

IT'S BIGGER THAN HIP-HOP:

UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO CONFLITO RACIAL
ATRAVÉS DO GRAFISMO MUSICAL DO HIP-HOP
NORTE AMERICANO DE 1997 A 2022

Francisca Ferreira Amorim
Orientação **Ana Raposo**

Mestrado em design de comunicação
Escola Superior de Artes e Design

Novembro de 2023

RESUMO

(PT)

A presente dissertação foi desenvolvida no âmbito do Mestrado em Design de Comunicação da Escola Superior de Artes e Design e tem como objectivo explorar o lado gráfico da subcultura do Hip-Hop. Tendo em consideração objetos de design gráfico provenientes desta subcultura, nomeadamente capas de álbuns, foi possível explorar de que forma o conflito racial é representado visualmente e em simultâneo, obter uma melhor compreensão da utilização do design gráfico aplicado em objetos de design gráfico no contexto musical.

Tendo como foco objetos de design gráfico originários de um período temporal compreendido entre as décadas de 1987 e 2022, a investigação centrou-se na exploração da representação do conflito racial apresentado através de diversos temas como por exemplo, o racismo, o conflito policial, o conflito entre costas vivido na subcultura, a cultura dos gangues, entre outros, tendo em consideração os contextos social, cultural, económico e político.

De forma a obter as respostas necessárias e numa abordagem transdisciplinar foi desenvolvido um trabalho de investigação sobre métodos e ferramentas de análise que permitiram realizar diversas matrizes visuais que, posteriormente, serviram como suporte para a realização de uma análise qualitativa por meio da semiótica da coleção de álbuns selecionada que permitiu a desconstrução das composições presentes nos objetos de design gráfico.

PALAVRAS-CHAVE

Hip-Hop, Grafismo Musical, Conflito Racial, Análise Semiótica

ABSTRACT

(EN)

The present dissertation was developed within the scope of the Master's Degree in Communication Design at the Escola Superior de Arte e Design and aims to explore the graphic area of the Hip-Hop subculture. Taking into consideration graphic design objects from this subculture, namely album covers, it was possible to explore how the racial conflict experienced by the community is represented visually and simultaneously, obtain a better understanding of the use of graphic design applied to graphic design objects in the musical context.

Focusing on graphic design objects originating from a period of time between the decades of 1987 and 2022, the investigation focused on exploring the representation of racial conflict presented through various themes such as racism, police conflict, conflict between coasts experienced in the subculture, gang culture, among others, considering social, cultural, economic and political contexts.

In order to obtain the necessary answers and in a transdisciplinary approach, a research work was made on the analysis methods and tools that allowed the creation of several visual matrices that later, served as support for the qualitative analysis through the area of semiotics of the collection of selected albums which allowed the deconstruction of the compositions present in graphic design objects.

KEYWORDS

Hip-Hop, Musical Graphics, Racial Conflict, Semiotic Analysis

AGRADECIMENTOS

A presente dissertação resulta de um percurso preenchido por uma série de contributos que permitiram a sua realização da melhor forma e por isso, dedico um agradecimento a todos os que se mantiveram presentes nesta jornada.

Primeiramente, um enorme agradecimento à Prof. Ana Raposo, orientadora da dissertação, por se disponibilizar de forma constante no percurso da realização desta dissertação, demonstrando toda a simpatia, paciência e compreensão, através de atitudes e palavras. Para além disso, agradeço a partilha de conhecimento empírico e científico que me foi proporcionada e que possibilitou no melhor término possível desta dissertação e desta longa jornada.

À minha família, principalmente pais e avós por serem alicerces fundamentais na minha formação pessoal e por todo o apoio e carinho demonstrando ao longo da minha formação académica, que me permitiu viajar da melhor forma na mesma.

Aos colegas que comigo partilharam esta jornada, agradeço o apoio nos bons e maus momentos e presença constante que permitiram a criação de momentos gratificantes e uma conquista que será de todos.

Por último, a todos os demais que contribuíram nesta jornada e que permitiram que fosse convertida numa coleção de memórias felizes, independentemente de todas as adversidades vividas.



ÍNDICE

INTRODUÇÃO

01 HIP-HOP: A SUBCULTURA

Introdução	21
1. CONTEXTO HISTÓRICO	30
1.1. O Bronx e o lado sul: de 1910 a 1980	30
1.2. O nascimento do Hip-Hop	32
1.3. O conflito Racial	38
1.3.1. O Racismo	38
1.3.2. Conflito policial	42
2. A CULTURA DO GÊNERO MUSICAL	47
2.1. Elementos do Hip-Hop	47
2.1.1. Djing	47
2.1.2. Graffiti	48
2.1.3. B-boy e B-girl	50
2.1.4. Mcing	51
2.1.5. O quinto elemento	52
2.2. Old School Masters	53
3. CONTEXTO CONTEMPORÂNEO	56
3.1. O panorama de South Bronx na atualidade	56
3.2. Masters contemporâneos	57
4. A CULTURA DOS GANGUES	59
4.1. O conflito entre a costa Leste e a costa Oeste: A impossível coexistência	61
4.2. O nascimento do <i>Gangsta Rap</i>	63
4.3. O Termo <i>Thug Life</i> e a <i>Cool pose</i>	64
5. HIP-HOP E O ATIVISMO	67
5.1. O Nacionalismo Negro e as Políticas negras	67
5.2. A mudança de panorama e o nascimento dos primeiros movimentos: de 1960 a 1970	70
5.2.1. Civil Rights Movement: Injustice anywhere is a threat to justice everywhere	70
5.2.2. Black Power Movement: We need more light about each other. Light creates understanding, understanding creates love, love creates patience, and patience creates unity	71
5.2.3. Black Panther Party: Laws should be made to serve the people. People should not be made to serve the laws	73

5.2.4. Black Lives Matter: If you believe in a cause, be willing to stand up for that cause with a million people or by yourself	74
5.3. Hip-Hop in action: mensagem ativista	75

6. IT’S BIGGER THAN HIP-HOP	77
6.1. Nascimento do Rap Político/ Conscious	77
6.2. Rappers do Passado	78
Conclusão	80

02 EDITORAS

Introdução	85
------------	----

1. EDITORAS DE HIP-HOP	87
1.1. 1017 Records	88
1.2. Aftermath Recordings	88
1.3. B-Boy Records	89
1.4. Daupe!	90
1.5. Def Jam Recordings	91
1.6. Cashville Records	94
1.7. GGBR Records & Tapes	95
1.8. Grand Hustle Records	96
1.9. Griselda Records	97
1.10. In-a-Minute Records	99
1.11. Lench Mob Records	100
1.12. Loud Records	100
1.13. Priority Records	101
1.14. Rap-A-Lot Records	103
1.15. Rawkus Records	104
1.6. Ruthless Records	105
1.17. Tommy Boy Records	107
1.18. Top Dawg Entertainment	109
1.19. Young Money Entertainment	110
1.20. Outras Editoras	111

2.EDITORAS GENELARISTAS	112
Conclusão	114

03 ANÁLISE SEMIÓTICA

Introdução	119
1. TEMAS	121
1.1. Conflito Policial	121

1.2. Representação da faixa etária infantil	122
1.3. Representação das armas	126
1.4. Protesto	129
1.5. Homicídio/Morte	131
1.6. Personalidades/Personagens	134
1.7. Cultura dos Gangues	138
1.8. Simbolismos	140
1.9. Momentos Reais/Históricos	141
1.10. Prisão	144
1.11. Apropriação	146
1.12. Elementos textuais	149
1.13. Análise de Editoras	150

2. EVOLUÇÃO GRÁFICA: AS CAPAS DE ÁLBUNS	152
Conclusão	154

04 METODOLOGIAS

Introdução	159
1. MÉTODOS VISUAIS	161
2. A SEMIÓTICA E ANÁLISE DE OBJETOS DE DESIGN GRÁFICO	163
3. FERRAMENTAS DE PESQUISA VISUAL	166
Conclusão	169

05TIMELINE

06 CONCLUSÃO	175
---------------------	-----

07 CATÁLOGO	181
--------------------	-----

08 BIBLIOGRAFIA E WEBLIOGRAFIA	201
---------------------------------------	-----

09 LISTA DE IMAGENS	213
----------------------------	-----

10 GLOSSÁRIO	232
---------------------	-----

"HIP-HOP IS THE STREETS.
HIP-HOP IS A COUPLE OF
ELEMENTS THAT IT COMES
FROM BACK IN THE DAYS...
THAT FEEL OF MUSIC WITH
URGENCY THAT SPEAKS TO
YOU. IT SPEAKS TO YOUR
LIVELIHOOD AND IT'S NOT
COMPROMISED. IT'S BLUNT.
IT'S RAW, STRAIGHT OFF THE
STREET - FROM THE BEAT TO
THE VOICE TO THE WORDS. "

-NAS



INTRODUÇÃO

O Hip-Hop surgiu como uma subcultura na década de 1970 e apresenta-se nos dias de hoje como uma das subculturas de maior predominância. Constituída por ideologias activistas de igualdade e de orgulho negro, certos subgéneros musicais do Hip-hop têm sido utilizados até aos dias de hoje como suportes para o protesto e a crítica social e política.

De forma a explorar o lado gráfico da subcultura, a presente dissertação contribui para uma melhor compreensão da utilização do design gráfico aplicado em objetos de design gráfico no contexto musical. Considerando o sentido ativista dos objetos, é analisada a utilização de imagens de conflito racial nas capas de álbuns, o que permite compreender, de que forma o design gráfico é utilizado na exposição de mensagens ativistas e críticas sociais e políticas elaboradas pelas comunidades, dependendo das suas condições. Os objetos de design gráfico, nomeadamente as capas de álbuns, são motivados por diversos contextos, sociais, políticos e económicos, o que implica que sejam criados tendo em conta diversos aspetos culturais de cada comunidade. Assim sendo, é importante que na comercialização dos objetos gráficos, o público alvo se identifique com as características apresentadas visualmente nos mesmos, tendo em conta que exibem ideologias, valores, costumes, entre outros. Desta forma, a presente dissertação tem como intuito analisar o conflito racial através do grafismo musical da subcultura do Hip-Hop, tendo em conta as características gráficas particulares utilizadas pela mesma desde o seu surgimento. Considerando o período temporal onde surgiu a subcultura, a dissertação aborda o contexto histórico, político e social de Nova Iorque, mais precisamente do bairro do Bronx. Entre os anos de 1910 e 2022, é realizada uma análise das condições de vida e a desigualdade social, política e económica vividas pela comunidade afro-americana. A nível gráfico, a focalização concentra-se na análise de capas de álbuns de Hip-Hop, nomeadamente do género rap elaborados entre 1987 e 2022, o que permitiu realizar não só uma análise do grafismo utilizado mas também a sua evolução ao longo das várias décadas. O período temporal selecionado para o estudo da subcultura foi constituído por vários aspectos de importância para o estudo da subcultura do Hip-Hop e consequentemente para o estudo dos objetos de design, dado que entre 1910 e 1990, as décadas foram preenchidas por agitação social e política. Constituídas por segregação racial, desigualdade social, política e económica, protestos violentos, a criação de partidos ativistas de renome e a popularidade da cultura dos gangues, deram origem a objetos de design gráfico visualmente exuberantes e com um senso de ativismo. A recolha dos objetos de design gráfico foi delimitada ao período temporal selecionado, no entanto, tendo em consideração o vasto número de capas de álbuns derivadas da subcultura do Hip-Hop foi considerado restringir a seleção dos mesmos e criar uma análise tendo por base as capas de álbuns que apenas exibem imagens de conflito racial. Desta forma, foi possível obter uma análise mais interessante e consistente, tornando o conflito o tema de estudo predominante na presente dissertação. Para além disso, o conflito racial, seja entre elementos das comunidades ou entre a comunidade e as forças políticas e sociais é um tema constante na comunidade afro-americana e em específico na subcultura do Hip-Hop.

O PROCESSO

A presente dissertação foi iniciada pela elaboração da uma pergunta base que deu origem a todo o trabalho realizado e que se define como "De que forma é representado o conflito racial no grafismo musical do Hip-Hop?". Após a elaboração desta pergunta, foi realizado um índice inicial provisório que foi alterado vezes significativas ao longo do processo de escrita da própria e em sequência foram analisadas diversas obras de várias referências bibliográficas que permitiram a compreensão da subcultura tendo em conta os seus diversos contextos, social, político e económico e as suas ideologias. Autores como Bracey (1970), Billson e Majors (1992), Rose (1994, 2008), Thornton (1995), Allen (1996), Grogan e Proscio (2001), Ards (2004), Chang (2005), Collins (2006), Asante (2008), Adams e Adler (2008), Bloom e Martin (2012), Bonnette (2015), entre vários outros, forneceram um suporte teórico de importância e contribuíram para a compreensão da essência da subcultura do Hip-Hop, abordando todas as características da mesma desde o seu surgimento, o que permitiu, após a leitura das suas obras, a elaboração de um contexto histórico e contemporâneo pertinente e consistente.

Seguidamente, as obra de Eric Margolis e Luz Pauwels (2011) e Ian Noble e Russell Bestley (2011) foi um contributo de importância no conhecimento de ferramentas de pesquisa visual na área do design gráfico, introduzindo diversos métodos de pesquisa de imagens essenciais na seleção e organização dos objetos de design gráfico a analisar. O conhecimento destas ferramentas facilitou a realização de matrizes visuais ordenadas segundo diversos parâmetros: temas, grafismo, editoras e cronologicamente. Posteriormente, de forma a facilitar e a aprimorar a análise das capas dos álbuns selecionados, foi realizado um estudo teórico sobre os métodos de análise de imagens que permitiu compreender a importância de várias características e informações particulares na análise de uma imagem com o intuito de obter uma boa interpretação. As informações devem ser adquiridas previamente à análise da imagem e abordam o campo social, mais precisamente, o contexto histórico onde se insere, o seu propósito, a forma como foi realizada e a sua audiência, para além disso, são importantes outras informações como por exemplo as categorias sociais, como a classe económica, a raça, o género e a sexualidade. Este conhecimento apresenta importância na análise das imagens presentes nas capas dos álbuns, de forma a criar uma ligação entre as mesmas e o contexto histórico onde foram realizadas, permitindo uma melhor interpretação das mensagens transmitidas pelas mesmas.

Por último, foi realizado um estudo teórico sobre o campo da semiótica, partindo das teorias de Peirce (1934), Morris (1938), Barthes (1964), Eco (1976), Trabandt (1976) e Rose (2001), visto ser o campo teórico selecionado para a análise das capas dos álbuns. Tendo em consideração que a semiótica se relaciona com o design gráfico dada a sua envolvimento com os signos, foi uma atividade predominante na análise de diversas características gráficas como a composição, tipografia, a cor,

iconografia, o método utilizado na construção de imagens (fotografia/ilustração), a análise do discurso e a relação entre a linguagem visual e a linguagem escrita.

ORGANIZAÇÃO

A presente dissertação fragmenta-se em quatro capítulos principais que permitem a visualização do processo da realização do trabalho: A subcultura do Hip-Hop (capítulo 1), As editoras (capítulo 2), A análise semiótica (capítulo 3) e As metodologias (capítulo 4).

O primeiro capítulo, claramente teórico, contextualiza a subcultura do Hip-Hop e aborda assuntos relacionados com o conflito racial como a cultura dos gangues, o conflito policial e o ativismo ligado ao Nacionalismo Negro e aos partidos ativistas.

O capítulo dois, à semelhança do anterior, contextualiza a história das editoras de Hip-Hop na indústria da música e aborda a história de várias editoras underground e de renome na subcultura. Para além disso, trata da história de diversas editoras generalistas que se dedicaram à exposição e comercialização do Hip-Hop. O conhecimento e compreensão da história da subcultura do Hip-Hop foi de importância na criação de uma interpretação mais consistente das imagens exibidas nas capas dos álbuns.

Os capítulos seguintes são de componente prática, tendo em conta que o capítulo três aborda a análise qualitativa da seleção de capas de álbuns por meio da semiótica que se divide em temas, no intuito de facilitar a compreensão da análise. A análise qualitativa permitiu decodificar mensagens de ativismo explícitas e implícitas e facilitou a distinção de diversas características gráficas próprias da subcultura, visto que se apoia no campo da semiótica.

Por fim, o capítulo quatro aborda as metodologias estudadas previamente e utilizadas na realização da análise semiótica e esclarece detalhadamente todos os métodos utilizados e menciona as diversas obras teóricas analisadas de forma a obter o conhecimento necessário para a realização das metodologias, como por exemplo, *Visual Methodologies* da autoria de Gillian Rose, *Introdução à Análise da Imagem* de Martine Joly, *The SAGE Handbook of Visual Methods* de Eric Margolis e Luc Pauwels, *Visual Research: An Introduction to Research Methodologies in Graphic Design* da autoria de Ian Noble e Russell Bestley, entre outros, que facilitaram a criação de tabelas de organização de conteúdo e de matrizes visuais.

RESULTADO FINAL

O resultado final do presente trabalho deriva da análise semiótica realizada sobre os objetos de design relacionados com a área musical da

subcultura do Hip-Hop recolhidos ao longo da fase inicial do mesmo. Desta forma, inicialmente no processo foi realizada uma pesquisa intensiva de alguns meses de objetos de design gráfico em diversos suportes online direcionados para a exposição da indústria musical, sejam eles de géneros gerais ou específicos do Hip-Hop que facilitaram a recolha detalhada das capas de álbuns disponíveis. Embora tenha existido um esforço na recolha dos álbuns para obter uma maior diversidade e qualidade, a análise foi construída através dos objetos de design gráfico disponíveis online e devido ao período de tempo disponível para a realização da dissertação, vários outros álbuns foram encontrados posteriormente à realização da análise qualitativa. No entanto, apesar de serem visualmente interessantes não apresentavam características distintas dos álbuns já analisados e dessa forma, não achamos pertinente serem incluídos na análise final.



01. HIP-HOP: A SUBCULTURA

INTRODUÇÃO

O Hip-Hop surgiu como uma subcultura no início da década de 1970 e nos dias de hoje apresenta-se como um dos estilos musicais mais predominantes na indústria musical.

O primeiro capítulo intitulado de “Hip-Hop”, desdobra a subcultura abordada na dissertação e encontra-se dividido em seis seções de conteúdo distinto, o que o torna o capítulo de maior extensão na dissertação. Inicialmente, a primeira seção aborda o local de origem da subcultura, o seu nascimento e o conflito racial vivido na mesma, visto ser uma parte essencial na questão de pesquisa da dissertação. “A Cultura do Género Musical” aborda conteúdos sobre a essência da subcultura, desde os elementos que a compõem aos artistas primórdios que contribuíram para a sua criação e desenvolvimento, seja a nível da formação de ideias políticas e sociais ou a nível musical. A terceira seção aborda a evolução e a atualidade do berço do Hip-Hop, o South Bronx, e em simultâneo, faz menção aos rappers contemporâneos que se apresentam como elementos essenciais na difusão da subcultura e surgem como artistas de sucesso na indústria musical. “A Cultura dos Gangues” expõe o conflito vivido entre a costa Leste e Oeste e a possibilidade de existir uma coexistência entre ambas, visto se apresentarem como rivais na indústria musical e de serem constituídas por elementos oposto, seja a nível urbano ou da própria subcultura do Hip-Hop. Para além disso, entende-se a sua origem e os acontecimentos consequentes da rivalidade. Em simultâneo, é abordado o nascimento do *Gangsta Rap*, um dos géneros musicais mais predominantes do Hip-hop e são explicados os termos “Thug Life” e “Cool Pose”, visto serem termos emergidos do próprio género musical mencionado previamente. Na quinta secção do capítulo é abordada a relação entre a subcultura do Hip-Hop, tendo em conta os seus ideais, e o ativismo. Inicialmente, entende-se a ideologia política Nacionalismo Negro e as políticas negras, em sequência é analisado o panorama das décadas de 1960 e 1970, onde surgiram os primeiros movimentos negros e por fim, a mensagem de ativismo transmitida pela subcultura do Hip-Hop que se baseia nos movimentos anteriores. “It’s Bigger than Hip-Hop”, a última secção do capítulo, aborda o nascimento dos género Rap Político e do Conscious Rap e os artistas do passado proclamadores dos mesmo, tendo como referências artistas de renome na história do Hip-Hop.

1. CONTEXTO HISTÓRICO

(1.1) O BRONX E O LADO SUL: DE 1910 A 1980

Nova Iorque é composta por cinco distritos que se situam ao longo do rio Hudson e se denominam Brooklyn, Bronx, Manhattan, Queens e Staten Island. Durante a década de 1910 o acelerado desenvolvimento das linhas de comboio do distrito de Manhattan levou ao crescimento exponencial da população o que, por sua vez, exigiu novas alternativas habitacionais para os habitantes que trabalhavam na cidade. Os distritos viviam de forma estável a nível económico visto beneficiar do comércio que se fazia através de negócios como gráficas e fábricas de roupa, logística de armazéns e transportes e também do comércio atacadista controlado predominantemente por trabalhadores de colarinho azul por serem negócios, na sua maioria, de trabalho manual. Desta forma, o Bronx evoluiu de forma significativa e foi visto como um local residencial desejado pelas famílias trabalhadoras de classe média já que aqui poderiam usufruir de uma vida longe da agitação do distrito de Manhattan e ainda assim estarem a uma distância conveniente do mesmo, o que permitia uma deslocação ágil.

Após a Segunda Guerra Mundial, acontecida entre 1939 e 1945, o Bronx passa por uma mudança dramática. Os soldados em guerra no exterior voltam a casa e ocupam habitações concebidas em específico para os mesmos, com o propósito de os acolher em Queens e Long Island. A economia do pós-guerra diminui a industrialização urbana e à medida que as indústrias de manufatura iam enfraquecendo, abria-se a oportunidade para o nascimento de uma nova economia que se baseia na tecnologia da informação. Com a mudança trazida pelo pós-guerra muitos cidadãos negros e porto-riquenhos mudaram-se para o Bronx e iniciou-se um processo de diversificação racial denominado "Desegregation Busing", que tinha como o objetivo terminar com a segregação racial nas escolas públicas e, desta forma, permitir a existência de uma diversificação racial, o que gerou no distrito uma desaprovação por parte da comunidade branca. Deu-se assim um fenómeno de troca e à medida que as famílias Irlandesas, Italianas e Judias se iam retirando do distrito, eram abertas oportunidades habitacionais para mais famílias Afro-americanas, Latinas e Caribenhas. A fuga da comunidade branca denominada de "White Flight" teve ainda mais participantes devido a uma série de acontecimentos que vinham a acontecer entre os anos 60 e 70, como a abertura do "Co-op City", um complexo habitacional construído entre 1966 e 1973 que gerou a existência de 15.000 novos apartamentos através de 35 edifícios que permitiram a famílias de classe média adquirir habitações com um ótimo custo-benefício e as obras propostas pelo coordenador de obras da cidade Robert Moses que decidiu a construção da via expressa "Cross Bronx expressway" que conecta Long Island, Manhattan e New Jersey atravessando o centro do sul do Bronx. Estas novas construções levaram à deslocação de residentes das suas casas e ao encerramento de alguns negócios locais.

Em 1970 a construção da via interrompia "113 streets, avenues and boulevards; sewers and water and utility mains numbering in the hundreds; one subway and three railroads, five elevated rapid transit lines, and seven other expressways or parkways, some of which were being built by Moses simultaneously" (Jonnes 2002, p.120-121). Em simultâneo, foram destruídas 60.000 casas obrigando assim a que cerca de 170.000 pessoas de famílias afetadas fossem realojadas e, várias delas, através de um programa chamado "Title I Slum Clearance and Community Development and Redevelopment program" que tinha como objetivo "realization...of the goal of a decent home and a suitable living environment for every American family..." (Forest 1985, p.728-729), ou seja, através de investidores privados, recuperar áreas devastadas pela conduta criminosa e aumentar e melhorar as áreas de habitação e de saúde pública, eliminando habitações de qualidade inferior de forma a proporcionar uma área residencial mais saudável. Para além disso, decorreram uma série de incêndios propositalmente e criminosos que destruíram cerca de 80% das habitações existentes no lado sul do Bronx o que provocou, mais uma vez, o deslocamento em massa de 250.000 pessoas de famílias trabalhadoras de classe média. A saída de famílias de classe média gerou oportunidades para as famílias mais empobrecidas como famílias trabalhadoras Afro-americanas, Latinas e Caribenhas que se instalaram no Bronx ocupando os lugares deixados pelas famílias de classe média antecedentes, contudo, algumas das habitações desocupadas foram ocupadas por indivíduos com ligação ao crime que trouxeram para a comunidade a sensação de insegurança e transformaram o distrito que, no passado era próspero, em uma "city of despair" (Fernando 1994, p.2). De 1973 a 1977, foram relatados anualmente 12.000 incêndios onde 5.000 prédios e 100.000 casas foram destruídos. Ainda no ano de 1977, no dia 13 de Julho por volta das nove e trinta da noite aconteceu um fenómeno de violência no Bronx e em toda a cidade de Nova York, onde as horas de agitação civil, destruição e crimes como roubo e vandalismo se fizeram presentes pela noite dentro devido a um corte elétrico que resultou na escuridão total de toda a cidade de Nova York.



FIG. 01
Looking northwest at Third Avenue Elevated over Cross Bronx Expressway, 1974

Este acontecimento trouxe para o distrito diversas emissoras televisivas de notícias nacionais, intuito de testemunhar as consequências dos anos de declínio populacional, negligência política e de conduta criminosa que levaram à criação de um território fértil para o tráfico de drogas e o nascimento da cultura dos gangues. O distrito era descrito como “the worst neighborhood in America” (Grogan e Proscio 2000, p.15). Após todos os acontecimentos, o distrito era dividido por duas áreas fulcrais onde se dividiram também as comunidades. No lado nordeste do Bronx vive uma comunidade de classe média na recém-construída “Co-op City” que fornecia milhares de apartamentos com uma qualidade de vida favorável e no lado sul, oeste e central reside uma comunidade empobrecida com fracas condições de vida numa área favorável à conduta do crime, e devido a todos estes fatores e, em simultâneo, numa tentativa de separar os lados do distrito surge o termo “South Bronx” que identifica o lado sul, oeste e central e que se tornou, até ao dia de hoje, num termo popularizado, de acordo com Emmett George Price.

popularized all over the country and subsequently the world. Thus, everywhere that a large population of impoverished people (whether Black, Latino, Caribbean, Irish, Italian, Jewish, or other) lived was now deemed “the South Bronx.” At first the term was used to describe just 1 square mile in the southeast corner of the Mott Haven neighborhood, but by 1980, the South Bronx included parts of Melrose, Hunt’s Point, Morrisania, West Farms, Tremont, the Grand Concourse area, Highbridge, and Morris Heights. The South Bronx had grown to cover a whopping 20 square miles encapsulating pretty much everything south of Fordham Road. (Price 2006, p.7)

(1.2) O NASCIMENTO DO HIP-HOP

Clive Campbell, mais conhecido artisticamente como Kool Herc e, posteriormente, como “Father of Hip-Hop” (Price 2008, p.107), chegou ao Bronx em 1967 e trouxe consigo a paixão pela música e o conhecimento e a vivência da vida dura dos gangues. Ao envolver-se em determinados gangues acabou por ter contacto com vários grupos de dança, o que fez com que este demonstrasse desejo em possuir uma vida diferente e fora da violência. Este desejo impulsionou-o a explorar o mundo da música, visto que, compreendeu que a música desempenhava um papel importante naquilo que era a cura, mesmo que momentânea, da vida de vários jovens oprimidos do Bronx. Deste modo, nasce Kool Herc como DJ que veio, anos mais tarde, a impulsionar o nascimento do Hip-Hop. Nascido em Kingston na Jamaica, Clive Campbell em criança, presenciou o trabalho de diversos DJs sobre faixas instrumentais jamaicanas já existentes o que inspirou, juntamente com as inspirações retiradas das diversas festas frequentadas pelo mesmo no bairro do Bronx um novo estilo de Djing proclamado pelo Kool Herc, o “Break Beat”. Este novo estilo serviu como uma nova tela para os dançarinos visto que, ao som da recente batida podiam demonstrar os seus movimentos extravagantes

que privilegiavam o detalhe. Estes, juntamente com os MCs auxiliavam o DJ no transporte do sistema de som já que o mesmo era de grande porte dando origem à primeira equipa de Hip-Hop denominada de “Kool Herc and the Herculords”, também referidos como “Herculoids”.

Na década de 70, o novo som do DJ espalhava-se pelo Bronx influenciando outros DJs que adaptaram o som às suas preferências, visto que, cada DJ tinha a sua própria área geográfica e local de atuação, “Herc played the West Bronx neighborhood and the East Bronx nightclubs; Grandmaster Flash played the South Bronx (from 138th Street to 163rd Street). Afrika Bambaataa held the southeast, and in the north, DJ Breakout and DJ Baron held court”. (Price 2008,p.12). DJ Kool Herc iniciou o caminho para a criação da cultura do Hip-Hop e para o subgénero que viria, mais tarde, a ser chamado de música Rap, contudo, foi Lance Taylor, mais conhecido como Afrika Bambaataa, que procedeu à institucionalização da cultura e serviu como o seu primeiro embaixador, criando assim a Zulu Nation como forma de residência e apresentação da cultura à população. Durante esta década, o Hip-Hop que “gives voice to the tensions and contradictions in the public urban landscape during a period of substantial transformation in New York and attempts to seize the shifting urban terrain, to make it work on behalf of the Dispossessed.” (Rose 1994, p.22), adquiriu uma considerável atenção do público, principalmente mais jovem e desprovido de condições, que via a cultura como “a prominent force for change” (Price 2008, p.13). Em 1976, surgiu “Rapper’s Delight”, um single gerado através da rima produzido pela editora Sugar Hill Records e assinado pelo principal grupo da mesma apelidado de Sugar Hill Gang que se estabeleceu como a primeira música de rap alguma vez criada e ganhou notoriedade e reconhecimento através da rádio, elemento relevante dos média de comunicação. A reação positiva do público perante o novo som do recente single inspirou vários artistas já notáveis do Bronx, Harlem e Brooklyn, como Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, Cold Crush Brothers e outros artistas inovadores locais conhecidos pelo seu trabalho nos bairros a procurarem a assinatura de contratos com editoras como a própria Sugar Hill Records e Paul Winley e, posteriormente, Def Jam Records e Tommy Boy Records. Estas ligações conferiram aos artistas, sobretudo aos MCs, uma maior exposição e maior oportunidade de se favorecerem a nível económico. No entanto, por conta do protagonismo dos MCs, os outros integrantes desta cultura como os Djs, Graffitis e os dançarinos de break dance foram transferidos para um segundo plano onde o seu papel apresenta menos predominância e visibilidade, fazendo com que estes se tornassem em subordinados na apresentação da cultura do Hip-Hop no mainstream. Em 1980, ano histórico na cultura do Hip-Hop, Kurtis Walker conhecido artisticamente como Kurtis Blow, recebeu o primeiro disco de ouro certificado alguma vez concedido a uma música de rap por alcançar mais de 500.000 vendas do seu single “The Breaks”. O sucesso do single conferiu ao artista, não só um contrato com a editora Mercury Records, como também ao género do Hip-Hop, a validação de que a música rap e a cultura valiam o investimento por parte das editoras. Por consequência, centenas de jovens inspirados pela arte da rima começaram a ouvir os novos sons da música rap nas rádios urbanas de estações de rádio locais.

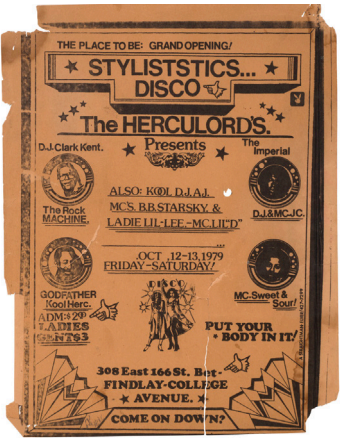


FIG. 02
Panfleto de divulgação dos Herculords, Outubro de 1979

Um ano após o sucesso de Kurtis Blow, o grupo Funky 4 Plus One More (Funky 4 + 1) estreia-se no programa *Saturday Night Live*, no dia 14 de Fevereiro, no canal NBC e apresenta o seu single "That's the Joint", sendo assim o primeiro grupo de Hip-Hop, mais concretamente de música rap, a aparecer em televisão nacional.

Ao longo do início desta década, as estações de rádio locais e as estações de rádio universitárias de todos o país reservaram tempo de antena, em horários agendados especialmente para a divulgação da música rap, com o intuito de tocar lançamentos recentes de editoras independentes ou prestigiadas. E em 1982 surge o programa *Zulu Beats* na estação WHBI, o primeiro programa comercial de Hip-Hop de rádio onde o artista Afrika Islam, DJ, B-boy e membro da Zulu Nation, tocava ao vivo os beats e as rimas do Hip-Hop, o que permitia, ao público que não tinha oportunidade de comparecer em festas, ser capaz de "hear what we do, all at once". (Robbie, 2015). *Zulu Beats* originou uma tendência e o subgénero rap foi tocado em todo o país, desde o Nordeste à Costa Este e, nesta costa, a estação de rádio conhecida como KDAY emergiu como a primeira rádio a dedicar vinte e quatro horas à transmissão da cultura do Hip-Hop. A divulgação de singles, performances ao vivo e em estúdio e ainda, entrevistas a artistas de referência eram elementos da transmissão da rádio e permitiu às camadas mais jovens atraídas pelo Hip-Hop e pela sua forma de expressão liberal alimentar o seu interesse e curiosidade pela cultura. A forma de expressão liberal permitiu aos artistas a inclusão da linguagem urbana que inclui metáforas de rua próprias da cultura, a linguagem imprópria e ainda a possibilidade de abordagem e discussão de temas associados à vida desta culturas e considerados tabu como por exemplo, o sexo, a procura de um estilo de vida com abundante património financeiro, a cultura dos gangues e, conseqüentemente, a utilização de drogas. Pela metade da década, a rádio era uma das principais formas de entretenimento dentro das metrópoles do país. Ainda em 1982 aconteceu uma das primeiras digressão com divulgação a nível nacional denominada *Kitchen Tour*. Constituída por artistas como Rock Steady Crew, FAB 5 FREDDY, Crazy Legs, DJ Spy, entre outros outros, acontecia em Washington, D.C., Pensilvânia, Nova York, Minnesota, Iowa, Illinois, Michigan, Toronto e Canadá. Após dois anos, em 1984 a digressão *Fresh Fest Tour* declara-se como a primeira digressão com grande reconhecimento e retorno financeiro. Com vinte e sete datas agendadas, a programação passava por todo o país e era formada por artistas como Run-DMC, Kurtis Blow, Whodini, Fat Boys, e Nucleus e arrecadou cerca de 3,5 milhões de dólares. O evento tornou-se, de tal forma, popular que decorreu anualmente conseguindo captar o interesse dos fãs de Hip-Hop que "were mesmerized by the personal appeal of the artists and identified with much of the lyrical content and musical context" (Price 2008, p.14) e que, por sua vez, não estavam apenas presentes no evento, agora adquiriam gravações musicais e merchandising que retratava os seus artistas favoritos do evento, como por exemplo, camisolas e bandanas. Com o auxílio do empresário Russell Simmons, os artistas conquistaram a oportunidade de se apresentarem em programas de televisão e em talk shows o que lhes conferiu uma exposição ainda maior no país. A partir deste momento, esta exposição nunca antes alcançada, permitiu

ao público conhecer, de forma mais rápida, a cultura do Hip-Hop e o seu subgénero musical rap que é o mais predominante, à medida que o interesse do público foi aumentando, também a atenção dos empresários da indústria se fez mais presente o que contribuiu para o nascimento de novos meios de propagação da cultura como documentários, filmes, revistas e fotografias.



FIG. 03 E 04
Recortes de livro de banda desenhada da série *The Hip-Hop Family Tree* ilustrado por Ed Piskor, 1984

FIG. 05
Poster de divulgação da *Fresh Festival*, 1984

Os novos meios de propagação, nomeadamente as estações televisivas e o cinema, através de filmes como, *Beat Street* produzido em 1984 pela MGM Entertainment, *Body Rock* produzido em 1984 pela New World Pictures, *Breakin'* realizado em 1984 pela Canon Group, *Breakin' 2: Electric Boogaloo* elaborado em 1984 pela Cannon Film Distributors, *Groove* produzido igualmente em 1984 pela Filme Development Fund and Visual Eyes Productions e, por fim, *Rappin* realizado em 1985 pela Cannon Pictures, permitiram que o Hip-Hop enquanto cultura e estilo musical alcança-se lugares não destinados nas digressões e onde a

larga diversidade de estações de rádio que passavam singles de música rap não abrangia. A tendência da apresentação do Hip-Hop em estações televisivas foi aumentando, especialmente com a sua exibição em estações como BET (Black Entertainment Television) e MTV (Music Television), lançadas em 1980 e 1981, respectivamente, e que conferiram à cultura um lar na televisão através de programas como *Video Music Box* estreado em 1983, *Graffiti Rock* em 1984, *Yo! MTV Raps* em 1988 e *Rap City* em 1989.

Para além da difusão do Hip-Hop através destes meios, houve também uma ascensão da divulgação em revistas como *The Source* fundada em 1988, *Vibe* em 1994, *Insomniac* em 1996 e *XXL* em 1997, o que permitiu publicitar a cultura de uma forma mais diversa, através não só de anúncios e informações sobre novos singles e álbuns, como também, através de informação sobre novas digressões de vários artistas e as suas respetivas datas e locais, tendências de moda própria da subcultura e inúmeras outras informações adicionais.



FIG. 06
Revista *Vibe*, Outubro, 1995



FIG. 07
Revista *The Source*, Nº 64, Janeiro, 1994

(1.3) O CONFLITO RACIAL

(1.3.1) O RACISMO

O racismo surgiu numa data incerta e ainda nos dias de hoje gera debate sobre o seu aparecimento, apesar do escritor Ibram X.Kendi mencionar que o ano de 1620 foi o ano de origem de ideias racista que contribuíram para a legalização da escravidão. Contrapondo a teoria de Kendi, o historiador Cord J. Whitaker afirma que a discriminação surgiu na era medieval, contudo, na década de 1990, investigadores acreditavam que este conceito deriva da modernidade, visto que acontece devido à ascensão da Biologia e de Estados defensores do Nacionalismo, ou seja, apêndices da modernidade. De acordo com a autora Robin Diangelo, a sociedade foi ensinada a acreditar que existem diferenças genéticas que dividem as raças e que estas são, uma das desculpas para a discriminação de certas raças, na sua maioria de cor negra. As diferenças genéticas, derivadas da Biologia, como “differences such as hair texture and eye color” (Diangelo 2018, p.34) são características superficiais e surgiram de forma natural como mudanças geográficas.

Em 1776, ano de fundação dos Estados Unidos da América, direitos como a liberdade e a igualdade independente da raça, religião ou da classe social eram ideias radicais, ao mesmo tempo em que a economia do país era realizada através de “abduction and enslavement of African people, the displacement and genocide of Indigenous people, and the annexation of Mexican lands” (Diangelo 2018, p.34). A escravização sustentava interesses sociais e económicos, principalmente a pessoas de raça branca que se superiorizavam através da sua cor e por isso, era vantajoso justificar que a escravização e a colonização eram algo realizado por conta da inferioridade das diversas raças escravizadas, entre negros a indígenas.

Thomas Jefferson, o 3º presidente dos Estados Unidos e inclusive, possuidor de centenas de pessoas escravizadas sugeriu que existiam diferenças naturais entre as raças e que a ciência seria a prova destas distinções e desta forma, não haveria contradição entre os seus ideais e as suas práticas. Acreditava que “black people were naturally and inherently inferior (he saw Indigenous people as culturally deficient—a shortcoming that could be remedied)” (Diangelo 2018, p.35) e afirmava que “blacks are inferior to white endowment of both body and mind” (Ayomide Akinbode, 2023) e de forma a comprovar a inferioridade das raças os cientistas americanos, baseando-se em trabalhos prévios realizados por cientistas europeus tornaram a ideia de Jefferson num facto. Anos antes desta teoria imposta por Jefferson, o sociologista e historiador Ibn Khaldun afirmou em *The Muqaddimah* que, “The Negro nations are, as a rule, submissive to slavery,” Khaldun surmised, “because (Negroes) have little that is (essentially) human and possess attributes that are quite similar to those of dumb animals.” (Kendi 2016, p.20).

A ideia da inferiorização racial foi criada de forma a justificar a desigualdade e a exploração de pessoas de cor por parte de pessoas de raça branca com poder social e económico como afirma Ibram Kendi em *Stamped From The Beginning*:

The beneficiaries of slavery, segregation, and mass incarceration have produced racist ideas of Black people being best suited for or deserving of the confines of slavery, segregation, or the jail cell. Consumers of these racist ideas have been led to believe there is something wrong with Black people, and not the policies that have enslaved, oppressed, and confined so many Black people.

Racist ideas have done their job on us. We have a hard time recognizing that racial discrimination is the sole cause of racial disparities in this country and in the world at large. (Kendi 2016, p.10)

A ideia da raça é uma ideia social que foi criada com o objetivo de validar a desigualdade racial e defender o benefício da população de raça branca. O termo “branco” surgiu pela primeira vez no final de 1600 na lei colonial e por volta de 1790, a população foi incentivada a reivindicar a sua raça nos “census”. Em 1825 os tipos de sangue determinariam em que raça se inseria cada elemento da população. Desde o ano de 1800 até ao início do século 20, vários imigrantes surgiram nos Estados Unidos e o conceito de raça foi solidificado. No ano de 1865 a escravidão foi banida, contudo, a raça branca permaneceu como uma raça superior e a brutalidade contra os afro-americano manteve-se através de novos formatos.

To have citizenship—and the rights citizenship imbued—you had to be legally classified as white. People with nonwhite racial classifications began to petition the courts to be reclassified. Now the courts were in the position to decide who was white and who was not. For example, Armenians won their case to be reclassified as white with the help of a scientific witness who claimed they were scientifically “Caucasian.” To justify these contradictory rulings, the court stated that being white was based on the common understanding of the white man. In other words, people already seen as white got to decide who was white. (Diangelo 2018, p.36)

Nos dias de hoje a inferiorização de raças continua a existir, seja de forma evidente ou disfarçada. De acordo com Dorothy A. Brown, o sistema tributário americano favorece há vários anos as famílias de raça branca, o que reforça a diferença económica racial. Afirma que, “black families were paying more for their homes than their new white neighbors had paid”(Brown 2021, p.52), mesmo que estas se encontrem a viver no mesmo local geográfico. O sistema do racismo inicia-se com a ideologia, que se apresenta como um conjunto de ideias, pensamentos e doutrinas orientado para ações sociais e políticas. Desde o nascimento que somos condicionados a aceitar que não devemos questionar estas ideias e por isso, a ideologia é reforçada através de várias formas e “medias”, desde o ensino na escola, nos livros didáticos, no cinema, publicidades, discursos políticos, entre outros. As ideologias têm relevância pois são as estruturas pelas quais somos ensinados a interpretar, compreender e assim dar sentido à existência social. De acordo com Robin Diangelo,



FIG. 08
Flagellation of a female Samboe slave, 1793

The racial ideology that circulates in the United States rationalizes racial hierarchies as the outcome of a natural order resulting from either genetics or individual effort or talent. Those who don't succeed are just not as naturally capable, deserving, or hardworking. Ideologies that obscure racism as a system of inequality are perhaps the most powerful racial forces because once we accept our positions within racial hierarchies, these positions seem natural and difficult to question, even when we are disadvantaged by them. In this way, very little external pressure needs to be applied to keep people in their places; once the rationalizations for inequality are internalized, both sides will uphold the relationship. (Diangelo 2018, p.40)

O Racismo é um termo intensamente enraizado na nossa sociedade e não se limita a um único elemento da sociedade ou ato. A aplicação do poder branco sobre as comunidades de cor é uma prática histórica considerada comum e tradicional pela ideologia e permite comportamentos dicriminatórios. Apesar de vários elementos da comunidade branca afirmarem que o racismo é um termo do passado,

racial disparity between whites and people of color continues to exist in every institution across society, and in many cases is increasing rather than decreasing. Although segregation may make these disparities difficult for whites to see and easy to deny, racial disparities and their effects on overall quality of life have been extensively documented by a wide range of agencies. Among those documenting these challenges are the US Census Bureau, the United Nations, academic groups such as the UCLA Civil Rights Project and the Metropolis Project, and nonprofits such as the NAACP and the Anti-Defamation League. (Diangelo 2018, p.41)

FIG. 09
Primeira página do jornal *The Liberator*, 11 de Abril, 1845

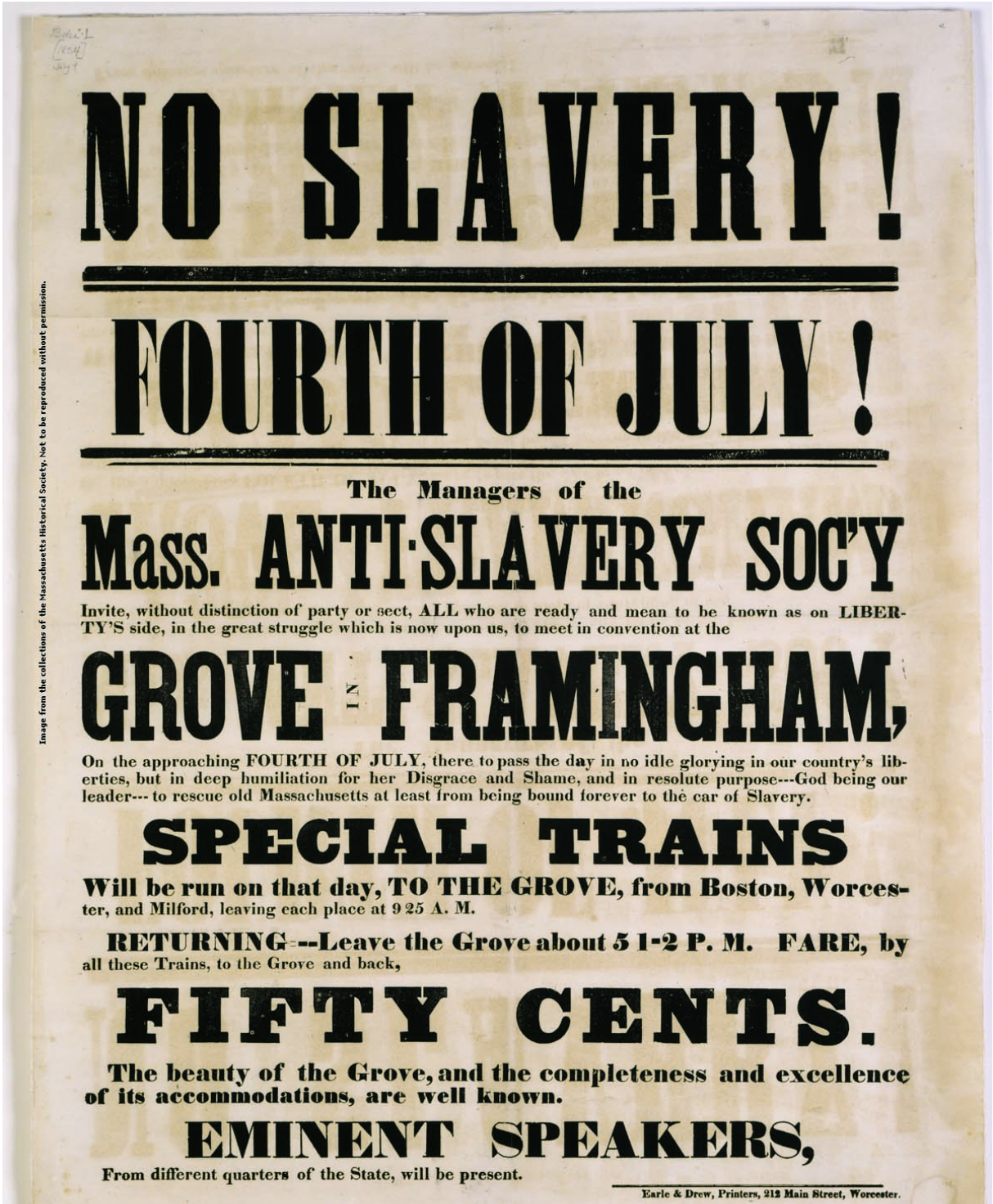


FIG. 10
Poster anti-escravidão do movimento Abolitionist, 1854

(1.3.2) O CONFLITO POLICIAL

The problem of police brutality is rooted in the atmosphere, attitudes, policies, and practices of police departments. Like the majority of other urban police departments, the NOPD had a distinct institutional culture that emphasized an “us versus them” attitude toward the communities in which they served. (Moore 2010, p.7)

O conflito entre a força policial e a comunidade Afro-americana não é recente e decorre há várias décadas. Aliada ao racismo, a brutalidade policial é uma fonte de frustração para as comunidades negras que testemunham diariamente a discriminação racial.

O clima pós-guerra provocou uma migração da comunidade Afro-americana do sul da América para as áreas urbanas e modernas do país em procura de melhores condições de vida, a nível económico e social. No entanto, esta procura teve como consequência não só a melhoria da qualidade de vida, como também, o contato mais frequente com a força mais predominante do Estado, a força policial. Esta força, maioritariamente branca, “institutionalized an informal culture of police brutality toward African Americans and they emerged as the protectors of white privilege and the opponents of black progress.” (Moore 2010, 1) e ofereciam pouca proteção à comunidade negra perante a comunidade branca, como afirma a autora Gail Williams O’Brien: “the police operated as the frontline guardians of an arbitrary criminal justice system and a social order that controlled black Americans in their relations with whites but that offered blacks little protection from whites or from one another” (O’Brien 1999, p.164).

Para além da pouca proteção, a força policial desenvolveu uma mentalidade de superioridade e comando sobre a comunidade que crescia consideravelmente nas cidades do país, o que levou à utilização de métodos de repreensão policial que envolviam brutalidade e levavam consequentemente, a conflitos, muitas vezes de grande escala. Estes métodos de repreensão eram repudiados por grande parte das comunidades negras e por vários movimentos, entre eles, os Black Panther Party que ao escreverem o seu programa intitulado *Black Panther Party's Ten-Point Program* mencionaram diretamente a brutalidade policial através do ponto sete intitulado de “We Want An Immediate End To Police Brutality And Murder Of Black People” e que defende o fim desta brutalidade.

We believe we can end police brutality in our Black community by organizing Black self-defense groups that are dedicated to defending our Black community from racist police oppression and brutality. The Second Amendment to the Constitution of the United States gives a right to bear arms. We therefore believe that all Black people should arm themselves for self-defense. (University California Press, n.d)

Como consequência dos atos policiais brutais, surgiram diversos acontecimentos negativos como, homicídios de elementos policiais, assaltos, prisões ilegais, injustiça contra prisioneiros negros em tribunal, a uti-

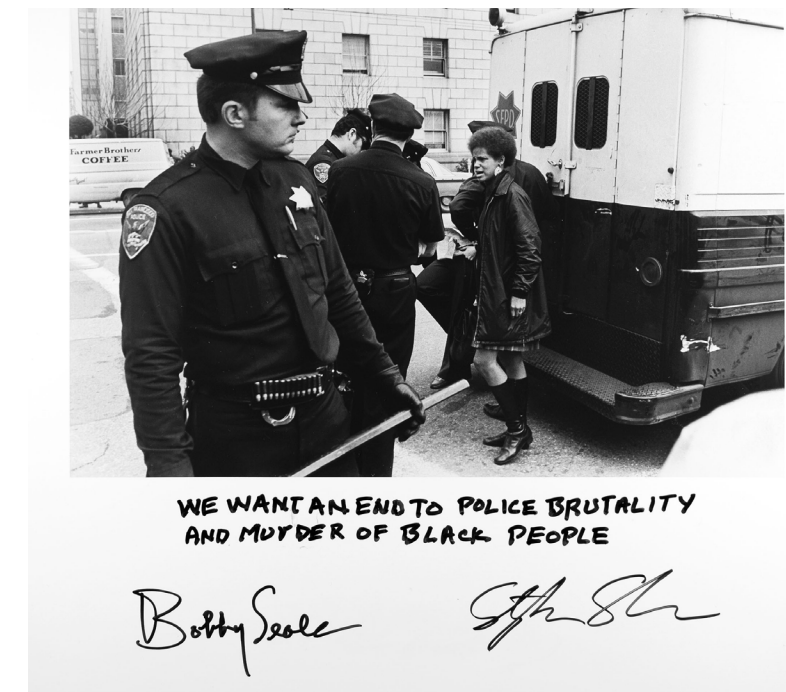


FIG.11
Ponto sete elaborado no *Ten-point Program* do movimento Black Panther Party, 1966

lização de injúria racial e a agressão de prisioneiros sob custódia policial. Apesar de certos departamentos de polícias do país não terem grandes registros de denúncias contra a brutalidade policial vivida pela comunidade negra e a “media mainstream” não abordar este assunto nos jornais, os jornais de domínio negro forneceram sempre um papel de destaque para notícias que envolvessem este tema. Além disso, os arquivos das organizações dos direitos civis estão cheios de depoimentos em primeira pessoa de vítimas de experiências de brutalidade policial como afirma Leonard N. Moore:

The mainstream media rarely covered incidents of police brutality against African Americans, the black press always highlighted cases of police mistreatment, and generally on the front page. Even a cursory examination of black newspapers in the postwar period reveals articles, at times on a weekly basis, detailing cases of police brutality. Likewise, the archives of local and national civil rights organizations are filled with thousands of affidavits and letters relaying first-person experiences of police brutality. (Moore 2010, p.2).

A comunidade afro-americana foi tratada de forma brutal e era vista como uma comunidade disfuncional, onde o sexo masculino era caracterizado como perigoso e criminal, sendo brutalizado frequentemente pela polícia. A comunidade vivia nas cidades do país, uma dualidade catastrófica onde, para além de necessitar de proteção contra a discriminação e a supremacia branca, em simultâneo requeriam proteção contra a própria força policial que deveria apresentar-se como uma força de segurança e pela qual pagavam taxas de serviços policiais. Nos dias de hoje, o conflito e a brutalidade policial continua presente na vida de várias comunidades negras, com a mesma intensidade e provoca inúmeras mortes por ano, no entanto, a mídia tem um papel mais presente na divulgação

destes atos. Em 25 de Maio de 2020, o homicídio de George Floyd causou um impacto colossal a nível mundial, que se manteve durante dois anos e que deu origem aos maiores protestos na história dos Estados Unidos da América, com uma participação estimada entre 15 a 26 milhões de pessoas. George Floyd foi uma vítima da brutalidade policial vivida nos Estados Unidos e no mesmo ano, morreram em simultâneo 1,020 pessoas sendo que 243 eram cidadãos negros.

O *The Washington Post* registou num período entre 2015 e 2023, um número de 8432 mortes provocadas pela força policial e de acordo com a organização de direitos civis NAACP (The National Association for the Advancement of Colored People),

Since 2005, 98 non-federal law enforcement officers have been arrested in connection with fatal, on-duty shootings. To date, only 35 of these officers have been convicted of a crime, often a lesser offense such as manslaughter or negligent homicide, rather than murder. Only three officers have been convicted of murder during this period and seen their convictions stand. Another 22 officers were acquitted in a jury trial and nine were acquitted during a bench trial decided by a judge. 10 other cases were dismissed by a judge or a prosecutor, and in one instance no true bill was returned from a grand jury. Currently, there are 21 non-federal law enforcement officers with pending criminal cases for fatal shootings. (NAACP, n.d)

Em simultâneo, a brutalidade policial causa grandes taxas de doenças psicológicas em jovens afro-americanos nos Estados Unidos da América e a violência causada por esta brutalidade corresponde à sexta causa principal de morte de homens entre os 25 e 29 anos em todos os grupos raciais. Em média, cidadãos de raça negra testemunham, a cada ano, quatro assassinatos de pessoas afro-americanas causados por elementos policiais no mesmo local geográfico. Para além disso, apesar de vários casos de brutalidade policial não serem julgados em tribunal, os familiares das vítimas têm o direito de pedir indemnizações que custam milhões de dólares ao país a cada ano.



FIG. 12
American Pictures, New York, Andrew Lichtenstein, 1980



FIG. 13
American Pictures, New York, Andrew Lichtenstein, 1980



FIG. 14
New York, Andrew Lichtenstein, 1980



FIG. 15
Icons, Jonathan Mannion

2. A CULTURA DO GÊNERO MUSICAL

(2.1) OS ELEMENTOS DO HIP-HOP

A cultura do Hip-Hop é definida através de uma combinação de certos elementos fundacionais que servem como um mecanismo de auto expressão que se baseia na criatividade individual e que demonstra “resistance to American cultural sensibilities, lifestyle, and ideals.” (Bonnette-Bailey 2015, p.40). Em adição à música, Djing, graffiti, B-Boying e B-Girling e Mcing, são os quatro elementos principais, contando com a adição de um quinto elemento criado como uma expansão conceitual da cultura do Hip-Hop.

(2.1.1) DJING

A prática de Djing é realizada por DJs e consiste na apresentação de música ou sons pré-gravados perante uma audiência, normalmente ao vivo e, ao longo do tempo, os DJs foram adquirindo diferentes características. A história desta prática remonta ao ano de 1906 quando um engenheiro em Boston chamado Reginald A. Fessenden tentou enviar sinais de música não codificados para a Escócia. Após 14 anos, já em 1920 a rádio era um “media” de comunicação bastante popular e, consequentemente, os DJs usufruíram também desta popularidade. Ao longo das décadas de 1930 e 1940 as indústrias musical e fonográfica usufruíram de um grande crescimento o que implicou o aumento da transmissão da música popular conferindo aos DJs a continuação da sua popularidade que vinha a expandir em cidades como Nova York, Pittsburgh, Hollywood, Memphis e Cleveland. Em 1950, o conceito de DJ mudou consideravelmente quando estes começaram a fazer apresentações ao vivo em festas referidas como “platter parties” e “sock hops” (Price 2008, p.22) e em festas escolares e universitárias.

O meio televisivo também serviu como residência para esta prática, visto que, muitos DJs eram parte integrante de vários programas como por exemplo, American Bandstand estreado em 1952 por *Dick Clark* e *Soul Train* lançado em 1970 por Don Cornelius, que tinham como propósito a transmissão de música tocada por bandas ou DJs para jovens que possuíam uma paixão pela música e pela dança. Inclusive, a popularização do Rock ‘N’ Roll foi realizada pelos DJs, visto terem a capacidade de possibilitar a pessoas brancas a acessibilidade a música considerada negra ou de “raça”. Na década de 70 nasceu um estilo de música chamado ‘disco’ que usufruiu do “up-tempo” e era orientado para a dança. Tocado por vários DJs em todo o país, este novo estilo, em conjunto com o Funk, trouxe um estilo de dança igualmente energético e característico. Para além disto, esta década contou com o aparecimento do DJ Kool Herc

que influenciou vários b-boys e b-girls, bem como, Grandmixer DXT, anteriormente conhecido como D.ST, Kurtis Blow, Grandwizard Theodore e Jazzy Jay e que viria a influenciar a história da prática do Djing e a impulsionar o nascimento do Hip-Hop.



FIG. 16
K Slay in East Harlem, Henry Chalfant

(2.1.2) GRAFFITI

O Graffiti era descrito inicialmente por arqueólogos, como um sistema de expressão e comunicação que usufrui de representações visuais desenhadas ou escritas. A prática possui exemplos que derivam de vários locais e eras, desde antigas escavações realizadas para desvendar o antigo Egito e onde se observam registros desenhados em várias paredes até aos navios da Segunda Guerra Mundial onde a popular frase “Kilroy was here” deu origem à história do inspetor James J. Kilroy, que aparentemente, deixava a sua assinatura como forma de afirmar a sua presença e aprovação nos navios após a sua inspeção.

No século 20, o graffiti desempenhava um objetivo diferente que se moldava às características da época e apresentava-se como uma forma de revolução. Com as adversidades vividas pela população e a luta contra a discriminação política e policial nascem os chamados ‘revolucionários’, que formaram grupos e subculturas para se oporem contra as forças sociais do país. Estes grupos usufruem da prática do graffiti como forma de expressão colocando, várias vezes, a sua vida e a sua liberdade em perigo, visto infringirem a lei e realizarem as marcações durante a madrugada. Esta forma de expressão era facilmente visualizada em edifícios, viadutos, caixas de correio públicas, estações de comboio e, em particular, nos comboios em si. Com a predominante presença da cultura dos gangues na década de 1950 o graffiti serve como uma forma de demarcar a área geográfica de ocupação de cada grupo de forma a reivindicarem ter-

ritório perante outros grupos, e em simultâneo, intimidarem elementos da população para respeitarem os limites territoriais destes grupos. As marcações, denominadas de ‘tags’ eram geralmente realizadas em paredes e exibiam nomes de gangues e sinais específicos de cada gangue que serviam como identificação da mesma, na costa Oeste, gangues latinos como ‘Cholos’ e ‘Bachutos’ eram conhecidas por realizarem marcações escritas elaboradas a preto e branco, no entanto, o estilo de graffiti associado à cultura do Hip-Hop é originário da costa Leste.



FIG. 17
pump me up, Trouble Funk, 1981

FIG. 18
Futura, Martha Cooper, 1980

Durante o início da década de 1960, o graffiti era produzido, maioritariamente, por gangues de origem negra e latina e na sua criação, eram utilizados marcadores com pontas de feltro que os permitia criar “tags” em grande escala, o que possibilitava uma maior visibilidade. Posteriormente, o uso do spray permitiu a criação de “pieces,” short for ‘masterpieces’, or works of graffiti that are larger than tags and often accomplished in multiple colors” (Price 2008, p.29) e que, normalmente apresentavam, de forma subentendida, críticas ligadas ao contexto político e social. Em 1969, as práticas de “tagging” e “bombing”, que consiste na criação de diversas marcações em várias superfícies numa mesma área, eram consideradas vandalismo e a NYPD (New York City Police Department) tentava apreender “taggers” e “bombers”, o que fez com que a prática alcança-se uma maior popularidade entre os jovens. Os comboios foram a superfície mais utilizada pelos artistas, cobertos por “throw-up”, uma execução de graffiti breve que utiliza mais do que uma cor, e “burner” que se caracteriza por ser uma criação em grande escala que utiliza cores diversas e técnicas específicas viajavam entre bairros e permitiam que as obras fossem vistas em toda a cidade, dando origem à expressão “all-city”. Os “White trains”, comboios recém pintados e limpos, eram as telas mais almejadas por estes artistas que arriscavam a vida ao entrar em

estações de comboios e enfrentavam o terceiro trilho de alta tensão, que geralmente ao serem tocados, provocam uma eletrocussão. Em 1971, o graffiti enquanto prática e arte foi divulgado pela mídia através de um artigo do New York Times sobre o artista TAKI 183 que permitiu que a arte fosse propagada por todo o país. A exposição de TAKI 183 inspirou diversos artistas como LEE 163, PHASE 2 e SUPER KOOL 223 e ainda, Frederick Braithwaite, conhecido por FAB 5 FREDDY, Jean-Michel Basquiat, conhecido por SAMO e Keith Haring colaboraram na validação do graffiti como uma forma de arte ao transportarem a arte urbana para galerias de arte. Em simultâneo, surgiram associações de graffiti como UGA (United Graffiti Artists), NOGA (Nation of Graffiti Artists). Contudo, no ano de 1972, diversas campanhas anti-graffiti foram lançadas pela polícia de Nova York e artistas como "CAINE 1, MAD 103, and FLAME ONE, and collectives such as the FABULOUS 5" (Price 2008, p.31) opuseram-se contra as campanhas, no entanto, as táticas de detenção impostas pela polícia de Nova York contra o graffiti foram ficando mais rígidas e brutais e por volta da metade da década de 1980 o graffiti enquanto movimento diminuiu, estando mais presente em T-shirts, posters e capas de álbuns.



FIG. 19
Busta Rhymes, NYC, 1990, Janette Beckman

(2.1.3) B-BOY E B-GIRL

Na época primordial do Hip-Hop, a dança assumia o papel de essência principal da subcultura e foram os dançarinos locais que inspiraram os vários DJs a criarem novas batidas de forma a impulsionar a arte da dança. No início da década de 1970, os gangues tinham grupos de dança

próprios e eram atraídos pelo som energético do novo gênero, disco. A combinação entre a inovação musical do DJ Kool Herc e a institucionalização da cultura realizada por Afrika Bambaataa originou para a população uma oportunidade de diversão segura longe do conflito entre os gangues. No decorrer de festas locais e "jams" ao ar livre, festas onde os músicos tocam de forma informal sem qualquer preparação prévia, os grupos de dançarinos envolviam-se na música criada pelos DJs e, em especial, na inovação musical criada por DJ Kool Herc, denominada "Breakbeat". O som da constante batida da bateria acompanhada pelo som do baixo estimulava os grupos a envolverem-se em competições de dança amigáveis.

Este estilo de dança foi intitulado de "Breakdance" e desta forma, surgem os termos "b-boy" e "b-girl", de forma a denominar os dançarinos que praticam este estilo de dança. Para além de Breakdance, esta prática de dança que se caracteriza pela "combination of fancy footwork, floor spins, and acrobatic gestures combined the look of 1960s and 1970s martial arts flix with the reality of individual and unique urban expression" (Price 2008, p.32), foi também chamada de breaking e b-boying ou b-girling. A meio da década, desenrolou-se a criação de crews de dançarinos e entre elas estavam Zulu Kings, uma crew afiliada à Zulu Nation, criada por Afrika Bambaataa, Starchild La Rock, The Nigger Twins, The Rockwell Association, The Bronx Boys, Crazy Commanders e Rock Steady Crew que se consagrou como um dos grupos de breakance mais desafiante e com mais predominância. Para além disso, o grupo recebeu convites para se apresentar no meio televisivo através de diversas formas, como apresentações em programas em horários nobres, documentários, diversos filmes como "Wild Style" realizado em 1983, "Flashdance" de 1983 e "Beat Street" estreado em 1984, e ainda, um contrato com a editora Virgin Records.

Na década seguinte, em 1980, o papel de b-boy/b-girl perdeu predominância. À medida que a popularidade dos vídeos dos "singles" vai aumentando, os b-boy/b-girl ocupam lugar num segundo plano onde criam uma presença de palco como um complemento à presença principal do MC. Embora a prática do breakdance seja, ainda nos dias de hoje, uma tendência na cultura do Hip-Hop, a prática perdeu o predomínio que tinha nos dias primórdios do Hip-Hop.

(2.1.4) MCING

O termo "MC", abreviação de "Master of ceremonies", é a expressão com mais notoriedade na cultura do Hip-Hop. Apesar do termo MC ter nascido desta cultura, a função é precedente ao Hip-Hop, isto porque, apresenta semelhanças com a tradição dos "griots", geralmente associada com a parte oeste da África. Os "griots" como por exemplo, Gill Scott-Heron, Pigmeat Markham, Jesse Jackson, Muhammad Ali e entre outros, eram personalidades que comunicavam publicamente através da oralidade e

usavam o microfone como um meio de crítica, provocação e testemunho. Além disto, proporcionaram um palco para a ascensão dos MCs. Numa fase inicial, os MCs tinham como função principal proporcionar assistência aos DJs mantendo o público entretido e motivado através do microfone, sendo possível destacar MCs como Coke La rock, também conhecido como A-1 Coke e Nasty coke que se tornou no primeiro MC reconhecido. Em 1970, os MCs adquiriram um valor superior ao que possuíam anteriormente e, em vez de servirem assistência aos DJs, agora eram companheiros e desfrutavam de um papel com igual predominância. "Rapper's Delight" de Sugarhill Gang ofereceu aos MCs a possibilidade de se apresentarem publicamente sem um DJ, tendo em conta que poderiam ser acompanhados por uma banda ao vivo. Esta alternativa, em simultâneo com o desenvolvimento da tecnologia que permitia a utilização de um áudio digital, enfraqueceu a relação entre os DJs e os MCs e que, mais tarde, conferiu aos MCs uma valorização colossal perante o público. Na década de 1980 os MCs emergiram como ícones e dominaram a cultura do Hip-Hop. As editoras, influenciadas pela cultura em crescimento procuravam fechar contratos com MCs reconhecidos como, KRS-One, Kool Moe Dee, Kurtis Blow, Rakim, Big Daddy Kane, Queen Latifah, o grupo feminino Salt-n-Pepa, entre outros. Nesta década emergiu também o "Gangsta Rap". Já na década de 1990, os MCs ocupavam um lugar central no Hip-Hop e obtiveram um novo nível de reconhecimento perante o público, o que lhes permitiu ter influência suficiente para serem porta-vozes de marcas famosas como por exemplo, *Timberland*, *Nike*, *Tommy Hilfiger*, *Phat Farm*, *Supreme*, entre outras.



FIG.20
Fat Boys, 1985, David Corio

(2.1.5) O QUINTO ELEMENTO

À medida que o Hip-Hop expande a nível de relevância e território durante a década de 1980 foram incorporados na cultura alguns elementos adicionais que servem como expansões complementares do constante crescimento do Hip-Hop. "Knowledge, Culture and Overstanding" surge como o quinto elemento desta cultura, através de Afrika Bambaataa e a sua organização "Universal Zulu Nation".

Com base nas ideias iniciais e fundadoras do Hip-Hop, a nível social, político e económico, Afrika Bambaataa tentava reavivar a consciência coletiva existente no tempo da sua criação. Reconhecia que a cultura tinha evoluído de forma rápida e pertencia a uma nova geração de artistas, o que lhe conferia um valor positivo, no entanto, acreditava que a cultura detinha um terreno fértil para novas oportunidades financeiras e que os artistas prestavam, com maior intensidade atenção a estas oportunidades, em vez de continuarem a utilizar a subcultura como uma forma de ativismo. Apesar de não considerar a busca por uma vida onde as capacidades financeiras são avantajadas como algo negativo, acredita que a imersão do Hip-Hop na indústria entre as décadas de 1980 e 1990 fez com que a cultura ficasse desprovida das suas premissas e contexto iniciais. Para além desta noção imposta por Afrika Bambaataa, outros grupos consideravam o "beat boxing" como o quinto elemento da cultura.

Tendo em conta que a voz humana é a base da maioria dos instrumentos, o beat box assume-se como uma prática antiga onde é realizada a reprodução de sons instrumentais através da voz. Em 1980, o MC Doug E. Fresh popularizou momentaneamente esta prática ao introduzi-la nas suas performances ao vivo e mais tarde, o rapper Rahzel M. Brown, conhecido simplesmente por Rahzel, também a popularizou ao utilizá-la em apresentações e gravações com o grupo de Hip-Hop "The Roots". Apesar de o beat box continuar a ser um fenómeno no underground, visto fornecer uma base musical para os novos MCs, não alcançou a popularidade e a relevância que possui o rap nos dias de hoje.

(2.2) OLD SCHOOL MASTERS

Com o nascimento de uma nova subcultura, surgiram novos estilos, novas artes e novos ideais. Agrupados a todos estas características, nasceram em simultâneo, intervenientes que fizeram fluir a cultura em várias vertentes, entre a música, a moda e a arte, como o graffiti. Na vertente musical surgiram vários artistas primórdios na era "Old School" do Hip-Hop, que conferiram reconhecimento à subcultura, colocando-a mais tarde em lugares de sucesso entre a indústria musical e o meio social.

O Dj Afrika Bambaataa, agrupado ao Dj Kool Herc, foi um elemento essencial no desenvolvimento da vertente musical da subcultura do Hip-Hop. Reputado como "The godfather of Hip-Hop" (Prince 2008, p.105), Afrika Bambaataa, através da criação da Universal Zulu Nation, serviu como embaixador da subcultura, tornando-se num dos nomes com mais proeminência. Emergida na década de 1970, a Universal Zulu Nation "stands for: Knowledge, Wisdom, Understanding, Freedom, Justice, Equality, Peace, Unity, Love, Respect, Work, Fun, Overcoming the negative to the positive, Economics, Mathematics, Science, Life, Truth, Facts, Faith and The oneness of God." (Saphire, n.d, p.15) e surgiu com o objetivo de institucionalizar a subcultura a nível mundial. Na década seguinte, a Zulu Nation encontrava-se em países como



FIG. 21
Logótipo da Universal Zulu Nation



FIG. 22
Planfeto de divulgação da atuação dos Cold Crush Brothers, Fevereiro de 1982

África, Austrália, Canadá, Coreia do Sul, França, Japão e Reino Unido. Através do seu conhecimento musical, Afrika Bambaataa deu origem ao novo gênero musical Electro Funk que serviu como base para gêneros como Miami Bass, Electronica, House, Hip House, e o Techno primordial. Para além disto, realizou batidas musicais para singles como "Jam on The Groove" e "Calypso Breakdown" da autoria de Ralph McDonald, "Dance to the Drummer's Beat" lançado por Herman Kelly, "Champ" da autoria do grupo Mohawks, "Trans-Europe Express" elaborado pelo grupo Kraftwerk, entre vários outros.

Em conjunto com Afrika Bambaataa, vários outros artistas fizeram parte da divulgação da subcultura do Hip-Hop, entre eles, Cold Crush Brothers, Grandmaster Flash and The Furious Five e Kurtis Blow. O grupo Cold Crush Brothers foi fundado no ano de 1978 no berço da subcultura do Hip-Hop, na parte sul do Bronx. Ainda ativo nos dias de hoje, o grupo era inicialmente constituído por membros como Supreme Easy A.D., o fundador do grupo, D.J. Tony Tone, D.J. Charlie Chase, Almighty Kay-Gee, Jerry D. Lewis e Grand Master Caz. Inicialmente, o grupo ficou conhecido pelas apresentações ao vivo onde apresentavam batidas inovadores na subcultura que serviram como base para o seu sucesso na indústria musical e mais tarde, pela sua participação no filme *Wild Style* em 1982, da autoria de Charlie Ahearn e o lançamento do primeiro disco *All the Way Live '82* em 1994. De acordo com o próprio site do grupo,

The Cold Crush Brothers live performances/shows were taped and distributed worldwide via word-of-mouth promotion and mailed out to people everywhere including men and women serving in the armed forces around the world. The Cold Crush Brothers were featured in the 1982 movie *Wild Style*, the seminal work depicting Hip Hop Culture. (Cold Crush Brothers, n.d)

Como consequência do seu sucesso, o grupo ficou conhecido como "The Legendary Cold Crush Brothers" e "Rolling Stones of Hip-Hop".

À semelhança dos Cold Crush Brothers, o grupo The Furious Five, inicialmente fundado como Grandmaster Flash and the Furious Five, surgiu em South Bronx no ano de 1978. Constituído por artistas como Grandmaster Flash, Melle Mel, Kidd Creole, Keef Cowboy, Scorpio e Rahiem, o grupo teve uma participação significativa no desenvolvimento da vertente musical do Hip-Hop nos dias primórdios, através da arte do Djing e da lírica "conscious". Em 1982, o single "The Message" da autoria do grupo, através da descrição da realidade brutal do ghetto, tornou-se numa das músicas de rap com mais predominância na subcultura do Hip-hop, visto que,

It was the first rap song added to the National Recording Registry by the Library of Congress, and the National Recording Registry is a collection of "sound recordings that are culturally, historically, or aesthetically important, and/or inform or reflect life in the United States." Another good way to see its reach is that Rolling Stone picked it as the best rap song of all time. (Serrano; Torres 2015, p.63).

Após diversos anos da sua existência, o sucesso do grupo conferiu-lhe diversos prémios na indústria musical. No ano de 2006, receberam o award da "The Vh1 Hip Hop Honors", no ano seguinte em 2007, foram introduzidos no *Rock and Roll Hall of Fame* e em 2012 "The Message" foi consagrada no "Grammy Hall of Fame", "securing their position in the industry and legendary status as hip hop pioneers" (The Furious 5, n.d). Em 1979, o rapper Kurtis Blow consagrou-se como um artista de relevância na subcultura do Hip-Hop através de várias conquistas. O artista tornou-se no primeiro rapper da história do Hip-Hop a assinar contrato com uma editora de grande escala e renome, a Mercury Records que resultou no lançamento do single "Christmas Rappin", que se tornou num dos primeiros sucessos comerciais do Hip-hop. Para além disso,

He was the first prominent solo rapper. He was the first rapper managed by Russell Simmons. He was the first rapper to say the phrase "alley-oop" in a song and also the first to have a rap video where a basketball game turned into a karate fight, and also the first to indirectly advocate growing a mustache. Kurtis Blow did that. Kurtis Blow did all of those things. (Serrano; Torres 2015, p.32).

No ano de 1980, o single "The Breaks" da autoria do rapper fez história ao ser considerado como "the first rap single to go gold and only the second 12-inch in all of music up to that point to have done that" (Serrano; Torres 2015, p.35), tendo em conta que foi lançado num período espacial onde as dúvidas sobre a capacidade do rap enquanto gênero de se manter a longo prazo na indústria musical permaneciam. Além do seu trabalho enquanto rapper solo, participou em diversas colaborações com artistas de renome na subcultura do Hip-hop, como The Fat Boys, Lovebug Starski, Full Force, Wyclef Jean, Grandmaster Flash e Run DMC. Nos dias de hoje, Kurtis Blow usufrui do sucesso feito na época 'Old School' da subcultura, sendo considerado um dos pioneiros mais relevantes na história do Hip-Hop. De acordo com o rapper Kool Moe Dee, "If Kurtis Blow had been born in this new era of Hip-Hop, he very well might have been the biggest rapper Hip-Hop has ever seen. Alas, He's just one of the greatest!" (Dee 2003, p.118).

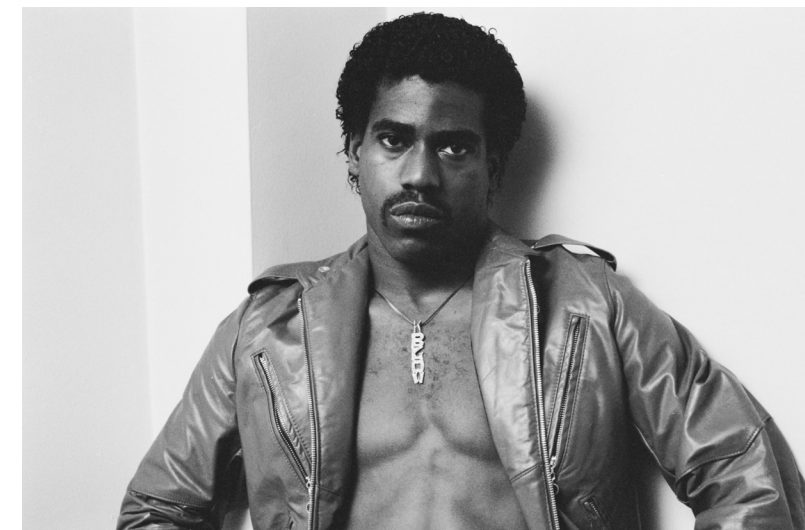


FIG. 24
Kurtis Blow, 1980, Michael Ochs



FIG. 23
The Message, The Furious Five, 1983

3. CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

(3.1) O PANORAMA DE SOUTH BRONX NA ATUALIDADE

A evolução do Bronx tem sido constante desde a década de 1980 e nos dias de hoje, o berço do Hip-Hop evoluiu para um panorama que se apresenta como um dos destinos turísticos de Nova Iorque.

Apesar da desorganização social vivida no bairro, pela metade da década de 1980, assistiu-se no Bronx a um desenvolvimento residencial significativo, estimulado pelo programa "Ten-Year Housing Plan", que consistiu na criação de 200,000 novas residências acessíveis a toda a população, independentemente da condição financeira. Em simultâneo, foi possível uma diminuição das desigualdades sociais e económicas surgidas nas décadas de 1960 e 1970. Em adição, na década de 1990, a empregabilidade aumentou significativamente e a taxa de crime no bairro diminuiu, o que permitiu uma melhor qualidade de vida a nível económico e social para a população em constante crescimento, contrariando a classificação do bairro na década de 1970, onde o mesmo foi considerado o pior bairro na América. (Grogan e Proscio, 2000). Seguidamente, à semelhança da década de 1980, a década de 2000 trouxe oportunidades residenciais para a população, visto que foram criados novos locais de habitação e, para além disso, assistiu-se a um desenvolvimento a nível comercial do bairro, onde grandes superfícies comerciais foram introduzidas no bairro.

Na década seguinte, até ao ano de 2021, a nível demográfico era registada uma população constituída por 1,424,948 habitantes, tendo em conta que 27,7% desta população é de raça negra (NYU Furman Center, n.d). Nos dias de hoje o bairro do Bronx é constituído por um número de jardins públicos, galerias de arte, como por exemplo a galeria *Hall of Fame for Great Americans* composta por dezenas de bustos em honra a cidadãos americanos de renome na história dos Estados Unidos, museus e teatros que permitem a difusão e preservação da cultura do bairro e geram, em simultâneo, novos postos de emprego para os residentes locais que consequentemente originam mais segurança pública e uma melhor qualidade de vida para a população.



FIG. 25
Bronx Neighborhood, Mark Peterson, 2017

(3.2) MASTERS CONTEMPORÂNEOS

O Hip-Hop adquiriu ao longo dos anos reconhecimento global, seja a nível dos ideais próprios da cultura ou da vertente musical. Através dos vários géneros musicais, da presença da dança, da participação no mundo da moda e da sua ideologia, conquistou um patamar de sucesso e predominância na indústria musical e no meio social. De acordo com a Billboard, o rap, género de maior predominância na cultura, é um dos géneros mais consumidos nos Estados Unidos da América (Billboard, 2021). Apesar dos artistas primórdios terem exercido um papel importante no desenvolvimento da cultura e do subgénero rap e se manterem como os artistas de maior predominância do mesmo, vários artistas contemporâneos alcançaram posições de sucesso na indústria musical, como por exemplo, ASAP Rocky, Kanye West, Kendrick Lamar, Lil Wayne e ainda Nicki Minaj.

Inicialmente um membro da coletiva ASAP Mob, Rakim Mayers, mais conhecido como ASAP Rocky é um dos rappers de renome nos dias de hoje. Em Agosto de 2011 o single "Peso" foi revelado online e o seu sucesso levou a que fosse transmitido por diversas estações de rádio. Posteriormente, no ano de 2013, o single de debut "Live. Love. A\$AP" originou um sucesso instantâneo que garantiu ao rapper um contrato com a editora RCA Records e alcançou a primeira posição no top 200 da Billboard, sendo classificado posteriormente como álbum de platina por duas vezes pela RIAA (Recording Industry of Association of America). Ainda no ano de 2013, o single "Fuckin' Problems" foi lançado e no ano seguinte em 2014, nomeado como a melhor música de rap nos Grammy Awards, onde alcançou, em simultâneo em 2016, uma nomeação para o melhor vídeo de música pelo single "L\$D".

O rapper e produtor Kanye West, é um rapper de renome nos dias de hoje. Considerado um dos artistas musicais de maior predominância na área do comércio musical, tendo vendido cerca de 160 milhões de álbuns, Kanye West ganhou ao longo da sua carreira diversos prémios, especificamente, vinte e quatro *Grammy Awards* após ser nomeado setenta e cinco vezes, um *Billboard Artist Achievement Award* e um prémio como *Best International Male Solo Artists*. Em 2020, a revista *Rolling Stone* nomeou seis dos seus álbuns como álbuns dos melhores álbuns e todos os tempos na sua lista *500 Greatest Albums of All Time*, nomeadamente os álbuns "The College Dropout", lançado em 2004, "Late Registration" lançado em 2005, "Graduations" lançado em 2007, "808s & Heartbreak" lançado em 2008, "My Beautiful Dark Twisted Fantasy" lançado em 2010 e "Yeezus" lançado em 2013. Em simultâneo, a revista nomeou o rapper como um dos *100 Greatest Songwriters of All Time* e à semelhança, a *Billboard* posicionou-o em terceiro lugar na *2000s Decade-End list of top producers*. Em conformidade, a RIAA (Recording Industry of Association of America) classificou diversos dos álbuns dos artistas como álbuns de platina, como por exemplo, "The College Dropout", classificado como álbum de platina por quatro vezes, "Late Registration" classificado por cinco vezes, "Graduation" classificado por sete vezes, "808s Heartbreak" classificado por três vezes e entre vários outros.

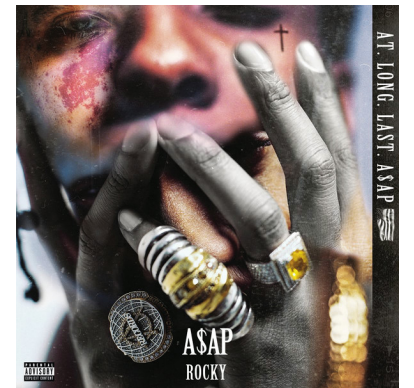


FIG. 26
At Long Last A\$AP, A\$AP Rocky, 2016



FIG. 27
808s Heartbreak, Kanye West, 2008



FIG. 28
Mr. Morale and The Big Steppers, Kendrick Lamar, 2022



FIG. 29
Tha Carter, Lil Wayne, 2004



FIG. 30
The Pinkprint, Nicki Minaj, 2014

Kendrick Lamar, é movido pelo espírito do ativismo social e consequentemente dedica-se ao subgênero "conscious" e à criação de letras ativistas. Considerado um dos artistas de Hip-Hop mais influentes da sua geração (Andre Gee, nd; Complex, 2019), Kendrick Lamar conquistou, à semelhança de outros artistas, diversas classificações de ouro e platina pela organização RIAA (Recording Industry of Association of America). De acordo com a descrição da Billboard, o artista "established himself as one of hip-hop's most captivating, creatively restless, thought-provoking artists and the only MC who can claim a Pulitzer Prize on his trophy shelf" (Billboard, n.d). O trabalho do artista é de renome e três dos seus álbuns foram classificados como álbuns de platina, sendo estes, "To Pimp a Butterfly" lançado em 2015, "Good Kid, M.A.A.D City" lançado em 2012 e "Damn" lançado em 2017, tendo em conta que os últimos dois foram classificados por três vezes consecutivas. Para além disso, em 2023 foi consagrado com o award "Best Rap Album" no 65th Annual Grammy Awards com o álbum "Mr. Morale & the Big Steppers" lançado em 2022.

Dwayne Michael Carter Jr., conhecido como Lil Wayne, é descrito pela XXL (2019) como um dos rappers mais influentes da sua geração. Em conjunção, considerado pela Billboard (2023) como o sétimo melhor rapper de todos os tempos, Lil Wayne adquiriu sucesso através de vários singles de renome como "GoDJ" lançado em 2004, "Best Rapper Alive" lançado em 2005, "A Milli", "Let the Beat Build" e "Im Me" lançados em 2008, "Georgia Bush" lançado em 2014, entre vários outros. Ao longo da sua carreira o rapper obteve classificações de ouro e platina pela RIAA (Recording Industry of Association of America) em 13 dos seus álbuns, sendo estes "Tha Block Is Hot" lançado em 1999, "Lights Out" no ano de 2000, "500 Degreez" em 2002, "Tha Carter" em 2004, "Tha Carter II" em 2005, "Like Father, Like Son" em 2006, "Tha Carter III" em 2008, "Re-birth" e "Im Not a Human Being" lançados em 2010, "Tha Carter IV" em 2011, "Im Not a Human Being" em 2013, "Tha Carter V" em 2018, e o álbum de compilação "We Are Young Money" lançado em 2009. Para além disso Lil Wayne foi consagrado com 143 awards, como por exemplo, "Best Male Rap Artist" em 2007, "Best Rap Artist" e "World's Best Selling Hip-Hop Artist", ambos em 2008, "Best Male Hip-Hop Artist" em 2009, "Best rap artist" em 2012, entre outros.

Nicki Minaj, conhecida como a rainha do rap, foi considerada como a melhor rapper feminina de todos os tempos pela Billboard (2023). A sua carreira e o seu reconhecimento surgiram com o lançamento das mixtapes "Playtime is Over", "Sucka Free" e "Beam Me Up Scotty" lançados entre 2007 e 2009. Logo após os lançamentos anteriores, a artista lançou o álbum "Pink Friday" em 2010 que viria a ser considerado como álbum de platina três vezes consecutivas pela RIAA (Recording Industry of Association of America). À semelhança, álbuns como "Pink Friday: Roman Reloaded" lançado em 2012, "The Pinkprint" lançado em 2014 e "Queen" lançado em 2018 também obtiveram classificações como álbuns de platina. Para além das classificações, o trabalho realizado pela artista conferiu-lhe bastante sucesso e reconhecimento, o que gerou na sua carreira a vitória de 413 awards.

Para além dos nomes mencionados previamente, é possível citar vários outros artistas que fazem parte da indústria musical do Hip-Hop nos dias de hoje e que promovem a subcultura com devoção, como por exemplo: 2 Chainz, 21 Savage, 42 Dugg, 50 Cent, Baby Keem, Benny The Butcher, Big Sean, Cardi B, Chance the Rapper, Chief Keef, Coi Leray, Conway the Machine, DaBaby, Doja Cat, Don Toliver, EST Gee, Fetty Wap, Freddie Gibbs, Future, G Herbo, Gucci Mane, Gunna, Iggy Azalea, J.Cole, Jack Harlow, Jay-Z, Joey Badass, Kanye West (YE), Lupe Fiasco, Macklemore, Meek Mill, Megan Thee Stallion, Migos, Pharrell Williams, Playboi Carti, Polo G, Pop Smoke, Post Malone, Pusha T, Roddy Ricch, Saweetie, Soulja Boy, T-Pain, Travis Scott, Tyler The Creator, Tyga, Vince Staples, Westside Gunn, Wiz Khalifa, Young Thug entre vários outros nomes de sucesso na indústria musical da subcultura do Hip-Hop.

4. A CULTURA DOS GANGS

Uma gangue é um grupo social ou uma sociedade de associados de três ou mais membros, podendo ser estes, desconhecidos, amigos ou família que se mostram com uma liderança definida e costumes específicos e que tem como objetivo reivindicar certo território, em certa comunidade dependendo de ações conflituosas que colocam em risco vidas de elementos da comunidade e dos membros da gangue em si. O "gangsterismo" faz-se presente nos Estados Unidos desde 1800 e inicialmente os grupos eram dominados, maioritariamente por membros do sexo masculino, no entanto, existem registos de que o sexo feminino também tenha estado envolvido em atividades ligadas à cultura dos gangues, mesmo que, de forma indireta. Durante as décadas de 1940 e 1950, os gangues protegiam os bairros e as suas comunidades de vandalismo, roubos e traficantes de droga, tendo como alvo principal de proteção as crianças e os idosos, tendo assim um comportamento antagónico àquilo que é a natureza conflituosa e violenta destes grupos.

Em 1968, a guerra entre gangues no Bronx era consideravelmente intensa e provocou a morte de diversos jovens, a destruição de várias famílias e a criação de um caos total nas ruas. Já em 1970, a cultura dos gangues crescia de forma colossal. As fracas condições médicas, habitacionais e políticas e a redefinição do conceito de família provocavam, nos jovens e em alguns adultos a necessidade de se associarem a grupos que pudessem, "fulfill the needs of youth and some adults who have unmet social and emotional needs. Often created within an ethnic or class-oriented enclave, gangs provide a "family" to young people who find their present family structures either insufficient or unpromising." (Price 2006, p.8). Para além disto, "Gang affiliation offered the social status that money could not buy" (Price 2006, p.8), visto permitir aos membros prestígio

na comunidade. Estas novas famílias dependiam de hierarquias extremamente organizadas que tinham como valores o respeito e a lealdade. A iniciação em gangs ocorre em idades jovens através de diversos rituais que envolvem atividades violentas e criminais, entre eles, os rituais "Apache Line" ou "Running the mill", "Russian roulette", entre outros. Após a iniciação é concedida permissão aos membros para utilizar as insígnias da gang que a permitem ser identificada perante grupos rivais e elementos da comunidade, através de cores ligadas ao grupo, tatuagens e ainda certas tendências ligadas à moda. Ao longo do tempo, os elementos denominados de "gangbangers", "dropped out of high school and then had more time on their hands to strategize, recruit, commit crimes, engage in war with rival gangs, and, most important, get in trouble with the law." (Price 2006, p.9), o que favoreceu, ainda mais, a fraca qualidade de vida do Bronx. Visto serem grupos que prezam pelo conceito de território, estes identificam a sua área através de um fenómeno denominado "tagging" que consiste na escrita de identificadores em propriedades públicas de forma a demarcar o perímetro geográfico do grupo.



FIG. 31
Gang *The Savage Nomads*, Nova Iorque, 1967,
Henri Dauman

O primeiro ano da década de 70 viria a ser de mudança para estes grupos criminais. A morte de Cornell Benjamin ou Black Benjie como era conhecido, membro dos "Ghetto Brothers", provocou nos gangbangers do Bronx uma necessidade de aliança entre os gangues onde persistia a ideia da necessidade de criar um ambiente onde a paz nas ruas da cidade fosse fortalecida. E desta forma, no dia 8 de Dezembro de 1971 acontecia uma trégua histórica no "Bronx Boys Club". Centenas de membros de diversos gangues reuniram-se num encontro que ficou marcado na história como "Hoe Avenue peace meeting" com o intuito de discutir possibilidades para acabar com o conflito nas ruas. Um dos participantes foi Kevin Donovan, mais conhecido por Afrika Bambaataa que na altura tinha apenas quatorze anos e, mais tarde, veio a consagrar-se como líder dos "Black Spades". Apesar da trégua não ter acabado com a cultura dos gangues, promoveu alternativas viáveis para atenuar as guerras brutais

entre os grupos. No entanto, apesar da trégua ter promovido alternativas para atenuar as guerras sangrentas entre os grupos, não conquistou o fim da cultura dos gangues. Logo após o histórico encontro, o departamento de polícia de Nova York criou uma força policial intitulada de "The Bronx Youth Gang Task Force", que ao comando do inspetor William Lakeman, tinha como dever se infiltrar nos gangues de Nova York e traçar o perfil dos grupos com o objetivo de conter a glorificação da vida criminosa que levou à pandemia das gangues. Em 1973, esta pandemia presente no Bronx e nas áreas em redor contava com mais de 300 gangues e 19.500 membros e a recente cultura do Hip-Hop vinha revelar a nova realidade que enfrentam os jovens oprimidos e desprivilegiados que encontravam nos gangues uma sensação de família e eram olhados pelas comunidades exteriores como pessoas desequilibradas a níveis sociais, políticos e económicos.

A cultura conflituosa originou uma dualidade curiosa no Bronx, isto porque, apesar de ter gerado na comunidade instabilidade social, principalmente nas camadas mais jovens, também serviu como pano de fundo para o nascimento da contracultura que viria um dia a chamar-se Hip-Hop, como afirma Michael Eric Dyson em "Between God and Gangsta Rap: bearing witness to black culture".

Hip-hop was born in these bleak conditions. Hip-hoppers joined pleasure and rage while turning the details of their difficult lives into craft and capital. This is the world hip-hop would come to "represent": privileged persons speaking for less visible or vocal peers. At their best, rappers shape the tortuous twists of urban fate into lyrical elegies. They represent lives swallowed by too little love or opportunity. They represent themselves and their peers with aggrandizing anthems that boast of their ingenuity and luck in surviving. The art of "representin" that is much ballyhooed in hip-hop is the witness of those left to tell the afflicted's story. (Dyson 1996, p.177).

Esta contracultura,

Similar to the Black Arts Movement, demonstrated that African Americans did not have to adopt the popular culture of mainstream America, but could instead create their own cultural platform that allowed "truth" from the perspective of many young African Americans. Some African Americans had come to believe they needed to prove themselves worthy of the same rights as whites." (Bonnette-Bailey 2015, p.40).

(4.1) O CONFLITO ENTRE A COSTA LESTE E A COSTA OESTE: A IMPOSSÍVEL COEXISTÊNCIA

A comparação entre as costas Leste e Oeste iniciou-se previamente ao nascimento do Hip-Hop e aconteceu sempre de forma constante. Nova York e Los Angeles são conhecidas como as duas capitais de mídia do país e apresentam pontos em comum, mas também em oposição, como



FIG. 32
*F*ck Compton*, Tim Dog, 1991



FIG. 33
The Chronic, Dr.Dre, 1992



FIG. 34
Doggystyle, Snoop Dogg, 1993

a nível do clima, da arquitetura e até da organização urbana, contudo, em relação à indústria do entretenimento ambas realizaram notórias contribuições. No que diz respeito ao mundo da moda, considera-se uma parte relevante no Hip-Hop, visto que, "Hip hop artists use style as a form of identity formation that plays on class distinctions and hierarchies by using commodities to claim the cultural terrain. Clothing and consumption rituals testify to the power of consumption as a means of cultural expression." (Tricia Rose 1994, p.36). Em todo o caso, relativamente ao estilo, as costas apresentam diferenças que facilitam muitas vezes a identificação das mesmas, já que ambas apresentam características diferentes que, de certa forma, vão de encontro ao ambiente vivido em cada costa. Estas diferenças tornaram-se temas de discussão e análise frequentes no meio televisivo no final da década de 1990, maioritariamente. A nível musical, uma das comparações iniciais realizada por críticos musicais e jornalistas nas décadas de 1940 e 1950, colocou em contraste o estilo de Jazz progressivo da costa Oeste e o estilo de Jazz fundado na costa Leste denominado "bebop", que se caracteriza pelo som mais agressivo e explosivo, contrapondo a musicalidade suave e sensual do jazz da costa Oeste. A disputa entre as costas faz-se igualmente presente na cultura do Hip-Hop. A constante estimulação pessoal do "superego" tem dado origem a competições e desentendimentos entre os diversos artistas da cultura, sejam rappers, DJs, grafitistas ou b-boys/b-girls. Desta forma, nascem termos como "playing the dozens", "bagging" e "cappin" que têm como objetivo diminuir a valorização de um oponente e aumentar a sua valorização pessoal.

Em 1991, é divulgado o single "F*ck Compton", produzido pelo rapper Tim Dog nascido no Bronx, que tem como tema uma crítica dirigida aos membros do grupo N.W.A. Um ano mais tarde, Dr.Dre, antigo membro do grupo responde à crítica com o álbum "The Chronic" dando origem ao primeiro conflito entre as costas. Esta rivalidade ficou solidificada quando a editora Death Row Records da propriedade de Suge Knight e Dr.Dre se tornou numa das principais editoras de eleição, dominando o Hip-Hop a nível de vendas, sobretudo com os álbuns "The Chronic" de 1992 produzido pelo próprio Dr.Dr e o álbum de estreia "Doggystyle" de Snoop Doggy Dogg divulgado em 1993. Pela primeira vez na história da cultura, o centro da mesma mudou-se da costa Leste, o seu local de nascimento, para a costa Oeste. Alguns anos mais tarde, Nova Iorque voltou a estar em eminência com a popularidade de Christopher Wallace, conhecido na indústria como Notorious B.I.G e Biggie. No entanto, a disputa entre as costas piorou consideravelmente quando este foi acusado de conspiração pelo rapper Tupac Shakur, também conhecido por 2Pac e Makaveli. Para além disto, após a acusação, o rapper nascido na costa leste e afiliado da costa Oeste, assinou um contrato com a editora Death Row Records, o que intensificou a rivalidade entre as costas e provocou na mídia várias abordagens de discussão sobre a disputa, visto que a mesma se tornou pública graças às diversas críticas explícitas em singles e nos meios de comunicação social.

Posteriormente, esta rivalidade levou ao assassinato de Tupac em 13 de Setembro de 1996 e seis meses mais tarde, ao assassinato de Notorious

B.I.G no dia 9 de Março de 1997. Nos dias de hoje, estes artistas permanecem como os rostos principais da rivalidade entre as costas. Apesar de todos os estudos realizados no âmbito do Hip-Hop em diversos campos, a pergunta permanece: "Was there ever truly an intercoastal war, or were these just personal feuds gone awry that were depicted as such by the Media?" (Price 2008, p.52).

(4.2) O NASCIMENTO DO GANGSTA RAP

Em meados da década de 1980 nasceu um novo subgênero do hip-hop, no entanto, apesar do público reconhecer o seu potencial enquanto estilo de rap, não existia um nome que o pudesse denominar. No final da década, este subgênero nomeado de "Gangsta Rap" tornou-se extremamente popular. Tendo em conta que o tema principal deste novo gênero musical era o retrato de vida da comunidade negra em meio à vida do crime e à brutalidade, destacando as condições de vida disfuncionais vividas principalmente na área metropolitana de Los Angeles, o autor Soren Baker afirma que este gênero de rap é "The telling of a reality seldom seen and rarely discussed in popular culture". (Baker 2018, p.6).

O subgênero "Gangsta Rap" surgiu na costa Oeste na Califórnia do Sul, no entanto, a maior força de reconhecimento do Hip-Hop encontrava-se na costa Este, mais precisamente em Nova York onde os artistas líderes da prática do rap se localizavam até ao momento. Os artistas que se dedicavam a este subgênero eram vistos, por estes líderes, como rappers inferiores a nível da técnica do rap e da agilidade lírica, dado que o seu foco não se encontrava na agilidade mas sim na transmissão de histórias dos bairros que envolviam a vida criminal, descrita como a vida "Gangsta". Mais tarde, este subgênero difundiu para a costa Este e surgiram artistas que adotaram este estilo de rap, utilizando a mesma musicalidade, o mesmo estilo e a mesma lírica desprovida de formalidades e preenchida pela gíria da rua. Contudo, apesar das costas partilharem o mesmo estilo de rap, existiam algumas divergências notórias a nível dos artistas. Na Califórnia, o subgênero exibia histórias verídicas vividas pelos rappers que as contavam, explicitando as suas vivências nos gangues. Em contrapartida, em Nova Iorque, os rappers apresentavam líricas de contexto geral sobre os aspetos da vida criminal e dos hábitos dos membros dos gangues, excluindo as suas vivências pessoais, como informa o autor Soren Baker "the "gangster", "street", "reality", or "thug" rappers not from Los Angeles typically rapped about the blanket persona and habits of a traditional gangster and the criminal lifestyle rather than gangbanging itself." (Baker 2018, p.6). É possível destacar artistas como Schoolly D, Ice-T, Eazy-E, Master P, Snoop Dogg, 50 Cent, Notorious B.I.G, Dr.Dre, Tupac, Kool G Rap, Fat Joe, Jay-Z, Nas, Ice-Cube, The Game, DMX e grupos como N.W.A, The Geto Boys, The Eastsidaz, Mobb Deep, Above the Law e Wu-Tang Clan como participantes de renome deste gênero de rap. Ao longo dos anos, o "Gangsta Rap" ganhou predominância e influenciou diversas indústrias, entre a musical, do cinema e da moda e continua nos dias de hoje, a proclamar o seu espaço na mídia como afirma Soren Baker:

Over the years, I saw it develop its balance of intellect and chaos, something that continues today through the material of popular Compton artists such as Kendrick Lamar and YG, as well as the work of Bronx, New York, rapper Cardi B, whose "Bodak Yellow" song title and lyrics pay homage to the Bloods. Gangster rap remains vital because the societal circumstances that inspired it still exist. (Baker 2018, p.9)



FIG. 35
Tupac Shakur, Biggie Smalls e Puff Daddy,
Nova Iorque, 1993

(4.3) O TERMO THUG LIFE E A COOL POSE

Desde os dias primordiais da cultura do Hip-Hop que a ligação entre esta cultura e a cultura dos gangues se faz presente, desde Afrika Bambaataa aos grupos de breakdance pertencentes aos gangues locais do Bronx. A contínua existência desta ligação é sustentada, ao longo dos tempos, pela existência do "Gangsta Rap".

O termo "Thug Life", criado e popularizado pelo rapper Tupac Shakur na década de 1990, é o acrônimo para "The Hate U Gave Little Infants F*cks Everybody". Movido pelas raízes de protesto herdadas por parte da mãe, antigo elemento do partido "Black Panther", o artista criou o termo "Thug Life" como uma espécie de filosofia de vida. Tupac afirmava que a definição do termo criado por si não corresponde ao seu verdadeiro significado no dicionário onde um "Thug" é caracterizado como "a violent, lawless or criminal person" (How2forU, 2021) mas sim a uma definição que alerta para a consciência social e se apresenta como:

A philosophy that African-Americans, especially young African-American men, could all identify with. Tupac explained, "When I say thug, I mean, not like the criminal, the person that beats you over the head. I mean, like, the underdog." As a result, the African-American community – and even members of other racial communities – collectively identi-

fied and rallied behind the idea that they are constantly viewed negatively by white society, but need to keep their chins high and keep pushing forward. (John Bigelow, 2020)

Em uma entrevista prestada em 1994 à revista *Entertainment Weekly*, Tupac explica que:

I don't consider myself to be a straight militant. I'm a thug, and my definition of thug comes from half of the street element and half of the Panther element, half of the independence movement. Saying we want self-determination. We want to do it by self-defense and by any means necessary. That came from my family and that's what thug life is. It's a mixture. (heymarkarms, 2013)

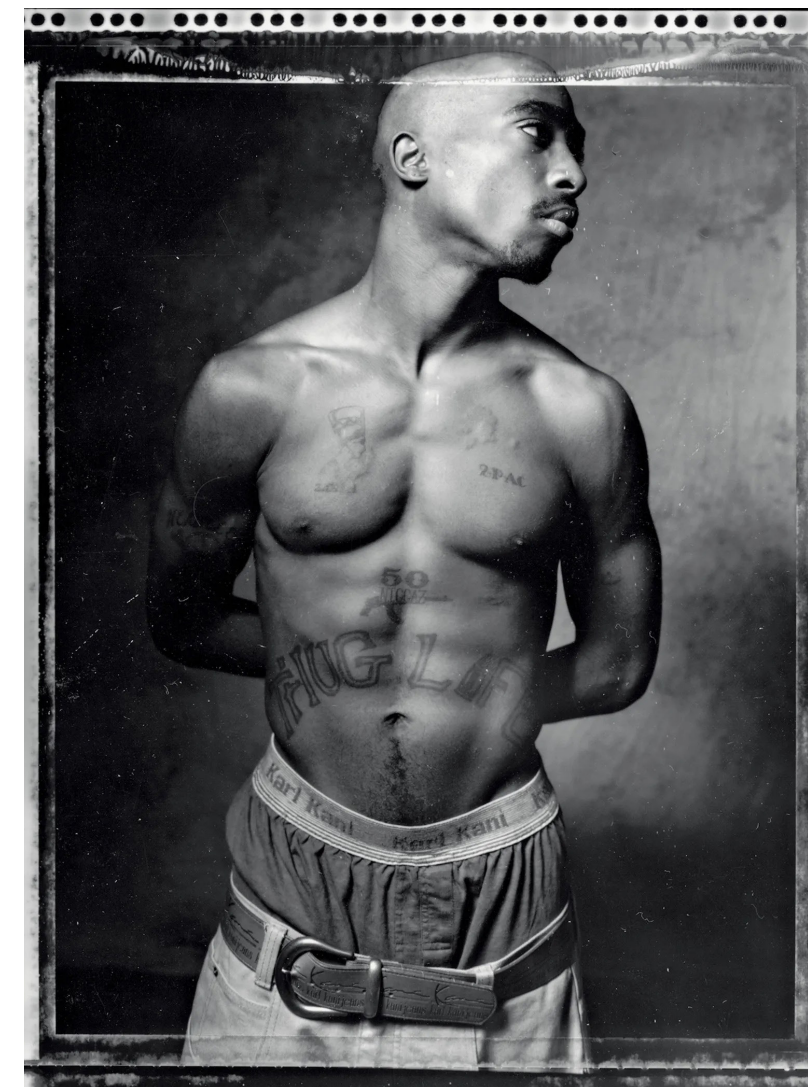


fig. 36
Tupac Shakur, 1993, Danny Clinch

Agrupado à expressão anterior, surge o termo "Cool Pose" que define uma forma de comportamento utilizada por grande parte dos artistas de Hip-Hop e os amantes desta cultura e é caracterizada como "the perfor-

mance and positioning of the black male body as a symbol of coolness, in its present form leans heavily upon stereotypical and often uncontested expectations of black masculinity" (Bradley 2012, 55).

A popularidade da "Cool Pose" levou a diversas opiniões públicas, entre positivas e negativas. Vários críticos sugerem que "the anti-education 'cool pose' represented by hip hop, which some say has 'gripped' poor black youth, is the central explanation for black educational failure as revealed by high drop-out and unemployment rates" (Rose 2008, p.79) e que "the attitude and style expressed by the hip hop 'identity' keeps blacks down" (Rose 2008, p.79). No entanto, vários críticos definem esta forma de estar como algo não estritamente negativo, sendo possível destacar três autores. Tricia Rose, socióloga e pioneira no estudo do Hip-Hop, defende que a "Cool Pose" é na realidade uma estratégia de defesa e proteção perante a discriminação e a brutalidade vividas pelos jovens das comunidades negras na sociedade, como afirma no livro *The Hip Hop Wars*,

the cool pose itself functions as a survival strategy in the face of crushing oppression and violence against poor black youth, especially boys and men. It is indeed a form of protection against their actual and perceived long odds in society." (Rose 2008, p.80).

Perhaps a motivation for the cool pose that youth sometimes present reflects an effort to appear undaunted by this reality, to seem untouched by the real effects of racial injustice that continue to be under accounted for in our analysis of why some black children lag behind others. (Rose 2008, p.80)

O autor Todd Boyd, em concordância com Rose, descreve a "Cool Pose" como a antítese da masculinidade branca e em simultâneo um mecanismo de sobrevivência na obra *Am I Black Enough for You?: Popular Culture from the Hood and Beyond* de 1997. Por fim, a autora Bell Hooks no livro *We Real Cool* aborda a forma como este comportamento foi definido.

by the ways in which black men confronted the hardships of life without their spirits being ravaged . . . it was defined by black male willingness to confront reality, to face the truth, and bear it . . . it was defined by individual black males daring to self-define rather than be defined by others. (Hooks 2004, 138)

Apesar desta forma de estar dividir diversas opiniões e de ser descrita muitas vezes, como algo que contribui para o aumento do crime e a promoção da violência, seja a nível físico ou verbal, não é apropriado falar do Hip-hop sem abordar este termo visto ser algo tão característico da essência da subcultura.

5. HIP-HOP E O ATIVISMO

(5.1) O NACIONALISMO NEGRO E AS POLÍTICAS NEGRAS

O Nacionalismo Negro é uma ideologia negra intrínseca à comunidade afro-americana e nasceu como uma resposta de orgulho racial ao tratamento discriminatório vivido por esta comunidade dado a sua cor, as suas crenças e a sua cultura. Mais tarde, tornou-se num movimento liderado por ativistas como Benjamin "Pap" Singleton, Henry McNeal Turner, Martin Delany, Norman Manley, Eric Williams, entre vários outros, e principalmente por Marcus Garvey, fundador da "Black Star Line" e da "Universal Negro Improvement Association" (UNIA), através das quais realizava discursos de empoderamento negro. De acordo com a autora Lakeyta Bonnette, esta ideologia apresenta-se como a mais dominante nas políticas negras contemporâneas e promove a solidariedade racial, tendo em conta que "calls for the cultural, political, and economic independence of African Americans" (Bonnette 2015, p.54) e segundo o sociólogo J.Herman Blake, o Nacionalismo Negro,

is a consequence of the duality of the experience of Afro-Americans, a people who are identified by racial characteristics as different from the "typical" American and denied full participation in this society for that reason, while at the same time, they are expected to meet all the responsibilities of citizenship. It reflects the negative self-image which many black people have unconsciously developed, and the sense of hopelessness that has persisted in the Afro-American community as a consequence of being treated as inferior. (Blake, 1969, p.16)

A ideologia consiste em valores como "self-determination, self-reliance, Black pride, unity and consciousness" (Bonnette 2015, p.54). No ano de 1916, Marcus Garvey, nascido na Jamaica, mudou-se para New York e inaugurou a primeira subdivisão da UNIA que tinha como propósito "promote the spirit of race pride" (Hill-Collins 2006, p.117) e "They staged mass civil rights demonstrations and school walkouts, hosted public lectures, and formed political parties" (Walter P. Reuther Library, n.d) utilizando diversos meios de protesto. Na década de 1930, a comunidade afro-americana vivia em condições deploráveis onde,

electricity was basically non-existent, homes were overcrowded, high birth rates and overpopulation, limited social services, and a poor economy. At this time education was very basic. Most black people were only in school from age six to age fourteen because secondary schools were very discriminatory against them. Either the school was all white or the fees would be extraordinarily expensive. Additionally, the teachers at the primary levels were very young and ill-trained with limited resources. As a result of low wages, unemployment and underemployment the masses were not able to afford the very limited healthcare that was available to them. This resulted in disease and sickness that could not be prevented or facilitated. (Rich n.d, p.3)

A insatisfação e frustração por parte desta comunidade levou ao acontecimento de vários tumultos e greves em locais laborais. Contudo, após os rebeliões de 1930, o Nacionalismo Negro não terminou e prolongou-se como uma ideologia que influenciou vários outros movimentos como os Black Power, os Black Panther Party, o movimento Black Consciousness, entre outros.

Devido à contínua discriminação vivida pela comunidade, investigadores dedicaram-se a analisar a história cultural de pessoas negras afrodescendentes e obtiveram como opinião a convicção de que,

If whites and blacks were more educated about black people, they would be able to appreciate all of the accomplishments black people have made throughout history thus being able to accept black people into society. This would also aid in giving a positive or better self-image for black people. (Blake, 1969, p.17)

No início do século 20, a procura pela expressão de orgulho racial cresceu consideravelmente e nos Estados Unidos da América, líderes como Booker T. Washington e W.E.B Du Bois, ambos ativistas dos Civil Rights Movement, procuraram formas através das quais seria possível expressar o orgulho negro. Desta forma, o Nacionalismo cultural tornou-se numa forma de nacionalismo e ergueu-se como uma "response to the denial of equality of Afro-Americans." (Blake, 1969, p.2). Na época, o respeito fornecido à comunidade negra por parte da comunidade branca era inexistente e eram exercidos atos de racismo como a escravidão e a segregação racial sendo praticada em locais diversificados, como centros de saúde, emprego, escolas e até mesmo nos meios de transporte. Na década de 1940, uma estação de autocarros na Geórgia da propriedade de Greyhound Lines exibía uma sinalização preenchida pela palavra "Colored" indicando uma sala de espera designada apenas para habitantes de cor negra, tornando-se num dos casos de segregação racial mais conhecidos.



FIG. 37
At the bus station in Durham, North Carolina,
1940, Jack Delano

Em Agosto de 1965, "The Voting Rights Act", assinado pela presidente Lydon Johnson representaram uma conquista vitoriosa para a comunidade afro-americana, contudo, estes cidadãos continuaram a sofrer discriminação a nível do sistema político. Com o seguimento dos anos, com o fim da segregação racial e da negação ao voto, o racismo e a discriminação de forma explícita foram excluídos de discursos político. No entanto, ambas ocorreram de forma implícita através de códigos políticos como por exemplo, a abolição de discursos que abordassem temas sobre diferenças raciais e a utilização de temas sobre as diferenças entre as classes sociais, já que "Class differences were often much easier to mask in America because of its values of liberty and capitalism, which suggest that one can obtain a different status if she only tries harder" (Bonnette 2015, p.37).

Após a popularidade do movimento Civil Rights, as décadas de 1970 e 1980 marcaram o início de uma persistente pobreza na vida da comunidade afro-americana que ofuscou o problema do racismo e da discriminação e tornou-se num problema de alta importância para os ativistas que procuravam "identifying and combating an indescribable, almost invisible form of economic discrimination and institutionalized implicit discriminatory policies" (Bonnette 2015, p.37). Além da carência de condições e do desconforto social impostos pela pobreza, esta era apresentada como uma consequência de vários aspetos descritos sobre os cidadãos de cor como, "laziness, inability, and incompetence" (Bonnette 2015, p.38) e não da discriminação económica e política. Estas características, juntamente com outros aspetos como a natureza violenta dos afro-americanos foram justificações para a escravização dos mesmos em eras anteriores. A ideologia prolongou-se para a década de 1970 sob um paradigma distinto. Nesta época os afro-americanos eram definidos como, "violent, uncontrollable, and persistent drug users, again freeing white society to treat them unjustly (these characteristics were, of course, still in line with the uncivilized brute paradigm)." (Bonnette 2015, p.38), o que levou à estereotipação destes cidadãos como 'Black Brutes'. Como consequência desta estereotipação, vários cidadãos de raça branca optaram por desabitir locais onde a existência de cidadãos negros era maior e mudaram-se para os subúrbios.

This migration away from urban areas often affected the educational systems severely because richer White Americans took with them a large percent of the tax base and school funding. African Americans did own homes and contribute to the tax base, but there were often obvious racial disparities in income; Blacks did not earn at the same rate and amount as their white counterparts. This transformation of ideology, attitudes, and behavior among White Americans created an environment of continued discrimination that fostered the continual use of culture as a political outlet for the marginalized Black community. (Bonnette 2015, p.38).

(5.2) A MUDANÇA DE PANORAMA E O NASCIMENTO DOS PRIMEIROS MOVIMENTOS: DE 1960 A 1970

As décadas de 1960 e 1970 foram de grandes mudanças para o panorama cultural dos Estados Unidos da América. As comunidades afro-americanas viviam desprovidas de condições a nível médico, educacional e político que implicavam a falta de acesso à saúde, à educação, à justiça e até mesmo ao emprego.

A carência de necessidades básicas para a vida quotidiana, em conjunto com a discriminação e o racismo, teve como consequência a ocorrência de diversas manifestações realizadas por grupos de habitantes das comunidades de cor ou por grupos políticos que mais tarde se tornaram movimentos defensores das comunidades de cor e que tinham como objetivos o combate ao racismo, à falta de condições e igualdade e à discriminação e brutalidade policial. As manifestações aconteciam de forma recorrente e por vezes, determinados grupos utilizavam a brutalidade como forma de protesto.

(5.2.1) CIVIL RIGHTS MOVEMENT: "INJUSTICE ANYWHERE IS A THREAT TO JUSTICE EVERYWHERE"



FIG. 38
Martin Luther King Jr., Stephen Shames

Durante a segunda guerra mundial, habitantes de cor unidos num exército segregado, lutavam em nome de um país que enfatizava a liberdade, a justiça e a igualdade. Após combaterem em diversos países em nome da democracia, estes habitantes regressaram aos Estados Unidos da América determinados a conquistar os direitos prometidos pelo país que não foram cumpridos.

O *Civil Rights Movement* surgiu no final da década de 1940 como um grupo de elementos afro-americanos movidos pela força do protesto contra a discriminação racial, a segregação e a desigualdade de direitos. Através das manifestações, na sua maioria desprovidas de violência, o movimento alcançou o seu objetivo de proteger os direitos constitucionais de todos os americanos, independentemente da cor, raça, sexo ou nacionalidade. Em Dezembro de 1955 no estado de Alabama, Rosa Parks, uma cidadã negra foi presa por recusar ceder o seu lugar no autocarro a um cidadão de raça branca e a sua prisão levou ao boicote dos autocarros de Alabama onde cidadãos negros se recusaram a utilizar os transportes como forma de protesto contra a segregação racial. Esta forma de protesto que durante 381 dias foi a primeira ação da nova era dos direitos civis e serviu de inspiração para diversos movimentos ativistas em todo o país.

Martin Luther King Jr., ministro e ativista americano, emergiu como um dos líderes mais proeminentes do movimento, juntamente com Roy Wilkins, A. Philip Randolph, Bayard Rustin, James Farmer e John Lewis, desde 1955 até ao ano de 1968 onde foi assassinado a tiro no dia 4 de Abril. A sua morte provocou no movimento um enfraquecimento das ações ativistas, visto que, este já não dispunha de um líder.

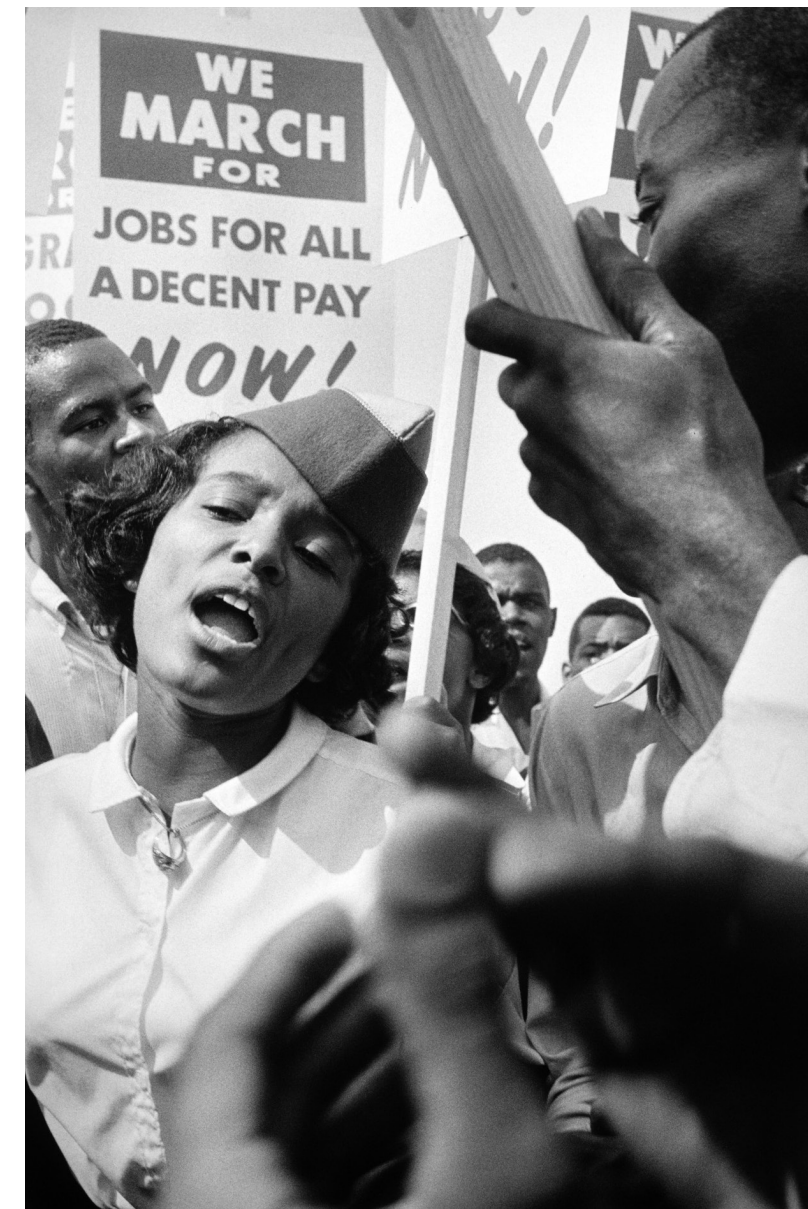


FIG. 39
The March on Washington. Washington D.C.
USA, 1963, Leonard Freed

(5.2.2) BLACK POWER MOVEMENT: "WE NEED MORE LIGHT ABOUT EACH OTHER. LIGHT CREATES UNDERSTANDING, UNDERSTANDING CREATES LOVE, LOVE CREATES PATIENCE, AND PATIENCE CREATES UNITY"

No verão de 1966, James Meredith, o primeiro estudante afro-americano matriculado na Universidade do estado de Mississippi, percorreu de forma solitária as ruas de Memphis com um sentido protestante, com o objetivo de chamar à atenção para a discriminação e racismo que os impedia de votar politicamente na parte sul do país. Logo após o início do protesto, Meredith foi baleado por James Norvell, um habitante de raça branca. De forma a homenagear a ação ativista do estudante, várias movimentos ativistas dos direitos civis, como: "the Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC), the Southern Christian Leadership Con-

ference (SCLC), the Mississippi Freedom Democratic Party (MFDP), the Congress of Racial Equality (CORE) and the Medical Committee for Human Rights (MCHR)" (National Archives, n.d) uniram-se numa manifestação que ficou conhecida como March Against Fear e que se fez acompanhar por Diáconos como força de proteção armada durante a marcha. No dia 22 de Junho, dia do término da manifestação, o número de manifestantes era de aproximadamente de 15000 na cidade de Jackson, tornado-a numa das maiores manifestações na história desta área geográfica. Para além disto, *March Against Fear* serviu como a casa do discurso de Stokely Carmichael, ativista político e líder do Student Non-violent Coordinating Committee que pronunciou, pela primeira vez, as palavras "Black Power" num discurso que solicitava autodeterminação e orgulho pela raça negra e que deu origem ao Black Power Movement.

O *Black Power Movement* foi um movimento político e social que tinha como fundações base o orgulho negro, a autossuficiência e a igualdade para todos os cidadãos negros e afrodescendentes. Acreditavam que "African Americans should secure their human rights by creating political and cultural organizations that served their interests" (National Museum of African American History and Culture, n.d). O ativista de direitos humanos Malcolm X, apesar de assassinado antes da ascensão do movimento, serviu como a inspiração principal do mesmo através do seu intelecto e das suas lições de empoderamento negro transmitidas na organização Nation of Islam e do seu desejo pela existência de um futuro anticolonial. Este movimento surgiu como um resultado das atividades impactantes do movimento dos direitos civis e influenciou diretamente a criação dos Black Panther Party que se erguem como uma extensão do movimento Black Power. Segundo Jameelah Nasheed,

The Black power movement empowered generations of Black organizers and leaders, giving them new figures to look up to and a new way to think of systemic racism in the U.S. The raised fist that became a symbol of Black power in the 1960s is one of the main symbols of today's Black Lives Matter movement. (Nasheed, 2021).



FIG. 40
Fists in the air, attendees smile at the Revolutionary People's Party Constitutional Convention, Philadelphia, September, 1970, David Fenton

(5.2.3) BLACK PANTHER PARTY: "LAWS SHOULD BE MADE TO SERVE THE PEOPLE. PEOPLE SHOULD NOT BE MADE TO SERVE THE LAWS"

Os *Black Panther*, também conhecidos como *Black Panther Party* e inicialmente como *The Black Panther Party for Self-Defense* surgiu no ano de 1966 como uma pequena organização local na Califórnia. Fundada por Huey Newton e Bobby Seale, surgiu através do seu orgulho negro, o interesse pela revolução contra o imperialismo americano e na sequência do assassinato do ativista dos direitos civis Malcolm X.

Conhecidos pelas boinas negras e pelas jaquetas de couro, o movimento rejeitou a legitimidade do governo dos Estados Unidos da América e através da utilização de armas de fogo, realizou diversas manifestações, discursos públicos e patrulhas armadas na cidade de Oakland e outras do país. Devido à criação de diversos programas sociais e à participação em atividades políticas, os Black Panther Party tornaram-se num partido altamente popular e em 1968, ano do seu auge, eram constituídos por cerca de 2000 membros provenientes de todo o país, que lutavam contra a brutalidade policial perante a comunidade Afro-Americana. Segundo o fundador Huey Newton,

Because black people desire to determine their own destiny, they are constantly inflicted with brutality from the occupying army, embodied in the police department. There is a great similarity between the occupying army in Southeast Asia and the occupation of our communities by the racist police. (Bloom; Martin 2013, p.2)

O movimento, constituído por elementos como Dhoruba bin Wahad, Kuwasi Balagoon, Jamal Joseph, Safiya Bukhari, sekou Odinga, Lumumba, Afeni Shakur, entre outros, dispunha de uma plataforma partidária criada por Newton e Seale baseada na ideologia marxista e apresentava visões filosóficas e objetivos políticos num programa denominado de *Ten-Point Program* que solicitava diversas mudanças como por exemplo, a liberdade, o direito ao emprego, à educação, o fim imediato da brutalidade policial, entre outras. A mensagem de nacionalismo negro do movimento levou a que este se torna-se alvo de um programa secreto de contrainteligência do FBI denominado de *COINTELPRO* que tinha como finalidade vigiar, infiltrar movimentos de ativismo e perturbar os seus líderes de forma a enfraquecer a força dos mesmos. Em 1968, J. Edgar Hoover, primeiro diretor do FBI, afirmou que o partido Black Panther era "One of the greatest threats to the nation's internal security" (History.com Editors, 2017) e em 1969, foram declarados pelo FBI como uma organização comunista e inimiga do governo dos Estados Unidos. No início da década de 1970, os esforços do programa de contrainteligência, as atividades criminosas e o desentendimentos entre membros do grupo levaram ao enfraquecimento do movimento como força política.

Apesar de toda a controvérsia que envolve o movimento, seja a nível da brutalidade ou do conflito policial, os Black Panther Party foram a organização de poder negro militante mais influente na sua época.



FIG. 41
Malcom X, 1965, Michael Ochs



FIG. 42
Panthers on Parade, Stephen Shames

(5.2.4) BLACK LIVES MATTER: "IF YOU BELIEVE IN A CAUSE, BE WILLING TO STAND UP FOR THAT CAUSE WITH A MILLION PEOPLE OR BY YOURSELF"

Em Fevereiro de 2012, Trayvon Martin foi assassinado a tiro por George Zimmerman após se dirigir a uma loja de conveniência. Zimmerman afirmou que agiu em legítima defesa apesar de Martin de 17 anos se encontrar desarmado. A absolvição de Zimmerman da sentença por homicídio chamou à atenção dos meios de comunicação social e gerou diversas críticas entre a comunidade americana.

Para além disto, levou à criação de uma organização criada por Alicia Garza, Patrisse Cullors e Opal Tometi denominada de *Black Lives Matter* (BLM) que teve início através da hashtag "#BlackLivesMatter" e tornou-se numa organização americana com influência mundial e que segundo o *The New York Times* "Black Lives Matter May Be the Largest Movement in U.S. History" (Buchanan; Bui; Patel, 2020).

No ano de 2020, como consequência da morte de George Floyd, um habitante negro brutalmente assassinado por um elemento policial branco, o movimento realizou protestos que se mantiveram durante dois anos e com uma participação estimada entre 15 a 26 milhões de pessoas, enaltecendo-os como os maiores protestos na história dos Estados Unidos da América. De acordo com o site oficial do movimento ativista a sua missão consiste em,

eradicate white supremacy and build local power to intervene in violence inflicted on Black communities by the state and vigilantes. By combating and countering acts of violence, creating space for Black imagination and innovation, and centering Black joy, we are winning immediate improvements in our lives (Black Lives Matter, n.d)



FIG. 43
A local Black Lives Matter organiser leads the march toward the heavily kitted police line, 2020, Jonathan Cherry

(5.3) HIP-HOP EM AÇÃO: MENSAGEM ATIVISTA

A oralidade foi e é atualmente utilizada pela comunidade afro-americana como uma forma de protesto e defesa. No século XIII, a tradição oral era realizada na cultura africana por elementos denominados de "Griots" definidos como historiadores, cantores, contadores de histórias e poetas. Vários séculos mais tarde, esta tradição foi transportada para a cultura afro-americana, tendo um papel essencial na luta dos movimentos de orgulho negro contra a discriminação e na subcultura do Hip-Hop.

A tradição oral é o ponto de partida para a procura da ideologia negra, como afirma Charles P. Henry, "search for Black ideology must begin with oral tradition" (Henry 1990, p.7) e de si surgiu um dos subgêneros musicais mais influentes do Hip-Hop, o rap. É afirmado de modo geral (Allen 1996; Woldu 2003; Ards 2004) que o gênero rap começou com vários artistas, incluindo os Last Poets e Gil Scott-Heron no início da década de 1970, tendo em conta que estes foram os principais poetas do movimento *Black Arts* e Scott-Heron que se consagrava como um dos líderes. Sobre batidas musicais e através da repetição e da rima, os poetas recitavam poesias de orgulho negro como as criações "Niggers Are Scared of Revolution" e "Revolution Will Not Be Televised". Para além disto, é possível identificar o uso da rima e da repetição em discursos de figuras culturais como Martin Luther King Jr., Malcolm X, Jesse Jackson e Jamil Abdullah, também conhecido como H.Rap Brown visto que tinha grande capacidade para "playing the dozens", uma tradição afro-americana essencial no desenvolvimento do rap descrita como,

a game of verbal combat typically played by young men. The participants match wits by exchanging humorous insults, usually before an audience. Some versions of the dozens incorporate rhyme; in the 1960s those were important to the development of rap. The dozens received considerable attention from scholars during the 1960s as the Black Power movement and a black urban culture developed, and these ritual insults persisted into the 21st century. (Fink, n.d)



FIG. 44
Douglas 3, The Last Poets, 1970



FIG. 45
The Revolution Will Not Be Televised, Gil Scott-Heron, 1974

Inclusive, uma das duas rimas mais conhecidas foi duplicada no single "Rapper's Delights" da autoria de Sugarhill Gang, considerado o primeiro single de rap.

A combinação entre a rima e as políticas continuaram na cultura do Hip-Hop, visto que em semelhança com o movimento Black Arts, o Hip-Hop "demonstrated that African Americans did not have to adopt the popular culture of mainstream America, but could instead create their own cultural platform that allowed "truth|" from the perspective of many young African Americans" (Bonnette 2015, p.40). Para além disto, o elementos do Hip-Hop vão de encontro aos princípios dos movimentos dos anos 70 e 80, já que mostram resistência à cultura americana, ao seu estilo de vida e aos seus ideais. Atualmente, a transmissão de mensagens ativistas é realizada por rappers como Kendrick Lamar, Lupe Fiasco, The Game, Vince Staples, entre outros.

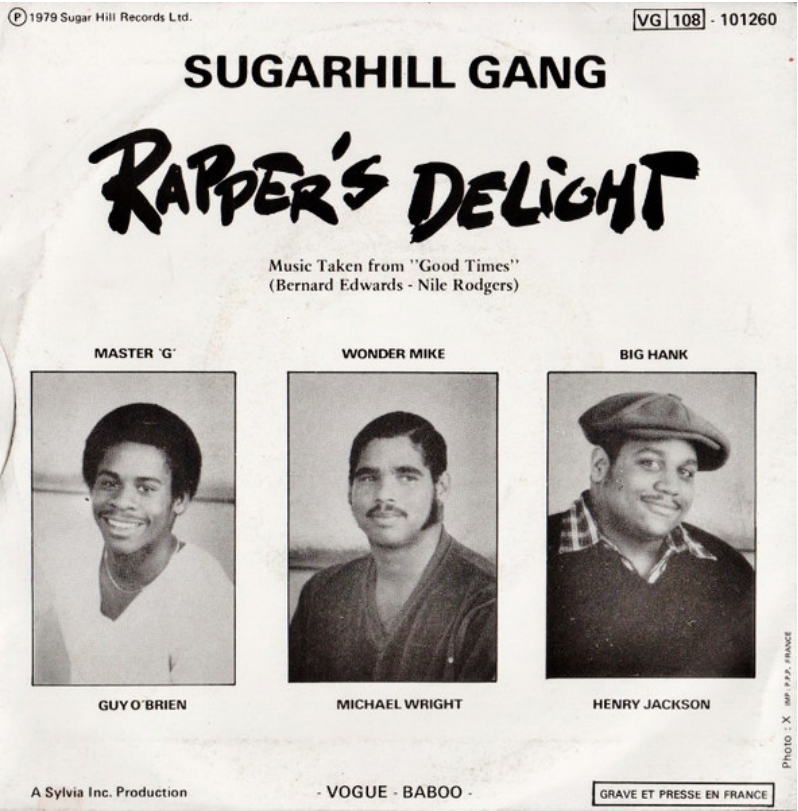


FIG. 46
Rapper's Delight, Sugarhill Gang, 1976

6. IT'S BIGGER THAN HIP-HOP

(6.1) O NASCIMENTO DO RAP POLÍTICO/ CONSCIOUS

O rap político surgiu na América pós-industrial, por volta da década de 1980 e é definido como um subgênero do Hip-Hop destinado a declarar mensagens sociais como forma de ativismo político perante as forças opressoras. Também conhecido por Conscious rap, de acordo com vários autores (Bonnette ;Beighey; Unnithan; Bunch; Decker), este género ligado à defesa do nacionalismo negro, tem uma diversidade de significados e temas que o caracterizam.

Political rap, a subgenre of the larger rap genre, follows the model of uniting African Americans through music by discussing issues relevant to the Black community and providing information about injustices the community members face (Bonnette 2015, p.8)

a form of resistance, giving voice to the collective private troubles of African Americans facing institutional discrimination and neglect (Beighey; Unnithan 2006, p.134)

a rhyming rhythmic one-way conversation with a message. It's value, if any, other than entertainment, is that it can present outrageous ideas in a non-threatening manner that lets a reader consider the too-often unconsidered (Bunch 2014, p.1)

uses the language of nation to rearticulate a history of racial oppression and struggle which can energize the movement toward black empowerment and independence. Rap groups espousing a black nationalist sound, image, and message draw from both recent struggles that anticipate the coming of the black nation (nation time) and a mythical attitude toward an immemorial African nation (nation place) (Decker 1993, p.54)

The language of nation is appropriated by the hip hop community as a vehicle for contesting the changing discursive and institutional structures of racism in America (Decker 1993, p.54)

Após o seu surgimento, o rap político ganhou popularidade visto corresponder às ideologias ativistas dos movimentos negros e abordar como temas principais das músicas problemáticas sociais do seu período, como as desigualdades económicas, políticas e ao acesso à saúde e a brutalidade policial.

Este género deu uma nova dimensão à definição do Hip-Hop já que até ao seu aparecimento, o Hip-Hop era um estilo musical com uma conexão direta à ideia de festa e após o estilo musical ganhou, entre as outras dimensões, uma dimensão ativista. Os artistas que se dedicam a este subgênero são designados como rappers políticos ou "raptivist's" e narram através das músicas, experiências coletivas e individuais e opiniões próprias sobre as políticas e problemáticas sociais. De acordo com Jeffrey Louis Decker, apesar destes rappers não serem políticos, envolvem-se na produção de políticas culturais ligadas à luta da comunidade afro-americana, desde a sua criação à sua interpretação. Estes artistas,

who engage in insurrection of subjugated knowledges, are "badmen" practicing self-determinative politico-moral leadership...The political rappers are not "bad niggers". They are youths who speak "attitudinally" but knowledgeably about the conditions that the establishment has effected in their communities: social jingoism (such as black stereotyping) and civil terrorism (such as police-on-black crime). In response, the political rappers, alongside a new group of Christian rappers, advocate the formation of community; unity over disunity, economic self-determination over black-on-black crime and "gang banging." For them it is knowledge, and only knowledge, that can lead to the overcoming of the fear, deception, and hatred that cause division and disrupt community. (Spencer 1991, p.7-8)

Na sua década, o subgênero adquiriu grande conhecimento já que a manipulação consciente dos estereótipos raciais tornou-se na vanguarda do rap. Uma década mais tarde, o rap político perdeu predominância dada a crescente popularidade do rap "gangsta". A divergência entre ambos estabeleceu uma divisão evidente na cultura do Hip-Hop, visto que o lado político do subgênero preza pela igualdade social e econômica e o rap "gangsta" publicita a associação ao crime e a aplicação do estilo "Thug", o que levou ao desagrado de alguns ativistas e políticos, como afirma Bakari Kitwana, "community activists and mainstream politicians of the civil rights generation began to challenge rap's content." (Kitwana 2002, p.211). Apesar da queda de popularidade, o rap político continua ativo e foi um subgênero de grande importância nas culturas afro-americana e do Hip-Hop já que serviu como tela para a crítica social e para a explicitação da discriminação racial, para além disto, o subgênero "helped define Hip Hop's diverse spectrum of creative possibilities, as well as expanding its capacity to question and critique society" (TeachRock, n.d).

(6.2) RAPPERS DO PASSADO

No decorrer da popularidade do rap político surgiram diversos artistas difusores do subgênero. Interessados pela exibição de temas orientados pela realidade vivida pela comunidade afro-americana, os artistas utilizavam o rap político como tela de exposição para temas alusivos à discriminação racial, exteriorizando opiniões críticas e pessoais. Os artistas que utilizavam este subgênero como expressão musical adquiriram, ao longo das décadas de 1980 e 1990, grande predominância na subcultura do Hip-Hop, visto que o subgênero surgiu numa época onde a qualidade de vida da comunidade negra era débil. Com o sucesso do subgênero nasceram diversos artistas de renome na subcultura do Hip-Hop, como KRS-One, Paris, Public Enemy, entre vários outros.

No ano de 1985, surgiu um dos grupos de mais prestígio no mundo do Hip-Hop, o grupo Public Enemy. Constituído pelos membros Chuck D e Flavor Flav, o grupo dedicou-se à criação de diversos álbuns de mensagem política, tendo como foco principal a crítica ao racismo americano, através da ideologia política negra. Os álbuns eram, diversas vezes, um meio para a exposição de mensagens ativistas dos Black Panther Party e

do ativista Malcolm X. Reconhecidos como "as the greatest political rap group of all time" (Serrano; Torres 2015, p.140), os Public Enemy conquistaram vários discos de ouro, como por exemplo, "Yo! Bum Rush the Show" lançado em 1987 e "Muse Sick-n-Hour Mess Age" elaborado em 1994, certificados pela RIAA (Recording Industry Association of America). Para além destes álbuns, "It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back" lançado no ano de 1988, "Fear of a Black Planet" em 1990 e "Apocalypse 91...The Enemy Strikes Black" em 1991 foram certificados como álbuns de platina. O álbum "Fear of a Black Planet" conquistou, em simultâneo, a posição dez no top 200 da Billboard.

Posteriormente, no ano de 1986, surgiu o grupo Boogie Down Productions, constituído pelos membros KRS-One, D-Nice e o DJ Scott La Rock. Conhecido pela escrita de diversas líricas, o rapper KRS-One, acrónimo para "Knowledge Reigning Supreme" (KRS-One, n.d), prestigiou-se na subcultura do Hip-Hop, tendo escrito "The most rhymes in Hip-Hop's history" (KRS-One, n.d), é prestigiado pela sua mensagem política e pela elevação do Hip-Hop à forma de ativismo. No ano de formação do grupo, o rapper "made it clear that Hip Hop was going to have to take itself a lot more seriously than simply being a music genre" (KRS-One, n.d), tendo consciência da importância do Hip-Hop no ativismo contra a discriminação racial. De acordo com o rapper Kool Moe Dee no livro *There's a God on the Mic*, o rapper KRS-One,

delivers the positive messages with the same fury as the violent messages. (Dee 2003, p.315)

He paid homage to Malcom X, and sent a visual message to the Hip-Hop community. (Dee 2003, p.315)

He's been an emcee dedicated to uplifting civilization. (Dee 2003, p.317)

No matter how you think he does it, everybody knows that there is a deep level of conscious concern and effort to help the culture. (Dee 2003, p.317)

Além de todas as características mencionadas por Kool Moe Dee, o mesmo afirma que KRS-One, "he's one of the fiercest emcees ever. Any list that doesn't have him in the top five is bogus. KRS-One is one of the true greatest emcees ever." (Dee 2003, 317).

Oscar Jackson Jr., conhecido na subcultura do Hip-Hop como Paris, inspirado pelos discursos de Malcolm X, Nation of Islam e Black Panther Party, influenciou uma geração de rappers do género político e conscious como Dead Prez e Immortal technique. A nível lírico, Paris,

chose early on for his music to reflect sociopolitical themes relevant to the betterment of his community, and his uncompromising stance on political issues and biting social commentary have become his trademark, endearing him to legions of supporters who rightly feel messages of positivity are underrepresented in hip-hop. (Guerrilla Funk Recordings, n.d)

Pelo meio da associação a editoras de Hip-Hop como a Priority Records e a Scarface Records e pela criação da editora da sua propriedade Guerilha Funk Recordings, o rapper lançou diversos álbuns com impacto na subcultura do Hip-Hop e no meio social em geral, seja através da lírica ou da imagética apresentada nas capas dos álbuns, onde apresenta um conteúdo "controversial for their graphic lyrics addressing police brutality and presidential neglect of inner-city violence" (Huey, n.d). Para além do seu trabalho pessoal, o rapper colaborou com diversos artistas de renome no mundo do rap, entre eles, Public Enemy, E-40, The Coup, dead prez, T-K.A.S.H., Kam, The Conscious Daughters, Spice 1, MC Ren e Immortal Technique. O seu trabalho musical foi destacado em vários órgãos de comunicação, como no cinema, na televisão, em jornais e revistas físicos e digitais como o The Washington Post, Medium, Spin Magazine e em plataformas de streaming.

Os álbuns "The devil made me do it" lançado em 1990 e "Sleeping with the Enemy" em 1992 apresentam-se como os álbuns de maior sucesso do rapper, adquirindo um maior reconhecimento na subcultura do Hip-hop, no entanto, outros álbuns, como "Unleashed" produzidos em 1998, "Sonic Jihad" elaborado em 2003 e "Safe Space Invader" lançados em 2020 destacaram-se pelos conteúdos controversos. Em simultâneo, o design das capas dos álbuns do artista era realizado pelo mesmo, o que permitia a exteriorização das suas ideias e opiniões políticas, resultando em capas explícitas e com referências a elementos policiais e presidenciais. De acordo com certos autores, "is one of hip-hop's most militantly Afro-centric radicals" (Huey, n.d) e "Hip-Hop is stronger because Paris has never let his fire go out" (Williams, 2022).

CONCLUSÃO

O trabalho desenvolvido neste capítulo teve como finalidade principal a compreensão do Hip-Hop enquanto subcultura e forma de ativismo. Apesar da presente dissertação se tratar de uma análise semiótica do conflito racial através do grafismo musical do Hip-Hop foi de extrema importância o enquadramento teórico da subcultura visto permitir a sua contextualização a nível cronológico, social e político. A compreensão da sua contextualização foi determinante na percepção do conflito racial vivido pela comunidade afro-americana nos Estados Unidos da América, tendo em conta que este é o tema predominante na presente dissertação. Em simultâneo, foi possível descobrir a subcultura e entender a sua essência e as suas particularidades, seja a nível de ideologias, estilo e área musical. Para além disso, o enquadramento teórico permitiu estudar a relação entre a subcultura do Hip-Hop e o ativismo visto que os objetos de design gráfico surgem na subcultura como um suporte para o ativismo e a manifestação de temas considerados controversos.



FIG. 47
Boogie Down Productions, Bronx, 1987,
Janette Beckman



FIG. 48
Public Enemy outside
Deejam Recordings,
1988, Janette
Beckman



02. EDITORAS

INTRODUÇÃO

A área musical do Hip-Hop é uma das áreas de maior predominância e sucesso na subcultura. Impulsionada pelos DJs primórdios, Kool Herc e Afrika Bambaataa, a música produzida pela subcultura do Hip-Hop é uma das de maior sucesso na indústria musical na atualidade e são diversos os artistas de sucesso difusores na mesma. Esta área, para além de difundida por diversos artistas, é em simultâneo, sustentada por inúmeras editoras musicais, sejam elas ligadas diretamente à subcultura ou editoras generalistas que se dedicam à exposição de diversos géneros musicais, independentemente das subculturas.

Este capítulo aborda várias editoras de renome no mundo do Hip-Hop, como por exemplo, a Def-Jam Recordings, a Aftermath Entertainment, a Young Money Entertainment, entre outras, e faz menção à história das mesmas, desde a sua criação aos seus artistas. Em contrapartida, são mencionadas editoras de menor reconhecimento que por vezes, pertencem ao underground, tendo como consequência a dificuldade na pesquisa por informação sobre as mesmas.

Além destas editoras, o capítulo menciona editoras generalistas que se dedicaram à exposição dos géneros do Hip-Hop, para além de vários outros, destacando editoras como Columbia Records, Warner Music Group, MCA Records e entre vários outros exemplos.

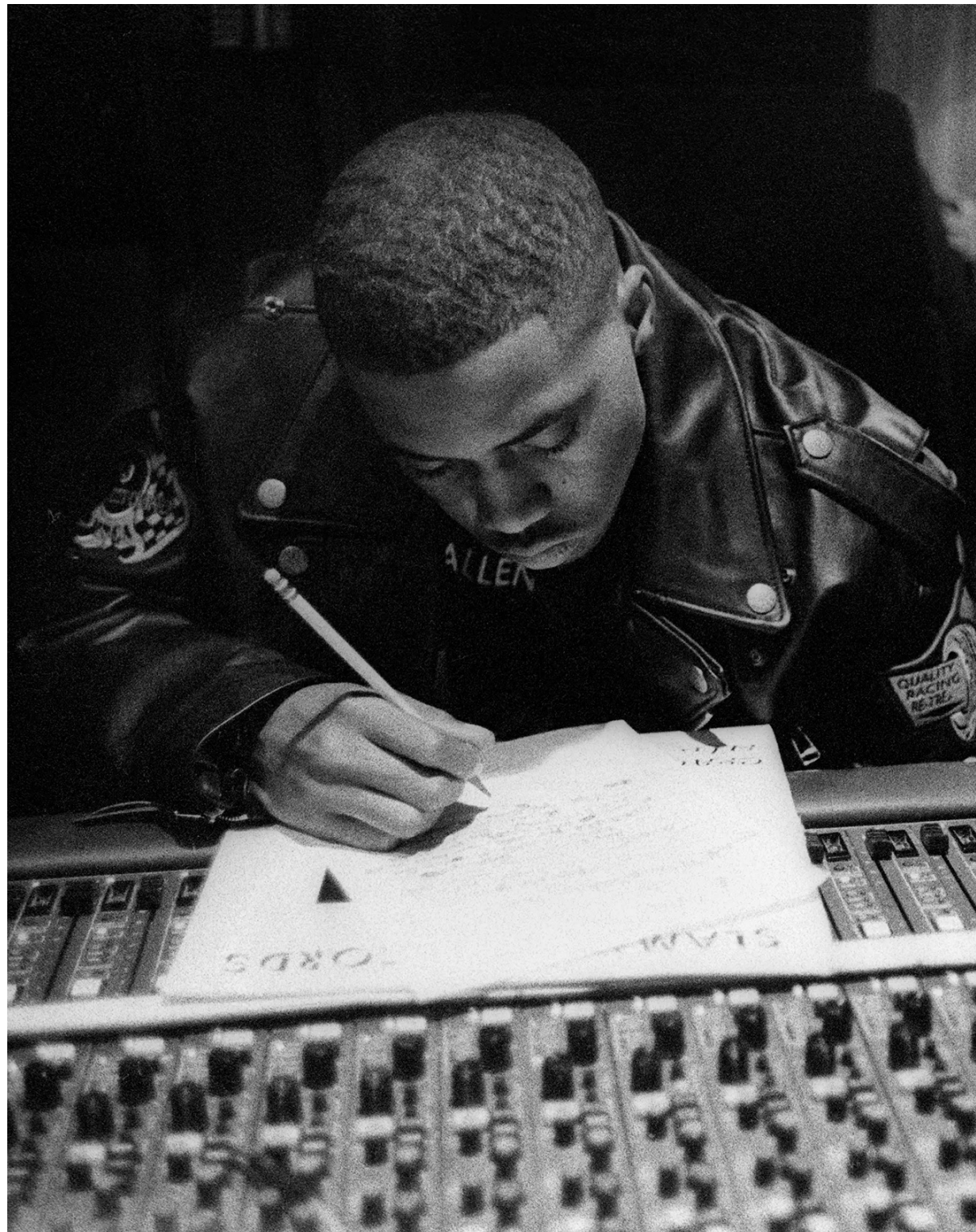


FIG. 49
Nas in the studio, 1996, Sue Kwon

1. EDITORAS DE HIP-HOP

No ano de 1950, num país onde a segregação abrangia várias divisões sociais, entre a habitação, a educação e a saúde, a indústria da música também se mantinha no padrão da segregação. As editoras de maior renome e influência da época como a RCA, a Columbia Records e a Capitol Records repeliram a "race music", que envolvia géneros como Blues, Jazz e Gospel, para indústrias de menor reconhecimento, como afirma Dan Charnas.

These companies simply ignored the new Black youth music, raunchy rhythm and blues, and barely flirted with R&B's White doppelgänger, rock and roll. Thus, the windfall of R&B and rock and roll largely fell to smaller, independent labels like Chess, Kent, and Atlantic. (Charnas 2010, p.25)

Além das editoras Chess Records, Kent Records e Atlantic Records, a Motown Records da propriedade do empresário Berry Gordy Jr., também se dedicou à criação e divulgação de "race music" e foi uma potência da indústria musical. Até ser vendida em 1980 era considerada a maior editora na propriedade de um empresário de raça negra.

A segregação racial no meio musical reduziu na década de 1960 com a transmissão de músicas associadas à categoria de "race music". A popularidade da música negra cresceu entre a camada mais jovem da sociedade branca e consequentemente, aumentou o pedido por músicas negras que acabavam por preencher o formato "Top 40". Antagonicamente, o sucesso da música negra atraiu a atenção de empresas que anteriormente mostravam desinteresse perante estes estilos musicais. Na época, Clives Davis, executivo da Columbia Records que introduziu a banda de funk rock negra "Sly and The Family Stone" na editora, percebeu o potencial da música negra na indústria musical e encomendou à *Harvard Business School* uma análise do mercado da música negra denominado "A Study of the Soul Music Environment Prepared for Columbia Records Group" entregue a 11 de Maio de 1972 que incentivou a Columbia Records a usufruir do potencial desta categoria de música.

Na década de 1970, o negócio da música negra era gerido por elementos de raça branca, visto que a maior parte das editoras orientadas para a música negra eram de propriedade branca. Na época, a Motown Records permaneceu como a única editora viável de propriedade negra. Na década seguinte, no ano de 1984, o produtor musical Rick Rubin e o empresário Russell Simmons criaram a Def-Jam Recordings, editora que viria a ser a editora de maior renome na história do Hip-Hop.

(1.1) 1017 RECORDS

The *New 1017 Records*, também conhecida como *1017 Global Music, LLC* e anteriormente como *1017 Brick Squad* e *So Icy Entertainment*, é uma editora de música dedicada à criação de álbuns do gênero Hip-Hop, tendo como subgênero principal a música rap.

No ano de 2007 em Atlanta, o rapper Gucci Mane fundou a editora independente 1017 Records e logo após a sua criação lançou o seu primeiro álbum independente "Trap-A-Thorn". Entre os anos de 2008 e 2009, a editora invadiu com as suas mixtapes plataformas musicais online como Youtube e Soundcloud, posteriormente e deu origem a nomes reconhecidos na subcultura do Hip-Hop como o DJ Drama. A editora é constituída por artistas como Young Thug, Pooh Shiesty, Big Scar, OJ da Juiceman e Waka Flocka Flame, sendo estes dois últimos, os primeiros artistas a assinar contrato com a editora no ano de 2010.

O álbum com mais relevância e sucesso da editora é da autoria do próprio Gucci Mane e denomina-se "The State vs. Radric Davis" (fig.50).

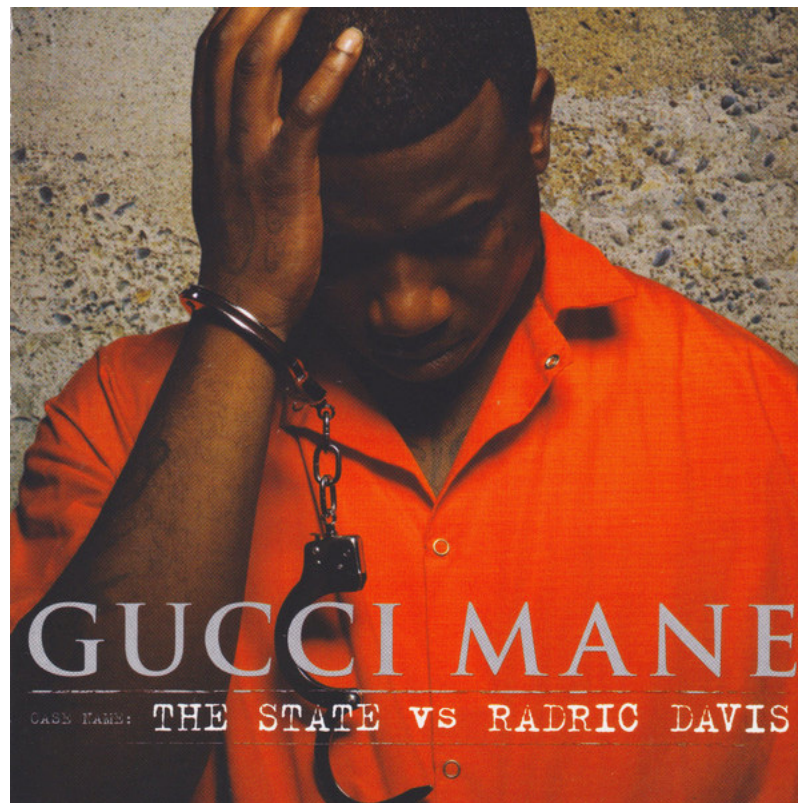


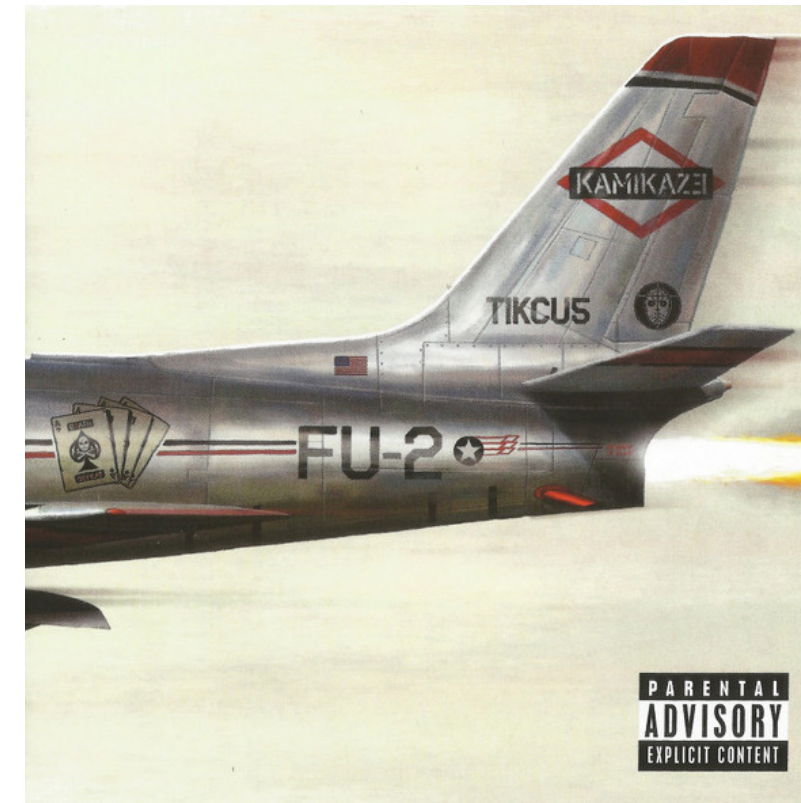
FIG. 50
The State vs Radric Davis, Gucci Mane, 2007

(1.2) AFTERMATH ENTERTAINMENT

Aftermath Entertainment foi criada em Março de 1996 pelo rapper e produtor Dr.Dre e obteve ao longo dos anos vários certificados de plati-

na da RIAA (Recording Industry Association of America) através de artistas de grande renome na subcultura do Hip-Hop como 50 Cent, Eminem, Busta Rhymes, The Game, Raekwon, Eve, Rakim, entre outros. No ano de 1999, um ano depois da assinatura do contrato do rapper Eminem com a editora, o seu álbum de estreia "The Slim Shady LP" foi lançado e arrecadou quatro certificados de platina o que lhe conferiu a consideração de primeiro álbum de sucesso da editora. Além disso, conquistou o segundo lugar no top Billboard 200 e primeiro lugar no Top R&B/Hip-Hop Albums. Ainda em 1999, o álbum "2001" da autoria do próprio Dr.Dre conquistou seis certificados de platina.

Em 2002 o rapper 50 Cent assinou contrato com a editora e lançou o álbum de maior reconhecimento da editora até ao momento denominado "Get Rich Or Die Tryin" lançado no ano de 2003 e produzido por Dr.Dre. O álbum conquistou o primeiro lugar no top Billboard 200, vendeu 872.000 cópias na primeira semana de venda e em 2020 foi certificado álbum de platina pela nona vez.



(1.3) B-BOY RECORDS

Em plena época de ouro do Hip-hop, no ano de 1986, emergia a editora *B-Boy Records* pelas mãos de Jack Allen, William Kamarra e Ray Wilson no berço da subcultura do Hip-Hop, o Bronx. Inicialmente denominada de *Rock Candy Records and Filmworks*, a editora iniciou o seu negócio

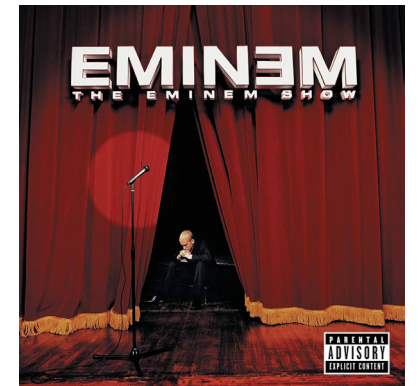


FIG. 51
The Eminem Show, Eminem, 2002

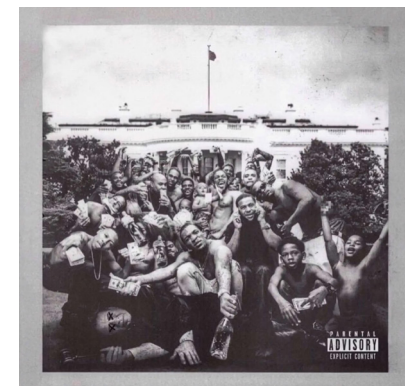


FIG. 52
To Pimp a Butterfly, Kendrick Lamar 2015

FIG. 53
Kamikaze, Eminem, 2018

no mundo do Hip-Hop através do grupo Boogie Down Productions, criado no mesmo ano. "Criminal Minded" (fig.54), álbum de estreia dos Boogie Down Productions, apresenta-se não só como o primeiro álbum do grupo, como também da editora, sendo lançado em 1987, um ano após a fundação da mesma. Para além dos Boogie Down Productions, a editora era constituída por artistas como JV Force, Cold Crush Brothers, Levi 167 e Jewel T. Devido à existência de várias divergências entre os criadores da editora, a mesma foi fechada em 1988 e nos dias de hoje a discografia da mesma é controlada pela Traffic Entertainment Group.

Os Boogie Down Productions, artistas principais da editora, para além de participarem na área musical da mesma também tiveram participação na área gráfica, visto que o rapper KRS-One, líder do grupo, criou o logótipo da editora inspirado na arte do graffiti.

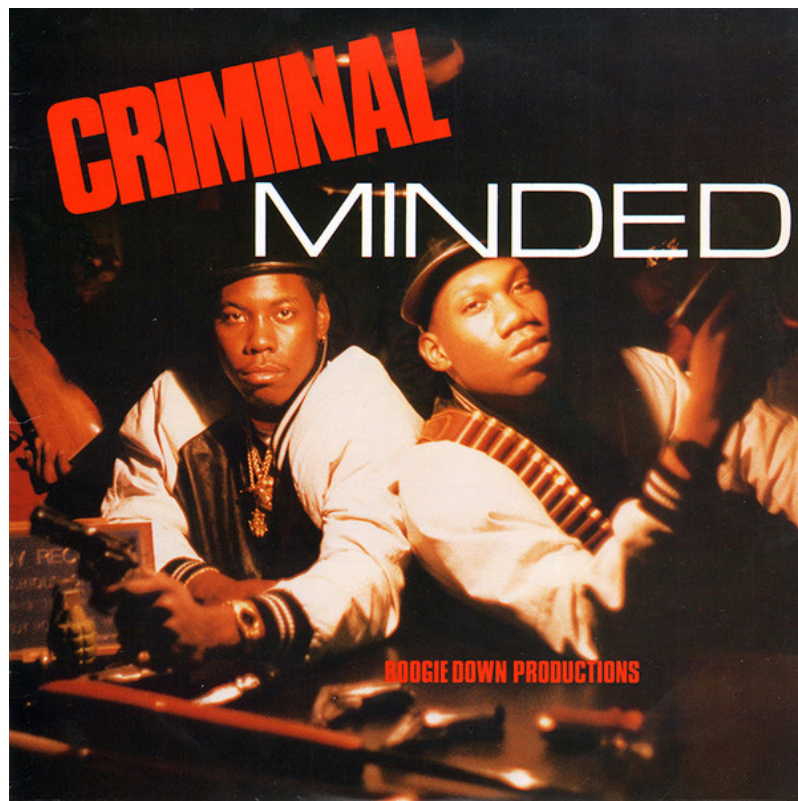


FIG. 54
Criminal Minded, Boogie Down Productions, 1987

(1.4) DAUPE!

No ano de 2010, uma década após trabalhar como escritor e produtor, Lawrence Lord fundou a editora de Hip-Hop Daupe!. Em 2012, editora movida pelo lema "Quality, Not Quantity" (Fintoni, 2016), a editora lançou os seus primeiros lançamentos através da colaboração entre Lord, apresentado artisticamente como The Purist, e os rappers Roc Marciano e Action Bronson, denominados de "Northern & Roozy" e "Change". Em comparação com outras editoras, Daupe! foca-se na criação de singles movidos pela melodia, em oposição à batida, o que a tornou numa

das editoras de renome na criação de rap Indie, de acordo com com Lawrence Lord, a melodia "was always my thing, that cinematic, emotional sound" (Leask, n.d). Estas melodias são utilizadas por artistas como Westside Gunn, Conway The Machine, Hus Kingpin, Your Old Droog e SonnyJim, entre outros e são transmitidas, de forma a contrariar a modernidade, através de discos de vinil de edições limitadas.

O departamento de design da editora é constituído pelo designer Darrell Krum e as capas dos vinis são constituídas por composições chamativas, tendo como base elementos fotográficos e ilustrativos. Como complemento, a tipografia é utilizada apenas de forma informativa. O próprio disco também apresenta intervenções de design, já que, a maior parte destes são preenchidos por cores vibrantes e por padrões energéticos.

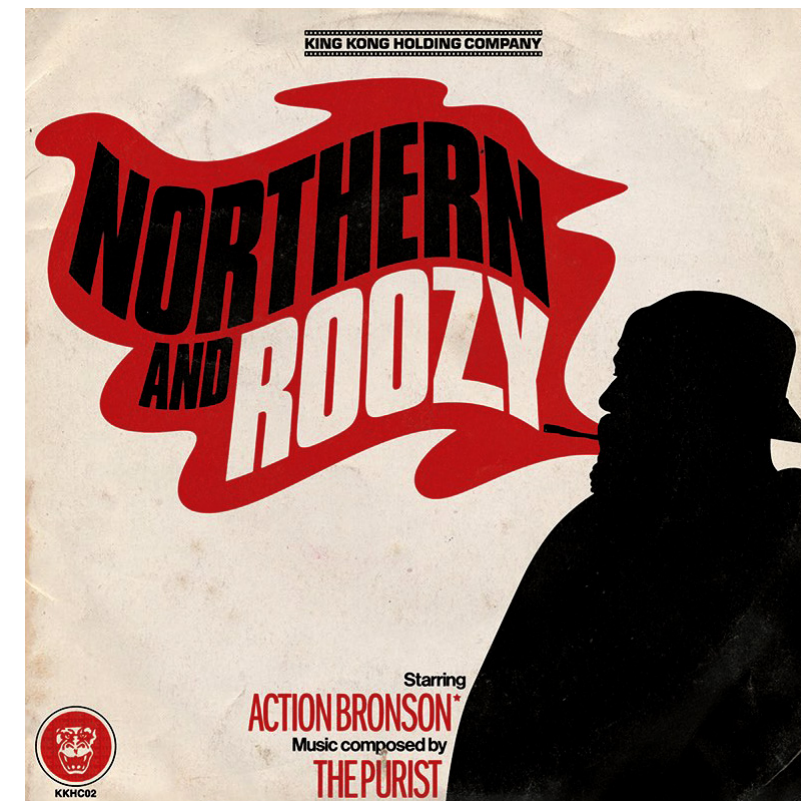


FIG. 55
Northern and Roozy, The Purist & Roc Marciano, 2012

(1.5) DEF JAM RECORDINGS

Fundada durante a época de ouro da subcultura do Hip-Hop, a editora *Def Jam Recordings* representa a vanguarda do Hip-Hop há mais de 35 anos e mantém o seu posicionamento de prestígio nos dias de hoje.

Criada em Manhattan no ano de 1984 pelas mãos dos produtores musicais Rick Rubin e Russell Simmons, a editora "began as a maverick independent label inspired by downtown New York City's vibrant street culture and the emerging sound of hip-hop" (Def Jam Recordings, n.d) e foi inicialmente, constituída por artistas de renome na subcultura como

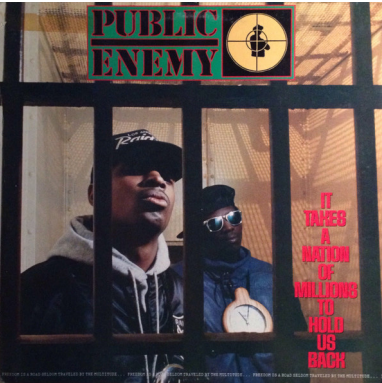


FIG. 56
It Takes a Nation to Hold Us Back, Public Enemy, 1988



FIG. 57
Radio, LL Cool J, 2011

LL Cool J, Public Enemy, The Beastie Boys e Slick Rick. Nos dias de hoje, o legado de dominância da editora prossegue através de artistas da subcultura como o rapper Jay-Z, DMX, Ja Rule, Method Man & Redman, Ludacris, Kanye West, Pusha T, Big Sean, YG, 2 Chainz, Bennie The Butcher, entre outros.

Décadas após a sua criação, a Def Jam Recordings tornou-se numa marca global estendendo-se a nível comercial para vários países como Reino Unido, França, África, Índia e Sudeste Asiático. A sua globalização deu origem a diversas novas editoras descendentes como a *Def Jam Germany*, a *Def Jam UK* também conhecida como *0207 Def Jam*, *Def Jam Africa*, *Def Jam Recordings South East Asia*, *Def Jam Germany*, *Def Jam Japan*, entre outras.



FIG. 58
Licensed to Ill, Beastie Boys, 2011

A nível de identidade, a Def Jam foi considerada a última grande editora do Hip-Hop, visto que de acordo com Kelefa Sanneh, a editora "made hip-hop louder and bigger than any reasonable person might have guessed possible" (Nowness, 2011), conferindo notoriedade a diversos artistas do underground que se tornaram, mais tarde, ícones da música rap e conquistando diversos certificados de platina. Através do lançamento de singles icónicos como "I need a beat" do rapper LL Cool J e "Rock Hard" do grupo Beastie Boys, ambos lançados no ano de fundação da editora, "Licensed to Ill" (fig.58) dos Beastie Boys, "It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back" (fig.56) do grupo Public Enemy, "Business As

Usual" dos EPMD, "The Blueprint" da autoria do rapper Jay-Z e entre outros, a editora criou um legado de sucesso, conquistando a confiança de vários admiradores da subcultura.

A nível gráfico, a editora apresenta nas capas dos álbuns, uma variedade de estilos gráficos distintos. Os álbuns constituídos por capas exuberantes são criados pelo designer gráfico Cey Adams, um ícone da arte da subcultura e um pioneiro no design do Hip-Hop. Em conjunto com Adams, o rapper Chuck D, líder do grupo Public Enemy, projetou diversas capas de álbuns do grupo, visto que para além de músico, é licenciado em Belas Artes e também produziu o logótipo do seu próprio grupo.



FIG. 59
Dance Music Report, 1985

(1.6) CASHVILLE RECORDS

No ano de 2005 em Nashville era fundada, pelas mãos do rapper Young Buck, a editora *Cashville Records*. Inicialmente, foi fundada como uma afiliada da editora G-Unit Records, editora da propriedade do rapper 50 Cent, e era denominada de *G-Unit South*. Em 2007, após um desentendimento entre os rappers, Young Buck foi proibido de utilizar o logo da G-Unit na distribuição da sua música e assim surgiu a Cashville Records como editora independente.

Os artistas principais da editora são o grupo The Outlawz, C-Bo, Lil Scrappy, D4L, Young Noble, Rukus 100, Goldie, entre outros, sendo os artistas mais notáveis o grupo The Outlawz e o próprio fundador da editora, Young Buck.

A nível gráfico, a editora apresenta uma série de capas com temas associados à "thug Life" explicitando imagens de gangues, armas de fogo e de conflito, para além disso, identifica-se uma certa tendência para a utilização de tipografia inspirada na arte do graffiti.



FIG. 60
Outbreak, Young Buck, 2020

(1.7) GGBR RECORDS & TAPES

Fundada na época moderna do Hip-Hop, no ano de 2016 em Toronto, a editora *GGBR Records & Tapes* surgiu de uma colaboração entre o rapper Bozack Morris e o DJ Big Jacks e apresenta-se como uma extensão da marca pré-existente GGBRFUCKEM que tem como função a promoção de eventos. A editora é constituída por diversos artistas como Big Jacks, El Camino, King Most, Flee Lord, 38 Spesh, o próprio Bozack Morris, entre outros.

Conhecidos pela criação de vinis com efeito multicolor que mantém a tradição do vinil como artefato da música do Hip-Hop, a editora apresenta como marca gráfica, um estilo exuberante que recorre à utilização de imagens de diversos contextos. A utilização de imagens de personagens de quadros renascentistas e de figuras religiosas são as mais frequentes, no entanto, também é possível identificar imagens ligadas à romantização da vida criminal. As capas dos álbuns também são constituídas por composições que derivam da conjugação e sobreposição de diversas imagens.

De acordo com Simon Daley, a editora "have established themselves as cult favorites among fans of impressive multi-color vinyl effects and underground Hip-Hop." (Daley, 2021).

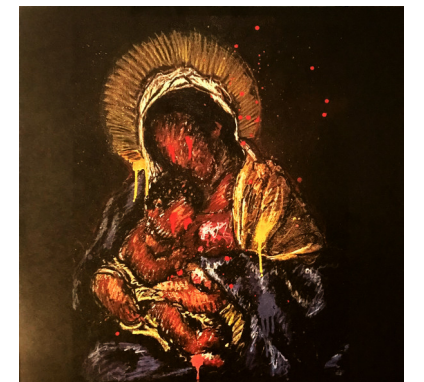


FIG. 61
Let There Be Light, El Camino, 2022

FIG. 62
Ups and Downs, Flee Lord e Phonk P, 2019

(1.8) GRAND HUSTLE RECORDS

No ano de 2003 na cidade de Atlanta, o rapper T.I. e o seu manager Jason Geter fundaram a editora *Grand Hustle Records*, também conhecida como *Hustle Gang Music*.

Constituída por artistas como 8Ball & MJG, Killer Mike, Young Dro, DJ Drama, Meek Mill, Chip, Travis Scott, Trae tha Truth, entre outros, a editora lançou cerca de 33 álbuns, onde 14 foram classificados como álbuns de ouro pela RIAA (Recording Industry Association of America). Para além da classificação, álbuns como "King", "T.I. vs. T.I.P.", "Paper Trail" da autoria do fundador T.I., "The Adventures of Bobby Ray" criado pelo rapper B.O.B e ainda "Birds in the Trap sing McKnight" e "Astroworld" da autoria de Travis Scott, alcançaram posições de primeiro lugar no top Billboard 200.

A nível gráfico, a editora não mantém um padrão, visto que todos os álbuns apresentam características formais distintas. No entanto, é possível identificar o gosto por composições criadas através da sobreposição de imagens que resultam em composições ruidosas.



FIG. 63
Da Reality Show, Young Dro, 2015

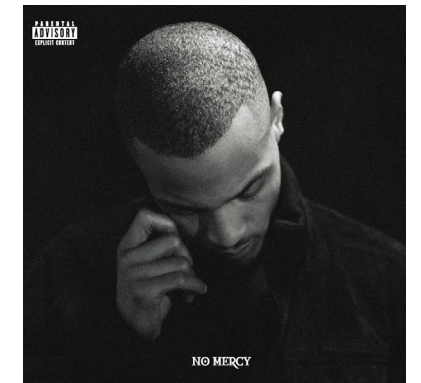


FIG. 64
No Mercy, T.I., 2010

FIG. 65
Astroworld, Travis Scott, 2018

(1.9) GRISELDA RECORDS

Fundada em Buffalo, Nova Iorque pelas mãos dos rappers Westside Gunn, Conway the Machine e Mach-Hommy, *Griselda Records* iniciou o seu caminho através do mundo da moda.

Denominada como Griselda by Fashion Rebels ou GxFR, a marca submergiu no mundo da música e deu origem à editora Griselda Records no ano de 2012 que se afirmou na categoria musical através do lançamento do álbum "Hitler Wears Hermes" da autoria de Westside Gunn. Para além dos seus fundadores, a editora é constituída por vários outros artistas como, Benny the Butcher, Armani Caesar, Boldy James, Rome Streetz, Stove God Cooks, Jay Worthy, YN Billy e Estee Nack que criam álbuns em conjunto com os produtores "in-house" Conductor Williams, Camouflage Monk, Denny LaFlare e Daringer que se apresenta como o produtor mais predominante. Ao longo da sua existência no campo comercial e através do seu sucesso, a editora "come from the underground to palling around (and doing business with) with JAY-Z and Eminem, hanging with Virgil Abloh in Paris, catching Drake's eye, and taking over Times Square." (Setaro, 2020).

Através da análise do design dos álbuns, é possível identificar certas características constantes nas composições presentes nas capas de álbuns, como por exemplo, a constante utilização da ilustração e a manipulação da imagem de personalidades que origina em novas personagens com uma finalidade crítica e provocativa.

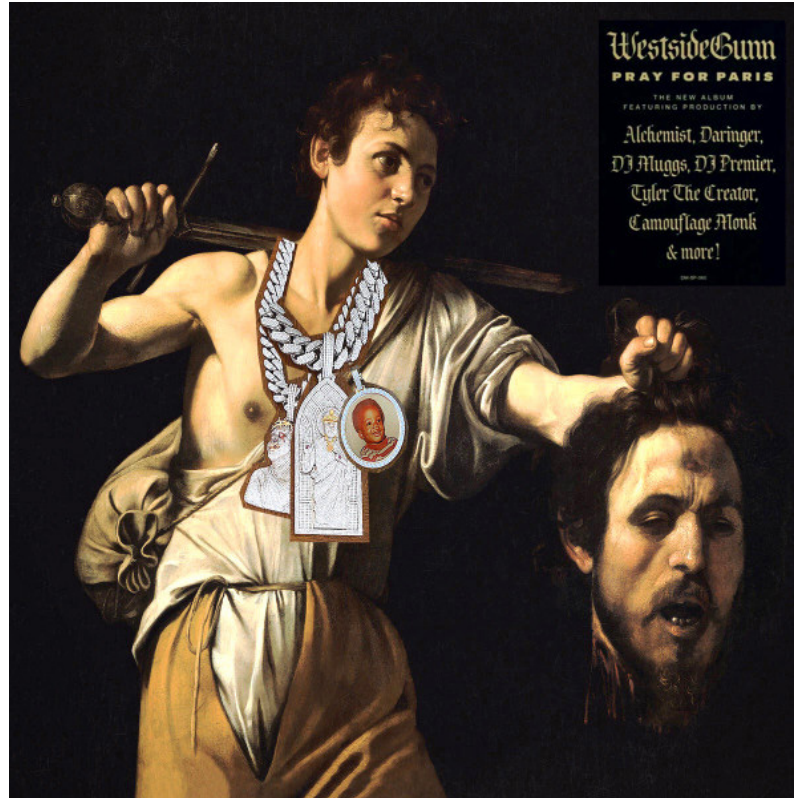


FIG. 66
Pray for Paris, Westside Gunn, 2020



FIG. 67
Look What I Became, Conway the Machine, 2019

(1.10) IN-A-MINUTE RECORDS

In-a-Minute Records foi fundada em Oakland no ano de 1991 por Jason Blaine. O objetivo principal da editora na época da sua fundação era fornecer contratos a vários rappers do underground de Bay Area, em San Francisco, que se encontravam sem editora, o que criava alguma dificuldade no lançamento de músicas. Artistas como Andre Nickatina, Rappin' 4-Tay, Totally Insane, Pooh-Man, Dogg Pound Posse, Master P, TRU, Rally Ral, I.M.P, RBL Posse, entre outros. O grupo de Hip-Hop RBL Posse, vendia cassetes constituídas pelas suas músicas nas ruas quando foi abordado por Jason Blaine e assim se tornou no primeiro contrato da editora.

Em 1995, o álbum "*I Hate You With a Passion*" (fig.69) da autoria de Andre Nickatina alcançou o terceiro lugar do top Billboard Heatseekers e o lugar #79 no top R&B/Hip-Hop Albums, no entanto, a editora nunca produziu álbuns que se tornassem sucessos comerciais o que levou à decadência da mesma e, mais tarde, à falência da mesma no ano de 2000.

A nível gráfico, a editora não apresenta características específicas, ou seja, todos os álbuns exibem elementos e propriedades formais distintas. No entanto, é perceptível o estilo de design gráfico proveniente dos anos 90, através da manipulação de imagens e a utilização de tipografias bold

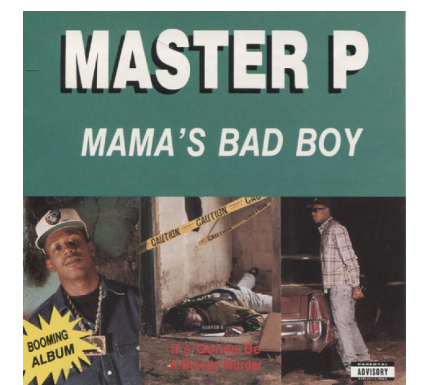
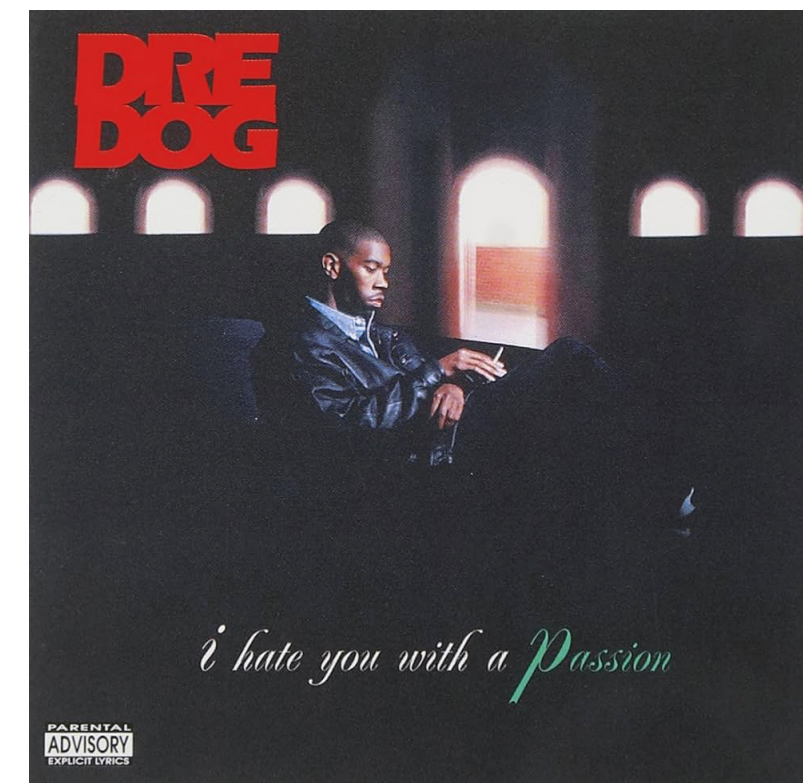


FIG. 68
Mama's Boy, Master P, 1992

FIG. 69
I Hate You With a Passion, Dre Dog, 1995

(1.11) LENCH MOB RECORDS

A editora *Lench Mob Records* foi fundada no ano de 1990 em Los Angeles e inicialmente denominava-se *Street Knowledge Records*. Através do rapper e ator Ice Cube, o surgimento da editora foi a casa de vários artistas como os Dj's Pooh e Crazy Toones e os rappers Chilly Chill, Del the Funky Homosapien, Kam, Yo-Yo, Sir Jinx, Mack 10, T-Bone, Dazzie Dee, entre outros, e o próprio grupo Da Lench Mob.

Após a sua criação em 1990, a editora percorreu um caminho inconstante e manteve-se inativa por um período de tempo até ao ano de 2006, quando foi reativada pelo lançamento do álbum "Laugh Now, Cry Later" da autoria de Ice Cube, artista com mais predominância da editora.

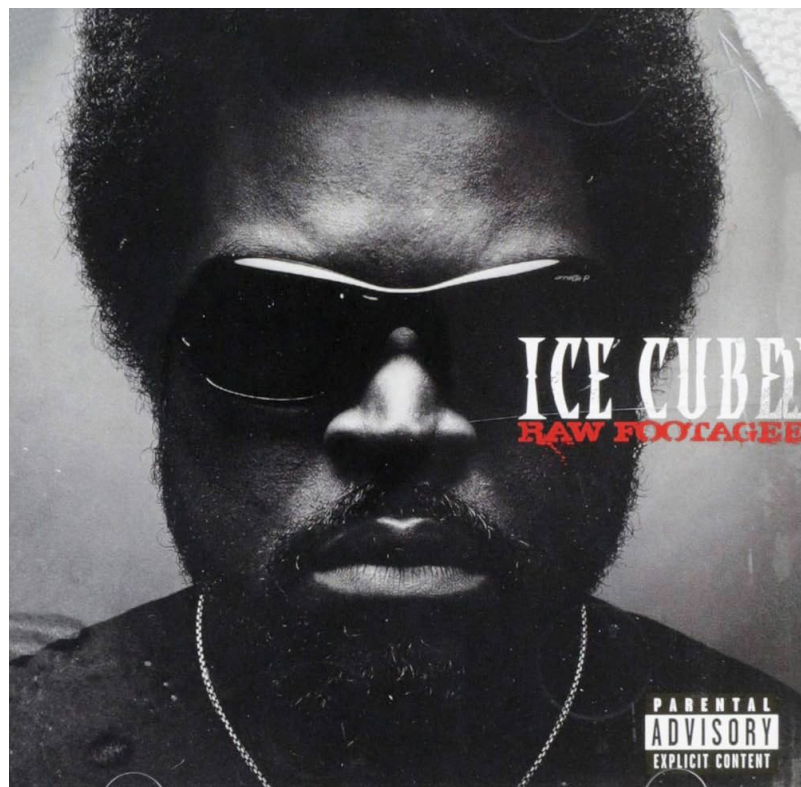


FIG. 70
Raw Footage, Ice Cube, 2008

(1.12) LOUD RECORDS

Loud Records, LLC., da propriedade dos empresários Steve Rifkind e Rich Isaacson, foi fundada em 1991 na cidade de Nova Iorque. Os primeiros contratos da editoras foram os artistas Twista e Tha Alkaholiks, no entanto o grupo de Hip-Hop Wu-Tang Clan proporcionou à editora um lugar de sucesso no mundo do Hip-Hop, visto que se classificam como um dos grupos mais icónicos da subcultura. Para além destes artistas, a editora representou diversos outros como Big Pun, Krayzie Bone, Pete Rock, Lil' Flip, Three 6 Mafia, Project Pat, Xzibit, Twista, Akon, The

Beatnuts e dois dos grupos mais lendários da história do hip-hop, em conjunto com os Wu-Tang clan, os Mobb Deep e Dead Prez.

Loud Records foi na década de 1990 uma força na indústria musical e lançou diversos singles legendários, entre eles, "Enter the Wu-Tang (36 Chambers)" (fig.72), "Iron Flag" e "The W" da autoria do grupo Wu-Tang Clan, sendo o último álbum ser classificado como platina por duas vezes e outros singles como "The Infamous" (fig.71) e "Murda Muzik" criados pelo grupo Mobb Depp e ainda "Warriorz" do grupo M.O.P, "At the Speed of Life" e "40 Days & 40 Nightz" da autoria do rapper Xzibit.

Em relação ao design das capas dos álbuns realizados pela editora, é possível identificar um estilo de design proveniente dos anos 90, visto que, a maioria dos álbuns é constituída por tipografias bold que constituem a composição como um elemento quase principal da mesma. Para além disto, a utilização da fotografia como elemento central das composições é constante e identifica-se, em simultâneo, o gosto pela sobreposição das diversas fotografias presentes nas capas dos álbuns.



FIG. 71
The Infamous, Mobb Deep, 1995

FIG. 72
Enter the Wu-Tang, Wu-Tang Clan, 1993

(1.13) PRIORITY RECORDS

Fundada como uma editora e empresa de distribuição, a *Priority Records* surgiu em 1985 em Los Angeles através da colaboração entre os empresários Bryan Turner, Mark Cerami e Steve Drath.

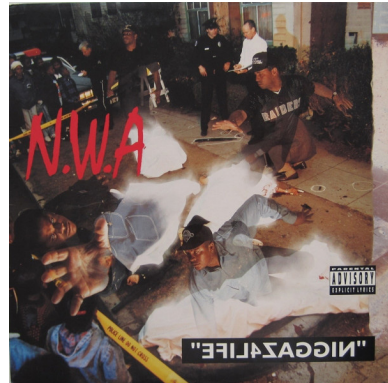


FIG. 73
Niggaz4Life, N.W.A, 1991

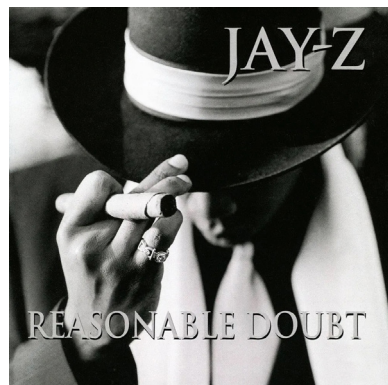
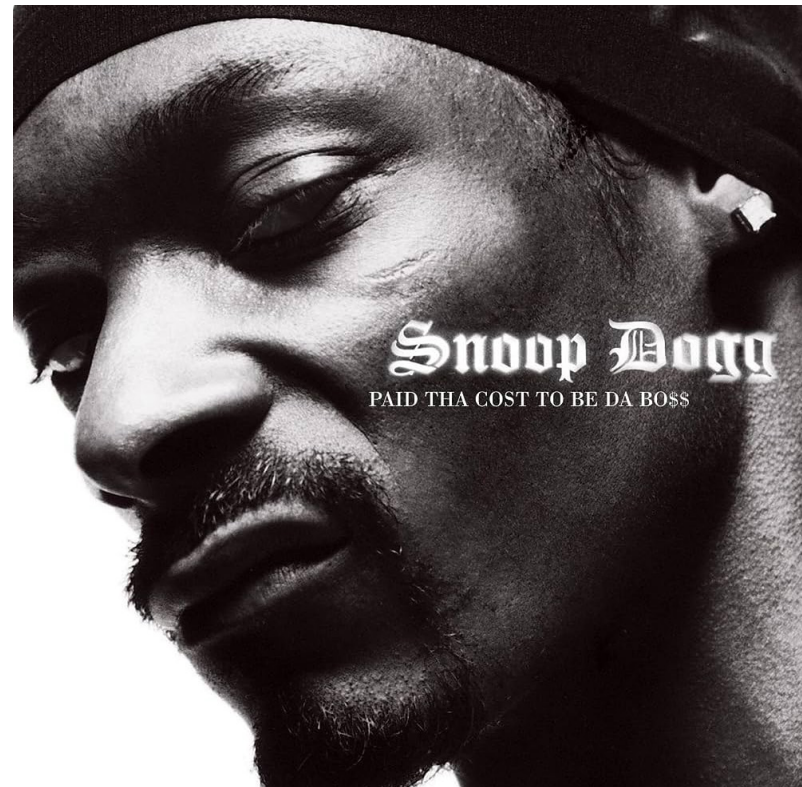


FIG. 74
Reasonable Doubt, Jay-Z, 1996

FIG. 75
Paid tha Cost to Be da Bo\$\$, Snoop Dogg, 2002

No ano seguinte, em 1986, a editora adquiriu sucesso através do projeto inovador "The California Raisins", um grupo fictício de personagens composto por uvas passas antropomórficas que cantavam músicas de sucesso do gênero R&B. O álbum "California Raisins' Sing the Hit Songs" lançado pelo grupo fictício foi classificado como álbum de ouro em Janeiro de 1988 e cinco meses mais tarde, como álbum de platina. Os álbuns "Rap's Greatest Hits" e "Power Rap Compilations" também forneceram à editora reconhecimento no mundo da música.



A nível de contratos, a Priority Records colocou na órbita da fama artistas como Run-D.M.C, Dana Dane, Silkk the Shocker, Westside Connection, Big L, Ice Cube, Eazy-E, Snoop Dogg, Paris, Ice-T, Jay-Z e o grupo pioneiro N.W.A que emergiu com o apoio de Bryan Turner e comercializou o rap "gangsta" levando ao seu sucesso comercial. Em 1991, o álbum "Niggaz4Life" (fig.73) da autoria do grupo alcançou o primeiro lugar no "Top Billboard 200" na era do programa *Soundscan*, um sistema que surgiu em 1991 com o objetivo de calcular as vendas da indústria da música. Para além da sua função como editora, a Priority Records serve como empresa de distribuição de editoras de Hip-Hop como a Death Row Records, Duck Down Records, Hoo-Bangin' Records, No Limit Records, Posthuman Records, Rap-A-Lot Records, Rawkus Records, Roc-A-Fella Records e Ruthless Records. De acordo com a própria editora,

Priority Records revolutionized rap music and the rap business. (...) showed the strength of street knowledge by establishing itself as the go-

to company for gangster rap and by giving rebel artists and businessmen a home free of censorship and constraint. Priority Records changed the music industry by pioneering distribution deals with artist-run companies (...). (Priority, n.d)

N.W.A estabeleceu-se como o grupo com mais predominância da editora e os seus álbuns foram ícones da subcultura do Hip-Hop, especialmente por pertencerem ao gênero "gangsta".

A nível gráfico os álbuns são usualmente preenchidos por elementos fotográficos sobrepostos por tipografias exuberantes. Concluindo, na generalidade, os álbuns da editora mantêm a tipografia como elemento essencial das composições.

(1.14) RAP-A-LOT RECORDS

A editora *Rap-A-Lot Records* foi uma luz no caminho do sucesso do subgênero de rap "gangsta". Conhecido pelo espírito rebelde associado à vida criminal dos ghettos, este subgênero associado à negatividade e à violência era perpetuamente incompreendido pelos críticos. Rap-A-Lot Records foi uma das editoras a abraçar este espírito revolucionário por reconhecia que o rap "gangsta",

took deeply emotional looks at the criminal cultures and ghettos of America while explicitly indicting the systems that created them. For a brief moment, as both a vehicle for a revolutionary message and a source of economic independence, it felt like a legitimate threat to the status quo. (Noz, 2012).

Fundada no ano de 1986 por James Prince e Cliff Blodget na cidade de Houston, tinha como objetivo a promoção de artistas de Hip-Hop do lado sul, especialmente da área de Houston onde foi fundada, de forma a trazer reconhecimento a vários artistas underground. Na altura, as estações de rádio de Houston tocavam artistas provenientes de Nova Iorque, abstraindo o talento da zona sul do país.

Para além deste objetivo, Prince almejava afastar o seu irmão mais novo da vida criminal das ruas, o rapper Sir Rap-A-Lot, que inicialmente pertencia ao grupo de Geto Boys, primeiro grupo formado pela editora no mesmo ano. O grupo colocou a zona sul em proeminência no mapa do Hip-Hop, tornando-se no grupo mais significativo da editora. Mais tarde, através do álbum "Grip it! On That Other Level" que vendeu 500,000 cópias, Geto Boys obtiveram a atenção do empresário e criador da Def-Jam Records, Rick Rubin, que acabou por trabalhar com os mesmos em outros álbuns. Para além de Geto Boys, a editora é constituída por outros artistas, como, Bun B, Pimp C, Z-ro, Mike Dean, Juvenile, Trae tha Truth, Do or Die, Devin the Dude, entre outros.

A nível gráfico, os álbuns são preenchidos pelo estilo dos anos 90, constituídos por fotografias dos artistas como elemento principal das capas. A tipografia exuberante e de grande escala complementa a composição fotográfica e, muitas vezes, faz menção ao estilo tipográfico do graffiti.



FIG. 76
Grip It! On That Other Level, Geto Boys, 1989

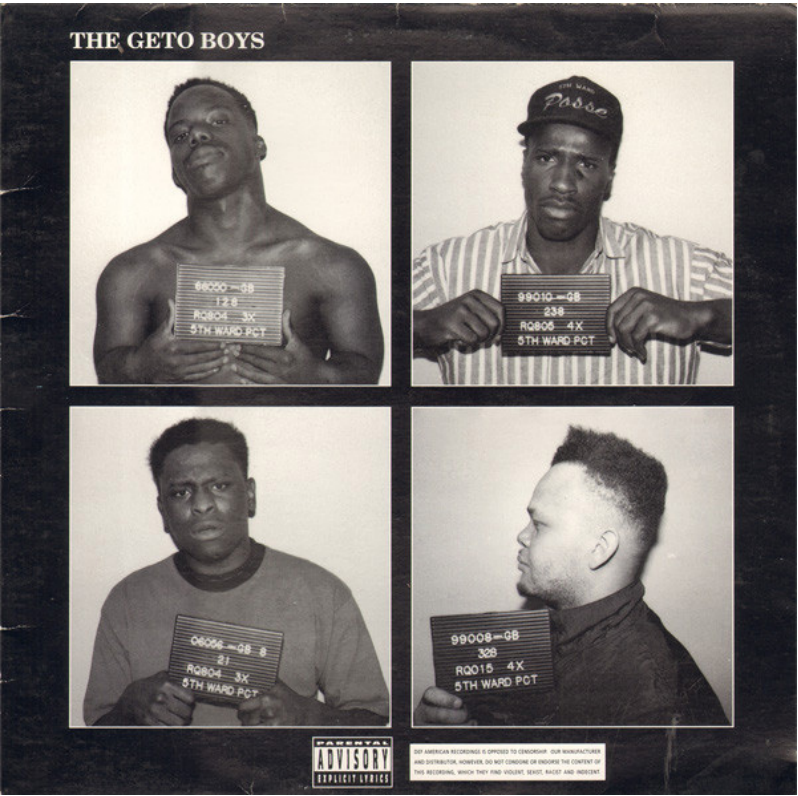


FIG. 77
The Geto Boys, Geto Boys, 1990

(1.15) RAWKUS RECORDS

Embora a maior parte das editoras de renome tenham feito sucesso no mundo "mainstream" do Hip-Hop através de artistas já conhecidos, a Rawkus Records tornou-se numa referência do Hip-Hop, inicialmente, através do mundo underground da cidade de Nova Iorque.

No ano de 1995, a Rawkus Records surgiu como uma editora de Hip-Hop independente, através de uma ideia entre Brian Brater e Jarret Myer que acabou por ser financiada por James Murdoch, filho do empresário Rupert Murdoch, que se interessava em "conscious" rap. Em 1996, o primeiro contrato da editora acontecia através do grupo de Hip-Hop Company Flow, constituído pelos rappers El-P, Big Juss e Mr. Len. Para além de Company Flow, Reflection Eternal, The High and Mighty, Mos Def, Talib Kweli, Common, Pharoahe Monch, Skillz e Eminem também fizeram parte da constituição da editora. Durante a década de 1990, a Rawkus Records foi uma editora dominante na cena underground do Hip-Hop e produziu vários álbuns com classificação de ouro e um álbum com classificação de platina. Nos dias de hoje, a editora "remains

one of the most important labels in Hip-Hop even though it is now longer releasing new material. (Banks, 2020)".

A nível do design das capas é notório o gosto pela exuberância, sendo que a maioridade dos álbuns é composto por composições energéticas que se constituem através de elementos fotográficos, ilustrações e tipografia inspirada na arte do graffiti, como acontece na maior parte dos álbuns da década de 1990.

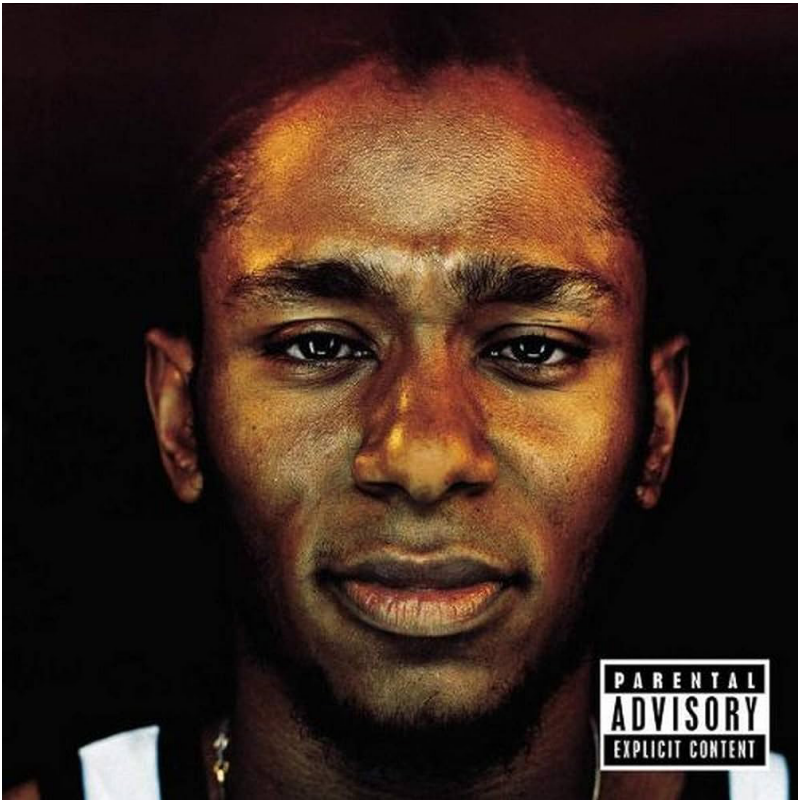


FIG. 78
Mos Def & Talib Kweli Are Black Star, Black Star, 1998

FIG. 79
Black on Both Sides, Mos Def, 1999

(1.16) RUTHLESS RECORDS

Descendente do grupo de Hip-Hop N.W.A, a *Ruthless Records* nasceu através do líder Eric Lynn Wright, mais conhecido como por Eazy-E e da sua colaboração com o manager Jerry Heller.

Conhecida por dar visibilidade à costa oeste, foi fundada no ano de emersão do "gangsta" rap, em 1986 na cidade de Compton, Califórnia. Para além do grupo de renome N.W.A, a Ruthless era constituída por artistas como MC Ren, The D.O.C, Michel'le, J.J. Fad, Jimmy Z, King T e o grupo Bone Thugs-n-Harmony e foi considerada a sétima editora de Hip-Hop com mais predominância de todos os tempos no mundo da música, de acordo com PARFIT, "Ruthless Records re-defined the boundaries of rap music, making them the 7th most important hip-hop record label of all time" (PARFIT, 2011).

Dois anos após a fundação da editora, N.W.A lançou o single "Fuck tha Police" que constituído por um conteúdo de protesto político e social, denunciava a brutalidade policial e o "racial profiling", que consiste no ato de suspeitar e discriminar um indivíduo baseado na sua raça, religião e nacionalidade. Como consequência do sucesso instantâneo do single, a editora sofreu pressão social após receber uma carta do FBI como forma de repreensão, constituída por frases como,

Law enforcement officers dedicate their lives to the protection of our citizens, and recordings such as the one from N.W.A. are both discouraging and degrading to these brave, dedicated officers. (...) Music plays a significant role in society, and I wanted you to be aware of the FBI's position relative to this song and its message. I believe my views reflect the opinion of the entire law enforcement community. (Ahlerich, 1989).



FIG. 80
Straight Outta Compton, N.W.A, 1988

Apesar de toda a controvérsia vivida pela Ruthless Records, ao longo do seu tempo de atividade a editora, através dos artistas de maior renome da mesma, adquiriu múltiplos sucessos de ouro e platina classificados pela RIAA (Recording Industry Association of America). Os álbuns "E. 1999 Eternal" e "The Art of War" da autoria do grupo Bone Thugs-n-Harmony foram classificados como álbuns de platina por quatro vezes e "Ten Miles and Runnin'", "Niggaz4Life" (fig.73), "Straight Outta Compton" (fig.80) e "The N.W.A Legacy, Vol 1: 1988-1998" da autoria do grupo N.W.A foram classificados como álbuns de platina, tendo em conta que o segundo álbum mencionado foi classificado por duas vezes

e o terceiro foi classificado por três vezes, entre vários outros álbuns. Para além destes, álbuns como "Supersonic" elaborado pelo grupo J.J. Fad, "Michel'le" da autoria do rapper Michel'le, "Str8 off tha Streetz of Muthaphukkin Compton" e "Shock of The Hour" criados pelo rapper MC Ren, "Heaven'z Movie" de Bizzy Bone e "Greatest Hits" da autoria do grupo N.W.A foram classificados como álbuns de ouro. De acordo com a própria editora,

Ruthless Records is recognized as one of the most successful independent labels during Hip-Hop's Golden Age, creating an underground blueprint which opened the floodgates to mainstream audiences worldwide producing an emerging group of young talent. (Ruthless Records, n.d)

A nível gráfico, os álbuns da editora são constituídos maioritariamente por imagens dos artistas como elemento principal da composição sendo sempre acompanhados por elementos tipográficos inspirados pela arte do graffiti, característica habitual do estilo gráfico proveniente das décadas de 1980 e 1990.

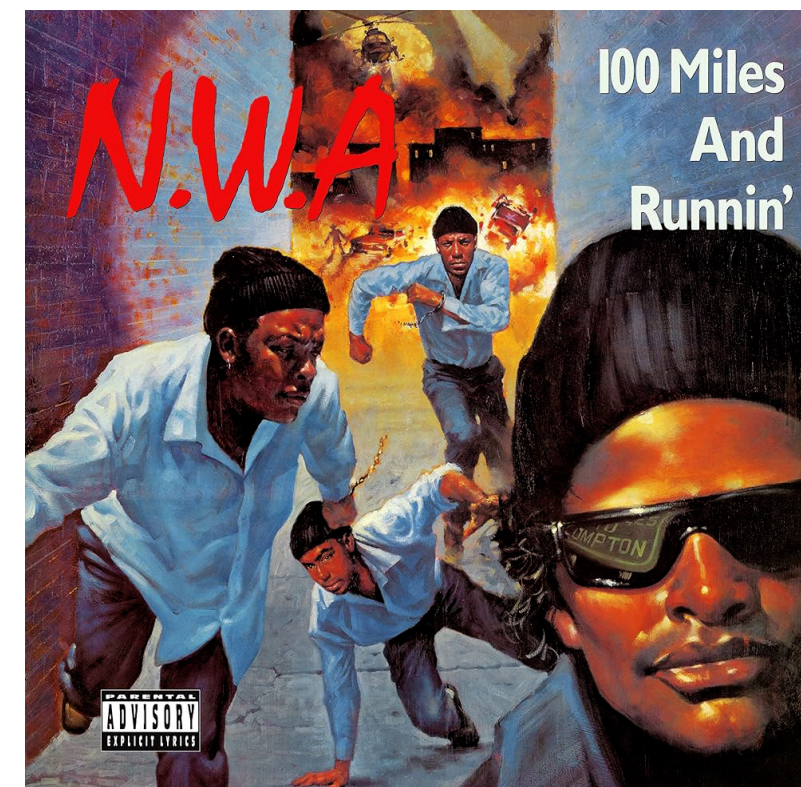


FIG. 81
100 Miles And Runnin', N.W.A, 1996

(1.17) TOMMY BOY RECORDS

A editora *Tommy Boy Records* foi fundada no ano de 1981 pelo executivo Tom Silverman na cidade de Nova Iorque. Emergida através de um orçamento de 5,000 dólares, a editora foi um ponto de partida para diversos

artistas de sucesso na cultura do Hip-Hop e tornou-se na primeira editora a comercializar produtos de linha própria através da linha Tommy Boy Gear, em parceria com marcas como Carhartt e Stussy. Para além de ser pioneira na venda de merchandising, a editora é glorificada por introduzir na indústria mainstream americana os géneros EDM e o Hip-Hop Latino. Estes géneros, juntamente com outros subgéneros da subcultura, foram difundidos por artistas de renome no mundo do Hip-Hop como Afrika Bambaataa, considerado o padrinho do Hip-Hop, Coolio, De La Soul, Digital Underground, House of Pain, Force MDs, Naughty By Nature, Queen Latifah, Stetsasonic.

A nível discográfico a Tommy Boy Records obteve certificados de ouro e platina através de singles como "Planet Rock" resultado da colaboração entre Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force, classificado como álbum de ouro e os singles "It Takes a Thief" e "Gangsta's Paradise" da autoria do rapper Coolio, classificados como singles de platina, tendo sido o segundo single mencionado classificado por duas vezes.

A nível do design das capas dos álbuns da editora, em comparação com a maioria das editoras da época, as capas apresentam características semelhantes, visto que, são constituídas por elementos fotográficos e tipográficos, tendo a tipografia grande predominância nas composições. Para além disto, a Tommy Boy Records fazia menção ao seu logótipo através da utilização das respectivas silhuetas que constituem o mesmo.

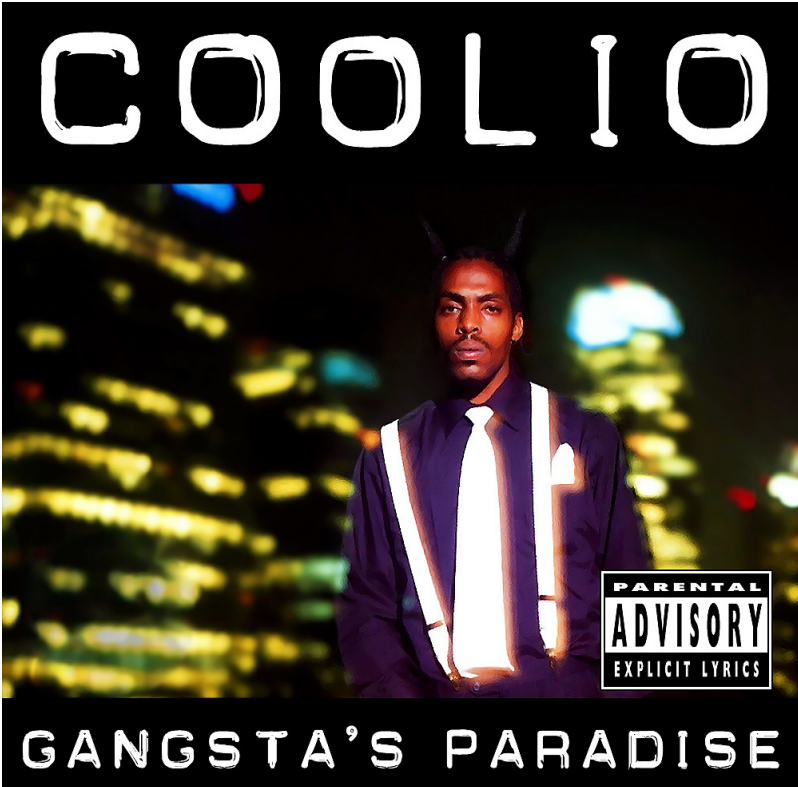


FIG. 82
Gangsta's Paradise, Coolio, 1995

(1.18) TOP DAWG ENTERTAINMENT

Fundada na época do Hip-Hop moderno, no ano de 2004, a *Top Dawg Entertainment*, também conhecida como *TDE*, foi criada como uma editora independente pelo produtor Anthony Tiffith, mais conhecido por Top Dawg. Constituída por artistas como, Ab-Soul, o grupo Black Hip-py, DoeChii, Isaiah Rashad, Jay Rock, Lance Skiiiwalker, Punch, Ray Vaughn, Reason, SiR, SZA e Zacari, a editora é considerada "the premier label in modern hip-hop" (Demetrios, 2023). Para além destes artistas, o rapper Kendrick Lamar pertenceu à constituição da editora tendo lançado "Good Kid, M.A.A.D City" (fig.84), "To Pimp a Butterfly", "Damn" e "Mr.Morales & the Big Steppers" (fig.85), álbuns classificados como platina e "Section.80", classificado como ouro sob o nome da TDE.

Nos dias de hoje, na época do Hip-Hop moderno, a Top Dawg Entertainment é considerada uma das editoras líderes na comercialização da cultura do Hip-Hop. De acordo com McDaniel, "TDE is not just creating a legacy as one of the best labels in the industry, it may be one of the best we've ever seen" (McDaniel, 2016).

A nível gráfico a editora mantém um estilo de design moderno, tendo como base das composições uma variação entre a fotografia e a ilustração. Em comparação com as demais editoras, a TDE distingue-se através da utilização da tipografia, visto que não a utiliza como um elemento principal mas apenas informativo, apresentada em determinadas vezes, numa escala reduzida ou não presente.



FIG. 83
There You Have It, Reason, 2017



FIG. 84
good kid, m.A.A.d city, Kendrick Lamar, 2012

FIG. 85
Mr. Morale & the Big Steppers, Kendrick Lamar, 2022

(1.19) YOUNG MONEY ENTERTAINMENT

No ano de 2005, a *Young Money Entertainment* foi fundada pelo rapper de renome Lil Wayne na cidade de New Orleans, como uma "imprint" da editora Cash Money Records.

A editora, constituída por artistas como Lil Wayne, Nicki Minaj, Mack Maine, Lil Twist, Cory Gunz, Flow, Gudda Gudda, Shanell, T-Streets, entre outros conquistou ao longo da sua existência na indústria da música diversos lugares de destaque em classificações. No top Billboard 200 estiveram presentes quinze álbuns lançados pela editora, sendo estes: "Tha Carter III" (fig.87), "I Am Not a Human Being", "Tha Carter IV", "Tha Carter V", and "Funeral" da autoria do rapper Lil Wayne, "Thank Me Later", "Take Care", "Nothing Was the Same", "If You're Reading This It's Too Late", "What a Time to Be Alive", "Views", "More Life", and "Scorpion" lançados por Drake, e ainda "Pink Friday" and "Pink Friday: Roman" produzidos por Nicki Minaj. Em simultâneo, a Young Money Entertainment adquiriu diversas classificações de ouro e platina por parte da RIAA (Recording Industry Association of America) por meio de álbuns de sucesso como, "The Carter III", "I Am Not a Human Being" e "The Carter IV" da autoria do fundador Lil Wayne, sendo os primeiros álbuns mencionados classificados como álbuns de platina por três vezes e o último por duas vezes.



FIG. 86
Rebirth, Lil Wayne, 2010

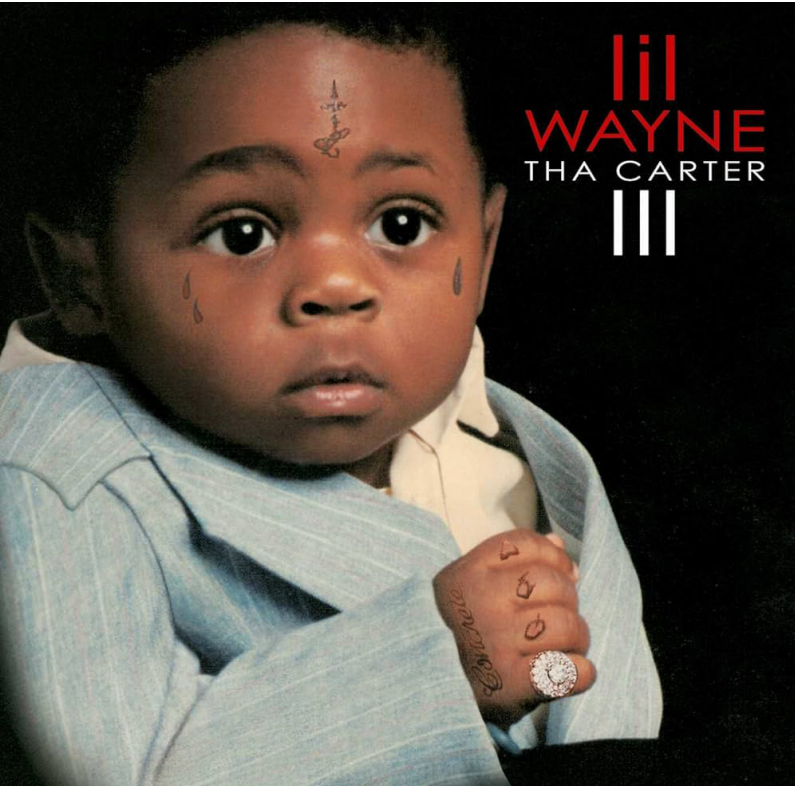


FIG. 87
Tha Carter III, Lil Wayne, 2008

A nível do design dos álbuns, como usual, a fotografia e a ilustração são elementos que mantêm a centralidade das composições, tendo como complemento ao seu redor elementos tipográficos, normalmente inspirados pela arte do graffiti. No entanto, é possível perceber diversas características distintas nos álbuns de cada rapper o que permite a distinção e a associação dos mesmos, visto que, os álbuns apresentam estilos gráficos ligeiramente diferentes.

(1.20) OUTRAS EDITORAS

A procura pela difusão da subcultura do Hip-hop, especialmente da sua música proveniente, levou à criação de diversas editoras dedicadas aos seus subgéneros musicais, tendo em conta que várias delas se tornaram em editoras de grande predominância na indústria musical. Contudo, existiram em simultâneo várias outras editoras em funcionamento que não atingiram o mesmo nível de reconhecimento entre os artistas e a indústria mainstream, resultando na sua permanência no underground, ao desaparecimento de algumas destas editoras e consequentemente à ausência de informação fulcral das mesmas na mídia, como os respectivos ano e local de criação e os seus fundadores.

Exemplos desta circunstância são editoras como, *Blue Stamp Music*, *Counterflow Recordings* fundada em Miami, *Glo Gang* estabelecida no ano de 2014 em Chicago pelo rapper chief keef, *Guerrilla Funk Recordings* da propriedade do rapper Paris, *Hoodrich Entertainment* fundada na cidade de Atlanta em 2004 pelo DJ Scream, *KJAC Music & Entertainment* estabelecida em Nova Iorque pelo rapper Freddie Foxxx, *Machine Entertainment Group* criada por Mikkey Halsted, *Mozzy Records* da criação do rapper Mozzy, *Murder Creek Music*, *NastyMix Records* fundada no ano de 1985 na cidade de Seattle pelo DJ Ed Locke, *Scarface Records* estabelecida na região de Bay Area, *Shadyville Entertainment* criada pelo DJ Whoo Kid pelo meio da década de 1990, *Sounds Of Crenshaw* formada pelo rapper e produtor Terrace Martin, *Swamp Life Records* estabelecida na cidade de Houston, *Uncle Howie Records* fundada no ano de 1998 pelo rapper Ill Bill e a editora *Youngsta Records*.

Em relação ao design exercido por estas editoras em capas de álbuns, identifica-se, sem semelhança com as outras editoras da subcultura, um gosto pela utilização da fotografia como elemento principal da composição, no entanto, a ilustração também está presente e é realizada de forma detalhada. Em adição, a nível tipográfico, a tipografia existe enquanto elemento integrante da composição, tendo um papel predominante, ou como elemento com sentido informativo.



FIG. 88
Sorry 4 The Weight, Chief Keef, 2015



FIG. 89
Beyond Bulletproof, Mozzy, 2020

2. EDITORAS GENERALISTAS

A subcultura do Hip-Hop foi difundida desde a sua existência de variadas formas e através de diversas editoras do underground e do mainstream. Além das editoras especializadas no género anteriormente mencionadas que apresentaram grande impacto na industrialização da subcultura, diversas editoras generalistas também se fizeram presentes neste ramo da comercialização do Hip-Hop.

Na década de 1970, o negócio da música negra, constituído maioritariamente pelos géneros Funk e Soul, era gerido por editoras generalistas que se dedicavam à comercialização de diversos géneros musicais. Esta comercialização desenrolou-se para a era do Hip-Hop, onde diversas editoras generalistas comercializam a subcultura, paralelamente às editoras de Hip-Hop.

Na história das editoras generalistas, é possível salientar editoras como a *Atlantic Records* fundada em 1947, a *Warner Music Group* estabelecida em 1959 e a *Columbia Records* formada em 1989, que se mantiveram no mercado da música como editoras predominantes, no entanto várias outras editoras menos reconhecidas fizeram parte da comercialização do Hip-Hop, como por exemplo, a editora *Motown Records* formada em 1958, a *MCA Records* estabelecida em 1962, *Charly Records* criada em 1974, as editoras *Jive Records* e a *Select Records*, ambas fundadas no ano de 1981, *Big Life Records* criada em 1987, a *Unleashed Records* estabelecida em 1988, a *Interscope Records* construída em 1990, a *Swerve Records* estabelecida no ano de 1996, a *Anti-Records* formada em 1999 e a *WoodWork Records* fundada no final da década de 1990. Na década de 2000 é possível destacar a *Viper Records* fundada no respectivo ano, a *Babygrande Records* formada em 2001, e as editoras *300 Entertainment* e a *4th & B'Way Records* estabelecidas em 2012 e 2013, respectivamente.

A nível gráfico, identifica-se características próprias nestas editoras que as diferenciam das editoras específicas do género. Em comparação com as demais, é possível perceber que as editoras generalistas, reguralmente, mantêm-se mais conservadoras em várias particularidades presentes nas capas dos álbuns. A propósito da imagética, as editoras generalistas são mais conservadoras, visto que, exercem um certo cuidado na transmissão de mensagens através da imagem, seja o meio fotográfico ou ilustrativo, já que, são editoras transmissoras de todos os géneros musicais e não se posicionam diretamente sobre nenhum género em específico.

Para além disto, a subcultura do Hip-Hop acarreta consigo mensagens de nacionalismo negro e ativismo e a maioria das editoras generalistas é regida por empresários de raça branca, que tencionam manter uma posição imparcial em relação a estas mensagens, já que, várias delas fazem menção a membros do governo americano e a personalidade e figuras controversas. Em contrapartida, as editoras de Hip-Hop, administradas

por empresários de raça negra e, geralmente, por rappers e produtores, pretendem salientar estas mensagens expressas pela sua subcultura.

É notório que certas editoras generalistas, à semelhança das editoras específicas do género, elaboram capas de álbuns que contêm imagens de conflito, no entanto, este é menos violento e a presença de sangue é menor. As tipografias presentes nas composições das capas têm um carácter informativo, apresentando-se, na maioria dos casos, como detalhes. A nível da cor, a paleta de cores utilizada pelas editoras é bastante variada e não apresenta preferência por nenhuma cor em específico.

Embora seja possível identificar diferenças entre as editoras específicas do género e as editoras generalistas em relação ao design de capas de álbuns, salienta-se que ao longo do tempo, estas editoras foram mantendo algumas similaridades, visto que, as editoras orientadas para o Hip-Hop procederam à criação de capas menos intensas visualmente durante a década de 2000. Após esta década, no ano de 2020, verifica-se um aumento da criação de álbuns com imagéticas intensas a nível visual após a morte de George Floyd que deu origem a diversos protestos através de vários meios, como o meio musical.



FIG. 90
Dave East no estúdio, 2021

CONCLUSÃO

A subcultura do Hip-Hop foi difundida através de várias formas, seja através das festas primordiais dos bairros, através do mundo da moda, da filosofia de vida e das ideologias ou através da própria música que se assume como o meio mais predominante da subcultura.

Numa fase inicial da subcultura, as faixas de música eram passadas por DJs em festas nos bairros de Nova Iorque de forma a exhibir o recente estilo musical criado. Contudo, com a evolução da subcultura, os artistas sentiram a necessidade de expor o seu trabalho musical na indústria musical e dessa forma recorreram a editoras para o fazer. Por conta da essência underground da subcultura do Hip-Hop, diversas editoras de pequena escala e orientadas apenas para a divulgação do Hip-Hop foram criadas por artistas, permitindo que os seus álbuns fossem apresentados e vendidos na indústria musical. Contudo, o crescente sucesso do Hip-Hop impulsionou o interesse de editoras generalistas na divulgação de álbuns de Hip-Hop, nomeadamente de rap. Desta forma, editoras de renome como a *MCA Records*, a *Warner Music Group*, a *Aftermath Records*, entre outras, decidiram divulgar a subcultura através de contratos com diversos artistas de renome.

Este capítulo permitiu o conhecimento das diversas editoras divulgadoras da subcultura do Hip-Hop e tornou-se predominante na compreensão da indústria musical ao longo do período de tempo analisado na presente dissertação e em simultâneo, das características de design gráfico utilizadas por cada uma delas, sendo possível realizar uma comparação entre as editoras específicas do género e as editoras generalistas. Esta comparação foi de importância na análise semiótica, dado que, desta forma foi possível realizar uma análise da evolução gráfica das editoras ao longo das décadas.



03. ANÁLISE SEMIÓTICA

INTRODUÇÃO

A Semiótica surge na presente dissertação como um campo essencial, visto ser o método utilizado para a análise de objetos de design provenientes da área musical da subcultura do Hip-Hop, mais precisamente, as capas de álbuns.

Tendo por base a explicação de escritores como Roland Barthes, Umberto Eco e Charles W. Morris sobre este campo e as suas especificidades para a realização de uma análise através da mesma, foi realizada uma análise fragmentada em diversos temas, como por exemplo: a força policial, a representação da faixa etária infantil, a representação das armas, o protesto, o homicídio, a utilização da imagem de personalidades e personagens, a cultura dos gangues, os simbolismos, momentos históricos e reais, a representação de cárcere como a prisão, a apropriação e os elementos textuais presentes nas capas. A análise explora diversas características formais e de conteúdo, como por exemplo, as paletas de cor presentes, a forma como são representados visualmente os temas mencionados previamente e ainda a intenção das capas, tendo em conta o conflito racial vivido pela comunidade afro-americana e as situações social, política e económica da mesma.

Em simultâneo foi realizada uma análise do grafismo musical executado pelas editoras mencionadas no capítulo anterior e a análise do design de capas de álbuns provenientes da subcultura do Hip-Hop ao longo de várias décadas, entre 1970 e 2022.

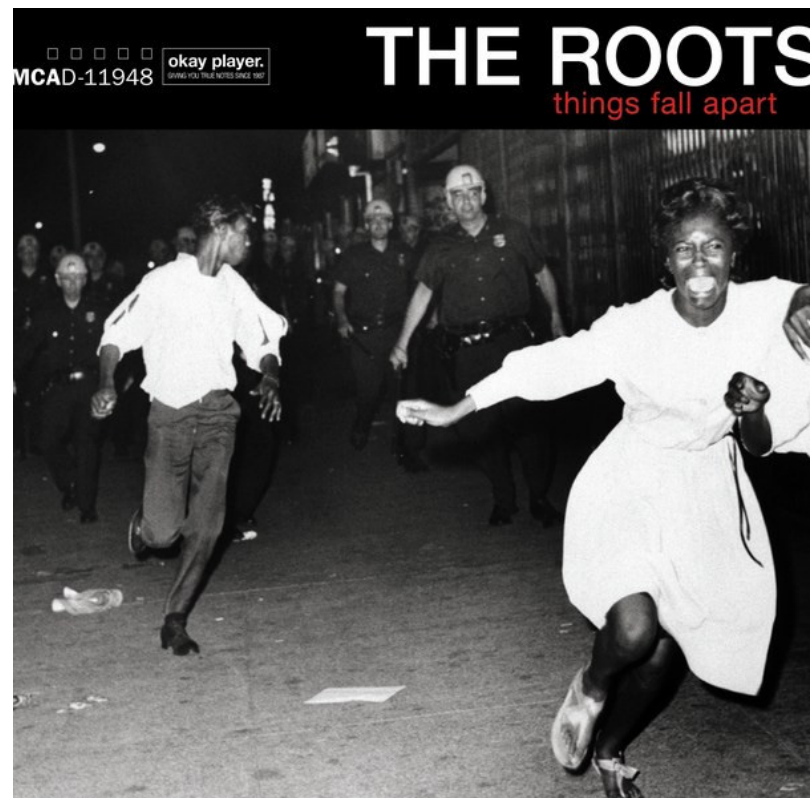


FIG. 91
Things Fall Apart, The Roots, 1999



FIG. 92
The Devil Made Me Do It, Paris, 1990

1. TEMAS

(1.1) CONFLITO POLICIAL

Através da análise das capas dos álbuns é possível perceber que a força policial, um dos temas mais abordados no design das capas, é retratada como uma força conflituosa e na maior parte das vezes, aparece nas imagens a empunhar armas de fogo ou armas menos letais, como os bastões táticos contra a população negra, como é possível ver em álbuns como "Ghetto Music: The Blueprint of Hip-Hop" realizado por Boogie Down Productions, "Business as usual" por EPMD, "Turf War Syndrome" por T-KASH, entre outros.

Em certos álbuns, como por exemplo em "Pistol Politics", "Break the grip of shame", "The devil made me do it: The Deluxe Edition" (fig.92) e "Blast First" produzidos por PARIS, "Insane" por Criminal Nation, "Time for us to defend ourselves" por M.C.Shan, "Don't Blame It On Da Music" por Trinity Garden Cartel, "Things fall apart" por The roots, "Sorry to bother you" por The coup e "Hella Fuckin' Trauma" por Juicy J, os agentes policiais são mostrados a envolverem-se em conflitos diretos com a população, muitas das vezes, a utilizar a agressão física e não diferenciando o sexo masculino do feminino, o que resulta no igual exercer da violência. Determinadas imagens que explicitam estes conflitos são, inclusive momentos reais que datam no tempo e que retratam histórias de destruição e brutalidade policial e que, consequentemente fazem com que o público que vê e adquire os álbuns preste atenção nos atritos entre a população, especialmente afro-americana, e a força policial de forma a entender a realidade brutal vivida pela população. A fotografia presente na capa do álbum "Things fall Apart" (fig.91) de The Roots lançado em 1999 foi capturada na década de 1960 durante um rebelião no bairro de Bedford-Stuyvesant em Brooklyn e possibilitou ao álbum um reconhecimento colossal visto que, segundo Kenny Gravillis, o designer da capa, a ansia, a angústia e o medo são visíveis na face e no comportamento da mulher presente na imagem que em desespero corre dos agentes policiais.

A brutalidade policial é um assunto bastante recorrente nos álbuns de Hip-Hop, seja a nível lírico nas músicas ou a nível gráfico nas capas. Dado ser um tema pertencente à realidade dos cidadãos afro-americanos, apresenta-se de forma bastante explícita de modo a causar impacto e empatia para despoletar uma mudança comportamental. De acordo com o *The Washington Post*, registou-se entre 2015 e 2023, um número de 8432 mortes provocadas pela força policial e para além disso, esta brutalidade causa grandes taxas de doenças psicológicas em jovens afro-americanos, visto serem vítimas ou testemunhas deste comportamento. De acordo com o Giffords Law Center,

More than one in four fatal police shootings involves a Black victim, though Black Americans make up just 14% of the US population. When compared to all other racial and ethnic groups, Black Americans experi-

ence the highest rate of fatal police shootings. Police fatally shoot Black Americans at three times the rate they fatally shoot white Americans. One study showed that Black Americans are just as likely to be shot and killed by law enforcement if they are unarmed as white Americans who are armed. (Drane; Nguyen, 2023)

Contudo, a brutalidade policial vai além do tiroteio e da experiência traumática para quem o vivencia ou testemunha. Esta brutalidade, para além de gerar violência verbal e física, traz como consequência a falta de confiança da comunidade perante as forças de segurança.

(1.2) REPRESENTAÇÃO DA FAIXA ETÁRIA INFANTIL

A faixa etária infantil apesar de ser, normalmente, desassociada das ideias de conflito e brutalidade é explícita diversas vezes nos álbuns de Hip-Hop.

A representação das crianças mostra uma imagem incomum e bastante distante da realidade das crianças de classe média e alta da sociedade já que, são exibidos diversos cenários onde crescem as crianças desta população desfavorecida a nível económico, político, educacional e social. Estes cenários incluem a adesão à cultura dos gangues, que normalmente acontece em idades jovens e, por consequência, a utilização de armas de fogo e a prática de crimes, crianças em situações precárias e ocasionalmente, em ambientes devastados pela brutalidade e por conflitos como rebeliões. "Trapped" produzido por Tupac, "The Days Of Old" e "Acid Reflex" por PARIS, "Things fall apart" por The Roots, "Let's get free" por Dead Prez, "Warrior Music" por The outlawz e Young Buck, "Pistol P Project" por G Herbo, "To Pimp a Butterfly" por Kendrick Lamar, "DC4" de Meek Mill, "Real Shottas" e "All Day" por Babyface Gunna e "Nasir" por Nas, são álbuns distintos a nível gráfico e a nível temporal que explicitam estes cenários e representam, de diversos modos esta faixa etária afetada fisicamente e emocionalmente pelas condições débeis a que se sujeitam continuamente. Esta representação apesar de ser intensa é realizada com o intuito de sensibilizar a população visto que, as crianças são um elemento a proteger na sociedade e ainda nos dias de hoje, são reféns de uma vida dura e brutal.

É ainda curioso perceber que no álbum "Nasir" por Nas, a fotografia exibida é um retrato da infância vivida pelo rapper e onde o mesmo está presente, juntamente com as demais crianças apresentadas, mantêm-se na posição típica pedida pelos elementos policiais quando abordam elementos da comunidade negra, "up against the wall" e o robô presente na mão de uma das crianças cria uma oposição com a armas visto criar-se aqui uma oposição entre a infância e a vida adulta.



FIG. 93
All Day, Babyface Gunna, 2018

FIG. 94
Nasir, Nas, 2018

No álbum "To Pimp a Butterfly" (fig.95) por Kendrick Lamar a capa é constituída por uma fotografia a preto e branco de carácter intenso que exhibe um grupo de homens e crianças reunidos em forma de comemoração num dia parcialmente nublado em frente à Casa Branca. Ao analisar a fotografia é possível perceber que estes homens estão posicionados de formas distintas e seguram objetos diversos, sendo que, no centro do grupo encontra-se o rapper Kendrick Lamar, visivelmente animado, enquanto segura um bebé no colo. Os restantes homens, que posam de forma divertida para a fotografia exibem, de forma orgulhosa bebidas, símbolos de gangues e grandes quantidades de dinheiro, que podem simbolizar o sucesso económico na cultura do Hip-Hop, especialmente nos círculos do rap. O homem de camisola preta posicionado por baixo do rapper parece comunicar-se com alguém ao telemóvel, provavelmente a comemorar a vitória do grupo e no lado inferior direito do álbum observa-se uma criança com a mão direita no alto a realizar o ato chamado de "flip the bird" onde a criança mostra o dedo do meio em forma de protesto, no entanto, este ato foi censurado na imagem. Um dos elementos mais chamativos desta capa é o Juiz deitado aos pés do grupo com o malhete na mão e com cruzeiros grosseiros desenhadas sobre os olhos que simbolizam a sua morte recente.

O Juiz é relevante, visto que, "To Pimp a Butterfly" (fig.95) foi lançado em 2015, numa época tumultuosa no que toca às relações raciais americanas e onde o single Alright de Kendrick se tornou num hino de protesto do movimento Black Lives Matter. Para além disto, pode também

fazer menção à personagem "John Taylor", juiz no filme "To kill a mockingbird" que nos apresenta a história de um homem negro falsamente acusado de violar uma mulher branca e que o juiz não foi capaz de salvar.

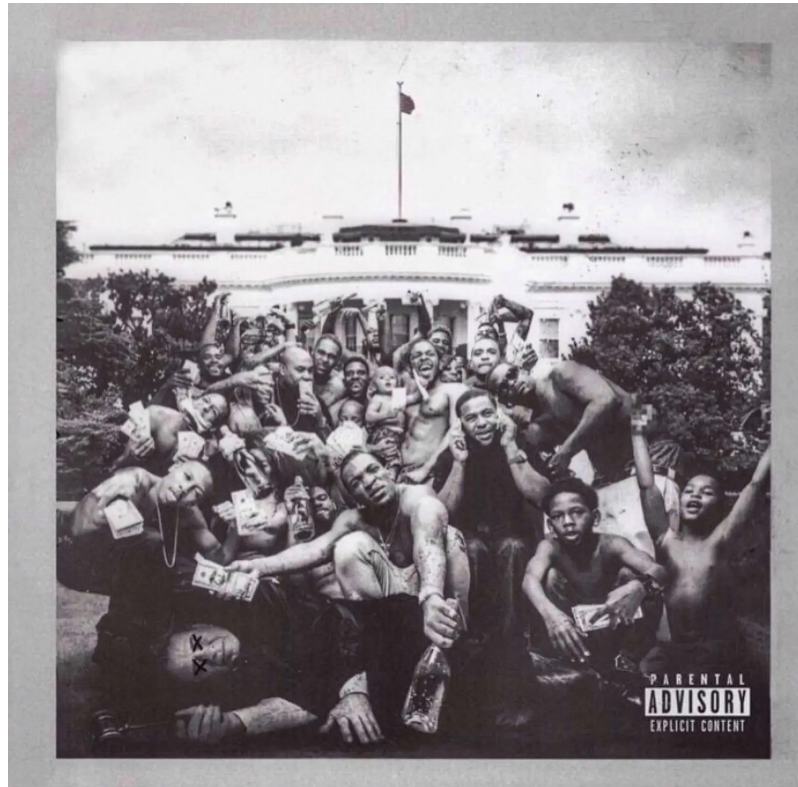
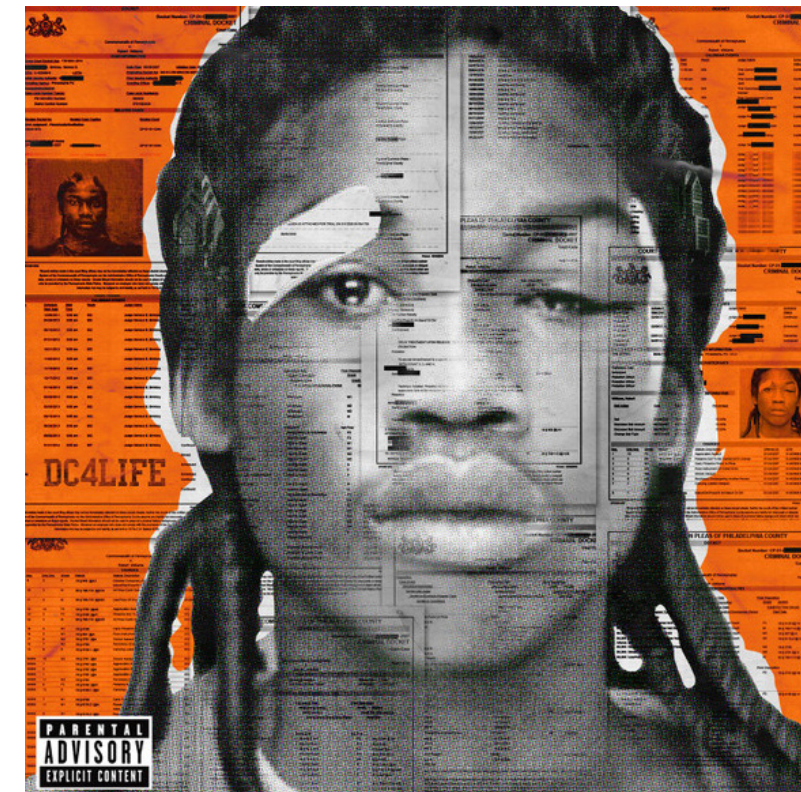


FIG. 95
To Pimp a Butterfly, Kendrick Lamar, 2015

Em relação à Casa Branca, a casa do presidente americano, simboliza o governo e a autoridade e, num contexto racial, a palavra "branca" pode simbolizar que a casa é o lar da América branca. No topo da casa é possível observar que foi hasteada uma bandeira negra que pode ter diversas interpretações tanto a nível musical como político. A nível musical esta bandeira pode ter conotação com a banda de punk rock "Black Flag" que se apresentava como uma banda anti-autoridade, a nível político fortalece a ideia de que dentro dos círculos políticos a lei não está a ser imposta e cumprida da forma correta e a nível racial pode simbolizar a vitória da raça negra. Para além disto, é perceptível que na fotografia alguns elementos encontram-se desfocados o que a torna ainda mais real, visto dar a entender que foi um momento vivido de forma natural e não extremamente planeado. Todo o cenário do álbum faz menção ao poder da comunidade negra e à igualdade imposta perante a comunidade branca.

Em "DC4" (fig.97) de Meek Mill a capa do álbum faz uma viagem ao passado na vida do rapper e faz menção ao seu histórico de problemas com a justiça e a força policial, visto que, o adolescente apresentado na composição é na realidade, Meek Mill quando foi violentamente agredido por elementos policiais, que curiosamente eram de raça negra e o deixaram num mau estado físico como afirmou o rapper ao explicar o



simbolismo do álbum.

Crazy thing about it.... It was 'black cops' that did me dirty! And had me stripped of my freedom going on 11 years now! With 5 more years to go! Growing up in America as a young black kid in the ghetto is like suicide! (Chris Mench, 2016)

No segundo plano é visível uma série de documentos jurídicos cobertos pela cor laranja, que para além de ser altamente estimulante faz menção aos uniformes fornecidos aos presidiários em cárcere no sistema prisional nos Estados Unidos.

No álbum "Acid Reflex" (fig.98) produzido por PARIS a capa exhibe uma composição com sentido crítico a nível político. Sobre um fundo turvo surge uma personagem mencionada em vários outros álbuns do rapper e representativa dos Estados Unidos da América, "Uncle Sam" que exhibe numa posição onde segura um bebé negro em sua mão. Este bebé faz-se acompanhar por uma arma explosiva que pode ser simbolizada como um brinquedo, no entanto, é irónico um objeto tão violento ser colocado em frente a um elemento que representa a inocência, a fragilidade e a delicadeza. Toda a composição pode simbolizar a vida de brutalidade vivida pelas camadas mais jovens das comunidades negras na América e a incapacidade de ação e resolução do País perante uma situação preocupante. A utilização da figura infantil é bastante recorrente nos artefactos da cultura do Hip-Hop porque, de forma geral, as crianças simbolizam o futuro. Para além disso, as capas explicitam a realidade vivida pela faixa etária infantil das comunidades afro-americanas, que se



FIG. 96
The Days of Old, Paris, 1992

FIG. 97
DC4, Meek Mill, 2015

mostra brutal e é constituída por vários aspetos negativos como a violência das armas, o abuso de estupefacientes, a brutalidade policial, entre outros que influenciam o comportamento das mesmas no seu futuro. A sua representação é utilizada de forma a sensibilizar o público perante o problema da vandalização do período de infância da população negra.

A nível da cor, é possível verificar uma paleta de cores variadas com cores como o azul, o laranja, o amarelo, entre outras. No entanto, a cor com mais predominância é o vermelho.



FIG. 98
Acid Reflex, Paris, 2008

(1.3) REPRESENTAÇÃO DAS ARMAS

A apresentação de armas é o tema mais predominante deste conjunto de álbuns, seja através de imagens que mostram duas abordagens, a sua utilização ou apenas a sua simples existência.

Na grande maioria, a utilização das armas é o assunto principal das capas e demonstra o quão usual é a existência destes objetos na vida dos integrantes desta subcultura. Esta utilização tem como intuito mostrar várias ideias distintas, entre elas a 'igualdade' perante as forças policiais visto dispor de armamento semelhante, intimidar gangues rivais e a população e mostrar capacidade econômica, visto terem a capacidade de adquirir armamento. Como exemplo da primeira abordagem dispomos de álbuns como "Supreme Blientele" da autoria de WestSideGunn, "Everybody Is F.O.O.D.", "Eif 2: Eat What U Kill" (fig.99), "Everybody

Is F.O.O.D. 3", produzidos por Conway the Machine, "Kill at Will" do rapper Ice Cube, "Back in the days" pelo grupo I.M.P, "The Martyr" produzido por Immortal Technique, "Can't hold us back" lançado pelo grupo Public Enemy, "The Iceberg" (fig.100) realizado por Ice-T, entre



FIG. 99
EIF 2 Eat What U Kill, Conway The Machine, 2018



FIG. 100
The Iceberg, Ice-T, 1989

FIG. 101
Can't Hold Us Back, Public Enemy, 2006

Em relação à segunda abordagem, é notável em álbuns como, "How about some Hard Core" produzido por M.O.P, *Let Go* do rapper D Smoke, "We Come Strapped" lançado por MC Eiht, "Evolution Revolution Love" do rapper Tricky, "Wit A Sticc" de Stupid Young e Tee Grizzley e ainda "Love's Gonna Get'cha (Material Love)" produzido pelo grupo Boogie Down Productions, que a explicitação das imagens é

nítida, ou seja, nenhuma das imagens representativas das armas se encontra desfocada e a sua dimensão, sejam as armas brancas ou de fogo, é na maior parte das vezes, em grande escala na capa, o que provoca um olhar quase instantâneo para o conteúdo.

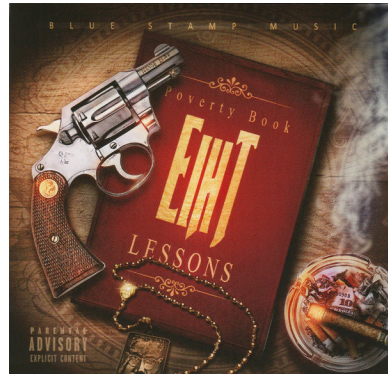


FIG. 102
Lessons, MC Eiht, 2020

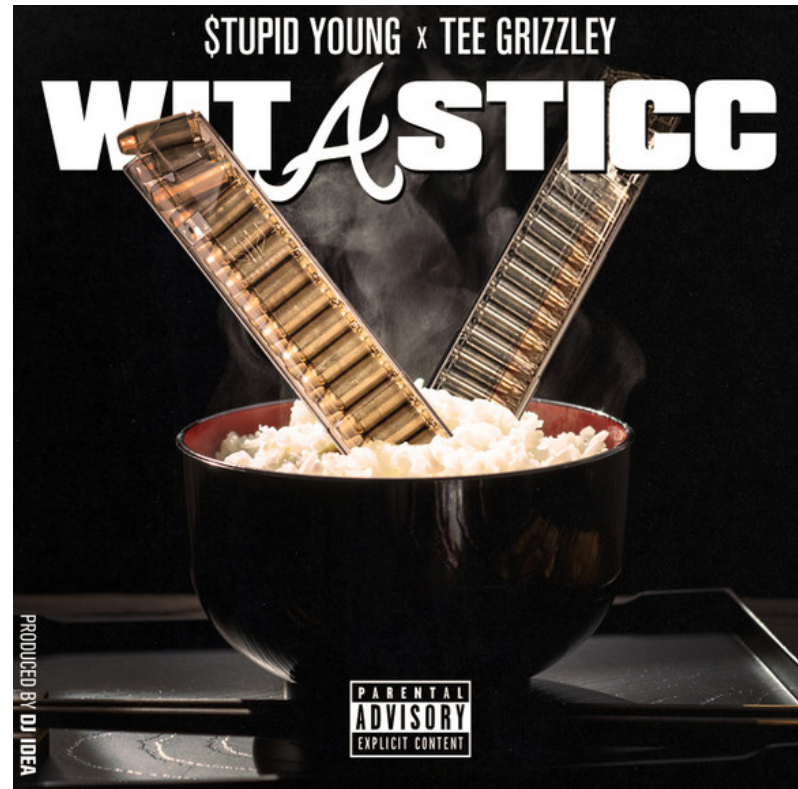


FIG. 103
Wit A Sticc, \$tupid Young e Tee Grizzley, 2020

A representação das armas é um dos temas mais comuns no design das capas dado a intensa presença destes objetos na vida quotidiana desta subcultura, seja pela associação a grupos criminosos que os acolhem desde muito jovens ou pela violência das armas. Segundo a *Giffords Law Center*, em 2022 na cidade de Nova York, 1 em cada 50 jovens negros foi ferido ou morto em tiroteios ou homicídios. Ademais, cidadãos de raça negra são mortos pela violência das armas numa taxa 2,4 vezes maior do que cidadãos de raça branca.

Black Americans die from gun violence at nearly 2.4 times the rate of white Americans. On average, more than 12,400 Black people die from gun violence each year, with 15,548 such deaths in 2021 alone—the highest number on record. Alarming, nearly all forms of gun violence have been rising among Black Americans. Firearm homicides rose 61% from 2018 to 2021. Firearm suicide, unintentional shooting, and police shooting deaths have also shown troubling increases over this same time period (44%, 10%, and 13%, respectively). (Alex Nguyen, Kelly Drane, 2023)

In the US, the vast majority of gun suicide deaths have involved white people: over the last 20 years, in fact, white people have comprised 86% of all suicide deaths. However, more recent data suggests a worrying trend. Suicide and gun suicide rates have risen for every racial and ethnic group in recent years, with Black people seeing a more rapid increase in such rates compared to white people. From 2018 to 2021, gun suicide rates increased just four percent for white people, but 44% for Black people. (Alex Nguyen, Kelly Drane, 2023)

A nível da paleta cromática, na generalidade é notável a diversidade de cores no conjunto, sendo que determinados álbuns se apresentam com ausência de cor, no entanto, de forma similar a álbuns de outros temas, é perceptível a predominância da cor vermelha.

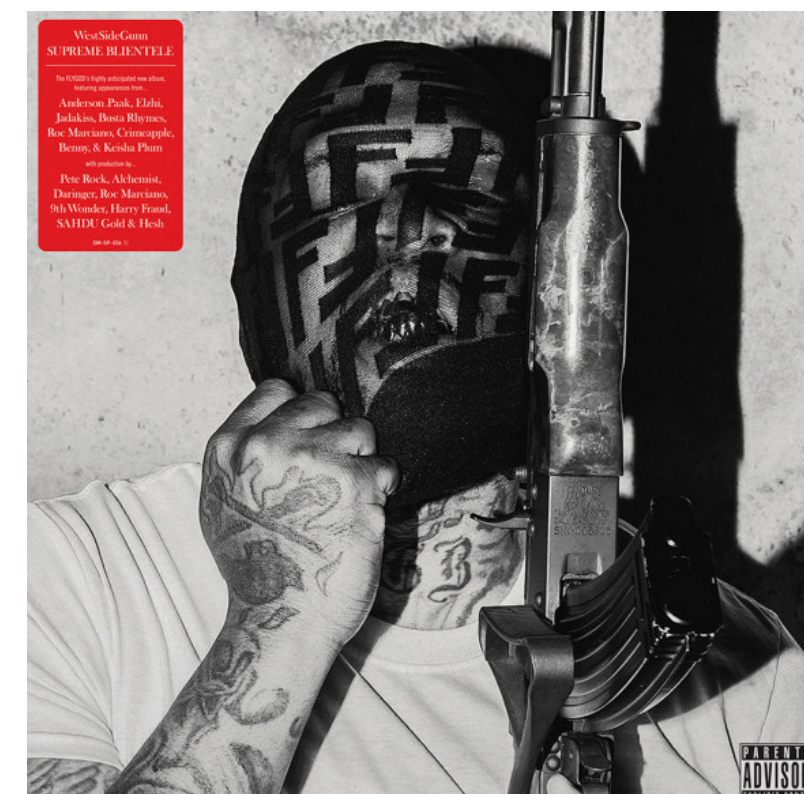


FIG. 104
Supreme Blientele Westside Gunn, 2018

(1.4) PROTESTO

O protesto foi desde sempre uma prática constantemente utilizada pelas sociedades como forma de expressão pública. No Hip-Hop, esta prática é realizada não só fisicamente nas ruas através de vários movimentos defensores da cultura negra, mas também nas capas dos álbuns. Através da análise das capas, é notória a força visual das imagens que nelas habitam.

Estas imagens explicitam tópicos como os protestos na rua, a destruição das ruas, confrontos com a força policial e a menções a movimentos, ten-

do como elementos pessoas de ambos os sexos e idades diversas, tendo em conta que se apresentam crianças como no álbum "Let's get free" da autoria do rapper Dead Prez.



FIG. 105
The Other Side of America, Meek Mill, 2020

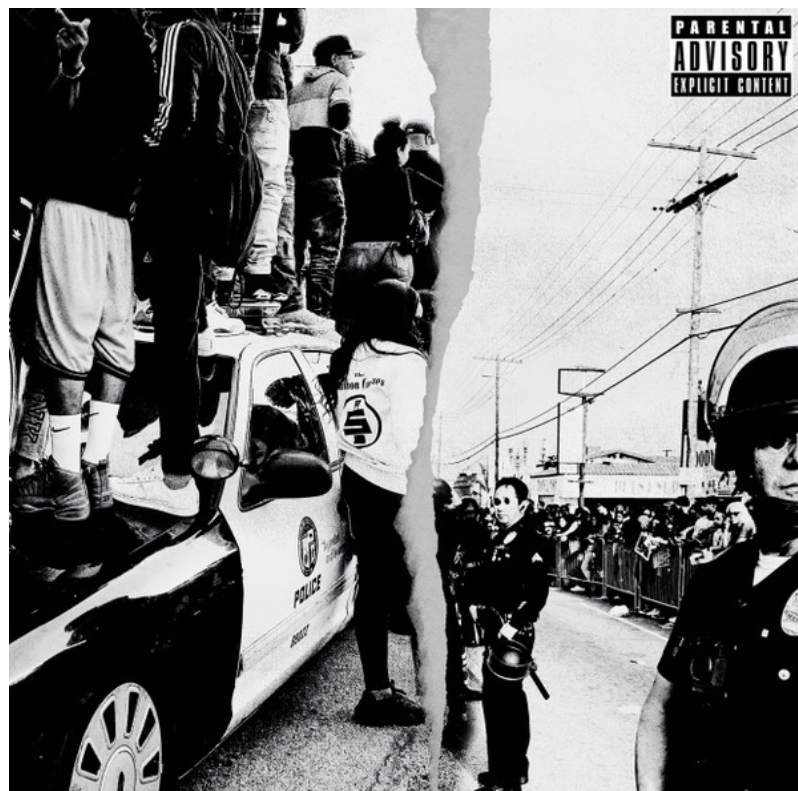


FIG. 106
Pig Feet, Terrace Martin, 2020

Em "Rebirth Of A Nation" produzido pela grupo Public Enemy, "F#ck Da City Up" de T.I., "Other side Of America" (fig.105) lançado por Meek Mill e "Letter to the Free" produzido por Common, é perceptível o uso do fogo como um elemento visual da composição, seja no plano secundário ou como elemento dominante, como acontece no álbum de Meek Mill onde este elemento é o mais captante a nível visual. O conflito com a força policial é abordado de forma usual, através do confronto físico entre os protestantes e os elementos policiais, no entanto, não é perceptível um confronto físico violento, como se observa nas capas dos álbuns "Mr. Officer" produzido por Tee Grizzley e "Pig Feet" (fig.106) resultante da colaboração entre os rappers Denzel Curry e Terrace Martin.

O protesto representa um papel importante na subcultura do Hip-Hop e na cultura histórica da comunidade afro-americana. O protesto físico evidenciado, em particular, em décadas como 1960 e 1970, através de movimentos de orgulho negro como o civil rights movement, Black Panther Party e Black Power Movement. Mais recentemente, no século 21, um dos movimentos mais protestantes é o movimento Black Lives Matter, que realizou protestos em homenagem a George Floyd com um número de participantes entre os 15 e 26 milhões, que conferiram ao movimento grande visibilidade, tornando-o um dos maiores movimentos na história dos Estados Unidos da América. O movimento alia-se ao Hip-Hop ao utilizar o single "Alright" do rapper Kendrick Lamar como hino do movimento. Para além disto, o rap político e "conscious", é por si só, uma forma de protesto uma vez que trata temas através de uma perspectiva pessoal e crítica. A paleta cromática dos álbuns deste tema encontra-se dividida entre álbuns bastante coloridos e os álbuns a preto e branco com a total ausência de cor.

(1.5) HOMICÍDIO E/OU SUICÍDIO

O tema ligado à morte é apresentado em certos álbuns através de duas formas diferentes mas interligadas. Na maior parte deles, a ideia de morte corresponde ao ato do homicídio e é mostrada através de imagens visualmente violentas, como por exemplo, a composição imagética presente no álbum "Same Enemy" produzido pelos rapper's June e Young Mozzi que explicita uma cena sangrenta onde dois homens agredem violentamente o homem do centro utilizando armas de grande porte. Adicionalmente, toda esta imagem de brutalidade é sustentada pelo próprio título do álbum que nos dá a entender que a vítima é um inimigo mútuo dos homens presentes.

Representativos desta ideia são ainda os álbuns "Tweet this" dos rapper's RIP The General e The Outlawz, "The Slim Shady LP" produzido por Eminem, "Black Man" (fig.107) da autoria de T.I, Quavo, Meek Mill e RaRa e ainda, "Death by Misadventure" (fig.111) lançado por Conway The Machine. Para além desta primeira forma de retratar a morte é possível identificar nos álbuns uma segunda forma que vai de encontro à

ideia do suicídio como é possível ver no álbum "Game Theory" (fig.110) produzido pelo grupo de Hip-Hop The Roots que expõe uma figura que usufrui da força como instrumento para pôr término à vida, no entanto, esta ilustração também poderá fazer menção ao jogo tradicional da força onde as palavras são a base do jogo, como acontece no subgênero rap no qual as palavras assumem um papel principal na música.

No álbum "Black Man" (fig.107) da autoria de T.I., a capa exibe uma fotografia, de um participante presente num protesto em Ferguson, onde dois braços se erguem no ar em forma de rendição e submissão perante as forças policiais. A imagem faz menção ao assassinato de Michael Brown, um cidadão negro baleado por um elemento policial no dia 9 de Agosto de 2014 na cidade de Ferguson. Após a sua morte foi originado o slogan "Hands up, don't shoot".

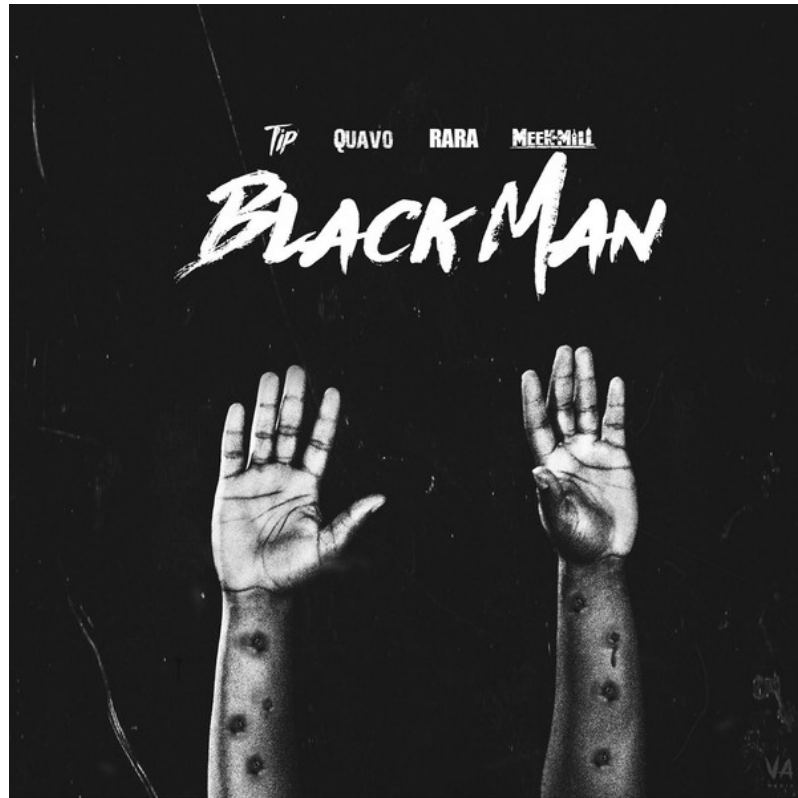


FIG. 107
Black Man, T.I., Quavo, RaRa e Meek Mill, 2016



FIG. 108
Legacy of Blood, Jedi Mind Tricks, 2004



FIG. 109
Same enemy, June e Young Mozzi, 2017

O tema de homicídio apresentado nestas capas está normalmente ligado ao confronto entre gangues, normalmente violento e é descrito por vários sociólogos como uma epidemia. De acordo com o Violence Policy center, em 2016,

blacks represented 13 percent of the nation's population, yet accounted for 51 percent of all homicide victims (Violence Policy Center 2019, p.1)

According to the FBI SHR data, in 2016 there were 7,756 black homicide victims in the United States. The homicide rate among black victims in the United States was 20.44 per 100,000. For that year, the overall national homicide rate was 5.10 per 100,000. For whites, the national homicide rate was 2.96 per 100,000. (Violence Policy Center 2019, p.3)

Contudo, esta explicitação do homicídio acontece como uma espécie de afirmação com o intuito de intimidar.

A nível da paleta cromática é possível destacar a cor vermelha como uma cor presente na maioria das capas, seja a nível das imagens ou da tipografia e o preto como uma cor predominante, principalmente a nível dos fundos. A restante coloração apresenta alguma diversidade e diferença.



FIG. 110
Game Theory, The Roots, 2006

FIG. 111
Death By Misadventure, Conway The Machine, 2018

(1.6) PERSONALIDADES E PERSONAGENS

Através da análise cronológica das capas é perceptível, ao longo dos anos da existência da subcultura do Hip-Hop, o gosto pela utilização de imagens de personalidades e personagens fictícias. As personalidades explícitas dividem-se em dois grupos, entre as políticas e as comuns como por exemplo, as vítimas de brutalidade policial e são, várias vezes utilizadas nas capas como elemento principal com um sentido satírico e crítico.



FIG. 112
*Grimey Sh*t/ Take Life*, Conway The Machine
e Rev. Shines, 2018

Em "Sonic Jihad" e "Sleeping with the Enemy" da autoria de Paris o presidente George H. W. Bush que se consagrou como o 43º presidente dos Estados Unidos da América, assume o papel principal das capas ao ser colocado numa posição quase central nas composições. Em ambos os álbuns o mesmo é rodeado por um clima visualmente tenso onde o rapper apresenta-se como um elemento ameaçador à vida do presidente visto que este, se mostra 'disponível' para cometer um crime. "Grimey Sh*t/ Take Life" (fig.112) dos rappers Rev. Shines e Conway the Machine mostra, através da ilustração, o corpo baleado do presidente Donald Trump, o que faz subentender um assassinato hipotético do 45º presidente dos Estados Unidos da América. Trump é novamente mencionado em "State Of The Union" produzido pelo grupo de Hip-Hop Public Enemy quando colocado lado a lado com o ditador Adolf Hitler e rodeado por um fundo sangrento, mais uma vez, através da ilustração. No álbum é perceptível a comparação subentendida entre o regime político

de Donal Trump e o regime Nazista de Adolf Hitler abrindo espaço para uma crítica política. Por fim, ainda neste tópico das personalidades, o álbum "G.O.A.T" (fig.133) lançado por Conway The Machine tem como composição de capa um retrato de um homem não identificado visto que a sua face se encontra censurado por uma pintura acompanhado por uma arma de alto calibre, no entanto, é fácil perceber que a imagem se trata de um retrato do ditador Osama Bin Laden, mais tarde considerado terrorista pelos atos de guerra violentos. Em conjugação com as personalidades políticas, as personalidades comuns, como por exemplo vítimas de brutalidade policial, são várias vezes mencionadas em álbuns. Em "Safe Space" Invader produzido por Paris, a capa do álbum é composta por uma composição que se divide em dois grupos, tendo a imagem do rapper como elemento central. Ao seu lado direito é possível ver uma variedade de forças políticas e policiais e no lado oposto vários participantes de manifestações e vítimas de brutalidade policial, como George Floyd, assassinado por um elemento policial em 2020. Já em "PTSD" produzido por G.Herbo, o rapper faz uma homenagem aos amigos e familiares que perdeu para a brutalidade policial e para a vida violenta vivida nos bairros, ao substituir as estrelas da bandeira americana pelo retrato destes elementos. As balas que perfuram a bandeira fazem menção à vida brutal e violenta vivida por si no bairro onde cresceu.

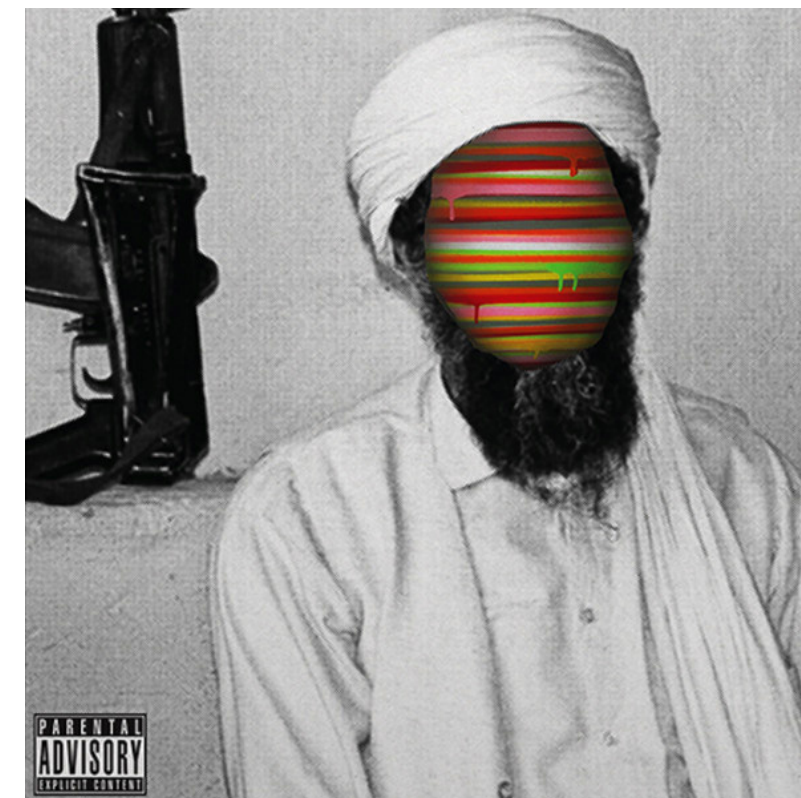


FIG. 113
G.O.A.T, Conway The Machine, 2017

Apesar da apresentação destas personalidades ser bastante comum nas capas dos álbuns desta cultura, a utilização de imagens de personagens fictícias, desde figuras cinemáticas a figuras de personificação do estado Americano também é recorrente. "Uncle Sam", criado no início do século 19, é uma figura que serve como personificação nacional do governo federal dos Estados Unidos e apresenta-se como uma personagem regularmente usada nos álbuns como uma forma de crítica política como acontece no álbum "Death Certificate" do rapper Ice Cube que explicita a imagem do rapper ao lado de um corpo sem vida embrulhado numa bandeira americana e referenciado como "Uncle Sam" através da etiqueta presente no pé do mesmo, simbolizando a morte da América. Em "The Devil Made Me Do It" produzido por Paris, esta personagem também se apresenta como elemento principal da composição da capa, visto que, ocupa um lugar centralizado na mesma e está rodeado por um fundo texturizado. Para além do "Uncle Sam" também são utilizadas personagens religiosas como é visível no álbum "Don't Get Scared Now" (fig.114) da autoria de Westside Gunn que explicita uma figura religiosa baleada acompanhada por uma arma de fogo.



FIG. 114
Don't Get Scared Now, Westside Gunn, 2016

Por fim, as personagens cinemáticas também têm lugar nas capas dos álbuns de Hip-Hop e, na maioria das vezes, estão associadas a filmes de terror ou filmes ligados à cultura dos gangues e da Máfia. No álbum "I'm Back" produzido por Eminem, o rapper faz menção ao personagem Jason Voorhees da conhecida saga de filmes de terror "Friday the 13th" ini-

ciada nos anos 40, ao utilizar em si mesmo, a mesma máscara e a mesma arma. Em "Everybody Is F.O.O.D." (fig.116) da autoria de Conway The Machine a composição da capa do álbum consiste em dois elementos principais, a arma que empunha uma arma e o poster com a fotografia de um homem que serve de alvo. Esta composição é um frame retirado do filme "Taxi Driver" realizado em 1976 e dirigido por Martin Scorsese onde o protagonista principal do filme planeia assassinar um presidente. Já em "The Oddfather" (fig.115) lançado por Gucci Mane, o rapper compara-se com a célebre personagem Vito Corleone da conhecida saga de filmes "The Godfather" iniciada em 1972 que se apresenta como o chefe de uma família criminosa. A utilização de personagens como forma de expressão e simbolização é uma estratégia regularmente utilizada nos álbuns desta cultura. As personagens explícitas em capas de álbuns da cultura do Hip-Hop estão normalmente associadas ao mundo do cinema ou ao folclore dos Estados Unidos da América, como acontece com Uncle Sam. A menção destas personagens é realizada de forma crítica e com um sentido satíro. Em relação à referência de personalidades como os presidentes americanos, através das suas imagens, o objetivo principal é gerar impacto e de forma direta criticar as suas governações enquanto governadores do país e em simultâneo, as leis impostas para a comunidade afro-americana.

A nível da coloração, esta apresenta uma grande variedade, no entanto, é possível notar um aumento da utilização da cor amarela como cor principal, perante os álbuns dos outros temas.

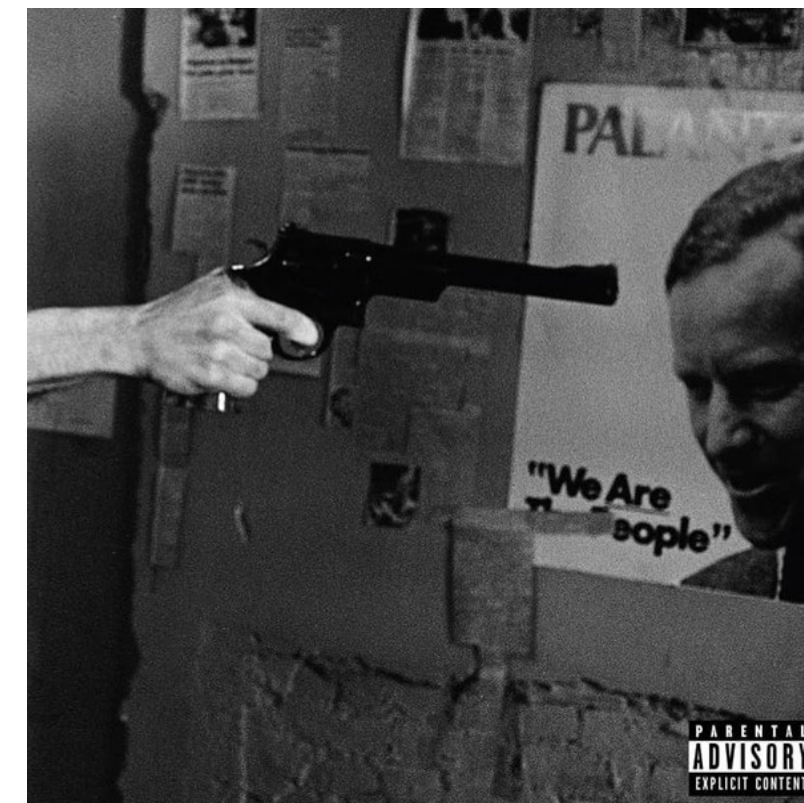


FIG. 115
The Oddfather, Gucci Mane, 2015

FIG. 116
Everybody Is F.O.O.D., Conway The Machine, 2018

(1.7) CULTURA DOS GANGUES

A cultura dos gangues é uma tema presente na subcultura do Hip-Hop desde os seus dias primórdios visto que, foi através das condições de vida precárias vividas pelas comunidades afro-americanas e latinas e dos seus envolvimento em grupos criminosos que esta subcultura surgiu no bairro do Bronx em New York. Para além disto, os gangues representam uma importância na vida dos adultos e jovens da população, visto fornecerem um sentimento de família e proteção, muitas vezes, não existente no contexto familiar. Assim sendo, a presença deste tema para além de existir na vida destas comunidades, também existe nos álbuns de Hip-Hop ouvidos pelas mesmas e é caracterizado de várias formas.

No álbum "Revolution In Progress" (fig.117) produzido por MC Eiht a utilização das duas cores particulares presentes nas bandanas coloridas sobre um plano monocromático torna-as bastante predominantes e, por consequência, também o seu significado ligado aos gangues com mais história na trajetória do Hip-Hop. A cor azul simboliza o gangue Crips e a cor vermelha faz menção ao gangue Bloods, ambas originadas em Los Angeles na Califórnia em 1969 e 1972, respectivamente e conhecidas por serem gangues rivais. Na composição da capa, o posicionamento da bandana vermelha sobre a bandana azul pode simbolizar uma preferência por parte do rapper ou até mesmo, uma afirmação de superioridade. Por baixo destes objetos, é perceptível a existência de um artefacto que faz menção ao movimento Black Panther, possivelmente como uma inspiração do rapper. A utilização destas bandanas acontece, de igual forma, no álbum Gang Files da autoria do rapper Mr.Shadow onde um homem, no segundo plano, não identificável aponta para o espectador uma arma de fogo coberta por uma bandana preta que faz menção à atividade na cultura dos gangues mas de forma neutra, ou seja, não identifica nenhuma gangue em específico através da cor. No terceiro plano sobressai a existência de um símbolo religioso. À parte da utilização das bandanas coloridas, a imagem de conflito é uma das imagens mais presente na capa destes álbuns visto que é um acontecimento regular e comum na vida destes grupos e está presente em álbuns como "Mr. Scarface Is Back" (fig.119) produzido pelo rapper Scarface do grupo Geto Boys, "Felix Brothers" gerado pela colaboração entre os rappers Young Dolph, Gucci Mane e Peewee Longway e o álbum "Occupational Hazard" (fig.118) lançado por Mozzy.

Em "Mr. Scarface Is Back" (fig.119), o grupo da composição aponta, entre si, armas de fogo de alto calibre e é perceptível na face de alguns elementos a predisposição para o confronto, transmitindo a ideia de ser um evento que acontece com regularidade. O álbum "Felix Brothers" explicita um cenário consideravelmente degradado e que pode simbolizar o bairro onde três elementos de cabeça coberta, o que dificulta a sua identificação, empunham armas de fogo, mais uma vez de alto calibre, em várias direções e mostram-se em posições de ataque. Toda a envolvimento do cenário transmite a ideia de conflito entre gangues. Já em "Occupational Hazard" o conflito acontece através de duas formas, tendo em conta a cultura dos gangues e a abordagem policial. No centro da composição



FIG. 117
Revolution In Progress, MC Eiht, 2022



FIG. 118
Occupational Hazard, Mozzy, 2020

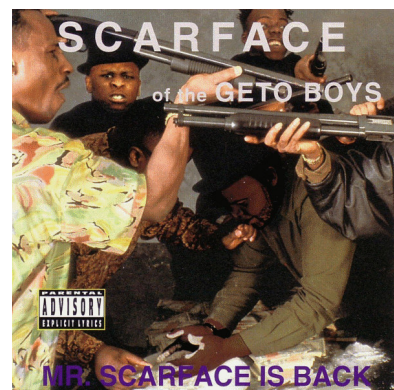


FIG. 119
Mr. Scarface Is Back, Scarface, 1991

sobressai, como elemento principal da mesma, um carro de alta cilindra da amarelo que divide a estrutura em dois a nível de organização e acontecimentos, sendo que, do lado direito é possível visualizar uma abordagem policial através do elemento de força policial que empunha uma arma de fogo e a sua respectiva viatura identificada. Já do lado esquerdo visualiza-se uma abordagem por parte de dois elementos que, de igual forma, utilizam armas de fogo, e que simbolizam a cultura dos gangues. Por fim, é perceptível que ambos os homens do carro amarelo utilizam a mesma camisola e os mesmos acessórios, o que transmite a ideia de serem a mesma pessoa que vive uma vida criminal e é alvo das duas forças, sejam



FIG. 120
The New Danger, Mos Def, 2004

Nos álbuns "The New Danger" (fig.120) produzido por Mos Def e "The GloFiles" da autoria de Chief Keef a representação da vida criminal prossegue. No primeiro álbum, a composição é constituída por um fundo branco texturizado e o retrato de um homem com parte da face coberta por um tecido da mesma cor que com o dedo aponta para a sua ténora, e desta forma, simboliza uma arma de fogo. Em "Glo Files", a composição também apresenta um homem de face completamente tapada como elemento principal da mesma, inclusive, este é diluído com o fundo preto deixando visível apenas a cabeça e os braços que empunham uma arma e são decorados por joalharia luxuosa. Por fim, o álbum "Everythang's corrupt" produzido por Ice Cube explicita uma mão coberta por sangue que segura uma nota de 100 dólares, o que pode repre-

sentar, por um lado, a necessidade de cometer actos criminosos de forma a obter um certo rendimento económico ou por outro lado, exibir a vida luxuosa de vários indivíduos associados à conduta do crime.

A cultura dos gangues está extremamente presente ao longo do crescimento de elementos da comunidade afro-americana, principalmente do sexo masculino e apresenta uma grande influência no futuro destes elementos, seja a nível físico ou psicológico e pode levar a diversos fins como a prisão ou a morte. Apesar destes grupos criminais fornecerem a esta comunidade um sentimento de inclusão de família, os gangues provocam várias mudanças comportamentais, fora da normalidade, nos elementos mais jovens. Na cidade de Nova York em 2018, segundo o *Juvenile Justice Information Exchange*, na base de dados de gangues da cidade 65% das pessoas referenciadas eram de raça afro-americana, o que equivale a 17,267 indivíduos, sendo 1,460 jovens menores de idade com idades compreendidas entre os 13 e os 17 anos. Para além disto, a idade média mencionada na base de dados é de 27 anos. A apresentação deste tema transmite a realidade violenta vivida por diversos elementos afro-americanos, que apesar de brutal lhes confere um sentimento de acolhimento. A nível da paleta cromática, é possível verificar que as cores presentes nos álbuns são variadas e não apresentam grande simbolismo, à excepção do azul e do vermelho ligados aos gangues já acima mencionadas.

(1.8) SIMBOLISMOS

Em certos álbuns de Hip-Hop o elemento mais significativo das composições são os simbolismos presentes em certos objetos ou em partes fulcrais como o título e que nos transmitem ideias ou evocam para vários tópicos como por exemplo, acontecimentos ou movimentos.

No álbum "Armed and Dangerous" (fig.121) produzido pelo grupo P.K.O é perceptível a utilização de silhuetas de armas de alto calibre que formam os contornos das letras e substituem os pontos do próprio nome do grupo, para além disso, fortalecem a ideia transmitida pelo título do álbum. Em "Can't Truss It" lançado pelo grupo Public Enemy, um dos elementos com mais predominância na composição é a mira que se sobrepõem às silhuetas dos rappers e se torna mais relevante pela sua dimensão visto ocupar grande parte da capa e a sua coloração vermelha sobre o fundo negro. A capa do álbum "I Shot The Sheriff" da autoria do rapper e produtor Warren G é composta por uma fotografia de um único objeto sobre uma superfície de madeira, que se caracteriza por ser um distintivo identificativo dos "Sheriff", agentes policiais. Por fim, em todos os álbuns da autoria de Paris apresenta-se sobre o nome do rapper uma silhueta de uma pantera negra, de forma a simbolizar o movimento Black Panther.

Em relação à coloração dos álbuns, destaca-se a predominância da utilização da cor vermelha, aspeto que se verifica em simultâneo nos temas já mencionados anteriormente.

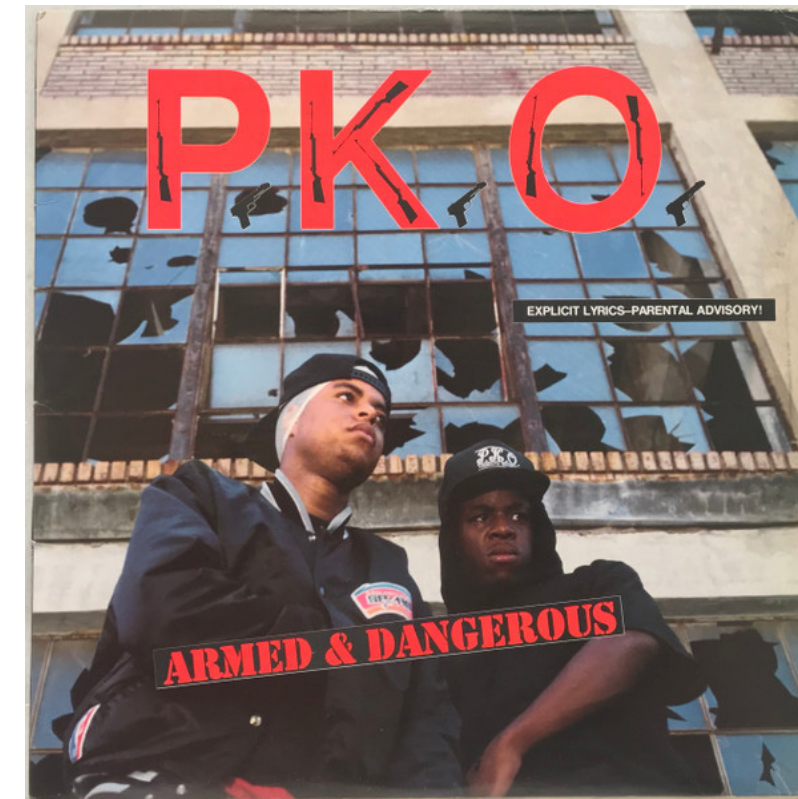


FIG. 121
Armed & Dangerous, P.K.O 1990



FIG. 122
Can't Truss It, Public Enemy, 1991

FIG. 123
I Shot The Sheriff, Warren G, 1997

(1.9) MOMENTOS REAIS E HISTÓRICOS

No que toca à transmissão de ideias, uma das formas mais eficaz de as ilustrar é recorrer à utilização de imagens de momentos históricos e verídicos, sejam estes relacionados com manifestações, acontecimentos ligados à morte como tentativas e realização de assassinatos, utilização de notícias, entre outros.

Na história da cultura do Hip-Hop, estas imagens têm vindo a ser utilizadas com alguma frequência e existem álbuns que obtêm o seu reconhecimento através destas capas, sendo que as mesmas, muitas das vezes se sobrepõem ao conteúdo dos próprios álbuns.

Em relação à apresentação de momentos históricos, os álbuns "I Shot Reagan" (fig.125) produzido pelo grupo Non Phixion e "Griselda Ghost" lançado por Westside Gunn a capa é feita através da utilização de fotografias distintas do momento da tentativa de assassinato do presidente Ronald Reagan, o 40º presidente dos Estados Unidos da América, por parte de John Hinckley, Jr., no dia 30 de Março de 1981. Para além da utilização da fotografia, no álbum de Non Phixion, o retrato de John Hinckley, Jr. é exibido ao centro da letra "O" na palavra "Shot", como se fosse idolatrado e a fotografia é apresentada a cores, ao contrário da imagem exibida em "Griselda Ghost" que se encontra a preto e branco. Em "Untitled" produzido por Nas a capa do álbum é constituída pela imagem do rapper de costas, sem camisola e aparentemente flagelado, com cicatrizes de grande escala que formam a letra "N" que pertence ao seu nome próprio e faz referência ao racismo e à tortura realizada na escravização vivida nos Estados Unidos da América. No álbum "Hazy Shade of Criminal" (fig.124) produzido pelo grupo Public Enemy, os elementos com mais proeminência da capa são os corpos sem vida pendurados por cordas que sobressaem sobre o fundo negro. A fotografia, da autoria do fotógrafo Lawrence Beitler remonta a um acontecimento dos anos 30 onde dois homens afro-americanos foram pendurados por uma multidão de pessoas brancas que decidiram invadir uma prisão e assassinar os dois homens após estes serem condenados por assalto à mão armada. Na fotografia é perceptível que esta multidão, composta não só por adultos como também por crianças, rodeia os corpos e alguns elementos sorriem. A capa faz menção à discriminação face à comunidade

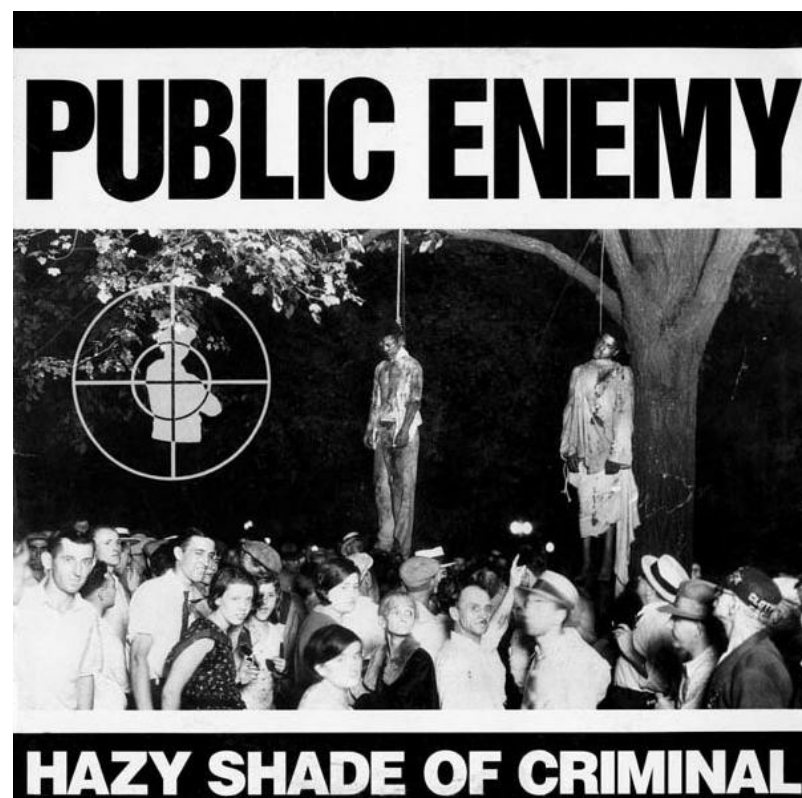


FIG. 124
Hazy Shade Of Criminal, Public Enemy, 1992

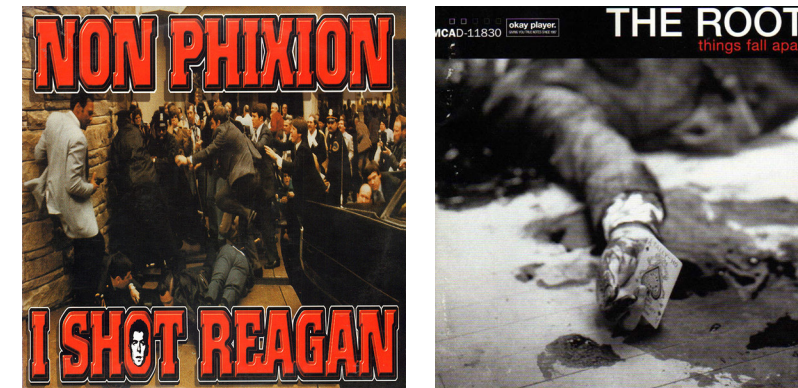


FIG. 125
I Shot Reagan, Non Phixion, 1998

FIG. 126
Things Fall Apart, The Roots, 1999

Em "Things Fall Apart" (fig.126) da autoria do grupo The Roots a imagem exibida ostenta a história de um crime acontecido em Abril de 1931. Através da captura fotográfica de Otto Bettmann é possível testemunhar uma imagem violenta que apresenta um corpo sem vida no chão acompanhado por uma carta onde o naipe é o Ás. Este corpo pertence a Joe Masseria, mais conhecido como "Joe The Boss", um ítalo-americano que serviu como líder de uma família do crime organizado e foi, anos mais tarde, assassinado de forma violenta por dois homens que abriram fogo sobre Joe num restaurante enquanto este jogava um jogo de cartas. Ironicamente, apesar de Joe Masseria ter sido acompanhado por uma carta de Ás no jogo, a sorte não esteve do seu lado quando o mesmo foi violentamente assassinado. Esta imagem transmite a ideia de que mesmo que o Ás esteja do nosso lado nem sempre coisas positivas sucedem. Por fim, nos álbuns "Summer Is Cancelled" produzido pelo rapper G Herbo e Black Steel In "The Hour Of Chaos" lançado pelo grupo Public Enemy as composições das capas apresentam notícias reais correspondentes aos anos de lançamento de cada álbum, no entanto em "Summer Is Cancelled" as notícias fazem menção à violência das armas e a homicídios consequentes do aumento da utilização das armas de fogo e no álbum dos Public Enemy, a expressão "Black Steel" presente no título do álbum faz referência à utilização de uma arma de fogo e as notícias presentes na composição têm como conteúdo informações sobre o próprio grupo lançadas pela mídia de carácter negativo, onde o mesmo é desvalorizado e discriminado. Para além disto, a expressão "Black Steel" faz referência à utilização de uma arma de fogo.

A utilização de imagens de momentos históricos e verídicos é uma abordagem usada com o intuito de causar impacto e gerar uma reação por parte do público, para além de que, vem provar a existência de algum assunto em específico, como acontece com a brutalidade policial. Várias são as fotografias que preenchem as capas de álbuns desta cultura e perpetuam acontecimentos.

A nível da paleta cromática, é possível perceber o aumento da utilização da cor preta, tendo em conta que quatro dos álbuns explicitam imagens a preto e branco, visto que "em relação à coloração da tipografia, a cor vermelha está em eminência.

(1.10) PRISÃO

Em paralelo com o tema da cultura dos gangues surge o tema ligado à vida em estabelecimentos prisionais, visto serem locais associados às comunidades desfavorecidas por conta da conduta criminal e das abordagens policiais. A representação destes temas nas capas realiza-se de duas formas distintas, através da apresentação de 'mugshots', retratos retirados na prisão como forma de identificação dos prisioneiros e objetos diretamente ligados à ideia de encarceramento. A utilização de 'mugshots' é um dos modos mais práticos para transmitir o conceito de prisão acontece com alguma regularidade. No álbum "The Geto Boys" produzido pelo grupo de Hip-Hop Geto Boys a capa é constituída por uma composição que integra quatro "mugshots" correspondentes aos elementos do grupo e um quarto elemento sobre um fundo negro. À semelhança, o álbum "My Krazy Life" (fig.127) da autoria de YG é inteiramente composto pelas "mugshots" do rapper que são verídicas visto que, o rapper faz parte da vida dos gangues desde muito jovem. Para além disto, na palavra Krazy presente no título do álbum, a letra "C" foi substituída pela letra "K" visto que, em todas as músicas do álbum, isto acontece de forma intencional, de forma a evitar a letra presente no nome da gangue Crips.

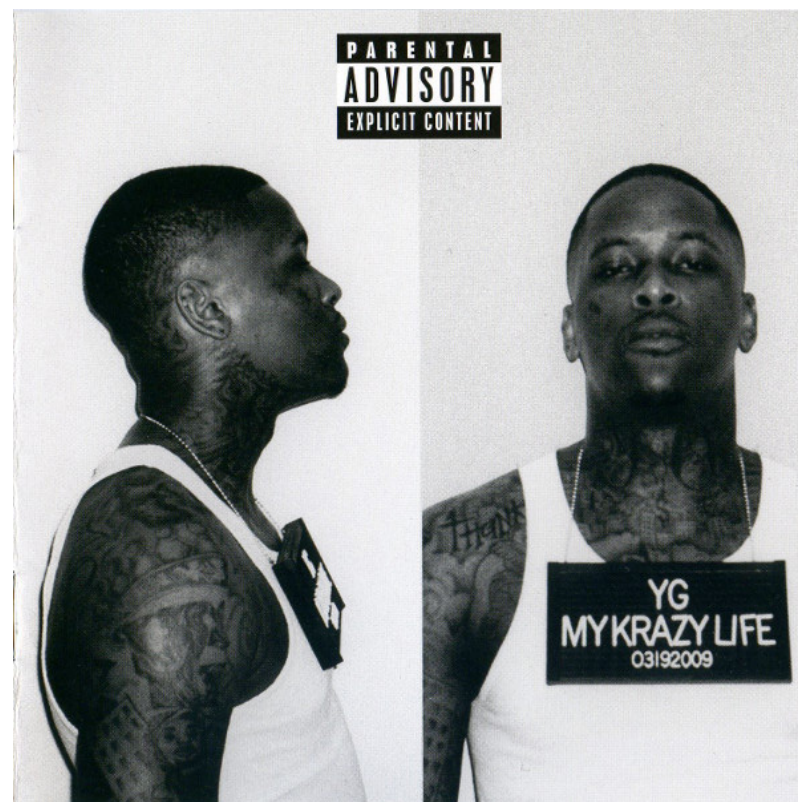


FIG. 127
My Krazy Life, YG, 2014

A segunda forma de representação do tema passa pela utilização de objetos que nos remontam para a ideia de estabelecimentos prisionais como por exemplo, barras prisionais, documentos e as algemas, que são aliás, um dos objetos mais utilizados nas capas. Nos álbuns "Sorry 4 The Wait 2" produzido por Lil Wayne, "First Time Felon" lançado por Top 40

\$hawty e "Dreams and Nightmares" (fig.128) produzido por Meek Mill a existência das algemas torna-se no ponto central da composição, visto que se encontram em eminência e são acompanhadas apenas por mãos e fundos com cor e textura, tendo em conta que no álbum "Dreams and Nightmares", parte deste objeto encontra-se em conjugação com um relógio, o que cria um novo objeto fictício que vai de encontro ao título onde o relógio representa o sonho (Dreams) dado que representa a vida luxuosa e a alga o pesadelo (Nightmares) por simbolizar a vida em cativeiro. Os álbuns "Can't get enough/ All rappers give up" da autoria do grupo de Hip-Hop Black By Demand e "It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back" produzido pelo grupo Public Enemy exibem barras que nos remontam para as celas prisionais, sendo que no primeiro álbum, este objeto é quebrado por uma mão e o álbum é composto por cores que (ver cores do nacionalismo negro). Por fim, o álbum "Bloody Hands" que surgiu da colaboração entre o rapper Pressa e o produtor de música Murda Beatz exibe como capa um processo prisional com várias impressões digitais.



FIG. 128
Dreams and Nightmares, Meek Mill, 2012

FIG. 129
Street chains, Lil Wayne, 2015

Esta representação da vida prisional é utilizada frequentemente de forma a explicitar a injustiça racial vivida nos sistemas prisionais americanos. Segundo a NAACP (The National Association for the Advancement of Colored People), os cidadãos afro-americanos são encarcerados numa taxa cinco vezes superior à taxa dos cidadãos brancos, sendo que as mulheres negras são encarceradas numa taxa duas vezes superior à taxa

das mulheres de raça branca. Em 2014, "African Americans constituted 2.3 million, or 34%, of the total 6.8 million correctional population" (NAACP, n.d), isto porque, os cidadãos afro-americanos tendem a sofrer injustiça racial nos sistemas prisionais e também a nível das forças policiais. Para além disso, os cidadãos de raça negra são abordados com maior frequência por elementos policiais do que cidadãos de raça branca, para além disto, "65% of Black adults have felt targeted because of their race" (NAACP, n.d).

A nível da paleta cromática, a coloração dos álbuns é bastante variada, no entanto, à similaridade com outros temas, a cor vermelha é a mais predominante, sendo que três destes álbuns se apresentam a preto e branco.

(1.11) APROPRIAÇÃO

No último tema abordado nos álbuns, os artistas recorrem à apropriação de imagens como meios de crítica de temas diversos, desde políticos e policiais a religiosos.

O tema policial é colocado em iminência visto ser abordado em vários álbuns através de diversas formas e em diversos contextos. Nos álbuns "Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black", "Fight The Power The Collection" e "Welcome To The Terror Dome" produzidos pelo grupo Public Enemy, "Live in Montreux" de Ice-T, "Give It To 'Em Raw" da autoria de Soulja Slim, "Iron Flag" do grupo Wu-Tang, "4Nem" de Chief Keef e no álbum "Freedom" produzido por Paris, os artistas utilizam vestes identificativas das forças policiais num sentido comparativo. De forma a manifestarem o seu desagrado perante estas forças estes artistas tentam, através da utilização das vestes, equiparar o poder das mesmas e o seu poder, procurando colocarem-se no mesmo nível de importância e domínio. O grupo de Hip-Hop Public Enemy faz menção a duas forças distintas, como a policial e a militar, que exhibe as Forças Armadas e a Marinha e apesar de utilizar vestes identificativas de cada força, o grupo ostenta nas mesmas símbolos representativos do grupo, como por exemplo observar no álbum "Fight The Power The Collection" onde se identificam símbolos como as iniciais do nome do grupo e o logótipo da editora Def-Jam Records que lançou o álbum. Para além disto, os álbuns são nomeados através de títulos que nos transportam para ideias de ação e conflito.

Em semelhança, os álbuns "Live in Montreux" de Ice-T, "Give It To 'Em Raw" da autoria de Soulja Slim apresentam composições com sentidos idênticos onde os rappers se apresentam como autoridades mas a utilizar objetos que fazem alusão à cultura do Hip-Hop como acontece com o rapper Soulja Slim que se apresenta a utilizar joalheria específica desta cultura. Em semelhança, o álbum "Iron Flag" (fig.131) do grupo Wu-Tang Clan apresenta uma composição onde o grupo se apresenta de forma unida a utilizar vestes que identificam as forças armadas e a içar uma bandeira preenchida pelo logótipo identificativo do grupo, como

se o mesmo tivesse acabado de vencer uma guerra e triunfasse o seu poder. Em "Freedom" de Paris, a capa exhibe uma fotografia de um elemento devidamente equipado e aparentemente preparado para a ação, como é possível perceber através do posicionamento do bastão tático nas mãos do mesmo, o que transmite a sensação de se tratar de um elemento policial. No entanto na sua identificação é possível ler a expressão "Ghetto Gestapo", o que muda completamente o sentido da capa, visto que a palavra "Gestapo" significa "Secret State police" e foi o nome concedido à força policial do regime Nazi que tratava da proteção do regime contra inimigos políticos aquando do Holocausto. Neste caso, a força policial seria necessária para a proteção do Ghetto.



FIG. 130
American Dreamin', Meek Mill, 2011

FIG. 131
Iron Flag, Wu-Tang Clan, 2001

Por último, em "Turf War Syndrome" da autoria do rapper T-Kash, a composição presente exhibe uma série de acontecimentos e elementos distintos, no entanto, o elemento mais predominante da capa é o indivíduo policial, visto que, se encontra posicionado sobre os outros elementos, em maior escala e com um sentido crítico intenso. Apesar de ser possível identificar este indivíduo como um polícia, é apresentado com uma cabeça de porco e através desta metáfora, torna-se em forma visível o significado da expressão "pigs", normalmente atribuídas à força policial por parte desta subcultura.

A nível do tema político, o rapper Meek Mill apresenta através do álbum "American Dreamin'" (fig.130) uma opinião crítica em relação ao

governo dos Estados Unidos da América. Na capa o mesmo apresenta-se como um presidente, vestido a rigor num carro presidencial identificado através da bandeira americana e acompanhado por uma primeira-dama. O elemento feminino a seu lado carrega no colo dois objetos que, à primeira vista apresentam essências diferentes, como a brutalidade e a delicadeza, no entanto, nesta capa a sua união faz sentido. As rosas vermelhas carregadas pela primeira-dama são um símbolo representativo dos Estados Unidos da América e a arma de fogo de alto calibre posicionada ao lado das flores faz alusão à violência, desta forma, o país parece ser apresentado como uma nação violenta, no que toca às suas formas policiais e políticas. É possível ainda identificar a representação de sangue na composição através da poça que se forma sob o carro e através da palavra "Dreamin" presente no próprio título do álbum que aparece coberta pela substância vermelha e escorrer.

Em relação à apresentação do tema religioso, é feita através do álbum "Street's Disciple" (fig.132) produzido por Nas que exibe uma composição exuberante que carrega em si detalhes com sentidos críticos e identificativos e que faz alusão ao quadro "A última Ceia" de Leonardo Da Vinci. A capa do álbum é composta por um cenário onde treze variações de Nas estão reunidas em volta de uma mesa em forma de comemoração. No centro da mesa, uma das variações está em predominância, sentada numa cadeira que lhe parece conferir uma maior importância em relação às outras variações e em si, está um foco de luz que é a única fonte de luz da sala. Esta variação é o "Street's Disciple" como refere o próprio título do álbum. Todas as outras variações que rodeiam a mesa são os vários heterônimos que constituem o rapper.

Por cima da mesa estão pousados vários objetos, desde a alimentos como pão e frutas a velas e flores, no entanto, o bolo posicionado à esquerda de Nas é o elemento mais chamativo da mesa, dado que nos apresenta uma sigla que, à primeira vista, aparenta ser o nome do rapper, porém, isto não se confere visto que não existe nenhum "A" na sigla. O que parece ser a letra "N" em minúsculo é a letra grega "Eta" em minúsculo, "η" e que corresponde à sétima letra do alfabeto grego. Para além disto, o nível sete corresponde ao nível mais alto de consciência em quase todos os sistemas de crenças espirituais, desde a Teosofia, o Budismo, o Islã, o Cristianismo e a Matemática suprema, conhecida como a Nação dos Deuses e Terras, ao qual Nas faz referência ao longo da sua carreira. Para além disto, o número sete representa a perfeição e, no alfabeto da língua inglesa corresponde à letra "G" que inicia a palavra "God". Desta forma, esta sigla afirma de forma codificada que Nas atingiu o nível da perfeição enquanto rapper e que o seu álbum Street's Disciple é um exemplo importante a seguir no que toca à arte do Rap.

Em relação à paleta cromática, existe uma grande diversidade de cores nas composições, no entanto, a nível da coloração dos títulos é perceptível uma maior utilização das cores verde, vermelho e amarelo.



FIG. 132
Street's Disciple, Nas, 2004



FIG. 133
4Nem, Chief Keef, 2021

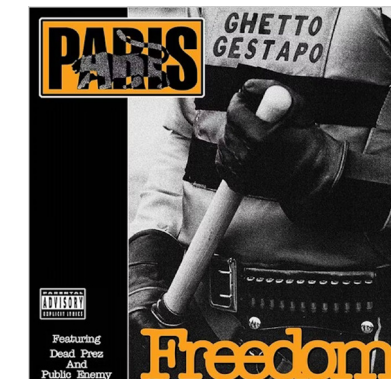


FIG. 134
Freedom, Paris, 2003

(1.12) ELEMENTOS TEXTUAIS

No tema dos elementos textuais, o principal elemento de análise são as expressões e frases utilizadas nos álbuns, seja a nível do título ou de pequenos elementos nos planos da composição e a forma como se apresentam visualmente, ou seja, através da tipografia.

O título é uma componente importante na capa dos álbuns como forma de introduzir a informação do mesmo. Exemplos disto são os álbuns 911 is a joke produzido por Public Enemy onde o grupo faz uma crítica literal aos serviços de emergência, os álbuns "Sleeping With The Enemy" (fig.136) e "The Devil Made Me Do It" da autoria de Paris, "Revolutionary Vol. 2" lançado pelo rapper Immortal Technique onde a apresentação do seu nome é realizada através de uma tipografia fina que escorre nas extremidades e que transmite a ideia de ter sido escrita a sangue e ainda os álbuns "Sound Of Da Police" (fig.135) de KRS-One que exibe o título

numa fita de sinalização policial e "We Still In This B*tch" produzido por B.O.B que também utiliza as fitas sinalizadoras na composição da capa do álbum. Na generalidade, os títulos dos álbuns são exibidos de forma exuberante e apresentam um papel de predominância na composição, o que comprova a sua importância.

A nível da paleta cromática, as composições dos álbuns são compostas por diversas cores, no entanto, é possível destacar a utilização da cor vermelha, mostrando-se a mais predominante.

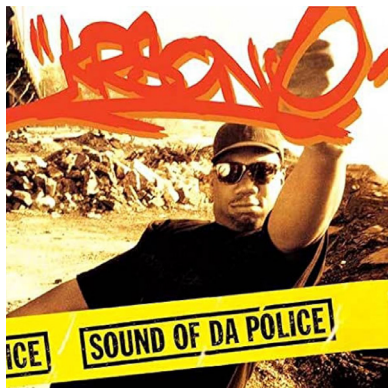


FIG. 135
Sound of Da Police, KRS-One, 1993

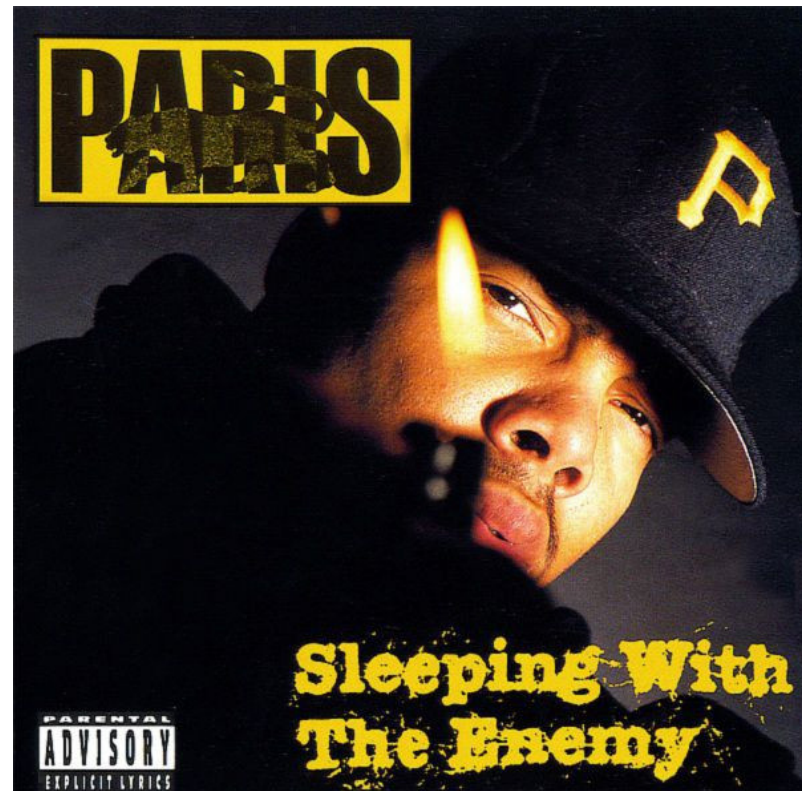


FIG. 136
Sleeping With The Enemy, Paris, 1992

(1.13) ANÁLISE DE EDITORAS

Na coleção de álbuns reunidos existe uma grande diversidade a nível de editoras, visto que certas editoras se apresentam como sub-editoras e pertencem a editoras de maior escala, frequentemente, com trabalhos a nível internacional.

Estes álbuns foram realizados por 56 editoras diferentes, como a *4th and B'way Records*, *300 Entertainment*, *1017 Brick Squad Records*, *Aftermath Entertainment*, *Anti-Records*, *Atlantic Records*, *Babygrand Records*, *B-Boy Records*, *Be Music*, *Big Life Records*, *Blue Stamp Music*, *Cashville Records*, *Charly Records*, *Columbia Records*, *Counterflow Records*, *Daupe Records*, *Def-Jam Records*, *Geffen Records*, *GGBR Records* & *Tapes*, *Glo Gang Records*, *Grand Hustle Records*, *Griselda Records*, *Guerrilla Funk Records*, *Hoodrich Entertainment*, *In-A-Minute Re-*

cords, *Interscope Records*, *Jive Records*, *Kjac Music*, *Lench Mob Records*, *Loud Records*, *Machine Entertainment Group*, *MCA Records*, *Mozzy Records*, *Murder Creek Music*, *Nastymix Records*, *No Limit Records*, *Notown Records*, *Priority Records*, *Rap-A-Lot Records*, *Ruthless Records*, *Scarface Records*, *Select Records*, *Shadyville Records*, *Sounds Of Crenshaw*, *Street Corner Music*, *Swamp Life Records*, *Swerve Records*, *Tommy Boy Records*, *Top Dawg Entertainment*, *Uncle Howie Records*, *Unleashed Records*, *Viper Records*, *Warner Bros Records*, *Woodworks Records*, *Young Money Records* e *Youngsta Records*. Certos álbuns foram 'self-release', o que significa que foram lançados pelos próprios artistas e que implica que o design das capas seja, muitas vezes realizado pelos mesmos. Através da análise visual dos álbuns, é possível destacar três temas com mais destaque nas composições. Em relação ao tema da representação das armas, um dos mais recorrentes nos álbuns, é possível salientar algumas editoras que realizam vários designs que envolvem as armas como elemento presente e muitas vezes principal nas composições, como por exemplo, a *Aftermath Entertainment*, *Daupe Records*, *Guerrilla Funk Records*, *Griselda Records*, *Mozzy Records* e *Priority Records*. Para além disto, os álbuns "self-release" também explicitam, na sua generalidade, a imagem de armas de fogo.

No que toca à apresentação de conflitos policiais, o segundo tema mais comum nos álbuns, são apresentados com mais predominância, por editoras como *300 Entertainment*, *Anti-Records*, *B-Boy Records*, *Columbia Records*, *Jive Records*, *MCA Records*, *Sounds Of Crenshaw*, *Swerve Records*, *Tommy Boy Records*, *Unleashed Records* e a *Warner Bros Records*, que apresentam este tema de uma forma visual bastante explícita e que nos transmite de forma clara a ideia de brutalidade.

Por fim, no que toca ao tema da apropriação, seja de imagens de personalidades como presidentes e ditadores, ou de personagens do mundo do cinema e do folclore americano como o 'Uncle Sam', as editoras em destaque são *1017 Brick Squad Records*, *Aftermath Entertainment*, *Daupe Records*, *Def-Jam Records*, *Griselda Records*, *Guerrilla Funk Records*, *Scarface Records*, *Street Corner Music* e a *Tommy Boy Records*.

Na generalidade, as editoras não apresentam um padrão a nível do design, ou seja, é difícil distinguir uma editora através do design da capa de um álbum, visto não apresentarem características particulares. Assim sendo, uma das únicas formas de identificação de uma editora pode ser através dos artistas, já que, vários destes se mantêm leais à editora sobre a qual assinam contrato e acabam por ter os seus álbuns, na maioria, lançados na mesma, no entanto, este aspeto não se observa em todos os casos. Contudo, é possível distinguir as editoras específicas do tema das editoras generalistas já que estas, dedicadas a géneros diversos, dedicam-se à criação de capas mais conservadoras. Minuciosas a nível de conteúdo, as editoras são cuidadosas a nível do tratamento da imagem, da cor e da crítica subentendida, optando por composições mais simples a nível de conteúdo. Já as editoras dedicadas exclusivamente à propagação da subcultura exibem capas mais arrojadas, constituídas por críticas sociais e políticas explícitas.

2. EVOLUÇÃO GRÁFICA: AS CAPAS DE ÁLBUNS

Através da análise de álbuns desta subcultura desde a sua criação, no início da década de 1970, é identificável que, nos anos primórdios, o design de capas de álbuns era realizado com o propósito de evidenciar os artistas da subcultura, servindo o álbum como uma forma de publicitação dos mesmos. Através da utilização dos retratos dos artistas, como elemento principal das composições, estes eram evidenciados nas capas dos álbuns. Os retratos eram acompanhados por tipografias extravagantes que se dividiam em dois estilos tipográficos. A nível tipográfico, para além da utilização de tipografias inspiradas na arte do graffiti, elemento essencial na cultura do Hip-Hop, é notório a preferência por tipografias bold e sem serifa, que conferem mais seriedade aos conceitos utilizados no design das capas.

No ano de 1983, com a introdução da Conscious Era na subcultura do Hip-Hop e consequentemente no subgénero rap, interessada pela explicitação e denuncia da discriminação racial vivida por parte da cultura afro-americana, as capas obtiveram conceitos visualmente distintos dos iniciais. Após a introdução, as composições apresentavam um conceito baseado no manifesto e na exposição e eram constituídas por imagens de conflito em várias vertentes. De acordo com Leonard N. Moore, "Thus, black residents needed the protection of the police while at the same time needing protection from the police." (Moore 2010, p.2), o que implicava que os elementos policiais fossem reconhecidos na cultura como elementos causadores de conflito e consequentemente, a utilização de imagens de elementos policiais intensificou, de forma a expor a brutalidade policial vivida nos bairros. Em simultâneo, as imagens de explicitação da cultura dos gangues também passam a ser utilizadas com maior predominância, como uma prova da dura realidade vivida por parte da comunidade negra e visualmente, ambas são apresentadas por meio de um formato visual turbulento.

O conceito da Conscious Era transita para a década de 1990, onde continuamente os álbuns são criados tendo como conteúdos base conceitos relacionados com a consciencialização e a exposição da discriminação social e racial. Para além disto, a cor vermelha apresenta uma dominância na paleta de cores presente nos álbuns do respetivo espaço temporal. Com a viragem do século, na década de 2000, é perceptível a diminuição da utilização da imagem dos artistas como elemento principal das composições, sendo substituídas por imagens de personagens cinemáticas e ilustrações. Em simultâneo, a nível de coloração identifica-se a redução da presença da cor vermelha e uma maior utilização de imagens a preto e branco, prestigiando imagens ligadas à cultura dos gangues. Tipograficamente, a tipografia utilizada em certos álbuns perde alguma predominância como elemento essencial nas composições, sendo utilizada com um propósito informativo.

Entre os anos de 2010 e 2019, assiste-se a algumas distinções gráficas a nível formal e a nível temático. Visualmente, é perceptível o aumento do uso da ilustração como elemento imagético principal das composições. Para além disto, a cor vermelha, usada com bastante frequência no design de capas desta subcultura perde alguma predominância, sendo utilizada em elementos menores como a tipografia ou em pormenores das ilustrações e imagens. O conteúdo explícito nas composições é variado, no entanto, é identificável uma ascendência intensa da representação das armas de fogo e da referência à vida em encarceramento em instituições prisionais americanas.

Na década seguinte, após a criação do movimento "Black Lives Matter" e a morte de George Floyd em 2020, a criação de álbuns com um sentido manifestante aumenta relativamente. À semelhança de álbuns elaborados nas décadas de 1980 e 1990, de forma a expor a brutalidade policial, este ato de manifesto é realizado visualmente através de imagens de conflito policial e manifestações, partindo da utilização de imagens reais. Em simultâneo, verifica-se uma crescente utilização de imagens de personagens do mundo do cinema como "Vito Corleone" do filme "Godfather" e do folclore americano como "Uncle Sam" e de personalidades, em particular, de presidentes e ditadores. A nível tipográfico, é possível identificar uma diminuição da utilização de tipografias que fazem referência à arte do graffiti, optando pela aplicação de tipografias mais simples a nível visual e com um carácter mais sério.

Além disso, no geral, em contraste com o design realizado por 'in-house' designers de editoras, os álbuns "DIY" com design elaborado pelos próprios artistas, como acontece com o rapper Paris, são constituídos por um conteúdo visual mais explícito e crítico em relação ao conflito racial, o que resulta na amostra de imagens mais intensas. Esta distinção da explicitude de conteúdo visual também ocorre entre editoras especializadas no género e editoras generalistas.

As editoras especializadas no género utilizam as capas dos álbuns como uma plataforma para a crítica social, expondo o conflito racial e a discriminação através de imagens mais explícitas. Em comparação, destaca-se o design mais sóbrio e conservador das editoras generalistas, com o objetivo de marcarem uma posição mais conservadora, tendo uma opinião neutra em relação aos assuntos mencionados.

Na generalidade, verifica-se uma mudança a nível das características formais e temáticas do design das capas de álbuns ao longo da existência da subcultura do Hip-Hop que permitem que esta seja uma subcultura de variadas abordagens temáticas e formais no campo do design.

CONCLUSÃO

O campo da semiótica é parte fulcral na presente dissertação, já que a mesma se apoia neste campo de forma a analisar os conflito racial exposto nos objetos de design gráfico da subcultura do Hip-Hop.

O trabalho desenvolvido neste capítulo teve como finalidade fragmentar as capas de álbuns de Hip-Hop e descobrir particularidades gráficas e mensagens implícitas presentes nas mesmas. A divisão da análise por temas foi útil, visto que permitiu uma melhor análise das características gráficas presentes nos álbuns. Em simultâneo, foi possível destacar alguns objetos gráficos de forma a evidenciar características de maior importância, normalmente distintas quando analisadas por temas. Durante a análise foi possível compreender que o tema mais predominante nas capas de álbuns é o conflito policial e a brutalidade consequente do mesmo, contudo em simultâneo, analisa-se uma predominância da apresentação de imagens de elementos da faixa etária infantil nas capas, de forma a sensibilizar o público para a vandalização da infância na comunidade afro-americana que simbolizam o futuro da comunidade. A nível da paleta de cores, a cor vermelha apresenta-se como a mais predominante em todos os temas e em todas as décadas, visto ser uma cor vibrante e normalmente associada à violência. Através da análise identificou-se uma predominância significativa do uso da fotografia como meio de imagem nas capas de álbuns, dado que, ao serem utilizadas permitem uma aproximação ao real já que são apresentados indivíduos adultos, figuras infantis e imagens de momentos de conflito como manifestações, rebeliões e abordagens policiais, por vezes verídicas. Em adição, todos os temas apresentados nos objetos gráficos fazem menção a diversos acontecimentos vividos pela comunidade afro-americana como a prisão, a brutalidade policial, a vida vivida na cultura dos gangues, os protestos realizados por partidos e movimentos como os Black Panther Party e os Black Lives Matter, a utilização constante de armas, entre outros.

Em simultâneo foi possível compreender de que forma os objetos de design gráfico da subcultura do Hip-Hop são projetados de forma a construir críticas sociais e políticas e mensagens de protesto de forma visual, tendo em conta que também se analisam formas diferentes de explicitar estas mensagens dependendo do período cronológico, dos artistas e das próprias editoras, já que todas apresentam características gráficas distintas. Além disso, é possível analisar de que forma os artistas apresentam um papel predominante na transmissão de ideias e mensagens, sejam elas sociais ou políticas.

04. METODOLOGIAS



INTRODUÇÃO

De forma a realizar a análise visual dos objetos de design da área musical da subcultura do Hip-Hop foram estudadas várias áreas distintas de forma a obter uma análise mais consistente, desta forma, o presente capítulo encontra-se dividido em três secções.

Métodos Visuais aborda os diversas metodologias utilizadas na análise de imagens, tendo por base a obra *Visual Methodologies* de Gillian Rose. Tendo em conta todas as características abordadas pela autora, é possível destacar a importância do conhecimento de informações adquiridas previamente à análise de uma imagem, como por exemplo, o seu contexto histórico e social e o período temporal onde se insere.

A semiótica e a análise de objetos de design gráfico trata o campo da semiótica enquanto teoria e as suas diferentes classificações. De acordo com a teoria de Saussure, a semiótica consiste numa ação denominada de "sign" e constituída por dois fatores, o "signifier", classificado como a forma e "signified", o conceito. Para além disto, Roland Barthes classifica estes signos através de várias categorias: os Signos icónicos, os signos plásticos e os signos linguísticos. Em simultâneo é descrita a importância da semiótica na presente dissertação, visto ser o campo utilizado para a análise dos objetos gráficos selecionados.

Ferramentas de pesquisa visual expõe todos os métodos de organização utilizados na estruturação de conteúdo visual e da análise semiótica. Inicialmente, foi realizada uma pesquisa teórica sobre os métodos de pesquisa visual de forma a facilitar a realização de matrizes visuais que serviram de apoio para a análise visual. De acordo com Eric Margolis e Luc Pauwels em *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, existem inúmeras formas de pesquisa visual que permitem a análise de objetos visuais. As matrizes visuais realizadas consistiram na organização dos objetos de design gráfico segundo várias categorias: Tema, Editora, Grafismo e período cronológico. Em adição, previamente à realização das matrizes foram utilizadas tabelas de organização de conteúdo, que permitiram ordenar e classificar os objetos de design gráfico, no entanto, apesar de terem sido úteis numa fase inicial da dissertação, as mesmas não podem ser classificadas como uma ferramenta de pesquisa visual.



FIG. 137
Cclipse, 1999, Jonathan Mannion

1. MÉTODOS VISUAIS

No caminho para a estruturação da análise dos álbuns foi analisada a obra *Visual Methodologies* de Gillian Rose como base teórica, tendo como finalidade entender diversas metodologias utilizadas na análise de imagens. Para além de Rose, é possível salientar outros autores com contribuições significativas neste campo, por exemplo, Roland Barthes (1977), Martine Joly (2019), John Berger e Gregory C. Stanczak (2007).

Em *Visual Methodologies* Gillian Rose aborda um conjunto de metodologias relevantes para a análise de uma imagem. É possível destacar que uma das características com mais relevância é o conhecimento de diversas informações adquiridas previamente ao momento da análise de uma imagem. Este conhecimento deve ser constituído por informações que abordam o campo social, ou seja, o contexto histórico, onde se insere a imagem, o seu propósito, a forma como foi realizada, o local de circulação ou exposição e a sua audiência. As últimas quatro informações respetivamente são denominadas, pela autora como, "The Four Site of a Critical Visual Methodology". Para além destas informações, Rose afirma que, na análise de uma imagem é importante perceber como esta expõem visões particulares sobre categorias sociais, como por exemplo, a classe económica, a raça, o género, a sexualidade, entre outras. Todas as características mencionadas são parte importante para a compreensão de análise de uma imagem, especialmente o contexto onde se insere. A presente dissertação concentra-se na análise de álbuns provenientes de anos entre as décadas de 1980 e 2022. No entanto, salienta-se que o contexto histórico da mesma, data ao ano de 1910, visto ter sido necessário compreender as condições sociais, políticas e económicas da comunidade afro-americana nos Estados Unidos da América e a área geográfica de Nova Iorque, visto ser o berço da subcultura do Hip-Hop.

De acordo com Rose, a análise de uma imagem depende, para além das informações mencionadas anteriormente, do ambiente físico ou digital onde se insere no momento da sua análise por parte de um público, uma vez que, influencia a análise do mesmo.

While you are looking at a computer screen you can also be listening to music, eating, comparing one site to another, answering the phone; in a gallery there will be no background music, you are expected to remain quiet, not to touch the pictures, not to eat... again, the audiencing of an image thus appears very important to its meanings. (Rose, 2016, p.39).

A utilização da imagem como linguagem remonta a tempos pré-históricos e é intrínseco ao ser humano assumir que é capaz de reconhecer e decifrar uma imagem, tendo em conta qualquer que seja o seu contexto histórico ou cultural. No entanto, em "Introdução à Análise da Imagem" da autoria de Martine Joly, é possível identificar uma opinião assertiva sobre esta capacidade de leitura de qualquer imagem. A autora afirma que

ser capaz de reconhecer uma imagem não é sinónimo de ter capacidade para entender o seu significado e que apesar da sociedade ser constituída por elementos com experiência comuns, isso não implica que a leitura de uma imagem seja universal. A leitura de uma imagem depende da sua percepção e interpretação, características que Joly refere como ações distintas.

A confusão é a que muitas vezes foi feita entre percepção e interpretação. Com efeito, reconhecer este ou aquele motivo não significa que se compreenda a mensagem da imagem no seio da qual o motivo pode ter uma significação muito particular, ligada tanto ao seu contexto interno como ao do seu aparecimento, às expectativas e aos conhecimentos do receptor. (Joly, 2007, p.46).

Através da citação identifica-se uma semelhança entre a opinião da respectiva autora e a opinião de Gillian Rose, uma vez que, afirma que a interpretação de uma imagem depende de vários fatores, sejam eles a nível social ou a nível pessoal. É possível compreender que, para ambas, a leitura de uma imagem depende do seu contexto histórico, da cultura onde se insere e consequentemente de aspectos pessoais de cada indivíduo que a analisa. Desta forma, a diversidade do público implica uma diversidade de leituras distintas que, na maioria das vezes, se afasta do significado original da imagem, imposto pelo seu artista criador. De qualquer modo, é identificável através da obra de Joly, uma desvalorização face a este significado imposto à imagem pelo autor, uma vez que, a autora afirma que o mesmo,

não domina toda a significação da mensagem que produziu; não é também o outro, não viveu na mesma época, nem no mesmo país, não tem as mesmas expectativas...interpretar e analisar uma mensagem, não consiste certamente em tentar encontrar uma mensagem pré-existente, mas em compreender que significações determinada mensagem, em determinadas circunstâncias, provoca aqui e agora, sempre tentando restringir o que é pessoal do que é coletivo (Joly, 2007, p.48).

A incompatibilidade de interpretações entre o público e o autor está presente em todas as obras visuais produzidas para o espaço público, estejam elas inseridas no campo do cinema, na publicidade, na fotografia ou no grafismo musical da música, já que estão dependentes de uma leitura coletiva que provém da sua própria finalidade, ser visualizada e compreendida por um maior número de indivíduos, embora, a publicidade seja desde a sua existência projetada com uma significação mais evidente que permite uma interpretação coletiva mais consistente. No que diz respeito à análise de capas de álbuns, apesar de serem projetadas contendo significados pessoais impostos pelos artistas, uma vez, que algumas destas capas são inclusive realizadas através do método DIY, têm capacidade de serem interpretadas com mais consistência de forma coletiva uma vez que abordam temas, normalmente associados a uma só raça e subcultura. À semelhança, a publicidade, como mencionado previamente, é constituída por uma significação mais evidente, o que permite que o seu significado seja de mais fácil identificação e compreensão. Esta evidência permitiu

que se tornasse por parte de Roland Barthes no objeto de estudo da semiologia, que será abordada em maior detalhe no capítulo seguinte.

Tendo em consideração os métodos visuais para a análise de imagens descritos por Gillian Rose e Martine Joly, de forma a analisar as composições das capas de álbuns, recorreu-se à criação de matrizes visuais divididas em diversas categorias que permitiram uma melhor compreensão e análise gráfica das imagens e que deram origem, posteriormente, a uma análise através do campo da semiótica.

2. A SEMIÓTICA E A ANÁLISE DE OBJETOS DE DESIGN GRÁFICO

Logo após a compreensão dos métodos visuais para a análise de imagens foi realizada uma pesquisa teórica de forma a compreender o campo da semiótica enquanto teoria e os autores que se dedicam ao seu estudo na sua plenitude.

A origem da semiótica provém da Linguística europeia moderna criada por Ferdinand de Saussure e possui as suas raízes na filosofia. Descrita como a linguagem dos signos, Saussure apelidou-a de Semiologia. Deste modo, em síncrono com Saussure, a semiologia é compreendida por vários outros autores (Barthes 1964, Eco 1976, Morris 1938, Peirce 1934, Rose 2001, Trabant 1976).

Na obra *Elementos de Semiótica*, assiste-se à definição do autor Jürgen Trabant:

A Semiótica ou "Semiologia" assim entendida é, antes de mais, uma linguagem transposta da Linguística para todos os outros objectos considerados como signos, abrangendo, por outro lado, a totalidade das disciplinas susceptíveis de receberem esse tratamento semiótico — na realidade, todas as ciências da cultura. (Trabant 1976, p.14)

Como descrito no capítulo anterior, as imagens carregam em si diversas mensagens que são expostas de diversas formas. De acordo com Saussure, a semiótica consiste numa ação denominada "sign", constituída por dois fatores, o "signifier" (forma) e "signified" (conceito). Em *Elements of Semiology* da autoria de Roland Barthes, é possível compreender que posteriormente, o autor juntou os dois fatores num só e nomeou-os como "signifier".

The nature of the signifier suggests roughly the same remarks as that of the signified : it is purely a relatum, whose definition cannot be separated from that of the signified. The only difference is that the signifier is a

mediator : some matter is necessary to it. But on the one hand it is not sufficient to it, and on the other, in semiology, the signifier can, too, be relayed by a certain matter : that of words. This materiality of the signifier makes it once more necessary to distinguish clearly matter from substance : a substance can be immaterial (in the case of the substance of the content); therefore, all one can say is that the substance of the signifier is always material (sounds, objects, images) (Barthes, 1964, p.47).

Tendo em consideração a teoria de Barthes, este classifica os signos através de diversas categorias: Signos icónicos (representações visuais reconhecíveis, ou seja, a imagem no seu significado literal), os signos plásticos (constituídos pela forma, textura e cor) e os signos linguísticos (linguagem escrita) que apresentam processos de significação característicos relativos a cada uma, como é possível compreender através da citação de Joly.

A tarefa do cientista semiótico consistirá antes em tentar ver se existem categorias de signos diferentes e se estes diferentes tipos de signos possuem uma especificidade e leis de organização próprias ou processos de significação particulares (Joly, 2007, p.31).

Na relação com o design gráfico, a utilização da semiótica é útil na prática do "Design Thinking". De acordo com Steven Skaggs, o momento semiótico está relacionado com três questões base: "What is it that needs to be communicated? What visual thing might be devised to carry that mission forward? Who are the waiting minds that will receive the communication and how can they be expected to receive it?" (Skaggs 2017, p.75). Isto significa que, a primeira pergunta está relacionada com o referente, tendo em conta que se apresenta como qualquer conteúdo capaz de ser comunicado que ajuda a determinar o signo, a segunda pergunta foca-se na criação de um propósito que será o signo: uma mensagem visual, e a terceira pergunta preocupa-se com a forma como será a mensagem interpretada e compreendida pelo público. Em suma, dizem respeito ao conteúdo constituinte da mensagem, a mensagem enquanto signo e, conseqüentemente, a mensagem enquanto signo acolhido pelo público.

Em *Rhetoric of the Image* de Roland Barthes, o autor compreende que as imagens visuais são geralmente acompanhadas de linguagem escrita, de forma a serem contextualizadas. Afirmar que desde o surgimento dos livros que a ligação entre a linguagem visual e a linguagem escrita tem sido frequente e "Today, at the level of mass communication, it appears that the linguistic message is indeed present in every image: as title, caption, accompanying press article, film dialogue, comic strip balloon." (Barthes, 1977, p.38). Além disso, sugere que as imagens "are polysemous; they imply, underlying their signifiers, a 'floating chain' of signifieds" (Barthes, 1977, p.38-39), tendo em conta que o leitor tem a capacidade de analisar as imagens do seu ponto de vista e selecionar ou ignorar os seus significados. De acordo com Barthes, a ligação entre linguagem visual e linguagem escrita possui duas funções denominadas de "anchorage" e "re-

lay". A primeira função tem como finalidade consolidar o significado da imagem, servindo como um apoio, uma espécie de legenda, enquanto que a segunda funciona como uma extensão do próprio significado da imagem, ou seja, a linguagem escrita e a imagem residem numa relação complementar. Contudo, é possível compreender que esta função é menos frequente do que a primeira, como sugere Barthes na citação, "Anchorage is the most frequent function of the linguistic message and is commonly found in press photographs and advertisements. The function of relay is less common (...); (Barthes, 1977, p.40-41).

A importância da linguagem escrita numa composição gráfica é, da mesma forma, mencionada na obra "A Schema for the Study of Graphic Design" de Michael Twyman. Na procura por uma ferramenta que possibilite a análise das características da linguagem gráfica, o autor descreve diversos métodos de configuração e simbolização. Tendo em conta que os métodos de configuração dizem respeito à conjugação entre a estrutura da mensagem e a organização gráfica, os métodos de simbolização relacionam-se com a comunicação da linguagem gráfica utilizada que se divide em várias categorias: a linguagem pictórica (imagens), a linguagem verbal-numérica (palavras e dígitos numéricos) e a linguagem esquemática (formas gráficas que não incluem nenhuma das linguagens mencionadas anteriormente). Além disso, compreende que na análise de um objeto gráfico é de relevância prestar interesse em todos os aspetos que constituem o mesmo, visto todos eles contribuírem para a interpretação do mesmo de forma individual, principalmente o conteúdo escrito.

Na análise de capas de álbuns é relevante a relação entre a linguagem visual e a linguagem escrita, dado que, na maior parte dos casos, os títulos presentes nas composições os títulos presentes nas composições visuais surgem como um auxílio da mensagem expressa de forma visual.

Na presente dissertação a semiótica surge como uma atividade essencial visto ser o campo teórico utilizado para a realização de uma análise de objetos de design gráfico direcionados à área musical na subcultura do Hip-Hop. Deste modo, esta análise permitiu analisar diversas características gráficas como a composição, a tipografia e a sua relação com o fundo, a cor e a iconografia, a técnica utilizada na construção de imagens (fotografia/ilustração) e a análise de discurso.

Contudo, previamente à compreensão e à utilização da semiótica foram realizadas ferramentas de pesquisa visual que possibilitaram a organização dos objetos gráficos através de várias categorias, permitindo conseqüentemente uma melhor análise das suas particularidades gráficas e também das mensagens incorporadas. Deste modo, a presente dissertação tem como foco a compreensão da utilização de elementos de design gráfico, como a fotografia, a ilustração e os símbolos como forma de transmissão visual de mensagens, explícitas ou implícitas, relacionadas com temas associados ao conflito racial, como por exemplo, a brutalidade policial e a discriminação racial, social e política.

3. FERRAMENTAS DE PESQUISA VISUAL

De forma a apoiar a análise semiótica dos objetos foram realizadas certas matrizes de organização dos mesmos tendo em conta a sua temática, a sua data de criação, o seu grafismo e a sua editora de lançamento. Em simultâneo foi realizada uma pesquisa teórica sobre as ferramentas de pesquisa visual de forma a facilitar a criação das matrizes.

Na obra *Visual Research: An introduction to Research Methodologies in Graphic Design* de Ian Noble e Russell Bestley, os autores definem a pesquisa visual como uma área que

involves the designer in a broad range of activities, which contribute to the development of new design propositions in a number of ways. Firstly, the designer needs to understand the context within which the work is to be placed. This means that the range of material already in existence within that context, the expectations of the target audience and the existing messages against which the work may be required to compete, all need to be taken into account. (Noble; Bestley, 2011, p.100)

Em paralelo, na obra *The SAGE Handbook of Visual Research Methods* de Eric Margolis e Luc Pauwels, os autores descrevem diversas ferramentas de pesquisa visual que permitem a análise de produtos visuais, independentemente de características como o seu espaço e o seu tempo. De acordo com os mesmos, um projeto de pesquisa visual pode ser variado. Tendo em conta que o primeiro passo da pesquisa será a análise detalhada do produto visual, esta deve ter em consideração o seu processo de produção, o seu consumo destinado e o *feedback* verbal por parte de um público. No entanto, o foco da pesquisa será sempre determinado pelas questões particulares da pesquisa que podem incluir “a vast number of possible areas of research as long as the right visual angles to answer the questions are found” (Margolis; Pauwels, 2011, p.11). De forma a apoiar estas questões de pesquisa, os autores indicam uma prática de organização que consiste no design de diversos ‘data-set’ que permitem analisar imagens e evidenciar as suas respectivas informações de forma visualmente organizada através de diversos métodos como tabelas, gráficos visuais, fluxogramas, modelos bidimensionais e tridimensionais, entre outros.

À semelhança, em *Visual Explanations* de Edward Tufte, o autor evidencia a importância da criação de gráficos visuais na organização e revelação de informações. Como exemplo, Tufte explica diversos casos de estudos, entre eles, o Dr. John Snow e os gráficos estatísticos de 1854 que auxiliaram o fim da epidemia de cólera em Londres, a criação de gráficos visuais de mágicos que permitiam a explicação da produção de técnicas de ilusão, Ad Reinhardt e o desenho de gráficos ilustrativos que possibilitaram a explicação dos estilos de arte moderna, Richard Feynman e o desenvolvimento de diagramas espaço-temporais para o estudo da elet-

rodinâmica quântica e, em contrapartida, os gráficos que mostravam evidências do que seria a catástrofe do Space Shuttle Challenger, onde sete astronautas faleceram. No geral, “All these quick-witted creators and discoverers demonstrate methods by which to represent, describe, illustrate, and, indeed, construct knowledge.” (Tufte, 1997, p.9), tendo em conta que estes gráficos visuais permitem para além da organização, revelar informações não reveladas anteriormente.

MATRIZES VISUAIS

De acordo com Eric Margolis e Luc Pauwels (2011), as matrizes visuais foram criadas pelo cartógrafo Jacques Bertin de modo a possibilitar uma visão e interpretação de informações de todos os objetos sob análise. De acordo com o próprio, as matrizes têm como objetivo principal a simplificação.

The aim of simplification is to make the relationships appear, that is, to display sought after information. In problems involving more than three components, simplification is achieved by the transformation of the image. Visual permutations are based on the eye’s ability to perceive spatial entities. The eye perceives sets and can thus compare and bring together two similar rows by disregarding meaningless distances. Modern equipment, often very simple, makes these permutations possible for nearly everyone. (Bertin, 1977, p.20).

Os objetos de design gráfico foram organizados em matrizes que permitiram a sua segmentação entre grupos com características particulares e semelhantes. Concebidas de forma digital como suporte para a análise semiótica dos objetos, mencionada previamente, as matrizes segmentam-se em quatro grupos principais de organização: cronologicamente, por temas, grafismo e editoras.

A nível cronológico, as matrizes foram organizadas correspondendo a um período de tempo compreendido entre 1987 e 2022 e permitiram observar diversas informações gerais sobre a coleção de objetos. Após a sua criação foi possível analisar a quantidade de álbuns lançados em cada ano do respectivo período de tempo e em simultâneo, o ano com mais predominância de imagens de conflito racial explícito. Além disso, também foi possível identificar uma evolução em relação ao estilo gráfico utilizado e as suas características. Em simultâneo, a organização das matrizes de acordo com os temas presentes nas capas dos álbuns permitiu compreender a quantidade de temas existentes na coleção de objetos e qual a quantidade de álbuns correspondente a cada um. O resultado consistiu na observação de doze temas: Representação de armas; Conflito Policial; Representação da faixa etária infantil; Protesto; Homicídio/Mortes; Personagens/Personalidades; Cultura dos gangues; Simbolismos; Momentos Históricos/Reais; Encarceração/Prisão; Apropriação de imagens e por fim a utilização de elementos textuais explícitos, tendo em conta que o primeiro tema mencionado se mostra de forma mais predominante nos álbuns.

As matrizes organizadas segundo o grafismo resultaram numa divisão entre três vertentes distintas. De início é possível destacar a vasta utilização da fotografia como característica predominante das composições dos álbuns. Em paralelo é identificável um uso significativo da ilustração e por fim, observa-se uma conjugação entre a vertente fotográfica e ilustrativa, como acontece nos álbuns "G.O.A.T" e "Everybody is f.o.o.d. part 1" da autoria do rapper Conway The Machine.

Por fim, a organização das matrizes segundo editoras foi essencial na identificação das editoras de Hip-Hop e generalistas presentes no lançamento de álbuns relacionados com o tema do conflito racial e a sua presença cronologicamente. Além do mais, foi possível identificar a existência de um estilo gráfico, ou a falta dele, característico de cada respectiva editora e a sua evolução gráfica a nível cronológico e a editora de maior predominância na coleção de objetos gráficos, sendo possível salientar a Def-Jam Records fundada no ano de 1984.

A criação de matrizes permitiu uma análise mais detalhada sobre os objetos, expondo informações características relevantes para a análise qualitativa por meio da semiótica.

TABELAS DE ORGANIZAÇÃO DE CONTEÚDO

No processo da escolha dos álbuns, previamente à realização das matrizes visuais foram utilizadas tabelas de organização de conteúdo que permitiram a ordenação e classificação dos álbuns segundo diversos parâmetros. Tendo em consideração que estas tabelas de organização não podem ser classificadas como uma ferramenta de pesquisa visual, é possível considerar que se tratam de uma ferramenta de processo que permitiu realizar uma escolha mais criteriosa de álbuns de forma a serem analisados posteriormente, como mencionado anteriormente. Os álbuns foram organizados segundo parâmetros como a editora, o artista, o ano e a sua classificação enquanto objeto gráfico, podendo ser classificados como CD ou Vinil. Para além disso, as tabelas foram de grande utilidade na compreensão da quantidade de editoras existentes e a quantidade de álbuns relacionados com cada uma delas, o que permitiu, em simultâneo, uma maior facilidade e consistência na descrição das variadas editoras realizada no capítulo 3.

As tabelas são constituídas por todos os álbuns selecionados e posteriormente organizados nas matrizes visuais, no entanto, ao longo do espaço temporal da execução da dissertação, existiu uma pesquisa constante e foram surgindo outros álbuns não presentes na coleção de álbuns analisados. Diversos destes álbuns pertencem à cultura "underground" e foram elaborados por rappers e grupos de Hip-Hop de menor renome na subcultura e foram realizados em décadas como 1980 e 1990, o que implica que a sua procura seja de maior dificuldade. Os álbuns encontrados posteriormente apresentam características semelhantes aos álbuns já analisados, como por exemplo, as temáticas abordadas, os grafismos utilizados

como o uso da fotografia e da ilustração em coexistência ou em separado. Em todo o caso, devido à semelhança de características servem como uma adição aos álbuns analisados e não como elementos de importância na análise semiótica, visto não trazerem diferenças significativas.

CONCLUSÃO

O trabalho desenvolvido neste capítulo aborda o estudo de métodos visuais para a análise de uma imagem, a definição do campo da semiótica e o estudo de ferramentas visuais que em conjunto permitiram uma melhor análise semiótica dos objetos de design gráfico, tendo em conta o seu contexto histórico, social e político. A compreensão das ferramentas de pesquisa visual descritas por Eric Margolis e Luc Pauwels na obra *The SAGE Handbook of Visual Research Methods* foi importante para a realização de diversas matrizes visuais que serviram de suporte para a análise semiótica posteriormente. Em simultâneo, a realização de tabelas de organização de conteúdo, apesar de não poderem ser consideradas como ferramentas de pesquisa visual, mostrou-se útil na visualização e organização de conteúdo relacionado com os objetos de design gráfico, como por exemplo, o respetivo nome, o artista, o formato, a editora, entre outros aspetos. Para além disso, foi possível compreender diversas estratégias de análises de imagens que podem ser aplicadas em diversos contextos e em diversas áreas de design, tendo em conta que se aplicam a todos os tipos de imagens.

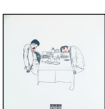
DEF-JAM RECORDINGS



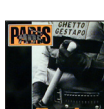
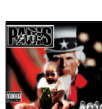
DAUPE RECORDS



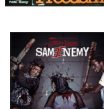
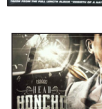
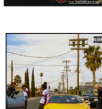
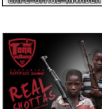
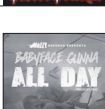
GUERRILLA FUNK RECORDINGS



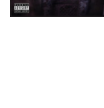
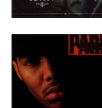
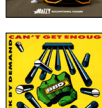
MOZZY RECORDS



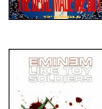
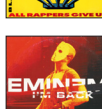
TOMMY BOY RECORDS



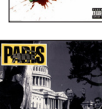
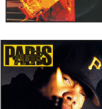
AFTERMATH ENTERTAINMENT



SCARFACE RECORDS



JIVE RECORDS



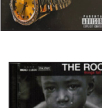
WARNER BROS RECORDS



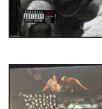
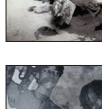
MCA RECORDS



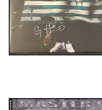
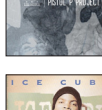
MACHINE ENTERTAINMENT



PRIORITY RECORDS



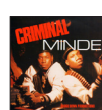
GRAND HUSTLE



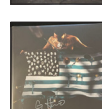
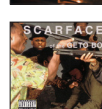
GRISELDA RECORDS



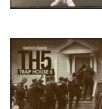
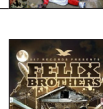
B-BOY RECORDS



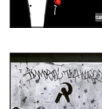
RAP-A-LOT RECORDS



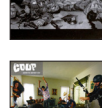
1017 BRICK SQUAD RECORDS



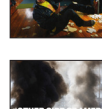
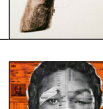
VIPER RECORDS



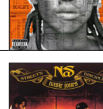
ANTI- RECORDS



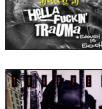
ATLANTIC RECORDS



COLUMBIA RECORDS



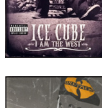
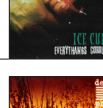
INTERSCOPE RECORDS



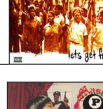
LENCH MOB RECORDS



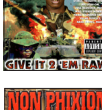
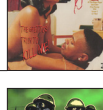
LOUD RECORDS



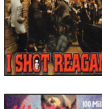
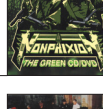
NO LIMIT RECORDS



UNCLE HOWIE RECORDS



RUTHLESS RECORDS



YOUNG MONEY RECORDS



YOUNGSTA RECORDS



GLO GLANG RECORDS



300 ENTERTAINMENT



WOODWORK RECORDS



STREET CORNER MUSIC



SOUND OF CRENSHAW



TOP DAWG ENTERTAINMENT



SHADYVILLE RECORDS



SWERVE RECORDS



SELECT RECORDS



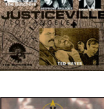
SWAMP LIFE RECORDS



NOTOWN RECORDS



IN-A-MINUTE RECORDS



HOODRICH ENTERTAINMENT



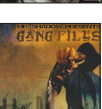
NASTYMIX RECORDS



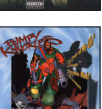
GEFFEN RECORDS



MURDER CREEK MUSIC



KJAC MUSIC



GGBR RECORDS



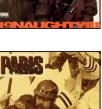
4TH & B'WAY RECORDS



BIG LIFE RECORDS



UNLEASHED RECORDS



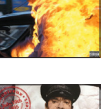
CASHVILLE RECORDS



BABYGRAND RECORDS



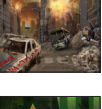
CHARLY RECORDS



BE MUSIC



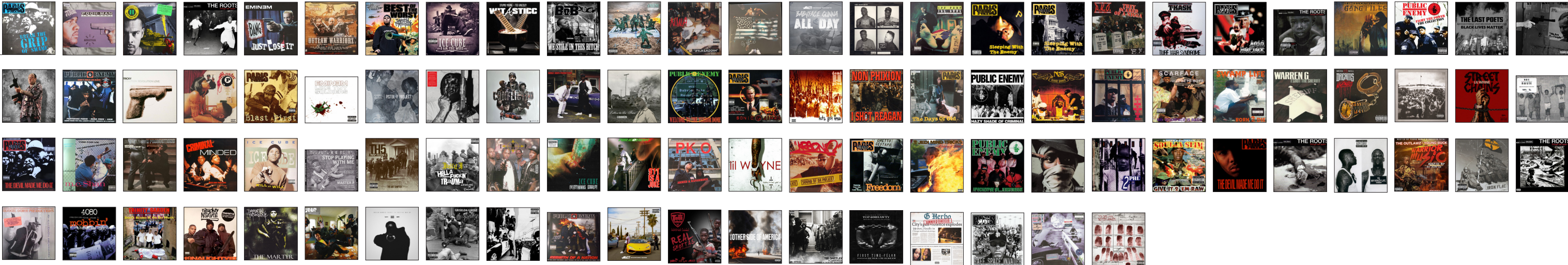
COUNTERFLOW RECORDINGS



BLUE STAMP MUSIC



GRAFISMO FOTOGRÁFICO

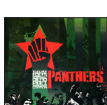
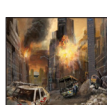
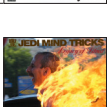
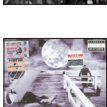
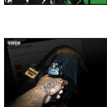
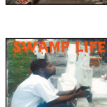
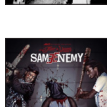
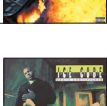
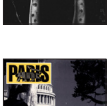
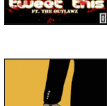
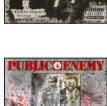
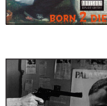
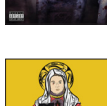
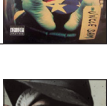
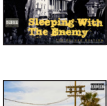
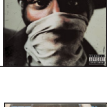
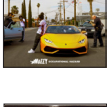
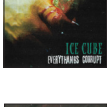
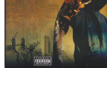
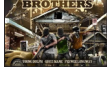
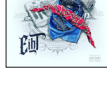
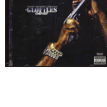
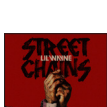


GRAFISMO ILUSTRATIVO



GRAFISMO ILUSTRATIVO E FOTOGRÁFICO



CONFLITO POLICIAL	                   
FAIXA ETÁRIA INFANTIL	         
REPRESENTAÇÃO DAS ARMAS	                         
PROTESTO	        
HOMICÍDIO E/OU SUICÍDIO	         
PERSONALIDADES E/OU PERSONAGENS	                 
CULTURA DAS GANGUES	        
SIMBOLISMOS	  
MOMENTOS REAIS/HISTÓRICOS	       
PRISÃO	       
APROPRIAÇÃO	                
ELEMENTOS TEXTUAIS	       

05. TIMELINE
HIP-HOP E AS POLÍTICAS



-1971-

Gil Scott Heron lança a faixa *The Revolution Will Not Be Televised*, promovendo a subcultura do Hip-Hop como um meio para o discurso político. Abordando temas políticos como a Guerra do Vietnã, a NAACP, o Presidente Nixon, as manifestações em Watt, Los Angeles em 1965, entre outros. A música foi de importância na subcultura e é referenciada por vários artistas.



-1970-

The Last Poets lançam a faixa *When the Revolution Comes* estabelecendo as bases para futuros conteúdos de hip hop politicamente engajados.



-1982-

Grandmaster Flash e Furious Five lançam *The Message*, uma das primeiras músicas de rap a abordar questões sociais e políticas, mencionando os problemas presentes nos projetos habitacionais.

-1988-

O grupo N.W.A lança o seu primeiro álbum Straight Outta Compton que popularizou o gangsta rap da Costa Oeste. O single *F*ck tha Police* conferiu-lhes notoriedade nacional, permitindo um sucesso entre o público e, em simultâneo, uma atenção do F.B.I, visto receberam diversos avisos por escrito das forças de segurança.



-1987-

O grupo Public Enemy lança o seu primeiro álbum *Yo, Bum Rush the Show*, que se destacou pela abordagem de temas relacionados com o estilo de vida da comunidade negra a injustiça racial vivida pela mesma.



-1990-

O professor Henry Louis Gates escreve artigo no New York Times em defesa do grupo 2 Live Crew após o seu julgamento devido ao uso de líricas obscenas nas suas músicas. Após o depoimento de Gates, o grupo foi absolvido.

-1992-

A organização Rock The Vote produz anúncios de serviço público com o objetivo de apelar ao voto por parte da comunidade jovem. Envolvendo artistas da subcultura do Hip-Hop e da comunidade afro-americana como Queen Latifah, En Vogue, Whoopi Goldberg, Chris Rock, entre outros.

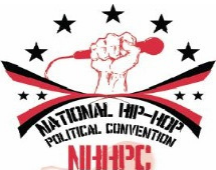
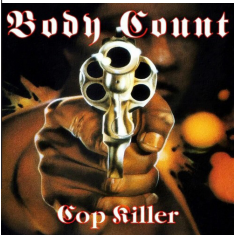


-2001-

Russell Simmons e Dr. Benjamin Chavis fundam a organização *Hip-Hop Summit Action Network (HSAN)* com o objetivo de chamar à atençãp para a relevância cultural do Hip-Hop no serviço da educação para o empoderamento da comunidade jovem.

-1992-

O grupo Body Count lança o single *Cop Killer*, escrevendo a mesma como uma reação crítica à brutalidade policial.



-2002-

É realizada a primeira convenção política Nacional de Hip-Hop em Newark, Nova Jersey, com o tema principal “Voices, Unity and Power”, uma plataforma de justiça social com o objetivo de preparar uma nova geração de ativistas políticos pertencentes à subcultura do Hip-Hop.

-2004-

O rapper Sean “P.Diddy” Combs realiza uma conferência política com o objetivo de incentivar a comunidade jovem ao voto e incentivar ao ativismo político. O slogan utilizado na conferência, “Vote or Die” tornou-se numa frase popular entre os jovens.



-2003-

O candidato presidencial Howard Deans discursa em frente a um mural de graffiti realizado pelo artista Keo, sendo o primeiro candidato presidencial a fazê-lo.

-2007-

Após a sua candidatura presidencial, o presidente Barack Obama demonstra interesse em diversos artistas do subgénero rap. Em simultâneo, o rapper Common menciona o presidente na música The people, onde cita “My raps ignite the people like Obama”.



-2008-

A organização Hip-Hop Caucus, fundada por Lennox Yearwood Jr. cria a campanha “Respect My Vote” em conjunto com o rapper T.I. com o objetivo de educar e mobilizar a comunidade jovem para o voto através da cultura e da música da subcultura do Hip-Hop.

-2008-

O rapper Nas realiza um comício em frente à sede do canal televisivo “Fox News Network” onde manifesta contra os comentários racistas dirigidos ao presidente Barack Obama e à sua família, proferidas pelo canal.



-2011-

A primeira Dama Michelle Obama é criticada por convidar o rapper Common a visitar a casa branca para um evento denominado “Evening of Poetry”.

-2016-

Os rappers Yg e Nipsey Hussle lançam a música *FDT (F*ck Donal Trump)* como uma crítica explícita ao presidente Donald Trump. Na gravação do videoclipe da mesma, as filmagens foram encerradas permanentemente por elementos policiais.

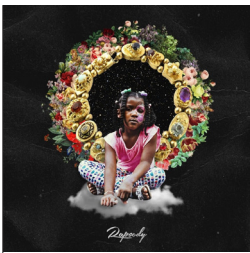


-2016-

O rapper Killer Mike discursa sobre a importância da autodeterminação e o envolvimento cívico, expondo o seu compromisso com a organização política. Em simultâneo forneceu concelhos sobre atividades futuras na organização e transformação de comunidades negligenciadas.

-2016-

O rapper Chance the Rapper funda a organização *Social Works* em Chicago, com a finalidade de mobilizar e envolver a comunidade jovem na educação e nas artes.

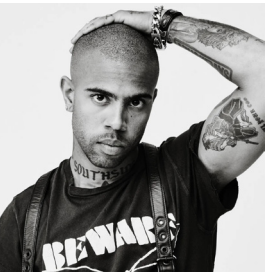


-2017-

Em entrevista ao canal televisivo CNN, a rapper Rapsody fala do seu papel como criadora de música politicamente engajada, visto ser uma conscious rapper. Enaltece o álbum *Laila's Wisdom* onde é possível ouvir música de carácter político como Ridin, Nobody e Jesus Coming. Em simultâneo fala da importância da cultura do Hip-Hop como meio para a crítica e o protesto.

-2018-

O rapper e ativista Vic Mensa funda a organização *SaveMoneySaveLife* como o objetivo de promover mudanças sustentáveis na comunidade de Chicago. Dentro da organização foram criados programas, como por exemplo, StreetMedics, onde membros da comunidade são treinados para atuarem como socorristas e UniVerse que promove o envolvimento cívico pelo meio das artes.



-2018-

Artistas como Lauryn Hill, Lil Wayne, Anderson.Paak, entre outros, participaram do quarto concerto anual do Tidal X, com o objetivo de arrecadar fundos para a reforma da Justiça Criminal. O resultado financeiro foi doado a diversas organizações.



06. CONCLUSÃO

A presente dissertação surgiu do interesse de compreender como a imagem de conflito racial é utilizada na elaboração de objetos de design gráfico ligados à área musical na subcultura do Hip-Hop, nomeadamente as capas de álbuns, e que tipos de grafismos são desenvolvidos no processo da elaboração dos mesmos.

Partindo de uma análise qualitativa por meio do campo da semiótica foi possível desconstruir as composições presentes nas capas de álbuns e compreender os seus elementos gráficos e temáticos constituintes. A escolha dos objetos de design gráfico foi delimitada a um período temporal compreendido entre 1987 e 2022, o que permitiu realizar não só uma análise do grafismo utilizado mas também a sua evolução ao longo das várias décadas. No entanto, de forma a interpretar de forma consistente a utilização de imagens de conflito racial, foi necessário compreender o contexto histórico, social e político que antecede à utilização das mesmas e faz parte da história de vida da comunidade afro-americana. Desta forma, o estudo da vida da comunidade permitiu uma melhor compreensão do senso ativista da subcultura do Hip-Hop e da frequência da utilização de imagens de conflito, independentemente dos temas e grafismos utilizados. Ao longo da análise das capas de álbuns, foi possível verificar que independentemente dos temas associados às imagens constituintes das composições, as capas de álbuns fornecem um suporte físico apropriado para a transmissão de mensagens ativistas e críticas sociais, mesmo que se encontrem implícitas. Para além disso, foi possível entender que o designer tem um papel fundamental na elaboração e transmissão destas mensagens, tendo capacidade de as manipular e adequar ao contexto onde estão inseridas e ao contexto onde serão comercializadas, de forma a corresponder ao seu público alvo.

É importante salientar que uma das conclusões essenciais da dissertação é esta relação entre a imagem e os seus contextos, onde foi elaborada e onde será exposta, tendo por base as obras de Gillian Rose (2016) e Martine Joly (2019):

The seeing of an image thus always takes place in a particular social context that mediates its impact. It also always takes place in a specific location with its own particular practices. That location may be a king's chamber, a Hollywood cinema studio, an avant-garde art gallery, an archive, a sitting room, a street. These different locations all have their own economies, their own disciplines, their own rules for how their particular sort of spectator should behave, including whether and how they should look, and all these affect how a particular image is seen (Rose, 2012). These specificities of practice are crucial in understanding how an image has certain effects, particularly when the 'same' image, circulating digitally, can appear in very different kinds of places. (Rose, 2016, p.20-21).

Considerando a imagem como uma mensagem visual compreendida entre expressão e comunicação, a abordagem analítica deve com efeito levar em linha de conta a função desta mensagem, o seu horizonte de expectativa e os seus diferentes tipos de contexto (Joly, 2019, p.77).

As agitações sociais e políticas vividas pela comunidade afro-americana entre a década de 1910 e 1990, constituídas por situações como a segregação racial, a desigualdade racial, social, política e económica, a popularidade da cultura dos gangues e consequentemente os protestos violentos e a emergência de partidos ativistas como os Black Panther Party impulsionaram a utilização de imagens de conflito racial nos objetos de design gráfico da área musical da subcultura do Hip-Hop, nomeadamente do subgénero rap. Para além do grafismo musical, a nível lírico o subgénero também serviu como pano de fundo para a crítica social e política, abordando temas censurados como a discriminação política perante a comunidade afro-americana e a brutalidade policial. No processo da análise semiótica verificou-se a utilização de diversos temas, entre eles, a brutalidade policial, a representação da faixa etária infantil, representação das armas, principalmente armas de fogo, a representação de protesto, Homicídio/ Morte, a utilização da imagem de personagens ligadas ao mundo do cinema, normalmente associadas a filmes de terror ou filmes ligados à conduta do crime e personalidades como presidentes dos Estados Unidos da América. Em simultâneo, a menção à cultura dos gangues, os simbolismos, momentos Reais/ Históricos, a representação de cárcere, a apropriação e os elementos textuais, no entanto, é possível destacar os primeiros dois temas como os temas de maior predominância nas capas dos álbuns, visto que a brutalidade policial é um tema abordado com robustez ao longo do período temporal analisado, criticando as situações vividas pela comunidade afro-americana, tendo em conta que é vivida simultaneamente pela faixa etária infantil. A tendência da menção destes temas acontece independentemente do local de elaboração dos álbuns, sendo possível encontrá-los em álbuns provenientes de ambas as costas Leste e Oeste, consideradas rivais. A nível cronológico foi possível identificar através da análise semiótica características gráficas de presença consistente ao longo das décadas estudadas como por exemplo, o uso contínuo da fotografia como suporte gráfico principal das composições, no entanto, ao longo das décadas o uso da ilustração como elemento imagético aumenta significativamente. A coloração é diversificada em todas as décadas do subgénero rap, no entanto, existe uma tendência do uso da cor vermelha, dado, representar ideias como raiva, energia, sangue, violência, entre outras. O senso ativista é desenvolvido ao longo de todo o período temporal estudado, no entanto, destaca-se um aumento do uso de imagens de protesto no ano de 2020 após a morte de George Floyd, como consequência da brutalidade policial. Tipograficamente salienta-se o uso de tipografias inspiradas pela arte do graffiti, contudo, verifica-se uma diminuição significativa ao longo das décadas, sendo substituídas por tipografias com carácter mais simples e sério.

A análise qualitativa por meio do campo da semiótica permitiu alcançar a resposta da pergunta base da dissertação e obter outros aspectos como por exemplo, a importância dos diversos métodos de análise de imagens descritos no capítulo das metodologias (capítulo 4). Estes métodos marcam presença não só na presente dissertação, como também na prática do design em geral, visto que o designer manipula conteúdo imagético de forma constante. Em síncrono, o capítulo das metodologias forneceu

uma base teórica relevante sobre ferramentas de design gráfico generalizadas, o que permite que sejam aplicadas noutros contextos exteriores à presente dissertação. Neste sentido, é possível destacar a realização de tabelas de organização de conteúdo que permitiram ordenar conteúdo teórico sobre as capas de álbuns e a elaboração de matrizes visuais que foram essenciais na organização e descoberta de conteúdo visual relativo aos objetos de design gráfico que serviram como suporte para a análise semiótica posterior.

Além da importância da menção do processo, é de relevância mencionar as limitações da presente dissertação, tendo em conta que se encontram essencialmente na coleção de objetos de design gráficos selecionados. Considerando que não é possível decifrar até que ponto esta pode ser considerada uma seleção representativa, demonstra uma fragilidade no estudo. Em coexistência, também se destaca a dificuldade de acesso a recursos visuais de certas capas de álbuns devido à sua essência underground e ao ano de onde provém. Embora as adversidades, foi feito um esforço na finalidade de colecionar o maior número de álbuns possível, tendo em conta diversas características da indústria musical da subcultura e o período temporal de seleção. Contudo, o trabalho contribui para a preservação de objetos de design gráfico da área musical da subcultura do Hip-hop, elaborados há precisamente trinta e seis anos e valorizados até ao dia de hoje.

É de salientar que os conceitos e o trabalho desenvolvido na presente dissertação contribuíram consideravelmente para uma evolução no campo pessoal e é expectável que esta evolução seja, de certa forma, difundida aos diversos leitores da dissertação.



07. CATÁLOGO



fig. 1
Justiceville, The Butchers, 1987

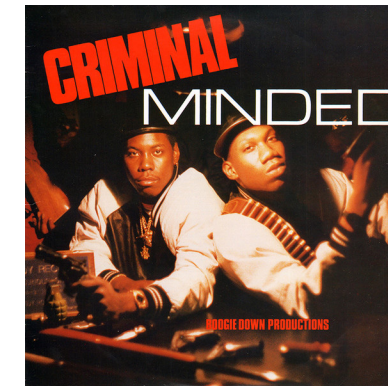


fig. 2
Criminal Minded, Boogie Down Productions, 1987



fig. 3
Can't Get Enough / All Rappers Give Up, Black By Demand, 1988

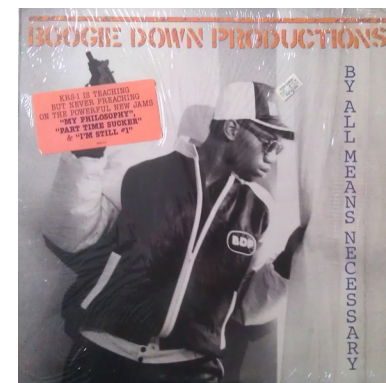


fig. 4
By All Means Necessary, Boogie Down Productions, 1988



fig. 5
Black Steel In The Hour Of Chaos, Public Enemy, 1988

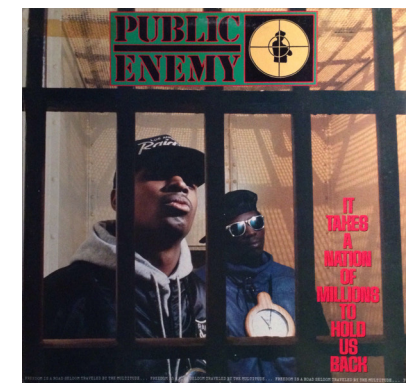


fig. 6
It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back, Public Enemy, 1988

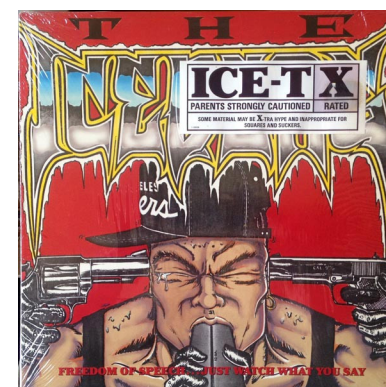


fig. 7
The Iceberg, Ice-T, 1989



fig. 8
Ghetto Music: The Blueprint of Hip Hop, Boogie Down Productions, 1989



fig. 9
Break The Grip of Shame, Paris, 1990



fig. 10
Welcome to The Terrordome, Public Enemy, 1990

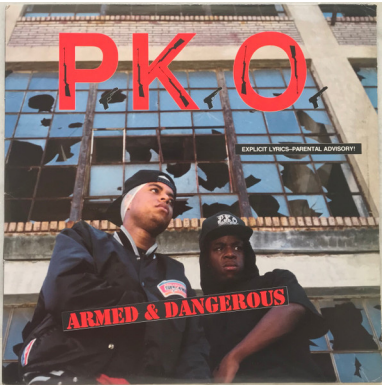


fig. 11
Armed and Dangerous, P.K.O., 1990



fig. 12
911 Is a Joke, Public Enemy, 1990



fig. 13
The Devil Made Me Do It: The Deluxe Edition, Paris, 1990

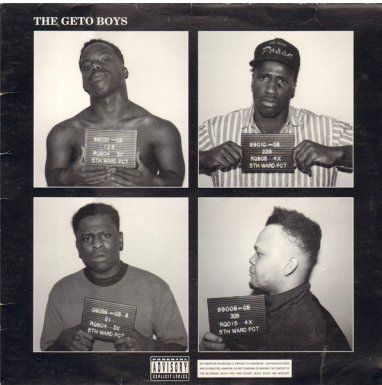


fig. 14
The Geto Boys, Geto Boys, 1990



fig. 15
Business As Usual, EPMD, 1990



fig. 16
Love's Gonna Get'cha (Material Love), Boogie Down Productions, 1990

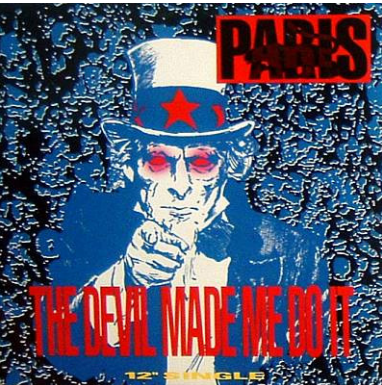


fig. 17
The Devil Made Me Do It (12" Single), Paris, 1990



fig. 18
Time for Us to Defend Ourselves, M.C. Shan, 1990

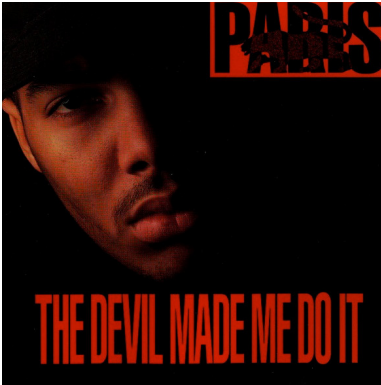


fig. 19
The Devil Made Me Do It, Paris, 1990

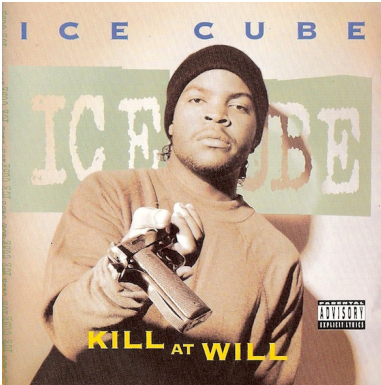


fig. 20
Kill at Will, Ice Cube, 1990

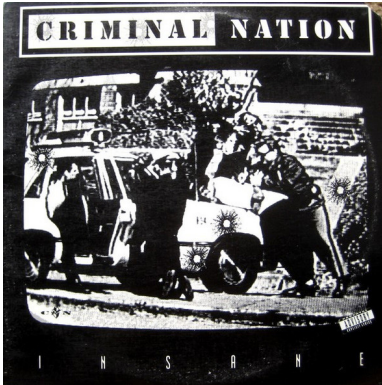


fig. 21
Insane, Criminal Nation, 1990



fig. 22
Niggaz4Life, N.W.A., 1991

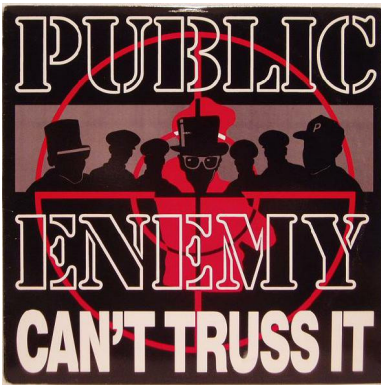


fig. 23
Can't Truss It, Public Enemy, 1991

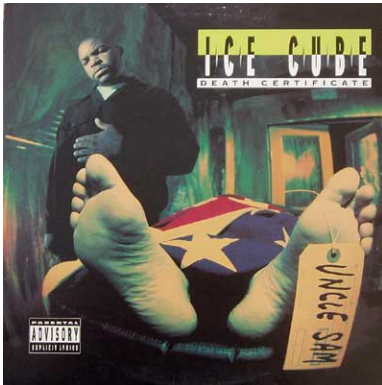


fig. 24
Death Certificate, Ice Cube, 1991

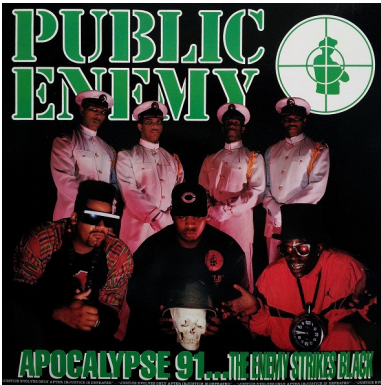


fig. 25
Apocalypse 91...The Enemy Strikes Black, Public Enemy, 1991



fig. 26
Trapped, Tupac, 1991



fig. 27
Mr. Scarface Is Back, Scarface, 1991



fig. 28
The Days of Old, Paris, 1992

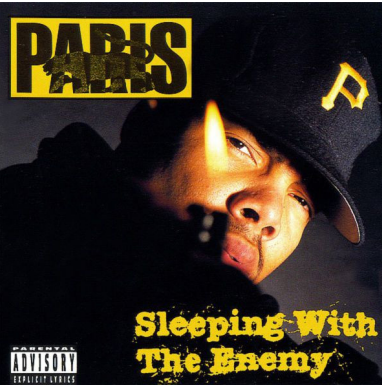


fig. 29
Sleeping With the Enemy, Paris, 1992



fig. 30
Hypocrisy Is the Greatest Luxury, The Disposable Heroes of Hiphoprisy, 1992

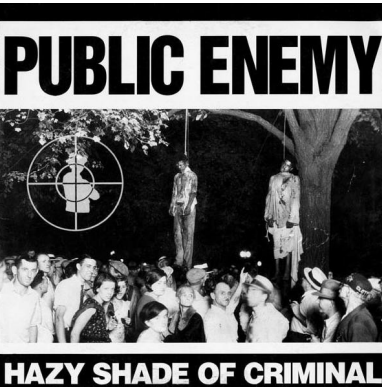


fig. 31
Hazy Shade of Criminal, Public Enemy, 1992

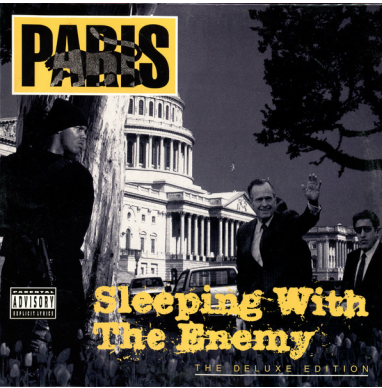


fig. 32
Sleeping With The Enemy: The Deluxe Edition, Paris, 1992



fig. 33
They Scared of a Nigga, P.K.O, 1992

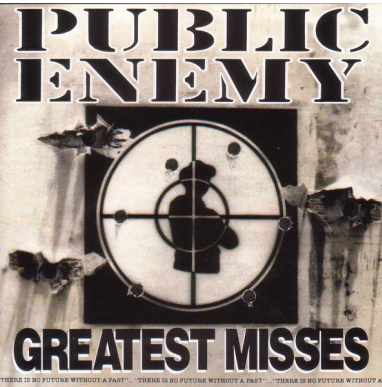


fig. 34
Greatedt Misses, Public Enemy, 1992

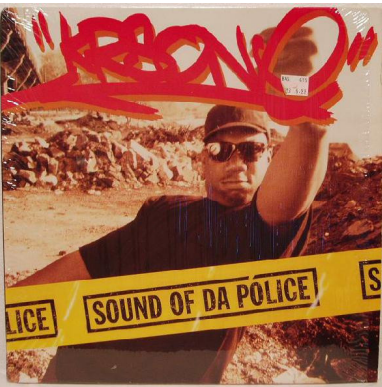


fig. 35
Sound of da Police, KRS-One, 1993

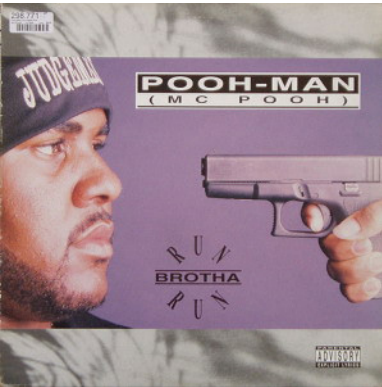


fig. 36
Run Brotha Run, Pooh-Man, 1993

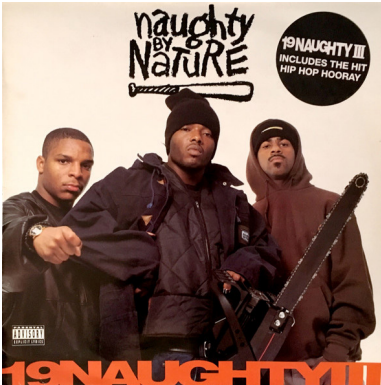


fig. 37
19 Naughty III, Naughty By Nature, 1993

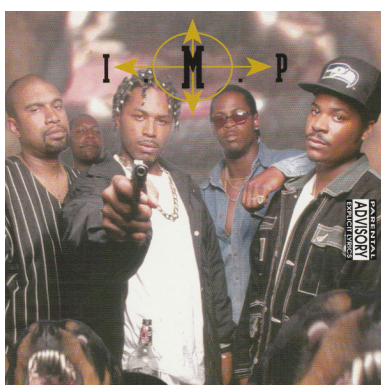


fig. 38
Back In The Days, I.M.P, 1993

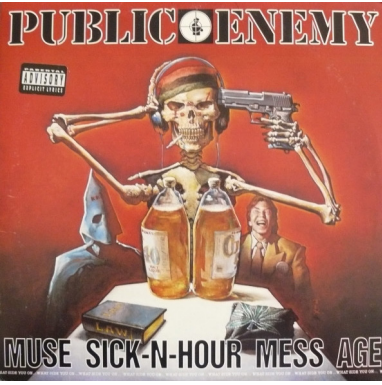


fig. 39
Muse Sick-n-hour Mess Age, Public Enemy, 1994

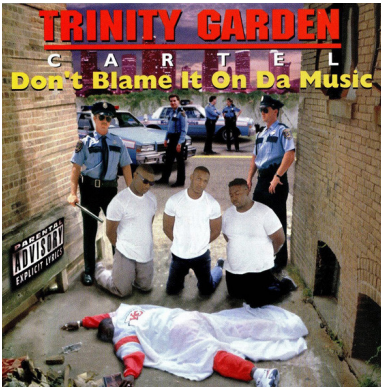


fig. 40
Don't Blame It on da Music, Trinity Garden Cartel, 1994

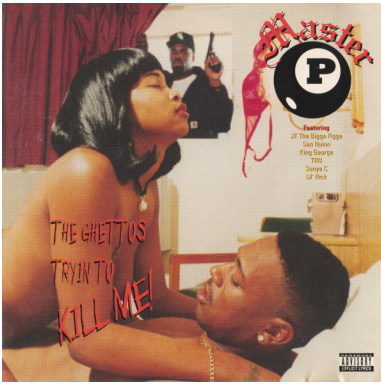


fig. 41
The Ghettos Tryin To Kill Me!, Master P, 1994

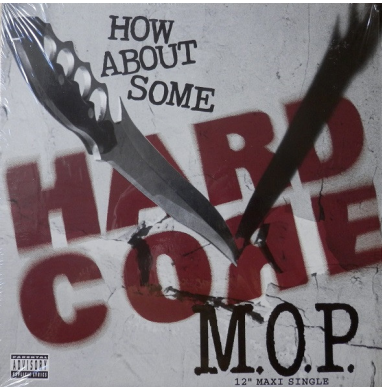


fig. 42
How About Some Hard Core (12" Maxi Single), M.O.P, 1994

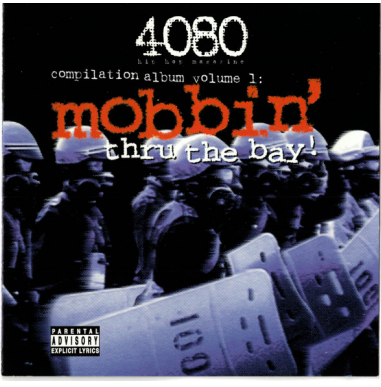


fig. 43
4080 Hip Hop Magazine: Compilation Album Volume 1: Mobb'in' Thru The Bay!, Various, 1996

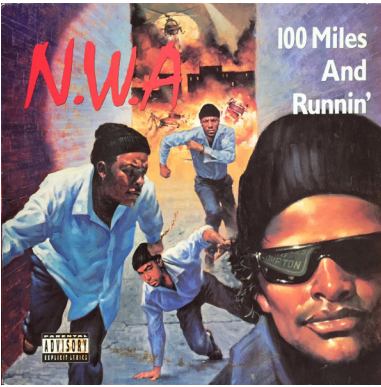


fig. 44
100 Miles and Runnin', N.W.A, 1996

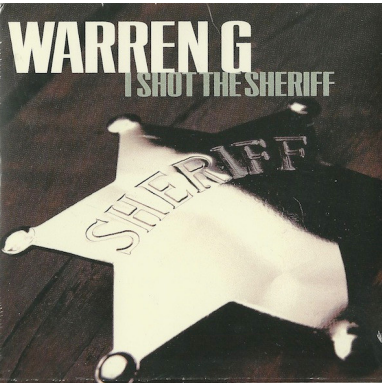


fig. 45
I Shot The Sheriff, Warren G, 1997

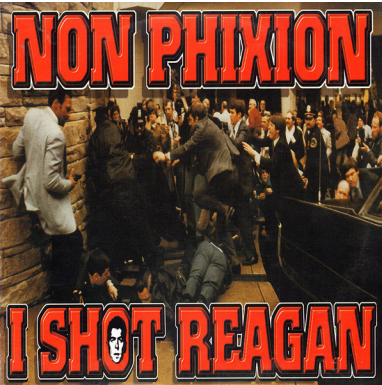


fig. 46
I Shot Reagan, Non Phixion, 1998



fig. 47
Give It 2 'Em Raw, Soulja Slim, 1998



fig. 48
Blast First, Paris, 1998

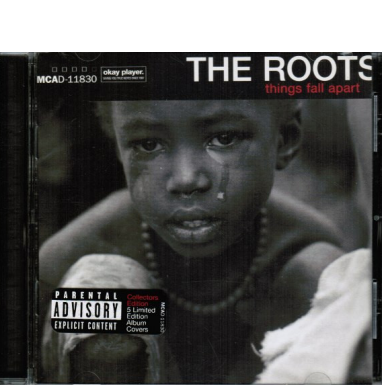


fig. 49
Things Fall Apart, The Roots, 1999

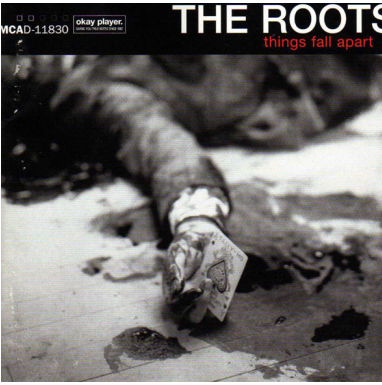


fig. 50
Things Fall Apart The Roots, 1999

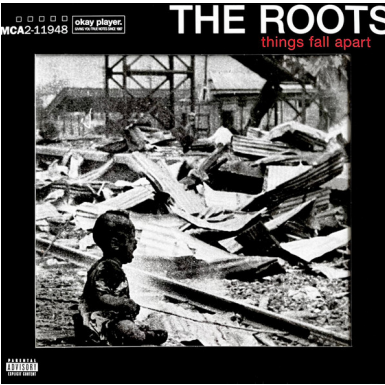


fig. 51
Things Fall Apart The Roots, 1999

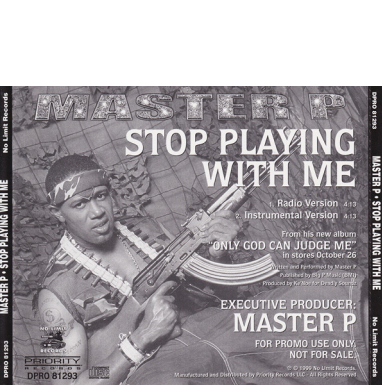


fig.52
Stop Playing With Me, Master P, 1999



fig. 53
A Part Of My Life / Devious Minds, Bumpy Knuckles, 1999



fig. 54
The Slim Shady LP, Eminem, 1999



fig. 55
Lets Get Free, Dead Prez, 2000

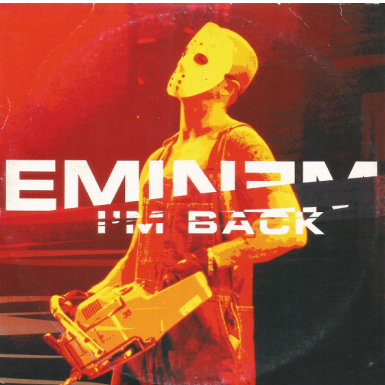


fig. 56
I'm Back, Eminem, 2000

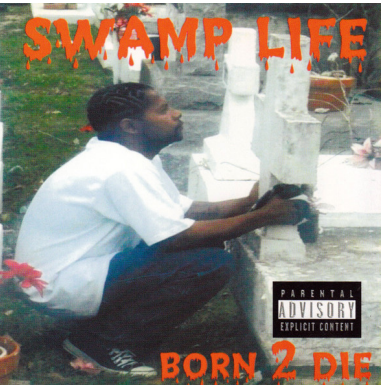


fig. 57
Born 2 Die, Swamp Life, 2000

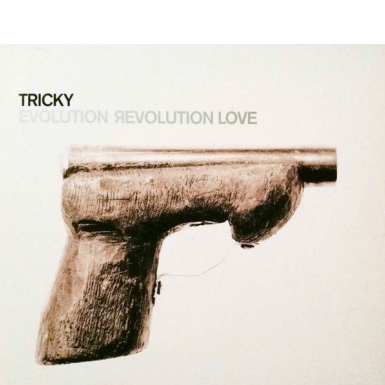


fig. 58
Evolution Revolution Love, Tricky, 2001

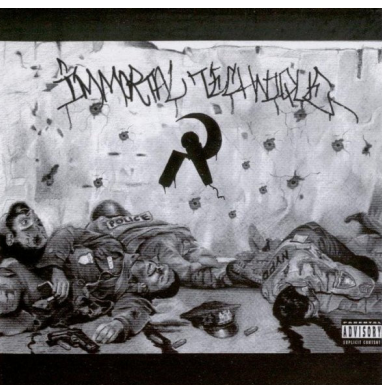


fig. 59
Revolutionary Vol.1, Immortal Technique, 2001



fig. 60
Iron Flag, Wu-Tang Clan, 2001



fig. 61
Revolutionary Vol.2, Immortal Technique, 2003

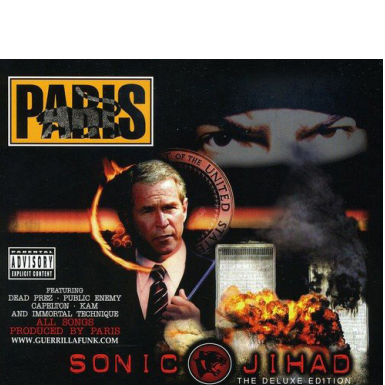


fig. 62
Sonic Jihad , Paris, 2003



fig. 63
Freedom, Paris, 2003

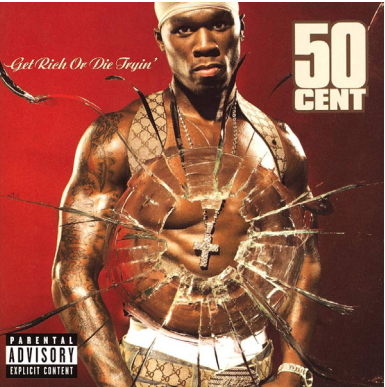


fig. 64
Get Rich or Die Tryin', 50 Cent, 2003



fig. 65
Street's Disciple, Nas, 2004

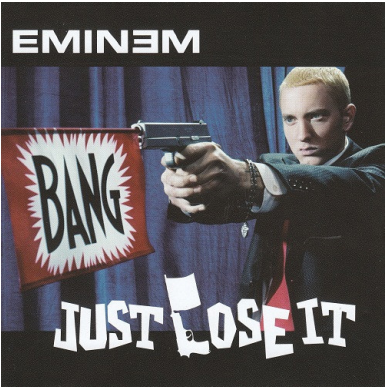


fig. 66
Just Lose It, Eminem, 2004



fig. 667
The Green CD/DVD, Non Phixion, 2004



fig. 678
Panthers, The Last Poets, Dead Prez e Common, 2004



fig. 69
Legacy of Blood, Jedi Mind Tricks, 2004



fig. 70
The New Danger, Mos Def, 2004

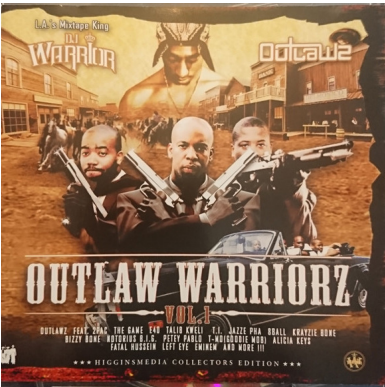


fig. 71
Outlaw Warriorz, Dj Warrior & Outlawz Vol.1, 2004



fig. 72
Cruel Summer 2K4 Part.4, Big Mike, 2004

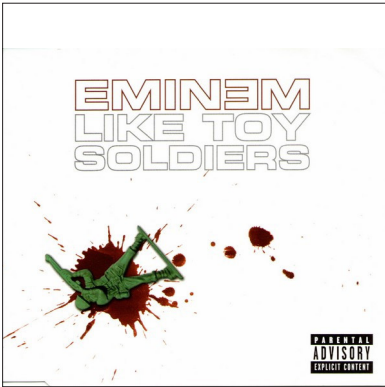


fig. 73
Like Toy Soldiers, Eminem, 2005



fig. 74
Game Theory, The Roots, 2006



fig.75
Turf War Syndrome, T-Kash, 2006



fig. 76
Gang Files, Mr.Shadow, 2006

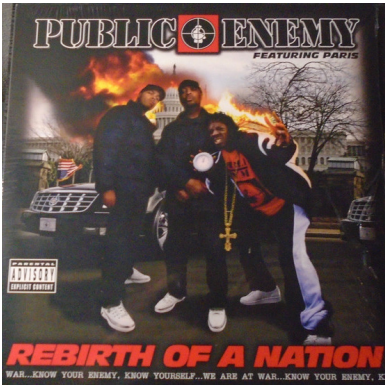


fig. 77
Rebirth of a Nation, Public Enemy, 2006



fig. 78
Live In Concert Montreaux, Ice-T, 2006

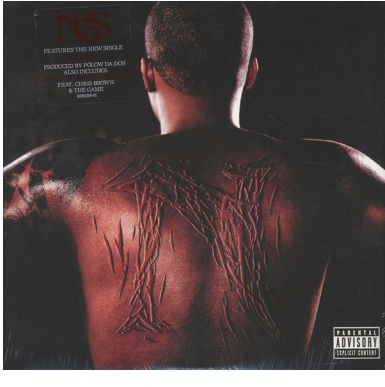


fig. 79
Untitled, Nas, 2008



fig. 80
Acid Reflex, Paris, 2008



fig. 81
The Best of The Worst, Immortal Technique, 2009

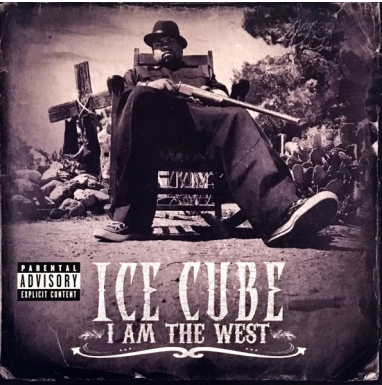


fig. 82
I Am The West, Ice Cube, 2010



fig. 83
The Martyr, Immortal Technique, 2011



fig. 84
Tweet This, RIP The General & The Outlawz, 2011



fig. 85
American Dreamin', Meek Mill, 2012



fig. 86
South Bronx Teachings: A Collection of Boogie Down Productions, Boogie Down Productions, 2012



fig. 87
Sorry To Bother You, The Coup, 2012



fig. 88
Dreams and Nightmare, Meek Mill, 2012

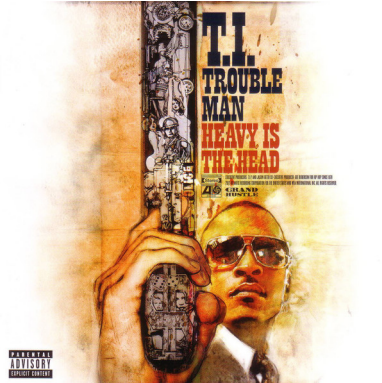


fig. 89
Trouble Man Heavy Is The Head, T.I., 2012



fig. 90
F#ck Da City Up, T.I., 2012

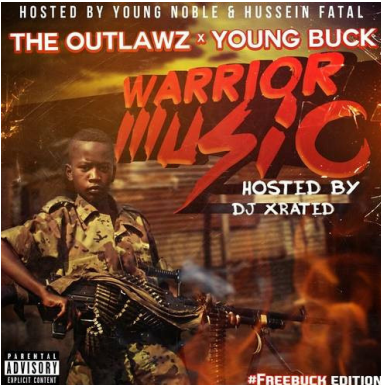


fig. 91
Warrior Music, The Outlawz & Young Buck, 2013



fig. 92
We Still In This Bitch, B.O.B., 2013

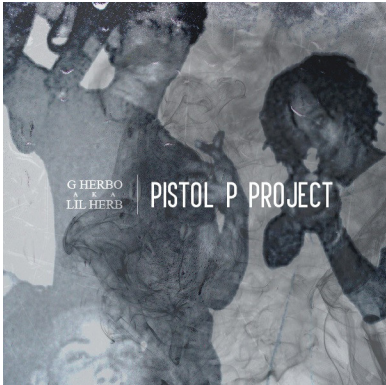


fig. 93
Pistol P Project, G Herbo, 2014

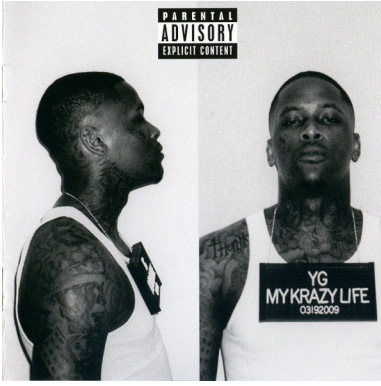


fig. 94
My Krazy Life, YG, 2014

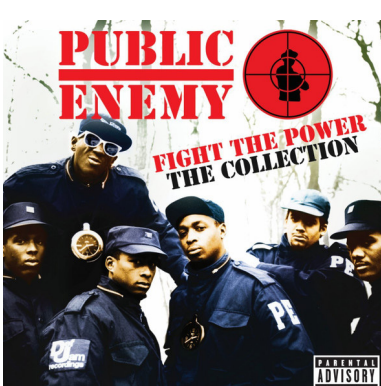


fig. 95
Fight The Power: The Collection, Public Enemy, 2015

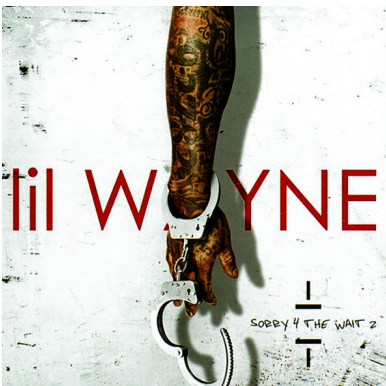


fig. 96
Sorry 4 The Wait 2, Lil Wayne, 2015



fig. 97
Felix Brothers, Young Dolph, Gucci Mane, Peewee Longway, 2015



fig. 98
The Last Chapter, Gucci Mane, 2015

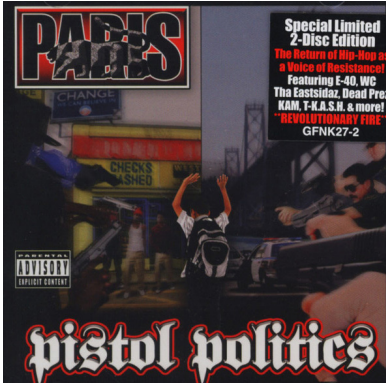


fig. 99
Pistol Politics, Paris, 2015

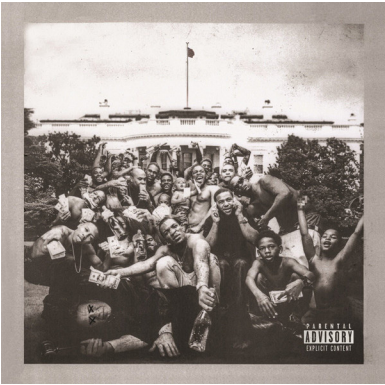


fig. 100
To Pimp A Butterfly, Kendrick Lamar, 2015



fig. 101
Street Chains, Lil Wayne, 2015



fig. 102
Head Honcho, E Mo'Nasty, 2015



fig. 103
The Oddfather, Gucci Mane, 2015

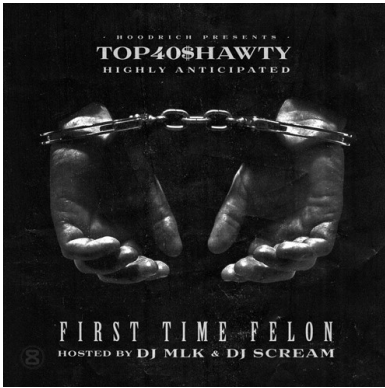


fig.104
First Time Felon, Top 40 Shawty, 2015



fig. 105
Letter To The Free, Common, 2016



fig. 106
Don't Get Scared Now, Westside Gunn, 2016

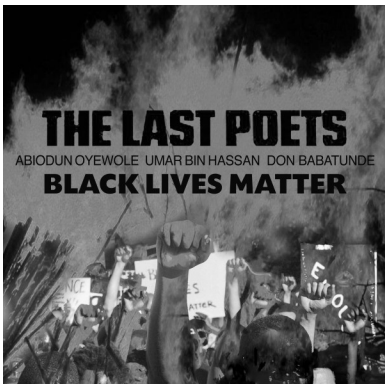


fig. 107
Black Lives Matter, The Last Poets, 2016

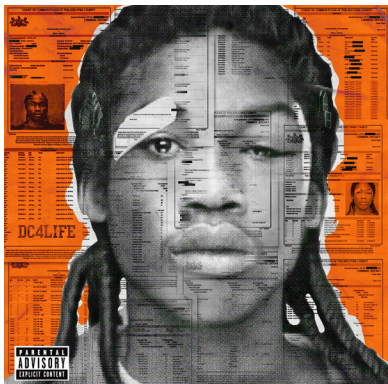


fig. 108
DC4, Meek Mill, 2016

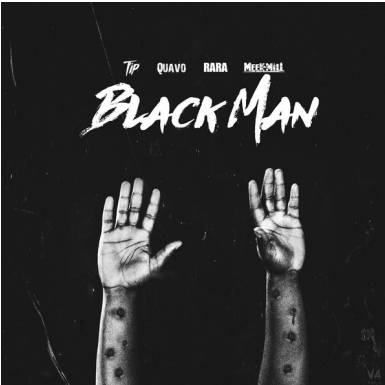


fig. 109
Black Man, T.I., Quavo, RaRa, Meek Mill, 2016

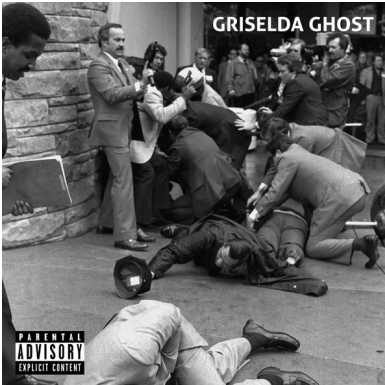


fig. 110
Griselda Ghost, Westside Gunn, Conway The Machine, 2016



fig. 111
Reject On Steroids, Conway The Machine, 2017



fig. 112
G.O.A.T., Conway The Machine, 2017



fig. 113
Same Enemy, June & Young Mezzz, 2017



fig. 114
Bloody Hands, Murda Beatz, 2017

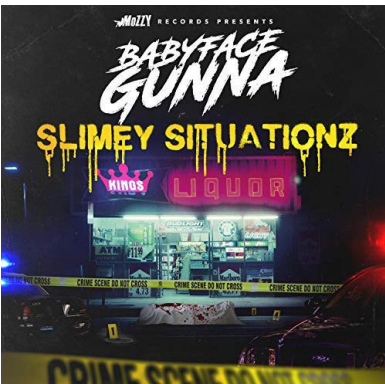


fig. 115
Slimey Situationz, Babyface Gunna, 2018



fig. 116
The Glofiles, Chief Keef, 2018



fig. 117
Everybody Is F.O.O.D. 2, Conway The Machine, 2018



fig. 118
*Grimey Sh*t / Take Life*, Rev Shines, 2018



fig. 119
Death by Misadventure, Conway The Machine, 2018



fig. 120
Supreme Blientele, Westside Gunn, 2018



fig. 121
Everybody Is F.O.O.D., Conway The Machine, 2018

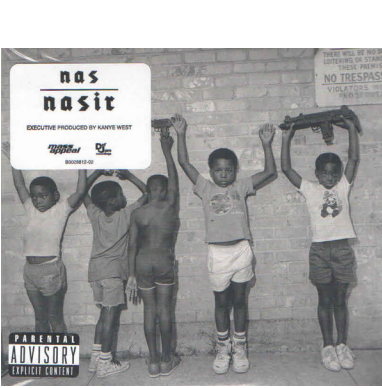


fig. 122
Nasir, Nas, 2018



fig. 123
Real Shottas, Babyface Gunna, 2018



fig. 124
All Day, Babyface Gunna, 2018

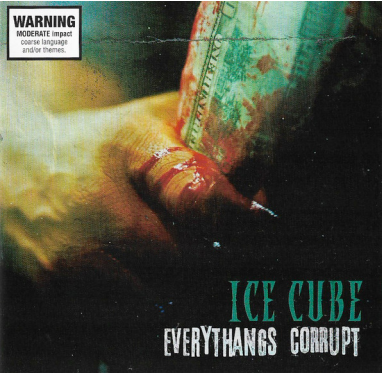


fig. 125
Everythangs, Ice Cube, 2018



fig. 126
T.O.N.Y. 2, Pounds, 2019



fig. 127
Everybody Is F.O.O.D. 3, Conway The Machine, 2019



fig. 128
A Bullet For Every Heathen, 38 Spesh, 2019



fig. 129
Summer Is Canceled, G Herbo, 2019



fig. 130
Everybody Is F.O.O.D.: Part 1, 2, 3, Conway The Machine, 2019

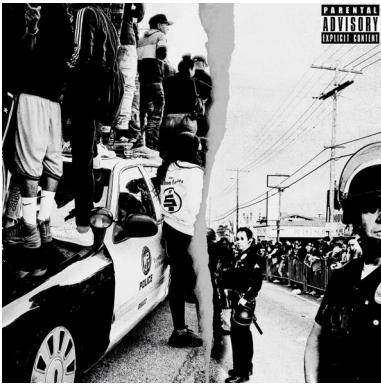


fig. 131
Pig Feet, Terrace Martin, 2020



fig. 132
Other Side of America, Meek Mill, 2020



fig. 133
Hella Fuckin' Trauma, Juicy J, 2020



fig. 134
Safe Space Invader, Paris, 2020

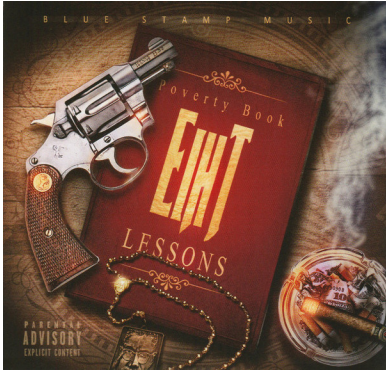


fig. 135
Eihl Lessons, MC Eiht, 2020



fig. 136
Mr. Officer, Tee Grizzley, 2020



fig. 137
PTSD, G Herbo, 2020



fig. 138
Occupational Hazard, Mozzy, 2020

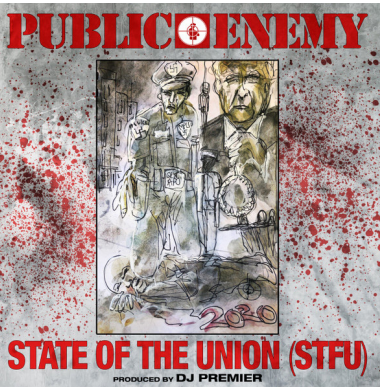


fig. 139
State of The Union (STFU), Public Enemy, 2020



fig. 140
Conflicted, Griselda & BSF, 2021



fig. 141
Let Go, D Smoke, 2020



fig. 142
4Nem, Chief Keef, 2021



fig. 143
Revolution in Progress, MC Eiht, 2022



08. BIBLIOGRAFIA E WEBLIOGRAFIA

Adams, Cey; Adler, Bill (2008). *DEFinition: The Art and Design of Hip-Hop*. USA: Harper Design.

Ahlerich, Milt. (Agosto 1, 1989). *August 1: The FBI Warns NWA, 1989*. Retirado em Junho 15, 2023 de <https://onthisdateinhiphop.com/news/august-1-the-fbi-warns-nwa-1989/>

Allen, Ernest, Jr. (1996). *Making the strong Survive: The Contours and Contradictions of Message Rap*. Philadelphia: Temple University Press.

Ards, Angela. (2004). *Organizing the Hip-Hop Generation*. New York: Routledge

Ati (2023). *Joe Masseria And The 1931 Gangland Hit That Changed The Mafia Forever*. Retirado em Abril 17, 2023 de <https://allthatsinteresting.com/joe-masseria>

Barthes; Roland (1957). *Elements of Semiology*. New York: Hill & Wang

Barthes; Roland (1977). *Rhetoric of the Image*. Londres: Fontana

Twyman, Michael (1987). *A Schema for the Study of Graphic Language*. UK: Routledge

Bakalářská, práce (2012). *Hip hop in American Culture*. Moravia: Palacký University Olomouc.

Baker, Soren (2018). *The History of Gangster Rap*. New York: Abrahams Image

Banks, Alec (2020). *Hip-Hop Label 101: Rawkus Records*. Retirado em Junho 13, 2023 de <https://rockthebells.com/articles/rawkus-records/>

Beats, Rhymes & Lists (2022). *Top 50 Best Rap Album Covers of All Time*. Retirado em Abril 18, 2023 de <https://beats-rhymes-lists.com/lists/50-best-rap-album-covers-of-all-time/>

Beighey, Catherine; Unnithan, N.Prabha. (2006, Março). *Political Rap: The Music Of Oppositional Resistance*. Sociological Focus, 39-2

Benvenga, Luca (2022). *Hip-hop, identity, and conflict: Practices and transformations of a metropolitan culture*. Italy: University of Salento.

Bertin, Jacques (1977). *Graphics and Graphic Information Processing*. Berlin: Walter de Gruyter

Billboard (2012). *50 Greatest Rappers of All Time*. Retirado em Julho 24, 2023 de <https://www.billboard.com/lists/best-rappers-all-time/50-rick-ross/>

Billboard Staff (2021). *Billboard Explains: How R&B/Hip-Hop became the Biggest Genre in the U.S*. Retirado em Julho 21, 2023 de <https://www.billboard.com/music/music-news/billboard-explains-rb-hip-hop-biggest-genre-9613422/>

Billboard (n.d). *Kendrick Lamar*. Retirado em Julho 21, 2023 de <https://www.billboard.com/artist/kendrick-lamar/>

Billboard (n.d). *Greatest of All Time Artist*. Retirado em Julho 21, 2023 de <https://www.billboard.com/charts/greatest-of-all-time-artists/>

Billson, Janet Mancini; Majors, Richard (1992). *Cool Pose: The Dilemmas of Black Manhood in America*. New York: Macmillan, Inc

Black Lives Matter (n.d). Retirado em Maio 17, 2023 de <https://blacklivesmatter.com/about/>

Blake, J.Herman. (1969, Março). “Black Nationalism”, *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 382, p. 16

Bliss, Courtney (2020). *From B-Boys to Broadway: Activism and Directed Change in Hip-hop*. Australia: University of Wollongong.

Bloom, Joshua; Martin, Waldo E. (2013). *Black Against Empire: The History and Politics of the Black Panther Party*. California: University of California Press

Bloomberg (2018). *The Story of South Dallas in the Cover Art of Nas’ New Album*. Retirado em Abril 10, 2023 de <https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-06-15/where-was-the-cover-art-from-nas-album-nasir-taken#:~:text=The%20cover%20art%20for%20the,projects%20he%20grew%20up%20in.>

Bonnette, Lakeyta M. (2015). *Pulse of the People: Political Rap Music and Black Politics*. Philadelphia University of Pennsylvania Press.

Bothwell, Beau (2010). *Tricia Rose. 2008. The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop-And Why It Matters*. New York: Basic/Civitas Books.

Bracey, John H. (1970). *Black Nationalism in America*. UK: MacMillan Publishing Company.

Bradley, Regina (2012). *Contextualizing Hip Hop Sonic Cool Pose in Late Twentieth- and Twenty-first-century Rap Music*. New York: Columbia University

Britannica (2023). *Shooting of Trayvon Martin*. Retirado em Maio 17, 2023 de <https://www.britannica.com/event/shooting-of-Trayvon-Martin>

Brookings (2022). *Lessons learned from the post-George Floyd protests*. Retirado em Maio 03, 2023 de <https://www.brookings.edu/blog/fixgov/2022/07/22/lessons-learned-from-the-post-george-floyd-protests/>

Brown, Dorothy A. (2021). *The Whiteness of Wealth: How the Tax System Impoverishes Black Americans—and How We Can Fix It*. New York: Random House LLC, Penguin

Bunch, Ralph (2014). *Political rap: it’s time to politicize our dreams*. Portland: Inkwater Press

Bynoe, Yvonne (2006). *Encyclopedia of rap and hip-hop culture*. Connecticut: Greenwood Press

Chang, Jeff (2005). *Can’t Stop Won’t Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin’s Press.

Demetrios (2023). *Ranking Top Dawg Entertainment’s Best Recent Releases*. Retirado em Junho 15, 2023 de <https://www.anywherethedopego.com/ranking-top-dawg-entertainments-best-recent-releases/#:~:text=Top%20Dawg%20Entertainment%20has%20long,and%20become%20a%20household%20name.>

Diangelo, Robin (2018). *White Fragility: Why it’s so hard for White people to talk about racism*. Boston: Beacon Press.

DPLA (n.d). *The Black Power Movement*. Retirado em Maio 17, 2023 de <https://dp.la/primary-source-sets/the-black-power-movement>

Emery, Andrew (2006). *The Book of Hip Hop Cover Art*. Britain: MITCH.

Eric Dyson, Michael (1996). *Between God and Gangsta Rap: Bearing Witness to Black Culture*. USA:Oxford University Press.

Fernando, Jr, S.H. (1994). *New Beats: Exploring the Music, Culture and Attitudes of Hip-Hop*. New York: Anchor/Doubleday.

Fink, Robert (n.d). *The dozens*. Retirado em Maio 23, 2023 de <https://www.britannica.com/topic/the-dozens>

Fintoni, Laurent (2016). *Quality Over Quantity: How Daupe! Is building a Hip-Hop Label That Lasts*. Retirado em Junho 18, 2023 de <https://daily.bandcamp.com/features/daupe-label-westside-gunn-sonnyjimm-interview>

Forest, Steven C. (1985). *The effect of Title I of the 1949 Federal Housing Act on New York City cooperative and condominium conversion plans*. Fordham Urban Law Journal, 13(3), 728-729. <https://ir.lawnet.fordham.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1267&context=ulj>

Forman, Murray (1997). *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Forman, Murray (2004). *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. London: Routledge.

Browne, Doris (2017). *The Violence Epidemic in the African American Community: A Call by the National Medical Association for Comprehensive Reform*. USA: Published by Elsevier Inc.

G, Emmet; III, Price (2006). *Hip Hop Culture*. California: ABC-CLIO.

Gee, Andre (2019). *The 2010s: The Most Influential Rappers of the Decade*. Retirado em Julho 21, 2023 de <https://www.okayplayer.com/originals/who-are-the-most-influential-rappers.html>

Giffords (2023). *Gun Violence in Black Communities*. Retirado em Maio 9, 2023 de <https://giffords.org/lawcenter/memo/gun-violence-in-black-communities/>

Grimm, Beca (2014). *The 21 Best Def Jam Releases of All Time*. Retirado em Junho 9, 2023 de <https://www.vulture.com/2014/10/21-best-def-jam-releases-of-all-time.html>

Grogan, Paul S., Proscio, Tony (2000). *Comeback Cities: A Blueprint for Urban Neighborhood Revival*. Boulder:Westview

Guerrilla Funk Recordings (n.d). *Paris*. Retirado em Junho 30, 2023 de <https://www.guerrillafunk.com/paris>

Hager, Steven (2002). *Adventures in the Counterculture: From Hip Hop to High Times*. New York: High Times Books.

Hansson, Tobias; Thorsby, Michael (2017). *Damn Son Where Did You Find This?: A Book about US Hip-hop Mixtape Cover Art*. New York: koenig books.

Henry, Charles (1990). *Culture and African American Politics*. Bloomington: Indiana University Press.

HHGA (2023). *Public Enemy “Black Steel In The Hour Of Chaos*. Retirado em Abril 17, 2023 de <https://hiphopgoldenage.com/public-enemy-black-steel-in-the-hour-of-chaos-1988/>

Hip Hop Evolution. Directed by Darby Wheeler, Sam Dunn, Scot McDadyen, Russel Peters, Nelson George. Banger Films, 2016. Netflix.

History (2017). Black Panthers. Retirado em Maio 16, 2023 de <https://www.history.com/topics/black-history/black-panthers>

Holocaust Encyclopedia (2021). *The Gestapo: Overview*. Retirado em Abril 18, 2023 de <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/gestapo#:~:text=The%20Gestapo%20View%20This%20Term%20in%20the%20Glossary%20was%20the,is%20%E2%80%9CSecret%20State%20Police.%E2%80%9D>

Hooks, Bell (2004). *We Real Cool: Black Man and Masculinity*. New York Routledge

How2ForU (2021). *“Thug Life” meaning: This is how to define Thug*. Retirado em Março 2, 2023 de https://how2foru.com/thug-life-what-does-that-mean-simply-explained_88/

Huey, Steve (n.d). *Paris Biography*. Retirado em Junho 30, 2023 de <https://www.allmusic.com/artist/paris-mn0000003182/biography>

Jeffries, Michael (2011). *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*. Chicago: University of Chicago Press

John F. Kennedy Presidential Library and Museum (n.d). *Leader In The Struggle For Civil Rights*. Retirado em Maio 16, 2023 de <https://www.jfklibrary.org/learn/education/students/leaders-in-the-struggle-for-civil-rights>

Joly, Martine (2019). *Introdução à Análise da Imagem*. Portugal: Edições 70

Jonnes, Jill (2002). *South Bronx Rising: The Rise, Fall and Resurrection of an American Dirt, 2nd Edd*. New York: Fordham University Press.

Juvenile Justice Information Exchange (2018). *New York City’s Gang Data Base Is 99% People of Color, Chief of Detectives Testifies*. Retirado em Maio 9, 2023 de <https://jjie.org/2018/06/14/new-york-citys-gang-database-is-99-people-of-color-chief-of-detectives-testifies/>

Kendi, Ibram X. (2016). *Stamped From The Beginning: The Definitive History of Racist Ideas in America*. New York: Nation Books.

Khelifa, Fatima (2020). *The Hip Hop Music in the United States of America during the 1970’s: A Means to Call for Equality*. Mostaganem: Abdelhamid Ibn Badis University.

Kitwana; Bakari (2002). *The Hip Hop Generation: Young Black And The Crisis In African-America Culture*. New York: Basic Civitas Books

TeachRock (n.d). *Divergent Paths In The 1990s: Gangsta Rap And Conscious Hip Hop*. Retirado em Maio 30, 2023 de <https://teachrock.org/lesson/divergent-paths-in-the-1990s-gangsta-rap-and-conscious-hip-hop/>

KRS-One (n.d). *About*. Retirado em Junho 29, 2023 de <https://www.krs-one.com/about>

Kyle Morrinson. 2018. *Mott Haven*. https://vimeo.com/278667750?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=558429

Leask, Hugh (n.d). *Gone In 60 Seconds: Daupe! Is crashing Bandcamp with it’s indie rap vinyl editions*. Retirado em Junho 18, 2023 de <https://www.factmag.com/2018/02/08/daupe-westside-gunn-mf-doom/>

LongReads (2013). *Tupac Shakur And The Origins of Thug Life*. Retirado em Março 21, 2023 de <https://longreads.com/2013/12/04/tupac-shakur-and-the-origins-of-thug-life/>

Margolis, Eric; Pauwels, Luc (2011). *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. California: Sage Publishing

McDaniel, Morgan (2016). *Top Dawg Entertainment is building a hip-hop dynasty*. Retirado em Junho 15, 2023 de <https://www.revolt.tv/article/2016-10-14/20767/top-dawg-entertainment-is-building-a-hip-hop-dynasty/>

Mcwhorter, John (2008). *All about the Beat: Why Hip-Hop Can’t Save Black America*. Wyoming: Gotham Books

Medium (2020). *To Pimp A Butterfly Album Art—A Semiotic Analysis*. Retirado em Abril 19, 2023 de <https://medium.com/@abhishekpaul90/to-pimp-a-butterfly-album-art-a-semiotic-analysis-22305826dbec>

Mo Dee, Kool (2003). *There’s a God on the Mic: The True 50 Greatest MCs*. Boston: Da Capo Press.

Moore, Leonard N. (2010). *Black Rage in New Orleans: Police Brutality and African American Activism from World War II to Hurricane Katrina*. Louisiana: LSU Press

Muller, Lars (1996). *ECM Sleeves of Desire (Edition of Contemporary Music Sleeves of Desire: A Cover Story)*. New Jersey: Princeton Architectural Press.

Munson Lisa; Broome, Jeffrey L. (2020). *Hip-Hop, Art and Visual Culture: Connections, Influences and Critical Discussions*. Switzerland: Printed Edition of the Special Issue Published in Arts

NAACP (n.d). *Criminal Justice Fact Sheet*. Retirado em Maio 8, 2023 de <https://naacp.org/resources/criminal-justice-fact-sheet#:~:text=In%202014%2C%20African%20Americans%20constituted,2x%20that%20of%20white%20women>

National Archives (n.d). *James Meredith and the March Against Fear*. Retirado em Maio 17, 2023 de <https://www.archives.gov/research/african-americans/black-power/sncc/march-against-fear>

National Museum of African American History and Culture (n.d). *The Foundations of Black Powers*. Retirado em Maio 17, 2023 de <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/foundations-black-power>

Negreiros, Beatriz (2019). *Cash Rules Everything Around Me: Wu-Tang Clan's 36 Chambers, Black Postmodernism and Neo-Marxism*. Netherlands: Utrecht university.

Noble, Ian; Bestley, Russel (2011). *Visual Research: An introduction to Research Methodologies in Graphic Design*. Switzerland: AVA Publishing SA

Nowness (2011). *25 Years of Def Jam Recordings: The Seminal Hip-Hop Label's Founders Relieve Their First Encounter*. Retirado em Junho 9, 2023 de <https://www.nowness.com/story/25-years-of-def-jam-recordings>

Noz, Andrew (2012). *'It Was Like Flies To Honey': 25 Years Of Rap-A-Lot Records*. Retirado em Junho 13, 2023 de <https://www.npr.org/sections/therecord/2012/01/23/143799814/it-was-like-flies-to-honey-25-years-of-rap-a-lot-records>

Npr (2006). *COINTELPRO and the History of Domestic Spying*. Retirado em Maio 16, 2023 de <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5161811>

npr (2010). *Strange Fruit: Anniversary Of A Lynching*. Retirado em Abril 14, 2023 de <https://www.npr.org/2010/08/06/129025516/strange-fruit-anniversary-of-a-lynching>

NYU Furman Center (n.d). The Bronx BX. Retirado em Julho 18, 2023 de <https://furmancenter.org/neighborhoods/view/the-bronx>

O'Brien, Gail Williams (1999). *The color of the Law: Race, Violence, and Justice in the post-world war II south*. North Carolina: The University of North Carolina Press

Ogbar, Jeffrey (2007). *Hip-hop revolution: the culture and politics of rap*. Lawrence: University Press of Kansas

Ogg, Alex; Upshal, David (2001). *The Hip Hop Years: A History of Rap*. London: romm international publishing

Oriol, Estevan (2020). *LA Portraits*. Italy: Drago

Ochs, Michael (2005). *1000 record covers*. Germany: Taschen

PARFIT (2011). *Ruthless Records re-defined the boundaries of rap music, making them the 7th most important hip-hop record label of all time*. Retirado em Junho 15, 2023 de <https://ambrosiaforheads.com/2011/12/ruthless-records-re-defined-the-boundaries-of-rap-music-making-them-the-7th-most-important-hip-hop-record-label-of-all-time-2/#:~:text=Video-,Ruthless%20Records%20re%2Ddefined%20the%20boundaries%20of%20rap%20music%2C%20making,Thugs%20N%20Harmony%20and%20more.>

Perry, Imani (2004). *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. USA: Duke University Press.

Pitchfork (2005). *Street's Disciple*. Retirado em abril 18, 2023 de <https://pitchfork.com/reviews/albums/5711-streets-disciple/>

Priority (n.d). *Legacy*. Retirado em Junho 12, 2023 de <https://www.priorityrecords.com/legacy/>

Pudding. (N.d). *The Most Successful Labels in Hip-hop*. Retirado em Junho 1, 2023 de <https://pudding.cool/2017/03/labels.>

Rebel To America (2006). *Deep Covers*. Retirado em Abril 18, 2023 de <http://escobartheory.blogspot.com/2006/07/deep-covers.html>

Rose, Gillian (2016). *Visual Metodologias: An Introduction to Researching with Visual Materials (4th Edition)*. California: SAGE Publications

Rose, Tricia (1994). *Soul Sonic Forces: Technology, Orality, and Black Cultural Practice In Rap Music. ("Black Noise")*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Rose, Tricia (1994). *Black Noise*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Statista (2023). *Number of people shot to death by the police in the United States from 2017 to 2023, by race*. Retirado em Maio 03, 2023 de <https://www.statista.com/statistics/585152/people-shot-to-death-by-us-police-by-race/>

Ruthless Records (n.d). *History: Knowledge is Power*. Retirado em Junho 15, 2023 de <https://www.ruthlessrecords.com/about>

Saphire, Queen (n.d). The Green Book: Universal Zulu Nation Infinity Lesson Archive 1973-2000 For The Masses.

Serrano, Shea; Torres, Arturo; Ice-T. (2015). *The Rap Year Book: The Most Important Rap Song From Every Year Since 1979, Discussed, Debated, and Deconstructed*. United States: ABRAMS Books

Setaro, Shawn (2020). *A Guide to Griselda*. Retirado em Junho 12, 2023 de <https://www.complex.com/music/griselda-records-guide-everything-you-need-to-know>

Spencer, Jon Michael. (1991, Primavera). *The Emergency of Black and the Emergence of Rap (A Special Issue of Black Scared Music)*. Journal of Theomusicology, 5

Sullivan; Denise (2011). *Keep On Pushing: Black Power Music from Blues to Hip-hop*. Chicago: Lawrence Hill Books

Tate, Greg (2022). *Grandmaster Flash and the Furious Five*. Retirado em Junho 28, 2023 de <https://www.britannica.com/topic/Grandmaster-Flash-and-the-Furious-Five>

Taylor, Clarence (2018). *Fight the Power: African Americans and the Long History of Police Brutality in New York City*. New York: NYU Press

The Art | Crime Archive (2020). *The 'Thug Life' Persona*. Retirado em Março 2, 2023 de <https://artcrimearchive.net/2020/02/24/the-thug-life-persona-2/>

The Black Panther Party: History And Theory (2021). *New York Key Leaders*. Retirado em Maio 16, 2023 de <https://wp.nyu.edu/gallatin-bpparchive2021/east-coast-chapters/new-york-ny/key-leaders/>

The Furious 5 (n.d). *Biography of The Furious 5*. Retirado em Junho 28, 2023 de <https://www.thefurious5.com/group-biography>

Teen Vogue (2021). *The Black Power Movement: Understanding Its Origins, Leaders, and Legacy*. Retirado em Maio 17, 2023 de <https://www.teenvogue.com/story/the-black-power-movement-origins-leaders>

The Guardian (2015). *Kendrick Lamar's To Pimp a Butterfly album cover: an incendiary classic*. Retirado em Abril 19, 2023 de <https://www.theguardian.com/music/2015/mar/11/kendrick-lamar-to-pimp-a-butterfly-album-cover>

The History Ville (2023). *Sally Hemings: How President Thomas Jefferson Raped His Black Slave for 39 years*. Retirado em Maio 9, 2023 de <https://www.thehistoryville.com/sally-hemings-thomas-jefferson/>

The New York Times (2020). *Black Lives Matter May be the Largest Movement in U.S. History*. Retirado em Maio 17, 2023 de <https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/03/us/george-floyd-protests-crowd-size.html>

The New York Times (2012). *Coney Island's Big Hit*. Retirado em Abril 17, 2023 de <https://www.nytimes.com/2012/07/01/nyregion/answer-to-a-question-about-a-mobsters-death-in-coney-island.html>

The New York Times (2021). *George Floyd Protests: A timeline*. Retirado em Maio 03, 2023 de <https://www.nytimes.com/article/george-floyd-protests-timeline.html>

The Sentencing Project (2021). *The Color of Justice: Racial and Ethnic Disparity in State Prisons*. Retirado em Maio 8, 2023 de <https://www.sentencingproject.org/reports/the-color-of-justice-racial-and-ethnic-disparity-in-state-prisons-the-sentencing-project/>

The Washington Post (2023). *Fatal Force*. Retirado em Maio 03, 2023 de <https://www.washingtonpost.com/graphics/investigations/police-shootings-database/>

Thornton, Sara (1995). *Club Cultures*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Trabant, Jürgen (1976). *Elementos de Semiótica*. Portugal: Grupo Presença

Tufte, Edward R. (1997). *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Connecticut: Graphics Press.

University of California Press (n.d). *The Black Panther Party's Pen-Point Program*. Retirado em Maio 11, 2023 de <https://www.ucpress.edu/blog/25139/the-black-panther-partys-ten-point-program/>

Unkut (2015). *The Zulu Beat Radio Show: An Oral History*. Retirado em Fevereiro 15, 2023 de <https://unkut.com/2015/09/the-zulu-beat-radio-show-an-oral-history/>

Vice (2017). *How Kendrick Lamar's To Pimp a Butterfly Artwork Is the Lasting Document of America's Hip-Hop President*. Retirado em Abril 19, 2023 de <https://www.vice.com/en/article/vvz45j/how-kendrick-lamars-to-pimp-a-butterfly-artwork-is-the-lasting-document-of-americas-hip-hop-president>

Violence Policy Center (2019). *Black Homicide Victimization in the United States: An Analysis of 2016 Homicide Data*. Washington, DC.

Walter P.Reuther Library (n.d). *Special Focus: Black Nationalism*. Retirado em Maio 20, 2023 de <https://projects.lib.wayne.edu/12thstreetdetroit/exhibits/show/beforeunrest/blacknationalism>

Wang, Oliver (2003). *Classic Material: The Hip Hop Album Guide*. Canada: ECW Press

White, Joseph L. (1999). *Black Man Emerging: Facing the Past and Seizing a Future in America*. New York: Routledge

Williams, Stereo (2022). *Paris is Burning: Bay Area Emcee's Unfiltered Black Rage Is Forever Necessary*. Retirado em Junho 30, 2023 de <https://rockthebells.com/articles/paris-the-oakland-emcee-and-unfiltered-black-rage/>

Wired (2015). *Social Media Helps Black Lives Matter Fight The Power*. Retirado em Março 24, 2023 de <https://www.wired.com/2015/10/how-black-lives-matter-uses-social-media-to-fight-the-power/>

Woldu; Gail H. (2003). *Bring The Noise: The Toots of Rap and Hip-Hop*. California: Greenhaven



09. LISTA DE IMAGENS

FIG.01 (pág 31) *Looking Northwest at Third Avenue Elevated over Cross Bronx Expressway*, 1974. Retirado de: <https://archinect.com/news/article/149957644/carrying-a-racist-legacy-highways-today-play-a-central-role-in-civil-rights-activism>

FIG.02 (pág 33) Panfleto de divulgação dos Herculords, Outubro de 1979. Retirado de: <https://onlineonly.christies.com/s/dj-kool-herc-birth-hip-hop/five-1979-1985-herculords-flyers-various-artists-77/158166>

FIG.03 (pág 35) Recorte de livro de banda desenhada da série The Hip-Hop Family Tree ilustrado por Ed Piskor, 1984. Retirado de: <https://www.itsnicethat.com/articles/hip-hop-family-tree>

FIG.04 (pág 35) Recorte de livro de banda desenhada da série The Hip-Hop Family Tree ilustrado por Ed Piskor, 1984. Retirado de: <https://www.itsnicethat.com/articles/hip-hop-family-tree>

FIG.05 (pág 35) Poster de Divulgação da Fresh Festival, 1984. Retirado de: <https://www.pinterest.pt/pin/479633429043002114/>

FIG.06 (pág 37) Revista Vibe, Outubro, 1995. Retirado de: <https://www.rootsbk.net/magazines-books/vintage-vibe-magazine-biggie-faith-evans-october-1995-cover-issue95>

FIG.07 (pág 37) Revista The Source, Nº64, Janeiro de 1994. Retirado de: <https://thimk.wordpress.com/2008/09/16/the-source-january-1995-issue-1994-year-in-review/>

FIG.08 (pág 39) Flagelação de uma escrava Samboe, 1793. Retirado de: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.4991.html>

FIG.09 (pág 40) Primeira página do jornal The Liberator, 11 de Abril de 1845. Retirado de: <https://africanamericancollection.com/images/journalism/>

FIG.10 (pág 41) Poster anti-escravidão do movimento Abolitionist, 1854. Retirado de: <https://www.masshist.org/database/431>

FIG.11 (pág 43) Ponto sete do The Black Panther Party Ten-Point Program, 1966. Retirado de: <https://stephenshames.com/projects/bpp-10-point-portfolio/>

FIG.12 (pág 44) American Pictures, New York, Andrew Lichtenstein, 1980. Retirado de: <https://www.lichtensteinphoto.com/Portfolio/American-Pictures-Pt1/1>

FIG.13 (pág 45) American Pictures, New York, Andrew Lichtenstein, 1980. Retirado de: <https://www.lichtensteinphoto.com/Portfolio/American-Pictures-Pt1/1>

FIG.14 (pág 45) New York, Andrew Lichtenstein, 1980. Retirado de: <https://www.lichtensteinphoto.com/Portfolio/American-Pictures-Pt1/1>

FIG.15 (pág 46) Icons, Jonathan Mannion. Retirado de: <https://www.jonathan-mannion.com/portfolio#/icons/>

FIG.16 (pág 48) K Slay in East Harlem, Henry Chakfant

FIG.17 (pág 49) Trouble Funk (1981) pump me up. Sugar Hill Records. Retirado de: <https://www.cdandlp.com/trouble-funk/pump-me-up-holly-rock/45t-sp-2-titres/r119187052/>

FIG.18 (pág 49) Futura, Martha Cooper, 1980. Retirado de: <https://www.artsy.net/artist/martha-cooper>

FIG.19 (pág 50) Busta Rhymes, NYC, 1990, Janette Beckman. Retirado de: <https://janettebeckman.com/hip-hop/#thumbnails>

FIG.20 (pág 52) Fat Boys, 1984, David Corio. Retirado de: <https://davidcorio.com/>

FIG.21 (pág 54) Logótipo da Zulu Nation. Retirado de: <https://www.hiclipart.com/free-transparent-background-png-clipart-mgysp>

FIG.22 (pág 54) Panfleto de divulgação da atuação dos Cold Crush Brothers, Fevereiro de 1982. Retirado de: <https://hiphop-thegoldenera.blogspot.com/2012/01/party-flyers.html>

FIG.23 (pág 55) The Furious Five (1983) The Message. Sugar Hill Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/386127-Grandmaster-Flash-The-Furious-Five-The-Message

FIG.24 (pág 55) Kurtis Blow, 1980, Michael Ochs. Retirado de: <https://gettyimagesgallery.com/collection/michael-ochs-archive/>

FIG.25 (pág 56) Bairro do Bronx, 2017, Mark Peterson. Retirado de: <https://www.touristsecrets.com/destinations/united-states/new-york/the-bronx-travel-guide-best-places-to-visit-in-the-bronx-nyc/>

FIG.26 (pág 57) A\$AP Rocky (2016) At Long Last A\$AP. ASAP Worldwide. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/8958577-AAP-Rocky-AtLongLastAAP

FIG.27 (pág 57) Kanye West (2008) 808s Heartbreak. Def-Jam Records. Retirado de: <https://www.discogs.com/master/8489-Kanye-West-808s-Heartbreak>

FIG.28 (pág 58) Kendrick Lamar (2022) Mr. Morale and The Big Steppers. Top Dawg. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/2631506-Kendrick-Lamar-Mr-Morale-The-Big-Steppers

FIG.29 (pág 58) Lil Wayne (2004) Tha Carter. Cash Money Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/299982-Lil-Wayne-Tha-Carter

FIG.30 (pág 58) Nicki Minaj (2015) The Pinkprint. Young Money Entertainment. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/6433035-Nicki-Minaj-The-Pinkprint

FIG.31 (pág 60) Gang The Savage Nomads, Nova Iorque, 1967, Henri Daruman. Retirado de: <https://www.artsy.net/artwork/henri-dauman-the-savage-nomads-a-bronx-gang-talking-to-a-ny-detective>

FIG.32 (pág 62) Tim Dog (1991) F—ck Compton. Ruffhouse Records.

FIG.33 (pág 62) Dr.Dre (1992) The Chronic. Death Row Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/33951-Dr-Dre-The-Chronic

FIG.34 (pág 62) Snoop Dogg (1993) Doggystyle. Death Row Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/30129-Snoop-Dogg-Doggystyle

FIG.35 (pág 64) Tupac Shakur, Biggie Smalls e Puff Daddy, Nova Iorque, 1993. Retirado de: <https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/rappers-tupac-shakur-the-notorious-b-i-g-aka-fotografia-de-not%C3%ADcias/881236982?adppopup=true>

FIG.36 (pág 65) Tupac Shakur, 1993, Danny Clinch. Retirado de: <https://www.dannyclinch.com/?itemId=xpl0mh15hl48qj779gcnh12bhnqr2e-g3anw-h7fsl>

FIG.37 (pág 68) At the bus station in Durham, North Carolina, 1940, Jack Delano. Retirado de: <https://www.loc.gov/resource/fsa.8a33837/>

FIG.38 (pág 70) Martin Luther King Jr., Stephen shames. Retirado de: <https://stephenshames.com/>

FIG.39 (pág 71) The March on Washington, Washington D.C. USA, 1963, Leonard Freed. Retirado de: <https://www.magnumphotos.com/photographer/leonard-freed/>

FIG.40 (pág 72) Fists in the air, attendees smile at Revolutionary People's Party Constitutional Convention, Philadelphia, September, 1970, David Frenton. Retirado de: <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/foundations-black-power>

FIG.41 (pág 73) Malcom X, 1965, Michael Ochs. Retirado de: <https://photos.com/featured/3-malcolm-x-michael-ochs-archives.html>

FIG.42 (pág 74) Panthers on Parade, Stephen Shames. Retirado de: <https://stephenshames.com/>

FIG.43 (pág 75) A local Black Lives Matter organiser leads the march toward the heavily kitted police line, 2020, Jonathan Cherry. Retirado de: <https://www.theguardian.com/media/2020/jun/12/capturing-the-cry-for-change-photographers-on-the-blm-protests>

FIG.44 (pág 75) The Last Poets (1970) The Last Poets. Douglas 3. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/2138929-The-Last-Poets-The-Last-Poets

FIG.45 (pág 75) Gil Scott-Heron (1974) The Revolution Will Not Be Televised. Flying Dutchman. Retirado de: <https://www.discogs.com>

FIG.46 (pág 76) Sugarhill Gang (1976) Rapper's Delight. Sugar Hill Records Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/2234697-Sugar-hill-Gang-Rappers-Delight/image/SW1hZ2U6MTY3MzE5MDg=

FIG.47 (pág 81) Boogie Down Productions, Bronx, 1987, Janette Beckman. Retirado de: <https://janettebeckman.com/hip-hop/#thumbnails>

FIG.48 (pág 81) Public Enemy outside Def Jam Recordings, 1988, Janette Beckman. Retirado de: <https://janettebeckman.com/hip-hop/#thumbnails>

FIG.49 (pág 86) Nas in the studio, 1996, Sue Kwon. Retirado de: <https://www.suekwon.com/>

FIG.50 (pág 88) Gucci Mane (2007) The State Vs Radric Davis. Asylum Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/457541-Gucci-Mane-The-State-Vs-Radric-Davis

FIG.51 (pág 89) Eminem (2002) The Eminem Show. Aftermath Entertainment. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/12344-Eminem-The-Eminem-Show

FIG.52 (pág 89) Kendrick Lamar (2015) To Pimp a Butterfly. Top Dawg Entertainment. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/810214-Kendrick-Lamar-To-Pimp-A-Butterfly

FIG.53 (pág 89) Eminem (2018) Kamikaze. Shady Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1416558-Eminem-Kamikaze

FIG.54 (pág 90) Boogie Down Productions (1987) Criminal Minded. B-Boy Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/119681-Boogie-Down-Productions-Criminal-Minded

FIG.55 (pág 91) The Purist & Roc Marciano (2012) Change. King Kong Holding Company. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3574698-The-Purist-Change-Northern-And-Roozy

FIG.56 (pág 92) Public Enemy (1988) It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back. Def Jam Recordings. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/30296-Public-Enemy-It-Takes-A-Nation-Of-Millions-To-Hold-Us-Back

FIG.57 (pág 92) LL Cool J (2011) Radio. Def Jam Recordings. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/147707-LL-Cool-J-Radio

FIG.58 (pág 92) Beastie Boys (2011) Licensed to III. Def Jam Recordings. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/20090-Beastie-Boys-Licensed-To-III

FIG.59 (pág 93) Dance Music Report, 1985. Retirado de: <https://hyperallergic.com/395663/over-1700-images-from-hip-hop-history-are-digitized-by-cornell/>

FIG.60 (pág 94) Young Buck (2020) Outbreak. Cashville Records. Retirado de: <https://tidal.com/browse/album/142319566>

FIG.61 (pág 95) El Camino (2022) Let There Be Light. GGBR Records & Tapes. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/23864858-El-Camino-Let-There-Be-Light

FIG.62 (pág 95) Flee Lord e Phonk P. (2019) Ups and Downs. https://www.discogs.com/pt_BR/release/14373702-Flee-Lord-Phonk-P-Ups-And-Downs. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/14373702-Flee-Lord-Phonk-P-Ups-And-Downs

FIG.63 (pág 96) Young Dro (2015). Da Reality Show. Grand Hustle Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/7493393-Young-Dro-Da-Reality-Show

FIG.64 (pág 97) T.I (2010) No Mercy. Grand Hustle Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3699247-TI-No-Mercy

FIG.65 (pág 97) Travis Scott (2018) Astroworld. Cactus Jack Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/12773291-Travis-Scott-Astroworld

FIG.66 (pág 97) Westside Gunn (2020) Pray For Paris. Daupe!. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/15533687-Westside-Gunn-Pray-For-Paris

FIG.67 (pág 98) Conway The Machine (2019) Look What I Became. Griselda Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1624492-Conway-Look-What-I-Became

FIG.68 (pág 98) Master P (1992) Mama's Boy. In-A-Minute Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/7614643-Master-P-Mamas-Bad-Boy

FIG.69 (pág 99) Dre Dog (1995) I Hate You With a Passion. In-A-Minute Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/118494-Dre-Dog-I-Hate-You-With-A-Passion

FIG.70 (pág 99) Ice Cube (2008) Raw Footagee. Lench Mob Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/4023482-Ice-Cube-Raw-Footage

FIG.71 (pág 100) Mobb Deep (1995) The Infamous. Loud Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/223127-Mobb-Deep-The-Infamous

FIG.72 (pág 101) Wu-Tang Clan (1993) Enter The Wu-Tang. Loud Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/153749-Wu-Tang-Clan-Enter-The-Wu-Tang-36-Chambers

FIG.73 (pág 101) N.W.A (1991) Niggaz4Life. Ruthless Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/26113-NWA-Efil4zaggin

FIG.74 (pág 102) Jay-Z (1996) Reasonable Doubt. Roc-A-Fella Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/227021-Ja%C3%BF-Z-Reasonable-Doubt

FIG.75 (pág 102) Snoop Dogg (2002) Paid tha Cost to Be da Bo\$\$. Doggy Style Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/342474-Snoop-Dogg-Paid-Tha-Cost-To-Be-Da-Bo

FIG.76 (pág 102) Geto boys (1989) Grip it! On That Other Level. Rap-A-Lot Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/1544666-Ghetto-Boys-Grip-It-On-That-Other-Level

FIG.77 (pág 104) Geto boys (1990) The Geto Boys. Def Jam Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/233007-The-Geto-Boys-The-Geto-Boys

FIG.78 (pág 104) Black Star (1999) Mos Def & Talib Kweli Are Black Star. Rawkus Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/227581-Black-Star-Mos-Def-Talib-Kweli-Are-Black-Star

FIG.79 (pág 105) Mos Def (1999) Black On Both Sides.

FIG.80 (pág 106) N.W.A (1988) Straight Outta Compton. Ruthless Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/26117-NWA-Straight-Outta-Compton

FIG.81 (pág 107) N.W.A (1996) 100 Miles And Runnin'. Priority Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/26111-NWA-100-Miles-And-Runnin

FIG.82 (pág 108) Coolio (1995) Gangsta's Paradise. MCA Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/100540-Coolio-Gangstas-Paradise

FIG.83 (pág 109) Reason (2017) There You Have It. Top Dawg Entertainment. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1847087-Reason-There-You-Have-It

FIG.84 (pág 109) Kendrick Lamar (2012) good Kid, m.A.A.d city. Top Dawg Entertainment. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/4923442-Kendrick-Lamar-good-kid-mAA-d-city

FIG.85 (pág 109) Kendrick Lamar (2022) Mr. Morale & the Big Steppers. Top Dawg Entertainment. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/24301901-Kendrick-Lamar-Mr-Morale-The-Big-Steppers

FIG.86 (pág 110) Lil Wayne (2010) Rebirth. Young Money Entertainment. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/227937-Lil-Wayne-Rebirth

FIG.87 (pág 110) Lil Wayne (2008) Tha Carter III. Young Money Entertainment. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/93041-Lil-Wayne-Tha-Carter-III

FIG.88 (pág 111) Chief Keef (2015) Sorry 4 The Weight. Glo Gang. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1554091-Chief-Keef-Sorry-For-The-Weight

FIG.89 (pág 111) Mozzy (2020) Beyond Bulletproof. Mozzy Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/2827388-Mozzy-Beyond-Bulletproof

FIG.90 (pág 113) Dave East no estúdio, 2021. Retirado de: <https://twitter.com/DaveEast/status/1382779681766830084>

FIG.91 (pág 120) The Roots (1999) Things Fall Apart. MCA Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/39713-The-Roots-Things-Fall-Apart

FIG.92 (pág 120) Paris (1990) The Devil Made Me Do It. Tommy Boy Music. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/112234-Paris-The-Devil-Made-Me-Do-It

FIG.93 (pág 123) Babyface Gunna (2018) All Day. Mozzy Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/14998781-Babyface-Gunna-All-Day

FIG.94 (pág 123) Nas (2018) Nasir. Def Jam Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/12479042-Nas-Nasir

FIG.95 (pág 124) Kendrick Lamar (2015) To Pimp a Butterfly. Top Dawg Entertainment. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/810214-Kendrick-Lamar-To-Pimp-A-Butterfly

FIG.96 (pág 125) Paris (1992) The Days of Old. Guerrilla Funk Recordings. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/112241-Paris-The-Days-Of-Old

FIG.97 (pág 125) Meek Mill (2015) DC4. Maybach Music Group. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/9809279-Meek-Mill-DC4

FIG.98 (pág 126) Paris (2008) Acid Reflex. Guerrilla Funk Recordings. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/1532214-Paris-Acid-Reflex

FIG.99 (pág 127) Conway The Machine (2018) Eif 2: Eat What U Kill. Griselda Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1503608-Conway-EIF-2-Eat-What-U-Kill

FIG.100 (pág 127) Ice-T (1989) The Iceberg. Sire Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/107575-Ice-T-The-Iceberg-Freedom-Of-Speech-Just-Watch-What-You-Say

FIG.101 (pág 127) Public enemy (2005) Can't Hold Us. Guerrilla Funk Recordings. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/205102-Public-Enemy-Cant-Hold-Us-Back

FIG.102 (pág 128) Mc Eiht (2020) Lessons. Blue Stamp Music Group. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/2847193-MC-Eiht-Lessons

FIG.103 (pág 128) \$tupid Young e Tee Grizzley (2020) Wit A Sticc. Afficals. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/18005254-tupid-Young-X-Tee-Grizzley-Wit-A-Sticc

FIG.104 (pág 129) Westside Gunn (2018) Supreme Blientele. Griselda Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1391921-Westside-Gunn-Supreme-Blientele

FIG.105 (pág 130) Meek Mill (2020) The Other Side of America. Atlantic Records. Retirado de: <https://rateyourmusic.com/release/single/meek-mill/otherside-of-america/>

FIG.106 (pág 130) Terrace Martin (2020) Pig Feet. Sounds Of Crenshaw. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/15409056-Terrace-Martin-Pig-Feet

FIG.107 (pág 132) T.I, Quavo, RaRa e Meek Mill (2016) Black Man. Grand Hustle. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/10290385-TI-Quavo-RaRa-9-Meek-Mill-Black-Man

FIG.108 (pág 132) Jedi Mind Tricks (2004) Legacy of Blood. Babygrande Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1242-Jedi-Mind-Tricks-Legacy-Of-Blood

FIG.109 (pág 132) June e Young Mozzy (2017) Same Enemy. Retirado de: <https://music.apple.com/ar/album/same-enemy/1214048315>

FIG.110 (pág 133) The Roots (2006) Game Theory. Def Jam Records Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/39986-The-Roots-Game-Theory

FIG.111 (pág 133) Conway The Machine (2018) Death By Misadventure. Daupel!. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1367329-Conway-6-SonnyJim-Death-By-Misadventure

FIG.112 (pág 134) Conway The Machine e Rev.Shines (2018) Grimey Sh*t/ Take Life. Daupel!. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/2387122-Rev-Shines-Conway-Grimey-Shit-Take-Life

FIG.113 (pág 135) Conway The Machine (2017) G.O.A.T. Griselda Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1360458-Conway-GOAT

FIG.114 (pág 136) Westside Gunn (2016) Dont' Get Scared Now. Daupel!. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1084764-GXFR-Dont-Get-Scared-Now

FIG.115 (pág 137) Gucci Mane (2015) The Oddfather. RBC Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/5933723-Gucci-Mane-C4-The-Oddfather-The-Gucci-Vincent-Gigante-Story

FIG.116 (pág 137) Conway The Machine (2017) Everybody Is F.O.O.D. Griselda Records Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1472727-Conway-Everybody-Is-FOOD

FIG.117 (pág 138) MC Eiht (2022) Revolution In Progress. Blue Stamp Music. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/24939916-MC-Eiht-Revolution-In-Progress

FIG.118 (pág 138) Mozzy (2020) Occupation Hazard. Mozzy Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/21629761-Mozzy-Occupational-Hazard

FIG.119 (pág 138) Scarface (1991) Mr.Scarface Is Back. Rap-A-Lot Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/121639-Scarface-Mr-Scarface-Is-Back

FIG.120 (pág 139) Mos Def (2004) The New Danger. Rawkus Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/150397-Mos-Def-The-New-Danger

FIG.121 (pág 141) P.K.O (1990) Armed & Dangerous. Youngsta Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3851942-PKO-Armed-Dangerous

FIG.122 (pág 141) Public Enemy (1991) Can't Truss It. Def Jam Recordings. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/51011-Public-Enemy-Cant-Truss-It

FIG.123 (pág 141) Warren G (1997) I Shot The Sheriff. Def Jam Recordings. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/312082-Warren-G-I-Shot-The-Sheriff

FIG.124 (pág 142) Public Enemy (1992) Hazy Shade of Criminal.Def Jam Recordings. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/576780-Public-Enemy-Hazy-Shade-Of-Criminal

FIG.125 (pág 143) Non Phixion (1998) I Shot Reagan. Uncle Howie Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/79488-Non-Phixion-I-Shot-Reagan

FIG.126 (pág 143) The Roots (1999) Things Fall Apart. MCA Records. Retirado de: <https://faroutmagazine.co.uk/story-behind-the-roots-things-fall-apart-album-cover/>

FIG.127 (pág 144) YG (2014) My Krazy Life. Def Jam Recordings. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/674416-YG-My-Krazy-Life

FIG.128 (pág 145) Meek Mill (2012) Dreams and Nightmares. Maybach Music Group. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/510037-Meek-Mill-Dreams-And-Nightmares

FIG.129 (pág 145) Lil Wayne (2015) Street Chains. Young Money Entertainment. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/10356784-Lil-Wayne-Street-Chains

FIG.130 (pág 147) Meek Mill (2011) American Dreamin. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/24782300-Meek-Mill-American-Dreamin

FIG.131 (pág 147) Wu-Tang Clan (2001) Iron Flag. Loud Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/36826-Wu-Tang-Clan-Iron-Flag

FIG.132 (pág 149) Nas (2004) Street's Disciple. Columbia Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/20311-Nas-Streets-Disciple

FIG.133 (pág 149) Chief Keef (2021) 4Nem. RBC Records. Glo Gang. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/25276759-Chief-Keef-4NEM

FIG.134 (pág 149) Paris (2003) Freedom. Guerrilla Frunk Recordings. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/242101-Paris-Freedom

FIG.135 (pág 150) KRS-One (1993) Sound Of Da Police. Jive Records. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/62679-KRS-One-Sound-Of-Da-Police

FIG.136 (pág 150) Paris (1992) Sleeping With The Enemy. Guerrilla Funk Recordings. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/112236-Paris-Sleeping-With-The-Enemy

FIG.137 (pág 150) Clipse, 1999, Jonathan Mannion. Retirado de: <https://www.abcdrduson.com/interviews/jonathan-mannion-interview/attachment/jonathan-mannion-clipse/>

CATÁLOGO

FIG.1 (pág 181) The Butchers (1987) *Justiceville*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/14188770-The-Butchers-Justiceville

FIG.2 (pág 181) Boogie Down Productions (1987) *Criminal Minded*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/119681-Boogie-Down-Productions-Criminal-Minded

FIG.3 (pág 181) Black By Demande (1988) *Can't Get Enough / All Rappers Give up*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/100183-Black-By-Demand-Cant-Get-Enough-All-Rappers-Give-Up

FIG.4 (pág 181) Boogie Down Productions (1988) *By All Means Necessary*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/119686-Boogie-Down-Productions-By-All-Means-Necessary

FIG.5 (pág 181) Public Enemy (1988) *Black Steel In The Hour of Chaos*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/30230-Public-Enemy-Black-Steel-In-The-Hour-Of-Chaos

FIG.6 (pág 181) Public Enemy (1988) *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/30296-Public-Enemy-It-Takes-A-Nation-Of-Millions-To-Hold-Us-Back

FIG.7 (pág 181) Ice-T (1989) *The Iceberg*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/107575-Ice-T-The-Iceberg-Freedom-Of-Speech-Just-Watch-What-You-Say

FIG.8 (pág 181) Boogie Down Productions (1989) *Ghetto Music: The Blueprint of Hip Hop*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/119688-Boogie-Down-Productions-Ghetto-Music-The-Blueprint-Of-Hip-Hop

FIG.9 (pág 181) Paris (1990) *Break The Grip of Shame*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/112233-Paris-Break-The-Grip-Of-Shame

FIG.10 (pág 182) Public Enemy (1990) *Welcome to The Terrordome*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/51004-Public-Enemy-Welcome-To-The-Terrordome

FIG.11 (pág 182) P.K.O. (1990) *Armed And Dangerous*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3851942-PKO-Armed-Dangerous

FIG.12 (pág 182) Public Enemy (1990) *911 Is a Joke*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/50998-Public-Enemy-911-Is-A-Joke

FIG.13 (pág 182) Paris (1990) *The Devil Made Me do It*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/226617-Paris-The-Devil-Made-Me-Do-It

FIG.14 (pág 182) Geto Boys (1990) *The Geto Boys*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/104889-The-Geto-Boys-The-Geto-Boys

FIG.15 (pág 182) EPMD (1990) *Business As Usual*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/156416-EPMD-Business-As-Usual

FIG.16 (pág 182) Boogie Down Productions (1990) *Love's Gonna Get'cha (Material Love)*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/165293-Boogie-Down-Productions-Loves-Gonna-Getcha-Material-Love

FIG.17 (pág 182) Paris (1990) *The Devil Made Me Do It (12" Single)*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/112235-Paris-The-Devil-Made-Me-Do-It

FIG.18 (pág 182) M.C. Shan (1990) *Time for Us to Defend Ourselves*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/76858-MC-Shan-Time-For-Us-To-Defend-Ourselves

FIG.19 (pág 183) Paris (1990) *The Devil Made Me do It: The Deluxe Edition*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/112234-Paris-The-Devil-Made-Me-Do-It

FIG.20 (pág 183) Ice Cube (1990) *Kill at Will*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/97471-Ice-Cube-Kill-At-Will

FIG.21 (pág 183) Criminal Nation (1990) *Insane*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/479353-Criminal-Nation-Insane

FIG.22 (pág 183) N.W.A (1991) *Niggaz4Life*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/26113-NWA-Efil4zaggin

FIG.23 (pág 183) Public Enemy (1991) *Can't Truss It*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/51011-Public-Enemy-Cant-Truss-It

FIG.24 (pág 183) Ice Cube (1991) *Death Certificate*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/97474-Ice-Cube-Death-Certificate

FIG.25 (pág 183) Public Enemy (1991) *Apocalypse 91...The Enemy Strikes Black*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/30225-Public-Enemy-Apocalypse-91-The-Enemy-Strikes-Black

FIG.26 (pág 183) Tupac (1991) *Trapped*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/84749-2Pac-Trapped

FIG.27 (pág 183) Scarface (1991) *Mr. Scarface Is Back*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/121639-Scarface-Mr-Scarface-Is-Back

FIG.28 (pág 184) Paris (1992) *The Days of Old*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/112241-Paris-The-Days-Of-Old

FIG.29 (pág 184) Paris (1992) *Sleeping With The enemy*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/112236-Paris-Sleeping-With-The-Enemy

FIG.30 (pág 184) *The Disposable Heroes of Hiphoprisy (1992) Hypocrisy Is The Greatest Luxury*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/85641-The-Disposable-Heroes-Of-Hiphoprisy-Hypocrisy-Is-The-Greatest-Luxury

FIG.31 (pág 184) Public Enemy (1992) *Hazy Shade of Criminal*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/51022-Public-Enemy-Hazy-Shade-Of-Criminal

FIG.32 (pág 184) Paris (1992) *Sleeping With The Enemy: The Deluxe Version*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/16262324-Paris-Sleeping-With-The-Enemy

FIG.33 (pág 184) P.K.O (1992) *They Scared of a Nigga*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/333769-PKO-They-Scared-Of-A-Nigga

FIG.34 (pág 184) Public Enemy (1992) *Greatest Misses*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/51018-Public-Enemy-Greatest-Misses

FIG.35 (pág 184) KRS-One (1993) *Sound of da Police*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/62679-KRS-One-Sound-Of-Da-Police

FIG.36 (pág 184) Pooh-Man (1993) *Run Brotha Run*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/172634-Pooh-Man-Run-Brotha-Run

FIG.37 (pág 185) Naughty By Nature (1993) *19 Naughty III*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/1743405-Naughty-By-Nature-19-Naughty-III

FIG.38 (pág 185) I.M.P (1993) *Back In The Days*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/640752-IMP-Back-In-The-Days

FIG.39 (pág 185) Public Enemy (1994) *Muse Sick-n-hour Mess Age*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/51040-Public-Enemy-Muse-Sick-N-Hour-Mess-Age

FIG.40 (pág 185) Trinity Garden Cartel (1994) *Don't Blame It on da Music*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/259547-Trinity-Garden-Cartel-Dont-Blame-It-On-Da-Music

FIG.41 (pág 185) Master P. (1994) *The Ghettos Tryin To Kill Me!*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/118514-Master-P-The-Ghettos-Tryin-To-Kill-Me

FIG.42 (pág 185) M.O.P (1994) How About Some Hard Core (12" Maxi Single). Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/283560-MOP-How-About-Some-Hardcore

FIG.43 (pág 185) Various (1996) *4080 Hip Hop Magazine: Compilation Album Volume 1: Mobbin' Thru The Bay!*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/501318-Various-4080-Hip-Hop-Magazine-Compilation-Album-Volume-1-Mobbin-Thru-The-Bay

FIG.44 (pág 185) N.W.A (1996) *100 Miles and Runnin'*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/search?q=100+Miles+and+Runnin%27&type=all

FIG.45 (pág 185) Warren G (1997) *I Shot The Sheriff*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/115688-Warren-G-I-Shot-The-Sheriff

FIG.46 (pág 186) Non Phixion (1998) *I Shot Reagan*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/79488-Non-Phixion-I-Shot-Reagan

FIG.47 (pág 186) Soulja Slim (1998) *Give It 2' Em Raw*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/121661-Master-P-Presents-Soulja-Slim-Give-It-2-Em-Raw

FIG.48 (pág 186) Paris (1998) *Blast First*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/347086-Paris-Blast-First

FIG.49 (pág 186) The Roots (1999) *Things Fall Apart*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/2438514-The-Roots-Things-Fall-Apart

FIG.50 (pág 186) The Roots (1999) *Things Fall Apart*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3368383-The-Roots-Things-Fall-Apart

FIG.51 (pág 186) The Roots (1999) *Things Fall Apart*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3835935-The-Roots-Things-Fall-Apart

FIG.52 (pág 186) Master P (1999) *Stop Playing With Me*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/700828-Master-P-Stop-Playing-With-Me

FIG.53 (pág 186) Bumpy Knuckles (1999) *A Part of My Life / Devious Minds*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/302070-Bumpy-Knuckles-A-Part-Of-My-Life-Devious-Minds

FIG.54 (pág 186) Eminem (1999) *The Slim Shady LP*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/12172-Eminem-The-Slim-Shady-LP

FIG.55 (pág 187) Dead Prez (2000) *Lets Get Free*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/7103014-Dead-Prez-Lets-Get-Free

FIG.56 (pág 187) Eminem (2000) *I'm Back*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/815606-Eminem-Im-Back

FIG.57 (pág 187) Swamp Life (2000) *Born 2 Die*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/1624290-Swamp-Life-Born-2-Die

FIG.58 (pág 187) Tricky (2001) *Evolution Revolution Love*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/537059-Tricky-Evolution-Revolution-Love

FIG.59 (pág 187) Immortal Technique (2001) *Revolutionary Vol.1*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/7236685-Immortal-Technique-Revolutionary-Vol-1

FIG.60 (pág 187) Wu-Tang Clan (2001) *Iron Flag*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/36826-Wu-Tang-Clan-Iron-Flag

FIG.61 (pág 187) Immortal Technique (2003) *Revolutionary Vol.2*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/51838-Immortal-Technique-Revolutionary-Vol-2

FIG.62 (pág 187) Paris (2003) *Sonic Jihad*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/7500438-Paris-Sonic-Jihad

FIG.63 (pág 187) Paris (2003) *Freedom*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/242101-Paris-Freedom

FIG.64 (pág 188) 50 Cent (2003) *Get Rich or Die Tryin'*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/485114-50-Cent-Get-Rich-Or-Die-Tryin

FIG.65 (pág 188) Nas (2004) *Street's Disciple*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/20311-Nas-Streets-Disciple

FIG.66 (pág 188) Eminem (2004) *Just Lose It*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/19897-Eminem-Just-Lose-It

FIG.67 (pág 188) Non Phixion (2004) *The Green CD/DVD*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/260380-Non-Phixion-The-Green-CDDVD

FIG.68 (pág 188) The Last Poets, Dead Prez e Common (2004) *Panthers*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/246385-The-Last-Poets-Dead-Prez-Common-Panthers

FIG.69 (pág 188) Jedi Mind Tricks (2004) *Legacy of Blood*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1242-Jedi-Mind-Tricks-Legacy-Of-Blood

FIG.70 (pág 188) Mos Def (2004) *The New Danger*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/150397-Mos-Def-The-New-Danger

FIG.71 (pág 188) Dj Warrior & Outlawz (2004) *Outlaw Warriorz Vol.1*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3779507-DJ-Warrior-Outlawz-Outlaw-Warriorz-Vol-1-Higginsmedia-Collectors-Edition

FIG.72 (pág 188) Big Mike (2004) *Cruel Summer 2K4 Part.4*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/23830514-Big-Mike-Cruel-Summer-2k4-Part4-Advantage-Big-Mike

FIG.73 (pág 189) Eminem (2005) *Like Toy Soldiers*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/19905-Eminem-Like-Toy-Soldiers

FIG.74 (pág 189) The Roots (2006) *Game Theory*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/39986-The-Roots-Game-Theory

FIG.75 (pág 189) T-Kash (2006) *Turf War Syndrome*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/174319-T-KASH-Turf-War-Syndrome

FIG.76 (pág 189) Mr.Shadow (2006) *Gang Files*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3597669-Mr-Shadow-Gang-Files

FIG.77 (pág 189) Public Enemy (2006) *Rebirth of A Nation*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/16462296-Public-Enemy-Featuring-Paris-Rebirth-Of-A-Nation

FIG.78 (pág 189) Ice-T (2006) *Live In Concert Montreaux*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/948114-Ice-T-Live-In-Montreux

FIG.79 (pág 189) Nas (2008) *Untitled*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/20348-Nas-Untitled

FIG.80 (pág 189) Paris (2008) *Acid Reflex*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/112251-Paris-Acid-Reflex

FIG.81 (pág 189) Immortal Technique (2009) *The Best of The Worst*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/4594722-Immortal-Technique-The-Best-Of-The-Worst

FIG.82 (pág 190) Ice Cube (2010) *I Am The West*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1158820-Ice-Cube-I-Am-The-West

FIG.83 (pág 190) Immortal Technique (2011) *The Martyr*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/587774-Immortal-Technique-The-Martyr

FIG.84 (pág 190) R.I.P The General & The Outlawz (2011) *Tweet This*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/9072219-Rip-The-General-Ft-The-Outlawz-Tweet-This

FIG.85 (pág 190) Meek Mill (2012) *American Dreamin*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/24782300-Meek-Mill-American-Dreamin

FIG.86 (pág 190) Boogie Down Productions (2012) *South Bronx Teachings: A Collection of Boogie Down Productions*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/752679-Boogie-Down-Productions-South-Bronx-Teachings-A-Collection-Of-Boogie-Down-Productions

FIG.87 (pág 190) The Coup (2012) *Sorry to Bother You*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/495046-The-Coup-Sorry-To-Bother-You

FIG.88 (pág 190) Meek Mill (2012) *Dreams and Nightmares*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/4078305-Meek-Mill-Dreams-And-Nightmares

FIG.89 (pág 190) T.I (2012) *Trouble Man Heavy Is The Head*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/520461-TI-Trouble-Man-Heavy-Is-The-Head

FIG.90 (pág 190) T.I (2012) *F#ck Da City Up*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/6498660-TI-Fuck-Da-City-Up

FIG.91 (pág 191) The Outlawz & Young Buck (2013) *Warrior Music*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/9047986-The-Outlawz-Young-Buck-Warrior-Music

FIG.92 (pág 191) B.O.B (2013) *We Still In this Bitch*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1500026-BoB-Featuring-TI-Juicy-J-We-Still-In-This-Bitch

FIG.93 (pág 191) G Herbo (2014) *Pistol P Project*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/6454953-G-Herbo-AKA-Lil-Herb-Pistol-P-Project

FIG.94 (pág 191) YG (2014) *My Krazy Life*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/674416-YG-My-Krazy-Life

FIG.95 (pág 191) Public Enemy (2015) *Fight The Power: The Collection*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/7515939-Public-Enemy-Fight-The-Power-The-Collection

FIG.96 (pág 191) Lil Wayne (2015) *Sorry 4 The Wait 2*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/886922-Lil-Wayne-Sorry-4-The-Wait-2

FIG.97 (pág 191) Young Dolph, Gucci Mane e Peewee Lonhway (2015) *Felix Brothers*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/5896621-Young-Dolph-Gucci-Mane-Peewee-Longway-Felix-Brothers

FIG.98 (pág 191) Gucci Mane (2015) *Trap House 5: The Last Chapter*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/6876518-Gucci-Mane-Trap-House-5-The-Final-Chapter

FIG.99 (pág 191) Paris (2015) *Pistol Politics*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1811814-Paris-Pistol-Politics

FIG.100 (pág 192) Kendrick Lamar (2015) *To Pimp a Butterfly*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/810214-Kendrick-Lamar-To-Pimp-A-Butterfly

FIG.101 (pág 192) Lil Wayne (2015) *Street Chains*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/10356784-Lil-Wayne-Street-Chains

FIG.102 (pág 192) E Mozzzy (2015) *Head Honcho*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/11993371-E-Mozzy-Head-Honcho

FIG.103 (pág 192) Gucci Mane (2015) *The Oddfather*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/5933723-Gucci-Mane-C4-The-Oddfather-The-Gucci-Vincent-Gigante-Story

FIG.104 (pág 192) Top 40 \$hawty (2015) *First Time Felon*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/22264900-Top-40-hawty-First-Time-Felon

FIG.105 (pág 192) Common (2016) *Letter To The Free*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/10321054-Common-Letter-To-The-Free

FIG.106 (pág 192) Westside Gunn (2016) *Don't Get Scared Now*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/9300628-GXFR-Dont-Get-Scared-Now

FIG.107 (pág 192) The Last Poets (2016) *Black Lives Matter*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/9716666-The-Last-Poets-Black-Lives-Matter

FIG.108 (pág 192) Meek Mill (2016) *DC4*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/9809279-Meek-Mill-DC4

FIG.109 (pág 193) T.I, Quavo, RaRa e Meek Mill (2016) *Black Man*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/10290385-TI-Quavo-RaRa-9-Meek-Mill-Black-Man

FIG.110 (pág 193) Westside Gunn e Conway The Machine (2016) *Griselda Ghost*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1025791-Westside-Gunn-Conway-Griselda-Ghost

FIG.111 (pág 193) Conway The Machine (2017) *Reject On Steroids*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1236003-Conway-Reject-On-Steroids

FIG.112 (pág 193) Conway The Machine (2017) *G.O.A.T*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/11973692-Conway-GOAT

FIG.113 (pág 193) June & Young Mezzy (2017) *Same Enemy*. Retirado de: <https://music.apple.com/ar/album/same-enemy/1214048315>

FIG.114 (pág 193) Murda Beatz (2017) *Bloody Hands*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/20532460-Murda-Beatz-Bloody-Hands

FIG.115 (pág 193) Babyface Gunna (2018) *Slimey situationz*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/14912127-Babyface-Gunna-Slimey-Situationz

FIG.116 (pág 193) Chief Keef (2018) *The Glofiles*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/13219806-Chief-Keef-The-GloFiles-Pt-1

FIG.117 (pág 193) Conway The Machine (2018) *Everybody Is F.O.O.D. 2*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/13384742-Conway-The-Machine-Everybody-Is-FOOD-2-Eat-What-You-Kill

FIG.118 (pág 194) Rev Shines (2018) *Grimey Sh*t / Take Life*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/2387122-Rev-Shines-Conway-Grimey-Shit-Take-Life

FIG.119 (pág 194) Conway The Machine (2018) *Death by Misadventure*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1367329-Conway-6-Sonny-Jim-Death-By-Misadventure

FIG.120 (pág 194) Westside Gunn (2018) *Supreme Blientele*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1391921-WestsideGunn-Supreme-Blientele

FIG.121 (pág 194) Conway The Machine (2018) *Everybody Is F.O.O.D.* Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1472727-Conway-Everybody-Is-FOOD

FIG.122 (pág 194) Nas (2018) *Nasir*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/12479042-Nas-Nasir

FIG.123 (pág 194) Babyface Gunna (2018) *Real Shottas*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/14915891-Tona-Da-Owna-Real-Shottas

FIG.124 (pág 194) Babyface Gunna (2018) *All Day*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/14998781-Babyface-Gunna-All-Day

FIG.125 (pág 194) Ice Cube (2018) *Everythangs Corrupt*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1466059-Ice-Cube-Everythangs-Corrupt

FIG.126 (pág 194) Pounds (2019) *T.O.N.Y. 2*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/2909707-Pounds-TONY-2

FIG.127 (pág 194) Conway The Machine (2019) *Everybody Is F.O.O.D. 3*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1557430-Conway-Everybody-Is-FOOD-3

FIG.128 (pág 194) 38 Spesh (2019) *A Bullet For Hevery Heathen*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1616080-38-Spesh-Big-Ghost-Ltd-A-Bullet-For-Every-Heathen

FIG.129 (pág 194) G Herbo (2019) *Summer Is Canceled*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/14941295-G-Herbo-Summer-Is-Cancelled

FIG.130 (pág 195) Conway The Machine (2020) *Everybody Is F.O.O.D: Part 1, 2, 3*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/2194597-Conway-The-Machine-Everybody-Is-FOOD-Part-1-2-3

FIG.131 (pág 195) Terrace Martin (2020) *Pig Feet*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/15409056-Terrace-Martin-Pig-Feet

FIG.132 (pág 195) Meek Mill (2020) *Other Side of America*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/15470398-Meek-Mill-OtherSide-Of-America

FIG.133 (pág 195) Juicy J (2020) *Hella Fuckin' Trauma*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/15583805-Juicy-J-Hella-Fn-Trauma

FIG.134 (pág 195) Paris (2020) *Safe Space Invader*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/15963089-Paris-Safe-Space-Invader

FIG.135 (pág 195) MC Eiht (2020) *Eiht Lessons*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/16008329-MC-Eiht-Lessons

FIG.136 (pág 196) Tee Grizzley (2020) *Mr. Officer*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/17257135-Tee-Grizzley-Ft-Queen-Naija-Members-Of-The-Detroit-Youth-Choir-Mr-Officer

FIG.137 (pág 196) G Herbo (2020) *PTSD*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/2059198-G-Herbo-PTSD

FIG.138 (pág 196) Mozzy (2020) *Occupational Hazard*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/21629761-Mozzy-Occupational-Hazard

FIG.139 (pág 196) Public Enemy (2020) *State of The Union (STFU)*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/15572809-Public-Enemy-State-Of-The-Union-STFU

FIG.140 (pág 196) Griselda & BSF (2020) *Conflicted*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/master/2193061-Griselda-2-x-BSF-Conflicted-Soundtrack

FIG.141 (pág 196) D Smoke (2020) *Let Go*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/15660547-D-Smoke-SiR-Let-Go

FIG.142 (pág 196) Chief Keef (2022) *4Nem*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/25276759-Chief-Keef-4NEM

FIG.143 (pág 196) MC Eiht (2022) *Revolution In Progress*. Retirado de: https://www.discogs.com/pt_BR/release/24939916-MC-Eiht-Revolution-In-Progress



