram apocalipse" escancara a percepção de uma estrutura hegemônica hostil, o que exige um posicionamento de resistência e enfrentamento contínuo. Em vez de sucumbir a essa questão, o enunciado inverte ativamente as valorações normativas: "A lua quer ser preta, preta / Se pinta no eclipse / Eu faço parte da noite". Nessa construção, a escuridão e a negritude deixam de ser signos de marginalidade ou punição para se converterem em categorias de potência cósmica e pertencimento inegociável. É essa mesma operação discursiva — de deslocar a margem e torná-la centro de gravidade valorativa — que fundamenta a corporeidade manifesta na roda de *Breaking*. Ao reconfigurar radicalmente o valor da própria pele, o enunciado musical alicerça o terreno hermenêutico para a compreensão do gesto de Bruna, explicitando que a recusa do enquadramento subalterno exige que o sujeito afirme sua materialidade física frente ao outro como um irrefutável ato performativo de poder e transgressão.

O fotograma, ao destacar Bruna como protagonista em plena expressão de firmeza e feminilidade no *Breaking*, materializa uma resistência explícita às normas centrípetas que buscam restringir o corpo feminino a estilos ou papéis pré-determinados. Os olhares de empolgação dos observadores funcionam como um retorno responsivo que sustenta e valida

esse gesto de enfrentamento, instaurando um círculo de reconhecimento onde a alteridade não é barreira, mas fundamento da potência. Bruna recusa qualquer posição passiva ou secundária; ela converte a feminilidade em força performativa dentro de um território frequentemente saturado por masculinidades hegemônicas. Nesse contexto, o movimento de top rocking deixa de ser apenas um passo técnico para assumir uma dimensão valorativa de recusa à subordinação, reafirmando seu direito de ocupação espacial e sua agência estética diante do outro.

O enfrentamento se manifesta na transição profunda entre o sentimento da "pior dor" — a angústia de não saber seu lugar no mundo — e o reconhecimento de um "lugar de potência". Essa transformação sinaliza uma disputa de sentido na arena ideológica da cultura: Bruna desafia expectativas sociais ao legitimar sua presença e habilidade, mobilizando a audiência para reconhecer a autoridade de sua expressão. Esses fios ideológicos ganham camadas de complexidade ao realçar um corpo gordo feminino como centro de excelência e poder, subvertendo padrões cinestésicos e visuais que tentariam enquadrá-la de modo limitante. Ao situar a dança como pertencimento radical, a imagem indica que ela confronta ativamente as narrativas de exclusão, convertendo o estigma em marca de distinção.

A cena não fixa um ponto definitivo de identidade, mas opera sob o signo da não-finalizabilidade (Bakhtin, 2011), apontando para uma abertura contínua de sentidos. A dança de Bruna produz, no presente, novas leituras sobre gênero, corpo e pertencimento, sugerindo que a significação de sua prática permanece em constante devir, suscetível a reinterpretações diante de novos públicos e contextos. Sob essa perspectiva cronotópica, o fotograma não encerra o alcance da transgressão; ao contrário, funciona como um elo vivo em uma cadeia discursiva ininterrupta, garantindo que o corpo feminino continue a projetar horizontes de libertação e reconfiguração social.

A imagem de Bruna também tensiona a possibilidade de reflexão sobre a equidade de gênero, alocando a mulher num lugar equiparado em relação aos homens. O próximo fotograma explora justamente esse debate:

Imagem 37. Destronando forças que buscam diminuir a mulher



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=1660

A imagem de Bruna tensiona a reflexão sobre a equidade de gênero, alocando a mulher em um lugar de equivalência axiológica em relação aos homens. O fotograma seguinte aprofunda esse debate ao apresentar uma b-girl realizando o movimento de *back spin* — giro com a cabeça — em uma roda de *Breaking* circundada por diversos dançarinos e dançarinas. Este movimento, caracterizado por um alto nível de complexidade técnica, atua como um enunciado responsivo que destrona as forças centrípetas do patriarcado, as quais historicamente tentam invisibilizar a agência feminina no movimento. A estética do giro é cíclica e impactante, desafiando as possibilidades cinéticas do corpo e reafirmando, simbolicamente, o protagonismo da mulher. Nesse contexto, a materialidade verbivocovisual da cena convoca o excedente de visão dos pares que a rodeiam: os olhares de valorização não apenas assistem à dança, mas completam o ato estético, validando a ocupação feminina em um espaço de disputa e visibilidade. Assim, ao tensionar novas formas de ocupar o território, o corpo abre um campo de metáforas para pensar a organização de uma sociedade mais equânime.

Diante desse cenário, Porpino (2018) destaca que o corpo dançante reivindica seu lugar no mundo ao afirmar sua capacidade de transgredir o já conquistado. O giro de cabeça — que exige absoluto controle, equilíbrio e força — simboliza a capacidade de deslocar a ordem prevista da dança e as estruturas de poder que minimizam a potência feminina. A b-girl não realiza apenas uma proeza física; ela institui um novo tempo-espaço na roda, onde o virtuosismo, frequentemente monopolizado pelo masculino, é reacentuado por uma presença feminina que exige reconhecimento. O movimento circular, rodeado por pares, transforma o

centro da atenção em um microcosmo de resistência, equidade e cooperação. Assim, a discursividade do movimento se torna um marco de enfrentamento corporificado que desaloja narrativas de inferioridade e afirma a soberania da mulher no Hip-Hop.

Ao estabelecer o diálogo da cena com os estudos de Bakhtin (2008) sobre o realismo grotesco, compreende-se que esse conceito opera pela proximidade entre o alto (o espírito, a cabeça) e o baixo (a terra, o ventre) como uma estrutura ambivalente que organiza as instâncias sociais. O giro de cabeça pode ser lido como uma mediação radical entre o topo — a centralidade do olhar e da consciência — e o baixo — a gravidade e o chão da roda. A movimentalidade do giro encena a elasticidade entre ascensão e rebaixamento, onde o corpo desce ao solo para, nesse deslocamento, gerar uma nova forma de presença. Trata-se da lógica de degradação e regeneração: ao colocar a cabeça no chão e os pés para o alto, a b-girl inverte simbolicamente as hierarquias vigentes, sinalizando que a renovação dos sentidos da cultura passa necessariamente pelo corpo que se arrisca e se reinventa no contato com a terra.

Em síntese, a cena apresenta fios ideológicos que apontam para um ativismo ético intrínseco à dança. O *Breaking* não é apenas entretenimento, mas uma arena de produção de sentido onde a corporeidade feminina contesta binarismos e desafia estereótipos colonialistas. Percebe-se a tensão entre força e vulnerabilidade, entre o desejo de protagonismo e a necessidade de cooperação. Ao descentralizar o olhar masculino hegemônico, a b-girl redefine padrões técnicos e estéticos, inaugurando uma arquitetônica da alteridade que enfatiza a competência e a expressividade feminina como pilares inegociáveis do movimento. A cena, portanto, permanece em estado de inacabamento, projetando para a sociedade as possibilidades de redistribuição de poder que a roda de *Breaking* já experimenta e performa.

Ainda sobre a estética transgrediente dos movimentos da dança *Breaking*, o fotograma a seguir expressa uma das ações que compõem o rol de possibilidades cinestésicas dessa linguagem.

Imagem 38. Olhares em compasso para a potência do corpo dançante



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=1637

A imagem retrata um salto mortal em que o corpo é impulsionado para trás, realizando uma rotação completa de 360 graus no ar. Esse movimento, ao dialogar com o repertório da capoeira, evidencia a dialogicidade entre práticas corporais distintas que coexistem e se entrecruzam nos espaços urbanos. Trata-se de uma prática ritualizada e performática, onde o tempo da tradição e o espaço da rua se fundem em um novo enunciado. A presença de olhares diversos ao redor intensifica o efeito comunicativo do gesto: o movimento, enquanto palavra corporal, transcende a mera demonstração técnica. Ele configura-se como um intercâmbio de sentidos entre os corpos participantes da roda e os espectadores que, ao aportarem seu excedente de visão, conferem à ação surpresa, reconhecimento e pertencimento, completando esteticamente o que o salto, por si só, apenas sinaliza.

Nesse encadeamento, o corpo em suspensão atua como fronteira móvel entre possibilidade técnica e expressão poética. Tal fenômeno pode ser lido à luz da concepção de Bento (2006), para quem a criatividade é viabilizada pela técnica, que se torna uma "segunda natureza". Como Bento (2006, p. 157) afirma, "a técnica é uma condição acrescida e aumentativa; não serve apenas à eficácia, transporta para a leveza, a elegância e a simplicidade". Assim, o salto mortal não se reduz a uma destreza física; configura-se como um enunciado que dialoga com saberes de diversas tradições e com o auditório social; cada olhar — seja ele de encorajamento ou crítica — é uma réplica responsiva que contribui para a (re)construção dos sentidos em disputa na arena da roda, articulando um testemunho de polifonia no espaço público.

Ao incorporar a perspectiva de Bento (2006), entende-se que o gesto técnico, ao cristalizar-se como consciência incorporada, propicia condições para que a performance produza uma discursividade permeada por fios emotivo-volitivos de coragem e autonomia. O salto assume o papel de um dispositivo de enunciação que transforma a circulação de saberes em ação compartilhada, reforçando a percepção de que a prática performativa é um campo de negociação entre individualidade e comunidade.

Para Isse (2011), esse corpo deve ser apreendido a partir de seu potencial criativo e de sua plasticidade, aspectos que se revelam nas possibilidades enunciativas do *Breaking*, em detrimento de leituras fechadas e acabadas. Sob o prisma do inacabamento, esse processo desestabiliza propostas que tendem a reduzir o corpo a componentes estáticos. O corpo representado desafia a gravidade e, conforme Menezes (2010), expressa uma resistência criativa que contesta estruturas sociais dominantes. O salto mortal atua como metáfora capaz de "quebrar" e transgredir normas sociais, revelando o signo como arena de luta ideológica onde a invenção de uma outra sociedade se torna visualmente performada.

Em síntese, a performance não ocorre no vácuo; realiza-se no cruzamento dialógico entre vozes de diferentes áreas, como o Hip Hop e a capoeira. O gesto de rotação no ar sinaliza uma inflexão de hierarquias ao confirmar a capacidade do corpo, enquanto potência enunciativa, de ocupar o espaço público diante de olhares que acolhem ou desafiam a performance. Assim, o salto transforma-se em um enunciado de empoderamento que resiste e transgride as narrativas de subalternidade, articulando a autonomia corporal dentro de uma dinâmica coletiva que envolve cooperação, disputa e circulação de saberes.

Ainda sobre esse contexto de roda de *Breaking*, o próximo registro apresenta um homem com idade mais avançada que os demais realizando o *footwork*.

Imagem 39. A estética que atravessa o corpo-memória



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=1675

O homem que está dançando é um rapper reconhecido na Cultura Hip-Hop brasileira como uma forte influência do meio. Embora sua atuação possua maior ênfase na materialidade musical, ele se lança na roda de *Breaking* para atuar singularmente a partir de sua corporeidade. Nesse momento, verifica-se uma empolgação energética da plateia que, ao vibrar responsivamente, nutre e reacentua a performance. Este processo revela que a experiência estética é radicalmente mergulhada nas relações alteritárias: o "eu" que dança necessita do "outro" que assiste para que o acontecimento se complete. Essa sensibilidade remete ao caráter estético discutido por Porpino (2018), que destaca como a energia da interação entre o sujeito e os olhares, gestos e sorrisos tensiona a possibilidade de viver a existência humana de modo não fragmentado, integrando corpo, afeto e relação.

Tal processo transgride a visão racionalista e dicotômica do ser humano. Na cena, a afetação sensível pelo outro constrói um tempo-espaço de encontro, onde o deslocamento provocado pelo auditório atravessa o sujeito e reconstrói sua dança no aqui-e-agora. Como defende Barrero (2005), a dança expressa o contexto da vida; ela é reflexo de outros corpos que constituem esse sujeito que se movimenta, reafirmando a dança como experiência que amplia o modo de estar no mundo.

Nota-se que a corporeidade do sujeito dançante revela uma senioridade que se destaca entre os demais participantes que compõem a roda, o que confere ao acontecimento uma densidade cronotópica singular. Este dado não é meramente biológico, mas atua como um signo ideológico potente que fratura as forças centrípetas da sociedade contemporânea, a qual tende a enxergar a velhice de forma reducionista. Ao associar o envelhecimento à falta de

produtividade ou de capacidade, a cultura dominante alimenta preconceitos relacionados ao etarismo, tentando monologizar a experiência do corpo e privá-lo de sua agência estética. A cena, ao contrário, instaura uma arena de resistência onde a potência expressiva do corpo envelhecido afirma sua legitimidade ética e estética dentro dessa cultura.

Ao pôr esse corpo em evidência, a performance confronta as ideologias que buscam marginalizar o sujeito maduro. A discursividade do movimento revela que o dançarino não apenas executa passos, mas realiza um ato responsivo de afirmação da própria existencialidade, inscrita nas marcas e na memória de sua pele. Nesse processo, compreende-se que, como defende Bakhtin (2002), apenas a memória pode avançar em direção à produção de novos sentidos, jamais o esquecimento, que atua como força de apagamento da subjetividade.

O ato responsivo da lembrança adquire uma potência transgrediente quando se manifesta na materialidade do cotidiano, a serviço de posições ideológicas que defendem a vida e a continuidade histórica das comunidades. O sujeito dançante projeta uma discursividade de movimento que não é mera repetição, mas uma reacentuação dialógica: ele regressa a uma memória do passado para renová-la no ato presente, oferecendo à roda um testemunho de permanência. Este movimento de regressão e renovação confronta diretamente as forças sociais que oprimem e tentam ceifar a vitalidade das trajetórias periféricas.

A questão da dialética entre memória e esquecimento é retomada no relato de Smile, colaborador do documentário e integrante do coletivo Back Spin Crew, que destaca a voz do B-Boy Banks ao formular o seguinte enunciado:

> […] A Dança original é aquela dança desprovida de técnicas excessivas. A dança original acontece quando o ritmo emociona a alma, momento mágico, uma mistura de adrenalina e calma. O corpo adormece, a mente enlouquece. O equilíbrio é um teste. A cadência prevalece. Dançar com a alma é como rezar uma prece. Mas aí b boys, b girls, vê se não se esquece, não é só o corpo, a mente também se aquece, sem consciência e resistência a nossa cultura enfraquece, a Babilônia agradece, porque eles sabem que uma árvore sem raiz, ela morre, não cresce.

O relato assume o posicionamento de que uma dança autêntica não deve estar subordinada a um tecnicismo excessivo que reduza o corpo a uma concepção mecanicista; ao contrário, a técnica deve emergir como expressão sensível, equilibrando forma e vivência. Nessa arquitetônica da performance, o corpo não é um objeto biológico automatizado, mas uma materialidade discursiva que responde ao ritmo como um chamado ético e estético. Observa-se também um apelo dirigido aos *b-boys* e *b-girls* quanto à necessidade de manter

viva a consciência e a resistência como princípios fundamentais que sustentam a amplitude do Movimento.

Essa perspectiva converge com a premissa de Bakhtin (2002), segundo a qual o esquecimento não promove avanço, mas conserva determinadas estruturas sociais enquanto enfraquece outras. O esquecimento atua, portanto, como uma força centrípeta que tenta estabilizar os sentidos e apagar as marcas de luta inscritas na cultura. Assim, quando Smile afirma "b-boys, b-girls, vê se não se esquece", ele aciona a importância do ato responsivo de lembrar, convocando o movimento à responsabilidade por sua própria memória. A lembrança, nesse contexto, não é um retorno passivo ao passado, mas uma reacentuação dialógica que projeta a ancestralidade no aqui-e-agora da roda.

Dias (2019) reforça essa ideia ao defender que a consciência crítica acerca da historicidade e da contemporaneidade dessa cultura constitui elemento essencial para sua continuidade e potência. A seguir, a imagem 40 ilustra visualmente essa discussão, apresentando o momento em que o enunciado de Smile é incorporado ao documentário. A imagem funciona como um signo ideológico que reforça a articulação entre memória, resistência e responsabilidade — elementos que atravessam a materialidade do *Breaking* e sustentam a dimensão ideológica do movimento frente às tentativas de captura e apagamento.

Imagem 40. A estética da arte como potência de transgressão



Fonte: https://youtu.be/1aBeArWts7w?t=1764

O fotograma 40 registra um momento de congraçamento particularmente intenso no documentário, em que a materialidade verbomusical da faixa *"Vai Pirar"* (part. Charlie Brown Jr.), do grupo Jigaboo, converte-se em motor cinestésico para o acontecimento. A cena

flagra um grupo de participantes da Cultura Hip Hop saltando energeticamente ao som do refrão, enquanto a edição em câmera lenta produz um deslocamento valorativo: a dilatação do tempo cinematográfico permite que a alegria expansiva seja apreendida não como um evento efêmero, mas como uma ocupação duradoura do espaço afetivo. Para Dias (2021), essa força expressiva, derivada da multiplicidade de linguagens do movimento, distancia-se das estéticas eurocêntricas de dança ao instaurar uma arquitetônica do encontro. Tal diferença manifesta-se na sucessão de frames que evocam um sentimento de liberdade em comunhão, reforçando um projeto decolonial que atua como força centrífuga frente às estruturas sociais hegemônicas. Nesse afeto de reconciliação corporal, as palavras de hooks (2019, p. 5) ressoam como uma resposta ética que ilumina a negritude enquanto ato de resistência amorosa:

> (...) a todos nós que amamos a negritude, que ousamos criar no dia a dia de nossas vidas espaços de reconciliação e perdão onde deixamos vergonhas, medos e mágoas do passado, e nos seguramos uns nos outros, bem próximos. Somente o ato e a prática de amar a negritude nos permitirá ir além e abraçar o mundo sem a amargura destrutiva e a raiva coletiva corrente. Abraçar uns aos outros apesar das diferenças, além do conflito, em meio à mudança, é um ato de resistência. Sou especialmente grata àqueles que me mantiveram bem perto; aos que me desafiaram a viver a teoria num lugar além das palavras (hooks , 2019, p. 5).

A cena ganha densidade ao evidenciar a estética da negritude — no *Black Power* de um participante e nos dreadlocks flutuantes de outro, capturados em salto gracioso —, tensionando padrões normativos e invocando uma afromemória inscrita no corpo, como propõe Dias (2019). Características outrora vilipendiadas emergem aqui como alteridade ativa, força expressiva e frente de batalha simbólica, ressignificando identidades e reinventando possibilidades sociais além das marcas do passado colonial.

A cena ganha densidade ao expor a negritude como uma arena de luta ideológica e estética — visível no *Black Power* de um participante e nos *dreadlocks* flutuantes de outro, capturados em um salto gracioso. Essas marcas, capturadas pela perspectiva da câmera, tensionam padrões normativos e invocam uma afromemória inscrita na materialidade do corpo. Características outrora vilipendiadas emergem como alteridade ativa e frente de batalha simbólica, operando uma reacentuação de identidades que reinventam possibilidades sociais para além do estigma colonial.

É possível depreender que essa cena celebra a vida, destacando uma vibração mediada pela Cultura Hip Hop que, conforme argumentam Miotello, Araújo e Dias (2019), assume centralidade nos estudos do Círculo de Bakhtin. A vida constitui o eixo da dialogia: o

corpo-sujeito não é um objeto biológico, mas o lugar de primeiridade onde os sentidos emergem em resposta ao outro. A cena evidencia que a dialogicidade do movimento não é uma abstração, mas manifesta-se em múltiplas materialidades discursivas — sonoras, visuais e cinestésicas — que sustentam o acontecimento da relação.

Esse acontecimento da relação, sustentado em materialidades que escapam à palavra escrita, guarda implicações diretas para o campo do ensino de linguagem. Se a dialogicidade se manifesta em corpo, som, imagem e gesto, e não apenas no texto verbal, o letramento — enquanto prática social de produção de sentido — não pode se restringir à decodificação gráfica. O Nest Panos, enquanto espaço de formação, opera como pedagogia não escolar em que o corpo aprende a ler o mundo: decodifica relações de poder inscritas no espaço urbano, responde à violência simbólica com contrapalavras corporais e produz sentido num registro que a escola tradicionalmente ignora. Os aprendizes de William não apenas executam movimentos — aprendem a enunciar com o corpo, a ocupar espaço, a disputar legitimidade. Se o letramento é prática social e não apenas habilidade técnica, o *Breaking* é letramento em sentido pleno: produção de sentido situada, responsiva e ideologicamente orientada.

Essa constatação amplia a noção de letramento para além da escrita, incluindo letramento corporal, racial e estético como dimensões constitutivas da formação de sujeitos. O B-boy/B-Girl que entra na roda está lendo vozes sociais, interpretando hierarquias, respondendo a enunciados que o antecedem — operações que a ADD descreve como constitutivas de todo ato de compreensão. A diferença está na materialidade: onde a escola opera predominantemente com a palavra escrita, o Hip Hop opera com corpo, voz, imagem e som. Os procedimentos analíticos mobilizados nesta pesquisa — identificação de vozes sociais, análise da entonação como carga axiológica, cotejamento entre materialidades distintas — são, eles próprios, transferíveis para a sala de aula como práticas de leitura crítica. Diante de uma imagem, de uma canção ou de um vídeo, o aluno pode ser convidado a perguntar: a que vozes este texto responde? Que valores refrata? Que contrapalavras suscita? A postura de escuta responsiva que orientou a análise empreendida nesta tese é também uma postura de leitura — e, portanto, de ensino.

Reconhecer o Hip Hop como espaço legítimo de produção de conhecimento implica, por consequência, repensar o currículo de Linguagens. A inclusão de materialidades verbivocovisuais e verbomusicais nas aulas não é concessão pedagógica motivada por engajamento afetivo com a cultura dos/as aprendentes, mas reconhecimento epistêmico de que o Hip Hop produz saber sobre raça, sobre gênero, sobre corpo, sobre cidade — saber que

o ensino de linguagem não pode ignorar sem se empobrecer. Os enunciados analisados neste capítulo mobilizam conceitos — alteridade, ideologia, transgressão — com densidade teórica que dialoga diretamente com as formulações acadêmicas, evidenciando que a cultura periférica não ilustra conteúdos: ela os produz.

Portanto, este eixo dialógico buscou identificar, interpretar e analisar os elementos transgredientes presentes no documentário e nas materialidades verbomusicais. Nesse percurso, o enunciado de William sobre a ressignificação do espaço urbano torna-se a síntese de uma ocupação ativa e responsiva. O cenário urbano, marcado pela pressa e pelo cinza, é momentaneamente transformado por um tempo-espaço de resistência: músicas pulsantes, vozes e cores que afetam o transeunte e reorientam a vida cotidiana pela via da fruição estética, configurando-se como o ato basilar de uma transgressão que é, simultaneamente, ética e política.

Essas questões materializam-se no fotograma 31, que retrata a apreciação do grafite como um acontecimento estético que recusa a clausura dos guetos para reivindicar os espaços públicos como legítimos territórios de enunciação. Nos grafites, observam-se traços axiológicos que demarcam a existencialidade de seus autores, inscrevendo outras assinaturas na cidade e expressando histórias plurais e periféricas que tensionam a visualidade monológica dos centros urbanos. Ainda no âmbito das artes visuais, o fotograma 32 apresenta uma exposição de jaquetas grafitadas, suscitando uma reflexão sobre como as formas criativas do traço também estimulam a inventividade do corpo na dança *Breaking*. A cena evidencia que as roupas, dentro desse Movimento, funcionam como bens simbólicos que desempenham papel relevante na construção identitária. Essa relação simbiótica realça uma estética de movimento sustentada por processos dialéticos e dialógicos de apropriação, resgate e recombinação, em que o corpo e o vestuário se fundem em um único enunciado responsivo.

Outro ponto estrutural é expresso no relato de William, ao afirmar que o objetivo das produções da Nest Panos é oferecer algo voltado ao coletivo, melhorando as formas de acolhimento nos eventos. Esse dado revela uma estratégia de inserção na sociedade capitalista sem, contudo, incorporar os pilares opressores desse sistema. Trata-se de um ato ético de resistência que utiliza as ferramentas do mercado para subverter a lógica do capital, a qual tende a promover ideologias destinadas a consolidar a concorrência como única perspectiva de futuro.

O fotograma 33 apresenta uma criança negra dançando na margem da roda. Sua presença produz um sentido que atravessa gerações, expressando-se como uma memória de

futuro no presente, revestida de uma ancestralidade que atua como potência de resistência. Já o fotograma 34 retoma o debate de gênero ao mostrar uma menina dançando, destacando a urgência de que as b-girls encontrem espaços orientadores para sua formação. Esses registros evidenciam diversidades de corporeidades que operam como forças centrífugas, atestando uma recusa enfática de posições de subalternidade e afirmando competência e autonomia frente ao olhar depreciativo do outro.

Essa negação dialógica das posições secundárias desdobra-se de forma contundente no eixo musical por meio da faixa *Preto e Prata*. A resistência, neste enunciado de Baco Exu do Blues, não atua como defesa passiva, mas como operação de exaltação axiológica: o sujeito subalternizado eleva sua própria condição ao status de metal precioso. Assim como as crianças na roda recusam a marginalidade imposta por meio da excelência de seus movimentos, a canção contesta ativamente a assimilação mercadológica e as imposições de uma matriz teológica racializada (“Eu não acredito no seu Deus branco”), forjando uma poética de sobrevivência ancorada na soberania identitária do "nós".

Avançando nas tensões estruturais, o fotograma 35 retrata outras possibilidades de viver a masculinidade no Hip Hop, apresentando homens que se abraçam em confraternização após uma batalha. Essa expressão de afeto subverte a arquitetônica das masculinidades rígidas e nocivas, acionando a dança *Breaking* como estratégia criativa contra o patriarcado. O enfraquecimento dessa ordem consolida-se no diálogo com o fotograma 36, que exibe o pertencimento de Bruna na roda, onde expressa firmeza e leveza sob olhares de respeito. O fotograma 37 opera na mesma direção ao destacar uma b-girl realizando um giro de cabeça (back spin), movimento de extrema complexidade que posiciona a mulher em um lugar de inegável potência, desafiando a gravidade e as hierarquias de gênero simultaneamente.

Essa conscientização do corpo, que se reconhece inserido em uma estrutura opressiva e a converte em vetor de contestação, encontra profunda ressonância lírico-vocal na faixa *A Pele que Habito*. Na canção, a própria pele negra é enunciada como um território de memória e conflito (“Somos a África, corpos com fome”). O enunciador assume, de forma dolorosa e responsável, a carga ideológica imposta à sua materialidade física. Tal movimento reverbera a transição das mulheres no documentário: a consciência do peso estrutural constrói o suporte dialógico pelo qual o sujeito assume a autoria de sua própria presença no mundo.

Sobre essa estética transgressora, a imagem 38 evidencia um salto mortal que realça a dialogicidade do corpo, capturando o excedente de visão do auditório e desafiando estruturas dominantes ao atuar como metáfora que "quebra" as normas convencionais do espaço e do

tempo. Quando esse imperativo de reivindicação transcende a mera resistência e atinge a fricção máxima contra o outro, o enfrentamento ganha contornos deliberadamente hostis, fenômeno que encontra seu ápice discursivo na canção *Sulicídio*. O que na roda figura como questionamento corpóreo, na música explode como "palavra polêmica aberta". A faixa instaura um embate direto e bélico contra a hegemonia cultural, utilizando uma agressividade estética necessária para destituir a autoridade do interlocutor e fraturar forças monológicas.

A imagem 39 destaca a presença de um rapper de idade avançada dançando na roda. A cena confronta frontalmente ideologias etaristas e reafirma que a discursividade do sujeito retorna a uma memória do passado que se renova, de forma inacabada, no ato presente. Essa atmosfera de não-finalizabilidade — a recusa em estabelecer um limite estanque para as experiências e os afetos — ecoa de modo latente na lírica de *Sinfonia do Adeus.* Na canção, Baco orquestra uma performance vocal que não soluciona suas dores existenciais, mas as mantém em permanente suspensão dialógica. A transgressão alcança, assim, sua forma mais elevada ao admitir que a identidade e a arte não são artefatos prontos, mas processos vivos e inesgotáveis."

Nesse exato contexto, apresenta-se o relato de Smile, que problematiza uma concepção de dança orientada exclusivamente pela técnica. Ele adverte que o virtuosismo não pode sobrepor a expressividade e a historicidade, funcionando como um apelo para que a cultura gere consciência acerca de suas raízes resistentes e da responsabilidade ética que a atravessa. O fotograma 40 encerra o ciclo analítico ao destacar uma cena de congraçamento intenso, na qual participantes saltam ao ritmo da música ("Vai Pirar"), acentuada pela edição em câmera lenta. A sucessão de frames produz um efeito de liberdade compartilhada, instaurando um cronotopo de alegria que sustenta a construção de projetos decoloniais. Essa dimensão é intensificada pela beleza da negritude, que convoca uma afromemória capaz de ressignificar marcas outrora vilipendiadas.

Em síntese, o percurso analítico deste eixo celebra a vida humana, preocupação central dos estudos de Bakhtin e do Círculo, para quem a vida constitui o indicador mais concreto do fio que sustenta a dialogia. Tanto no audiovisual quanto nas materialidades cancionistas, a vida e a linguagem só existem na relação com o outro, encontrando no corpo-sujeito — que pensa, age, sente, canta e dança — o seu ponto definitivo de ancoragem e de criação ininterrupta de sentidos.

5. CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS: A TRANSGRESSÃO COMO ATO INACABADO

No limiar que separa a análise empírica do encerramento provisório deste percurso investigativo, faz-se necessário retornar ao lugar de enunciação que inaugurou esta tese. A presente pesquisa de doutorado constituiu-se a partir de uma inquietação basilar, construída na encruzilhada entre a materialidade das práticas culturais e a espessura teórica dos estudos da linguagem: analisar a constituição da transgressão como um efeito discursivo situado, dialógico e contraditório nas materialidades verbivocovisuais do documentário *Nem eu sei tudo* (2020) e verbomusicais das canções de Baco Exu do Blues. Investigou-se como os deslocamentos de valor e as tensões ideológicas emergem desse processo dialógico nas arenas de raça e gênero, recusando qualquer redução do Hip Hop a um repositório de metáforas sociológicas esvaziadas de sua concretude sistêmica e discursiva. Para tanto, a investigação ancorou-se de maneira incisiva nos pressupostos teórico-metodológicos da ADD, postulada por Bakhtin e o Círculo, tratando o objeto não como um dado inerte, mas como um acontecimento que exige uma escuta responsiva e ética.

Partimos da premissa de que o corpo que dança na roda, a imagem capturada pelo documentário e a voz que canta/rappeia não são veículos assépticos de transmissão de mensagens. Ao contrário, são enunciações encarnadas, acontecimentos singulares saturados de acentos valorativos, indissociáveis das malhas ideológicas em que se inserem. Sob essa ótica, a tese logrou demonstrar que a materialidade — seja ela o suor da b-girl ou o timbre saturado do rapper — é o próprio lugar onde a luta ideológica se torna visível e audível.

Ao longo deste trajeto, o documentário *Nem eu sei tudo* (2020) e as canções selecionadas de Baco Exu do Blues compuseram um *corpus* complexo e simbiótico, permitindo-nos tensionar materialidades verbivocovisuais e verbomusicais. Essa opção metodológica revelou-se frutífera para confirmar que os sentidos na Cultura Hip Hop operam de forma intermidiática e complementar: frequentemente, a denúncia que o corpo silencia ou metaforiza na roda de *Breaking* é verbalizada com agressividade rítmica nas linhas do rap, assim como as fraturas ontológicas expostas pela lírica musical encontram seu ápice de tensionamento na movimentalidade subversiva dos/as dançarinos/as. Tal fricção não apenas ilumina o "excedente de visão" entre materialidades, mas consolida a tese da transgressão como um ato inacabado, dialógico e contraditório, que se realiza no limiar entre a imagem que se vê e o som que se escuta.

Retoma-se a problemática que orientou este percurso: de que modo a transgressão se constitui como um efeito discursivo situado e quais tensões axiológicas emergem desse embate nas arenas de raça e gênero? A análise demonstrou que essa interrogação não é um ponto de partida abstrato, mas uma orientação arquitetônica que guiou o olhar para além da descrição temática, em direção à compreensão de como o sentido é produzido, deslocado e estabilizado nas práticas concretas de linguagem.

Diante dessa problemática, a tese defendida neste trabalho sustenta que a transgressão na Cultura Hip Hop — operada pelo corpo que dança no *Breaking* e pela enunciação vocal no rap contemporâneo — não constitui uma essência prévia, biológica ou puramente celebratória das margens. Trata-se, antes, de um efeito discursivo situado, produzido na tessitura de enunciados concretos e no atrito responsivo entre corpo, voz e imagem. A análise não se ocupou de reafirmar que essa cultura "é transgressora", mas de explicitar como, quando e contra o quê essa transgressão se materializa, revelando seu caráter relacional e inesgotável.

Essa posição exige também a recusa de qualquer romantização do movimento. O Hip Hop não se encontra acima das contradições do mundo social; ele se forma no interior delas e é atravessado pelas mesmas forças centrípetas que incidem sobre a vida material: racismo, patriarcado e desigualdade. Reconhecer sua potência estética e política implica, simultaneamente, admitir suas capturas, seus silenciamentos e suas ambiguidades, sem convertê-los em narrativa celebratória rasa. É nesse ponto que a tese preserva sua densidade crítica: ao tratar a transgressão não como atributo natural, mas como acontecimento discursivo em permanente tensão, a pesquisa reafirma a ideologia como arena de conflito e o Hip Hop como um projeto decolonial em constante reacentuação.

Para sistematizar os achados desta pesquisa e responder de modo articulado aos objetivos propostos, organizamos esta síntese conclusiva em torno dos três eixos dialógicos que estruturaram a nossa interpretação: a dimensão da alteridade, a arena dos fios ideológicos e os elementos transgredientes.

O primeiro eixo dialógico desta tese consistiu em compreender as relações de alteridade e os modos de endereçamento presentes nas materialidades verbivocovisuais e verbomusicais, identificando como a presença do "outro" sustenta a arquitetônica do enunciado transgressor. À luz desse propósito, os resultados evidenciam que a alteridade não aparece como tema acessório ou mera circunstância interacional, mas como princípio constitutivo da própria enunciação. No documentário, isso se torna visível na cena em que o corpo que dança responde ao olhar do outro, ao gesto do educador, ao aprendizado

compartilhado e ao cuidado mútuo que organiza a roda como um tempo-espaço de escuta e responsividade. Nas canções, por sua vez, a constituição do sujeito se faz na fricção entre o eu, o outro e as vozes sociais que o precedem, de modo que o enunciado se estrutura como resposta e como convocação axiológica.

Essa leitura confirma que a prática do *Breaking*, tal como apresentada no *corpus*, rompe com uma lógica individualista e competitiva e institui uma ética relacional, na qual a presença do outro não é ameaça à singularidade, mas condição de sua emergência discursiva. Os fotogramas analisados mostram que o corpo que dança não se basta em si, contudo, ele se (re)elabora na interação, no espelhamento, na troca de olhares e na reversibilidade dos papéis performáticos.

Os corpos dos/as dançarinos/as são continuamente atravessados pelo olhar avaliativo do outro — seja o público, colegas de grupo, o oponente ou o DJ que orquestra a atmosfera ideológica pela música. O giro, o salto e o *freeze* do movimento atuam como respostas encarnadas. Na relação pedagógica entre professores e aprendentes, constatou-se que a identidade e a autoridade no movimento dependem da presença ativa e responsiva do outro. O olhar de encantamento dirigido ao mestre não apenas legitima sua posição, mas reconstrói sua subjetividade, validando o pressuposto bakhtiniano de que necessitamos do "excedente de visão" do outro para nos tornarmos menos inacabados no grande tempo da cultura.

Contudo, essa primazia da alteridade não se dá de forma pacífica, e o cotejamento com a obra verbomusical de Baco Exu do Blues foi vital para adensar essa constatação. Se na dança o olhar frequentemente consagra, nas canções o "espelho social" revelou-se um terreno de dolorosa ambivalência. Em *Minotauro de Borges*, por exemplo, a lírica escancarou como o olhar hegemônico opera como um dispositivo de captura e vigilância, uma vez que o mesmo movimento social que glorifica o sujeito negro que ascende financeiramente é aquele que o encarcera em novos estereótipos redutores.

Do mesmo modo, a dinâmica da responsividade ganhou contornos dramáticos em *Me Desculpa Jay Z*. Na música, o endereçamento a figuras de autoridade global atua como um reconhecimento da própria vulnerabilidade frente aos ícones de sucesso, mostrando que a responsividade não é uma mera reação motora, mas a tensão aguda do ato de enunciar em uma arena de disputa por prestígio. Os versos de Baco Exu do Blues evidenciam que o “eu” lírico não se organiza como interioridade autossuficiente, mas como posição atravessada por avaliação, suspeição, reconhecimento e confronto. Em ambos os casos, a alteridade funciona como eixo de produção do sentido e como fundamento ético da relação enunciativa.

Essa cadeia de relações alteritárias culmina na exigência de uma responsabilidade ética, descrita por Bakhtin (2010) como o "ato sem álibi". Os relatos do Rapper Síntese, do ativista Pedrinho e as ações coletivas capitaneadas por William à frente da Nest Panos materializam essa responsabilidade na vida comunitária, onde intervir na vida do outro é o objetivo primaz. Na materialidade musical, *Bluesman* operou como a máxima assinatura axiológica desse compromisso. Ao reivindicar a origem e a força civilizatória de sua cultura, o enunciador assume os riscos de sua palavra, reordenando a ontologia do ser no mundo e transformando o próprio fazer artístico em um ato de intervenção política e histórica.

O primeiro objetivo específico foi plenamente alcançado, pois a análise demonstrou que o "outro" sustenta a arquitetônica do enunciado transgressor, não apenas como destinatário, mas como presença constitutiva da resposta e da responsabilidade. O que a tese permite concluir é que a transgressão, nesse primeiro eixo, não se realiza por ruptura isolada ou gesto heroico individual, mas por uma rede de vinculações responsivas em que o sujeito se reconhece implicado no mundo e no outro. Logo, a alteridade comparece como espelho e como limite, mas também como possibilidade de criação, deslocamento e reconfiguração dos sentidos no interior da Cultura Hip Hop.

O segundo eixo dialógico pretendeu desvelar os fios ideológicos relativos às arenas de raça e gênero, analisando como os enunciados tensionam normatividades históricas ou, contraditoriamente, reproduzem capturas, silenciamentos e hierarquizações internas. Os resultados demonstram que a arena ideológica não comparece como pano de fundo, mas como dimensão constitutiva das materialidades analisadas. No documentário, isso aparece na visualidade das grades, na exclusão feminina sintetizada no lugar do "anexo", na circulação de olhares que regulam a presença dos corpos e na ocupação desigual do espaço urbano e performativo. Nas canções de Baco Exu do Blues, essa mesma tensão se atualiza na denúncia do racismo estrutural, na crítica às formas de mercado que capturam a negritude e na exposição das fraturas da masculinidade negra sob o patriarcado e sob a lógica da legitimação social.

No que tange às tensões de raça e classe, a visualidade do documentário foi implacável. Os fotogramas que enquadraram corpos negros dançantes sob as grades (Fotograma 16) constituíram uma poderosa metáfora do enclausuramento provocado pelo racismo estrutural. O corpo negro, vestido com cores diaspóricas e dreadlocks, emerge como um objeto de disputa que resiste ativamente à hierarquização hegemônica. A essa imagem de contenção espacial, a canção *Bluesman* respondeu de forma cirúrgica, operando um ataque

discursivo frontal contra a expropriação da autoria negra. Ao decretar que "a partir de agora considero tudo blues", a voz verbomusical instaura um operador de leitura centrífugo que destrói as grades do silenciamento simbólico, exigindo a devolução do capital cultural aos seus criadores e revelando a negritude como centro produtor de valor, e não como periferia tolerada.

Todavia, as contradições internas precisavam ser destacadas. A análise das ações do ativista William evidenciou o "entrelugar" ideológico do homem branco dentro de uma cultura historicamente negra e periférica. O documentário não apagou a constatação de que, ainda que atue de modo vitalício e responsivo no movimento, William está posicionado em uma estrutura que lhe confere inegáveis privilégios sociais, comprovando que o Hip Hop não anula as estratificações raciais do mundo exterior, mas é obrigado a lidar com elas em seu cotidiano — reafirmando que toda prática cultural responde, ainda que involuntariamente, às condições históricas que a moldam.

No campo das disputas de gênero, o trabalho deparou-se com o patriarcado como uma força massiva e limitadora. O relato da b-girl Bruna foi um ponto de inflexão na tese ao descrever a angústia de ser lida apenas como um "anexo" de existências masculinas. Essa percepção apresentou as engrenagens silenciosas do machismo que cerceiam os espaços femininos na cultura. A articulação dessa denúncia com a canção *A Pele que Habito*, de Baco, revelou como a dinâmica "Eu-Outro", muitas vezes permeada por discursos erotizados, reproduz injunções de controle afetivo e estrutural sobre a figura da mulher, mas que esse discurso também apresenta um caráter transgressor, uma vez que reconfigura o olhar para o corpo feminino da dimensão da coisificação para um lugar do desejo e do prazer.

Diante desse cenário de dupla opressão (o apagamento pelo sistema capitalista e o silenciamento pelo patriarcado interno), as mulheres do Hip Hop não se mantêm inertes. O giro de cabeça e a força impetuosa das b-girls nas rodas, a presença afirmativa no Grafite e o comando do microfone como MCs apresentam-se como contra-palavras. Elas inscrevem no próprio corpo qualidades de imponência histórica que foram axiologicamente negadas à corporeidade feminina, fraturando o machismo por dentro e reescrevendo os valores do movimento a partir da perspectiva de quem exige a própria centralidade e recusa qualquer forma de tutela ideológica.

A análise também destacou que as materialidades não funcionam em chave de equivalência pacífica, mas de fricção. O documentário tende a construir uma dimensão pedagógica e coletiva da resistência, em que a cultura aparece como formação, cuidado e

transmissão de saberes; Baco, por sua vez, radicaliza o debate ao explicitar as feridas abertas do sujeito periférico, suas contradições, suas vulnerabilidades e suas relações com o capital, a fama e o apagamento. Essa diferença é central para a tese, pois evidencia que a transgressão não nasce da estabilidade, mas da colisão entre forças centrípetas e centrífugas, entre normatização e deslocamento, entre captura e insurgência.

O segundo objetivo específico foi alcançado ao tensionar que raça, gênero e poder atravessam tanto o documentário quanto as canções como fios ideológicos em disputa. O corpo negro sob grades, a presença feminina tensionando o patriarcado, a voz que enfrenta a hegemonia cultural e a lírica que desnaturaliza a masculinidade negra mostram que a ideologia se inscreve na materialidade do gesto, da imagem e da voz. Assim, o que emerge não é uma denúncia linear nem uma celebração acrítica, mas uma cartografia das contradições internas da Cultura Hip Hop, na qual o confronto das estruturas revela tanto os mecanismos de exclusão quanto às formas de enfrentamento produzidas pelos próprios sujeitos da cultura, reafirmando que toda luta de sentido é sempre uma luta pela vida.

O terceiro eixo dialógico comprometeu-se em investigar os processos dialógicos e os deslocamentos de valor que produzem o efeito de transgressão estética, examinando sua natureza não finalizável e sua capacidade de reconfigurar regimes de visibilidade e pertencimento no *corpus*. À luz desse propósito, os resultados permitem afirmar que a transgressão não se reduz a um gesto de ruptura pontual, mas se organiza como um processo contínuo de deslocamento, reacentuação e abertura sem fechamento definitivo. No documentário, isso se manifesta na força estética do corpo em movimento, na circulação de saberes, no aprendizado coletivo e na reinvenção da presença no espaço urbano. Nas canções de Baco Exu do Blues, esse mesmo movimento emerge na voz que confronta, fere, reinscreve e desloca os valores sedimentados, recusando qualquer estabilização pacificada do sentido e reiterando que a estética transgressora depende da manutenção dessa tensão responsiva.

O processo de reinvenção do espaço urbano — onde o cinza das cidades é ocupado pelas cores do Grafite e pelo som do Rap — expressou-se como um ato de desobediência epistêmica. A arte urbana e as roupas customizadas funcionam como bens simbólicos de uma identidade que recusa o anonimato. A subversão da lógica competitiva do capitalismo também ficou manifestada. Quando o menino Gabriel relata sua participação nas batalhas de *Breaking*, ele promove um deslocamento axiológico ímpar: recusa a obsessão mercadológica pelo resultado (o troféu) e aloca o sentido no processo (o prazer sensível, o convívio, a dança),

sugerindo que a valoração do gesto supera a valoração do produto, o que é coerente com o horizonte ético da pesquisa.

A presença de crianças apropriando-se da roda e de sujeitos em idade avançada reafirmando sua corporeidade constitui um desafio direto ao etarismo e à lógica de descarte dos corpos. Tais manifestações resgatam uma afromemória latente. Essa recusa incisiva à subalternidade ecoou com violência estética na canção *Preto e Prata*, na qual Baco Exu do Blues não apenas resiste, mas ataca as estruturas da exclusão e da teologia eurocêntrica, transformando a marginalidade em metal precioso, em soberania inegociável — operação discursiva que reforça a não-finalizabilidade como motor da transgressão.

Houve momentos em que identificamos que a transgressão demandou uma agressividade tática para romper com as forças monológicas do centro hegemônico. O enfrentamento discursivo levado às últimas consequências materiais foi evidenciado no salto mortal do dançarino e, sonoramente, na faixa *Sulicídio*. A partir da "palavra polêmica aberta", a música utilizou a hostilidade poética como ferramenta para destituir a autoridade do mercado do Sudeste, provando que, muitas vezes, o embate ideológico na linguagem não se resolve com concessões, mas com a imposição de novas vozes — recurso discursivo que não deve ser romantizado, mas compreendido como resposta situada às assimetrias históricas.

Este percurso analítico se desdobrou na compreensão da não-finalizabilidade bakhtiniana. A edição das cenas do documentário em câmera lenta, irradiando uma felicidade coletiva e compartilhada, espelhou o encerramento do nosso próprio objeto de estudo. A transgressão mais pertinente da Cultura Hip Hop é a sua recusa categórica ao fechamento hermético do sujeito. A música *Sinfonia do Adeus* reitera essa postura ao deixar em suspensão dialógica as dores e as elaborações afetivas do indivíduo. A estética que alimenta os projetos decoloniais, verificada nas imagens, nas canções e na dança, é um processo inacabado, provando que a identidade é um devir constante e que a forma estética, para existir, depende da abertura ao outro e ao tempo.

A análise apresenta que a transgressão estética se constitui exatamente na relação entre forma sensível e valoração social. O *Breaking* não é apenas técnica corporal: é enunciação que reorganiza o espaço, desafia normas de ocupação e produz novas possibilidades de visibilidade para corpos historicamente subalternizados. Do mesmo modo, a lírica e a sonoridade de Baco não são acionadas como ilustrações de conteúdo, mas como operações discursivas que expõem o conflito e transformam a própria linguagem em lugar de disputa. Em ambos os casos, o efeito transgressor nasce da articulação entre corpo, voz, imagem e

ritmo, sempre em tensão com estruturas que tentam fixar identidades, apagar diferenças ou domesticar a potência crítica das práticas culturais, tensionando constantemente o horizonte de estabilização do sentido.

Por isso, o terceiro objetivo específico também foi atingido, haja vista que a tese apresentou que a transgressão, no interior da Cultura Hip Hop, é inseparável da não-finalizabilidade. Não há aqui uma conclusão estável, nem uma vitória definitiva sobre o conflito, mas um movimento permanente de reagrupamento dos sentidos e dos centros de valores. A estética transgressora, nesse horizonte, não encerra o embate; ela o mantém em circulação, como resposta viva a novas condições históricas, políticas e simbólicas. O *corpus* analisado confirma que essa cultura não pode ser lida como expressão acabada de resistência, mas como campo de invenção contínua, no qual a transgrediência permanece aberta, responsiva e historicamente situada, reafirmando, assim, a tese de que a transgressão não é essência, mas acontecimento dialógico condensado em práticas corporais e verbomusicais.

Ao retomar o percurso desenvolvido nesta tese, é possível afirmar que os três objetivos específicos foram contemplados de modo articulado e progressivo, permitindo sustentar a tese central de que a transgressão na Cultura Hip Hop não é uma essência, mas um efeito discursivo situado, dialógico e contraditório. O primeiro objetivo, voltado à compreensão das relações de alteridade e dos modos de endereçamento, evidenciou que o "outro" sustenta a arquitetônica do enunciado transgressor, tanto na roda de *Breaking* quanto na enunciação verbomusical. O segundo objetivo, dedicado aos fios ideológicos de raça e gênero, demonstrou que as materialidades analisadas refratam assimetrias históricas e colocam em cena disputas entre normatividade, captura e enfrentamento. O terceiro objetivo, por sua vez, confirmou que a transgressão estética se realiza como processo não finalizável, sempre aberta a deslocamentos de valor e a reconfigurações de sentido — movimento que se mostrou coerente com a natureza responsiva e inacabada da linguagem defendida pelo Círculo e Bakhtin.

Esse balanço permite reconhecer que a tese alcançou uma de suas contribuições mais importantes: evidenciar que a Cultura Hip Hop não pode ser reduzida a uma leitura romantizada, celebratória ou homogênea. O documentário e as canções analisadas revelam um campo atravessado por tensões internas, onde convivem resistência e captura, coletividade e fratura, enfrentamento e vulnerabilidade. Ao pôr em diálogo o corpo que dança e a voz que canta, a tese produziu uma leitura mais complexa da transgressão, capaz de articular estética,

ideologia, ética e política sem dissolver as contradições do *corpus*, o que evita conclusões precipitadas sobre uma suposta "pureza" subversiva do movimento.

Do ponto de vista teórico, esta tese contribui para os estudos da linguagem ao defender a transgressão em uma perspectiva dialógica, sem reduzi-la à ruptura ou oposição a visões conservadoras, propondo que ela envolve quatro momentos dialógicos e cíclicos: I) conscientização responsável (o sujeito percebe hierarquias; a responsabilidade ética orienta o ato); II) resistência (o sujeito cria espaço criativo frente às opressões); III) enfrentamento (o sujeito move-se de maneira ativo-responsiva frente às forças que o constrangem) e; IV) não-finalizabilidade (o sujeito abre futuro, configurando a realidade enquanto horizonte de possibilidades) — sequência que não deve ser entendida como modelo rígido, mas como tendência analítica emergente do corpus.

Já do ponto de vista metodológico, compreende-se que a principal contribuição reside na consolidação de um modo de análise dialógica para materialidades híbridas, verbivocovisuais e verbomusicais. A tese destaca que o enfoque bakhtiniano, quando rigorosamente operado, permite apreender corpo, imagem, voz e sonoridade como enunciados vivos, em constante relação com o outro e com as condições históricas de produção do sentido, evitando generalizações sobre "a música" ou "a dança" como entidades abstratas. Isso amplia as possibilidades de investigação no campo da linguagem, sobretudo em estudos que tratam de práticas culturais periféricas sem reduzir sua densidade semiótica ou confiná-las a categorias sociológicas prévias.

No plano social e político, a tese contribui ao reconhecer a potência formativa e crítica do Breaking e do Rap como linguagens que interpelam desigualdades e disputam regimes de visibilidade. Ao destacar os modos pelos quais raça, gênero e classe atravessam essas práticas, a pesquisa reafirma a relevância de considerar a Cultura Hip Hop como espaço legítimo de produção de conhecimento, de memória e de resistência. Em síntese, o estudo não apenas analisa a transgressão, mas também mostra como ela se fabrica nas relações, nas vozes, nos corpos e nas disputas de valor que constituem o tecido vivo da cultura, reforçando que o sentido é sempre resultado de uma luta de posições de valores, e não de um consenso estável.

Toda pesquisa dialógica reconhece que a última palavra não existe. Assumimos, portanto, os recortes e os limites inerentes a este estudo. A eleição do documentário *Nem eu sei tudo* (2020) e da discografia de Baco Exu do Blues forneceu um material empírico de rica complexidade, mas que não esgota a miríade de sotaques, geografias, estéticas e vertentes que compõem a diversidade dessa cultura no Brasil — observação que impede extrapolações

indevidas ou conclusões universalizantes. Além disso, as constatações em torno das relações de gênero (impulsionadas pelo relato de Bruna e pela crítica ao patriarcado) revelam que o campo acadêmico possui uma dívida premente para com as mulheres do Hip Hop. As dinâmicas de resistência das B-girls, grafiteiras e mulheres MCs demandam investigações exclusivas, que posicionem a epistemologia feminina não apenas como resistência ao machismo estrutural do movimento, mas como matriz geradora de uma cultura autônoma.

Abre-se, desse modo, um convite para que os Estudos Dialógicos da Linguagem, a Linguística Aplicada, os Estudos Culturais e a Sociologia da Arte aprofundem o estudo sobre a linguagem do corpo periférico. Instiga-se o desenvolvimento de novas pesquisas que interroguem a musicalidade e a dança sob prismas decoloniais, de modo a subsidiar práticas de letramento estético e racial nas escolas e nos espaços de educação não formal, oxigenando o currículo institucional com os saberes da rua e contribuindo para que a escola dialogue, enfim, com as epistemologias que nela insistem em existir, apesar das ausências históricas.

Embora o ensino de linguagem não tenha constituído objeto direto desta pesquisa, os resultados aqui apresentados evidenciam que as materialidades analisadas — o *Breaking* do documentário e as canções de Baco Exu do Blues — operam como práticas de letramento cuja densidade enunciativa dialoga com o campo educativo. O Nest Panos, enquanto espaço de formação corporal, racial e estética, evidencia que o corpo aprende a ler o mundo por meio de uma pedagogia que a escola tradicionalmente desconhece: a pedagogia da roda, da batalha, da contrapalavra encarnada. Reconhecer esse funcionamento não foi objetivo desta tese, mas é uma implicação que os resultados tornaram visível e que merece ser assinalada. Pesquisas futuras poderão investigar, em contexto escolar e não escolar, de que modo a análise dialógica de enunciados verbivocovisuais e verbomusicais do Hip Hop pode ser operacionalizada como prática de letramento crítico — não para validar a cultura periférica no espaço escolar, mas para criar as condições enunciativas em que aprendente e cultura se leiam mutuamente, nos termos da responsividade bakhtiniana. Essa agenda dialoga diretamente com a linha de Práticas Sociais, Históricas e Culturais de Linguagem do PPGLE e com o campo do ensino de linguagem em sua dimensão mais viva: aquela em que aprender é responder.

Ao concluir a escritura desta tese, retorno inevitavelmente à materialidade da roda de dança, lugar onde minhas primeiras indagações se formularam como praticante, educador e pesquisador. Este trabalho jamais pretendeu domesticar a Cultura Hip Hop pela via de um academicismo árido, tampouco encobrir suas fraturas, suas violências ou suas incongruências sob uma perspectiva apaziguadora. Ao contrário, buscou ouvi-la em sua espessura viva,

reconhecendo que pesquisar também é assumir posição, implicação e responsabilidade ética diante do mundo — um gesto que demanda coragem para habitar o entrelugar de quem analisa e, simultaneamente, é afetado pelo que analisa.

A ciência que recusa a neutralidade compreende que conhecer não é observar de fora, mas participar responsivamente da tessitura dos sentidos. Nesse meio, o esforço desta tese foi o de escutar, ver e traduzir as pulsações de um movimento que, operando nas frestas de uma sociedade desigual, continua salvando vidas e reinscrevendo possibilidades de existência. A Cultura Hip Hop, aqui, não foi tratada como objeto menor ou periférico em sentido pejorativo, mas como uma linguagem de altíssima complexidade discursiva, filosófica e estética, digna do rigor analítico que historicamente se reservou às artes hegemônicas, gesto que reafirma o compromisso desta pesquisa com a redistribuição epistemológica do sensível.

Bakhtin (2003) nos lembra que nada está absolutamente morto, visto que todo sentido pode ser reativado no grande tempo dos diálogos infinitos. O corpo negro que dança sob as grades opressoras, a voz insubmissa que reivindica seu lugar, a roda que acolhe crianças e devolve a juventude ao mais velho, e a mulher que reescreve as leis do machismo com sua performance imponente são signos vitais de que a linguagem dessa cultura jamais se rende ao silenciamento definitivo. Neles, a transgressão não aparece como triunfo acabado, mas como ato em permanente reinvenção, sempre atravessado por tensões históricas que convocam o sujeito a responder — responsivamente, eticamente, dialogicamente — à vida que pulsa no outro.

Assim, enquanto persistirem assimetrias, apagamentos e tentativas de controle sobre o humano, a Cultura Hip Hop seguirá produzindo e (re)elaborando suas linguagens de transgressões. Ela continuará escrevendo na história, por meio do suor, do vinil girando, do corpo dançando, da tinta no muro e do som que reverbera nas caixas, a prova inconteste da insurgência humana — uma insurgência barulhenta, estética, política e profundamente ética que se recusa a ser encerrada, porque sabe que o sentido, como a vida, só existe em estado de movimento.

E talvez resida justamente aí a compreensão mais profunda desta tese: a transgressão nunca se encerra; ela persiste — tal qual o movimento contínuo da roda, o fluxo ininterrupto do verso e o passo que, ao tocar o chão, o reinscreve e o recria.

6. REFERÊNCIAS

ABAL, F. de C.; TROMBETTA, G. L. O blues como fenômeno de ruptura. **Revista Espaço Acadêmico,** v. 11, n. 125, p. 153-161, 2011.

AKOTIRENE, C**. Interseccionalidade.** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALVES, C. R. dos S. **Hip hop na comunidade Fé em Deus: transformações sociais e mudanças culturais por meio das artes.** 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

AMIGOS, C. Movimento Hip-Hop: a periferia mostra o seu magnífico rosto novo. São Paulo: Editora Casa Amarela, 1998**. Revista Caros Amigos,** n. 3, 1998.

AMORIM, M. Para uma filosofia do ato:"válido e inserido no contexto". **Bakhtin, dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto**, p. 17-43, 2009.

ARANHA, M. L. de A.; MARTINS, M. H. P. **Filosofando: introdução à filosofia.** 2. ed. São Paulo: Moderna, 1993.

ASANTE, M. K. **Afrocentricidade: a teoria de mudança social.** 2. ed. Chicago: African American Images, 2003.

BACO EXU DO BLUES. A pele que habito. In: **Esú.** São Paulo: EAO Records, 2017. 1 faixa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XGoC-TPb2H8. Acessado em jan. de 2026.

BACO EXU DO BLUES. Me desculpa Jay Z. Intérprete: Baco Exu do Blues. In: **Bluesman**. São Paulo: EAEO Records, 2018. 1 faixa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N9gRDSBPhLo. Acessado em jan. de 2026.

BACO EXU DO BLUES. Sinfonia do adeus. Intérprete: Baco Exu do Blues. In: **Esú**. São Paulo: EAEO Records, 2017. 1 faixa. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=88OrAs6NckU. Acessado em jan. de 2026.

BACO EXU DO BLUES; DIH FERRERO. **Sulicídio**. Intérpretes: Baco Exu do Blues; Diomedes Chinaski. Recife/Salvador: Independente, 2016. 1 faixa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OoWPHgvi16I. Acessado em jan. de 2026.

BACO EXU DO BLUES. do. Bluesman. In: **Bluesman**. São Paulo: EAEO Records, 2018b. 1 faixa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=82pH37Y0qC8. Acessado em jan. de 2026.

BACO EXU DO BLUES. Kanye West da Bahia. In: **Bluesman**. São Paulo: EAEO Records, 2018a. 1 faixa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7wwEB2VTFZ4.Acessado em jan. de 2026.

BACO EXU DO BLUES. do. Minotauro de Borges. In: **Bluesman**. São Paulo: EAEO Records, 2018d. 1 faixa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iL42c1noVAA. Acessado em jan. de 2026.

BACO EXU DO BLUES. Preto e prata. In: **Bluesman**. São Paulo: EAEO Records, 2018c. 1 faixa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g0i-b1OiTzc. Acessado em jan. de 2026.

BAKHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec/UnB, 1987.

BAKHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: Hucitec/UnB, 2010.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Trad. Michelaud; Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas.** São Paulo: Editora 34, 2019.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski.** 4. ed. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. [1963].

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo.** São Paulo: Editora 34, 2018.

BAQUETA, B. **História da dança de rua.** Disponível em: http://www.zulunationbrasil.com.br/elementos/danca/textos/historiadadancaderua.pdf. Acesso em: 14 fev. 2009.

BARRETO, D. **Dança: ensino, sentidos e possibilidades na escola.** 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2005.

BATISTA, A. M. **Conhecimentos sobre o corpo: uma possibilidade de intervenção pedagógica nas aulas de Educação Física no ensino médio.** 2013. Tese (Doutorado em Educação Física) — Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

BENTO, B. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual.** 3. ed. Natal: EDUFRN, 2017.

BENTO, J. O. Corpo e desporto: reflexões em torno desta relação. In: MOREIRA, W. W. (org.). **Século XXI: a era do corpo ativo.** Campinas: Papirus, 2006. p. 155-182.

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto: Porto Editora, 1994.

BORTONI-RICARDO, S. M. **O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa.** São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2006. p. 9-32.

BRAIT, B. Dialogismo e construção do sentido. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2015. p. 89-106.

BRAIT, B. Uma perspectiva dialógica de teoria, método e análise. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso,** São Paulo, v. 8, n. 2, p. 43–66, 2013. Disponível em: https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33238. Acessado em nov. 2025.

BRAIT, B.; GONÇALVES, J. C. **Bakhtin e as artes do corpo.** São Paulo: Hucitec, 2021.

BRAIT, B.; SOUZA, G. T. ; AMORIM, M. ; SILVA, A. P. P. F. E. ; Pistori, M.H.C. ; ROSA, C. J. G. ; STORTO, L. Bakhtin e a Linguística: um diálogo iniciado nos anos 1920. **BAKHTINIANA - REVISTA DE ESTUDOS DO DISCURSO**, v. 20, p. 1-34, 2025. D.O.I. http://dx.doi.org/10.1590/2176-4573p66039. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/66039. Acessado em jan. 2026.

BRANDÃO, J. S**. Mitologia grega.** 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. v. 2.

CAETANO, M. S. Shaft e o movimento Blaxploitation: a emergência do protagonismo negro nos anos 1970. XIII **Encontro ANPUH.** Disponível em: https://encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/. Acesso em agos. de 2025.

CAMINHA, I. O. Eu, a Educação Física e Merleau-Ponty. In: Da Nóbrega, Terezinha Petrucia; Caminha, Iraquitan de Oliveira. (Org.). **Merleau-Ponty e a Educação Física.** 1ed.São Paulo: LiberArs, 2019, v. 1, p. 57-67.

CARNEIRO, S. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** 2005. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARONE, I.; BENTO, M. A. S. (orgs.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

CELLARD, A. A análise documental. In: POUPART, J. et al. (orgs.). **A pesquisa qualitativa.** Petrópolis: Vozes, 2008.

CIA ECLIPSE. **Corpos urbanos: diálogo com Portinari.** Campinas: Cia Eclipse, 2016.

COSTA, E. M. de B. **O corpo e seus textos: o estético, o político e o pedagógico na dança.** Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, Campinas, SP. 2004.

DA COSTA, M. P. **Entre bases e "oitos": manifestações corporais do hip-hop em Curitiba.** Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

DE ARAÚJO, S. P. **Análise coreográfica**: o espetáculo" nazareth" do grupo corpo. Appris Editora e Livraria Eireli-ME, 2015.

DE CARVALHO LEITE, F. H. Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança. **Movimento**, v. 11, n. 2, p. 89-110, 2005.

DESTRI, L. F.; MARCHEZAN, R. C. Análise dialógica do discurso uma revisão sistemática integrativa. **Revista Abralin,** v. 22, n. 1, p. 13-25, 2021. D.O.I 10.25189/rabralin.v20i2.1853. Disponível em: https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1853. Acessado em jan. 2026.

DI CAMARGO JÚNIOR, I. Apresentação. In: CAMARGO JÚNIOR; SOUZA (orgs.). *O* **Círculo de Bakhtin em diálogo.** São Paulo: Mentes Abertas, 2019. p. 9-17.

DI CAMARGO JÚNIOR, I. UTILIZANDO PENSAMENTOS DE BAKHTIN PARA REPENSAR AS CIÊNCIAS HUMANAS NO SÉCULO XXI. **Revista Eletrônica "Diálogos Acadêmicos**. I. v. 08, nº 1, p. 48-59, JUN-JUL, 2015.

DI CAMARGO, I. Alteridade como construção de mundos. In: SOUZA; SOARES (orgs.). **Confluências entre cinema e ensino.** São Paulo: Mentes Abertas, 2020.

DIAS, C. C. **A pedagogia hip-hop: consciência, resistência e saberes em luta.** Curitiba: Appris, 2019.

DIAS, M. A. **O corpo na pedagogia Freinet**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2012.

ENDO, P. **A violência no coração da cidade: um estudo psicanalítico**. São Paulo: Escuta, 2005.

FANON, F. **Os condenados da terra.** Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas.** Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARACO, C. A. **Linguagem & diálogo.** São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FCHSSALLA – Fórum de Ciências Humanas, Sociais, Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes. **Diretrizes para a ética na pesquisa e a integridade científica.** Brasília: Centro de Gestão e Estudos Estratégicos, 2024.

FERNANDES GONÇALVES, J. F. (2015). **O Jovem Malcom X** (p.19-20). Ed. Nova Alexandria, 2015.

FIGUEIREDO, M. H. **Rap e funk: a busca por voz e visibilidade.** 2016. Tese (Doutorado em Linguística) — Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Ática, 2006.

FONTANA, R. **Como nos tornamos professores?** 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

FOTOGRAMA. In: ENCICLOPÉDIA. **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80122-fotograma. Acesso em: 16 jul. 2026.

FRAGOSO, T. de O. **Convivialidade e performance na experiência estética dos jovens hip hoppers da Força Hip Hop em Fortaleza.** 2011. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2011.

FRANÇA FILHO, J. L. Acerca da fenomenologia existencial de Merleau-Ponty. In: LIMA (org.). **Ensaios sobre fenomenologia**. Ilhéus: Editus, 2014.

GELETKANICZ, M. F. **Dança do ventre: uma perspectiva dialógica.** 2017. Tese (Doutorado em Letras/Linguística Aplicada) - Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, 2017.

GERALDI, J. W. A diferença identifica; a desigualdade deforma. In: FREITAS; JOBIM; KRAMER (orgs.). **Ciências humanas e pesquisa.** São Paulo: Cortez, 2007.

GILROY, P. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOELLNER, S. V. **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis: Vozes, 2003.

GONÇALVES, J. B. **Bohemian rhapsody: performance, ritual e relações de gênero no breaking. 2012.** Dissertação (Mestrado em Antropologia) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

GONZALEZ, L. **A categoria político-cultural de amefricanidade.** Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

hooks, b. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, b. **Vontade de Mudar; Homens, Masculinidades e Amor.** São Paulo: Elefante, 2025.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Atlas da violência** *2025*. Brasília, DF: IPEA; FBSP, 2025.

ISSE, S. F. Aula de educação física não é lugar de estudar o corpo!?. **Movimento**, v. 17, n. 2, 2011.

KESSLER, C. S. Quais as contribuições das mulheres ao futebol? In: SOUZA JÚNIOR, O. M. de; CARVALHO, R. S. de; PRADO, D. **Do futebol moderno aos futebóis transmodernos: a utopia da diversidade revolucionária.** São Carlos, SP: EdUFSCar, 2023.

KRS-ONE. Sound of da Police. Intérprete: KRS-One. Álbum**: Return of the Boom Bap.** Nova Iorque: Jive Records, 1993. 1 fonograma. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9ZrAYxWPN6c. Acessado em nov. de 2025.

LE GOFF, J. **História e memória.** Campinas: UNICAMP, 1996.

LEAL, S. J. de M. **Acorda hip-hop!** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LELOUP, J.-Y. **O corpo e seus símbolos.** Petrópolis: Vozes, 2002.

LINO DE ARAÚJO, D. Dissertações produzidas na linha língua(gem) em contexto de ensino. In: ARAÚJO et al. **Caminhos do Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino.** Campina Grande: UFCG, 2019.

LOURO, G. L. Corpo, escola e identidade. **Educação & Realidade**, v. 25, n. 2, 2000.

MARQUES, I. A. **Linguagem da dança: arte e ensino.** São Paulo: Digitexto, 2010.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra.** São Paulo: n-1 Edições, 2022.

MBEMBE, A. **Necropolítica.** São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra.** Tradução de Sebastião Nascimento. Lisboa: Antígona, 2014.

MCCAW, D. Para uma filosofia do corpo em movimento. In: BRAIT; GONÇALVES (orgs.). **Bakhtin e as artes do corpo**. São Paulo: Hucitec, 2021.

MEDINA, J. P. S. **A educação física cuida do corpo... e mente?** 3. ed. Campinas: Papirus, 1990.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários.** São Paulo: Contexto, 2012.

MENEZES, J. de S. **Break: o grito corporal da periferia.** 2010. Dissertação (Mestrado em Educação Física) — Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. **Conversas**, *1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, M. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MIGNOLO, W. D. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política.** 3. ed. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2017.

MIOTELLO, V.; ARAÚJO, M. P. M.; DIAS, I. R. Entrevista com o professor Valdemir Miotello. **Textura**, v. 21, n. 46, 2019. DOI: https://doi.org/10.17648/textura-2358-0801-21-46-4812. Disponível em:http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/4812. Acessado em maio de 2025.

MORAES, V. de. **Uma cidade, um cidadão.** In: _____. Antologia poética. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

MOREIRA, W. W. **Merleau-Ponty na sala de aula**. In: NÓBREGA; CAMINHA (orgs.). São Paulo: LiberArs, 2019.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística.** São Paulo: EdUSP, 2008.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra.** 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra.** 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NASCIMENTO, F. G. C. do. **"É hip hop na minha embolada": O salto espetacular do break ao mangue dos jovens Chico Vulgo e Jorge dü Peixe - Recife 1984-1994.** 2019. 170 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

NEM EU SEI TUDO. Direção: Âncora Produções. Produção: Coletivo - Âncora produções e Nest Panos, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1aBeArWts7w. Acessado em: jan. de 2026.

NÓBREGA, P. Uma estesiologia do corpo. In: NÓBREGA, T.P.. (Org.). **Estesia: Corpo, Fenomenologia, Movimento.** 1ed.São Paulo: Liber Ars, 2018, v. 1, p. 11-28.

NÓBREGA, T. P. **Corporeidade e educação física.** Natal: EDUFRN, 2005.

NÓBREGA, T. P. **Corporeidade e educação física: do corpo-objeto ao corpo-sujeito.** 3. ed. Natal: EDUFRN, 2009.

NÓBREGA, T. P. **Uma fenomenologia do corpo.** São Paulo: Livraria da Física, 2010.

PÁDUA, E. M. **O processo de pesquisa, metodologia da pesquisa:** abordagem teórico-prática. Campinas: Papirus, 1997. p. 29 -89.

PARKS, R. Entrevista concedida à **Revista Aventuras na História.** São Paulo: Abril, dez. 2019. Disponível em: https://aventurasnahistoria.com.br. Acesso em: 8 nov. 2025.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana. **Linha D'Água,** São Paulo, n. 33, v. 3, p. 105-134, 2020. Disponível em:

https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v33i3p105-134. Disponível em: https://revistas.usp.br/linhadagua/pt_BR/article/view/171296. Acessado em 30 out. 2025.

PAULA, L.; SERNI, N. M. A vida na arte. ***Raído,*** v. 11, n. 25, 2017.

PONZIO, A. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In: BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável.** Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 151-166.

PONZIO, A. **A revolução bakhtiniana.** São Paulo: Contexto, 2008.

PORPINO, K. de O. **Dança é educação.** 2. ed. Natal: EDUFRN, 2018.

PORPINO, K. O.. Educação Física e Fenomenologia: paisagens em trânsito. In: Terezinha Petrúcia da Nóbrega; Iraquitan de Oliveira Caminha. (Org.). **Merleau-Ponty e a Educação Física.** 1ed.São Paulo: LiberArs, 2019, v. 1, p. 93-106.

PRANDI, R. **Mitologia dos orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder. In: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber.** Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RAGO, M. **A aventura de contar-se.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SÀLÁMÌ, S. (King); RIBEIRO, R. I. **Exu e a ordem do universo.** 2. ed. São Paulo: Oduduwa, 2015.

SAMPAIO, A. S. da C. **Re(des)construção das identidades do sujeito mulher no Facebook: o corpo em (dis)curso. 2**020. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) — Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2020.

SAMPAIO, R. C.; SABBATINI, M.; LIMONGI, R. **Diretrizes para uso ético da IA generativa.** São Paulo: Intercom, 2024.

SANTANA, D. B. **Corpo, linguagens e multiletramentos: uma proposta didática dialógica para o ensino da dança.** 2021. Dissertação (Mestrado em Formação de Professores) — Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2021.

SANTANA, D. B.; SOUZA, F. M.; COSTA, E. M. B. Do palco à escola. **Desenredo**, v. 19, n. 1, 2023.

SANTOS, N. O. dos. **Hip hop como manifestação cultural: protagonismo juvenil em Rio Verde — Goiás.** 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e da Terra) — Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2012.

SANTOS, S. G. **O breaking quebrando barreiras: a participação das bgirls na dança de rua em Salvador — Bahia.** 2015. Dissertação (Mestrado em Dança) — Escola de Dança, Bahia, 2015.

SANTOS; C. R.; ROCHA; M. M. Sexo, transgressão e feminismo negro: a linguagem erótica de Baco Exu do Blues Sex, transgression and black feminism: the erotic language of. **Revista Tabuleiro de Letras** (PPGEL, Salvador, online**)**, v. 13, n. 2, 2019. Disponível: https://www.semanticscholar.org/paper/Sexo%2C-transgress%C3%A3o-e-feminismo-negro%3A-a-linguagem-Santos-Rocha/ad77592f85586c9b8d51567da5f21082bd35feda. Acessado em fev. de 2026.

SERAFIM, M. L. **Ensino remoto emergencial: entre resoluções e compreensões sobre o trabalho docente em contexto acadêmico.** 2024. Tese (Doutorado em Linguagem e Ensino) — Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2024.

SILVA, A. C. R. **Um diálogo possível entre cultura hip hop e educação somática: criação de procedimentos coadjuvantes para artistas de Breaking, Hip Hop Dance e Krump.** 2021. Tese (Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2021.

SILVA, A. L. da. Corpo e transgressão em Bakhtin e Bataille: um debate de excessos. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 17, p. 9-34, 2022. D.O.I. http://dx.doi.org/10.1590/2176-4573p57769. Disponível: https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/57769. Acessado em fev. de 2026.

SILVA, L. A. N.; NÓBREGA, T. P. . A intercorporeidade no Taekwondo. In: Iraquitan de Oliveira Caminha; Terezinha Petrucia da Nóbrega. (Org.). **Merleau-Ponty e a Educação Física.** 1 ed.São Paulo: Liber Ars, 2019, v. , p. 143

SILVA, P. **Break em Recife: hierarquias e sociabilidades.** 2012. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

SILVA, R. G. da. **Experimentações juvenis: nas trilhas do hip hop. 2009.** Dissertação (Mestrado em Ciências e Letras de Assis) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

SÍNTESE. Religare. Intérprete: Síntese. Álbum: **Trilha Para O Desencanto Da Ilusão – Sincronia**. [S. l.]: independente, 2016. 1 fonograma. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=n-tAKX4Ms04. Acessado em fev de 2026.

SÍNTESE. Novo dia. Intérprete: Síntese. Álbum: **Trilha Para O Desencanto Da Ilusão** – **Sincronia**. [S. l.]: independente, 2016. 1 fonograma. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ilidmjNXLE8. Acessado em fev de 2026.

SOARES, C. L. **Práticas corporais: invenção de pedagogias.** 2005.

SOBRAL, A. **A filosofia primeira de Bakhtin.** Campinas: Mercado de Letras, 2019.

SOBRAL, A. **Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase "parasitária" de uma vertente do gênero de auto-ajuda.** 2006. 305 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2006

SOUSA, R. L. de. **O movimento hip-hop: a anticordialidade da "República dos Manos" e a estética da violência.** 2009. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SOUZA, F. M.; CRUZ, A. de S. MACEDO, R. F. Q. O corpo como palavra inacabada. **Open Minds International Journal.** vol. 7, n. 1: p DS. 21, Jan/Dez. 2026. DOI: https://doi.org/10.22533/omij.v7i1.443 Disponível em: https://www.openmindsjournal.com/index.php/openminds/pt_BR/article/view/443. Acesso em: 04 de maio de 2026.

SOUZA, A. L. S. **Letramentos da reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop.** São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, F. M. de C. **Juventude e movimento hip-hop: a construção de identidade, luta por direitos e cidadania.** 2011. Dissertação (Mestrado em em Serviço Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Serviço Social, 2011.

SOUZA, F. M. **Um estudo dialógico de enunciados concretos do discurso da política externa brasileira (2019).** 2023. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) — Universidade Estadual da Paraíba, João Pessoa, 2023.

SOUZA, F. M.; DI CAMARGO JÚNIOR, I. (org.). **O Círculo de Bakhtin em diálogo.** São Paulo: Mentes Abertas, 2019.

SOUZA, J. P. C. de. A canção na ótica dos gêneros discursivos: Uma constelação de gêneros. **Cadernos do IL.** Porto Alegre, n. 40, p. 123-133, 2010. Disponível em: http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/. Acesso em: 13 mar. 2026

UNESCO. **Guia para a IA generativa na educação e na pesquisa.** Paris: UNESCO Publishing, 2024. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org. Acesso em: (02 de fevereiro de 2026).

UNIÃO EUROPEIA. **Living guidelines on the responsible use of generative AI in research.** Brussels: European Commission, 2024. Disponível em: https://european-research-area.ec.europa.eu. Acessado em fev. de 2026.

VOLÓCHINOV, V. (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem.** Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017, 373p. 2018.

VOLÓCHINOV, V. N. O que é a linguagem? In: _____. **A construção da enunciação e outros ensaios.** São Carlos: Pedro & João, 2013. p. 131-156.

VOLOCHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. **Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica.** Trad. Carlos Alberto Faraco; Cristovão Tezza, 1976.

VOLOJ, J.; AHELERING, C. **Ghetto Brothers: uma lenda do Bronx.** São Paulo: Veneta, 2016.

XAVIER, M. M. **Educomunicação em perspectiva dialógica-discursiva.** São Paulo: Mentes Abertas; Campina Grande: EDUFCG, 2020.