

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS

PAULO HENRIQUE FERREIRA BORGES DOS SANTOS

**“NOSSOS LIVROS FORAM DISCOS”:
POTENCIALIDADES PEDAGÓGICAS DO RAP PARA A EDUCAÇÃO
DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS**

SÃO CARLOS-SP

2024

PAULO HENRIQUE FERREIRA BORGES DOS SANTOS

**“NOSSOS LIVROS FORAM DISCOS”:
POTENCIALIDADES PEDAGÓGICAS DO RAP PARA A EDUCAÇÃO DAS
RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação, área de concentração: Educação, Cultura e Subjetividade.

Orientadora: Ana Cristina Juvenal da Cruz

São Carlos-SP

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Educação

Folha de aprovação

Assinatura dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Mestrado do candidato Paulo Henrique Ferreira Borges dos Santos, realizada em 16/02/2024

Profa. Dra. Ana Cristina Juvenal da Cruz (orientadora)
Universidade Federal de São Carlos

Profa. Dra. Jaqueline Lima Santos
Universidade Estadual de Campinas

Profa. Dra. Daniela Vieira
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Douglas Verrangia Correa da Silva
Universidade Federal de São Carlos

Dedico este trabalho a minha filha Ayomide Loango.

Que minhas ausências durante a realização desse trabalho possam fazer sentido. Que a escolarização da sua geração seja menos desigual.

AGRADECIMENTOS

Existe um ditado Ioruba que diz: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”. A presente dissertação é uma conquista coletiva, fruto de uma caminhada que não se encerrou.

Agradeço:

Aos meus Orixás, por me manterem de pé e perseverante.

À todas as pessoas que caminham conosco.

Súplica

Tirem-nos tudo,
mas deixem-nos a música!

Tirem-nos a terra em que nascemos,
onde crescemos
e onde descobrimos pela primeira vez
que o mundo é assim:
um labirinto de xadrez...

Tirem-nos a luz do sol que nos aquece,
a tua lírica de xingombela
nas noites mulatas
da selva moçambicana
(essa lua que nos semeou no coração
a poesia que encontramos na vida)
tirem-nos a palhota-humilde cubata
onde vivemos e amamos,
tirem-nos a machamba que nos dá o pão,
tirem-nos o calor de lume
(que nos é quase tudo)
– mas não nos tirem a música!

Podem desterrar-nos,
levar-nos
para longes terras,
vender-nos como mercadoria,
acorrentar-nos
à terra, do sol à lua e da lua ao sol,
mas seremos sempre livres
se nos deixarem a música!
Que onde estiver nossa canção
mesmo escravos, senhores seremos;
e mesmo mortos, viveremos.
E no nosso lamento escravo
estará a terra onde nascemos,
a luz do nosso sol,
a lua dos xingombelas,
o calor do lume,
a palhota onde vivemos,
a machamba que nos dá o pão!

E tudo será novamente nosso,
ainda que cadeias nos pés
e azorrague no dorso...
E o nosso queixume
será uma libertação
derramada em nosso canto!
– Por isso pedimos,
de joelhos pedimos:
Tirem-nos tudo...
mas não nos tirem a vida,
não nos levem a música!

(Noémia Sousa)

RESUMO

A presente pesquisa apresenta potencialidades do rap para a educação das relações étnico-raciais. Trata-se de compreender o rap como uma cultura elaborada a partir da produção intelectual da diáspora negra, busca-se articulá-lo como um saber a partir do qual é possível delinear-lo com pedagogias escolares. Com isso, objetivamos, tendo como endosso a Lei 10.639/03 e as orientações do Parecer 003/2004 do Conselho Nacional da Educação, contribuir para a elaboração de práticas escolares que contemplem efetivamente a educação das relações étnico-raciais. Metodologicamente, a pesquisa tem como corpus análise documental, entrevistas, levantamento bibliográfico e obras de rap. Como compromisso político, tal qual salienta historicamente o rap, esta pesquisa é uma proposta de resposta de luta política para que num futuro próximo, trechos de letras como “*vi um pretinho / seu caderno era um fuzil*” (Racionais MC’s, 2002) sejam lembrados apenas como elementos do passado, e não mais como relatos da experiência vivida de pessoas negras.

Palavras-chave: rap; educação; Lei 10.639/03.

ABSTRACT

This research presents the potentiality of rap for the education of ethnic-racial relations. It aims to understand rap as a culture elaborated from the intellectual production of the black diaspora, seeking to articulate it as a knowledge from which it is possible to outline it with school pedagogies. Thus, we aim, endorsing Law 10.639/03 and the guidelines of Opinion 003/2004 of the National Council of Education, to contribute to the elaboration of school practices that effectively contemplate the education of ethnic-racial relations. Methodologically, this research has as its corpus documentary analysis, interviews, bibliographic research, and rap works. As a political commitment, just as rap has historically emphasized, this research is a proposal for a political struggle response so that in the near future, lyrics like “I saw a little black boy / his notebook was a rifle” (Racionais MC's, 2002) are remembered just as elements of the past, and no longer as accounts of the lived experience of black people.

Keywords: rap; education; Law 10.639/03

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Print do post de divulgação da Batalha da Fonte com show de Ptwo Packer.....	25
Figura 2 - Defesa de mestrado de Elaine N. de Andrade, 1996.....	33
Figura 3 - Compilação das capas das cinco edições da revista Pode Crê!.....	80
Figura 4 - Print de post do Instagram Batalha da Fonte, 13 jun. 2023.....	101
Figura 5 - Capa do álbum O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui.....	116
Figura 6 - Capa do EP Univerguetto, Relatos da Zona Oeste.....	117
Gráfico 1 - Teses e dissertações relacionadas ao rap listadas pela CAPES.....	30
Gráfico 2 – Comparação entre teses e dissertações relacionadas ao rap listadas pela CAPES.....	31
Gráfico 3 - Total de teses e de dissertações relacionadas ao Rap na área da educação listadas pela CAPES.....	34
Gráfico 4 - Distribuição regional de teses e dissertações relacionadas ao rap na área da educação listadas pela CAPES.....	35

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CD – Compact disc

CNE - Conselho Nacional da Educação

DJ - *Disk Jokey*

EP- *Extended Play*

ERER- Educação das Relações Étnico-Raciais

FECONEZU – Festival Comunitário Negro Zumbi

FNB - Frente Negra Brasileira

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

INSPER – Instituto de Ensino e Pesquisa

LDB - Lei de Diretrizes e Bases

MC - Mestre de Cerimônia

MEC – Ministério da Educação e Cultura

MNU - Movimento Negro Organizado

MVI - Mortes Violentas Intencionais

OGRQNEA - O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui

ONG - Organização Não Governamental

PNAD - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios

SAEB - Sistema de Avaliação da Educação Básica

SECADI – Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade

SEPPIR – Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial

TEN - Teatro Experimental do Negro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: OS CAMINHOS QUE TRILHEI PRA CHEGAR ATÉ AQUI	14
O problema e objetivos da pesquisa: Nossos motivos pra lutar ainda são os mesmos	15
CAPÍTULO 1: OS MÉTODOS, O PARECER CNE/CP 003/04 E OS ESTUDOS BRASILEIROS RELACIONADOS AO RAP	21
1.1 <i>Os modos de fazer a pesquisa</i>	21
1.2 <i>O Parecer CNE/CP 003/04</i>	26
1.3 Um panorama sobre o campo: os estudos sobre rap na área de educação no Brasil	29
CAPÍTULO 2: O RAP É CULTURA, MAS O QUE É CULTURA?	38
2.1 Sentidos e disputas em torno da cultura	39
2.2 Cultura sob a perspectiva da diáspora negra	42
2.3 As Potencialidades da música negra	47
2.4 Os ritmos da diáspora.....	50
CAPÍTULO 3: DO SUL DO BRONX PARA O MUNDO: A EMERGÊNCIA DA CULTURA HIP-HOP ANTE O CONTEXTO SOCIAL	56
3.1 No sul do Bronx: a emergência da cultura hip-hop	57
3.2 Ao redor do globo: o hip-hop em Angola, Cuba e Portugal	59
3.3 Quilombos urbanos e aquilombamentos: um possível entendimento da estruturação do hip-hop no Brasil através da cena paulistana	63
CAPÍTULO 4: O RAP NO TERRITÓRIO BRASILEIRO: ALGUMAS DIMENSÕES POLÍTICAS E ESTÉTICAS	71
4.1 “A mente engatilhada e o microfone na mão”: rap e trabalho social.....	73
4.2 “Tem que ter Swing”: o ritmo e poesia do rap.....	82
4.3 “Preto e amarelo”: possíveis ressignificações no rap contemporâneo	88
CAPÍTULO 5: NOSSOS LIVROS FORAM DISCOS	95
5.1 Entrevistas e entrevistadas/os	95
5.1.1 <i>A análise das entrevistas</i>	97
5.2 Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui e UNIVERGUETTO: Relatos da Zona Oeste	113
5.3 O diálogo entre as representações elaboradas em OGRQNEA e Univerguetto com princípios para a ERER, colocados pelo Parecer CNE/CP 003/04.....	119

5.3.1 Consciência política e histórica da diversidade.....	120
5.3.2 Fortalecimento de identidades e de direito	124
5.3.3 Ações educativas de combate ao racismo e a discriminações	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU: AS POTENCIALIDADES PEDAGÓGICAS DO RAP PARA A EDUCAÇÃO DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136
<i>Documentários, filmes e vídeos acessados</i>	<i>146</i>
<i>Obras musicais mencionadas</i>	<i>147</i>
APÊNDICE	152

INTRODUÇÃO: OS CAMINHOS QUE TRILHEI PRA CHEGAR ATÉ AQUI¹

No segundo semestre do ano de 2014, enquanto ainda cursava Licenciatura em História, comecei meu trabalho como docente substituindo professoras/es na rede pública do Estado de São Paulo. A escola em que iniciei minha carreira e permaneci por alguns anos localiza-se na periferia da cidade de Jaboticabal/SP. Conhecido como “Mutirão”, o bairro Parque Primeiro Maio é assim chamado por ter sido edificado em regime de mutirão. Ou seja, por pessoas que adquiriram lotes de terra e que por terem limitações financeiras de arcar com os custos de profissionais para a construção de suas residências, as construíram com suas próprias mãos através da ajuda mútua.

No tempo em que estive de certa forma inserido no bairro, pude observar que o mesmo senso de comunidade que possibilitou a construção das casas permanecia no dia a dia de suas/seus moradoras/es. Todavia, era possível visualizar também a ausência do Estado, gerando problemas sociais diversos: desemprego, violência e ausência de possibilidades, além de inexistência de espaços de cultura e lazer.

Possivelmente, devido a um reflexo das problemáticas do entorno escolar, o que se convencionou chamar de indisciplina nas relações entre estudantes com a equipe escolar, emergiu como uma determinada realidade. Procurando formas de reverter essa situação, passei a propor conversas com discentes no intuito de compreender os motivos de suas atitudes, onde muitas/os me relataram que não viam sentido nos conteúdos da escola e que por isso “bagunçavam”.

Visto que a maioria das/os estudantes eram negras/os, passei a refletir se existiria alguma relação entre a recusa a determinados conteúdos escolares daquelas/es jovens e as abordagens, possivelmente eurocêntricas, empreendidas pelas/os educadoras/es da escola.

Nesse ínterim, por ser assíduo ouvinte de rap², durante a audição da canção “Super Billy”, presente no álbum “Conexão do Morro ao Vivo”³(2002), do grupo paulistano Conexão do Morro⁴, me chamou a atenção os dizeres: “*A gente tem que pôr na cabeça das crianças que*

¹ O subtítulo utilizado parte de reflexões despertadas no presente autor pela canção “Quanto Vale o Show” do grupo de rap Racionais MCs (2014). A audição da faixa pode ser feita através do seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=6SBXjwBBkYs&list=PLgaxgP3hgZuOtv1EtR37xc0TN3mUterNq&index=12&ab_channel=RacionaisTV. Acesso em: 10 out. 2023.

² Ver capítulo dois e três.

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j5-76uALfTg>. Acesso em: 31 maio 2023.

⁴ Conexão do Morro é um grupo de rap que surgiu no Capão Redondo, bairro da cidade de São Paulo/SP, inicialmente formado por Mano Cobra, Cachorrão e DJ Lah. Em 2013, DJ Lah foi assassinado em chacina ocorrida no bairro Campo Limpo, também de São Paulo/SP.

tem que ir pra escola, moro mano? Porque é o seguinte, se a gente não fizer nosso papel de mandar as crianças ir pra escola, as crianças vão ficar tudo de chapéu, mano [...]” (Conexão do Morro, 2002).

A letra de “Super Billy” narra a trajetória de um jovem negro que, após se envolver com o uso de drogas, acaba assassinado. Afetado com as falas escolhidas pelo grupo para iniciá-la, refleti sobre a noção de que, por inúmeras letras de rap abordarem temas relacionados à juventude e à escola, e ainda, sendo a maioria de suas/eus compositoras/es negras/os e/ou periféricas/os, possivelmente essas canções dialogavam com as experiências das/os minhas/meus alunas/os. Sob esse prisma, concluiu-se que os raps poderiam ajudar a aproximar as/os estudantes dos conteúdos abordados nas aulas e vice-versa.

Tendo iniciado com a gravação ao vivo de “Super Billy”, passei a utilizar canções e conhecimentos obtidos no rap em minha docência. A prática mostrou ótimos resultados.

Terminada a graduação em 2015, onde na conclusão de curso realizei um estudo relacionado as influências do Movimento Negro nacional nas letras do grupo de rap Racionais MC’s, decidi por buscar o ingresso na pós-graduação visando aprofundar os entendimentos sobre a relação das populações negras com o espaço escolar e contribuir nas discussões sobre o uso do rap nas práticas pedagógicas.

É importante dizer que os nossos estudos, a começar pela graduação, também são influenciados por questões pessoais. Isto é, pelos impactos subjetivos causados pelo rap na trajetória do autor deste trabalho; pois por ser um homem negro vivendo em uma sociedade racista, onde “até pra sonhar tem entrave” (Emicida, 2019)⁵, considera-se que o contato com o rap foi fundamental no processo de superação das baixas expectativas que nos foram colocadas.

Já no mestrado em 2021, no decurso das disciplinas realizadas, juntamente a reuniões de orientação e a informações trocadas no interior do grupo de pesquisa “Educação e Relações Étnico-Raciais”, lapidamos o problema e os objetivos que fundamentam este trabalho.

O problema e objetivos da pesquisa: “Nossos motivos pra lutar ainda são os mesmos”⁶

Com Nilma L. Gomes (2021), entendemos “Movimento Negro” como:

[...] as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse perverso fenômeno na sociedade. Participam dessa definição os grupos políticos,

⁵ Referência a fragmento da canção “Ismália” de Emicida (2019). A audição da obra pode ser feita através do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=4pBp8hRmynI>. Acesso em: 10 jan. 2023.

⁶ Fragmento extraído da canção “Racistas Otários”. A audição da canção pode ser feita através do seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=JKiueNCiwX4&ab_channel=RacionaisMC%27s-Topic. Acesso em: 10 out. 2023.

acadêmicos, culturais, religiosos e artísticos com o *objetivo explícito* de superação do racismo e da discriminação racial, de valorização e afirmação da história e da cultura negras no Brasil, de rompimento das barreiras racistas impostas aos negros e às negras na ocupação dos diferentes espaços e lugares na sociedade. Trata-se de um movimento que não se reporta de forma romântica à relação entre os negros brasileiros, à ancestralidade africana e ao continente africano da atualidade, mas reconhece os vínculos históricos, políticos e culturais dessa relação, compreendendo-a como integrante da complexa diáspora africana (Gomes, 2021 p. 23-24).

No campo da Educação, a luta do Movimento Negro brasileiro pela valorização da história e cultura dos povos africanos e da diáspora negra, concomitantemente o combate ao racismo obteve proeminente conquista com a promulgação da Lei 10.639/03, legislação que instituiu a obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana e afro-Brasileira na educação básica. Em 10 de março de 2004, o Conselho Nacional da Educação (CNE) regulamentou a referida lei por meio do Parecer CNE/CP 003/04, estabelecendo assim as “Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana”.

De acordo com o texto:

O parecer procura oferecer uma resposta, entre outras, na área da educação, à demanda da população afrodescendente, no sentido de políticas de ações afirmativas, isto é, de políticas de reparações, e de reconhecimento e valorização de sua história, cultura, identidade. Trata, ele, de política curricular, fundada em dimensões históricas, sociais, antropológicas oriundas da realidade brasileira, e busca combater o racismo e as discriminações que atingem particularmente os negros. Nesta perspectiva, propõe à divulgação e produção de conhecimentos, a formação de atitudes, posturas e valores que eduquem cidadãos orgulhosos de seu pertencimento étnico-racial- descendentes de africanos, povos indígenas, descendentes de europeus, de asiáticos - para interagirem na construção de uma nação democrática, em que todos, igualmente, tenham seus direitos garantidos e sua identidade valorizada (Brasil, 2004, p. 2).

A assinatura da Lei 10.639/03 e a aprovação do Parecer CNE/CP 003/04 não findaram as reivindicações do Movimento Negro por medidas político-educacionais direcionadas a construção e garantia de processos escolares equânimes. Nos anos posteriores, os embates travados por mulheres e homens em diferentes espaços levaram ao que consideramos ser avanços nas políticas raciais do Brasil. Especialmente durante os governos de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010; 2023-atualmente) e Dilma Rousseff (2011-2016).

Dentre outras medidas implantadas, destacam-se: a Lei 10.678/03 que criou a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR); o decreto 5.159/04 que criou a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (SECAD/MEC, posteriormente SECADI); a Lei 12.288/10 que instituiu o Estatuto da Igualdade Racial; a Lei 12.711/12 que instituiu as cotas sociais e raciais no ensino superior federal; a Lei 12.990/14 que instituiu a reserva de vagas em concursos públicos da administração federal para candidatos

negros; a Lei 13.005/14 que promulgou o Plano Nacional de Educação (PNE) 2014-2024, onde foi estabelecido dentre as estratégias para o cumprimento da meta 7 (fomentar a qualidade da educação básica em todas as etapas e modalidades) a garantia de conteúdos sobre a história e as culturas afro-brasileira e indígenas nos currículos escolares; e o decreto 11.346/23 que criou o Ministério da Igualdade Racial⁷ (Benedito; Carneiro; Portella, 2023).

Ainda que se reconheça o caminhar, através de pesquisa publicada em 2023 pelo “Geledés Instituto da Mulher Negra” e “Instituto Alana⁸”, averigua-se um cenário ainda limitado e de descumprimento da Lei 10.639/03. Com o recorte de retorno dado à pesquisa, este trabalho ouviu gestoras/es de 1.187 secretarias municipais de educação do Brasil, um total de 21% da rede, concluiu que 53% dos municípios não empreendem ações consistentes e contínuas no tocante às regulamentações colocadas pelo Parecer CNE/CP 003/04 e outros 18% não realizam nenhum tipo de ação. Ou seja, 71% das cidades respondentes não cumprem a Lei 10.639/03 (ALANA; GELEDÉS, 2023).

De acordo com Beatriz S. Benedito, Suelaine Carneiro e Tânia Portella (2023), coordenadoras da pesquisa mencionada acima, mesmo após os 20 anos de alteração da LDB (Lei de Diretrizes e Bases) da educação nacional, através da Lei 10.639/03, o desafio dessa transformação ainda está colocado em abordagens básicas, pois segundo elas, os resultados apontam que os temas concernentes às relações étnico-raciais considerados importantes de serem trabalhados pelas Secretarias Municipais de Educação - conteúdos sobre diversidade, cultura alimentar, vestimentas, dentre outros -, ainda que relevantes, podem ser considerados como mais confortáveis, em detrimento de questões como hierarquização de povos e saberes, espaços de poder e tomadas de decisão. Em nossa percepção, a opção por tais abordagens está em certa medida relacionado à noção da “democracia racial brasileira”. Isto é: “[...] interpretação que desde os anos 1930 defende que nossa sociedade é fruto da união de três raças - a negra, a branca e a indígena” (Félix, 2005, p. 177).

⁷ O golpe de estado que colocou Michel Temer no poder de 2016 a 2018 e depois o governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), ocasionaram retrocessos em tais políticas. Dentre as ações que minaram aparelhos estatais importantes para a luta antirracista no Brasil, destacamos a Lei 13.266/16 que extinguiu a SEPIR e o decreto 9.465/19 que extinguiu a SECADI/MEC. Por outro lado, em janeiro de 2023 ante a derrota de Jair Bolsonaro nas urnas e a terceira eleição de Lula, criou-se através do decreto 11.346/23 o Ministério da Igualdade Racial; já o decreto 11.342/23 recriou a SECADI/MEC (Benedito; Carneiro; Portella, 2023).

⁸ A referida pesquisa foi publicada sob o título “Lei 10.639/03: a atuação das Secretarias Municipais de Educação no ensino de história e cultura africana e afro-brasileira”. O trabalho completo pode ser visualizado no seguinte endereço: <https://alana.org.br/wp-content/uploads/2023/04/lei-10639-pesquisa.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2023.

Desta maneira, conclui-se que nas escolas brasileiras: “[...] ainda se escolhe refletir a educação para relações étnico-raciais sem que se pretenda rever a construção e manutenção de privilégios” (Benedito; Carneiro; Portella, 2023, p. 75).

Em paralelo, recentes estudos têm demonstrado que as desigualdades no processo de escolarização de negras/os e brancas/os, há muitos anos denunciadas pelo Movimento Negro, ainda são um grave problema da sociedade brasileira.

Dentre elas, a “Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua”, publicada em 2023 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), mostra que a taxa de analfabetismo entre pessoas pretas ou pardas (7,4%) é o dobro da registrada entre brancas (3,4%). O mesmo trabalho expõe acentuada desigualdade no acesso à educação. Isto porque, segundo os dados, dentre os jovens entre 14 e 29 anos fora da escola 70,9% são negras/os e 27,9% branca/os (IBGE, 2023).

Segundo o estudo “Diagnóstico do abandono e da evasão escolar no Brasil, realizado pelo Instituto Mobilidade e Desenvolvimento Social, as chances de uma/um jovem negra/o entre 20 e 24 anos estar fora da escola sem ter concluído o Ensino Médio é 55% maior do que a de uma/um jovem branca/o (Observatório de Educação, 2023).

Conjuntamente, de acordo com pesquisa publicada também em 2023 pelo “Insper - Instituto de Ensino e Pesquisa” e que analisou os microdados do Sistema de Avaliação da Educação Básica (Saeb) para as disciplinas de Português e Matemática, de 2007 a 2019. Apesar de o ensino brasileiro ter registrado certa melhora nos indicadores de aprendizado, nos últimos anos ocorreu um agravamento das desigualdades entre alunas/os negras/os e brancas/os. Desse modo, afirmam: “Quando analisa-se os níveis de aprendizado, os negros estão sobrerrepresentados na escala ‘Insuficiente’ de aprendizado, enquanto os brancos estão sobrerrepresentados no nível ‘Avançado’ de desempenho” (Barbosa; França; Portella, 2023, p. 2).

Desta maneira, ao relacionarmos tais estudos com o descumprimento da Lei 10.639/03, observado na pesquisa do Instituto Alana e Instituto Geledés (2023) apresentada acima, mais reflexões decorrentes da audição de canções de rap, como os versos de Mano Brown⁹ em sua participação na canção “Sou Função” de Dexter (2005)¹⁰, onde se ouve: “*Se ser preto é assim, ir pra escola pra quê?/Se meu instinto é ruim e eu não consigo aprender*”. Alcançamos o

⁹ Mano Brown é o nome artístico de Pedro Paulo Soares Pereira, um dos membros dos Racionais MCs, considerado por muitas/os o maior grupo de rap do Brasil. Os outros integrantes são: Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), K1 Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões) e Edi Rock (Edivaldo Pereira Alves).

¹⁰ Dexter é o nome artístico de Marcos Fernandes de Omena.

seguinte entendimento: na medida em que o universo escolar não contempla e valoriza de maneira adequada a história, a intelectualidade, contribuições e cultura das populações africanas e de suas/eus descendentes, em oposição à supervalorização das formas de existir dos povos brancos, as/os alunas/os negras/os tem suas subjetividades impactadas por sentimentos de não pertencimento e/ou inferioridade, o que possivelmente resulta em prejuízos em seus processos de escolarização.

Em desdobramento, frente a produções acadêmicas, como a de Tatiane C. Rodrigues e Ayodele F. Silva (2021, p. 4), onde constatamos a “[...] falta de preparo e formação dos professores em todos os níveis de ensino para lidar com a temática étnico-racial”, construímos o objetivo geral da presente pesquisa: identificar maneiras com que o rap, entendido como uma cultura organizada a partir da história e produção intelectual dos povos negros, pode contribuir para a elaboração e/ou fortalecimento de práticas pedagógicas escolares transversalmente ancoradas na noção ERER.

Através de Maria Amélia Santoro Franco, entende-se que:

Os processos de concretização das tentativas de ensinar-aprender ocorrem por meio das práticas pedagógicas. Estas são vivas, existenciais, interativas e impactantes, por natureza. As práticas pedagógicas são aquelas que se organizam para concretizar determinadas expectativas educacionais. São práticas carregadas de intencionalidade uma vez que o próprio sentido de práxis se configura por meio do estabelecimento de uma intencionalidade, que dirige e dá sentido à ação, solicitando uma intervenção planejada e científica sobre o objeto, com vistas à transformação da realidade social (Franco, 2016, p. 542).

Em outras palavras, buscamos colaborar para a construção de processos de escolarização racialmente equânimes, tomando como fonte de conhecimentos o rap.

Esta proposta decorre, também, da noção de que: por estarmos inseridos em um sociedade onde a escrita e a razão são hegemônicas, um “mundo logocêntrico” (Hall, 2013) e eurocêntrico, grande parte das/os docentes têm sua formação fixada em certa concepção que considera e elege os conhecimentos científicos como única forma de saber legítima, levando a limitação de compreensão sobre saberes outros (Gomes, 2008).

Sendo assim, nossos objetivos específicos são:

- Compreender o campo de estudos relacionados ao rap do Brasil.
- Caracterizar o rap, o seu surgimento e sua emergência no Brasil, em conexão com a história e culturas das populações negras.
- Compreender as dimensões estéticas e políticas do rap, com enfoque no Brasil.
- Através de entrevistas, identificar aspectos dos processos de formação que permeiam o rap e que podem colaborar com a constituição das práticas pedagógicas concernentes à ERER.

- Verificar sentidos sob os quais obras de rap alinham-se com os princípios para a EREER, colocados pelo Parecer CNE/CP 003/04.

Para tanto, esta dissertação está organizada em cinco capítulos, precedidos por esta Introdução e sucedidos pelas Considerações Finais. Na introdução, apresenta-se os caminhos da pesquisa, assim como o problema teórico e os objetivos.

No primeiro capítulo, são apresentadas a metodologia da pesquisa; uma síntese sobre o conteúdo do Parecer CNE/CP 003/04, em especial seus princípios; mais um panorama concernente à produção acadêmica brasileira relacionada ao rap.

O segundo capítulo, propõe apresentar um debate teórico sobre alguns dos sentidos e disputas em torno do termo “cultura”. No interior dessa discussão, buscamos nos situar frente ao rap e contextualizar as suas conexões com o que entendemos como sendo a tradição cultural negra, onde saberes são transmitidos através de canções.

Já no capítulo três, tratamos do surgimento da cultura hip-hop, da qual o rap faz parte, nos Estados Unidos. Paralelamente, refletimos sobre a sua emergência mundial e procuramos explicar a estruturação do segmento no Brasil.

Posteriormente, no capítulo quatro, abordamos algumas das dimensões políticas e estéticas da música rap brasileira, a fim de caracterizá-la. Também, refletimos sobre transições, referentes aos mesmos aspectos, ocorridas no passar de seus quarenta anos em nosso país.

No capítulo cinco, seguindo os objetivos propostos, tratamos de análises sobre quatro entrevistas que por nós foram realizadas e conjuntamente, da observação sobre os sentidos com que as obras de rap “O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui” (Emicida, 2013) e “Univerguetto: relatos da zona oeste” (Ptwo Packer, 2023), dialogam com os princípios para a EREER, colocados pelo Parecer CNE/CP 003/04.

Ao final, são retomados os caminhos da pesquisa e finaliza-se com as considerações finais que sustentam e justificam a dissertação em educação.

CAPÍTULO 1: OS MÉTODOS, O PARECER CNE/CP 003/04 E OS ESTUDOS BRASILEIROS RELACIONADOS AO RAP

Iniciamos este capítulo explicando o percurso metodológico da presente pesquisa. Depois, dissertamos sobre a organização e conteúdos do Parecer CNE/CP 003/04, documento central de nosso estudo. Por fim, apresentamos um mapeamento de trabalhos acadêmicos concernentes ao rap realizados no Brasil, pois este é o território e campo de pesquisa que nos situamos.

1.1 Os modos de fazer a pesquisa

Com o objetivo central de mapear maneiras sob as quais o rap pode contribuir com a constituição de práticas pedagógicas escolares para a ERER, com base no paradigma qualitativo, as análises realizadas neste trabalho seguiram o seguinte percurso:

Em virtude de o Parecer CNE/CP 003/04 ser o documento que fundamenta este trabalho, iniciamos as nossas investigações analisando-o. Buscamos compreender a sua organização e conteúdo, sobretudo no que tange os princípios que devem conduzir a ERER e o Ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira.

Posteriormente, dado que esta pesquisa busca articular rap e práticas pedagógicas para a ERER, buscamos nos situar no campo de estudo que nos inserimos. Para isso, nos debruçamos sobre o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e olhamos para as pesquisas relacionadas ao rap realizadas no Brasil, com enfoque no campo da Educação.

Neste processo, observamos que para pensar o rap a noção de que o seu surgimento ocorre no interior da cultura hip-hop¹¹ é imprescindível. Conforme explica Tricia Rose (2021)

O contexto essencial para o desenvolvimento do rap é a cultura hip-hop, as tradições afrodiaspóricas que ele estende e reformula e o território urbano [...]
Situar o surgimento do rap dentro do hip-hop não é simplesmente uma questão de precisão histórica. Se a especificidade do rap deve ser totalmente compreendida, a coerência do estilo hip-hop e como o rap se desenvolveu dentro dele é crucial. (Rose, 2021, p. 46-47).

Uma outra questão observada é que, semelhantemente à Rose (2021) na citação acima, a maioria das/os estudiosas/os do tema explicam o hip-hop, conseqüentemente o rap, na chave da “cultura”.

¹¹ O rap é um dos elementos do hip-hop. Para um melhor entendimento ver capítulo três.

A título de exemplo, para Elaine N. de Andrade (1996, p. 106), “O hip hop surge como um movimento social geral, sem organização, sem uma liderança reconhecida e sem uma direção e controle das metas que desejava atingir. Mas, aparece no quadro social da sociedade nova-iorquina como uma nova tendência cultural”.

No mesmo sentido, Ana L. S. Souza (2009) define o hip-hop como, “uma produção cultural da diáspora negra”. O que dialoga diretamente com a explicação posta por Cristiane C. Dias (2018):

O movimento Hip-Hop é uma cultura juvenil, criada, originalmente, em sua maioria por jovens afro-americanos e pela população pobre, os quais foram influenciados por todo o contexto histórico da diáspora africana e da luta pelos direitos civis, em um momento de forte recessão mundial (Dias, 2018, p. 85).

A compreensão do hip-hop/rap enquanto uma cultura é semelhantemente observada entre as/os hip-hoppers¹². Exemplificando, o título escolhido para o primeiro álbum inteiramente de rap gravado no Brasil foi: “Hip Hop Cultura de Rua¹³. Em perspectiva semelhante, o MC brasileiro Sabotage¹⁴, na canção “A cultura”, parte de seu clássico álbum “Rap é Compromisso” (2000), rima:

[...] a cultura aqui é nossa
Mexeu com nós, é roça
Rap é compromisso, é como um míssil que destroça
(Sabotage, 2000)¹⁵.

Essa concepção também dialoga com a perspectiva teórica da linha de pesquisa “Educação Cultura e Subjetividade” do Programa de Pós Graduação da UFSCar (Universidade Federal de São Carlos), na qual nos inserimos. Nela, segundo seu corpo docente, demonstra-se¹⁶:

[...] seja pelos referenciais teórico-epistemológicos utilizados nas pesquisas de seus docentes e discentes, seja pelas práticas educacionais de intervenção ético-política na sociedade, que a compreensão de ciência, de sociedade e de cultura necessita de uma maior amplitude e pluralidade, sobretudo, quando se pensa na construção de sociedade

¹² Pessoas inseridas no universo do hip-hop.

¹³ Hip-Hop Cultura de Rua foi lançado em 1988, ano de centenário da abolição oficial brasileira, no formato coletânea. Em seu livro intitulado 30 anos do disco Hip-Hop Cultura de Rua (2018), Jeff Ferreira explica que: “havia algumas coletâneas que saíram antes do disco Hip Hop Cultura de Rua, como “Ousadia Rap” da equipe de bailes Kaskatas`s, mas não era um disco inteiro de rap, e sim um disco que continha rap's em meio a outros estilos de música black, como electro e funk” (Ferreira, 2018, p. 60).

¹⁴ Nome artístico de Mauro Mateus dos Santos. Considerado um dos maiores artistas de rap do Brasil, Sabotage foi assassinado em 2003.

¹⁵ A audição dessa canção pode ser feita no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=ldF6ubcx-yg>. Acesso em: 21 jul. 2023.

¹⁶ Esta citação foi retirada do artigo intitulado “Entre subjetividades e culturas: uma nova linha de pesquisa para a educação”, fruto de uma produção coletiva dos docentes que compõem a linha de pesquisa Educação Cultura e Subjetividade do PPGE da UFSCar. Disponível em: <https://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/view/2334/605>. Acesso em: 25 set. 2023

democraticamente complexas (Costa *et al*, 2017, p. 437).

À vista disso, com o objetivo de nos situarmos frente ao rap, primeiramente, realizamos uma discussão relacionada às apropriações da noção de “cultura”.

Concomitantemente, procurando contextualizar as conexões do rap com as expressões culturais negras, discorreremos sobre o que apreendemos através de W. E. B. Du Bois (1999), Paul Gilroy (2001) e Stuart Hall (2013), como sendo a proeminência da música nas culturas ligadas às populações africanas e da diáspora.

Posteriormente, buscamos compreender a realidade sob a qual o hip-hop surgiu nos Estados Unidos e também refletir sobre a emergência mundial dessa cultura. Para esse segundo procedimento, tomamos como lócus a emergência do hip-hop em Angola, Cuba, Portugal.

Finalizando esta fase do estudo, investigamos a estruturação do hip-hop no Brasil, a partir da cidade de São Paulo, sob a perspectiva das organizações e resistências das populações negras. Ainda, analisamos algumas das dimensões políticas e estéticas do rap brasileiro.

Em seguida, realizamos entrevistas com quatro pessoas. Uma pesquisadora e um pesquisador que desenvolvem estudos relacionados ao rap e mais uma e um MC¹⁷. Com isso, buscamos observar atributos do que entendemos como sendo processos de formação que permeiam o rap, a fim de identificar e construir categorias que representam as maneiras sob as quais o rap pode colaborar com a constituição de práticas pedagógicas escolares para a ERER.

Não ignoramos que a amostra de quatro entrevistas pode ser considerada pequena. Todavia, o presente estudo foi realizado sem financiamentos e devido às atividades que se fazem necessárias ao sustento do pesquisador, não teríamos tempo hábil para analisar mais entrevistas dentro do prazo de dois anos de um mestrado.

Finalizando o estudo, analisamos o álbum de rap “O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui” (OGRQNEA) de Emicida¹⁸ (2013) e o EP¹⁹ “Univerguetto Relatos da Zona Oeste” (doravante Univerguetto) de Ptwo Packer²⁰ (2023), com o objetivo identificar de que maneira essas obras dialogam com os três princípios para a ERER, colocados pelo Parecer CNE/CP 003/04 . Acreditamos que com a identificação dessas dimensões poderemos ampliar

¹⁷ Mestre de Cerimônia. Explicamos de melhor maneira os nossos entendimentos sobre tal terminologia ao do presente estudo.

¹⁸ Nome artístico de Leandro Roque de Oliveira. MC, rapper, cantor, compositor e apresentador brasileiro.

¹⁹ EP (do inglês Extended Play) pode ser entendido como um registro fonográfico com um número de músicas menor que a de um álbum. No atual cenário do rap, muitas/os artistas em início de carreira utilizam desse recurso. Na maioria das vezes mobilizam menores recursos financeiros.

²⁰ Ptwo Packer é o nome artístico de Élisson Eduardo da Silva Santos, MC, rapper e compositor da cidade de Araraquara, interior de São Paulo.

os referenciais epistemológicos docentes para o trabalho com as questões étnico-raciais.

Em outras palavras, a música figura como pedra angular do exercício de pensamento que estrutura este estudo. Nesse sentido, o rap é o sujeito do conhecimento que buscamos articular com as práticas pedagógicas para ERER.

Com relação a escolha das duas obras mencionadas, a opção por um trabalho de Emicida se dá pelo que entendemos como um determinado destaque deste artista na cena rap nacional. A escolha específica de OGRQNEA decorre do fato de esse ser o seu primeiro álbum oficial, anteriormente o artista havia lançado duas Mixtapes e dois EPs²¹. Respectivamente, “Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe” (2009); “Emicídio” (2010); “Sua Mina Ouve Meu Rap Também” (2010); “Doozicabraba e a Revolução Silenciosa” (2011). Depois de OGRQNEA, Emicida lançou mais dois álbuns de canções inéditas: “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa” (2015) e “AmarElo” (2020).

Sobre a escolha de Univerguetto, segunda obra por nós analisada, partimos da compreensão que Emicida é um artista de projeção nacional, radicado na cultura hip-hop, e que dialoga com as tendências da indústria fonográfica hegemônica. Em consequência, entendemos que ele faz parte do que Hall (2013) chama de “contraditória cultura popular *mainstream*”.

À vista disso, optamos por observar a obra de uma/um MC cuja experiência junto a cultura rap, ao menos na atualidade, diferencia-se da de Emicida. Sob essa ótica, por residimos em Araraquara, interior de São Paulo, passamos a buscar hip-hoppers desta cidade.

Com esse intuito, após investigações na internet notamos que as “batalhas de rima” mobilizam um grande número de hip-hoppers de Araraquara. Resumidamente, as batalhas de rima são eventos da cultura hip-hop onde ocorrem disputas entre MCs através de raps improvisados, as/os vencedoras/es são eleitas/os por meio da aclamação do público²².

Frente a essa conjuntura, passamos a buscar por uma/um MC nas batalhas de rima²³. Conhecemos o trabalho de Packer (2023) em uma de suas apresentações na Batalha da Fonte. Em nosso entendimento, esta é a batalha de maior repercussão da cidade de Araraquara, ela acontece mensalmente na praça “Scalamandré Sobrinho” e conta com dez anos de existência.

²¹ Ambos são registros fonográficos, porém, na comparação com um álbum, o EP é produzido de uma maneira que podemos explicar sucintamente como menos complexa, contém um menor número de músicas e mobiliza menores valores financeiros. A Mixtape, apesar de ter um número de canções semelhante ao de um álbum, mantém as duas outras características do EP. No universo do rap é habitual artistas em início de carreira utilizarem de EPs e Mixtapes como meio de divulgar os seus trabalhos.

²² O contato com as batalhas de rima pode ser feito através do seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=TBrtDKBP_s.

²³ Algumas das batalhas que movimentam as/os hip-hoppers de Araraquara são: Batalha da Santa Cruz, Batalha da Fonte e Batalha da Torpedo.



Figura 1- Print do post de divulgação da Batalha da Fonte com show de Ptwo Packer.

Fonte: Instagram Batalha da Fonte, 03 abr. 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CqlsCcoOpDK/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D&img_index=1. Acesso em 02 abr. 2024.

Após esse contato inicial, por meio de investigações sobre a trajetória de Packer, averiguamos que ele é um MC de projeção local, que não tem repercussão nas mídias hegemônicas e também que seus principais rendimentos são obtidos através de uma outra atividade. Ou seja, a atual experiência de Packer, no que se refere ao rap, é um tanto diferente da de Emicida.

Neste contexto, também por notarmos que Packer goza de considerável prestígio entre os hip-hoppers de Araraquara, decidimos que a segunda obra de rap analisada seria Univerguetto, seu único trabalho para além de *singles* e participações em canções de outros artistas²⁴.

²⁴ Através de nossas buscas por composições deste artistas, destacamos as canções “Primogênito” de 2022, onde o artista trata do nascimento de seu primeiro filho, e a colaboração com Nequinho do W “A Milhares” de 2023, onde os artistas tratam de suas trajetórias de vida. As canções mencionadas podem ser acessadas através dos seguintes endereços: https://www.youtube.com/watch?v=Oy2r-PvbwUA&list=OLAK5uy_mNcqjUr3nHsEuFSbuiYTiqMfklUveB4cs&ab_channel=PtwoPacker-Topic; https://www.youtube.com/watch?v=XcYQTvEz0wU&list=OLAK5uy_IODuuLib9j7drdSCeWvNPhNf2ZtE-ypdg&ab_channel=VariousArtists-Topic. Acesso em: 15 out. 2023.

Em suma, acreditamos que essas realidades distintas podem incidir na maneira com que Emicida e Packer elaboram suas canções.

1.2 O Parecer CNE/CP 003/04

O Parecer CNE/CP 003/04 é um documento de caráter normativo assinado pelas/o conselheiras/o: Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (Relatora), Carlos Roberto Jamil Cury, Francisca Novantino Pinto de Ângelo e Marília Ancona Lopez. Nas linhas que se seguem discorreremos sinteticamente sobre a sua organização, juntamente com as informações que consideramos substanciais para os fins deste estudo. Para uma melhor organização das observações, a dividimos em seis partes.

Na primeira, ante o subtítulo “Relatório”, verifica-se os dispositivos legais sob os quais o Parecer CNE/CP 003/04 foi instituído. Destaca-se que as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e Para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana possuem amplo respaldo legal. Nesta parte encontra-se também o público para o qual tal parecer é destinado:

[...] administradores dos sistemas de ensino, de mantenedoras de estabelecimentos de ensino, aos estabelecimentos de ensino, seus professores e a todos implicados na elaboração, execução, avaliação de programas de interesse educacional, de planos institucionais, pedagógicos e de ensino. Destina-se, também, às famílias dos estudantes, a eles próprios e a todos os cidadãos comprometidos com a educação dos brasileiros, para nele buscarem orientações, quando pretenderem dialogar com os sistemas de ensino, escolas e educadores, no que diz respeito às relações étnico-raciais, ao reconhecimento e valorização da história e cultura dos afro-brasileiros, à diversidade da nação brasileira, ao igual direito à educação de qualidade, isto é, não apenas direito ao estudo, mas também à formação para a cidadania responsável pela construção de uma sociedade justa e democrática (Brasil, 2004, p. 2).

Na segunda parte, subtítulo “Questões Introdutórias”, averigua-se o que entendemos como sendo os objetivos gerais do Parecer CNE/CP 03/04. Em suma, o texto explica que tais diretrizes são uma resposta na área da educação às demandas das populações negras referente ao combate ao racismo e [...] políticas de ações afirmativas, isto é, políticas de reparações, e reconhecimento e valorização de sua história, cultura e identidade” (Brasil, 2004, p. 2). Concomitantemente, propõe “à divulgação e produção de conhecimentos, a formação de atitudes, posturas e valores que eduquem cidadãos orgulhosos de seu pertencimento étnico-racial [...]” (Brasil, 2004, p. 2).

Neste sentido, o texto salienta que as políticas apresentadas têm como meta o direito das populações negras de se reconhecerem na cultura nacional, expressarem visões de mundo

próprias e manifestarem seus pensamentos. Também, a garantia do direito de todas/os cidadãos brasileiros cursarem todos os níveis de ensino em escolas devidamente instaladas e equipadas, assim como formação docente que capacite as/os professoras/es a lidar de maneira adequada com as tensas relações produzidas pelo racismo e discriminações (Brasil, 2004).

Na mesma parte, através dos subtítulos: “Políticas de reparações, de reconhecimento e valorização, de ações afirmativas” e “Educação das relações étnico-raciais”. Compreendemos que são delineadas as orientações que justificam e fundamentam as determinações de cunho normativo, apresentadas posteriormente.

Dentre as políticas de reconhecimento, explica-se que:

Reconhecer exige que se questionem relações étnico-raciais baseadas em preconceitos que desqualificam os negros e salientam estereótipos depreciativos, palavras e atitudes que, velada ou explicitamente violentas, expressam sentimentos de superioridade em relação aos negros, próprios de uma sociedade hierárquica e desigual (Brasil, 2004, p. 3-4).

De acordo com o texto: “Para reeducar as relações étnico-raciais, no Brasil, é necessário fazer emergir as dores e medos que têm sido gerados. É preciso entender que o sucesso de uns tem o preço da marginalização e da desigualdade impostas a outros” (Brasil, 2004, p. 5).

Logo após, no que tomamos como terceira parte, apresenta-se as justificativas da obrigatoriedade do ensino de “História e cultura afro-brasileira e africana” e coloca-se o papel que deve ser desempenhado pelos sistemas de ensino e pelas/os professoras/es. Segundo o conteúdo:

A obrigatoriedade de inclusão de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana nos currículos da Educação Básica trata-se de decisão política, com fortes repercussões pedagógicas, inclusive na formação de professores. Com esse medida, reconhece-se que além de garantir vagas para negros nos bancos escolares, é preciso valorizar devidamente a história e cultura de seu povo, buscando reparar danos, que se repetem há cinco séculos, à sua identidade e seus direitos. A relevância do estudo de temas decorrentes da história e cultura afro-brasileira e africana não se restringe à população negra, ao contrário, dizem respeito a todos os brasileiros, uma vez que devem educar-se enquanto cidadãos atuantes no seio de uma sociedade multicultural e pluriétnica, capazes de construir uma nação democrática (Brasil, 2004. p. 8).

Na quarta parte, observamos os princípios que devem conduzir as ações dos sistemas de ensino, dos estabelecimentos e dos professores no que tange a EREER e o ensino de Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Estes estão subdivididos em três: “Consciência política e história da diversidade”; "Fortalecimento de identidades e de direitos" e “Ações educativas de combate ao racismo e a discriminações”.

Deste modo, informa-se que o princípio “Consciência política e história da diversidade”, deve conduzir:

- à igualdade básica de pessoa humana como sujeito de direitos;
- à compreensão de que a sociedade é formada por pessoas que pertencem a grupos étnico-raciais distintos, que possuem cultura e história próprias, igualmente valiosas e que em conjunto constroem, na nação brasileira, sua história;
- ao conhecimento e à valorização da história dos povos africanos e da cultura afro-brasileira na construção histórica e cultural brasileira;
- à superação da indiferença, injustiça e desqualificação com que os negros, os povos indígenas e também as classes populares às quais os negros, no geral, pertencem, são comumente tratados;
- à desconstrução, por meio de questionamentos e análises críticas, objetivando eliminar conceitos, idéias, comportamentos veiculados pela ideologia do branqueamento, pelo mito da democracia racial, que tanto mal fazem a negros e brancos;
- à busca, da parte de pessoas, em particular de professores não familiarizados com a análise das relações étnico-raciais e sociais com o estudo de história e cultura afrobrasileira e africana, de informações e subsídios que lhes permitam formular concepções não baseadas em preconceitos e construir ações respeitadas;
- ao diálogo, via fundamental para entendimento entre diferentes, com a finalidade de negociações, tendo em vista objetivos comuns; visando a uma sociedade justa (Brasil, 2004, p. 9-10).

Já o princípio “Fortalecimento de identidades e de direitos”, de acordo com o Parecer CNE/CP 003/04, deve orientar para:

- o desencadeamento de processo de afirmação de identidades, de historicidade negada ou distorcida;
- o rompimento com imagens negativas forjadas por diferentes meios de comunicação, contra os negros e os povos indígenas;
- o esclarecimento a respeito de equívocos quanto a uma identidade humana universal;
- o combate à privação e violação de direitos;
- a ampliação do acesso a informações sobre a diversidade da nação brasileira e sobre a recriação das identidades, provocada por relações étnico-raciais;
- as excelentes condições de formação e de instrução que precisam ser oferecidas, nos diferentes níveis e modalidades de ensino, em todos os estabelecimentos, inclusive os localizados nas chamadas periferias urbanas e nas zonas rurais (Brasil, 2004, p. 10).

Por fim, o documento explica que o princípio “Ações educativas de combate ao racismo e a discriminações”, encaminha para:

- a conexão dos objetivos, estratégias de ensino e atividades com a experiência de vida dos alunos e professores, valorizando aprendizagens vinculadas às suas relações com pessoas negras, brancas, mestiças, assim como as vinculadas às relações entre negros, indígenas e brancos no conjunto da sociedade;
- a crítica pelos coordenadores pedagógicos, orientadores educacionais, professores, das representações dos negros e de outras minorias nos textos, materiais didáticos, bem como providências para corrigi-las;
- condições para professores e alunos pensarem, decidirem, agirem, assumindo responsabilidade por relações étnico-raciais positivas, enfrentando e superando discordâncias, conflitos, contestações, valorizando os contrastes das diferenças;
- valorização da oralidade, da corporeidade e da arte, por exemplo, como a dança, marcas da cultura de raiz africana, ao lado da escrita e da leitura;
- educação patrimonial, aprendizado a partir do patrimônio cultural afro-brasileiro, visando a preservá-lo e a difundi-lo;
- o cuidado para que se dê um sentido construtivo à participação dos diferentes grupos sociais, étnico-raciais na construção da nação brasileira, aos elos culturais e históricos

entre diferentes grupos étnico-raciais, às alianças sociais;
 - participação de grupos do Movimento Negro, e de grupos culturais negros, bem como da comunidade em que se insere a escola, sob a coordenação dos professores, na elaboração de projetos político-pedagógicos que contemplem a diversidade étnicoracial (Brasil, 2004, p. 10-11).

De maneira direta, no processo de caracterizar as possíveis contribuições do rap para ERER, procuramos identificar dimensões de OGRQNEA (Emicida, 2013) e Univerguetto (Packer, 2023) que dialogam com tais princípios, assim como com as transformações almejadas através deles.

Sobre as duas últimas partes de nossas observações sobre o Parecer CNE/CP 003/04, na quinta, por meio da noção que coloca a necessidade de mudanças na maneira de pensar e agir dos indivíduos, assim como das instituições e de suas tradições culturais, são detalhadas as determinações concernentes ao ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana. Conjuntamente, aborda-se as datas significativas para as populações negras - como o dia 20 de novembro, Dia Nacional da Consciência Negra - que devem ser contempladas pelas instituições de ensino.

Ainda, especifica-se o que deve ser providenciado em todos os níveis de ensino, referente aos fins do parecer, pelos sistemas de ensino e estabelecimentos de Educação Básica.

No que diz respeito à sexta parte, o texto destaca que as tais diretrizes não objetivam desencadear ações uniformes, mas sim oferecer referências e critérios para a implantação de ações, avaliação das mesmas e se necessário reformulações. Por fim, é colocado que cumprir a Lei não é responsabilidade exclusiva das/os professoras/e, mas sim de todas/os, por isso, é necessário o comprometimento dos vários elos da educação brasileira (Brasil, 2004).

1.3 Um panorama sobre o campo: os estudos sobre rap na área de educação no Brasil

De acordo com Santos (2019, p. 35): “A proliferação da cultura hip-hop pelo mundo desembocou em uma série de estudos sobre essa temática, consolidando o que tem sido chamado nos Estados Unidos de ‘hip-hop *studies*’”. A vista disso, apresenta-se neste tópico um panorama sobre o campo brasileiro de pesquisas concernentes ao rap.

Para tal propósito, usamos como base o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES com busca pelas palavras “rap” e “hip-hop”, dentre todas as áreas de conhecimento. “Rap” pelo fato de referir-se a expressão musical/cultural foco deste estudo e “hip-hop” por seus elementos englobarem o rap.

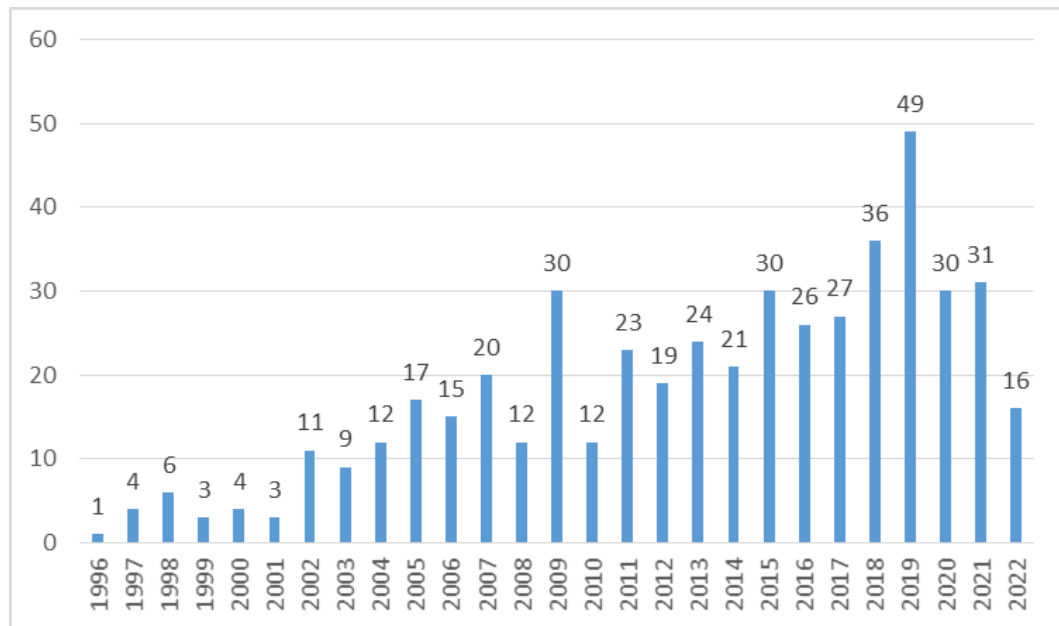
Com relação ao período, buscou-se pelas teses e dissertações publicadas entre 1988 e 2022. A escolha se deu por ser 1988 o ano de lançamento do álbum “Hip-hop cultura de Rua”,

considerado o primeiro registro fonográfico inteiramente de rap do Brasil, e 2022, por ser o último ano completo anterior ao nosso levantamento²⁵.

Notamos que alguns dos resultados apresentados por essa busca inicial não relacionavam-se com o rap²⁶. Sendo assim, examinamos ano a ano as temáticas apresentadas pelos títulos, os programas de pós-graduação onde haviam sido concluídos e com isso selecionamos os estudos pertinentes ao rap.

Chegamos a um número de 491 publicações, sendo 407 dissertações e 84 teses. Ver Figura 1 e 2. Diante de nossos limites, optou-se por não considerar os trabalhos dirigidos ao break, DJ e grafite, contudo frisamos não ignorar o pertencimento comum desses elementos ao hip-hop.

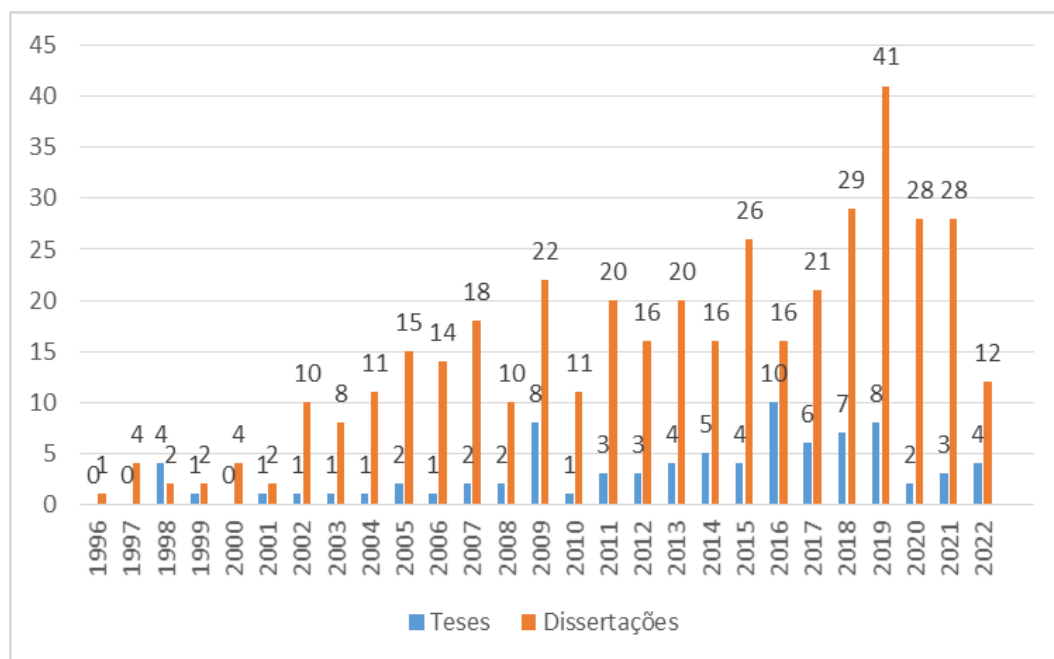
Gráfico 1 - Teses e dissertações relacionadas ao rap listadas pela CAPES



Fonte: Elaborado pelo autor.

²⁵ Os dados foram acessados entre janeiro e fevereiro de 2023.

²⁶ Nessa primeira busca foram apresentados 1358 resultados. Um exemplo de trabalho sem nenhuma relação com o rap e que foi descartado é o mestrado de Miguel Silvio Andre Francisco (2019) intitulado, “Um Modelo Marckoviano para Análise de Desempenho de Redes Multi-Hop Full Duplex”.

Gráfico 2 – Comparação entre teses e dissertações relacionadas ao rap listadas pela CAPES

Fonte: Elaborado pelo autor.

Através dos filtros explicados acima, constatou-se que a primeira pesquisa de pós-graduação direcionada a cultura rap listada pela CAPES foi o mestrado em Educação intitulado “Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo” que foi publicado em 1996 por Elaine Nunes de Andrade.

Segundo Andrade (1999) o impulso de sua pesquisa foi a frustração decorrente de um projeto educacional iniciado, mas não concretizado em 1989. Na época ela cumpria estágio supervisionado como aluna de pedagogia em uma escola pública estadual da periferia de Osasco/SP.

De acordo com o relato, a autora teria observado que a realidade das/os alunas/os da instituição em questão as/os afastava dos discursos letrados e institucionalizados das/os professoras/es. Nesse cenário o projeto pretendia promover atividades educativas escolares em diálogo com os interesses das/os discentes, sobretudo das/os jovens tidos como rebeldes, indisciplinadas/os e as/os taxadas/os de delinquentes por terem passagem pela, na época, Febem²⁷ e estarem em liberdade assistida²⁸.

²⁷ Criada em 1976, a instituição destinava-se a aplicar medidas socioeducativas a menores infratores. Em 2006 foi substituída pela “Fundação Casa” devido ao seu histórico de violência contra menores, conflitos e rebeliões. Entretanto, como escreve Lú Sodré em reportagem publicada em 11 de outubro de 2019 no site Brasil de Fato: “Os casos de agressão seguem se perpetuando pelos corredores e portões da Fundação Casa como se fosse herança da Febem” (Sodré, 2019).

²⁸ De acordo com a pesquisadora: “Vários foram os fatores que dificultaram a elaboração desse projeto, os quais refletem a situação da maioria das escolas de rede pública: greve; autoritarismo da direção; ausência de

A autora explica que no decurso de sua história, dirigiu-se à pós-graduação na tentativa de transformar a decepção por um projeto não concluído em uma pesquisa acadêmica. Seu objetivo foi conhecer os valores das/os alunas/os que no estágio observara como "indisciplinadas/os" mas dotadas/os de um admirável senso crítico.

Após cursar as disciplinas obrigatórias de seu mestrado, Andrade teria decidido investigar as relações do rap com a educação mediante a hipótese de que esse elemento do hip-hop poderia ser um rico instrumento para a compreensão da parcela da juventude na qual inseriram-se as/os alunas/os “especiais” que levaram-na a produção científica (Andrade, 1999). Em seus termos, notou-se que o rap representa “[...] um instrumento político de uma juventude excluída [...] indica uma ação pedagógica de jovens em processo de escolarização ou mesmo evadidos da escola” (Andrade, 1999, p. 86).

Diante disso, entende-se a pesquisa de Andrade (1996) como sendo de profunda relevância, tanto para a estruturação dos hip-hop *studies* no Brasil, como para a elaboração de práticas educacionais alicerçadas na multiplicidade de subjetividades que compõem o ambiente escolar.

Abaixo encontra-se registro feito por King Nino Brown²⁹ em 23 de maio de 1996 na defesa do mestrado de Andrade. Na foto visualiza-se: à frente na esquerda, Thaíde³⁰, MC precursor do rap no Brasil; ao lado Elaine N. Andrade; atrás de óculos e boné branco, Black, um dos fundadores da Posse Hausa³¹; ao seu lado Honore³² na frente de óculos e camisa branca, King Nino Brown.

comprometimento da equipe de professores; descontinuidade nos locais de trabalho dos OFAS” (Andrade, 1999, p. 85). Na época OFAS era a sigla para: “Ocupante de função atividade”.

²⁹ Sendo uma das maiores referências do hip-hop brasileiro, King Nino Brown é historiador autodidata, dançarino de soul music e fundador da Zulu Nation Brasil. Dentre outras coisas, Nino realiza atividades concernentes à preservação da memória do hip-hop nacional. A foto acima foi gentilmente cedida de seu acervo pessoal.

³⁰ Tendo iniciado sua carreira ainda nos anos 1980, Thaíde foi um dos precursores do Rap brasileiro. O MC, ao lado de DJ Hum, lançou inúmeros clássicos que marcaram a década de 1990, dentre eles: Senhor Tempo Bom (1996) e Malandragem dá um tempo (1996).

³¹ A Posse Hausa foi estudada por Jaqueline Lima Santos (2007) em sua conclusão de curso em Ciências Sociais. O trabalho é intitulado, “Ativismo Juvenil e cultura hip-hop: a Posse Hausa”.

³² Não conseguimos maiores informações sobre Honore.



Figura 2 - Defesa de mestrado de Elaine N. de Andrade, 1996. Fonte: Arquivo pessoal de King Nino Brown.

Sendo o único estudo encontrado concernente ao rap publicado em 1996, o trabalho de Andrade (1996) foi pioneiro de um campo que se expandiu consideravelmente. Para se ter noção da amplitude do crescimento no número de pesquisas acadêmicas direcionadas ao rap/hip-hop no Brasil, em 2009 nossa busca considerou vinte e duas publicações, já em 2019, ano que encontramos o maior número, foram quarenta e uma.

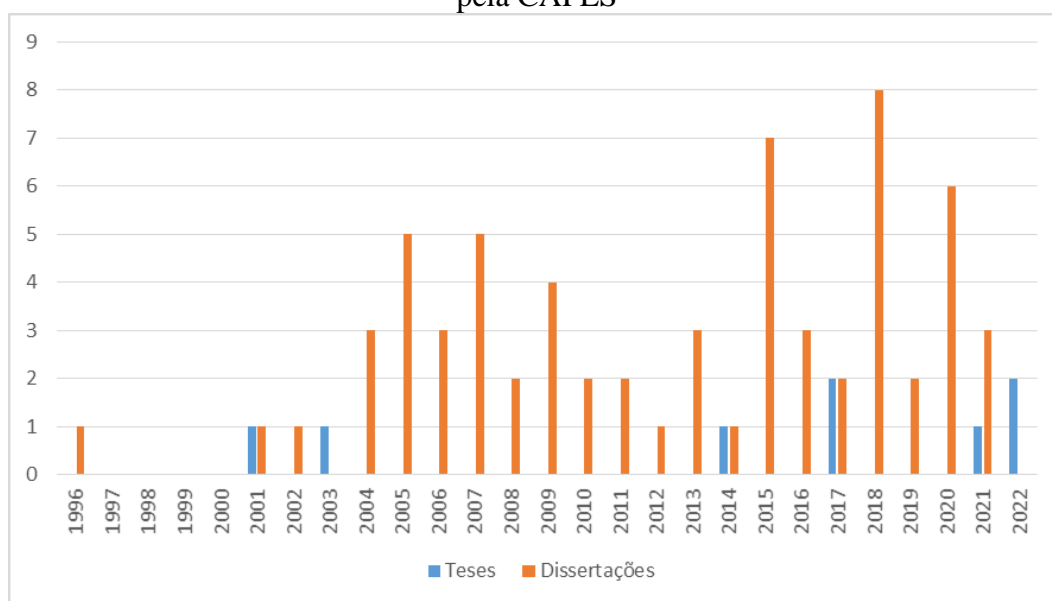
Constatou-se também uma grande variedade nas áreas de conhecimentos onde os estudos estão inseridos. Encontra-se pesquisas relacionadas ao rap em programas de pós-graduação em sociologia, história, sociologia, linguística, antropologia, comunicação, ciências da comunicação, música, planejamento urbano e regional, educação física, psicologia, administração, estudos literários, desenvolvimento econômico, artes cênicas, ciências criminais, estudos da mídia, direito, desenvolvimento humano e tecnologias, relações étnico-raciais, meios e processos audiovisuais e ciência da religião, dentre outros.

No entanto, apesar da abrangência de áreas onde o rap/hip-hop vem sendo estudado no Brasil, encontramos apenas seis trabalhos no campo da Música. O que para nós denota que no meio acadêmico a estrutura musical do rap não vêm recebendo a devida atenção.

Dentre os trabalhos e autoras/es do campo, além da pioneira Elaine N. de Andrade (1996), destacamos: José C. da Silva (1998), João B. de J. Félix (2005), Ione J. da Silva (2005), Ana L. S. Souza (2009); Jaqueline L. Santos (2011), Guilherme M. Botelho (2018) e Felipe O. Campos (2019)

Seguindo nossas análises, visto que nos situamos na área da Educação, filtramos os estudos realizados nesse campo. Com isso chegamos a 65 mestrados e 8 doutorados³³. Ver Gráfico 3 e Apêndice A.

Gráfico 3 - Total de teses e de dissertações relacionadas ao Rap na área da educação listadas pela CAPES



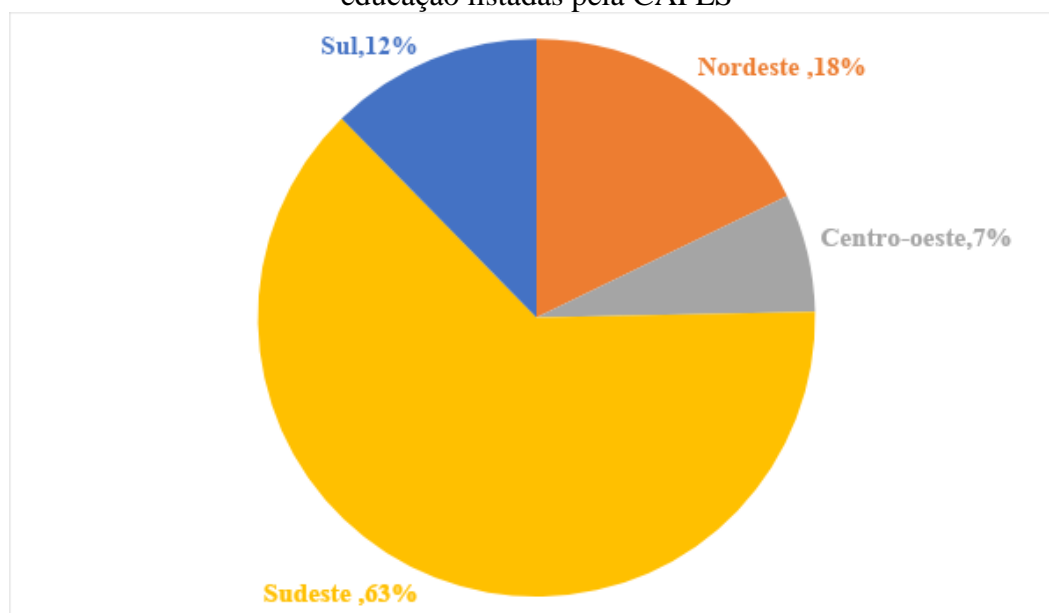
Elaborado pelo autor.

No Apêndice A da presente pesquisa encontra-se tabela com a relação dos 73 estudos direcionados ao rap na área da Educação que foram encontrados pela nossa busca. Visualiza-se: ano de publicação, o título da pesquisa, o nome da/o autora/or, se consiste em tese ou dissertação, a área de conhecimento, a instituição onde foi realizada e a cidade.

Analisando a produção em pauta por região nota-se um predomínio de pesquisas concluídas no Sudeste brasileiro, um total de quarenta e seis publicações; no nordeste encontramos treze, no Sul nove e no Centro-oeste cinco. Diante do recorte proposto não foram encontrados trabalhos em universidades da região Norte. Ver Gráfico 4.

³³ Além dos estudos realizados em Programas de Pós-Graduação em Educação, consideramos os realizados em programas intitulados: Educação, processos formativos e desigualdades sociais; Educação cultura e comunicação; Educação e Saúde na infância e adolescência; Educação, Arte e História da Cultura; Educação, Cultura e Comunicação; Educação, Administração e Comunicação.

Gráfico 4 - Distribuição regional de teses e dissertações relacionadas ao rap na área da educação listadas pela CAPES



Elaborado pelo autor.

Ao verificarmos a relação entre os gêneros das/os autoras/es, notou-se certa paridade. Quarenta mulheres e trinta e três homens.

Ainda, utilizando da mesma delimitação, por meio da leitura dos resumos pode-se perceber que as perspectivas de análise sob as quais as/os autoras/es estabelecem o diálogo com o rap na Educação são inúmeras. Alguns dos exemplos são:

As relações de gênero percebidas nos trabalhos de Maria Semião de Lima (2005), Priscila Saemi Matsunaga (2006), Camila do Carmo Said (2007), Cícera de Andrade (2013), Jamine Patrícia Guedes Miranda (2018), Flávia Nascimento Giongo (2020).

A constituição de identidades, como aparece nos estudos de Maria das Graças Gonçalves (2001), Juarez Tarcisio Dayrell (2001), Marcia Aparecida da Silva Leão (2005), Maria Raquel Rodrigues (2007), William de Goes Ribeiro (2008), Ana Claudia Florindo Fernandes (2014), Cristiane Correia Dias (2018), Laelba Silva Batista (2018), Cleidinalva Silva Cerqueira (2022).

Nota-se que em maioria, as pesquisas estão direcionadas ao impacto positivo do rap/hip-hop sobre as/os jovens, particularidades territoriais, processos educacionais transgressores e a grupos subalternizados. Sobre o último, nota-se exceção na dissertação de Anderson Messias Roriso do Nascimento (2011) que investiga a apropriação do hip-hop por jovens de duas escolas privadas de Brasília/DF.

Aprendemos que Nascimento (2011) apresenta certa descaracterização do hip-hop na instituição escolar de sua investigação. Isto pode ser percebido nas seguintes conclusões: “O termo *Hip Hop* é assimilado por parte do grupo estudantil como estilo de dança *street dance*,

onde as preocupações políticas e sociais não são visíveis” (Nascimento, 2011, p. 86).

No que tange diretamente as questões raciais³⁴, destacam-se quatorze trabalhos: Elaine Nunes de Andrade (1996), Maria das Graças Gonçalves (2001), Alexandre Takara (2002), Marcia Aparecida da Silva Leão (2005), Jair Santana (2005), Sandra Regina Adão (2006), Rosenverck Estrela Santos (2007), Valmir Alcantara Alves (2008), Maíra Soares Ferreira (2010), Marcos Vinicius Puttini (2015), Renata Câmara Spinelli (2016), Jamine Patrícia Guedes Miranda (2018), Cristiane Correia Dias (2018), Cleidinalva Silva Cerqueira (2022).

Ainda sobre as questões raciais, sublinha-se o mestrado de Jorge Hilton de Assis (2015) intitulado: “Perspectivas de rappers brancos/as brasileiros/as sobre as relações raciais: um olhar sobre a branquitude”. Acreditamos que o autor, utilizando-se do rap, desenvolve importante discussão sobre as visões e privilégios da branquitude.

Em suas conclusões, Assis (2015) coloca que:

Pelo componente histórico e político que representa tal estilo musical [o Rap], de instrumento empoderador e emancipador de negros e negras, é importante que o/a branco/a que se pretenda, ou seja um/a rapper, considere esse fato e em alguma medida seja coerente enquanto aliado da causa negra. O que está em jogo é o que se chama de "apropriação cultural", que não é algo individual, mas sim coletivo. Caracteriza-se por negar o "som de negro" quando este é feito pelo negro/a, e de aceitar, promover, valorizar e produzir altos rendimentos quando este "som de negro" é feito pelo e para o/a branco/a. O que espero do/a rapper branco/a é um comprometimento com a mudança deste e de outros quadros, que possam contribuir significativamente na luta contra o racismo (Assis, 2015, p. 155-156).

Por fim, localiza-se vinte e sete pesquisas construídas sob perspectiva que conecta o rap à educação a escolar: Maria das Graças Gonçalves (2001), Alexandre Takara (2002), Elizabeth Marciano da Silva (2004), Cristiano Tierno de Siqueira (2004), Ione Jovino da Silva (2005), Jair Santana (2005), Sandra Regina Adão (2006), Cristiane Maria Campo (2007), William de Goes Ribeiro (2008), Maira Soares Ferreira (2010), Maria Ester de Paula Júnior (2011), Anderson Messias Roriso Nascimento (2011), Diego Savio da Costa Fernandes (2013), Geyza Rosa Oliveira Novais Vidon (2014), Fabiana Correia Justo (2015), Renata Paula dos Santos Moura (2015), Raquel Mendonça Martins (2015), Marcio Ronei Cravo Soares (2016), Alexandrino Nunes Mpanzo (2016), Tiago Lazzarin Ferreira (2017), Kleber Galvão de Siqueira Junior (2018), Pamela Tamires Bezerra Ferreira da Silva (2018), Cristiane Correia Dias (2018), Mayra dos Santos (2018), Pedro Henrique da Costa Carvalho de Jesus (2020), Michele Rodrigues de Lima (2021), Cleidinalva Silva Cerqueira (2022).

³⁴ É importante dizer que em nossa acepção, estudos que se debruçam sobre hip-hop, mesmo que não seja de forma direta, relacionam-se com as questões raciais. Isto porque apreendemos o hip-hop como uma expressão cultural que emerge a partir da diáspora africana.

Sendo assim, observa-se que os hip-hop *studies* brasileiros no campo da Educação apontam para inúmeras possibilidades onde saberes elaborados na cultura rap podem somar com processos de ensinar e aprender em escolas. Em outras palavras, amplia-se as bases de conhecimentos que orientam as práticas pedagógicas.

Nesse ínterim, visto que o rap é uma cultura musical notadamente negra, apreendemos que tais pesquisas caracterizam-se como uma rica fonte de conhecimentos para o trabalho pedagógico acerca da ERER.

CAPÍTULO 2 - RAP É CULTURA, MAS O QUE É CULTURA?

Neste capítulo dissertamos sobre alguns dos sentidos e disputas em torno da “cultura”. Sinaliza-se as complexidades que envolvem a conceitualização desse vocábulo e também teorizações que dialogam com as nossas utilizações: a “centralidade da cultura” (Hall, 1997); a noção de “cultura comum”, colocada por Raymond Williams ([1958] 2015); bem como os significados de “cultura popular” em Hall (2013).

Avançando na discussão, abordamos, em nossos termos: a “Cultura sob a perspectiva da diáspora negra”. Para isso, recorreu-se à crítica de Paul Gilroy (2001) sobre o etnocentrismo e o nacionalismo que, segundo ele, predominaram na estruturação do campo dos estudos culturais; à relevância da “cultura da mulher negra” em Patrícia H. Collins (2016) e as dimensões da “cultura popular negra” apontados por Hall (2013).

Em nossa apreensão, as apropriações do conceito de “cultura” se relacionam com disputas hegemônicas e sendo assim, a discussão se torna relevante pois assimilamos que o hip-hop/rap se insere em tal discussão ao também se colocar como uma cultura.

Posteriormente, trata-se das “potencialidades da música negra”. Nessa seção, compreendendo que as identidades sociais são formadas culturalmente (Hall, 1997), usamos os exemplos do samba, do samba-rock e do funk para esboçar a percepção de que a música no contexto da diáspora africana se configura como um elo entre as subjetividades que circundam o significante “negro” e que essas possuem o potencial de construção e transmissão de conhecimentos. Consequentemente, não avaliamos o rap de maneira isolada, mas em conexão com o mundo “Atlântico negro” (Gilroy, 2001).

Dito de outra forma, apreendemos que em oposição às abordagens “nacionalistas e/ou etnicamente absolutas”, a metáfora do “Atlântico negro” colabora para análises à luz de noções transnacionais e interculturais.

Como explica Ana C. J. da Cruz, Gilroy:

[...] oferece um caminho em que se podem construir respostas teóricas para o entendimento da presença negra no ocidente e suas leituras em teorias acadêmicas: nas produções culturais, estratégias de sobrevivência, a partir e sob o regime escravista e das relações raciais constantemente remodeladas e marcadas pelo racismo no ocidente. Partindo de uma crítica às posições ligadas à ideia de nacionalismo e suas relações com o conceito de etnia, o qual tem sido reescrito à luz dos pressupostos modernos levantados por inúmeros intelectuais, o autor propõe explorar a estética cultural negra de resistência a estas prerrogativas (Cruz, 2010, p. 13).

2.1 Sentidos e disputas em torno da cultura

Em nossas leituras, apreendemos que um dos primeiros desafios ao nos debruçarmos sobre a “cultura”, é a própria definição do termo que: “tanto pode designar um panteão de grandes obras “legítimas”, como tomar um sentido antropológico, por englobar as maneiras de viver, sentir e pensar próprias de um grupo social” (Cuche, 1996 *apud* Mattelard; Neveu, 2004, p. 11).

Segundo levantamento histórico feito por Maria E. Cevalco:

“Cultura” Vem do latim, onde *colere* significa “habitar” (daí colono), “adorar” (daí culto) e também “cultivar”, no sentido de cuidar aplicado tanto à colheita quanto a animais. Como metáfora, se estendeu ao cultivo de qualidades mentais. *Culture* começa ser usada extensivamente como a abstenção de um processo, ou como um produto de um processo de desenvolvimento mental ou espiritual a partir do século XIX. Durante o movimento romântico, passou a designar também o modo de vida de um povo, frequentemente seus valores “humanísticos” em oposição aos valores “materiais” que a Revolução Industrial colocava no centro da vida. Tanto do ponto de vista conservador quanto do progressista, “cultura” é usado para aferir a qualidade de vida de um tempo, ou até mesmo para ser levada a outros povos, como o bônus de uma invasão, seguida de uma ocupação onde os valores da “cultura” dos vencedores são “ensinados” aos invadidos (Cevalco, 2001, p. 45).

A autora ainda explica que na atualidade o sentido de cultivo agrícola permanece, mas que para além, “cultura” pode designar um processo de desenvolvimento mental, uma forma de vida particular e também, um conjunto de práticas artísticas como a dança e a música (Cevalco, 2001).

Paralelamente, Williams ([1958] 2015), um dos precursores do campo dos Estudos Culturais, apresenta a acepção de que “cultura é algo comum, ordinário”. A expressão de diversos significados da experiência humana, dos conhecidos e transmitidos corriqueiramente, aos complexos e que podem ser aprendidos, descobertos ou desenvolvidos.

Em seus termos:

Toda sociedade humana tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados. Toda sociedade humana expressa isso nas instituições, nas artes e no conhecimento. A formação de uma sociedade é a descoberta de significados e direções comuns, e seu desenvolvimento se dá no debate ativo e no seu aperfeiçoamento, sob a pressão da experiência, do contato e das invenções, inscrevendo-se na própria terra (Williams, [1958] 2015, p. 5).

Em congruência, o autor defende a utilização da palavra cultura, “para designar todo um modo de vida – os significados comuns-; e para designar as artes e o aprendizado- os processos especiais de descoberta e esforço criativo” (Williams, [1958] 2015, p. 5).

Já para Hall (1997), outro precursor do campo dos Estudos Culturais, a “[...] cultura não pode mais ser estudada como uma variável sem importância, secundária ou dependente em

relação ao que faz o mundo mover-se [...]” (Hall, 1997, p. 23). Trata-se, assim, de tomar a cultura como algo central, fundamental e constitutivo da organização e mudança social.

Ao atribuir centralidade à “cultura”, o autor defende que nossas identidades sociais são “construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas” (Hall, 1997, p. 26).

Ou seja:

O que denominamos “nossas identidades” poderia provavelmente ser melhor conceituado como sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos “viver”, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências únicas e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais. Nossas identidades são em resumo, formadas culturalmente (Hall, 1997, p. 26).

De acordo com os nossos entendimentos, para Hall, as identidades são constituídas através da identificação, e subjetivação de determinadas representações culturais em um determinado período e em oposição a outras:

A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não subsunção. Há sempre “demasiado” “ou muito pouco” – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao “jogo da *différance*. Ela obedece à lógica do mais-que-um. E uma vez que, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteiras”. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora - o exterior que a constitui (Hall, 2014, p. 106).

Concomitantemente, Hall (2020) argumenta que em nosso tempo a ampliação dos meios de comunicação, representa também, uma expansão dos sistemas de representações culturais. Isso nos coloca diante de uma multiplicidade de identidades possíveis com as quais podemos nos identificar, mesmo que de forma temporária.

Outra importante discussão acerca da “cultura” feita por Hall, relaciona-se com o “popular”. Em nosso entendimento sobre este importante teórico, existiriam três diferentes acepções sobre o “popular” da cultura. A primeira entenderia o “popular” em extremos: algo consumido pelas massas, sem criticidade, alienado e alienante ou o seu oposto, como expressões da existência da verdadeira classe trabalhadora que não se deixaria enganar pelas forças manipuladoras (Hall, 2013).

De acordo com Hall, a apreensão apresenta dois problemas: o primeiro é que as pessoas comuns não são completamente alheias ao que acontece em suas vidas, mas pelo contrário, refletem sobre suas existências e tem a capacidade de construir estratégias de melhorias. O outro é que por constantemente a indústria cultural buscar se aproximar, se articular e se impor sobre os grupos oprimidos, operando nas contradições inerentes a todas as sociedades: “afirmar que essas formas impostas não nos influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode

existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural” (Hall, 2013, p. 282).

O segundo entendimento para o “popular” da cultura, analisado por Hall, seria descritivo e de mais fácil aceitação. Sob esse olhar, a cultura popular é identificada como sendo todas as expressões da vida do “povo”, ou melhor, das pessoas que não pertencem às elites. Entretanto, por essa compreensão ser essencialmente descritiva e ampla, acabaria por criar uma lista infinita, impedindo a distinção, se não for através da descrição, do que não é cultura popular (Hall, 2013). Ou seja, impossibilita-se a análise sobre seu princípio estruturador.

Outra questão, é que de tempos em tempos, ocorreriam inversões “na lista” do que é entendido como popular. O que significa que as formas populares podem ser “promovidas” e ganhar um status social superior, da mesma forma que outras podem deixar de ter um “alto valor cultural” e se tornarem “populares”.

O princípio estruturador não consiste nos conteúdos de cada categoria – os quais, insisto, se alteram de uma época para a outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linha gerais, entre aquilo que, em qualquer época, conta como uma atividade ou forma cultural da elite e o que não conta (Hall, 2013, p. 284).

Nesse processo de disputa de valorização das expressões culturais, o autor destaca a utilização de instituições e/ou mecanismos institucionais para sustentar as diferenças. As escolas, universidades e a literatura são alguns exemplos.

Desta forma, o autor argumenta que:

O que importa então não é o mero inventário descritivo- que pode ter o efeito negativo de congelar a cultura popular em um molde descritivo atemporal, mas as relações de poder que constantemente pontuam e dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais e residuais (Hall, 2013, p.284).

Em nossa leitura, é por meio da ênfase nas relações de poder que para este autor, estão no cerne da distinção entre cultura do povo - a popular - e das elites, que Hall (2013) apresenta a terceira acepção para o sentido “popular” da cultura. A única que teria importância.

Esta se aproxima do entendimento descrito anteriormente, ao também considerar as expressões da vida de pessoas que não pertencem à elite, porém, vai além da mera descrição ao pontuar que: “o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em tensão contínua -relacionamento, influência e antagonismo - com a cultura dominante” (Hall, 2013, p. 285). Ou seja, o “principal foco é a relação entre cultura e as questões de hegemonia” (Hall, 2013, p. 285).

Essa acepção nos chama atenção, ao identificar que o que caracteriza a “cultura popular” não é a falta de reflexão, ou a essência - sem contradição - de um grupo oprimido e nem o

volume de consumo. Diversamente, o popular e sua importância, estariam no campo das disputas hegemônicas, no confronto com as formas dominantes, e mesmo que as relações não sejam sempre de oposição. O popular é entendido como o elemento desestabilizante nas relações de poder.

Deste modo, através dessa última perspectiva sobre o “popular” da cultura, observada em Hall (2013), inferimos que o rap pode ser caracterizado na chave da cultura popular.

2.2 Cultura sob a perspectiva da diáspora negra

Entendemos que Gilroy, através de sua trajetória intelectual, procura sistematizar a agência, capacidades cognitivas e história intelectual das populações negras. Atributos que, segundo o nosso entendimento sobre o autor, foram negados pela modernidade.

Nesse sentido, Gilroy (2001) aponta duas problemáticas relacionadas aos estudos sobre a cultura e que acreditamos contribuir para as reflexões propostas no presente capítulo: o etnocentrismo e o nacionalismo.

Para Gilroy, a configuração desses problemas se torna compreensível através da avaliação crítica de dois pontos. O primeiro trata das “formas com que foram mobilizadas as noções de etnia, muitas vezes mais por negligência do que por determinação, como parte da hermenêutica distintiva dos estudos culturais” (Gilroy, 2001, p. 39). O segundo, da “suposição irrefletida de que as culturas sempre fluem em padrões correspondentes às fronteiras de estados-nações essencialmente homogêneos” (Gilroy, 2001, p. 39).

Em nosso entendimento, isso significa que para o autor o sentido de etnia não teria sido devidamente desenvolvido nas análises sobre a cultura. No entanto, este passou a ser utilizado como uma essência determinante de diferenciação e também, como justificativa para a ideia equivocada de que as culturas se formam e se desenvolvem uniformemente no interior de limites territoriais.

Dessa maneira, Gilroy (2001) questiona quais culturas estariam sendo estudadas e também, os instrumentos que tornaram esses estudos possíveis. O que o leva a sugerir que a estruturação dos estudos que se dedicam aos diferentes aspectos da cultura, atrelou-se a uma valorização dos significados e intelectualidade europeia, sobretudo, inglesa.

Por esses motivos, o autor argumenta que é necessário “fazer com que as expressões culturais, as análises e histórias negras sejam levadas a sério nos círculos acadêmicos, em lugar de serem atribuídas, via a ideia de relações raciais, à sociologia” (Gilroy, 2001, p. 40). Ou seja, construir possibilidades analíticas que considerem as múltiplas contribuições, os hibridismos e que não se restrinjam a essências nacionais.

Dessa forma, averiguamos que o autor constrói uma relevante crítica à tradição de pesquisa sobre a “cultura” desenvolvida a partir de Raymond Williams. Através de Gilroy, compreendemos que Williams colaborou com o alicerce sobre a qual se constituiu os estudos culturais ingleses e cuja formulação de base nacionalista levou a uma “celebração mórbida da Inglaterra e da anglicidade” (Gilroy, 2001, p. 48).

Argumenta-se que esse pertencimento nacional, tem como fundamento valores com atribuições metafísicas e que aproxima-se de um tipo de racismo etnicamente absoluto e culturalista. “[...] um discurso político que alinhava estreitamente ‘raça’ à ideia de filiação nacional e que acentuava mais a diferença cultural complexa do que a simples hierarquia biológica” (Gilroy, 2001, p. 48). Por conseguinte, segundo o nosso entendimento, utilizou-se da ideia de diferenças culturais absolutas para justificar que a negritude operava no polo inferiorizado e a anglicidade no polo valorizado sendo, portanto, atributos mutuamente excludentes.

Como forma de contrapor tal ideia, Gilroy (2001), aduz sobre a necessidade de se construir um sentido mais pluralista, pós-colonial de cultura. Um entendimento que ultrapasse o racismo e etnocentrismo europeu e que, de igual maneira, compreenda que as contribuições negras para a humanidade não podem ser enclausuradas na noção de que seriam particularidades negras.

Compreendemos, portanto, que as críticas feitas por Gilroy (2001) nos ajudam a ampliar as noções de cultura, em um sentido que contempla as expressões dos povos não brancos e não europeus. Concomitantemente, enfatiza-se a importância da agência intelectual das populações negras na estruturação da sociedade contemporânea.

Paralelamente, Collins (2016) - em uma perspectiva que, para nós, também amplia as possibilidades de entendimento sobre a “cultura”, através da descentralização do homem, branco e europeu - aponta para os esforços empreendidos pelas feministas negras para definir e explicitar a importância da cultura da mulher negra, uma área em que de acordo com a autora: “Mulheres afro-americanas criam e transmitem autodefinições e autoavaliações que são essenciais para lidar com a simultaneidade de opressões que vivenciam” (Collins, 2016, p. 111).

É importante destacar que segundo seu pensamento: “não existe uma cultura das mulheres negras que seja homogênea; existem construções sociais das culturas das mulheres negras que juntas formam a sua cultura” (Collins, 2016, p. 111).

Compreendemos através da autora que os estudos sobre a cultura das mulheres negras chamam a atenção para características pouco exploradas de suas existências, questionando as visões que valorizam uma cultura considerada una e a-histórica.

Uma das leituras de Collins, a partir de uma posição política sobre gênero e raça diz respeito aos "relacionamentos interpessoais que mulheres negras compartilham entre si" (Collins, 2016, p. 111). Uma relação de lealdade e ligação decorrente de um sentimento compartilhado de opressão. Em outros termos, a compreensão de que as interiorizações e discriminações atingem as mulheres negras enquanto um grupo resultaria em práticas de resistência por meio do fortalecimento dos laços e da ajuda mútua

Por exemplo, Debra Gray (1985) documenta a forma como mulheres negras escravas auxiliavam umas às outras no parto, como cuidavam das crianças umas das outras, como trabalhavam juntas em unidades de trabalho que eram separadas quando grávidas ou amamentando uma criança, e como dependiam umas das outras quando casadas com homens que moravam em fazendas distantes (Collins, 2016, p. 111).

Seguindo essa linha, Collins (2016) trata de uma longa tradição de ativismo que marca a experiência das mulheres negras. Afirma que a articulação de suas experiências pessoais levou muitas ativistas políticas negras que se envolvem em trabalhos sociais, incorporarem em suas lutas políticas suas funções como mães, ampliando suas ações e atuando em trabalhos que objetivam melhorias para os filhos da comunidade³⁵. Isso, em nosso entendimento, demonstra uma compreensão estendida para o sentido de família.

Outra dimensão da cultura das mulheres negras pouco explorada, de acordo com a autora, se relaciona com as expressões criativas. Particularmente, sobre a forma com que se utilizam da arte para moldar e sustentar "autodefinições" e "autoavaliações". Isto quer dizer, faltam análises sobre como expressões artísticas como a música, a dança e o teatro, por exemplo, são usados pelas mulheres negras como instrumentos de combate à objetificação e na reivindicação de suas subjetividades e humanidades de forma plena (Collins, 2016).

Em contrapartida a essa invisibilidade empreendida aos aspectos culturais das mulheres negras, exposto acima, apreendemos três razões pelas quais Collins defende uma ampliação da discussão e de análises nesta área.

A primeira refere-se à apreensão da relação entre consciência da opressão e as ações empreendidas para lidar com as opressões. Para a autora, as ciências sociais pressuporiam um encaixe perfeito entre a consciência e a agência. Ou seja, à medida que ocorre uma compreensão da situação de opressão vivida, o sujeito busca abertamente superá-la.

Para Collins, isso não necessariamente ocorre com as mulheres negras, pois: “as experiências das mulheres negras sugerem que essas talvez se conformem abertamente aos

³⁵ Para essa argumentação, Collins (2016) utiliza da pesquisa desenvolvida por Dill (1980).

papéis sociais impostos a elas, mas que secretamente se opõe a estes, oposição moldada pela consciência de se estar no escalão mais baixo da estrutura social” (Collins, 2016, p. 113).

A segunda razão colocada pela autora em defesa da ampliação das discussões e análises sobre a cultura das mulheres negras, trata da problematização do termo “ativismo”. Isto porque, em muitos casos, o ativismo das mulheres negras não assume as formas tradicionais, como votar e participar de manifestações; no entanto, as suas decisões de rejeitar definições externas, sua autoavaliação, ou o cuidado de umas com as outras se caracterizam como ativismos (Collins, 2016).

Por fim, a terceira razão que evidencia a importância de se estabelecer um foco nas discussões sobre a cultura das mulheres negras em Collins, é o próprio modelo de análise. Isto porque os estudos feitos por mulheres negras sobre mulheres negras promoveriam: “Um modelo analítico que explora a relação entre opressão, consciência e ativismo” (Collins, 2016, p. 114). Essas abordagens, de acordo com a autora, consideram que o entendimento das mulheres negras sobre si - autoavaliação e autodefinição - se caracterizam como um elemento crítico entre o que é oferecido pela estrutura opressora, o que é aceito e as formas de resistência por elas empreendidas. Ativismos tradicionais, ou que aparentam passividade.

Desta forma, análises cuja pautas tratem das experiências das mulheres negras, deveriam considerar suas singularidades. Reconhecemos da mesma forma, a importância da discussão para a cooperação entre homens e mulheres negras, e também não-negras, e demais pertencimentos étnico-raciais, pois como é muito bem colocado no pensamento feminista negro: as opressões nos atingem enquanto um grupo e em um conjunto de sentidos.

Sendo assim, concluímos que nas perspectivas analíticas que tomam o rap como uma cultura - a que adotamos nesse estudo - é fundamental a observação sobre os elementos característicos do que Collins (2016) chama de cultura das mulheres negras.

Semelhantemente, Hall (2013), ao refletir sobre o significado das expressões culturais negras na cultura popular, das quais apreendemos que o rap é um elo, também nos ajuda a ampliar os entendimentos sobre “cultura”.

Nesse sentido, um primeiro aspecto que consideramos central na perspectiva proposta por Hall, é o de que o repertório cultural negro não é visto como uma essência biológica, mas sim como expressões construídas sob uma condição histórica, em síntese: a diáspora negra³⁶. Por ser assim, carrega elementos da herança africana, mas também de outros povos.

³⁶ No momento em que o significante “negro” é arrancado de seu encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente construída, valorizamos, pela inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir (Hall, 2013, p. 381).

Isso, no entanto, não significa diluir as expressões culturais negras em meio a tantas outras e relativizá-las, mas ao contrário: busca-se pontuar que o significante negro fundamenta-se de um processo histórico-cultural e que a utilização do mesmo de maneira essencializada, reforça as ideias biologizantes das quais buscamos ser o oposto.

[...] repertórios culturais negros construídos simultaneamente a partir de duas direções – é talvez mais subversivo do que se pensa. Significa insistir que na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes (Hall, 2013, p. 381).

Um segundo aspecto que merece destaque, segue a discussão que abordamos anteriormente. Digo como a importância da cultura popular em Hall recai sobre as expressões capazes de deslocar as disposições de poder, ao se debruçar sobre o significante “negro”, o autor segue esse mesmo fio condutor: entender as formas com que as expressões culturais da diáspora negra tencionam as posições hegemônicas.

Por conseguinte, o sociólogo nos coloca que: “[...] a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação” (Hall, 2013, p. 380).

Tendo em vista que, para Hall as experiências não podem ser compreendidas em separado das representações. Entendemos que por vivermos em uma sociedade estruturada em privilégios raciais, as representações culturais dominantes tendem a representar as populações negras de forma subalterna. Em contrapartida, as representações da cultura popular negra, inclusive do hip-hop/rap, se configuram como um entendimento das pessoas negras sobre si mesmas, o que possibilita formas de existir que não são pautadas nos valores essencialistas e universalistas instituídos por um modo de vida estruturado pela branquitude.

Desta forma, chamamos a atenção para três elementos centrais para a compreensão das formas pelas quais se constituem as representações na cultura popular negra em Hall (2013) e acreditamos colaborar para as observações sobre as dimensões do rap que podem ser apropriados pelas práticas pedagógicas escolares.

O primeiro trata do estilo que, na cultura negra, é o cerne da criação e do acontecimento. O segundo elemento apreende a corporeidade, ou seja, as formas pelas quais na cultura negra, o corpo é muitas vezes, o único capital cultural. Tal ideia vem da tradição de sobrevivência negra ao tráfico, à escravização e ao colonialismo da modernidade, quando o corpo era tudo o

que se tinha, assim, o corpo projetou-se como telas de representação. Por fim, o terceiro elemento se debruça na criação da diáspora negra quando submetida ao domínio de modalidades culturais sob a insígnia da escrita, os povos da diáspora negra têm encontrado na música a expressão de sua vida cultural (Hall, 2013).

Através dessa última consideração de Hall é comum a apreensão de que alguns saberes construídos em canções são colocados como inferiores quando comparados à escrita. Em contraposição, discorreremos a seguir, através de W. E. B. Du Bois (1999) e Gilroy (2001), sobre o que entendemos como sendo a proeminência da música na construção e transmissão de saberes nas culturas africanas e da diáspora.

2.3 As Potencialidades da música negra

É
 Foi ruim a beça
 Mas pensei depressa
 Numa solução para a depressão
 Fui ao violão
 Fiz uns acordes
 Mas pela desordem do meu coração
 Não foi mole não

Quase que sofri desilusão

Tristeza foi assim se aproveitando
 Pra tentar se aproximar
 Ai de mim
 Se não fosse o pandeiro, o ganzá e o tamborim
 Pra ajudar a marcar, o tamborim

Logo eu com meu sorriso aberto
 O paraíso perto, pra vida melhorar
 Malandro desse tipo
 Que balança, mas não cai
 De qualquer jeito vai
 Ficar bem mais legal
 Pra nivelar a vida em alto astral
 (Jovelina Pérola Negra, 1988)³⁷.

Ao refletir sobre a sua ancestralidade africana, o importante sociólogo W. E. B. Du Bois nos coloca a seguinte pergunta: “O que há entre nós que constitui um laço que eu posso sentir melhor do que posso explicar?” (Silvério; Sousa, 2020, p. 1165).

³⁷ A audição da canção utilizada na epígrafe pode ser feita através do seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=4n-GTkNWdK8&ab_channel=MPB%3A%3AAsMelhores%21. Acesso em: 16 out. 2023.

Encontrar uma única resposta para essa intrigante indagação seria limitador e dispensável para a proposta deste trabalho. Entretanto, acreditamos que se nos atentarmos à música negra, assim como fez Du Bois, poderemos vislumbrar alguns caminhos e que esses por sua vez, podem colaborar para os objetivos aqui propostos.

Seguramente, a música se configura como um importante instrumento para a compreensão das construções subjetivas dos povos da diáspora negra. Esse potente meio de resistência, se deslocou pelo planeta à medida que o crime da escravidão se configurava como projeto de desenvolvimento capitalista de base europeia. Ao mesmo tempo, perdurou no decorrer das lutas por liberdade e também, se manteve presente na formação dos territórios negros urbanos que emergiram junto às grandes metrópoles.

Nesse transcorrer de tempo e espaço, as canções ganharam diferentes roupagens e especificidades. Ao mesmo tempo em que algumas características, como o “chamado e resposta”, permaneceram como marca de suas múltiplas vertentes³⁸.

Nas culturas da diáspora africana se encontram, sobretudo, o sistema de chamada-e-resposta – a antífona – e a polirritmia, constitutivas das principais características formais das práticas musicais negras, que, junto com a improvisação constituem as chaves interpretativas para a compreensão dessas práticas artísticas (Makl, 2011, p. 62).

É sob a perspectiva de continuidade e convergência que, em nossa compreensão, podemos trilhar sobre as potencialidades da música negra através da obra de Du Bois.

Explicando de melhor maneira o nosso entendimento, ao nos apresentar o sentimento de não pertencimento dos descendentes de africanos e africanas nos Estados Unidos, através do conceito de dupla consciência descreve: “[...] americano, e negro; duas almas, [...] dois ideais que se combatem” (Du Bois, 1999, p. 54). Entendemos que o autor, expõe a dualidade que marca a experiência social de pessoas negras em espaços colonizados, o elemento subjetivo que não pode ser alcançado plenamente pela população negra de qualquer território, leia-se, o pertencimento nacional. Ao mesmo tempo, coloca o que possibilita a construção de identidades compartilhadas entre os povos da diáspora africana: o significante negro.

Mas como, de acordo com a nossa perspectiva, o “negro” não é uma essência, a música da diáspora africana se configura como uma expressão histórico-cultural de confluência, de tempo e espaço, entre homens e mulheres negras/os.

Mais especificamente, é possível perceber tal questão em dois aspectos da obra de Du Bois: “As Almas da Gente Negra”, de 1903, sob o título: *The Souls Of Black Folk*. No capítulo

³⁸ No rap essa característica é perceptível, por exemplo, em momentos onde a/o MC chama a plateia “hip” e obtém a resposta “hop”

“*As Sorrow Songs*”, Du Bois discorre sobre uma melodia que fora cantada pela avó de seu avô à uma criança, quando escravizada nos Estados Unidos. Tal canção teria sido transmitida de geração em geração até chegar à de Du Bois e elas/es seguiam cantando-a. Segundo Valter R. Silvério e Karina A. Sousa (2020), essa história foi repetida nas suas quatro autobiografias principais.

Nas palavras de Du Bois:

A América pouca beleza tem dado ao mundo, a não ser a rude grandeza que o próprio Deus selou no seu seio; o espírito humano, neste novo mundo, vem se expressando com mais vigor e destreza do que com beleza. E assim, por um acaso fatídico, as canções do povo negro – o grito rítmico do escravo – erguem-se hoje, não só como a única música americana mas como a mais bela expressão de experiência humana nascida deste lado dos mares. [...] a maior dádiva do povo negro (Du Bois, 1999, p. 298-299).

O segundo, é que todas as epígrafes do referido livro são compostas por uma frase musical retirada das canções negras.

Como explica o autor:

Aqueles que antigamente caminhavam nas trevas cantavam canções – *Sorrow Song* -, pois sentiam-se exaustos em seus corações. E assim, diante de cada pensamento que escrevi neste livro, coloquei uma frase musical, a presença de um eco dessas singulares canções antigas nas quais a alma do escravo negro falava aos homens. Desde a minha infância, tais canções me comovem extraordinariamente (Du Bois, 1999, p. 298).

Como sabemos, de forma habitual as epígrafes são constituídas de fragmentos retirados do cânone acadêmico, porém, o sociólogo comenta que a sua inovadora escolha foi motivada pelo sentimento de que aquelas canções eram suas e das pessoas às quais ele se sentia pertencente.

De acordo com Miles (2000), Du Bois:

[...] tinha a intenção de fazer o seu leitor lembrar que a música antecede a palavra (a lírica). E, portanto, enquanto a lembrança seria uma viagem em direção ao passado para não o esquecer, em especial os sons e cantos dos escravos que estabeleceriam os vínculos com a África, a repetição indicaria uma viagem em direção ao futuro, permitindo sempre novas atribuições e sentido (Miles, 2000 *apud* Silvério; Sousa, 2020, p. 1166).

Seguindo os passos de Du Bois, Gilroy (2001), também utiliza as potencialidades da música em sua teoria. Para ele, a música negra se configura como um forte elemento para os debates acerca da modernidade, especialmente no que se refere à crítica sobre as premissas e enquadramentos estéticos desenvolvidos no período. Noções do verdadeiro, do bom e do belo. Segundo ele:

Essas formas musicais e os diálogos interculturais para os quais elas contribuem são uma refutação dinâmica das sugestões hegelianas de que o pensamento e a reflexão

superam a arte e que a arte é oposta à filosofia como forma mais inferior, meramente sensual de reconciliação entre natureza e a realidade finita (Gilroy, 2001, p. 159).

Desta forma, nas análises sobre as populações negras, o autor sugere uma reorganização da hierarquia moderna sobre a importância da cultura, oposta àquela formulada por Hegel. Nesta, “[...] a música deve desfrutar de status superior, em função de sua capacidade de expressar uma imagem direta da vontade dos escravos” (Gilroy, 2001, p. 159). Ou seja, a música da diáspora negra, exprime uma autocompreensão por parte dos músicos e musicistas da realidade vivida. Por ser assim, a compreensão dessas canções deve levar em consideração as relações sociais que as sustentam.

Sob essa ótica, estudos contemporâneos têm se dedicado em compreender as conexões entre os múltiplos ritmos dos povos africanos e da diáspora. Tais trabalhos enfatizam de maneira geral, que essas canções se caracterizam por hibridismos culturais, se constituem como um forte elemento de continuidade histórica e cultural possibilitando autocompreensões e autorrepresentações.

À vista disso, discorreremos sobre o samba, o samba-rock e o funk. A escolha do primeiro decorre de seu destaque entre os segmentos musicais organizados no território brasileiro, sendo inclusive apropriado como um símbolo da “brasilidade”. Também, pela observação de que muitas canções de rap incorporam elementos desse segmento.

A opção pelo samba-rock se dá pela perspectiva de que, assim como o hip-hop do Brasil, seu surgimento ocorre no interior dos bailes blacks³⁹ concomitantemente, pelo seu proeminente hibridismo. Já no caso do funk, o escolhemos através da noção que esse ritmo destaca-se quando se trata de reflexões sobre a contemporânea juventude brasileira.

Com isso, esperamos contextualizar o nosso entendimento de que o rap, enquanto uma cultura popular negra, está alinhado a uma determinada tradição de ser e pensar concernente às populações africanas e da diáspora, onde saberes são elaborados e transmitidos através da música. Para nós, essas expressões culturais são uma eminente fonte de conhecimentos para a constituição de práticas pedagógicas para ERER.

2.4 Os ritmos da diáspora

Muniz Sodré (1998), ao desenvolver estudos sobre os caminhos percorridos, influências e características do samba no Brasil, destaca as síncopas.

Segundo explicação dada pelo próprio autor:

³⁹ Sobre o surgimento do hip-hop no Brasil ver capítulo 3.

A síncopa é [...], a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte. A *missing-beat* pode ser o *sing-link* explicativo do poder mobilizador da música negra nas Américas. [...], tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também fala – no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço (Sodré, 1998, p. 11).

No Brasil, segundo ele, a síncopa se originou por meio da “alteração⁴⁰” de uma construção rítmica comum na Península Ibérica, juntamente com a divisão e subdivisão binária da percussão africana. Por conseguinte, se configurou como um meio de preservação do protagonismo do ritmo, marca das canções na África, em detrimento da melodia que predomina na Europa.

Explicando em outros termos, esse uso é uma criação derivada da experiência colonial onde percebe-se uma valorização da melodia. Homens e mulheres em submissão forçada às privações da escravidão e racismo, utilizaram estrategicamente da síncopa e infiltraram sua concepção temporal-cósmica-rítmica nas formas musicais brancas, uma tática de falsa submissão (Sodré, 1998).

Essa construção musical influenciou a formação do samba em virtude da proximidade de seus precursores com os terreiros - local de culto das religiões de matriz africana em nosso país (Sodré, 1998).

Dentre os muitos terreiros importantes para a resistência cultural negra, destacamos o de Tia Ciata no Rio de Janeiro. Capital da Pequena África no centro carioca, foi através de seus ilustres frequentadores, como: Pixinguinha, Donga, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Sinhô e Mauro de Almeida que nasceu a considerada primeira composição de samba gravada em terras brasileiras. A canção Pelo Telefone, registrada em 1916, composta por Donga⁴¹.

Sobre a importância dos terreiros, Sodré explica que:

No interior de formas religiosas, o ritmo musical era um importante ponto de contato entre essa África “em miniatura”, crioula, e as civilizações da África Ocidental, Equatorial e Oriental, de onde vieram os principais grupos étnicos ou “nações africanas” (Sodré, 1998, p. 19).

⁴⁰ Para Luciano Gallet, “[...] a síncopa brasileira teria se originado numa alteração do compasso 6/8, comum nas formas rítmicas da Península Ibérica, acompanhada pela divisão e subdivisão da percussão africana. Na linha deste raciocínio, a melodia 6/8 [...], por pressão do acompanhamento 2/4 [...], chega ao resultado 2/4 [...] que é a forma básica da síncopa”.

⁴¹ Informações disponíveis no site: https://www.palmares.gov.br/?page_id=616. Acesso em: 04 out. 2022. A audição da canção Pelo Telefone pode ser feita através do seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=m0LyMqdicj8&ab_channel=DONGA.-Topic. Acesso em: 16 out. 2023.

Tendo em vista esses aspectos, entendemos que, à medida em que a construção rítmica que resultou no samba foi influenciada por uma cultura onde o corpo é entendido como fonte de prazer, permitiu-se, a liberdade de contato, de dança e canto; o que tornou plateia e artista agentes de um mesmo espetáculo.

O samba possibilita subjetivações próprias da história e cultura negra. Essas subjetivações, tencionam noções hegemônicas, como a de tempo, ou a de que o corpo é um local de pecado e, por isso, deve ser controlado.

Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma *forma temporal* sintética, que resulta da arte de combinar as durações (tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência (Sodré, 1998, p. 19).

Semelhantemente, mas através do samba-rock e do conceito/prática de *décalage*, Silvério e Sousa (2020), também encontram na música uma importante expressão da construção subjetiva dos povos da diáspora negra.

Para isso, a autora e o autor argumentam através de Edwards (2003), que a utilização da noção de *décalage*, nos permite compreender que a diáspora africana, para além do deslocamento geográfico, pode significar um conjunto de práticas. Essas práticas possibilitariam a construção de unidade entre pessoas negras separadas pelo tempo, pelo espaço e também:

[...] forneceria um modelo para o que resiste ou escapa da tradução por meio da diáspora africana, Isto é, se a “mensagem” foi trazida pelos africanos, ao mesmo tempo, que ela pode ser lembrada, em uma viagem ao passado, a sua repetição está sempre em direção ao futuro [...] (Silvério; Sousa, 2020, p. 1172-1173).

O que nos leva ao entendimento de que conceito/prática de *décalage*, pode ser descrito como uma articulação que torna possível a união de diferentes membros de um único corpo, ao mesmo tempo que permite o seu movimento.

Nesse sentido, para Valter Silvério e Karina Sousa, o samba-rock se apresenta como uma expressão de *décalage* cultural da diáspora africana, visto que:

Desde seu “surgimento” o estilo se caracteriza pela aceleração dos movimentos de um “jogo” que relaciona, passado e presente, produzido e reproduzido pelos participantes em novos deslocamentos. Ao mesmo tempo em que há uma remissão do passado, por meio dos movimentos que constituem enquanto uma prática que nos faz lembrar o ritmo das batidas dos tambores que marcavam as reuniões de escravos de New Orleans, St. Louis, ou nas senzalas brasileiras, a repetição de sua base pelos dançarinos pressupõe retornos incessantes com inovações no giros dos corpos como se fosse possível estabelecerem diacronicamente as mudanças no estilo no tempo (Silvério; Sousa, 2020, p. 1174).

Podemos também compreender tal argumentação ao verificarmos que, desde seu nome à expressão de uma mistura do samba brasileiro com o rock criado pelas/os negras/os residentes

do território estadunidense, esse estilo musical e de dança agrega diferentes expressões culturais da diáspora africana. Prova disso, é que em sua prática exalta-se o *Swing* “definição genérica para um grupo de estilos relacionados às práticas culturais de dança e música negras que emergiram durante o Renascimento do Harlem” (Silvério; Sousa, 2020, p. 1175).

No samba-rock, o *Swing* se origina de uma síntese dos movimentos do *Charleston* em par, com a velocidade do *lindy hop*, mais os giros do *rockabilly* e a guitarra e baixo do *rock and roll*; somando-se a salsa dançada em par e com giros e rodopios, mais o maxixe, o lundu e batuques que marcam o samba (Silvério; Sousa, 2020).

Sendo assim, depreendemos que no samba-rock existe um resgate de elementos das músicas tradicionalmente africanas e de mesmo modo um movimento de continuidade e congruência entre canções originadas em diferentes períodos e nações. Isso possibilita que as representações construídas por meio do segmento resultem em identidades compartilhadas por pessoas localizadas em diferentes tempos e espaços.

Concomitantemente, William E. Smith (2015) nos apresenta a construção do *Swing* no jazz estadunidense.

A sensação do suingue é percebida no jazz nas batidas 2 e 4, no tempo usual 4/4, que é o que as pessoas conhecem como um ritmo “pra cima” [*up-beat*]. Ela contrasta com a sensação da marcha que enfatiza as batidas 1 e 3. O ritmo no jazz enfatiza ou acentua o compasso (2 e 4), o que cria um efeito de solavanco na música (Smith, 2015, p. 100).

Nesse caso, enfatiza-se uma mistura de ritmos africanos com a marcha europeia. Ou seja, um hibridismo, outra marca das canções construídas na diáspora africana e que permitiu a sobrevivência de muitas de nossas concepções de mundo.

Outro ritmo originado a partir dos contatos culturais de africanos e de seus descendentes a partir da diáspora e que atualmente se tornou extremamente popular no Brasil, é o funk. Os aspectos da formação dessa vertente musical é extremamente representativo para os objetivos de nosso trabalho, uma vez que consideramos existir, ainda que com movimentos contrários de resistência, a constante tentativa de apagamento da importância positiva de suas representações na formação das identidades da juventude negra periférica do Brasil contemporâneo.

Assim como as expressões musicais mencionadas anteriormente, o funk colhe em sua formação da ancestralidade africana, ao mesmo tempo que não se restringe a ideia de que os ritmos negros estão separados pelos limites nacionais.

A historiografia recente do gênero [...] apresenta um percurso marcado pela união da juventude negra dos subúrbios do Rio de Janeiro e pelos processos de apropriação, tradução e “nacionalização” da música transnacional. Nesse sentido, o funk carioca mantém o hibridismo musical tão celebrado e associado à música popular afro-brasileira. E com o seu poder criativo, inventa novas linguagens da música, da dança e da voz de sujeitos marginalizados em uma sociedade pós-colonial (Bonfim, 2015, p. 21).

Os contatos culturais que deram origem ao funk podem ser observados primeiramente pela influência exercida pela *soul-music* estadunidense, tocado nos bailes *blacks* na década de 1970 e de onde se originaram os primeiros bailes funk no Rio de Janeiro.

Adriana C. Lopes (2010) nos coloca que nos primórdios desse estilo que também reúne música e dança, existia um interesse por parte da juventude negra periférica brasileira pelas expressões culturais de outros países. Entretanto, esse apego não era por qualquer expressão, mas sim por aquelas que de alguma forma se relacionavam com as heranças e continuidades culturais africanas.

O que nos leva mais uma vez à indagação sobre o sentimento de ligação existente entre as populações negras feito por Du Bois, mencionado anteriormente. Destarte, constata-se que muito da construção rítmica do funk utiliza de elementos característicos das sociedades africanas tradicionais e de suas continuidades.

Um exemplo dessas influências pode ser observado no “tamborzão”, uma construção rítmica que predominou no funk brasileiro dos anos 2000. Segundo Dj Luciano e Dj Cabide, os criadores dessa vertente: O tamborzão – tum-pá-pá-pum-pá - se originou no final da década de 1990, através de uma introdução de sons de atabaques na batida conhecida como *Volt Mix* que predominava até então. No início o estilo era chamado de batuque, posteriormente o nome teria surgido em um festival ocorrido na Cidade de Deus no Rio de Janeiro (DJ CABIDE, 2013)⁴².

Outro aspecto, pontuado por Lopes (2010), é que “no funk carioca [e de outros estados brasileiros], há a reivindicação de uma origem espacial constitutiva de um identidade que pode ser vista como metonímia da identidade negra [...] a identidade ‘favelada’” (Lopes, 2010, p. 112).

Essa identidade não se constitui, no funk, necessariamente na reivindicação direta de uma herança cultural africana, como ocorre, por exemplo, em canções de reggae como a “Groove bom” do grupo Natiruts (2012), onde a banda exalta diretamente sua ligação subjetiva com a herança africana: “Eu quero dançar, também sou África⁴³”.

No funk, a ligação histórico-cultural ocorre muitas vezes, por meio da representação positiva das favelas e bairros periféricos onde os artistas vivem em sua imensa maioria. Isso pode ser notado nos nomes adotados pelas/os artistas do segmento, como: Neguinho do Caxeta, Renan da Penha, Poze do Rodo, Nego do Borel; ou em canções como:

⁴² Informações retiradas de entrevista disponível no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=z1ZKRUakUgs>. Acesso em 14 out. 2022.

⁴³ Disponível em: <https://open.spotify.com/track/073tv1DjgcvSxYEiY3310S?si=74c33c579cef4948>. Acesso em: 13 out. 2022.

[...] E no pantanal só mano mil grau
 Vila Jacuí, jardim Buriti, zona leste, capital
 É minha raiz (é minha raiz)
 É minha raiz

[...] O gueto foi o berço de onde eu vim
 Por isso eu represento 100% a quebrada onde eu nasci
 (Mc Paulin da Capital *et al*, 2021)⁴⁴.

Levando em consideração que o advento do fim da escravidão oficial no Brasil não contou com medidas de inclusão social e o processo de urbanização empurrou as populações negras para as margens das cidades, o que fez com que muitas famílias negras passassem a habitar as favelas. Acreditamos que a exaltação da cultura periférica, pode ser considerada também uma forma de construção de identidade da diáspora negra.

Concluimos assim, por intermédio desses três aspectos sobre funk: contato entre expressões musicais negras de diferentes países; resgate de ritmos e dinamismo de criação a partir de instrumentos de origem africana; e as formas com que as *funkeiras e funkeiros* representam a periferia, não como um lugar de crime e tragédia, mas sim como um local de “progresso, vitória e sucesso”⁴⁵. Que o funk se configura como uma expressão musical fundamental para a compreensão das formas com que se constituem as identidades dos povos da diáspora negra, sobretudo da atual juventude.

Retomando, esperamos com as reflexões realizadas neste capítulo, ter contextualizado a noção de que o rap consiste em uma cultura popular negra e que quando se trata dessas expressões, a música é proeminência na construção e transmissão de conhecimentos.

⁴⁴ A audição da canção pode ser feita através do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=ENHwrVK0wn8>. Acesso em: 21 jul. 2023.

⁴⁵ Fragmento retirado da canção “Quebradas” composta e interpretada por MC Paulin da Capital, Mc Lipi, Mc Cabelinho e DJ GM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ENHwrVK0wn8>. Acesso em: 11 out. 2022.

CAPÍTULO 3 - DO SUL DO BRONX PARA O MUNDO: A EMERGÊNCIA DA CULTURA HIP-HOP ANTE O CONTEXTO SOCIAL

Indagamos acima, através de Du Bois (1999), sobre o que possibilita uma identidade compartilhada entre os descendentes das diferentes pessoas e culturas que foram transplantadas da África para os vários territórios de nosso planeta. Tal questionamento, assim como a influência de Gilroy (2001) e Hall (2013), nos levam ao entendimento de que as subjetividades dos povos da diáspora africana não se apresentam enquanto uma essência, mas que existe, no entanto, um conjunto de experiências histórico-culturais que se aproximam e formam as identidades em torno do significativo “negro”. Essas, por sua vez, ultrapassam os limites da nacionalidade.

Desta maneira, entendemos a música como um elo e da mesma forma, instrumento de construção subjetiva, resgate e continuidade da história e cultura negra.

Sendo assim, visto que segundo nossa base teórica, os saberes construídos em luta como denomina Nilma Lino Gomes (2017), detém a mesma importância para a construção de uma sociedade que não se organize em privilégios raciais, quanto os construídos nos ambientes formais de educação. Procuraremos, a partir daqui, compreender as bases que sustentam as posições adotadas pelo rap.

Entretanto, é preciso saber precedentemente que o rap surge no interior da cultura hip-hop. Por isso, trataremos em primeiro lugar da emergência e das características dessa expressão cultural para, na sequência, discorrermos propriamente sobre o rap.

Nessa direção, mediante a noção de que o hip-hop ganha espaço em contextos de precariedade (Santos, 2019) e visto que, na atualidade diferentes autoras e autores vêm trabalhando o surgimento dessa cultura em variadas perspectivas, buscaremos contribuir para o campo através de uma abordagem focada na realidade social na qual o hip-hop emerge. Tal descrição estabelece espaços sociais e nacionais como Estados Unidos por ser o local de seu início; Angola, Cuba e Portugal. Há um entendimento de que esses exemplos podem ampliar o debate sobre os saberes que se constituem a base da cultura hip-hop.

No final do capítulo nosso olhar recairá sobre algumas importantes organizações negras que antecederam a estruturação do hip-hop no Brasil, até chegarmos propriamente à sua

consolidação. Concebemos que essas formas de ativismo, juntamente com o Movimento Negro I⁴⁶, estão entrelaçadas com os sentidos estéticos e políticos do segmento no país.

3.1 No sul do Bronx: a emergência da cultura hip-hop

Imagine um homem pegando fogo. Ele está sendo consumido pelas chamas e corre desesperado de um lado para o outro. Afinal conseguimos apagar o fogo. Em seguida entra outro, também em chamas. Mais uma vez apagamos o incêndio e voltamos a cuidar de nossas vidas. Mas aí aparecem mais dois, três, quatro, cinco, dez. cuidamos de todos eles e depois os mandamos para o hospital. Agora imagine também que ninguém se dê ao trabalho de descobrir por que toda essa gente está pegando fogo. Bem, esta é a história do hip-hop (Mcbride, 2007, p. 115).

É consenso que a emergência da cultura hip-hop se deu no transcorrer da década de 1970, no bairro Bronx em Nova Iorque nos Estados Unidos. O hip-hop agrega quatro expressões artísticas: a dança *break*; as canções de *rap* criadas e executadas pelas/os *MCs* (mestres de cerimônia)⁴⁷; as artes visuais do *graffite* e as instrumentações das/os *DJs*⁴⁸.

Atualmente esses quatro elementos - forma com que as/os hip-hoppers denominam as expressões artísticas que dão base à sua cultura – ultrapassaram os limites das periferias e gozam de considerável prestígio; haja vista as exposições de *graffiti* em renomadas galerias de arte; o *breakdance*, recentemente transformado em esporte olímpico, além dos gigantescos públicos que comparecem às apresentações de rap que unem *Djs* e *MCs* em consagradas casas de shows.

Diferente da realidade sob a qual afro-estadunidenses, jamaicanos, porto-riquenhos, entre outros povos; iniciaram o que viria a ser denominado por Afrika Bambaataa de cultura hip-hop.

Conforme explica Rose (2021), a formação do hip-hop ocorre em um cenário onde transformações no sistema econômico estadunidense havia escancarado as desigualdades entre

⁴⁶ “Entende-se como Movimento Negro as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse perverso fenômeno na sociedade” (Gomes, 2017, p. 23).

⁴⁷ Sob nossa opção pelo uso da terminologia MC e não rappers ver capítulo três.

⁴⁸ De acordo com Santos (2011, p. 92): “Há algum tempo existe uma discussão que agrega ao hip-hop um 5º elemento, o conhecimento. Um dos principais defensores dessa ideia no Brasil é King Nino Brown. Segundo ele, no final da década de 1970, King Afrika Bambaataa via muitas coisas negativas nas brigas de gangues em Nova Iorque, e o mesmo, buscando referência nas palestras dos Panteras Negras, começa a captar energias positivas e ter confiança em si próprio para mudar a realidade de seu bairro e de sua cidade, Com esses pensamentos, fundou, [...] a Zulu Nation, que já em seu nome instituía a referência a guerreiros africanos. E foi através dessa Posse que instituiu a ideia de que, através do rap, Breaking e Graffiti, jovens negros, latinos e pobres poderiam mudar a consciência sobre sua própria vida e sua comunidade, mas com a inserção do hip-hop na indústria cultural houve um esvaziamento desses ideais, e por esse motivo, a Universal Zulu Nation passou a promover o 5º elemento do hip-hop como o conhecimento, como o objetivo de educar os ativistas sobre a história de seus elementos e os princípios deste movimento”.

os grupos étnicos-raciais que ocupam aquele território. Em específico, mudanças pós-industriais,⁴⁹ tais como, o crescimento das redes de telecomunicações, a competição econômica organizada de forma global, a revolução tecnológica, o crescimento do poder financeiro sobre a produção, as novas formas de imigração haviam causado uma crise que levou um gigantesco contingente de pessoas ao desemprego.

A cidade de Nova Iorque em particular, por ser um centro comercial, sentiu fortemente os efeitos dessas transformações e chegou ao longo da década de 1970 a uma quase falência. Isso fez com que seus governantes negociassem um empréstimo junto ao governo federal que só se concretizou mediante a condições rigorosas para a quitação e um pacote de cortes em serviços sociais (Rose, 2021).

Essa “solução”, fruto de uma política de má distribuição de renda que se arrastava há anos, veio a atingir importantes setores sociais, como por exemplo, o ensino de artes nas escolas públicas. “De um dia para o outro, ficou no passado a época em que era possível entrar na sala de música da escola, alugar um clarinete por uma taxa simbólica e levá-lo para casa [...]” (Mcbride, 2007, p. 115).

Para se ter noção da proporção da crise instalada, sessenta mil funcionárias/os de empresas de Nova Iorque foram demitidas/os. Nesse interim, grupos historicamente excluídos, como negros e hispânicos eram os que sentiam em maior proporção o colapso econômico do período (Rose, 2021).

Entre os anos de 1978 e 1986, as pessoas que compunham o grupo dos 20% mais pobres experimentaram um declínio absoluto de suas rendas, enquanto os 20% mais ricos usufruíram da maior parte do crescimento econômico. Negros e hispânicos ocupavam desproporcionalmente este grupo mais pobre. Durante o mesmo período, 30% das famílias hispânicas de Nova York (40% para os porto-riquenhos) e 25% das famílias negras viviam na linha de pobreza ou abaixo dela (Rose, 2021, p. 51).

No sul do Bronx, apelidado de “casa da cultura hip-hop”, os efeitos das mudanças pós-industriais ocorrem de maneira peculiar devido a uma série de ações de “renovação urbana” coordenadas pelo urbanista Robert Moses⁵⁰. Esses projetos que visavam na verdade atender a

⁴⁹ Rose (2021) explica que adotou o uso do termo pós-industrial em Mollenkopf e Castells “[...] como meio de caracterizar a reestruturação econômica que ocorreu nos EUA urbanos nos últimos vinte cinco anos [o livro foi originalmente publicado em 1994]. Ao definir o período contemporâneo nas economias urbanas como pós-industriais, eles não estão sugerindo que a produção manufatureira tenha desaparecido, nem estão adotando a formulação de Daniel Bell de que “o conhecimento de alguma forma substituiu o capital como princípio organizador da economia”. Em vez disso, Mollenkopf e Castells afirmam que seu uso de pós-industrial “captura um aspecto crucial de como as grandes cidades estão sendo transformadas: o emprego mudou maciçamente da manufatura para serviços corporativos, públicos e sem fins lucrativos; as ocupações também mudaram de trabalhos manuais para gerentes, profissionais, secretárias e trabalhadores de serviço” (Rose, 2021, p. 39).

⁵⁰ Entre o final dos anos 1930 e o final dos anos 1960, Moses, um urbanista muito poderoso, executou vários projetos de obras públicas, rodovias, parques e projetos habitacionais que remodelaram significativamente o perfil da cidade de Nova York (Rose, 2021, p. 54).

interesses elitistas provocaram a destruição de diversas residências/estruturas tradicionais e co-lateralmente um deslocamento massivo de pessoas negras economicamente fragilizadas de diferentes partes da cidade para o sul do Bronx. Ressalta-se que isso ocorre em um contexto onde as estruturas locais não estavam preparadas para receber uma população tão vulnerável” (Rose, 2021).

O processo de desvalorização local fez com que os proprietários de imóveis do bairro passassem a incendiar seus bens com o objetivo de receber os seguros. O que gerou uma onda de incêndios que perdurou entre o final da década de 1960 e início da de 1970 (Chang, 2005, *apud* Santos, 2011).

De acordo com Rose (2021), essas problemáticas tiveram pouca repercussão na opinião pública até 1977, ano em que dois fatores colocaram Nova York, especificamente o sul do Bronx, como o símbolo da ruína norte-americana.

O primeiro teria sido uma sequência de vandalismo e saques praticados durante uma extensa queda de energia ocorrida no verão daquele ano. A grande mídia, de acordo com a autora, descreveu os bairros mais pobres, onde a maioria do saques aconteceu, como zonas de caos e de crime autorizado

O segundo teria transcorrido três meses depois quando o então presidente dos Estados Unidos, Jimmy Carter, organizou uma carreta pelo sul do Bronx com o intuito de verificar a devastação que se sucedera na região. Como resultado, o local passou a ser o cenário das representações dos problemas sociais estadunidenses⁵¹.

Foi resistindo a esses estereótipos racistas e a tais condições precárias de moradia, trabalho e lazer que jovens de diferentes ascendências e nacionalidades residentes do sul do Bronx dos Estados Unidos, construíram através da cultura hip-hop suas próprias formas de representação, [...] “uma fonte de formação de identidade alternativa e status social [...]” (Rose, 2021, p. 59). *O rap, break, Dj e graffiti* se tornaram expressões de diversão e também de enfrentamento à uma sociedade racializada que não garantia – continua não garantindo - condições dignas de existência a todos os grupos que a compõem.

3.2. Ao redor do globo: o hip-hop em Angola, Cuba e Portugal

Entende-se que o cenário de emergência do hip-hop nos Estados Unidos, por sinal bem diferente das propagandas do país que são veiculadas nas mídias hegemônicas, não se

⁵¹ [...] imagens de edifícios abandonados no sul do Bronx se tornaram ícones culturais populares essenciais. A cor local vista de maneira negativa em um filme popular explorou a devastação enfrentada pelos residentes do sul do Bronx e usou suas comunidades como pano de fundo para a ruína social e barbárie (Rose, 2021, p. 58).

configurou por acaso. Nesse sentido, os apontamentos de Achille Mbembe (2018), sobre as segregações norteadas pela ideia de “raças” entre os seres humanos, podem nos ajudar a atentar sobre os significados da situação de abandono sobre a qual os quatro elementos da cultura hip-hop se organizaram.

De acordo com Mbembe:

[...] a raça é uma das matérias-primas com as quais se fabrica a diferença e o *excedente*, isto é, uma espécie de vida que pode ser desperdiçada ou dispensada sem reserva. Pouco importa que ela não exista enquanto tal, e não só devido à extraordinária homogeneidade genética dos seres humanos. Ela continua a produzir efeitos de mutilação, porque originariamente é e será sempre aquilo em cujo o nome se operam cesuras no seio da sociedade, se estabelecem relações de tipo bélico, se regulam as relações coloniais, se distribuem e se aprisionam pessoas cuja vida e presença são consideradas sintomas de uma condição-limite e cujo pertencimento é contestado porque elas provêm, nas classificações vigentes, do excedente (Mbembe, 2018, p. 73).

Em suma, as colocações do autor nos levam a compreender que as populações responsáveis pelos primeiros passos do hip-hop faziam parte de um “excedente” populacional racialmente organizado. Mas em oposição a isso, e sobretudo influenciadas/os pelas estéticas que circundam o “Atlântico negro” (Gilroy, 2001), aquelas mulheres e homens “descartáveis” organizaram por intermédio de expressões artísticas culturais as suas formas de resistência as desumanizações a elas/es empreendidas.

Em um diálogo com o conceito de “Marginalidades Conectivas” apresentado por Halifu Osumare (2015), compreende-se que essa condição de “excedente”, também pode ser entendida como um dos fatores que possibilitaram à cultura hip-hop tornar-se um fenômeno global. Ou melhor, através do entendimento de que as marginalizações, dentre elas as que circundam a ideia de “raça”, atingem jovens de todas as localidades e por vivermos em um mundo de trocas culturais globais. Observa-se que um número considerável de negras, negros e de pessoas que enfrentam outras formas de exclusão, encontram na cultura hip-hop e através dela, um denominador comum de resistência às opressões sofridas.

Em suma:

O diferencial que o hip-hop oferece para pessoas que vivem em contextos desiguais, em especial a juventude, é a liberdade de criação e expressão por meio da arte. Os elementos do hip-hop potencializam a palavra e o senso-crítico, mas o saber do qual seus praticantes lançam mão é local. Ou seja, um movimento global que potencializa atuação e transformação local. O que se importa não é a narrativa, embora seja um movimento que exalta identidade marginalizadas principalmente a negra e africana. Os elementos importados são os meios, hip-hop oferece meios de crítica e transformações individuais e sociais (Santos, 2019, p. 119).

Como forma de elucidar nosso ponto de vista, apresenta-se brevemente abaixo a realidade social ante a qual o hip-hop se organizou em outras três nações: Angola, Portugal e

Cuba. Essas escolhas justificam-se pela compreensão de que tais processos exprimem formas de luta contra as desigualdades raciais por intermédio da cultura hip-hop, ao mesmo tempo em que demonstram as particularidades diante das quais esses saberes podem se desenvolver em seu interior.

Destarte, o estudo de Jaqueline Lima Santos (2019) sobre a cena de Angola, explica que o hip-hop se estabeleceu no país na década de 1990. Um período onde a guerra civil desinente do seu processo de independência de Portugal, em conjunto com outros problemas gerados pelo colonialismo europeu, como desemprego, consumo de drogas, criminalidade e violência, impediam a juventude angolana de viver o que seria uma vida normal.

No mesmo sentido colocado por Frantz Fanon (2022), para quem:

A descolonização nunca passa despercebida, pois atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores esmagados pela inessencialidade em atores privilegiados, recolhidos de modo quase grandioso pelos raios luminosos da história. Ela introduz no ser um ritmo próprio, trazido pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade (Fanon, 2022, p. 32).

As/os hip-hoppers angolanas/os passaram a utilizar os quatro elementos como um caminho para a construção de novas perspectivas de vida, como um lugar de representação de suas experiências. Estas, por sua parte, vão desde questões político-culturais às de entretenimento.

[...] em um cenário de calamidade a cultura hip-hop aparece como um meio de reivindicar, ou melhor, de enfrentar a situação e ter esperanças. As primeiras produções do nacional estavam divididas entre os que protestavam contra a guerra, a política, as desigualdades e os que abordavam amor e diversão buscando, assim, construir uma válvula de escape frente a realidade enfrentada (Santos, 2019, p. 118).

Sobre Portugal, Rômulo Vieira da Silva e Luiza Bittencourt (2019) explicam que por lá a chegada da cultura hip-hop aconteceu no final dos anos 1980 se relacionando com o processo de independência e luta pela descolonização das nações africanas. Especialmente pela imigração de pessoas originárias dos antigos territórios usurpados pelos portugueses.

Segundo a autora e o autor, estas/es imigrantes experienciavam em Portugal uma realidade diferente do “desenvolvimento europeu”. As pessoas que passaram a residir na zona metropolitana de Lisboa, epicentro do hip-hop português, estavam submetidas a uma situação de vida degradante e a constantes discriminações racistas e xenofóbicas; o que as/os levava a compartilhar um constante, mas sempre adiado desejo de retornar aos seus territórios de origem.

Nesse quadro, o hip-hop passou a ser para aquelas pessoas um mecanismo de combate ao racismo, xenofobia e ao crescimento da extrema direita do país (Silva; Bittencourt, 2019). A nosso ver, um local de acolhimento e luta.

Tais perspectivas podem ser verificadas na análise feita pela/o autora/or da letra de rap “Portugal aos Portugueses” do Mc Chullage.

De acordo com ela a canção:

[...] busca subverter a lógica da xenofobia sofrida pelos imigrantes e os seus descendentes em Portugal. “Portugal aos Portugueses” é um lema utilizado pelo Partido Nacional Renovador, de extrema-direita, que afirma ser necessária a expulsão dos imigrantes de Portugal, no intuito de fortalecer a integração da população nativa. Diante dessa questão xenófoba, Chullage produz uma letra que reivindica “Fogo às bandeiras/Fogo às fronteiras”, afirmando que Portugal deveria ser só um. Com essa afirmação, o rapper defende a existência de um universo totalmente integrado, onde não existam divisões por países, raças, etnias ou regiões (Silva; Bittencourt, 2019, p. 173).

Concernente à Cuba, os escritos de Osumare (2015) apontam que as condições econômico-sociais da juventude que iniciou a cena naquele território se assemelham à do Bronx estadunidense, no período de emergência da cultura hip-hop. Comprovando-se assim para ela, que: [...] a pobreza – seja sob o capitalismo, seja sob o socialismo – pode motivar os jovens pobres a dar voz a suas contra narrativas em formas alternativas de cultura popular como o hip-hop [...]” (Osumare, 2015, p. 75).

Através da autora, observa-se que a revolução que levou Cuba a adotar o regime socialista, não resultou no fim das diferenças raciais existentes na ilha. Contraditoriamente, a raça manteve-se como um diferenciador social.

Nessas circunstâncias, a cultura hip-hop cubana organizou-se por meio de uma juventude fortemente influenciada pelos ideais da Revolução de 1959, mas que ao ter contato com o ativismo negro de hip-hoppers oriundos de outras nações, como por exemplo, os estadunidenses do grupo Public Enemy⁵², elas/es passaram a pautar conjuntamente as diferenças raciais que muitas vezes estavam sendo minimizadas pela ideologia do governo vigente.

Para Osumare (2015) isso resultou em uma cultura hip-hop de caráter ambivalente.

Emcees cubanos estão, muitas vezes, presos aos seus conflitos de lealdade. Passando pelo próprio processo do socialismo que acontece dentro de uma sociedade revolucionária que, por sua vez, ensina a desafiar o *status quo*, mas que, ao mesmo tempo, retira a ênfase na diferença racial em uma região caribenha historicamente baseada em classe social e cor de pele, tudo isso resultou em *raperos* jovens afro-cubanos ambivalentes. Eles lutam para expressar suas preocupações geracionais através do hip hop de menor divulgação no movimento contra-hegemônico. Contudo, o seu desafio para enfrentar o racismo e os problemas de classe continua no seu próprio país [...] (Osumare, 2015, p. 81).

⁵² O contato com a obra do grupo Public Enemy pode ser feito através do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=mno3HFa2vjg>. Acesso em: 14 jul. 2023.

Compreendemos deste modo que a estruturação da cultura hip-hop em Cuba colaborou para uma construção política que extrapola os dogmas do socialismo. Possivelmente, um processo de re-educação para as relações étnico-raciais em uma realidade que tende a sobrepor as diferenças de classe, frente às de raça e gênero.

Em conclusão, visto que o nosso estudo tem como foco artistas de rap do Brasil, nos debruçamo-nos, a seguir, sobre o contexto do surgimento do hip-hop nacional.

3.3 Quilombos urbanos e aquilombamentos: um possível entendimento da estruturação do hip-hop no Brasil através da cena paulistana

O alicerce não aparece, mas sustenta
(Rashid; Kamau, 2014)⁵³.

Os estudos sobre o hip-hop no Brasil contam atualmente com um conjunto de importantes trabalhos. Essas produções vêm abordando a formação e os aspectos dessa expressão cultural em diferentes perspectivas, como no campo acadêmico com trabalhos como os de Spensy K. Pimentel (1997); Ione J. da Silva (2005); João B. de J. Félix (2005); Ana L. S. Souza (2009); Jaqueline L. Santos (2011) e Guilherme M. Botelho (2018).

É possível encontrar ainda obras de outros locais de conhecimento, por exemplo, o programa “YO! MTV Raps” (1990-2006); a revista “Pode Crê”, lançada em 1993; os documentários “Extra do DVD Mil Trutas Mil Tretas”, Mano Brown, 2006; “O Rap Pelo Rap”, Pedro Fávero, 2014; “Marco Zero do Hip-Hop”, Pedro Gomes, 2014; “Nos Tempos da São Bento”, Guilherme Botelho, 2015.

Em nosso estudo, optamos em apresentar a estruturação da cultura hip-hop no Brasil através da cena paulistana, em uma perspectiva de continuidades estéticas e políticas das populações negras, mapeadas nos “quilombos urbanos” da cidade de São Paulo (Brown, 2006). Ou “aquilombamentos”⁵⁴, nos termos de Stéfane Souto (2020).

⁵³ A audição da canção pode ser feita através do seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=9Q-o6uIPCrE&list=PL4zQuVKoE_EYjqj_kNg9Gtih1OnGqFsc&index=5. Acesso em: 21 jul. 2023.

⁵⁴ Ao discorrer sobre a noção de quilombo em Nascimento (1989), Couto (2020) amplia seu uso para a noção de “aquilombamento”. Nas palavras dela: Se o quilombo não é uma ideia localizada no passado, mas sim um espaço de agregação que se reconfigurou diversa vezes na história da diáspora afro-brasileira, constituindo-se a partir do assentamento de comunidades negras e fortemente ligado aos aspectos territoriais, pedimos licença para desdobrar a enunciação feita por Beatriz Nascimento e desembocar na ideia de “aquilombamento” enquanto dispositivo derivado da instituição quilombo, porém destituído do seu caráter territorial, no intuito de demonstrar a continuidade do ato de aquilombar como estratégia de resistência e coletividade e designar experiências de organização e intervenção social protagonizadas pela população negra na atualidade

Pois em um paralelo com a noção de “quilombo” colocada por Beatriz Nascimento no documentário “Orí” de 1989; delineada por Souto (2020). Entendemos que:

[...] “quilombo” não é uma ideia localizada no passado e sim um *continuum* cultural de aglutinação, compreendendo quilombo em seu sentido ideológico, no sentido de agregação, comunidade e resistência pelo reconhecimento da humanidade e preservação dos símbolos culturais do povo negro (Souto, 2020, p. 141).

O enfoque em São Paulo deriva da averiguação de que a história desta cidade resguarda muito dos territórios, organizações e expressões culturais que regaram a estruturação do hip-hop no Brasil. O que não significa afirmar que lá ocorreu o seu nascimento, pois como colocado pelo pioneiro MC brasileiro “G.O.G”, natural de Sobradinho/DF: “[...] Muitas pessoas falam que o movimento hip-hop nasceu em São Paulo e não é verdade, o movimento hip-hop ele pipocou no Brasil todo [...]”⁵⁵

Definimos também por seguir o caminho apresentado por Mano Brown (2006), e iniciar cronologicamente nossas reflexões a partir do século XIX, mais precisamente no período posterior à abolição oficial da escravização no Brasil, em 1888. Tal posto que esse momento coincide com o processo que levou São Paulo a se tornar o centro da economia cafeeira no Brasil; à levando a um exponencial aumento populacional, sobretudo de negras e negros responsáveis pela mão de obra.

Como consequência, nas vésperas e no período subsequente à abolição, surgiram múltiplos formatos de quilombos e aquilombamentos na capital paulista. O primeiro apontado por Brown (2006) e que também nos serve de partida, são as “irmandades negras” do século XIX. Associações que tinham como pano de fundo o catolicismo, tais como, Nossa Senhora do Rosário, sediada praça Antônio Prado e Nossa Senhora dos Remédios, localizada no bairro da Liberdade⁵⁶. Através delas, homens e mulheres escravizadas/os ou as/os que de alguma forma haviam conseguido sua liberdade, organizaram formas de resistência que foram desde o levantamento de fundos para a compra de alforrias, organização de festas; à ajuda em tempos de doença ou nos ritos de morte.

Outra expressão de quilombo urbano na capital paulista, segundo o documentário supracitado, decorre dos investimentos na imigração europeia para o Brasil, à medida em que a escravização se tornava insustentável; leia-se projeto de “embranquecimento” nacional. Segundo os dados apresentados, isso fez com que, em 1893, cinco anos após a abolição oficial,

⁵⁵ Relato retirado do documentário “Nos tempos da São Bento”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jtkND9L4IKQ&t=8s>. Acesso em: 12 jan. 2023.

⁵⁶ O bairro da Liberdade adquire este nome justamente pelo local de tortura e de morte por ter espaços conhecidos como o Pelourinho e o Largo da Força que denominam as práticas dirigidas às pessoas negras submetidas à escravidão.

80% dos postos de trabalho da cidade de São Paulo fossem ocupados pelos imigrantes vindos da Europa.

Dado que uma das poucas alternativas de geração de renda para a população negra era o trabalho doméstico, esta passou a ocupar as regiões do entorno das residências do grupo privilegiado. Com isso, formaram-se quilombos urbanos, como Barra Funda e Bexiga (Brown, 2006).

Explica-se que a formação da Barra Funda está relacionada com os bairros burgueses de Campos Elíseos e Higienópolis; mas também com a localização de armazéns e estradas de ferro. Isto porque para os homens negros, trabalhar como carregador ocasional era outra ocupação possível na São Paulo pós abolição.

Sobre o Bixiga, remete-se primeiramente sua caracterização a um quilombo já existente no local, o Saracura, mas o fator principal da migração para a localidade teria sido as obras de “embelezamento” de São Paulo que expulsaram os negros das habitações coletivas do chamado “centro velho”. Outro quilombo urbano formado no processo de “limpeza” do centro, seria a Liberdade.

Nesses processos de aquilombamento, em especial na década de 1920, se edificaram escolas de samba, terreiros de candomblé, times de futebol, salões de baile; assim como sociedades negras que desenvolviam atividades recreativas e culturais, tais como a publicação de jornais, produção musical, teatral, passeios e bailes de fim de semana.

É também na década de 1920 que ocorre a fundação de inúmeros “grupos de baile”. o “Cosmos”, “13 de Maio”, “Brinco da Princesa”, “28 de Setembro” dentre outros se destacaram como os agentes organizadores do ativismo negro da época (Brown, 2006).

Em 1931, foi fundada a Frente Negra Brasileira (FNB)⁵⁷, uma organização que priorizava ações políticas, mas que também organizava bailes (Pinto, 1993 *apud* Félix, 2018). Dentre as várias ações empreendidas pela FNB, destacamos a aquisição de lotes de terra para a construção de habitações. Essas propriedades localizadas nos extremos da cidade deram origem a muitos núcleos negros de casas próprias, dentre estes: Casa Verde, Vila Formosa, Parque Perus, Cruz das Almas e Bosque da Saúde (Brown, 2006).

⁵⁷ Fundada em 16 de setembro de 1931, a FNB “[...] tinha como maior objetivo político [...], a inclusão do negro na sociedade brasileira. Para tanto, defendia que os afro-brasileiros deveriam assumir as etiquetas comportamentais da “boa cidade”, o que equivale a dizer “branca”, para que assim pudessem ser incorporados à sociedade brasileira” (Félix, 2018, p. 44).

Em nossa apreensão, tanto as ações diretamente partidárias, como a luta por moradias próprias e os bailes realizados pela FNB podem ser considerados motores de quilombos urbanos.

Outro aspecto importante da década de 1930, descrito por Brown (2006), é que foi nesse período que a população negra de São Paulo passou a ter um maior contato com as formas de organização dos afro-estadunidenses. Todavia, como a ditadura denominada Estado Novo, imposta por Getúlio Vargas em 1937, dissolveu todas as organizações de cunho abertamente político do Brasil, os bailes se tornaram o meio mais eficiente de ativismo entre a população negra.

Sobre a década seguinte, acreditamos que uma possível contribuição para a construção estética e política da cultura hip-hop no Brasil”, foi o Teatro experimental do Negro (TEN). Fundado em 1944 no Rio de Janeiro, as peças produzidas por esse projeto percorreram diferentes cidades do país, inclusive São Paulo. Com produções que valorizavam a cultura afro-brasileira e africana, podemos considerar que o TEN se constitui como um quilombo urbano; ao mesmo tempo que promovia aquilombamentos por todos os locais que passava⁵⁸.

Posteriormente ao TEN, segundo Félix (2018),

[...] a luta antirracista no Brasil prosseguiu por uma década sem que pudéssemos destacar nenhuma outra entidade negra de relevo”. Mas os paradigmas defendidos pelo TEN – ressignificação de uma arte e cultura negro-africana, valorização social do negro e defesa da construção de uma “identidade negra” – tornaram-se hegemônicos na luta antirracista brasileira (Félix, 2018, p. 55).

De acordo com o autor essa situação só mudou no decênio de 1960 quando surgem dois clubes negros em São Paulo: o Aristocrata Clube que era frequentado pelo o que seria a “classe média” negra e o Clube 220, destinado a classe média baixa.

Em seu estudo, Félix (2018) teve como enfoque a importância subjetiva dos bailes para a formação das identidades negras e suas continuidades. Nesse sentido, ao analisar os significados dos bailes para o Clube Aristocrata e Clube 220, o autor fez uma ligação como o que acontecia na FNB e explica que: nos três casos apesar de que institucionalmente os bailes eram visto como um apêndice de suas atividades entendidas como realmente políticas, eles resguardavam uma notável importância para suas/eus frequentadoras/es.

⁵⁸ A atuação do TEN não se limitava ao teatro ou a uma crítica social restrita à esfera discursiva. As aspirações do grupo incluíam a melhoria real da qualidade de vida da população afrodescendente, o que não podia prescindir do engajamento político de artistas, autores, diretores e demais formadores de opinião. Assim, o TEN organizou o Comitê Democrático Afro-Brasileiro e, em seguida, a Convenção Nacional do Negro, que apresentou à Constituinte de 1946, entre outras propostas, a inserção da discriminação racial como crime de lesa-pátria. Merecem destaque também a realização, em 1950, do 1º Congresso do Negro Brasileiro, e a edição entre os anos de 1948 e 1951 do jornal Quilombo (Cantalice, 2016).

Nos termos do autor:

O fato de tanto a FNB, como o Aristocrata Clube e o Clube 220 utilizarem os bailes em suas atividades, mostra como essa atividade tinha algum significado maior para a população negra. O que queremos tornar evidente é que esses bailes servem de veículos para a reflexão, isto é, eles “são bons para pensar”. Eles são componentes interessantes no processo de construção da identidade negra (Félix, 2018, p. 57).

Em nosso entendimento, os bailes que nesse período passaram a ganhar maior proporção, eram uma forma de aquilombamento que destoava de um certo dogmatismo de algumas lideranças negras da época. Em contrapartida, as pessoas que os frequentam não separavam a luta da alegria.

Reconhecida a importância destes clubes e dos eventos por eles realizados para a construção das identidades negras no período, Félix (2018) descreve uma problemática das instituições supracitadas: as filiações, da mesma forma que a ida aos bailes realizados por elas requeriam investimentos que não podiam ser arcados por uma considerável parcela da comunidade. Isso, de acordo com a nossa apreensão sobre o autor, teria feito com que surgisse no transcorrer dos anos 1960 outro formato de aquilombamento em São Paulo, os bailes black.

Pode-se considerar três fatores como basilares para a emergência dos bailes black paulistanos:

1º As festas organizadas nos quintais das famílias. 2º As inovações tecnológicas que permitiram a realização de bailes sem as até então imprescindíveis bandas ou orquestras. Com os discos realizando o papel musical dos eventos, os valores dos ingressos se tornaram mais acessíveis. 3º A influência dos ativismos e ritmos músicas estadunidenses.

Santos (2011), explica que nos bailes black:

Negros e negras que até então reivindicavam uma identidade nacional, passam a tomar um rumo cada vez mais africanista, e a construir uma identidade afro-diaspórica. As experiências dos negros e das negras na diáspora, a luta pela libertação africana, o pan-africanismo e a solidariedade internacional tornam-se as referências, e os bailes black se configuram como os principais meios por onde se difundiam essas novas ideias, isto através do capital cultural trazido pela música norte-americana (Santos, 2011, p. 84).

De acordo com Amailton M. Azevedo e Salomão J. da Silva (2015), foi através do break, inicialmente praticado nos salões onde ocorriam os bailes black, que a cultura hip-hop teve início em São Paulo. Para os autores, a dança como forma de lazer teria sido o elemento de continuidade entre o Black soul tocada nos bailes, e o hip-hop.

Semelhantemente, Santos (2011, p. 87), explica que “O Hip Hop brasileiro teve suas raízes formadas nos bailes black, ponto de partida para que os jovens negros que frequentavam os bailes começassem a ocupar as ruas do centro da cidade”. Esse processo de deslocamento

dos bailes teria decorrido do incômodo que os breaks causavam nos empresários que organizavam os bailes; uma vez que entendia-se que a prática ocupava um espaço nos salões que poderia ser preenchido pelas/os outras/os pagantes (Félix, 2005, *apud* Santos, 2011).

Sendo assim, apresentamos três territórios de aquilombamento no centro de São Paulo e que consideramos serem fundamentais para a estruturação do hip-hop brasileiro: o Teatro Municipal, a esquina da rua 24 de maio com a Praça Dom José de Barros, e, por fim, o Largo São Bento.

O Teatro Municipal foi o primeiro local de encontro entre emergentes hip-hoppers que migraram dos bailes (Félix, 2005). Nota-se que especificamente as suas escadarias se constituem como um local de muita representatividade para a história do movimento negro do Brasil, pois foi no mesmo local que em 7 de julho de 1978, ocorreu o ato público de fundação do Movimento Negro Unificado (MNU, 2023).

Acreditamos que, somado ao entendimento de que o MNU se constitui em si como uma forma de aquilombamento que influencia as visões de mundo presentes na cultura hip-hop do Brasil⁵⁹, o seu lançamento nas escadarias do Teatro Municipal é uma importante representação da ocupação dos espaços públicos do centro de São Paulo pela população negra.

Lélia González, respeitadíssima intelectual e militante que participou do evento, o descreveu da seguinte maneira:

...E estávamos todos lá, nas escadarias do teatro Municipal de São Paulo. Muita atividade (distribuição de carta aberta à população, colocação de cartazes, faixa, etc.). Muita alegria, emoção. As moções de apoio chegavam e era lidas com voz forte e segura. A multidão aplaudia. Como aplaudia os discursos que se sucediam. Graças à mensagens de solidariedade de grupos, organizações, entidades negras e brancas, de São Paulo e do Brasil; graças às falações que iam fundo em suas denúncias; graças àquela multidão ali presente (cerca de duas mil pessoas), negra na maioria (mas muitos brancos também); graças a todo um espírito de luta pluri-secular de um povo, a emoção tomava conta da gente causando um espécie de vertigem. E um sentimento fundo tomou conta de cada um, quando ouvimos a leitura, a duas mil vozes, da Carta Aberta à população [...] (González; Hasenbalg, 1982, p. 48).

No que se refere à esquina da rua 24 de maio com a Praça Dom José de Barros, intelectuais da história do hip-hop brasileiro a consideram o local de início da cultura hip-hop no Brasil. Como reconhecimento, em 26 de setembro de 2014 inaugurou-se ali o “Marco Zero do Hip Hop⁶⁰”.

⁵⁹ Essa discussão é aprofundada no capítulo três do presente estudo.

⁶⁰ No local foi fixada uma pedra de granito com os dizeres: “O marco zero da cultura hip-hop no Brasil. Dj, Mc, B.boy, Grafite”, juntamente à um conjunto de nomes de antigos frequentadoras/es do local.

Conforme entrevista cedida por Nelson Triunfo, dançarino de break, os encontros realizados na 24 de maio começaram a acontecer no início de 1983 e marcaram a fusão do bailes blacks da década de 1970 com o que viria a ser a cultura hip-hop no Brasil⁶¹.

Triunfo também explica que existiu muita repressão policial contra as pessoas que frequentavam o local. Sobre isso, vale lembrar que somava-se ao histórico racista das corporações policiais, o fato de que o Brasil vivia sob uma ditadura militar.

Segundo o dançarino, as situações de tensão originadas pela polícia fizeram com que os hip-hoppers se transferissem de lá para o largo São Bento. Nesse local alguns nomes atualmente consagrados teriam somado à cultura, tais como: Racionais MCs, Thaíde e DJ Hum.

A pesquisa realizada por Santos (2011) pontua que: “Foi na Praça São Bento que os dançarinos de breaking aprimoraram suas técnicas de dança; foi lá também que nasceu o Rap brasileiro, que era cantado em cima de palmas e bases feitas com a boca, que imitavam o som das batidas” (Geremias, 2006, *apud* Santos, 2011, p. 88).

Um último formato de aquilombamento, respeitando os limites de nosso trabalho, que consideramos fundamental para a consolidação do hip-hop no Brasil, são as “posses”. Isto significa: “[...] coletivos ligados a determinado bairro ou região que integram a atividade de “conscientização” política e de resgate da auto-estima da juventude local (Sposito, 1993 *apud* Pinho, 2001, p. 73)⁶².

De acordo com Félix (2005), a primeira posse do Brasil, denominada Sindicato Negro, foi formada na praça Roosevelt em 1988.

Conforme explica o autor:

[...] é com o surgimento dessa Posse que o Hip Hop tem um início de fato no Brasil. [...] é nas Posses que o Hip Hop tem a sua existência vivenciada plena e criticamente, é nela que os ativistas do Hip Hop fazem suas reflexões críticas e ideológicas. Para uma Posse ser reconhecida, basta que um grupo de pessoas que praticam elementos do Hip Hop se juntem, não é necessário ter uma sede (Félix, 2005 *apud* Santos, 2011, p. 89).

Diante de todo o exposto, conclui-se que o processo de emergência da cultura hip-hop no Brasil, consequentemente do rap, pode ser compreendido como uma continuidade e ressignificação estético-política das resistências negras nacionais, aqui denominadas de “quilombos urbanos” (Brown, 2006) ou “aquilombamentos” (Souto, 2020). É sob essa ótica que acreditamos que acreditamos ser possível identificar e caracterizar dimensões do rap que podem fundamentar práticas pedagógicas escolares para ERER.

⁶¹ Informações retiradas de entrevista concedida para o documentário: Marco Zero do Hip Hop. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g4f5Hwz6Voc>. Acesso em: 08 jan. 2023.

⁶² Sobre a relação das posses com o rap, ver capítulo 3.

Seguindo essa perspectiva, nos debruçar-nos-emos exclusivamente a seguir sobre o elemento “rap”. Procuraremos caracterizar alguns de seus aspectos políticos e estéticos, em conexão com o nosso objetivo norteador de identificar as maneiras com que essa cultura pode contribuir para a EREER.

CAPÍTULO 4 - O RAP NO TERRITÓRIO BRASILEIRO: ALGUMAS DIMENSÕES POLÍTICAS E ESTÉTICAS

Ouvi dizer que o rap não tem cor
 O rap é preto!
 O rap não tem cor o é caralho
 O rap é preto!

[...]

A questão não é que o branco não pode fazer rap, não é esse o ponto, mas sim que a gente não pode esquecer da origem, da energia que pariu essa cultura. A partir do momento que a gente concorda que o rap não tem cor, primeiro nois tá desconsiderando e apagando todo uma luta, toda uma história de opressão, resistência e derramamento de sangue. Segundo, nois tá sendo conivente pra daqui 30 ou 40 anos digam que o rap é branco, parça, igual aconteceu com o rock, com o blues. O inimigo vem, se infiltra, se faz de amigo, quando cê vê te transforma escravo do seu próprio talento [...] (Max; Ary, 2018)⁶³.

Buscamos no capítulo anterior apresentar a cultura hip-hop sob o aspecto da realidade social de sua emergência nos Estados Unidos, Angola, Portugal e Cuba. Também, na chave das continuidades e ressignificações culturais da diáspora africana, incluímos um panorama sobre seus possíveis alicerces no Brasil. Isso porque, como já explicamos, apreendemos que para pensar o rap, a noção de que seu surgimento ocorre no interior da cultura hip-hop é imprescindível.

Seguindo essa perspectiva, averigua-se que embora o rap tenha sido o último elemento da cultura hip-hop a se formar ele se tornou o de maior visibilidade. No início do que viria a ser o hip-hop eram as/os DJs que centralizavam as atenções nos eventos, não por acaso a caracterização da música rap remete à aprimoramentos estilísticos realizados por elas/es. Destacam-se os *b-beats* ou *breakbeats*⁶⁴ desenvolvidos pelo jamaicano Kool Herc; o *scratching*⁶⁵ criado por Grand Wizzard Theodore, mas aperfeiçoado por Grandmaster Flash, e o *backspin*⁶⁶ que foi implementado também por Flash (Rose, 2021).

⁶³ A audição da canção “O Rap é Preto”, de Nego Max e Preta Ary, pode ser feita através do seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=XRIYLCsO_k4. Acesso em: 14 jul. 2023.

⁶⁴ Segundo Félix (2005, p.66) os *break beats* consistem no: “*sampleamento* de trechos de várias músicas. Muitas vezes Herc procurava alongar alguns trechos de uma música tocando dois discos igual em duas pick-ups diferentes; movimento que ficou conhecido como *back to back*”.

⁶⁵ De forma sintética, a prática consiste em conduzir o disco de vinil para frente e para trás com o objetivo de produzir efeitos rítmicos e/ou percussivos. No link a seguir pode-se observar o Dj brasileiro Erick Jay desenvolvendo a técnica. <https://www.youtube.com/watch?v=ZCCs9ajn1yo>. Acesso em: 01 fev. 2023.

⁶⁶ Segundo Rose (2021, p. 88): “Essa técnica permite ao dj ‘repetir frases e batidas de um disco girando-o rapidamente no sentido contrário’. Empregando uma sincronização perfeita, essas frases podem ser repetidas em padrões rítmicos variados, criando o efeito de um disco pulando irregularmente ou efeito de gagueira controlada, promovendo intensa excitação da multidão.

É no transcorrer do processo de sofisticação das técnicas de discotecagem, especificamente a partir de mais uma inovação de Grandmaster Flash que surge as/os primeiras/os “Mestres de Cerimônia” (MC) de rap.

Nos termos de Rose (2021):

O novo estilo de atuação do DJ atraiu grandes multidões animadas, mas também começou a desviar a atenção do público da dança para assistir à performance do DJ. É nesse momento que os rappers surgem nos shows dos DJs, para redirecionar a atenção do público⁶⁷. Flash pediu a dois amigos, Cowboy e Melle Mel (ambos se tornaram mais tarde, para Flash e os Furious Five, os principais rappers junto com Kid Creole) para apresentar alguns estímulos à plateia durante um de seus shows. Logo depois disso, Flash começou a conectar um microfone aberto a seu equipamento, inspirando a participação espontânea do público (Rose, 2021, p. 89).

É importante destacar que as composições de rap não são feitas apenas de letras, portanto, para além da pessoa que escreve e/ou rima, DJ 's, beatmakers, dentre outras pessoas participam do processo de composição.

Isto posto, os argumentos McBride (2007) nos levam aos vínculos ancestrais do rap:

[...]a música com palavras recitadas chegou aos Estados nos navios negreiros: os etnomusicólogos remontam as raízes do hip-hop a danças batuques e canções dos *griots*, ou contadores de história, do oeste da África, cuja a junção de palavras com música era usada para exprimir a dolorosa jornada dos escravos que conseguiam sobreviver à travessia oceânica. As cantigas de roda, os cantos de trabalho e os hinos religiosos dos primeiros escravos recorriam a elementos comuns à música africana, tais como a chamada e resposta e o improviso. [...] Entre os negros americanos, os duelos verbais, os desafios rimados, as histórias em que zombavam de si e os casos de negros que enganavam brancos eram modos de recuperarem algum controle de seus destinos (McBride, 2007, p. 117).

Analogamente, no Brasil a estruturação estético-política do rap não significou algo totalmente novo, haja vista os exemplos dos ritmos da diáspora africana no território brasileiro⁶⁸ e dos aquilombamentos paulistanos⁶⁹. Sendo assim, questiona-se: quais aspectos podem ser apresentados como particulares da cultura musical rap?

Buscando responder a tal indagação discorreremos a seguir sobre: trabalho social, ritmo e poesia. Acreditamos que através destes atributos, mais o contato com a “abertura política, formal e temática do rap contemporâneo” (Oliveira, 2020), poder-se-á vislumbrar a nossa perspectiva de apropriação do rap como aporte teórico para a elaboração de pedagogias voltadas para a EREER.

⁶⁷ Rose (2021 p. 89) explica que: “De acordo com Flash e Red Alert, uma multidão parada parecia ser mais propensa a brigas e confrontos”.

⁶⁸ Ver tópico um do capítulo quatro.

⁶⁹ Ver tópico dois do capítulo três.

4.1 “A mente engatilhada e o microfone na mão⁷⁰”: rap e trabalho social

Nos primeiros minutos do recém lançado filme dedicado a obra dos “Racionais MCs”⁷¹, encontra-se um fragmento de entrevista concedida por Kl Jay, o DJ do grupo, que julgamos sintomático para as análises propostas adiante⁷². Na ocasião, ao ser questionado sobre o trabalho social feito por eles, o músico expôs de forma enfática que tal função cumpria-se pela: “música que muda a atitude das pessoas, a música que entra na mente⁷³.”

De forma parecida, Acauam Silvério de Oliveira coloca que:

Desde o princípio o rap nacional vai se reconhecer enquanto gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra por meio de um discurso de demarcação de fronteiras étnicas e de classe que denuncia o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem [...] (Oliveira, 2018, p. 25).

Como se pode perceber, tanto o hip-hopper como o pesquisador compartilham a noção de que o rap brasileiro se caracteriza como uma cultura que traz a mudança social em sua gênese. Uma vez que essas percepções não se dão de maneira aleatória, questiona-se: como as pautas ligadas as causas sociais, sobretudo as do Movimento Negro, ganham destaque e se organizam no rap nacional?

Instigados por essa interrogação chegamos aos estudos realizados por José Carlos Gomes da Silva (1998); João Batista Félix (2005) e Guilherme Machado Botelho (2018). Em conjunto eles revelam que o processo de consolidação do rap no Brasil ocorreu em diálogo com instâncias culturais, artísticas e de ativismo político que não faziam parte diretamente dos quatro elementos do hip-hop.

Observa-se o contato, por exemplo, com escolas de samba, terreiros de candomblé, movimentos partidários de esquerda, ativismo negro, movimentos de mulheres e associações de bairros. Possivelmente essa conjuntura tenha influenciado para que o amadurecimento artístico das/os MCs, DJ’s e produtoras/es de rap no Brasil ocorresse simultaneamente ao político.

Para melhor compreensão sobre tal argumentação aprofundaremos o exame sobre duas dessas expressões de ativismo social que constata-se vincular-se ao rap. Primeiramente,

⁷⁰ Referência à canção “Mente engatilhada” de Dina Di (2001). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2iEApBtbLgbeaGjISfXAE9>. Acesso em: 26 mar. 2023.

⁷¹O filme intitulado “Racionais MCs: das ruas da São Paulo pro mundo” faz parte do catálogo da plataforma de streaming “Netflix”.

⁷²A entrevista em questão aparece em meio a várias outras declarações feitas pelos integrantes do Racionais MC’s no início de suas carreiras.

⁷³Retirado do filme presente no catálogo Netflix: “Racionais: das ruas de São Paulo pro mundo”. Acesso em: 17 jan. 2023.

falaremos sobre as “posses” porque em nossa leitura elas foram as grandes agregadoras da atuação artística e abertamente política das/os hip-hoppers brasileiras/os. Depois, discorreremos sobre as coalizões do rap com instituições do Movimento Negro usando o exemplo da Organização Não Governamental (ONG) “Geledés-Instituto da Mulher Negra”. Essa escolha pauta-se em sua enorme relevância, observada na bibliografia acessada, para a consolidação do rap brasileiro.

Se tratando das posses, verifica-se que os impactos na formação das/os hip-hoppers perpassam pela formação artística, uma vez que nelas as/os jovens poderiam desenvolver habilidades ligadas à composição de letras, aos processos de gravação, a performance em shows, etc. (Silva, 1998); e pelo projeto de transformação social construído por elas/es, pois em torno das posses organizavam-se festas para crianças, arrecadação de alimentos e/ou agasalhos, formações ligadas à política partidária, ações voltadas para as questões raciais, dentre outras atividades.

Particularmente sobre as questões raciais, o estudo de Félix (2015) demonstra que a formação da primeira posse brasileira, a “Sindicato negro⁷⁴”, está ligada a um processo de mudança da forma com que o debate racial vinha sendo tratado até então. Segundo o autor, nos bailes black onde surgiram as/os primeiras/os hip-hoppers do Brasil, as questões raciais eram tratadas de maneira subliminar. Já nas posses, a começar pelo nome escolhido pelas/os fundadoras/es da Sindicato Negro, o assunto passa a ser abordado de forma aberta e direta.

De acordo com Félix (2005), uma das causas dessa transição teria sido as constantes batidas policiais sofridas no ano de 1990 pelas/os hip-hoppers que se reuniam na Praça Roosevelt de São Paulo. Ele explica que na busca por uma solução, Clodoaldo, um das/os fundadoras/es da Sindicato Negro relatou o ocorrido ao seu pai, Antônio Carlos Arruda que na época era advogado do Instituto Geledés⁷⁵.

Nessa conjuntura, as/os jovens constataram que as abordagens policiais sofridas se tratavam de práticas deliberadamente racistas. Visto que ao se reunirem na praça Roosevelt elas/es:

Passaram a exercer sua identidade na rua, levando para o espaço público uma prática de construção de identidade que sempre foi tolerada em locais fechados e privados. O que eles estavam fazendo era romper uma espécie de ténue “pacto social brasileiro”. A presença deles na praça podia ser entendida como uma afronta ao nosso “racismo

⁷⁴ Félix (2015) nos informa que a posse Sindicato Negro foi fundada em 1988

⁷⁵ O Instituto Geledés foi fundado por Sueli Carneiro e seu objetivo é: “[...] combater a discriminação racial e de gênero na sociedade, além de desenvolver propostas de políticas públicas que objetivem a eliminação das discriminações sofridas por mulheres, principalmente negras e, também, por homens negros” (Botelho, 2018, p. 79). A frente voltaremos a tratar da importância dessa organização para o hip-hop nacional.

cordial” e à ideia de que se toleram (ou não) às demonstrações desse tipo no espaço privado (Félix, 2005, p. 87).

Destarte, foi estrategicamente resistindo aos ataques racistas da polícia paulistana, que a Sindicato Negro organizou sua atuação. Nela conseqüentemente, assim como em outras posses, ocorre o que Mbembe (2018) chama de “apelo à raça”. Características que percebemos também ser marcante nas composições de rap brasileiras.

[...] A invocação da raça nasce de um sentimento de perda; da ideia segundo a qual a comunidade foi objeto de uma cisão, que está ameaçada de extermínio; e que é necessário a todo custo refunda-la, restituindo-lhe uma linha de continuidade para além do tempo, do espaço e do afastamento. Desse ponto de vista, o apelo à raça (que é diferente da designação racial) é uma maneira de fazer reviver o corpo imolado, sepultado e apartado dos laços de sangue e de solo, das instituições, ritos e dos símbolos que tornavam precisamente um corpo vivo (Mbembe, 2018, p. 72).

Esse atributo é observado em letras de rap como a “Sou Negrão” de Rappin’ Hood (2001) com participação da grandiosa sambista Leci Brandão.

Não tenho toda malandragem de Bezerra da Silva
 Nem o canto refinado de Paulinho da viola
 Sou só mais um neguinho pelas ruas da vida
 Que quer se divertir, fazer um som jogar bola
 Rappin Hood sou eu, hã, sujeito homem
 Se eu tô com o microfone é tudo no meu nome
 Sou posse Menté Zulu, se liga no som
 Sou negrão, certo sangue bom
 20 de novembro temos de repensar
 A liberdade do negro, tanto teve de lutar
 O negro não é marginal, não é perigo
 Negro é ser humano, só quer ter amigo
 Na antiga era o funk, agora é o rap
 Vem puxando o movimento com o com o negro de talento
 O negro é bonito quando está sorrindo
 Como versou Jorge Ben, o negro é lindo

[...]
 Sou negrão, hei
 Sou negrão, hou
 (Hood, 2001).

Outros exemplos de posses que se destacaram com posicionamentos ligados ao ativismo negro são: Aliança Negra, Negratividade, Hausa, Conceitos de Rua e a Posse Menté Zulu, mencionada na canção acima.

Em entrevista para o documentário “Raça, Ritmo e Poesia⁷⁶”, o então membro da posse Conceitos de Rua, “Carlos”, apresenta o caráter formador dessas organizações no Brasil. Segundo ele, as posses teriam um aspecto “construtivo”, no sentido da promoção de ações

⁷⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1RYO0_bVtr4. Acesso em: 01 fev. 2023.

voltadas para a comunidade onde elas estão inseridas. Em nossa acepção, um sentido de mudança que parte do local para o global.

Semelhantemente, percebe-se essa perspectiva em muitas letras das/os MC's que estruturam o rap no Brasil, tais como: “Pirituba, pt.2 do RZO⁷⁷, onde denuncia-se o alto índice de assassinatos no bairro de Pirituba em São Paulo; “Brasília Periferia” de G.O.G⁷⁸, onde apresenta-se o abandono e problemas sociais das cidades localizadas fora do Plano Piloto do Distrito Federal; “Violência Urbana” do grupo Consciência X Atual⁷⁹, onde narra-se a escalada da violência em Ribeirão Preto no interior de São Paulo.

Em nossa leitura, se considerada pelas/os docentes, tal perspectiva pode contribuir para que as possíveis particularidades dos diferentes espaços escolares sejam consideradas pelas práticas pedagógicas.

Ainda, a importância das posses para a formação do rap brasileiro também pode ser observada na ligação de um dos mais renomados MCs do Brasil, Mano Brown, com a posse “Conceitos de Rua”. Sediada no Capão Redondo, zona sul de São Paulo, suas atividades ocorriam na mesma região de moradia do MC.

A relação de Mano Brown com a Conceitos de Rua remonta, mais uma vez, à importância dos aquilombamentos para negras e negros da diáspora. Brown relata em diversas entrevistas e músicas a importância que o contato com os bailes black teve na formação de sua identidade, por exemplo, em sua participação na canção “Sou função de Dexter” ele rima:

De vinte em vinte eu paguei duzentas flexão
 Caçando um jeito de burlar a lei e a minha depressão
 Menino bom, mas pobre, feio, fraco, infeliz, só
 Se sentindo pior, vários monstros ao meu redor
 [...] Folha seca num vendaval, um inútil
 É morrer aos poucos, eu me senti assim, tio
 Eis que um belo dia alguém mostrou pra mim
 Uma reunião tribal, James Brown e Al Green
 Uau! Sex Machine, o orgulho brotou
 Poder para o povo preto e que estale os tambor
 Veio as camisetas de ciclistas, calça lee, fivelão
 Tênis farol White, uou, uou, uou ladrão
 Há seis mil anos, até pra plantar
 Os preto dança, todo mundo igual sem errar
 Agradecendo aos céus pelas chuvas que cai
 Santo Deus me fez funk
 Obrigado meu pai (Dexter; Função; Brown, 2005)⁸⁰.

⁷⁷Rapaziada da Zona Oeste. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1JFXO85TT9cKw0WvOEJTw>. Acesso em: 04 fev. 2023.

⁷⁸Disponível em: <https://open.spotify.com/search>. Acesso em: 04 fev. 2023.

⁷⁹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wh8kAaaEAkE>. Acesso em: 04 fev. 2023.

⁸⁰ A audição da canção pode ser feita através do seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=LsMIj7N_T_Y. Acesso em: 14 jul. 2023.

Brown também foi um das/os frequentadoras/es da Estação São Bento do Metrô e depois da praça Roosevelt. Vivendo sob esses contatos político-culturais, ele levou um grupo de pessoas da zona sul de São Paulo para conhecer a atuação da posse Sindicato Negro no centro. As pessoas que estiveram presentes na ocasião se identificaram com as atividades realizadas e decidiram fazer algo parecido na periferia da cidade, o resultado foi a criação da posse “Conceitos de Rua⁸¹” (Félix, 2005).

O nome escolhido para a posse foi sugerido por Brown que também atuou em sua inauguração, juntamente com o Racionais MC 's. Da mesma forma, ele participava de algumas de suas reuniões e de ações realizadas.

Por meio de projetos que iam da formação artística ao trabalho social, a Conceitos de Rua foi, de acordo com Silva (1998), uma das mais influentes posses do Brasil. Segundo o autor, por volta de 1992 agregavam-se em torno do desenvolvimento de suas atividades um número aproximado de 15 a 20 grupos de rap, tais como "Face Original", "Reflexo Urbano" e "The Night Girls".

Um dos projetos da Conceitos de Rua que obteve maior visibilidade envolvia uma parceria com a rádio comunitária Transa Black. Nessa ação, por intermédio do “Mano Rogério⁸²” a emissora recebia as/os principais MC 's da cena paulistana e divulgava as/os emergentes (Silva, 1998). Já no âmbito do trabalho social, destacam-se o combate à violência, a promoção de discussões voltadas para as questões raciais em escolas públicas e denúncias às ações dos grupos de extermínio que atuavam na zona sul de São Paulo.

Os Racionais MC's em “Pânico na zona Sul” (1989) também denunciaram os grupos de extermínio.

Justiceiros são chamados por eles mesmos
Matam humilham e dão tiros a esmo
E a polícia não demonstra sequer vontade
De resolver ou apurar a verdade
Pois simplesmente é conveniente
E porque nos ajudariam se nos julgam delinquentes
E as ocorrências prosseguem sem problema nenhum
Continua-se o pânico na zona sul
(Racionais MC's, 1989).

⁸¹ Segundo Félix (2005) a posse Conceitos de Rua foi oficialmente lançada em 13 de junho de 1991

⁸² Rogério foi vítima da violência que assola as periferias brasileiras. Seu nome foi eternizado pelos Racionais MC's na clássica canção “Fim de semana no parque”: “Como se fosse ontem eu ainda me lembro/Sete horas sábado 4 de dezembro/ Uma bala uma moto com dois imbecis/ Mataram nosso mano que fazia o morro mais feliz/ E indiretamente ainda faz/ Mano Rogério esteja em paz/ Vigiando lá de cima/ A molecada do Parque Regina” (Racionais MCs, 1993). A audição desta canção pode ser feita no seguinte endereço: <https://open.spotify.com/album/2QMZRtm35gtG3ZJs0yI9EM?highlight=spotify:track:5hkLnjLwFQtSa110IZ7mzZ>. Acesso em: 26 fev. 2023.

Já sobre os vínculos das/os agentes construtoras/es do rap brasileiro com o Movimento Negro, evidencia-se a relevância da soma de conhecimentos ocorrida durante a década de 1990 entre as/os hip-hoppers e a ONG Geledés.

Segundo explicação de Maria Aparecida (Cidinha) da Silva:

Geledés – Instituto da Mulher Negra é uma organização não governamental, criada em 1988 por um conjunto de mulheres negras, com o objetivo de combater a discriminação racial e de gênero na sociedade brasileira e de desenvolver propostas de políticas públicas que promovam a equidade de gênero e raça (Silva, 1999, p. 93).

A aproximação entre o Geledés e a geração do rap 1990, cujo primeiro contato se deu após os já mencionados abusos racistas cometidos por policiais na praça Roosevelt, oficializou-se em 1992, em consequência de outro explícito episódio de racismo policial contra hip-hoppers. Conforme relata Silva (1999):

Em 1992, vários rappers chegaram a Geledés depois de ouvir a intervenção de uma integrante da organização em um praça pública de São Paulo, na qual se divulgava um serviço do Programa de Direitos Humanos, o SOS Racismo, no qual se presta atendimento jurídico às vítimas de discriminação racial. Há pouco, aqueles/as jovens haviam tido um amigo rapper assassinado por um policial militar no metrô de São Paulo. O “delito” praticado pela vítima, presenciado por várias testemunhas, foi o canto de músicas cujas letras criticavam o abuso de poder dos militares [...] (Silva, 1999, p. 94).

Neste contexto, ao mesmo tempo em que as/os jovens hip-hoppers buscavam apoio e informação para traçarem estratégias de enfrentamento às discriminações racistas sofridas nos espaços públicos da capital paulista, as/os organizadoras/es do Geledés procuravam formas de aproximar as pautas do movimento negro da juventude e vice-versa.

Seguindo esses interesses mútuos, foi lançado em 1992 o Projeto Rappers, uma “[...] estratégia criada por Geledés para denunciar as desigualdades raciais presentes na sociedade brasileira e conscientizar a população negra, em especial os/as jovens negros/as, sobre as diferentes formas de exclusão social” (Silva, 1999, p. 94). O projeto também buscava estimular a reivindicação de direitos, organização política e para isso oferecia formação e informação para que as/os jovens via ação política, pudessem desenvolver alternativas de capacitação profissional, principalmente as voltadas para a música (Silva, 1999).

Uma das ações de maior destaque realizadas pelo Projeto Rappers foi o lançamento da revista "*Pode Crê!*". Publicada entre 1992 e 1994, suas edições representaram um poderoso instrumento de construção conjunta de saberes entre a cultura hip-hop e movimento negro. Para Cidinha da Silva (1999, p. 98-99), a “*Pode Crê* descortinou a possibilidade da abertura de um mercado editorial para temas de interesse específico da comunidade negra no Brasil.”

O texto abaixo retirado da edição número zero da revista Pode Crê! traduz a potência da parceria.

Por que trabalhamos com rappers?

O Geledés - Instituto da Mulher Negra, através do SOS Racismo desenvolve diferentes ações de combate ao racismo e de conscientização da população negra sobre seus direitos de cidadania. Os foros de Conscientização constituem um dos módulos do SOS Racismo e no interior deles é que está inserido o Projeto Rappers, composto até este momento por 9 bandas, cujo trabalho musical traduz, em especial para os jovens negros, os mesmos objetivos do SOS Racismo de denúncia da violência racial sofrida cotidianamente pela população negra e de busca coletiva de instrumentos de superação do racismo e da discriminação racial.

Deste ponto de vista, consideramos essas bandas que conosco assinam esta proposta como um dos braços mais ativos da luta anti-racista que se trava em São Paulo na medida e que elas, através do rap, promovem o fortalecimento da identidade racial dos jovens negros, denunciam as diversas formas de violência e desrespeito que estes jovens sofrem e, principalmente, demonstram que os jovens negros das periferias desta Cidade podem superar a marginalização social que lhes é imposta, buscando nas raízes culturais negras coragem e inspiração para transformar condições de vida adversas em formas de resistência, luta e afirmação étnico-racial (Revista Pode Crê!, 1992, p. 4).



Figura 3 - Compilação das capas das cinco edições da revista Pode Crê!. Fonte: Acervo do autor.

A colaboração entre hip-hoppers e Geledés também resultou em uma extensão do Projeto Rappers direcionada para as questões de gênero. Intitulado “Femini Rappers”, seus

objetivos foram o de “estimular as jovens negras à reflexão sobre gênero e raça e à produção de atitudes críticas em relação ao racismo e ao machismo” (Silva, 1999, p. 96).

Além das já mencionadas, outras atividades e/ou eventos de grande visibilidade realizados pela parceria foram: I Mostra Nacional de Hip Hop, feita na estação São Bento de Metrô. A realização de vários shows de rap durante o ano de 1997 nas periferias de São Paulo e também dois na região central, o primeiro em homenagem aos 15 anos do Movimento Hip Hop do Brasil e o segundo denominado “Geledés e Hip Hop Contra a Violência”. Também o projeto “A Juventude Negra no Farol da Prevenção à AIDS e às DSTs”, voltado para a área da sexualidade e saúde (Silva, 1999).

De maneira semelhante, as nossas investigações demonstram que nas mais recentes gerações de hip-hopers do Brasil, a proximidade com as instituições do Movimento Negro se mantém. Essa acepção pode ser observada, por exemplo, na homenagem feita por Emicida (2021) às/aos fundadoras/es do MNU durante a gravação de seu álbum “AmarElo ao vivo”, realizada no Theatro Municipal de São Paulo.

Possivelmente, o Municipal de São Paulo é um local símbolo de separação na perspectiva elitista, entre o que é e o que não é cultura. Conforme assinalamos no capítulo dois, tópico três desta dissertação, tanto hip-hoppers como as/os militantes do MNU já haviam afrontado tal segregação através de aquilombamentos na parte externa daquela estrutura. Todavia, como uma forma de continuidade da luta negra e da cultura hip-hop, o show de Emicida ocorreu no palco do Theatro Municipal de São Paulo.

Durante a homenagem Emicida disse:

Para que hoje a gente esteja nesse lugar que foi negado aos nossos ancestrais muitas pessoas suaram e sangraram no caminho. Se hoje a gente sorri de dentro do Theatro Municipal é porque algumas pessoas no auge da ditadura militar tiveram a coragem de se levantar contra o Estado brasileiro e seu racismo assassino e dizer que aquele país precisava reconhecer o protagonismo das pessoas de pele escura na sociedade brasileira. Pra mim é mágico tá aqui porque vocês tão aqui, porque é realmente uma conquista histórica a gente ocupar esse lugar e por uma coisa muito, mais muito, mais muito especial. A nossa vitória não vale de nada se ela não anistia o espírito de todas as pessoas que foram assassinadas ao longo de 5 séculos de escravidão, por isso é mágico chegar em um lugar como esse e cantar as coisa que a gente canta. Hoje a gente tem algumas pessoas aqui que estavam na escadaria do Theatro Municipal em 1978 lutando contra o racismo e eu gostaria de pedir pra que elas se levantassem nesse momento, nossos irmãos e irmãs do MNU. Muito Obrigado, sem vocês, sem os sonhos de vocês, sem a luta de vocês nada disso seria possível (Emicida, 2021).

Para nós a representação construída por Emicida, além de expressar que o diálogo entre hip-hop e Movimento Negro se mantém na contemporaneidade, demonstra mais uma vez a agencia dos povos da diáspora africana sobre as suas próprias histórias.

Outro exemplo da proximidade entre MCs da atual geração e o Movimento Negro pode ser observado no Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU). Nos anos de 2017, 2018 e 2019, ao termos a oportunidade de estar presente nos encontros realizados pela organização, respectivamente nas cidades de Araras, Araraquara e Rio Claro no Estado de São Paulo; notamos que grande parte das suas e de seus militantes estão de certa forma inseridas/os na cultura hip-hop. Prova disso é que em todos os encontros em que participamos ocorreram intervenções que utilizavam seus elementos.

Especificamente sobre o rap no FECONEZU, destacamos os grupos “Primavera Nacional⁸³” e “Máfia Afrikana⁸⁴”. Isto porque, além de apresentarem suas canções nos três eventos em que estivemos, seus integrantes são parte do núcleo gestor da organização. Observamos que as atividades realizadas por eles, além do rap, incluíram: reuniões de preparação, recepção do público, oficinas relacionadas a produção artística, limpeza dos espaços e ajuda para alimentação das/os presentes.

Deste modo, apreendemos que as aprendizagens junto ao Movimento Negro influem para que a luta contra o racismo, contra desigualdades sociais e violências, sejam um atributo proeminente da cultura rap.

4.2 “Tem que ter Swing⁸⁵”: o ritmo e poesia do rap

Na fundação casa...

- Quem gosta de poesia?
 - Ninguém senhor.
 Aí recitei Negro drama dos Racionais.
 - Senhor, isso é poesia?
 - É
 - Então nós gosta.

É isso. Todo mundo gosta de poesia.
 Só não sabe que gosta.
 (Sérgio Vaz, 2021)

Ritmo. O rap é tão poderoso por causa do ritmo
 (Harmony, 1991 *apud* Rose, 2021, p.104)

⁸³No link a seguir pode-se ter contato com a obra do grupo através da canção “O interior tem voz”: <https://open.spotify.com/track/01OgPDwoHA5nMPLTstIf45>. Acesso em: 26 fev. 2023.

⁸⁴No link a seguir pode-se ter contato com a obra do grupo através da canção “Asè”: <https://www.youtube.com/watch?v=yDeMlhYyuGU>. Acesso em: 26 fev. 2023.

⁸⁵Referência a canção “Swing” de Pentágono e Uterço, (2014). A audição dessa canção pode ser feita através do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=tAUCvSORrN4>. Acesso em: 24 jul. 2023.

Possivelmente, o trabalho social e/ou o protesto sejam as características mais discutidas em pesquisas sobre a cultura rap. Sobre isso, concordamos que as narrativas de protesto, as denúncias e as posturas firmes são parte essencial de sua construção abertamente política. Entretanto, consideramos que as suas dimensões com o potencial de impactar subjetividades não findam nos rostos sisudos e nos conteúdos explícitos das letras.

Nessa ótica, Kl Jay, em entrevista ao *podcast* “Dr. Rap - Projeto Rap Brasil”, estabelece uma comparação entre a importância dos fatos concretos e líricos nas composições de rap que podem colaborar para os nossos fins. Através de analogia com a construção de uma parede, ele coloca que na música rap a realidade seria como os tijolos e a poesia como o cimento. Isto é: a poesia apresenta-se como o elemento que liga as partes e consolida a estrutura.

Para ilustrar seu raciocínio, KL Jay utilizou o exemplo da canção “Sou 157”⁸⁶ composta por Mano Brown (2002).

Em seus termos:

Na 157 que o Brown fala: “me perdoe, me perdoe mãe se eu não tenho mais o olhar que um dia foi te agradar com o cartaz”. Isso é poesia.
Mãe, eu não tenho mais aquela coisa de criança. Eu não sou mais aquilo. Isso é poesia, e ele tá falando de um assalto mano, dos cara que são ladrão.
Tá ligado? (Kl Jay, 2022).

Entendemos que em sua fala o DJ busca evidenciar a importância dos aspectos não explícitos da música rap. Concomitantemente, acreditamos ser importante sublinhar que as situações descritas nas canções não são necessariamente verdadeiras; ou seja, pode-se recorrer a ficção para a elaboração da mensagem que se pretende transmitir.

Em paralelo, Rose (2021), expressa o potencial do ritmo nas canções de rap. Para ela, é na construção rítmica que estaria o seu grande poder.

Os ritmos do Rap, “os elementos mais perceptíveis, porém menos materiais” são seu efeito mais poderoso. Sua força principal é sonora, e o uso característico e sistemático de ritmo e som, especialmente o uso da repetição e dos breaks musicais, é a parte de uma rica história das tradições e das práticas negras no Novo Mundo (Rose, 2021, p. 104).

Relacionando os dois posicionamentos apreendemos que embora os conteúdos explícitos sejam na maioria das vezes destacados nas análises sobre a música rap, não se pode perder de vista as outras dimensões de sua construção. Para nós, o Ritmo e Poesia⁸⁷.

Em termos técnicos:

⁸⁶ A audição da canção “Sou 157” pode ser feita através do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=CsglWlcZTio>. Acesso em: 14 jul. 2023.

⁸⁷ Como ritmo entendemos a parte sonora da composição sobre a qual as letras são rimadas; como poesia a forma lírica em que as letras são escritas.

[...]a estrutura musical do Rap se volta para o desempenho da e do MC, que através de um texto oral performatiza aspectos musicais. O aspecto musical que se evidencia é o ritmo e não necessariamente a estabilização das notas, da melodia ou dos harmônicos. Para ouvidos educados nos padrões tradicionais, essa estrutura soa como se não houvesse formalização musical na composição. A base rítmica, portanto, determina até o encaixe do texto oral e a, ou o MC, a partir do ritmo, determina a duração temporal dos vocábulos. Em suma, o Rap, por não ser pensado em escalas e relações harmônicas, comum às músicas tonais, favorece a performance textual falada, a figurativização (Botelho, 2018, p. 33).

Seguindo esse entendimento, ao atentarmos sobre as dimensões líricas que compõem a estética do rap, o estudo realizado por Eugênia Miranda (2013) nos fornece as possibilidades de compreendê-las ao abrigo de dois conceitos: “Literatura Marginal⁸⁸” e “literatura divergente” (Maca, 2012).

Sobre o primeiro, a autora explica que a “literatura marginal” contemporânea é a autodenominação feita por algumas/uns escritoras/es e poetas moradoras/es e/ou oriundas/os das periferias brasileiras, tais como: Elizandra Souza, Mel Duarte, Sérgio Vaz e Ferréz.

O fato de grande parte das/os MC’s serem naturais de bairros periféricos já demonstra a aproximação do rap com esse movimento literário, mas para além, há características estéticas da poesia marginal que também são encontrados nas composições de rap, tais como: o uso de gírias, o eu-lírico envolto em temas sociais, o “apelo à raça” (Mbembe, 2018), e a contestação aos cânones e literários.

Inclusive algumas/uns MCs, como Renan Inquérito, Emicida e G.O.G, participam de saraus marginais declamando suas letras de rap, analogamente poetas marginais como Ferréz e Sérgio Vaz fizeram participações em músicas e shows de rap.

Nas palavras de GOG: “O rap é o canto falado da periferia, e a poesia marginal é o texto escrito. É caneta e papel na mão. As letras do Sérgio⁸⁹ são raps, só falta musicar. Os textos do Ferréz⁹⁰ são raps, é só pegar e musicar aquilo ali [...]” (Spensy, 2007 *apud* Miranda, 2013, p. 62).

Entendemos dessa forma que as semelhanças na métrica, na temática e as proximidades culturais entre escritoras/es marginais e as/os MCs permitem que os raps sejam declamados e que os poemas sejam musicados. Em 2016 o poeta Akins Kinte fez justamente esse processo e lançou o álbum “Muzimba: na humildade sem maldade”⁹¹ onde poemas do seu livro de mesmo nome foram musicados e lançados no formato de rap.

⁸⁸ Essa designação não guarda relação com a “literatura marginal” surgida no Brasil na década de 1970, a também conhecida “geração mimeógrafo”.

⁸⁹ Referência ao poeta Sérgio Vaz.

⁹⁰ Ferréz é escritor e considera seus escritos como pertencentes à literatura marginal.

⁹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Iv9eSNjoMAg&t=139s>. Acesso em: 04 fev. 2023.

A segunda possível acepção para a estética poética presente no rap apresentada por Miranda (2013), a noção de “Literatura divergente”, justifica-se no manifesto intitulado: “Manifestação da literatura divergente ou manifesto encruzilhador de caminhos”⁹², lançado pelo poeta, professor e agitador cultural Nelson Maca em 2012.

Nelson Maca utiliza do conceito de “Literatura Divergente” para referir-se a uma estética literária que também é vista no movimento da “Literatura Marginal”. Quer dizer, a arte que tenciona as padronizações e imposições dos grupos hegemônicos.

Conforme explica Maca (2012), as potencialidades da literatura divergente “[...] pulverizam a centralidade das tradições oficializadas que privilegia a escrita como a razão de ser da literatura”. Ou seja, assim como ocorre na música da diáspora negra, dentre elas o rap, o conceito de “Literatura Divergente” abrange formas poéticas que ultrapassam os limites do texto escrito. Por ser assim: “O primeiro e grande passo da Literatura Divergente é a reintrodução categórica da oralidade e outros ‘desvios de conduta’ como elementos preñes de potencialidades criadoras na literatura” (Maca, 2012).

As/os sujeitas/os que constroem a Literatura Divergente, na maioria das vezes não estão nos espaços que o grupo dominante chamou de culturais. Elas/es estão nas periferias, nos saraus periféricos, nos *slams*, no transporte público, dentre tantos outros territórios não privilegiados.

Decerto tais apontamentos podem ajudar na acepção do rap enquanto manifestação da Literatura Divergente, pois além do proeminente uso da oralidade, do ritmo, do corpo e do pertencimento periférico, o rap desobedece as noções essencialistas e totalizantes cunhadas pela Europa no processo de construção da noção de modernidade.

Conforme conclui Miranda (2013):

[...] a palavra liberdade define bem o conceito que Maca queria propagar, bem ao gosto dos Modernistas, mas de maneira ampla por abarcar outros temas, ideias, valores e pessoas. Liberdade para desobedecer às regras da escrita, a favor do hibridismo, na ampliação de fronteiras ao se fundir fala, prosa, canto, mímica, dança, pintura e o que mais vier e, sobretudo, na inserção de pobres e pretos como produtores literários que falam sobre sua invisibilidade, da cegueira social, de sua castração perante a sociedade (Miranda, 2013, p. 63).

Paralelamente, acerca das potencialidades não verbais do rap intuímos que uma das maneiras de apresenta-las conecta as transmissões de saberes por intermédio da música na diáspora africana, apuradas na obra de Du Bois (1999); os fluxos culturais do “Atlântico Negro” (Gilroy, 2001) e a arte de *samplear* na construção de *beats*. Bases instrumentais onde encaixam as rimas.

⁹² Disponível em: <https://universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/manifestacao-da-literatura-divergente-ou-manifesto-encruzilhador-de-caminhos/>. Acesso em: 03 fev. 2023.

Samplear é:

[...] uma forma de compor, em que se faz o corte de um trecho de uma música previamente gravada, que será utilizado para compor uma nova música. A técnica de “samplear” é umas das principais formas de criação de bases instrumentais para a poesia do rap, os chamados *beats*. Logo após a utilização da técnica, o produtor musical constrói repetições com a parte selecionada, gerando o *ostinato*, técnica marcante no gênero rap, que, utilizando-se o termo no contexto atual, seria *looping* (Ferreira, 2020, p. 48)⁹³.

Explicando de melhor maneira nosso ponto de vista, Du Bois ao abordar a melodia cantarolada pela avó de seu avô, sobre a qual tratamos no capítulo um, tópico três, deste estudo, para nós, também demonstra que através da música sua ancestral resistiu a desumanização racionalizada construída pelos europeus sobre os povos africanos na modernidade. Do mesmo modo, expressou uma agência intelectual ao transmitir saberes outros, em comparação aos valorizados pela epistemologia iluminista.

Em nossa acepção, a música da diáspora africana em Du Bois não significa apenas compor, cantar, ouvir e interpretar; mas para além, a face do protagonismo de negras e negros na diáspora.

Como explica Gilroy (2001):

Em oposição à suposição do iluminismo de uma separação fundamental entre arte e vida, essas formas expressivas reiteram a continuidade entre arte e vida. Elas celebram o enraizamento do estético em outras dimensões da vida social. A estética particular que a continuidade da cultura expressiva preserva não deriva da avaliação imparcial e racional do objeto artístico, mas de uma contemplação inevitavelmente subjetiva das funções miméticas da apresentação artística nos processos de lutas rumo à emancipação, à cidadania e, por fim, à autonomia (Gilroy, 2021, p. 128-129).

Somando essas leituras ao processo de ressignificação musical que gesta o rap na cultura hip-hop:

Com a transição da tecnologia de recursos analógicos para digitais, entre o fim dos anos 70 e início dos 80 houve uma substituição rápida e sistemática de toca-discos e LPs por leitores digitais e CDs.

Dispondo dos novos equipamentos, as pessoas mais abastadas simplesmente punham nas ruas os aparelhos ‘sucateados’ e seus discos, ‘velhos’. Pois os jovens desempregados passaram a recolher essa ‘tralha’ e reconfigurar seu uso. De equipamentos destinados a reproduzir sons previamente gravados, eles os transformaram em instrumentos capazes de gerar sonoridades novas e originais (Sevcenko, 2001 *apud* Félix, 2005, p. 65-66).

⁹³ Os *samples* no rap não se limitam a um “recorte de música” pré-existente. Eles também podem ser de sirenes, tiros, cantar de pássaros, barulho da água, reportagens ou qualquer outro som. O que para nós caracteriza o *sample* como um tipo de linguagem não verbal utilizada para representar a mensagem que objetiva-se transmitir.

Inferimos que a arte de *samplear* para criar os *beats* de rap representa um dos modos de conservação e ressignificação estética no “mundo Atlântico negro”⁹⁴ (Gilroy, 2001).

Por esse ângulo, constata-se que a técnica de *sampleamento* envolve minuciosas pesquisas e trabalho de seleção; além disso, as formas usadas “para obter os sons desejados não são efeitos estilísticos aleatórios, mas manifestações de perspectivas do tempo, movimento e repetição encontradas em muitas expressões culturais negras do Novo Mundo” (Rose, 2021, p. 129).

Isso nos leva a percepção de que os *samples* são como dinamos nos fluxos culturais, modos de ser e pensar, do “Atlântico negro” (Gilroy, 2001), pois a busca pelo “*sample* perfeito” e a divulgação da composição final colocam pessoas de múltiplos territórios e tempos históricos sob intensa soma cultural. Exemplificando, no ano 2011 o MC estadunidense J. Cole utilizou na canção “God’s Gift” um *sample* de “Francisco” lançada pelo brasileiro Milton Nascimento em 1976⁹⁵. Em um movimento que também não obedece as fronteiras do Estado-nação, o MC paulistano Dexter na sua música “Sou Função” de 2005 utiliza um *sample* da “Yo Yo” do grupo estadunidense Rose Royce lançada também em 1976⁹⁶.

Deste modo, através de KL Jay lê-se que por intermédio da arte de *samplear*: “diamantes que estavam esquecidos há décadas, retornam às pistas cheios de brilho através de outras produções” (Projeto Sample, 2023). Em nossos termos, um dinamismo do criar e recriar no tempo e espaço.

Ainda assim, é importante salientar que o *sampleamento* não utiliza somente elementos de uma canção em outra canção, pois o *sample* pode se originar de qualquer som; por exemplo, a faixa “Introdução” do clássico álbum “Rap é Compromisso” de Sabotage (2000) contém

⁹⁴É importante dizer que nem todos os *beats* de rap são compostos inteiramente pelo uso de *samples*, alguns inclusive não utilizam a técnica. Entretanto nota-se que em todos os casos a “estética africanista” (Osumare, 2015) permanece como marca das composições. Por exemplo, a linha de piano em “Capítulo Versículo 3” dos Racionais MC’s remete a canção “Pastime Paradise” de “Stevie Wonder”; o que gerou especulações de que seria um *sample*. Porém Mano Brown, em comentário em uma rede social explicou que a melodia da canção dos Racionais teria sido sua criação. Informações retiradas do seguinte endereço: <https://www.instagram.com/reel/CadUzsJpKeF/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>. Acesso em: 19 fev. 2023.

⁹⁵A audição das duas canções pode ser feita através dos seguintes endereços: <https://open.spotify.com/album/6GPL5sMWxYibGoKnrIqUk?highlight=spotify:track:2GHeZXARH91h0CUDfQRoDq>;

<https://open.spotify.com/album/0fhmJYVhW0e4i33pCLPA5i?highlight=spotify:track:2a3QH6bZDNpeC2YUMH5A2K>. Acesso em: 07 fev. 2023.

⁹⁶A audição das duas canções pode ser feita através dos seguintes endereços: <https://open.spotify.com/album/2hzalGIwt5cxtlC9g5eg1D?highlight=spotify:track:003oPazlSFiydtMvQJHeEW>; <https://open.spotify.com/album/7FVrGa7PMjkbDKaXbWR9Bd?highlight=spotify:track:1YmavNGmgWmsLe6OZX6sJC>. Acesso em: 07 fev. 2023.

samples de gritos, explosões e hélices de helicóptero quando em voo⁹⁷. Também, desde os primórdios do hip-hop às canções *sampleadas* vão além dos gêneros musicais tradicionalmente ligados às populações negras. Isso pode ser percebido na música “Minha voz está no ar” do grupo Fação Central (1999), onde utiliza-se elementos da música erudita⁹⁸ (Passold, 2017).

Contudo, para nós, frente à todas as formas possíveis de sampleamento as/os produtoras/es de rap incorporam ao resultado final elementos estéticos característicos das expressões artístico-musicais dos povos africanos e da diáspora.

Deste modo, concluímos que enxergar qualidades no rap apenas por meio de análises literárias sobre seus conteúdos, ou retirando a letra do ritmo, do *beat*, transformando-o em um texto, pode de certa forma corroborar com hierarquizações elitistas e racistas que menosprezam o potencial artístico desse elemento do hip-hop. Da mesma forma, opomo-nos às noções que reconhecem o rap enquanto arte, mas atribuem valor superior à razão.

Sendo assim, este estudo interessa-se pelas possibilidades pedagógicas do rap, enquanto expressão artística musical cuja capilaridade permite o encontro de docentes e discentes com uma prática cultural vinculada e produzida na experiência do deslocamento de pessoas de origem africana e de seus descendentes, sendo portanto, um elemento da estética da diáspora negra. Por isso, neste trabalho busca-se articular educação e arte com o intuito de mapear as dimensões subjetivas próprias à experiência que a estética nos propicia, de modo a reconhecer no rap uma forma própria e específica de expressão vinculada à tradição de pensamento e de expressão negra.

4.3 “Preto e amarelo”⁹⁹: possíveis ressignificações no rap contemporâneo

Profecia

Um dia eu vou rir disso tudo
vou ter saudade do medo que eu tinha de não ter dinheiro amanhã
Um dia vou ser irmã da certeza
de comer, dormir e comprar disco todo dia
e ter galinha no quintal e viver bem
Um dia, meu bem
me verás vestida de ouro
e pensarás que vou a uma festa
A festa será aquela, esta de estar em casa sem tensão
sem terceira imundície
Um dia meu irmão te direi: Não te disse?

⁹⁷ A audição da canção pode ser feita através do seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=pRYBBHlhF7I&list=PL8Kp5TdCuTa1BIROVq72PJhL_W5xmdehh&index=1&ab_channel=Sabotage. Acesso em: 21 out. 2023.

⁹⁸ A canção mencionada pode ser acessada através do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=HRC0UdLSlaA>. Acesso em: 28 nov. 2023.

⁹⁹ Referência a canção “Core & Valores (Preto e Amarelo)” do grupo Racionais MC ‘s (2014).

E serei a negra mais feliz do Brasil
 Não serei imbecil
 Serei sábia e sutil na riqueza
 Eu que era ovelha negra da quadrilha
 Vou sustentar a família
 Com tanta beleza
 Um dia vou pôr a mesa
 Que o mundo guardou para mim
 Patroa e empregada do meu próprio festim! (Elisa Lucinda, 1994)

Nesta seção, trataremos de algumas transições estéticas e nos posicionamentos políticos que percebe-se ao comparar a geração que estruturou o rap no Brasil com a atual. Acreditamos que isso pode colaborar para a compreensão sobre as maneiras com que o rap pode somar com a EREER em instituições escolares.

O título desse tópico faz menção a canção “Cores & Valores (Preto e Amarelo)”, lançada em 2014 pelo grupo Racionais MC 's no álbum Cores & Valores. Por meio de reflexões sobre os escritos de Oliveira (2017) e da audição da obra, apreendemos o vocábulo “Preto” de seu título como uma referência aos povos da diáspora africana e o “Amarelo” como uma analogia ao ouro, no sentido de poder aquisitivo.

Em consonância com Oliveira (2017, p. 114), para quem: “[...] os lançamentos dos Racionais MC’s são eventos catalisadores e transformadores da cena hip hop no país”. Considera-se que em “Cores & Valores” o grupo elabora representações frente às transformações sociais ocorridas no Brasil no transcorrer dos anos 2000 e primeira metade dos 2010, em paralelo com mudanças estéticas da própria cultura rap.

De acordo com as explicações de Mano Brown em aula aberta mediada pelos Racionais MCs na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 2022¹⁰⁰. Os Racionais buscam ser fiéis à época. Sob essa ótica, entende-se que em “Cores & Valores” o grupo sintetiza uma conjuntura social onde a parcela empobrecida da população brasileira passava por um período de melhoria econômica que possibilitou certo distanciamento da “sobrevivência no inferno” da década de 1990¹⁰¹, mas que manteve hierarquias raciais demarcadas pela racialização.

Em outros termos, os frutos das lutas dos movimentos sociais introduzidos e colhidos nos governos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) e de Dilma Rousseff (2011-2016), diante de uma conjuntura específica do capitalismo mundial, proporcionaram à população brasileira de baixa renda, cuja maioria é composta de pessoas negras, maior acesso às

¹⁰⁰Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M2Ua7lldj84&t=5675s>. Acesso em: 10 fev. 2023.

¹⁰¹Referência ao álbum “Sobrevivendo no Inferno” lançado também pelos Racionais MC’s em 1997. A audição dessa obra é reconhecida como sendo fundamental para o entendimento da realidade social brasileira da década de 1990.

universidades, determinados bens de consumo e certa melhoria nas condições de vida¹⁰². Por outro lado, isso desvelou novas formas de racismo.

Nos termos de Brown (2022):

Naquele momento ali [...] 2015 quem tava no governo era a Dilma, certo? O Lula saiu do governo com 87% de aprovação [...] o Brasil tinha pago a dívida e emprestado dinheiro para o FMI. Eu passei 8 natais e finais de ano seguidos na favela durante essa época, era o melhor lugar do mundo pra passar o natal [...] eu vi dentro das casas a vida mudou a perspectiva mudou e as expectativas do que é bom para a gente foi mudando também. Eu senti que o rap tava defasado. Eu falei olha a juventude tá sonhando com coisas mais sofisticadas, tipo a música do Titãs a gente não quer só comida... a gente quer mais coisa, a gente quer um perfume da marca x [...], então esse número aí é um número que pensa”, ele não só segue regras e vota em determinadas pessoas, eles opinam, eles consomem, eles fazem a revolução com o dinheiro deles [...]. Foi um disco que humanizou o tal do cara da periferia. Também já é um nome que to cansado de fala já, periferia, tem que acha um outro nome pra isso. O centro mudou né? Então a periferia também deve ter mudado. Você vai pro centro de São Paulo, você vê que onde tá a periferia hoje é lá [...] o comportamento do preto também tinha mudado viu? 2015 comparado com o de 2000, antes do Lula ser eleito [...] 15 anos aí sai o disco “pelos marginais os pretos agem como reis...” se tá na marginal se tem que tá de carro certo? Primeiro qual carro? Vamos escolher! Tem crédito, vamos tirar o carro e pagar na caminhada, na pedalada. [...] Todo mundo fez isso! Aí o Edy Rock canta, “Marginal tem estilo ninguém consegue imitar”. Essas coisas começam a aparecer [...] “estilo? Que estilo? Vocês passavam fome há 20 anos atrás”. Racista não suporta! Você vê as pessoas dentro do ônibus reclamando que tinha muito celular ao mesmo tempo tocando música, o outro reclamando que o aeroporto tá lotado, o outro reclamando que tem muito carro no trânsito e ele não consegue passar [...], isso tá tudo no rap lá [...]. Pros mais puristas, poetas [...] “que disco consumista maldito”, mas tem que pensar um pouco mais. Na perspectiva do preto não é esse consumismo barato, leigo, bobo que o branco da esquerda fala. Porque pra nós por um tênis no pé, isso significa muito mais do que ele pensa. [...] Eu fiquei muito magoado quando vi uns preto igual eu falando mal desse disco, “não me representa, consumista”, falei po! Tá pensando igual branco? Se o que me trouxe até aqui foi ver o Run-D.M.C com um tênis sem cadarço, com uma corrente grossa, foi o que me trouxe. Nosso povo é assim, se veste assim quando tem dinheiro, ele fica lindo! Ele não se esconde. Entendeu? (Brown, 2022).

Destarte, averigua-se três momentos dessa fala de Brown que podem nos ajudar a pensar algumas das ressignificações políticas e estéticas do rap brasileiro da atualidade. Primeiro, ao

¹⁰² A economista Laura Carvalho (2018), no intuito de desvelar o modelo de crescimento brasileiro dos anos 2000, nomeou-o com a metáfora da Valsa Brasileira, pois assim como a dança, teria dado um passo à frente, outro ao lado, até lançar-se ao passo atrás. Isto é, de um ‘Milagrinho’, caminhou rumo à recessão econômica. A autora informa que entre 2004 e 2010 o Brasil conseguiu obter, com as taxas mais altas de crescimento, uma redução das desigualdades sociais e regionais, o aumento sustentado dos salários, a elevação do nível de emprego formal, a melhoria das contas públicas e externas, tudo isso mantendo a taxa de inflação sobre controle. O primeiro crescimento de 2003 a 2005 foi liderado por um *bomm* de exportações, criada pela maior demanda mundial por nossos produtos – as *commodities* (petróleo, minério de ferro e soja). E somente depois da renúncia de Antonio Palocci do Ministério da Fazenda e de medidas implementadas durante o segundo mandato do ex-presidente Lula, que ‘o crescimento das exportações perdeu influência e o mercado interno começou a crescer mais rápido, graças à expansão do consumo das famílias dos investimentos’ expressando que o investimento público foi o principal motor de crescimento do nosso mercado interno. Os pilares eram: redistribuição de renda – com redução da pobreza, aumento real do salário mínimo e maior acesso ao crédito (Carvalho, 2018, p.19-27 *apud* Campos, 2020, p. 104).

explicar sua percepção sobre a mudança na qualidade de vida das/os moradoras/es das periferias - “Eu passei 8 natais e finais de ano seguidos na favela durante essa época, era o melhor lugar do mundo pra passar o natal [...] eu vi dentro das casas a vida mudou [...]” - O MC diz ter feito uma leitura de que o rap estava ficando defasado.

Possivelmente, acepções parecidas alcançadas por outras/os hip-hoppers no final dos anos 2000 e início dos de 2010 podem ter levado a reformulações de suas abordagens. Por exemplo, em 1998 o grupo “Consciência Humana” em “Lei da Periferia”, cantou “A falta de dinheiro naquela goma¹⁰³ era problema/ [...] Dois pivetes frutos de um casamento bem sucedido/ Mas financeiramente todo fodido”¹⁰⁴. Já em 2010, “Emicida” em “E agora?”¹⁰⁵ rimou: “Agora nós tem carro, casa. Comida/ E vai cantar que não dá pra vencer na vida?”.

Não acreditamos que na década de 1990 a cultura rap nacional se absteve de abordar as “Pequenas alegrias da vida adulta¹⁰⁶”, ou que na atualidade ignora-se que a “Periferia segue sangrando”¹⁰⁷. O que ocorre em nossa percepção é que as melhorias sociais do período supracitado possibilitaram que temas, para além das agruras sociais, passassem a ser representados de maneira mais acentuada pelo rap brasileiro. O conforto financeiro, paternidade positiva, liberdade sexual feminina, e relacionamentos homo afetivos são alguns dos exemplos.

Em outro momento, Brown, ao tratar da agência política das populações periféricas, diz: “eles fazem a revolução com o dinheiro deles”. Em diálogo com Felipe Oliveira Campos (2020), para quem os efeitos do contexto econômico-social brasileiro do entorno de 2010 sobre o rap foi a adoção da “estética da superação empreendedora”.

Para o autor:

[...] a estética da superação empreendedora nega os elementos característicos da estética periférica, a favela ou periferia como lócus de enunciação e destino, em diálogo aos temas da desigualdade social, crime, uso degradante de drogas e violência. Ao mesmo tempo, conserva alguns de seus elementos, principalmente o seu local social de origem, a periferia e/ou favela, apesar de se destinar a um público que não se restringe a esses territórios. Conserva também as características do Hip Hop como um cultura de rua e negra, mantendo-se como um importante veículo difusor da negritude (Campos, 2020, p. 115).

¹⁰³ Goma é uma gíria e que significa casa, residência.

¹⁰⁴ A audição da referida canção pode ser feita através do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=z37bj05qQtI>. Acesso em: 14 jul. 2023.

¹⁰⁵ A audição da canção E agora pode ser feita através do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=GeU3QXtYVy0>. Acesso em: 14 jul. 2023.

¹⁰⁶ Título de canção lançada por Emicida em 2019 e que faz parte do álbum AmarElo. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/78m3BiWZ2dLGzEiYwrIffD>. Acesso em: 23 fev. 2023.

¹⁰⁷ Título de canção lançada pelo grupo Consciência Humana em 1998 e que faz parte do álbum Entre a adolescência e o crime. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6ndOfkbN2BiLUzE4x5tprw>. Acesso em: 23 fev. 2023.

Nota-se que muitos raps da atual geração destacam o empreendedorismo como um agente de mudança social. Por exemplo, Djonga (2019) em “Hat Trick”¹⁰⁸ canta: “É pra nós ter autonomia/ Não compre corrente, abra um negócio/ Parece que tô tirando/ Mas na real tô te chamando pra ser sócio/ Pensa bem/ Tira seus irmão da lama/ Sua coroa larga o trampo/ Ou tu vai ser mais um preto que passou a vida em branco”. Nos parece que o MC apresenta o empreendedorismo, a conquista de um bom poder aquisitivo como parte da luta pela transformação social. Diferente da revolução através do “Discurso ou Revólver”¹⁰⁹ cantada pelo grupo Facção Central em 2001.

Em paralelo, ante um processo de maior inserção na “contraditória cultura popular *mainstream*” (Hall, 2013), mas que também resulta em maiores rendimentos. Apreendemos que para Brown, o poder aquisitivo sob a realidade histórica-cultural dos povos negros não resulta em um “[...] consumismo barato, leigo, bobo que o branco da esquerda fala” (Brown, 2022)

Isso nos leva às seguintes explicações de Hall (2013):

Por definição, a cultura popular negra é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos simples oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-la: alto ou baixo, resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico, experimental versus formal, oposição versus homogeneização (Hall, 2013, p. 379).

Por mais que cantar o poder de consumo possa parecer contraditório para determinada esquerda tradicional, acreditamos que as/os agentes da cultura rap brasileira, cuja a maioria são pessoas negras, tencionam o poder hegemônico à medida em que ocupam espaços notadamente destinados às camadas privilegiadas, cuja maioria são de pessoas brancas¹¹⁰. Nesse contexto, as/os hip-hoppers tem demonstrado o incômodo que a classe média e alta sente ao ter que compartilhar aeroportos, salas universitárias e restaurantes, dentre outros locais, com negras e negros. De acordo com rimas de Criolo (2022): “Pretos ganhando dinheiro incomoda demais/ Sociedade que só respeita o que o bolso traz/ Querem me ver rastejar, ver meu povo se humilhar” (Criolo, 2022)¹¹¹.

¹⁰⁸ A audição da referida canção pode ser feita através do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=dGLAZ2izDiY>. Acesso em: 14 jul. 2023.

¹⁰⁹ A canção mencionada pode ser ouvida através do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=qRu5FLFLQ7w>. Acesso em: 20 jun. 2023.

¹¹⁰ De acordo com estudo publicado em 2021 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a porcentagem da população branca no Brasil é de 43%, no entanto dentre os 10% das/os brasileiras/os com maiores rendimentos, as/os brancas/os somam 71%. O trabalho também mostra que o rendimento médio domiciliar per capita da população branca é de R\$1.866, da população preta R\$965 e da parda R\$945. Ou seja, no Brasil as/os brancas/s têm uma renda quase duas vezes maior que a da população negra (IBGE, 2021).

¹¹¹ A audição da canção pode ser feita no seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=fHzhk_lah18. Acesso em: 22 jun. 2023.

Em nossas percepções, para além do “consumismo bobo” (Brown, 2022), a atual geração do rap nacional tem escancarado que o poder aquisitivo é um privilégio branco, em uma articulação de classe e raça.

Um exemplo do incômodo gerado pela ocupação de negras, negros e populações periféricas sobre espaços reservados aos grupos privilegiados foi a grande repercussão e repressão ao encontro de jovens oriundos de grupos subalternizados em shoppings das grandes cidades brasileiras, os chamados “Rolezinhos”¹¹². Iniciado no final de 2013, eles reuniam enormes grupos que buscavam acesso a ambientes de lazer e socialização coletiva, visto que nas periferias eles são reduzidos.

Para se ter uma noção do impacto causado pela iniciativa daquelas/es adolescentes, em dezembro de 2013, o primeiro “Rolezinho” que obteve grande repercussão midiática levou ao shopping Metrô Itaquera em São Paulo um número aproximado de seis mil adolescentes. Em uma evidente expressão de discriminação, a administração do shopping antecipou o final do expediente, prática que se repetiu em outras localidades¹¹³.

Além das possíveis ressignificações do rap brasileiro assinaladas acima, o estudo de Oliveira (2020) nos conduz à reflexões sobre o aumento das identidades reivindicadas em seu interior. Melhor dizendo, se na década de 1990 a identificação com os significantes “negro” “pobre” periférico” aglutinou os sujeitos e legitimou o ativismo do rap no Brasil, na atualidade nota-se uma ampliação de identidades reivindicadas pelas e pelos hip-hoppers.

Essa vertiginosa diversificação de posicionamentos políticos no rap pode ser observada, primeiramente, no aumento do número de mulheres MCs. Karol Conká, Drik Barbosa, Stefanie, Tássia Reis e Flora Matos são alguns dos nomes em evidência.

Nas palavras de “Preta Ary” (2018):

O rap é preto!
E o rap é as Preta
Mexeu com nós é treta
É rap de buceta dando a letra
Na postura e na caneta (Max; Ary, 2018)¹¹⁴

¹¹² Observa-se grande influência estética da música funk sobre as/os adolescentes adeptos dos Rolezinhos.

¹¹³ Dentre as medidas que visaram impedir os “Rolezinhos”, destaca-se liminares judiciais que barravam a prática e estabeleciam altas multas em caso de descumprimento (G1, 2014).

¹¹⁴ Disponível em:

<https://open.spotify.com/album/4hVZmPBIXH0QMe9R15cvPG?highlight=spotify:track:4ReRmaCjta848otkAFkNuU>. Acesso em: 23 fev. 2023.

Também, seguindo o caminho aberto por Rico Dalasam com seu álbum “Modo Diverso” de 2015, ocorreu a necessária abertura da cultura Rap do Brasil para MCs LGBTQIA+. Alguns nomes são: Lucas Boombet, Monna Brutal e DICERQUEIRA.

Conjuntamente, a ampliação das representações de identidades na cultura rap do Brasil aparece na observação sobre as regiões de origem das/os MCs. Um olhar atento para o território das/os artistas que se destacaram na década de 1990 e 2000 demonstra uma quase totalidade de pessoas do sudeste, já na atualidade observa-se uma maior diversidade regional¹¹⁵. O nordestino Baco Exu do Blues, o gaúcho Zudizilla e as rimas de Thais Badu, natural do norte brasileiro colaboram em nossa argumentação¹¹⁶.

Sobre os possíveis aspectos de ressignificações estéticas da atual geração do rap nacional, a audição de MCs em destaque, como "Vandal", "Major RD" e “MC Leall”, desvelam um acentuado uso de *beats* de “Trap” e “Drill” e uma menor utilização de “Boom Bap”.

Segundo explicação de Michel A. B. Teixeira (2018), os beats de boom bap, sonoridade “clássica do rap”, caracterizam-se pelo uso de tambores bumbo e caixa bem evidentes, assim como o uso frequente de samples. Essas batidas, segundo o autor, possuem BPMs (Batidas Por Minutos) que geralmente variam entre 80 e 96. Já os beats de trap:

[...] possuem um andamento mais lento, em torno de 70 BPM. Geralmente utiliza-se timbres da bateria eletrônica Roland TR-808, assim como diversos timbres de sintetizadores com uma característica sombria, soturna. Outra característica predominante é a utilização constante de timbres subgraves no bumbo da bateria e nas linhas de baixo. O tipo de programação de bateria também se diferencia acentuadamente dos beats boom bap. Utiliza-se uma marcação de chimbau desdobrado, baseada em semicolcheias e tercinas, com uma frequente variação, através da inserção de notas mais rápidas (fusas e semifusas) ao longo da marcação das semicolcheias, resultando em sensação de chocalho, ou “tssss” (Teixeira, 2018, p. 142-143).

O produtor Papatinho, em entrevista com Guilherme Simmer, explica que as principais diferenças do drill para os outros subgêneros do rap estão na maneira como os beats são feitos. De acordo com ele, esse instrumental tem uma marcação diferente na bateria, o hi-hat e o compasso na marcação da segunda caixa. Também, segundo o produtor, a estética do drill é na maioria das vezes mais sombria e o baixo se destaca por ter mais slides (deslizadas) (Simmer, 2021).

Concomitantemente, nos parece que nos beats da atual geração do rap nacional, a fusão com outros ritmos ocorre de maneira mais acentuada. Todavia, observa-se que isso não é uma

¹¹⁵Em 2016 Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski denunciaram o quase monopólio dos artistas do sudeste brasileiro sobre a cultura rap na canção “Sulicídio”. A audição pode ser feita em: <https://www.youtube.com/watch?v=OoWPHgvi16I>. Acesso em: 15 nov. 2023.

¹¹⁶A nova geração conta inclusive com MCs indígenas, o grupo “Brô Mc’s” é um exemplo.

inovação, por exemplo, no início dos anos 2000 o MC Rappin'n Hood já incorporava diversos outros ritmos negros em seus raps.

CAPÍTULO 5: NOSSOS LIVROS FORAM DISCOS¹¹⁷

Na contramão do que entendemos como determinada fixidez dos referências que embasam e orientam as práticas pedagógicas escolares no “mundo logocêntrico” (Hall, 2013) e eurocêntrico. Também, frente às compreensões obtidas, sobretudo em Du Bois (1999) e Gilroy (2001), de que se tratando da história, intelectualidade e culturas das populações negras, a música é proeminente na construção e transmissão de saberes - daí a analogia que dá nome a este capítulo. Tratamos abaixo de dois procedimentos realizados em nossas investigações.

Primeiro, analisamos entrevistas que foram realizadas com quatro pessoas ligadas ao rap, uma e MC e um MC, mais uma pesquisadora e um pesquisador. Através de Robert Farr (1982), para quem a entrevista qualitativa é: “essencialmente uma técnica, ou método, para estabelecer ou descobrir que existem perspectivas, ou pontos de vista sobre os fatos, além daqueles da pessoa que inicia a entrevista” (Farr, 1982 *apud* Gaskell, 2007, p. 65). Procuramos identificar e construir, através da observação sobre os processos de formação que permeiam o rap, categorias que representam as formas com que essa cultura pode contribuir com a elaboração e/ou fortalecimento das práticas pedagógicas para a EREER em escolas.

Em um segundo momento, buscamos identificar sentidos sob os quais os conteúdos das canções de OGRQNEA (Emicida, 2013) e Univerguetto (2023) dialogam com os princípios para a EREER, colocados pelo Parecer CNE/CP 003/04: consciência Política e Histórica da Diversidade; Fortalecimento de Identidades e de Direitos; Ações Educativas de Combate ao Racismo e as Discriminações”. Isto porque, é central no presente estudo a articulação das diretrizes curriculares nacionais para a EREER, com saberes constituídos na música do “Atlântico negro” (Gilroy, 2001).

Sendo assim, com os procedimentos supracitados objetivamos ampliar os referenciais epistemológicos docentes para o trabalho com as questões étnico-raciais.

5.1 Entrevistas e entrevistadas/os

O primeiro passo dado para a efetivação das conversas, foi o de submeter a nossa proposta

¹¹⁷ O título deste capítulo faz menção ao verso “eles não vão entender o que são riscos e nem que os nossos livros de história foram discos”, parte da canção Ubuntu Fristaili de Emicida (2013). A audição pode ser feita através do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=vLtTpDbvQ5M>. Acesso em: 09 mar. 2024.

à apreciação do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UFSCar (Universidade Federal de São Carlos). Recebemos a aprovação em 13 de setembro de 2022, sob o parecer 5.746.304.

Com a proposta aprovada, para escolher a pesquisadora e o pesquisador a ser convidada/o a colaborar conosco, utilizamos do levantamento bibliográfico realizado no catálogo da CAPES e a/o escolhemos mediante a proximidade de seus estudos com as proposições deste trabalho. O contato se deu via e-mail.

Sobre a MC e o MC, a/o selecionamos por meio da participação nas batalhas de rima de Araraquara/SP, mencionadas no primeiro capítulo desta dissertação. O contato se deu pessoalmente e depois via e-mail.

Com o aceite de nossas/os colaboradoras/es, seguindo as orientações do CEP da UFSCar para que as suas identidades fossem preservadas, solicitamos que indicassem nomes fictícios para nos referirmos a elas/es. Como forma de criar um padrão para tais escolhas, pedimos que fossem nomes de músicos e musicistas.

Desta maneira, o primeiro entrevistado optou por ser chamado de Pedro, em referência ao nome de registro de Mano Brown, um dos mais renomados MCs brasileiros e membro do também renomado grupo Racionais MC's¹¹⁸. O segundo respondente indicou Rakim, nome artístico de William Michael Griffin Jr, MC estadunidense e pioneiro do hip-hop¹¹⁹. A terceira escolheu Camila, segundo ela uma MC não conhecida pelo grande público, mas muito admirada em sua cidade natal¹²⁰. Por fim, a quarta entrevistada optou por Drik, em referência a MC brasileira Drik Barbosa¹²¹.

Todas/os as/os nossas/os interlocutoras/es são pessoas negras. Isso porque, juntamente a um posicionamento político de ouvir sujeitos que historicamente foram silenciados, buscamos pensar o rap sob a perspectiva das populações negras. Utilizamos como variante a idade e local de moradia.

O entrevistado Pedro possui 41 anos, é pesquisador, DJ e mora na cidade de Osasco/SP. Rakim, é MC, agrimensor, possui 32 anos e reside na cidade de Araraquara/SP. Camila, é arte-educadora, MC, possui 29 anos e reside na cidade de Ribeirão Preto/SP. Drik é estudante,

¹¹⁸ O contato com a obra dos Racionais Mc's pode ser feito através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=zEKWixPu5TU&list=PLcbqoj6PmK661rSRcXbAKy48IABF-BsAk>. Acesso em: 29 set. 2023.

¹¹⁹ O contato com a obra de Rakim pode ser feito através do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=M34OelgSIKI>. Acesso em: 10 jul. 2023.

¹²⁰ Não encontramos gravações da MC a que a entrevistada se refere

¹²¹ Drik Barbosa é o nome artístico de Adriana Barbosa de Souza. O contato com o seu trabalho pode ser feito através do seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=CtguPlt4_7s&list=OLAK5uy_IP2dsk3Kl6RE8BRUffp7OHCTqf1DvGAU. Acesso em: 28 set. 2023.

possui 24 anos, é natural da capital paulista, mas atualmente reside em Campinas/SP.

As entrevistas ocorreram de forma semiestruturada, com um único respondente - entrevista em profundidade (Gaskell, 2007, p. 64) - via plataforma Google Meet. Apesar de conterem perguntas semelhantes, elaboramos um “tópico guia”¹²² (Gaskell, 2007) para as/os MCs e outro para as/os pesquisadoras/es. Isso porque, tomamos as/os pesquisadoras/es como pessoas que constroem análises sobre o rap e as/os MCs como pessoas que vivenciam organicamente o rap, em outras palavras, as/os protagonistas.

Desta maneira, objetivando identificar e construir categorias frente às quais o rap pode colaborar com práticas pedagógicas concernentes a EREER, ambos os tópicos guias foram organizados sob três direcionamentos. No primeiro, tratamos das maneiras com que nossos respondentes se aproximaram do rap e os impactos dessa relação.

No segundo direcionamento, abordamos dimensões que acreditamos influir diretamente nas maneiras com que as representações são constituídas na cultura rap, conseqüentemente o que entendemos como processos de formação. Especificamente: a influência da “cultura das mulheres negras” (Collins, 2016); a importância do beat e do sample; por fim, as possíveis diferenças entre ser “rapper” e ser “MC”

No terceiro direcionamento, tratamos diretamente das formas com que o rap pode contribuir com as práticas pedagógicas para a EREER.

Sendo assim, as conversas ocorreram entre o primeiro e segundo semestre do ano de 2023. As duas primeiras, respectivamente Pedro e Rakim, foram feitas antes do processo de qualificação de nossa dissertação, pois optamos por ouvir a banca avaliadora e considerar possíveis sugestões para a efetivação das duas últimas. Por isso, foram realizadas algumas alterações no tópico guia para as entrevistas com Camila e Drik.

5.1.1 A análise das entrevistas

Com relação à aproximação das/os respondentes com o rap e seus impactos, o primeiro direcionamento tomado por nós, observa-se que o interesse se deu organicamente através de vivências familiares e cotidianas. Pedro relata que o seu primeiro contato com o seguimento foi por meio de uma festa de vizinhos; Camila no dia a dia do bairro em que vive, Rakim e Drik através de seus respectivos pais.

¹²² De acordo com Gaskell (2007, p. 66-67), o tópico guia: “[...] funciona como um lembrete para o entrevistador, como uma salvaguarda quando der um ‘branco’ no meio de uma entrevista, um sinal de que há uma agenda a ser seguida [...]. Um bom tópico guia irá criar um referencial fácil e confortável para a discussão, fornecendo uma progressão lógica e plausível através dos temas em foco”.

Por conseguinte, averigua-se uma profunda influência da cultura rap na constituição das identidades das/os quatro entrevistadas/os. Isso foi notado em trechos como:

“O rap, ele é a cultura musical que eu apporto comigo, eu fui formado no rap” (Pedro, entrevista realizada em 12 mar. 2023). “Então assim, digamos que nesse tempo que meu pai não teve perto de mim, quem acabou sendo meu pai digamos assim, foi o rap, era ele que me dava o puxão de orelha” (Rakim, entrevista realizada em 12 mar. 2023). “[...] o rap não me salvou, ele me refez, ele reaproveitou o que eu tinha, reciclou. Então, no caso de como ver as pessoas da cidade, de como ver as pessoas da minha família, ser um pouco mais crítica” (Camila, entrevista realizada em 11 set. 2023). “[...] sempre encontrei no rap muitas reflexões diferentes, e muitas possibilidades de entendimento da realidade” (Drik, entrevista realizada em 12 mar. 2023).

O central que averiguamos nesses fragmentos é a ideia de reflexão, questionamentos e renascimento. Deste modo, identificamos o *estímulo crítico-reflexivo*, como um aspecto dos processos de formação que ocorrem através do rap e que pode ser categorizado como uma referência para as práticas pedagógicas escolares.

Para melhor compreensão deste nosso argumento, observa-se o seguinte fragmento da canção “Eu vim de lá” de Kyan (2021)¹²³

Mas aí, professora
 Hoje estourei e cheguei aqui em cima
 E chegando aqui encontrei menos preto
 E muito mais branco do que eu gostaria
 Professora, me explica por que só tem branco
 No espaço de pessoa rica?
 Por que branco é o cara que grava?
 Por que é o branco quem me entrevista?
 Por que é o branco quem me contrata?
 Por que é o branco quem administra?
 (Kyan, 2021).

Em nosso entendimento, nesses versos Kyan interroga o que seria uma professora sobre as diferenças econômicas entre negras/os e branca/os e que foram percebidas empiricamente em sua trajetória. Concomitantemente, em uma outra parte dessa mesma canção, ao citar a

¹²³ A audição da canção pode ser feita através do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=kvIR8iQh47k>. Acesso em: 10 mar. 2024.

proeminente influência do grupo Racionais MCs em sua formação, Kyan expressa o que entendemos através de Du Bois (1999), como sendo o protagonismo das populações negras sobre suas próprias vidas.

Ó senhor, nos guarde, por favor
 Olhe e vigie os nossos caminhos
 Se não existisse o grupo Racionais
 Provavelmente eu quem estaria
 servindo
 Ó, menor, me escuta
 Que eu tô na luta pra não ser
 bandido
 Investe seu tempo no seu talento
 Pra erguer a família e tá sendo
 servido
 Ó senhor, por favor
 Cuide e guarde dos nossos meninos
 Uso de espelho sempre Racionais
 Pra te incentivar a não tá mais
 Pra te incentivar a não tá mais servindo
 (Kyan, 2021).

Deste modo, identificamos que *o estímulo crítico-reflexivo* do rap, se apropriado pelas práticas pedagógicas escolares, resulta em processos de ensinar e aprender onde se fomenta contestações sobre as desigualdades raciais, também de outras formas de hierarquizações sociais, em uma perspectiva de valorização da agência, protagonismo e resistências dos grupos subalternizados

Seguindo, conforme já mencionado, através do segundo direcionamento abordamos três dimensões que acreditamos influir diretamente nos modos com que as representações - entendidas por nós como formadoras - são constituídas na cultura rap: a influência da “cultura das mulheres negras” (Collins, 2016); a importância do beat e do sample; as possíveis diferenças entre ser “rapper” e ser “MC”.

Deste modo, no que diz respeito às mulheres negras, Pedro expõe: “As mulheres negras instrumentalizaram o rap enquanto repertório, o primeiro Instituto que chegou com a molecada do rap foi instituto da mulher negra mano, não tem mais o que dizer, tá ali mano, a mulher já tá ali” (Pedro, entrevista realizada em 12 mar. 2023). Identifica-se que o entrevistado refere-se ao projeto “Rappers”, desenvolvido através da parceria entre Geledés - Instituto da Mulher Negra em parceria com hip-hoppers da cidade de São Paulo, do qual tratamos no capítulo quatro deste estudo.

De forma parecida, Drik coloca que: “[...] eu olho com o olhar muito de entendimento do pioneirismo dessas mulheres, da participação fundamental que elas tiveram, tanto pra construção do movimento, quanto de inovação, e carreiras [...]” (Drik, entrevista realizada em

11 set. 2023).

Em nosso entendimento, Pedro e Drik evidenciam a centralidade das mulheres negras no estabelecimento das agendas do rap brasileiro. Averigua-se que seja através da prática da MC, como Sharylaine, Negra Li e Cris SNJ; organizando meios de resistência para que a juventude negra se mantenha viva e instruída, como segue fazendo a fundadora do Geledés Sueli Carneiro; ou coordenando a carreira de artistas, como faz Eliane dias, fundadora e diretora executiva da produtora Boogie Naípe¹²⁴, dentre tantas outras coisas, a “cultura das mulheres negras” (Collins, 2016) está no cerne dos processos de formação que permeiam o rap.

Tal noção, pode também ser verificada na constatação de que a proposta para a participação dos Racionais MCs - para muitos, os maiores artistas do rap nacional - na coletânea “Consciência Black Volume 1” (1989), primeiro registro fonográfico do grupo, se deu através da precursora MC brasileira Sharylaine¹²⁵. Um outro exemplo da influência das mulheres negras no rap nacional pode ser observado na entrevista de Emicida para o programa Roda Viva da TV Cultura em 2020. Nela, o artista relata que sob a sua percepção, foi a MC Karol Conka a responsável por na atualidade o hip-hop nacional ter orgulho de sorrir sem constrangimento, em seus termos, Conka seria: “o Orixá da felicidade sem culpa” (Emicida, 2020).

Ainda, em nossas participações como ouvintes na Batalha da Fonte de Araraquara, nos chamou a atenção que as/os hip-hoppers ao se referirem umas/uns as/aos outras/os, ou ao público em geral, utilizam em muitas ocasiões o vocábulo “família”. Talvez isso esteja relacionado a uma concepção estendida do sentido de família, aspecto que em nossa leitura sobre Collins (2016), também está presente na “cultura da mulher negra”.

Abaixo visualiza-se uma reprodução de postagem feita em rede social pelos organizadores da Batalha da Fonte onde se pode observar a utilização de “Família” como uma expressão de tratamento.

¹²⁴ Boogie Naípe é uma produtora musical responsável pela carreira do grupo Racionais MCs.

¹²⁵ Essa informação pode ser constatada através de entrevista do grupo que pode ser acessada através do seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=dmWuW0xclHo&ab_channel=RacionaisTV. Acesso em: 23 out. 2023.



Figura 4 - Print de post do Instagram Batalha da Fonte, 13 jun. 2023. Fonte: Instagram Batalha da Fonte. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CtchpJcPOKl/>. Acesso em 02 mar. 2024.

Entretanto, Drik levanta importantes questionamentos sobre um determinado apagamento das contribuições das mulheres negras para o rap/hip-hop.

[...] mas é pensar, porque uma série de personalidades mulheres foram apagadas nessa história, e a gente tem o protagonismo de uma série de homens no lugar. Então, acho que é uma tema que traz muito questionamento, sobre algumas posições que o hip-hop acabou assumindo, e acho que é isso, a gente tem que questionar algumas escolhas, decisões, e falas que foram feitas dentro do movimento (Drik, entrevista realizada em 11 set. 2023).

Nesse sentido, entende-se através de Pedro que as mulheres negras da geração que estruturou o rap brasileiro, também da atual, ao mesmo tempo que enfrentam as discriminações raciais, confrontam posicionamentos machistas e até mesmo misóginos no interior da própria cultura rap.

[...] as primeiras gravações de rap você tem mulheres pretas lá trazendo também suas pautas e suas agendas, inclusive confrontando a misoginia que era comum ao rap naquele momento, não era nem o machismo, era uma misoginia, era algo muito mais grave, e as meninas pretas estavam lá e contestando isso também, entendeu. É louco porque pelo fato do rap ser forjado no ambiente cerimonial, nem sempre a cerimônia que é agregadora, significa uma paz e não conflito, o conflito faz parte do negócio. As mulheres negras trouxeram esse conflito em vários momentos, ó beleza tamo junto aqui, nós é tudo preto e tal isso aqui, bacana tá legal cerimônia rap, hip hop, mas é o seguinte, aqui tem machismo, aqui tem misoginia, tem várias questões. E esses

conflitos que foram apresentados, eles também foram fortes elementos que nos levaram a repensar esses processos educacionais internos. Quando chegou por exemplo a gravação, uma das primeiras gravações que eu pude observar com isso, é a “Codinome feminista” da Lady Rap¹²⁶, esse rap é maravilhoso, ela vai questionar essa questão de “mulheres vulgares” que se cantava, que era hit (Pedro, entrevista realizada em 12 mar. 2023).

Diante do exposto, entende-se que o rap não se apresenta como uma cultura isolada das outras esferas da sociedade, sendo assim, por estarmos inseridos em uma sociedade patriarcal e machista, ocorre muitas vezes uma supervalorização de seus agentes homens, em detrimento das mulheres. Apesar disso, observa-se através das falas de Rakim que na atualidade as/os protagonistas do rap nacional tem em certa medida revisto seus posicionamentos, ou ao menos desnaturalizado.

Agora na questão delas estarem inseridas no rap, no contexto rap, hoje eu fico feliz, que eu tô vendo bastante menina indo para roda tipo de rima, roda de cultura, muita mina ficou fazendo rima mesmo, participando muito mais. Antes, não que não tivesse realmente, mas talvez sempre tinha um estigma, da mulher tá no rap, de ser maloqueira, etc. Então hoje percebo que elas estão fazendo mais parte (Rakim, entrevista realizada em 12 mar. 2023).

Em paralelo, não ignoramos que o fato de o álbum e EP de rap analisados de maneira aprofundada nesta pesquisa serem de autoria masculina pode ser visto como uma lacuna. Isto porque, através das exposições das/os entrevistadas/os alcançamos a noção de que as representações elaboradas por mulheres negras no rap partem de perspectivas e carregam questionamentos que na maioria das vezes não aparecem nas canções feitas por homens¹²⁷. Todavia, essa percepção decorre do processo de análise das informações coletadas e por isso, frente aos prazos estabelecidos e necessários para a conclusão deste estudo, não são analisados, de forma aprofundada, trabalhos construídos por mulheres negras.

À vista do exposto, identificamos o *exame interseccional das questões de gênero e raça*, colocado sobretudo pelas mulheres negras, como uma segunda categoria que exprime as formas com que o rap pode contribuir com a estruturação de práticas pedagógicas para a EREER. Acreditamos que processos de ensinar e aprender desenvolvidos frente a essa noção fortalecem a conscientização de que as opressões atingem sujeitas e sujeitos em variados sentidos, o que para nós, fortalece a construção de uma sociedade igualitária.

Seguindo com as análises, no que tange os beats e os samples no rap, dimensões que

¹²⁶ A audição da canção mencionada pelo entrevistado pode ser feita através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=ofDWnYoJkFA>. Acesso em: 04 out. 2023.

¹²⁷ Para um melhor entendimento sobre o papel das mulheres no hip-hop, além dos trabalhos que tratam das questões de gênero no rap/hip-hop citados no capítulo um, indicamos o documentário: “O Protagonismo das minas: a importância das mulheres no rap de SP”, lançado em 2019 e dirigido por Neire Bento da Silva. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Cw7MUAFo1L0&ab_channel=KrushAssessoria. Acesso em: 20 out. 2023.

para nós descentralizam o texto e a escrita, as enunciações de nossas/os respondentes dialogam com argumentações apresentadas anteriormente, em particular com a discussão colocada no capítulo quatro, seção dois, onde discorremos sobre a noção de os samples serem elementos dinamizadores dos fluxos culturais, dos modos de ser e pensar das populações africanas e da diáspora.

De acordo com Camila, o sample é: “[...] a continuidade das obras de outras pessoas que a gente admira”. Inclusive, ao expor sua vontade de samplear a canção “Acreditar” de Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho¹²⁸ (1976), a entrevistada explica: “[...] eu acredito que a música tem o poder de falar com as pessoas de forma atemporal. Dona Ivone Lara não tá aqui, mas, a música dela tá, e a música dela em determinado momento falou comigo [...]” (Camila, entrevista realizada em 12 mar. 2023).

Em um sentido parecido, para Pedro:

[...] a comunicação corpórea, o *bit* a rima o pulso, é aquilo que a gente sabe melhor conduzir na nossa comunicação, o rap ele primeiro vai te pegar no sensorial, para depois ativar outros sensíveis em você.

[...] Nós falamos aqui o tempo todo que o rap forjou, ele formou o sujeito no campo da cultura, independente de você ser um artista do meio, ou você ser o público, que o rap quando ele é uma cultura essa distinção não existe, o público e o artista tá tudo envolvido numa questão só.

Então temos uma questão interessante, o sujeito, ele não se forma na consciência, ele se apresenta à consciência, e como que isso é feito? através de outras sensibilidades do próprio corpo, é que é importante a questão rítmica que o rap apresenta, aí que é importante essa questão de você ter um capricho estético de produção, senão nem o que você tá falando vai fazer sentido, primeiro o rap chega na sua pele, para depois ele chegar na sua formação de consciência, por isso que nos primeiros raps, quando os cara começa a escrever os primeiros raps, estão falando da condição cerimonial, tão falando da potência da batida, aí depois ele fala da questão textual, é só você pesquisar, tá lá, é isso mano, o que te leva primeiro para o rap é o bit é a batida é a cerimônia, é o festivo, e dali que vai entrar a palavra que tem que estar dentro desse compasso, para poder fazer um sentido para você, senão, não faz sentido, a batida, o bit, a estética sonora ela é fundamental, não existe rap sem isso (Pedro, entrevista realizada em 12 mar. 2023).

Assim sendo, frente aos escritos de Hall (2013) e Gilroy (2001), abordados ao longo deste estudo, averigua-se que as entrevistas realizadas corroboram com a noção de que tratando-se de observações sobre a realidade, história e cultura das populações negras, a estética pode obter proeminência, em detrimento da razão. Ou por outra, entende-se que nossas/os interlocutoras/es exprimem aspectos de processos de formação centrados na estética do rap, conseqüentemente do hip-hop, e que possivelmente não podem ser contemplados pela razão iluminista.

¹²⁸ A audição da canção mencionada por Camila pode ser feita através do seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=MIArtD3TBjE&ab_channel=Dabli%C3%BADiscos. Acesso em: 09 out. 2023.

Em colaboração, o trabalho de Gabriel Passold (2017) nos leva a percepções que descentralizam as/os MCs, construtoras/es das letras das canções; ou seja, pelo que é dito. O que, para nós, evidencia a importância das/os agentes responsáveis pelos beats dos raps. Em suas palavras:

Quando as obras são levadas em consideração em seu processo de criação material, o resultado final, a música de rap, decorre então do trabalho de várias pessoas e aquele que usa a palavra para soltar as rimas. O MC é apenas mais um dos envolvidos na construção das músicas, e não necessariamente um “porta voz”. Tão importante quanto a composição das letras é a produção dos outros sons, uma vez que é o que dá o ‘corpo’ da música, ou seja, os sons que irão compô-la - desde a batida, ritmo, os timbres, a harmonia, melodias, etc. Muitas vezes essa música toma forma primeiro, para em seguida o MC encaixar suas rimas (Passold, 2017, p. 75).

Relacionando os escritos de Passold (2017) com as explicações de nossas colaboradoras/es, apreende-se que os processos de formação através do rap não são necessariamente centrados e/ou dinamizados em suas dimensões verbais. Deste modo, em muitos momentos “a mensagem” se constitui por meio do beat que em um segundo momento incorpora-se às rimas. Isso pode ser observado nas seguintes colocações de Rakim:

[...] de um tempo pra cá eu comecei a tentar compreender mais a arte do *Beat maker*, como por exemplo hoje, nos que eu faço a composição em cima, então, assim, hoje eu recebo o *beat*, normalmente eu peço para o cara me mandar uma capa, mostrando uma figura de qual era o sentimento que ele queria passar quando ele fez aquele *beat*. Eu vou te dar um exemplo de um que eu recebi esses dias, que o cara colocou um barquinho, eu falei, pô mano, mas o que significa esse barco? Ele me falou assim, cara, eu fiz esse beat numa atmosfera que eu tivesse viajando literalmente de férias. Então hoje eu procuro criar a letra, assim quando eu recebo esses *bit*, tentar mesclar na vibe que o cara tava, tentar entender que sentimento ele queria passar quando ele criou aquele instrumental ali (Rakim, entrevista realizada em 12 mar. 2023).

Sob essa mesma ótica, Pedro empreende o que compreendemos como sendo uma forte crítica aos estudos acadêmicos que ignoram as dimensões estéticas do rap, limitando-se ao texto e ao discurso. Em seus termos:

Muito se discutia em vários trabalhos acadêmicos, porque, “ah o rap é só busca pela rima”, “o rap é texto”, eu cansei de ver cara falar isso aí, você tá falando isso por que “você tá de tanga mano¹²⁹”, e que você não frequenta os roles, você não sabe, você não tá entendendo o rap, e colocar só o texto não faz sentido algum, o rap só faz sentido se ele estiver junto de todas essas questões, “a batida forte negra e bem marcada, que vai deixar a galera toda arrepiada”¹³⁰ (Pedro, entrevista realizada em 12 mar. 2023).

Deste modo, visto que sob a estética do hip-hop, para além do texto, o rap se constitui pelo ritmo, pelas batidas onde predominam as frequências graves, por samples, pela antífona (chamado e resposta), pela celebração, dentre tantas outras características que marcam a arte

¹²⁹ Pedro utiliza uma gíria para dizer que tais pessoas não têm uma compreensão correta da cultura rap.

¹³⁰ Provavelmente Pedro faz referência a uma canção, porém não conseguimos identificá-la.

do “Atlântico negro” (Gilroy, 2001) e que possuem o potencial de impactar as subjetividades. Identificamos *a estética do hip-hop* como a terceira categoria diante da qual o rap pode fundamentar práticas pedagógicas escolares para a ERER.

Entende-se que essa estética é continuidade dos modos de ser e se expressar no “Atlântico negro” (Gilroy, 2001). Assim, podem ampliar os referenciais que embasam e orientam as práticas pedagógicas em um sentido que incorpora os impactos subjetivos que a estética nos propicia. Ou seja, superam-se os limites da razão iluminista.

No que diz respeito às terminologias “MC” e “rapper”¹³¹, apesar de esses dois vocábulos serem utilizados para tratar de pessoas que compõem e executam canções de rap, nossas/os entrevistadas/os, em conjunto com as leituras realizadas através do levantamento bibliográfico realizado nos banco de dados da CAPES nos levam à possibilidades de olhar para a/o “MC” e para a/o “rapper” de maneiras um tanto distintas.

Segundo Camila:

O pessoal começa a colocar tudo dentro do mesmo saco né, alá é rap, é MC, tipo o MC Pedrinho, é MC, ô, canta rap é MC, ah o cara rima, é MC, não necessariamente, acredito que tá muito atrelada aquela parada do Griô, que dava continuidade na tradição por meio da contação de histórias, enfim.

Acredito eu, que ser MC é quando você é o fio condutor, e a cultura hip-hop é a eletricidade. Um exemplo: um rapper, pode ter uma ótima performance dentro do palco, porém, às vezes ele não consegue conduzir a cerimônia no evento que nem o MC. Um evento da cultura vai ter grafite, vai ter batalha de break, rima também, no entanto, o Mestre de Cerimônia é aquele cara que pega o cronograma, consegue trocar ideia sobre o cronograma, dá os avisos durante o evento em si e, para além disso, ele consegue fazer uma organização ali, e entender em qual momento o evento está.

[...]

Assim, é muito fácil você ir lá e rimar, a gente consegue rima, você consegue rimar Paulo, não é uma coisa atípica, porque todo mundo coloca a rima como, " nossa é tão rápido a forma que faz", mas, meio que todo mundo consegue rimar, todo mundo consegue fazer um rap, mas nem todo mundo consegue ser MC, porque a gente parte do pressuposto, de que se a sigla MC é ser Mestre de Cerimônia, você não nasce mestre de um dia para o outro, é uma parada que você vai se transformando (Camila, entrevista realizada em 11 set. 2023).

De maneira semelhante, Rakim expõe que:

[...] o MC é mais aquele que não só que canta ali, mas aquele que conduz uma cerimônia, um encontro de hip-hop, que normalmente é aquele cara que puxa palestra para si mesmo, né sei lá. Vou citar alguns exemplos, eu acho que vou mostrar muito bem: Thaíde, eu acho que ele faz muito bem isso, tanto é que ele também é o apresentador, Rappin' Hood, também para mim assim, é um excelente mestre de cerimônia, o cara conduz a apresentação, MV Bill, também, entendeu? (Rakim, entrevista realizada em 12 mar. 2023).

¹³¹ MC também é utilizado por artistas de funk, entretanto a discussão a seguir não trata dos significados da utilização vocábulo por tais artistas.

Dessa forma, entendemos que a constituição da/o MC decorre de processos de ensinar e aprender, de subjetivações, no interior do hip-hop. Sendo assim, além das habilidades de conduzir o público, compor e interpretar as canções de rap, MCs partilham de responsabilidades, valores, sentidos e conhecimentos constituintes da cultura hip-hop¹³².

Já a/o rapper, como explica Pedro: “[...] pode ser um artista forjado pela indústria, você coloca nele trejeitos e estereótipos ao extremo, e você montou um rapper”. O entrevistado ainda coloca que: “[...] quando esse rap ele escapa dessa condição cerimonial para meramente ser um produto de gôndola no mercado, aí você tem a figura do rapper, ele é forjado” (Pedro, entrevista realizada em 12 mar. 2023). Vale frisar que de acordo com os nossos entendimentos sobre as falas de Pedro, a “cerimônia” é a dimensão central da cultura musical rap.

À vista disso, em diálogo com Camargos (2019), observa-se a possibilidade de existirem raps vinculados ao hip-hop e outros desassociados dessa cultura. Nos termos do autor:

[...] uma produção musical que nossos ouvidos, via de manejo de alguns códigos culturais e musicais, classificam como *rap* e outra que, portando as mesmas características estéticas, integra também um campo político, cultural e ideológico que organiza a produção e os comportamentos sobre certas bases conceituais e práticas. De um lado, o *rap*, do outro o *rap* do *hip hop* (Camargos, 2019, p. 127).

Em nossos entendimentos sobre os escritos de Camargos (2019), apesar de a separação entre o “rap desvinculado do hip-hop” (para nós feito por rappers e estreitamente ligado às demandas da indústria fonográfica hegemônica) e o “rap do hip-hop” (aqui entendido na chave da cultura e feito por MCs) ser tênue, é possível observá-la em posicionamentos de artistas que por se entenderem como hip-hoppers procuram resguardar os valores de sua cultura.

Para explicarmos de melhor maneira o nosso ponto de vista, destaca-se a seguir os versos de Thaíde¹³³ (2000) na canção "Fúria Verbal".

Mas que nunca em minhas veias está o hip-hop
Com muito break, grafite, beat box, MC, scratch
Deixo pra limitados o tal movimento rap
Que particularmente pra mim não quer dizer nada
Encaro qualquer um desses rapperzinhos aí um uma batalha
(Thaíde, 2000).

Em nossas percepções, no verso: “Com muito break, grafite, beat box, MC, scratch”, Thaíde expressa que “MC” está vinculado aos elementos da cultura hip-hop e desta maneira, ao

¹³² A título de conhecimento, na cultura hip-hop a/o MC pode ainda ser a pessoa que não faz rap, mas conduz os eventos e encontros.

¹³³ Este é o mesmo MC que aparece no registro fotográfico da defesa de Andrade (1996) reproduzido no capítulo um deste trabalho; o que aparece na capa da quarta edição da revista Pode Crê!, por nós apresentada no capítulo quatro, seção um. Também um dos nomes que o entrevistado Rakim utiliza no fragmento acima para exemplificar o seu entendimento sobre a/o MC.

dizer: “Mas que nunca em minhas veias está o hip-hop”, apresenta-se como um MC. Em contrapartida, o artista relaciona rapper(zinhos) com um “tal movimento rap”; ou seja, com o rap desvinculado da cultura hip-hop, concomitantemente o julga limitado.

Um outro exemplo pode ser verificado na canção “O hip-hop é foda parte 2”, de Rael (2014). Nela se ouve:

E eu me lembro da São Bento, 8 anos tinha
 Todo aquele movimento deu discernimento e linha
 Que pra ser um Mc não é só portar o microfone
 Usar os pano muito louco e ter um belo codinome
 É pra mina, é pra homem, é pra quem, pra quem quiser
 Seja lá você quem for, seja como estiver
 Hip-hop é uma cor, um amor, uma fé
 Denuncia a injustiça e deixa em choque os gambé¹³⁴.
 (Rael, 2014).¹³⁵

Entendemos que Rael ao colocar: “pra ser um MC não é só portar o microfone/Usar os pano muito louco e ter um belo codinome”, pode estar se referindo aos “trejeitos e estereótipos ao extremo” que segundo Pedro, no fragmento anterior, são utilizados pela indústria para montar uma/um rapper. Em sentido oposto, averigua-se que Rael coloca-se como um MC demonstrando que a sua formação subjetiva (Todo aquele movimento deu discernimento e linha) está atrelada à história (E eu me lembro da São Bento¹³⁶, 8 anos tinha); valores e sentidos (É pra mina, é pra homem, é pra quem, pra quem quiser/Seja lá você quem for, seja como estiver/ Hip-hop é uma cor, um amor, uma fé) e potencialidades (Denuncia a injustiça e deixa em choque os gambé) da cultura hip-hop.

Contudo, através de Botelho (2018) entendemos que no processo de inserção da cultura musical rap na indústria fonográfica hegemônica, ocorrido no transcorrer da década de 1990, MCs passaram a também serem “rappers”¹³⁷. Ou seja, pessoas que têm as suas identidades e formação artística constituídas sob valores e sentidos da cultura hip-hop passaram a dialogar com os interesses do mercado da música. Para nós, este é o caso de Emicida, construtor do álbum OGRQNEA que será analisada no próximo tópico.

Para um melhor entendimento sobre o processo a que nos referimos, observa-se abaixo as explicações de Botelho (2018) sobre a inserção na indústria fonográfica hegemônica de Athalyba-Man, artista radicado no hip-hop e que foi o enfoque de seu estudo.

Conforme Marco Antonio Carneiro, o Athalyba-Man, se aproxima do mercado

¹³⁴ Gíria utilizada para se referir à polícia

¹³⁵ A canção mencionada pode ser acessada através do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=fe4LAh7jQUE>. Acesso em: 28 nov. 2023.

¹³⁶ Referência a estação São Bento do metrô, local de grande importância para a estruturação do hip-hop no Brasil.

¹³⁷ É importante frisar que estamos refletindo sobre a realidade brasileira.

hegemônico, seu ‘eu lírico’ se transforma. Das gravadoras Continental (1988) e Independente (1990), passando pela Zimbabwe (1993), para se tornar um artista de gravadora *major* (1994), tem-se um percurso. Ao trilhar esse caminho, nota-se gradativas alterações na originalidade artística. Sua arte se divide entre se auto afirmar, enquanto sujeito no mundo que o cerca, atingir público de bailes blacks e festeiros em geral; assim como consumidores de música de protesto, num momento oportuno da política nacional. A performance fica entre ser um MC e ser um Rapper, gingando entre o corte da espada e o perfume da rosa (Botelho, 2018, p. 133).

Ao mesmo tempo, por meio de nossas entrevistas, averigua-se que uma pessoa que tem a sua atividade artística construída sob a noção de “rapper”, apresentada acima, não é capaz de atingir as potencialidades da/o MC. Conforme explica Camila: “[...] o MC ele pode ser rapper, pode ser rimador, mas nem todo rimador e rapper pode ser MC, essa é a distinção. Eu acredito que a vivência dentro da cultura hip hop, a arte da palavra, ela te forma um MC [...]” (Camila, entrevista realizada em 11 set. 2023). De igual maneira, Pedro coloca: “[...] um MC pode ser um rapper, agora um rapper não consegue ser um MC, porque ele não tem consigo a dimensão cerimonial” (Pedro, entrevista realizada em 12 set. 2023).

Sob o nosso olhar, a explicação para a possibilidade da/o MC também ser rapper, mas da/o rapper não alcançar as dimensões da/o MC, se dá pela noção de que a/o rapper não experimenta dos processos de subjetivação e das aprendizagens decorrentes da cultura hip-hop. Um universo, que dentre tantas outras coisas, como descreve Silva (2005):

[...] tira das drogas, inclui no mundo artístico, faz pensar, prepara para a guerra. E para preparar para a guerra, o hip hop mostra outra característica, ele ensina: aconselha, conscientiza, cuida e informa. E se ensina, há também o aprender: acatar o conselho, conscientizar-se, informar-se, saber cuidar. E esse ensinar/aprender corrobora a prática do cuidar. Cuidar dos mais novos, da escola, das palavras, das relações. E nesse movimento de ensinar/aprender/cuidar, do qual o rap faz parte, ele se apresenta como lazer e prazer: de cantar, de compor, de ouvir (Silva, 2005, p. 65).

Diante de tal discussão, mesmo reconhecendo que essa possível distinção entre “rapper” e “MC” é algo extremamente complexo de se fazer, além de que tal noção não é um consenso entre pesquisadoras/es do campo e também entre hip-hoppers, a tomamos de maneira não determinista como legítima. Por isso, entendendo que todas/os as/os executantes das letras de rap citadas/os ao longo deste texto estão inseridas/os em alguma medida na cultura hip-hop, utilizamos sempre a terminologia MC.

Em conclusão, apesar de não identificarmos de maneira direta uma categoria concernente às fundamentações de práticas pedagógicas para EREER através do que entendemos como as diferenças entre rapper e MC, destaca-se três questões que podem contribuir com as observações sobre o rap no campo da Educação.

Primeiro, sob o nosso entendimento, os processos de formação do rap no hip-hop não se resumem a músicas de protestos e/ou que relatam problemas sociais. Sendo assim, cantar o

amor, sorrir, ou criar canções com a finalidade de agitar pessoas em uma festa, por exemplo, não desvinculam o rap do hip-hop e de processos de ensinar e aprender, ao contrário, especialmente por se tratar de aspectos da vida.

Segundo, através das reflexões de Hall (2013) sobre a cultura popular negra¹³⁸, apreendemos que como o rap é uma cultura musical constituída a partir da diáspora africana, posições binárias, “resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico, oposição versus homogeneização”, não são a melhor maneira de observar seus atributos. Em consonância com o autor, pensamos que MCs, mesmo quando introduzidos na indústria fonográfica, no que entendemos ser definido por Hall (2013, p. 380) como, “modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*”, trazem à tona representações de si e que podem em alguma medida dialogar com os princípios para a ERER, colocados pelo Parecer CNE/CP 003/04.

Acreditamos que nesta conjuntura, existem relações complexas de transmissão e herança africana, hibridismos do “mundo Atlântico negro” (Gilroy, 2001), engodos do racismo, mais a realidade da vida sob o capitalismo. Ou nos termos de Emicida:

Odeio vender algo que é tão meu
 Mas se alguém vai ganhar dinheiro com essa porra
 Então que seja eu
 E os que não quer dinheiro, mano
 É porque nunca viu a barriga roncar mais alta do que o eu te amo
 (Emicida, 2009).

Uma terceira questão que julgamos importante, também se dá através de Hall (2013), nos referimos a passagem onde o autor explica que: “[...] é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos” (Hall, 2013, p. 384). Partindo do pressuposto de que “rapper” é forjado pela indústria fonográfica hegemônica, estando dessa forma a seu serviço, possivelmente as representações elaboradas por estas pessoas sejam menos de si, das maneiras de ser e pensar das populações negras e mais do que a indústria entende como vendável. Sob esse prisma, as agendas colocadas pelas/os “rappers”, raps desassociadas do hip-hop, podem vir a se distanciar da noção e dos objetivos da ERER.

Seguindo, através do terceiro direcionamento, onde tratamos diretamente das possibilidades de o rap contribuir com as práticas pedagógicas para ERER, inicialmente, observamos através de Pedro um determinado alinhamento entre posicionamentos dessa cultura musical e as agendas do Movimento Negro brasileiro.

Explicando de melhor maneira, de acordo com Nilma L. Gomes (2011):

¹³⁸ Ver capítulo dois.

Nas lutas desenvolvidas pela população negra nos séculos XIX, XX e no começo do século XXI, uma questão sempre atraiu a sua atenção graças ao seu papel estratégico na sociedade: a educação. Essa se tornou uma forte bandeira de luta do Movimento Negro no século XX.

Os ativistas do Movimento Negro reconhecem que a educação não é a solução de todos os males, porém ocupa lugar importante nos processos de produção de conhecimento sobre si e sobre “os outros”, contribui na formação de quadros intelectuais e políticos e é constantemente usada pelo mercado de trabalho como critério de seleção de uns e exclusão de outros. Além disso, a educação no Brasil é um direito constitucional conforme o art. 205 da constituição Federal (1988) (Gomes, 2011, p. 112).

Deste modo, compreende-se que o Movimento Negro nacional reconhece a escola como um espaço de formação essencial, potencializando-a como espaço de mudança positiva da sociedade e que pode colaborar para a superação do racismo. Ao mesmo tempo, esse movimento social empreende fortes críticas à manutenção de hierarquias raciais no âmbito escolar, pois estas resultam em diferenças sociais.

Conforme descreve Silva (2007):

[...] a escola, embora concebida, nos termos dos textos legais e objetivos pedagógicos, para garantir e divulgar princípios de justiça e igualdade, tem divulgado e reforçado visão unitária e não plural de sociedade, tem propiciado a formulação de representações que desvalorizam os diferentes, aqueles que não se encaixam nos padrões difundidos pela referida visão unitária. Tem propiciado representações que geram, junto aos diferentes, tidos como não iguais, percepção de inferioridade que lhes seria inata e quase sempre incorrigível (Silva, 2007, p. 496).

Concomitantemente, Pedro, ao refletir sobre os posicionamentos da cena rap brasileira da década de 1990 frente ao espaço escolar, nos apresenta a noção “amor e ódio” do rap com a com o sistema educacional. Em seus termos:

A década de 90, ela foi marcada por uma questão bem interessante, ao mesmo tempo se incentivava ir para escola, a relação com a escola se mostrava tensa. Isso porque o debate sobre o que deveria ser o currículo escolar também estava acontecendo, um debate sobre que tipo de pedagogia se utilizaria nas escolas, estava acontecendo [...] O rap ao mesmo tempo que tinha uma relação conflituosa com a escola, ele também não deixou de acreditar nessas instituições enquanto basilares para nossa formação também. Então, o questionamento que a gente pode pensar aqui, mais do que um conflito com a escola, é um conflito com o sistema educacional, a instituição escolar é importante, ela é importante.

E o rap, então, nessa sua denúncia inicial, ele aponta que é necessário nós repensarmos o sistema educacional, não a instituição escolar, por isso que se tinha uma relação de amor e ódio, futuro, educação, livros e escolas era o caminho que apontava, ao mesmo tempo você vai lá e ouvia depois, “a rua me atraía mais do que a escola”, você tem essa, essas questões (Pedro, entrevista realizada em 12 mar. 2023).

De maneira semelhante, averigua-se que tal noção também pode ser observada na atualidade. Por exemplo, através das canções “Pedagoginga¹³⁹” (2017) e “Hoje não” (2021),

¹³⁹ Essa canção também conta com a participação de Kmkz.

ambas parcerias entre os MCs Thiago Elniño e Sant.

Ao tratar do espaço escolar na primeira obra em questão, Elniño rima:

Mano, vou te falar hein, ô lugar que eu odiava
 Eu não entendia porra nenhuma do que a professora me falava
 Ela explicava, explicava
 Querendo que eu criasse um interesse num mundo que não tinha nada haver com o meu
 Não sei se a escola aliena mais do que informa
 Te revolta ou te conforma com as merdas que o mundo tá
 (Elniño; Kmtz; Sant, 2017).

Já em “Hoje não”, Sant rima:

Estude, criança preta
 Não deixe te confundir, não deixe de conflitar
 Não deixe de combater, não deixe de moderar
 Não deixe te embranquecer, nem ao menos te morenar
 Acredite na tua potência
 (Elniño; Sant, 2021).

Em nosso ponto de vista, o conteúdo dos dois excertos relaciona-se com experiências formativas concernentes às populações negras, entretanto, no primeiro enxergamos uma forte crítica aos paradigmas que organizam e orientam as práticas escolares, já no segundo, notamos que os estudos são colocados como uma dimensão central para a emancipação. Sendo assim, acredita-se que o limiar entre o que é dito nesses dois excertos de rap esteja justamente na noção de que, sob o eurocentrismo, a escola reforça as hierarquias raciais em favor dos grupos brancos, mas frente a EREER, os espaços de educação contribuem para a construção da equidade racial. Pautas amplamente defendidas pelo Movimento Negro nacional.

Em outras palavras, visto que no sistema educacional brasileiro persistem processos de ensinar e aprender centrados nos povos brancos e que não consideram, ou abordam de modo inferiorizado a história e cultura, assim como as contribuições científicas dos povos não brancos, juntamente à um determinado vazio referente a interpretação crítica da realidade racial nacional e sobre as lutas empreendidas pelas populações negras em favor da superação do racismo (Gomes, 2021). Entende-se que ao tratarem do espaço de educação formal, de maneira semelhante ao Movimento Negro, hip-hopers reivindicam: “[...] práticas pedagógicas e curriculares que visem o reconhecimento da diversidade étnico-racial e o tratamento digno da questão racial e do povo negro no cotidiano escolar” (Gomes, 2021, p. 49)¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Gomes (2021) também nos explica que diante de certa lentidão da política educacional brasileira em responder adequadamente a tal demanda histórica, o Movimento Negro tem contruído com seus próprios recursos e articulações, projetos educativos de valorização da cultura, da história e dos saberes contruídos pela comunidade negra. Segundo ela, esses projetos podem caminhar articulados ou não com as escolas.

No que se refere propriamente aos usos do rap nas práticas pedagógicas, para Drik:

[...] o rap, ele é um movimento que é construído por uma população periférica e negra, acho que ele chega dessa forma, acho que ele tem muita história, enfim, a forma que ele nasce, o contexto que ele nasce, o cenário, econômico, político e social que ele nasce lá dos Estados Unidos, em que momento que ele vem pra cá para o Brasil, acho que a forma que ele chega aqui, por quem que ele é consumido, e acho que todo esse processo que a gente tem, desde a chegada dele, os grupos que vão surgindo, quais são as narrativas.

Acho que essa trajetória do hip hop, do rap, e desses atores, traz muito pra gente qual é a história da sociedade brasileira, quais são as violências, quais são os estigmas que são postos, então, trazer a história do hip hop, e do rap, pra dentro da sala de aula, é pensar em relações étnico-raciais, é pensar em população negra, é pensar onde que essa população tá, quais espaços ela frequenta, qual é a condição econômico social, qual é o contexto político, o que opera. Então, acho que traz muito pra gente, traz muitas respostas, traz um olhar da história, sobre uma outra perspectiva [...] (Drik, entrevista realizada em 11 set. 2023).

Paralelamente, Camila, ao abordar o projeto educacional desenvolvido por ela, enquanto MC, junto a estudantes do Ensino Fundamental e Médio, explica:

[...] quando era criança não conseguia aprender da forma tradicional, sentar numa cadeira a professora falou ali 10, 15, 20 minutos, vamos supor que ela estava ensinando equação, eu não era aquela criança que ia aprender de primeira equação, eu acredito que 80% da nossa sala não era esse tipo de criança, eu era o tipo de criança que não conseguia ficar 5 minutos prestando atenção focada em alguma coisa, e hoje em dia eu entro em sala de aula com outra proposta.

O trabalho com essas crianças, quando a gente entra dentro dessas escolas, é totalmente diferente, porque lembra o MC que eu tinha dito, que conduz, que faz parte da arte da palavra, então, ele sabe a forma como introduzir, sabe como sai, sabe como entrar.

Então, dentro dessas escolas de ensino fundamental, você não pode chegar com teoria, teoria lacanianiana, vou falar de Freud, Francis Bacon, você tem que se aproximar o máximo possível da pessoa, porque, um exemplo, quando eu fui no Sarau a primeira vez, eu não sabia que poesia poderia ser escrito por mulher preta e pobre, para mim poesia era coisa de homens brancos, e ponto, sabe? (Camila, entrevista realizada em 11 set. 2023).

Sendo assim, apreendemos que em oposição a um certo modelo de ensino tradicional, para não dizer racista e elitista, que toma homens europeus como únicos detentores de conhecimento válido, as/os entrevistadas/os exprimem “Uma outra possibilidade de entendimento do real” (Gomes, 2021) através do rap. Nesse sentido, identificamos a *descolonização das práticas educativas* como a quarta categoria que representa as maneiras com que o rap pode colaborar para a estruturação de práticas pedagógicas para a ERER. Pois, segundo Gomes (2021):

Quando a educação insiste em reforçar a ideia de civilização como algo próprio do mundo Ocidental; quando trabalha com a lógica de que ciência ocidental é a única forma de conhecimento legítimo e válido ; quando subjuga os conhecimentos produzidos no eixo Sul do mundo a meros saberes rudimentares; quando reforça valores, idioma, padrões estéticos e culturas ocidentais e urbanas, apagando a diversidade de formas de ser e de constituição linguística, de formas de Estado, de processos culturais e políticos; quando despreza os conhecimentos locais, não

ocidentais, as culturas produzidas pelos setores populares, as religiões que não se baseiam na visão cristã de mundo e a diversidade de heranças e memórias, ela atua de forma excludente e violenta. E ao fazer isso, organiza-se, reproduz e perpetua a colonialidade (Gomes, 2021, p. 437).

Sendo assim, entendemos que ao incorporar e valorizar os saberes presentes na cultura rap nos processos de ensinar e aprender escolares, caminha-se para a descolonização epistemológica das práticas pedagógicas.

A seguir traçamos um panorama sobre o álbum OGRQNEA e do EP Univerguetto. Posteriormente, discutiremos sobre os sentidos em que as obras OGRQNEA (Emicida, 2013) e Univerguetto (Packer, 2013) dialogam com os princípios para a ERER, postos pelo Parecer CNE/CP 003/04.

5.2 O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui e UNIVERGUETTO: Relatos da Zona Oeste

Neste tópico buscamos apresentar de maneira mais detalhada o álbum OGRQNEA e o EP Univerguetto, assim como seus construtores.

Diante disso, tratando primeiro dos autores, Emicida é o nome artístico do paulistano Leandro Roque de Oliveira. Tendo iniciado sua trajetória nas batalhas de rima, onde obteve grande destaque, a autodenominação “Emicida” é a fusão dos vocábulos “MC” e “homicida”, no sentido de que o artista eliminava seus oponentes com as suas rimas.

Conforme já mencionado, sob nossa perspectiva, Emicida é um MC e rapper. Ou seja, um artista formado, que tem suas bases musicais na cultura hip-hop/rap e que também, em certa medida, está inserido e/ou negocia com interesses da indústria fonográfica hegemônica¹⁴¹. Um exemplo disso, é o “Rap do motoboy”¹⁴² (Emicida; Fióti, 2018), lançado em 2018 através de uma parceria de Emicida com a IFood. Empresa brasileira hegemônica no ramo de delivery.

Apesar de a canção supracitada contar com versos que, sob determinados pontos de vista, humanizam o trabalho dos motoboys e motogirls, como: “Conecta a massa/ Comé que tá? Firmão?/ Irmão, motoboy é verbo de ligação” (Emicida, 2018). A Ifood vem recebendo fortes críticas, sobretudo dos motoboys e motogirls, devido às condições precárias de trabalho (Moncau, 2022). Sendo assim, em nossa leitura, de certo modo a letra da canção “Rap do

¹⁴¹ Para Daniela Vieira Santos (2019, p. 266), “O grande sucesso e diversidade de público que este artista tem alcançando permite apreender uma tendência de legitimação do gênero [Rap] e, especialmente, uma audiência que perpassa diferentes classes sociais”. Para nós, o entendimento dessa amplitude do público de Emicida perpassa pelas negociações que o artista vem fazendo com diferentes grupos da sociedade.

¹⁴² A canção pode ser acessada através do seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=z92X8i3yOrM&ab_channel=Emicida. Acesso em: 04 nov. 2023.

motoboy” humaniza tal profissão, porém, o fato de ter sido lançada em parceria com uma empresa que na maior parte do tempo faz justamente o contrário, a torna contraditória.

Diferentemente, entendemos Ptwo Packer, nome artístico do araraquarense Élisson Eduardo da Silva Santos, na chave do MC. Isto é, um artista que se constitui no interior da cultura hip-hop e que, ao menos na atualidade, não está inserido na indústria da música. Packer não obtém seus rendimentos através do rap e o EP *Univerguetto* foi construído com recursos próprios.

De maneira geral, entendemos que ambos os artistas podem ser observados através da noção da “sujeita e sujeito periférico” (D’Andrea, 2022). Isto porque, de acordo com a nossa compreensão sobre a conceitualização de D’Andrea (2022), a partir da década de 1990 uma série de mudanças sociais, algumas melhorias, e o maior acesso das/os que residem nas margens dos grandes centros urbanos à educação, proporcionaram o surgimento de uma geração de periféricas e periféricos com consciência de pertencimento e ação política: as sujeitas e os sujeitos periféricos.

Nas palavras do autor:

A partir das contradições das estruturas e dos contextos históricos, parcelas da população das periferias, fundamentalmente jovens, buscaram incidir na melhoria das condições de vida de seus espaços. É de se notar uma mudança qualitativa e quantitativa das produções artísticas e culturais, organizadas por coletivos culturais. No entanto, ações práticas nos espaços periféricos podem ocorrer em distintas pautas: na luta por moradia, por saúde, por educação, por cultura, por transporte público, por melhores condições de trabalho, contra o capitalismo, contra o racismo, contra o patriarcado, dentre outras frentes de luta. Cabe lembrar também que, nas últimas décadas, o principal produtor e veiculador de uma narrativa ressemantizadora de periferia foi o movimento artístico e cultural, que também auxiliou no processo social de tomada de consciência de pertencimento a um determinado espaço por parte de moradoras e moradores. Quando essa tomada de consciência foi motivo de orgulho, e não vergonha, construiu-se um novo entendimento de si próprio. Quando o indivíduo portador desse orgulho agiu politicamente no espaço para a superação das desigualdades urbanas, econômicas, sociais, raciais, de gênero e contra todo tipo de opressão, conceitua-se [...] sujeita e sujeito periférico (D’Andrea, 2022, p. 237-238).

D’Andrea (2022) explica que no plano de compreensão individual, a “formação da sujeita e do sujeito periférico” ocorre quando esta ou este: assume sua condição de periférica ou periférico; tem orgulho de sua condição de periférica ou periférico; age politicamente a partir da condição de periférico ou periférica (D’Andrea, 2022).

Ainda, compreende-se que a atuação política dessas pessoas são embasadas em formas próprias, tais como: a utilização da periferia como classe; a periferia, periférica, periférico e favela como posicionamento político; a sistematização da periferia como conceito; o combate aos estigmas, preconceitos e vergonhas sobre o local de moradia, a periferia e a favela percebidas com orgulho e como potência; a sistematização da própria história; o fim da

necessidade de mediadores; a transição da periferia como objeto de estudo para a posição de sujeito do conhecimento; maior fluidez na relação com o mercado de trabalho; a intensificação do uso dos meios digitais; a organização em coletivos; a utilização da arte e a cultura como política; a relevância dos debates sobre opressões de raciais e gênero; a consciência ecológica e por direitos de LGBTQIA+; a interação com distintos processos sociais e a agência social (D’Andrea, 2022).

É importante sublinhar que para D’Andrea (2022), a noção de “sujeita e sujeito periférico” não é a mesma de “subjetividade periférica”.

Em seus termos:

Muitas vezes o uso corrente dos conceitos tendeu a confundir subjetividades periféricas e sujeitas e sujeitos periféricos. Várias vezes foi citada a posse de um hábitos ou de uma vivência como fazendo parte daquilo que aqui se conceitua como sujeita ou sujeito periférico. A posse de atributos subjetivos formados por relações sociais forma subjetividades periféricas, mas não necessariamente sujeitas e sujeitos periféricos. Toda sujeita periférica e todo sujeito periférico possui uma subjetividade periférica, mas nem todo indivíduo portador de uma subjetividade periférica é uma sujeita ou sujeito periférico. A subjetividade periférica é uma condição compartilhada por toda moradora e todo morador das periferias, ainda que cada indivíduo possua uma subjetividade periférica a partir da maneira como as relações que o circundaram formaram essa subjetividade própria e individual. Logo, a condição de subjetividade periférica é mais alargada que a condição de sujeita e sujeito periférico. A formação de sujeitas e de sujeitos periféricos é derivada de processos individuais, coletivos e históricos específicos [...] (D’Andrea, 2022, p. 241).

Entendemos portanto, que a noção de "sujeita e sujeito periférico" para além do espaço, pressupõe contexto histórico, pertencimento e formas de agir. Sendo assim, lemos Emicida e Packer como sujeitos periféricos.

Tratando-se das obras, nas palavras de Emicida, o critério para a criação de OGRQNEA, foi: “Vamos fazer um álbum de música brasileira contemporânea em que o sentido será dado pela música falada, o rap” (Emicida, s.d.).

O GRQNEA conta com as seguinte canções:

- 1º Milionário do sonho - participação Elisa Lucinda¹⁴³.
- 2º Levanta e anda (Emicida/Rael/Beatnick & K-Salaam)¹⁴⁴ – participação Rael.
- 3º Nóiz (Emicida/Felipe Vassão).
- 4º Zóião (Emicida/Felipe Vassão/DJ Zala).
- 5º Crisântemo (Emicida/Dona Jaira/Felipe Vassão) – participação Dona Jacira.
- 6º Sol de giz de cera (Emicida/Felipe Vassão) – participação de Tulipa Ruiz e Estela Vergílio.
- 7º Hoje cedo (Emicida/Felipe Vassão) – participação Pitty.

¹⁴³ Milionário do sonho é um poema que abre o álbum e vai sendo recitado no intervalo entre algumas das canções.

¹⁴⁴ Entre parênteses estão os nomes das pessoas que produziram as respectivas canções.

8° Trepadeira (Emicida/Felipe Vassão) – participação Wilson da Neves.

9° Bang! (Emicida/Ogi/Rael/Felipe Vassão).

10° Gueto (Emicida/Leo Justi) – participação MC Guimê.

11° Hino Vira Lata (Emicida/Beatnick & K-Salaam) – participação Quinteto em Branco e Preto.

12 Alma gêmea (Emicida/Felipe Vassão)

13° Samba do fim do mundo (Emicida/Felipe Vassão) – participações Fabiana Cozza e Juçara Marçal.

14° Ubuntu Fristaili (Emicida).

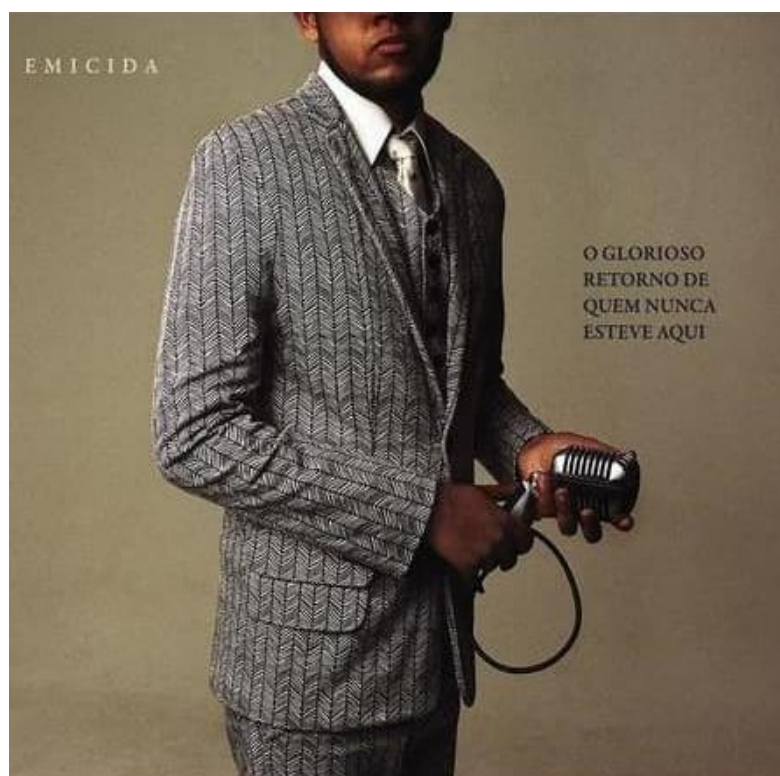


Figura 5 - Capa do álbum O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui. Fonte: Site Laboratório Fantasma [s.d.]. Disponível em: <https://www.laboratoriofantasma.com/cd-emicida-o-glorioso-retorno-de-quem-nunca-esteve-aqui-744-61fc976dd7cf9>. Acesso em: 30 maio 2023.

Paralelamente, sobre o trabalho de Packer (2023), primeiramente, chamamos a atenção para a fusão dos vocábulos “gueto” e “universidade” que dá título à obra. Em nossa compreensão, a terminologia “gueto” - assim como assinalamos no capítulo dois, seção três, onde tratamos do funk - pode ser vista como metonímia da identidade negra¹⁴⁵. Deste modo, nos parece que o EP foi construído com o objetivo direto de ser um instrumento formador dessas pessoas, daí a referência a universidade. Isso, para nós, reitera a iminência da música na

¹⁴⁵ Da mesma forma, “guetto” aparece algumas vezes em OGRQNEA de Emicida (2013), inclusive dá nome a nona canção do álbum.

formação das populações negras.

Avalia-se que o fragmento destacado abaixo, parte da primeira faixa do EP, sintetiza as pretensões de Packer no mencionado trabalho.

Nascido e criado no Parque das Laranjeiras na região do Jardim Universal. Zona Oeste de Araraquara. Ptwo Packer usa o poder do rap para passar um papo de visão e uma mensagem que agrega valor para quem consome o seu trabalho. Ele busca retribuir tudo o que o rap já lhe proporcionou com mensagens e lições que o livraram de várias armadilhas da vida real (Packer, 2023).

As canções do EP Univerguetto estão organizadas da seguinte maneira:

- 1° Fuga do Crime (IncomUm)
- 2° Levanta a mão para o alto (IncomUm) - participação Hugo Dantas
- 3° Interlúdio I: O poder das palavras (Do77ar)
- 4° No peito só quem ama (IncomUm) - participação Willian Chacal
- 5° Traição (IncomUm)
- 6° Interlúdio II: Homicídios (Avaibe)
- 7° Papo Reto (Caique Soares)



Figura 6 - Capa do EP Univerguetto, Relatos da Zona Oeste. Cedido por Ptwo Packer, 2023.

Apesar de entendermos que tanto as representações em OGRQNEA, como em Univerguetto são elaboradas por sujeitos periféricos, averigua-se uma diferença que consideramos importante. Emicida, em maior proporção, constrói suas letras de uma forma que percebemos não estar localizada em um território em específico. O elemento central do trabalho do artista, em nossas percepções, são as experiências, valores e visões de mundo das populações negras e subalternizadas. Estas dimensões são apresentadas na contraposição das formas de viver dos grupos privilegiados, sob uma perspectiva de agência.

Exemplificando, na música “Gueto” se ouve:

Se arruma, sorri e acostuma
 Ganha grana, só pra mostrar que grana não é porra nenhuma
 É pela arte, não pelos prêmios
 Pisa na high society, faz sua parte bem, mantém a raiz, tipo os
 gêmeos¹⁴⁶
 [...]
 Mas tô em campo, canto pro meu santo
 E os verme treme mais que com os tecnobrega da Gaby Amarantos¹⁴⁷
 Orgulho negro, sorriso afronte
 Nós num é melhor nem pior e nem da sua conta, vai!

O Zé povinho só pode falar
 Mas o mundo todo pode ver
 Onde estiver, onde pisar
 Nois sempre vai ser Gueto
 (Emicida; MC Guime, 2013).

De outra forma, observamos que as letras de Ptcho Parcker em Univerguetto partem quase sempre de exemplos concretos, não podemos afirmar que são fatos reais, mas em grande maioria estão localizadas na Zona Oeste de Araraquara. Ainda, observa-se várias referências à pessoas de forma individualizada.

Na canção “Fuga do crime”, por exemplo, Parcker (2023) cita os bairros “Santana” e “Universal” da cidade de Araraquara/SP e também menciona quatro nomes: Matheus, Noronha, Cidão e Richard.

Faço o que amo pra não ser bandido, aqui é rap da forma real
 Fuga do crime pra quem é envolvido, evita o caminho de ir pro
 tribunal
 Pulei na bala e tô pela quebrada que vai do Santana até o Universal
 No fechamento sincero, te dou exemplo de verdade

¹⁴⁶ Referência a dupla de grafiteiros OSGEMEOS. De acordo com a biografia do site da dupla: “OSGEMEOS (1974, São Paulo, Brasil, Gustavo e Otávio Pandolfo, sempre trabalharam juntos. Quando crianças, nas ruas do tradicional bairro do Cambuci (SP), desenvolveram um modo distinto de brincar e se comunicar através da arte. Com o apoio da família, e a chegada da cultura Hip Hop no Brasil no anos 80, OSGEMEOS encontraram uma conexão direta com seu universo mágico e dinâmico e um modo de se comunicar com o público. Exploraram com dedicação e cuidado as diversas técnicas de pintura, desenho e escultura, e tinham as ruas como seu lugar de estudo”. Atualmente, os trabalhos da dupla estão presentes em países como, Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, Grécia e Cuba (OSGEMEOS, 2023).

¹⁴⁷ Referência a cantora brasileira Gaby Amarantos. Tecnobrega é um ritmo brasileiro que surgiu em Belém do Pará, o ritmo é marcado pela mistura de estilos musicais, como: música eletrônica, música pop e carimbó.

Os manos saíram do zero, usando o poder da amizade
Matheus e Noronha, na topografia
Cidão e Richard, no moto taxi (Packer, 2023).

Certamente o trabalho de Packer (2023) proporciona identificação em negras e negros, assim como outros grupos subalternizados de diferentes localidades. Isso não é diferente do que acreditamos ocorrer nas composições de Emicida. Entretanto, na comparação entre os dois trabalhos, apreendemos que as representações de Univerguetto estão diretamente associadas à vida das populações negras e periféricas da Zona Oeste de Araraquara, constrói-se significados para acontecimentos localizados naqueles bairros e procura-se transmitir mensagens que objetivam o bem estar de seus habitantes. Já no caso no caso de OGRQNEA, não identificamos um território em específico, mas sim uma conjuntura onde procura-se englobar o viver e as percepções sobre a vida de negras e negros, sujeitas e sujeitos periféricos de diferentes localidades.

Diante do exposto, em diálogo com D'Andrea (2022, p. 140) que, ao ater-se à trajetória dos Racionais MCs, afirma que a luta antirracista é o principal pilar da obra desse grupo, pensamos que os Racionais são um referencial de processos formativos que transpassam a cultura rap como um todo. Deste modo, entende-se que as representações elaboradas nas obras de Emicida (2013) e Packer (2023), mesmo quando, em um primeiro momento, aparentam não tratar de questões raciais, são circuladas pelos projetos de sociedade, modos de ver e pensar das populações negras. Aprofundaremos tais percepções no próximo tópico.

5.3 O diálogo entre as representações elaboradas em OGRQNEA e Univerguetto com princípios para a EREER, colocados pelo Parecer CNE/CP 003/04

Conforme já abordado, o Parecer CNE/CP 003/04 estabelece três princípios para a EREER e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana: "Consciência política e história da diversidade"; "Fortalecimento de identidades e de direitos"; "Ações educativas de combate ao racismo e a discriminações". Deste modo, seguindo nosso objetivo de identificar maneiras com o rap pode contribuir para a EREER em instituições escolares, aqui, tomamos esses princípios como categorias e a partir disso buscamos identificar sentidos com que as canções de OGRQNEA e Univerguetto dialogam com os direcionamentos dos princípios em questão.

Ao identificar esses alinhamentos, esperamos fornecer parâmetros que auxiliem as apropriações pedagógicas do rap, conseqüentemente a ampliação dos referenciais epistemológicos docentes, sobretudo no que se refere a EREER. Para isso, realizamos o seguinte percurso:

1. Buscamos entender as especificidades das orientações colocadas por cada princípio para a EREER presente no Parecer CNE/CP 003/04, através de seus subitens¹⁴⁸.
2. Ouvimos as canções de OGRQNEA e Univerguetto, catalogamos suas letras e realizamos audições onde nos atentamos às características de seus beats.
3. Grifamos os trechos das letras que, sob o nosso entendimento, alinham-se com as orientações de cada princípio para a EREER do Parecer CNE/CP 003/04. Concomitantemente, refletimos sobre um possível alinhamento do potencial dos beats das músicas com o que é estabelecido pelos referidos princípios.
4. Dissertamos sobre as nossas compreensões referentes aos sentidos sob os quais as canções de OGRQNEA e Univerguetto dialogam com os princípios para a EREER, apresentados pelo Parecer CNE/CP 003/04.

5.3.1 Consciência política e histórica da diversidade

Referente à consciência política e histórica da diversidade, identificamos que as representações elaboradas através das músicas de OGRQNEA e Univerguetto alinham-se com as demandas colocadas por esse princípio, em dois sentidos: a desconstrução do mito da democracia racial brasileira e a compreensão de que a sociedade é formada por grupos étnico-raciais distintos.

Sobre o primeiro sentido, em Univerguetto, nos versos já mencionados da canção “Fuga do crime”, onde Packer cita os nomes de Matheus, Noronha, Cidão e Richard, observa-se que o MC diz que “os manos saíram do zero” e hoje, sob nossa leitura, estão financeiramente estábilizados. Paralelamente, em OGRQNEA, destaca-se o seguinte fragmento de “Levanta e anda”: “Esses boy conhece Marx/Nois conhece a fome”.

Mesmo que não haja referências diretas às populações negras ou brancas nos dois trechos supracitados, para nós, eles tratam das desigualdades sociais e essas, são racialmente estruturadas. Essa noção pode ser verificada através da pesquisa “Desigualdade sociais por cor ou raça no Brasil”, publicada pelo IBGE em 2022. De acordo com os dados deste estudo, apesar de negras/os somarem 56,6% da população de nosso país, a participação destas/es entre os 10% com os maiores rendimentos é de apenas 28,2%, já as/os brancas/os, mesmo sendo 43,4% das/os brasileiras/os, são 71,8% das/os mais ricas/os. Ainda, segundo esta mesma pesquisa, quando olhamos o décimo populacional com os menores rendimentos tal situação se inverte, pois 74,8% são negras/os e somente 25,2% brancas/os (IBGE, 2022).

¹⁴⁸ Estes subitens podem ser observados integralmente no capítulo um, tópico dois, do presente trabalho.

Paralelamente, de acordo com estudo realizado pelo Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (FGV Ibre)¹⁴⁹: brancas/os recebem 68,7% a mais que negras/os; 64,9% da população desempregada é negra e dentre os desalentados - aquelas/es que não procuram emprego porque não têm esperanças de encontrar - 72,7% são negras/os (Almeida, 2022).

Frente a essa realidade, no que tange o verso de Packer colocado acima, entendemos que a trajetória das/os que pertencem a elite econômica, onde a maioria são brancas/os, conta com heranças materiais e de ocupações no mercado de trabalho, portanto, essas pessoas não saem do zero.

De maneira semelhante, com relação ao fragmento de “Levanta e anda” (Emicida, 2013), anteriormente mencionado. Visto que “boy” é uma gíria utilizada para se referir à pessoas com alto poder aquisitivo e privilégios, e que na letra esse grupo é colocado na contraposição de “nois” - em nossa ótica os grupos economicamente desprivilegiados. Entendemos que no excerto em questão Emicida denuncia as desigualdades econômicas que em nossa percepção são racialmente organizadas e dentre a teoria (conhecer Marx) e o empírico (conhecer a fome), apresenta as diferenças do que engaja (os boy) e o que motiva (nóis) a lutar pela transformação social.

Em suma, compreendemos que no Brasil as hierarquias econômicas estão estreitamente relacionadas com a raça/etnia e deste modo, acreditamos que o rap contribui para a desconstrução do mito da democracia racial à medida que denuncia e busca transformar tais assimetrias de poder aquisitivo. O que, ao nosso ver, dialoga com o princípio “consciência política e histórica da diversidade”, estabelecido pelo Parecer CNE/CP 003/04.

Acrescenta-se que denúncias concernentes às hierarquias econômicas foram identificadas em versos de outras canções de OGRQNEA e Univerggetto, tais como:

1. “Da ponte pra cá o pesadelo acontece/ Playboy de condomínio pra quebrada cê não desce” (Papo reto, Packer, 2023);
2. “Eu sei, cansa/ quem morre ao fim do mês/ Nossa grana ou nossa esperança” (Levanta e anda, Emicida, 2013);
3. “Eu vou por aí, Taliban/ Vendo os boy beber dois mês de salário da minha irmã” (Hoje cedo, Emicida, 2013);

¹⁴⁹ A pesquisa foi realizada no segundo trimestre de 2022.

4. “Miséria, cartão-postal/ Brasilândia, Capão, Vidigal¹⁵⁰/ Estopim da guerra racial” (Samba do fim do mundo, Emicida, 2013) .

Em nosso entendimento, no primeiro fragmento acima, Packer utiliza a metáfora da “ponte” para assinalar a separação, conseqüentemente as diferenças, dos modos de vida de quem vive nas periferias e a dos playboys (o mesmo que boy). Referente ao segundo excerto, retirado da canção “Levanta e anda” de Emicida (2013), assimilamos que o MC faz referência aos baixos rendimentos de muitas/os brasileiras/os e aos impactos subjetivos dessa conjuntura.

No terceiro fragmento em destaque, parte de “Hoje cedo” (Emicida, 2013), compreendemos que o MC critica as desigualdades sociais através do exemplo de gastos superficiais e desnecessários empreendidos pelos “boy”. No quarto e último fragmento, extraído da canção “Samba do fim do mundo” (Emicida, 2013), entendemos que o hip-hopper faz uma denúncia às más condições econômicas/sociais de quem vive nas periferias e à relação disso com um projeto de extermínio das populações negras.

Concernente ao segundo sentido sob o qual acreditamos que Univerguetto e OGRQNEA dialogam com o princípio “consciência política e histórica da diversidade”, designado por nós como: contribuições para a compreensão de que a sociedade é formada por grupos étnico-raciais distintos. Frisamos as menções dos raps a dimensões das religiões de matriz africana. Isto porque, visto que o Brasil é um país multiétnico, fruto de contribuições culturais de diferentes povos, não se pode limitar a espiritualidade de suas/eus habitantes às religiões cristãs, ainda que praticadas pela maioria da população.

Sob esse prisma, em Univerguetto, na canção “Papo reto”, ouve-se: “Quem foi certo ou errado nessa treta eu não sei/ O machado de Xangô é que executa a Lei”. Esse fragmento nos chama atenção por, em nossa leitura, expressar um senso de justiça que não se embasa na magistratura estabelecida, mas sim em dimensões éticas pautadas em Xangô. Orixá (divindades cultuadas nas religiões de matriz africana) guardião da ordem e da justiça.

Em sua representação, Xangô carrega consigo um machado de dois gumes, o Oxé. Conforme explicam Chiara Ramos, Lucas dos Prazeres e Márvila Araújo (2020), a justiça desse Xangô apresenta-se como uma justiça responsiva, que enxerga, ouve e distribui de maneira equânime (Ramos; Prazeres; Araújo, 2020).

Ainda em Univerguetto, na faixa “O poder da palavra”, ouve-se: “Eu agradeço aos

¹⁵⁰ Brasilândia, Capão e Vidigal são nomes de territórios periféricos. “Capão” diz respeito ao bairro Capão Redondo da cidade de São Paulo.

Orixás pela sua vida”. Como já mencionado, os Orixás são divindades, acrescenta-se que essas/es são ligadas/os à elementos da natureza.

No trabalho de Emicida (2013), as referências à religiosidade surgida na diáspora africana, são inúmeras. Destaca-se:

1. “Me benze e traz arruda de Guiné/Que pra tirar essa zica só pela fé (Noiz);
2. “Peço ao orixá e ao senhor/ Me livra dessa zica/ Isso é atrasa lado é rancor” (Zoião);
3. “Mas tô em campo, canto pro meu Santo” (Gueto);
4. “Saravá Ogum, saravá Xangô, saravá/ Saravá vovó, saravá vovô, saravá/ Saravá mamãe, saravá papai, saravá” (Ubuntu fristaili)

Resumidamente, arruda de guiné, mencionada no primeiro fragmento acima, é uma planta utilizada pelas/os praticantes das religiões de matriz africana para a proteção contra más energias eu/ou limpezas energéticas. No segundo excerto, observa-se mais uma menção aos Orixás. Sobre o terceiro, em nosso entendimento, “cantar pro santo” é uma maneira de cultuar os Orixás.

Referente ao quarto trecho, retirado da canção Ubuntu Fristaili, o vocábulo “Saravá” pode ser entendido como uma forma de saudação. Dado que Ogum - da luta e da retidão - e Xangô - da justiça - são orixás, entende-se que o artista está saudando essas divindades. Paralelamente, ao também saudar “vovó, vovô, mamãe e papai”, lemos que Emicida está reverenciando sua ancestralidade, como referências às pessoas que nos antecederam, uma outra marca dos cultos de matriz africana.

Por último, destacamos a compreensão do real através das religiões de matriz africana que acreditamos ser representada no comovente faixa “Crisântemo”, de Emicida (2013), com participação de sua mãe, Dona Jacira. Neste rap, o falecimento do pai de Emicida é relatado da seguinte maneira:

Era dia de **Cosme**, madrugada, chovia lá fora
 De repente alguém chama
 Jacira, sou eu, Luiz
 Pressenti, Miguel morreu
 O que mais podia ser?
 Além do mais, meu coração já estava apertado
 Prevendo desgraça
 Na festa do **terreiro**, a certa hora
 o **Erê** subiu e quem desceu foi seu **Sultão da Mata**
 Me chamou e disse: pegue os meninos, vá para casa
 Disse: prepare o coração e seja forte, vá
 Levantei, abri a porta e a desgraça se confirmou
 (Emicida; Dona Jacira, 2013, grifo nosso).

Em nossa ótica, “Dia de Cosme” refere-se ao dia de Cosme e Damião, celebrado pelas religiões de matriz africana, em 27 de setembro. A data é marcada pela distribuição de variados doces. Esta celebração está relacionada ao tradicional culto aos Ibejis, gêmeos filhos dos Orixás Iansã e Xangô.

Em um primeiro momento Cosme e Damião são santos católicos, todavia, como no período da escravidão as/os negras escravizadas/os não podiam cultuar seus Orixás, elas/es usaram estrategicamente as crenças das/os opressoras/ores para não chamar a atenção, uma vez que, como forma de dominação, eram proibidos de professar sua fé. Isto é, aparentava-se cultuar os santos católicos Cosme e Damião, mas na verdade cultuava-se os Ibejis. No passar dos anos essa prática resultou no denominado sincretismo religioso.

Terreiro é o local, a casa, onde os cultos de matriz africana ocorrem. “Erê”, sinteticamente, são entidades que se manifestam com caráter e personalidade infantil. “Sultão da Mata” é o nome de um “Caboclo”, entidades ligadas aos povos indígenas.

5.3.2 Fortalecimento de identidades e de direito

Sobre o fortalecimento de identidades e de direitos, identificamos que os conteúdos das obras de Emicida (2013) e Packer (2023) convergem com as ações que esse princípio orienta, ao construírem representações positivas das populações negras e também que contribuem para a afirmação das identidades negras e/ou periféricas. Em nossa leitura, isso auxilia na superação das imagens negativas forjadas contra esses grupos.

Sendo assim, com relação às representações positivas das populações negras, destacamos versos das músicas: “No peito só quem ama” de Univerguetto e “Sol de giz de cera” de OGRQNEA.

Referente a primeira canção mencionada, sublinha-se as rimas:

[...] mesmo na dificuldade manteve a cabeça erguida
Com boas referências fugiu da vida bandida
Focou no seu estudo pra poder mudar de vida
Hoje é orgulho pra quebrada e pra família
Falando em família em me sinto abençoado
Mussum eu sou seu cria, salve Carlos Eduardo
Que fez por mim em vida, pra sempre será lembrado
E hoje minha missão é honrar o seu legado
(Packer, 2023).

Observa-se que na primeira parte do fragmento, Packer, enquanto um homem negro, expressa que influências positivas o mantiveram distante da criminalidade e que dessa forma transformou a sua condição de vida através dos estudos, tornando-se motivo de orgulho para a

“quebra” (bairro onde vive) e para sua família. Desse modo, entendemos que o MC constrói uma representação positiva do sujeito negro.

Concomitantemente, Packer agradece a Carlos Eduardo, provavelmente seu pai. Visto que essa pessoa teve o apelido de “Mussum”, entendemos que se trata de um homem negro. Isto porque, averigua-se que em um dado momento da história da sociedade brasileira muitos homens negros foram apelidados de “Mussum”, personagem interpretado no programa de televisão “Os trapalhões” pelo humorista, ator, músico, cantor e compositor, Antônio Carlos Bernardes Gomes (1941-1994). Um homem negro que se destacou na televisão brasileira em um período de baixíssima representação desse grupo.

Neste contexto, compreendemos que sob as vicissitudes do racismo brasileiro, apelidar homens negros de Mussum, em certa medida, tornou-se uma forma de ridiculariza-los. Pois, apesar de Antônio Carlos ter sido um multi-artista excepcional¹⁵¹, o racismo o fixou no personagem Mussum, caracterizado como uma pessoa atrapalhada e que bebia cachaça constantemente.

Todavia, observa-se que nas rimas de Packer (2023), a pessoa que recebeu o apelido de Mussum é apresentada como um homem responsável, que o educou e nesse ínterim, deixou um legado a ser seguido. Ou seja, mais uma vez o sujeito negro é representado positivamente.

Seguindo, para explicar o que entendemos como, representações positivas das populações negras, em “Sol de giz de cera” (Emicida, 2013), destaca-se os versos:

Ela quer me contar um negócio sobre
 Cada pé de feijão que brotou no algodão
 Não, após dar cada detalhe do passeio dos caracóis
 Voa sorrindo, brinca no vento
 Eu vi que o mundo pode ser velho e novo ao mesmo tempo
 Viro rei, pirata e samurai, em resumo, no rumo, papai
 Sou eu quem mata o leão, quem vence o dragão
 Ufa, enfrenta a vida dura
 Dom Quixote doidão, de espada na mão
 E ainda volto pra cada com a mistura, cantando
 Pa pa pa para, pa pa pa para
 (Emicida, 2013).

Para nós, esse rap aborda o relacionamento de Emicida, enquanto homem negro, com a sua filha. Visto que a relação é descrita de maneira extremamente afetuosa e meiga, entendemos que a obra contribui para a desconstrução da ideia racista de que homens negros são essencialmente irresponsáveis, relapsos com suas famílias e/ou não expressam sentimentos.

Paralelamente, partindo do conceito de “Estética da periferia” (Azevedo, 2019).

¹⁵¹ Em 2023 foi lançado o filme “Mussum o filmes”, em homenagem ao talento desse grande artista nacional.

Explicado como: "Uma gama de práticas culturais que tem seu suporte nas transações orais, rítmicas, religiosas e corporais da diáspora negra no Brasil¹⁵²" (Azevedo, 2019, p. 39). Apreendemos que o conjunto da obra de Emicida (2013) e Packer (2023), ao passo que exaltam a periferia, colaboram por desdobramento para a afirmação das identidades negras e/ou periféricas.

Não estamos dizendo que periferia e população negra são a mesma coisa, o que estamos colocando, através de nossa leitura sobre Azevedo (2019) e também sob influência dos escritos de D'Andrea (2022), mencionados na seção três deste capítulo, é que a identidade periférica é notadamente marcada pela cultura negra. Além de que, fruto das diferenças econômicas mencionadas acima, considera-se que a maioria das/os moradoras/es das periferias são pessoas negras.

Sendo assim, em rimas como:

1. "É na quebrada que eu acredito e a Zona Oeste é sensacional/ [...] Pulei na bala e to pela quebrada que vai do Santana até o Universal" (Packer, 2023);
2. "As gola polo de listra, ah, sinistra/ As lupa preta, vrá e os cordão à vista/ Eu vim deixar claro que sou escuro" (Emicida, 2023).

Entende-se que os MCs enaltecem modos de viver ligados aos povos da diáspora africana no Brasil e dessa forma, contribuem para a afirmação de suas identidades.

5.3.3 Ações educativas de combate ao racismo e a discriminações

De acordo com o Parecer 003/04, o princípio para a EREER denominado, "ações educativas de combate ao racismo e a discriminações", dentre outras coisas, encaminha para: "valorização da oralidade, da corporeidade e da arte, [...] marcas da cultura de raiz africana, ao lado da escrita e da leitura" (Brasil, 2004, p. 10). Sendo assim, averigua-se que as obras OGRQNEA e Univerguetto convergem com os encaminhamentos desse princípio, antes de tudo, por serem manifestações culturais-artísticas onde notadamente se valoriza a estética negra.

Sendo assim, especificamente no que tange às características dos beats, primeiramente, chamamos a atenção para os "graves" (frequências baixas em hertz). De acordo com Botelho

¹⁵² Azevedo (2019) explica que a estética a qual ele se refere, não diz respeito a "[...] a clássica teoria do belo ou o esteticismo difuso da sociedade de massa contemporânea, mas a estesia, entendida como receptividade sensorial e emocional comum de um grupo" (Sodré, 2015 *apud* Azevedo, 2015, p. 40).

(2018, p.74): “O grave é a grande presença sonora na escuta coletiva em diversas culturas do Atlântico Negro”.

Também, sobretudo em Univerguetto, averigua-se o que Silva (1998) chama de “paisagens sonoras do urbano”. Segundo o autor, essas sonoridades têm sido “sampleadas” para o interior dos raps com a finalidade de enriquecer sua textura. No trabalho de Packer pode-se notar: sons de caixas registradoras e sirenes (Levanta a mão para o alto), moedas caindo (No peito só quem ama), tiros (Papo reto).

Já em OGRQNEA, observa-se a fusão das batidas de rap com elementos sonoros característicos de outros ritmos elaborados pelos povos da diáspora negra no Brasil. Destaca-se: Samba rock (Trepadeira), funk (Gueto), samba (Hino vira-lata) e baterias de escola de samba (Samba do fim do mundo).

Diante de tais aspectos e através de reflexões decorrentes das colocações de nosso entrevistado Pedro, onde ele argumenta que: “[...] o rap ele primeiro ele vai te pegar no sensorial para depois ativar outros sensíveis em você” (Pedro, entrevista realizada em 12 mar. 2023). Concluímos que as dimensões estéticas não verbais de OGRQNEA e Univerguetto são parte fundamental das mensagens transmitidas pelos MCs.

Concomitantemente, verifica-se o enaltecimento da oralidade. Pois, para nós, além da tradição oral ser basilar nas obras, pois como coloca Rose (2021, p. 136): “A força poética, a rearticulação com práticas orais afro-estadunidenses [em nosso entendimento dos povos negros] e as estratégias narrativas são centrais para o rap”. Observa-se que em alguns momentos Emicida e Packer abordam diretamente o que este segundo MC vai chamar de “o poder da palavra”.

Em OGRQNEA, tal noção pode ser notada em rimas como:

1. “Se é pelo valor, senhor, nóiz têm os nossos/ Mas do asfalto pra lá, tio, negócios são negócios/ Minha palavra vale na rua, onde não existe contrato/ Queijo é a isca, porque vou lidar com vários rato” (Nóiz);
2. “Aí, de nego véio, filosofia, palavra boa é poesia/ Acalma, acorda, é alegria e dalhe palma” (Hino vira lata);
3. “MCs são griot, o mic é pros capaz” [...] (Ubuntu Fristaili).

Em nossa perspectiva, no primeiro fragmento acima, Emicida aborda a importância da oralidade no estabelecimento de normas sociais. No segundo, o artista trata dos impactos subjetivos do que é dito em canções.

No terceiro trecho de OGRQNEA assinalado, entendemos que Emicida equipara as/os MCs de rap aos "griots". Resumidamente, na tradição africana, os griots são os guardiões da

história e da memória. Eles utilizam da oralidade para transmitir seus conhecimentos.

Além dos versos supracitados, em nosso entendimento, o poema “Milionário do sonho” que inicia o álbum OGRQNEA e vai sendo recitado no intervalo de algumas canções, pode ser lido como uma celebração à oralidade. Devido a extensão de seu conteúdo, considerarmos inviável transcrevê-lo por completo, todavia, para ilustrar o nosso argumento destacamos o seguinte excerto:

Vou tirar onda, peguei no rabo da palavra e fui com ela, peguei na cauda da estrela dela
 A palavra abre portas, cê tem noção?
 É por isso que educação, você sabe, é a palavra-chave
 É como um homem nu todo vestido por dentro, é como um soldado da paz armado de pensamentos, é como uma saída, um portal, um instrumento
 No tapete da palavra chego rápido, falado, proferido na velocidade do vento, escute meus argumentos
 São palavras de ouro, mas são palavras de rua
 Fique atento!
 (Emicida, 2013).

Com relação a momentos de Univerguetto onde, em nosso entendimento, aborda-se o potencial da oralidade, destacamos a terceira faixa do EP, intitulada "interlúdio I: o poder da palavra" e a canção seguinte, denominada "No peito só que ama". Como se pode notar, o título desta primeira faixa é precedido pela terminação “interlúdio”, um recurso estético utilizado na transição entre dois momentos distintos de EPs, mixtapes e álbuns de rap. A sua construção pode se dar através de um instrumental, um poema, um relato, dentre tantos outros sons que ajudem na ambientalização da temática a ser abordada.

Sobre “O poder da palavra”, este interlúdio é construído através de dizeres de uma pessoa que agradece à Packer pelas mensagens que o MC transmite em suas canções. Nele ouve-se:

E pra te falar mano, que tipo assim, você mudou a vida de um cara mano, tá ligado?
 Você mudou a minha vida mano, você me deu a luz de novo mano.
 Você me deu..., acho que a melhor palavra que alguém poderia, tá ligado?
 E eu to aqui pra te dizer mano, muito obrigado Ptwo!
 Muito obrigado pela sua vida! Agradeço a sua vida, agradeço aos Orixás pela sua vida, tá ligado?
 Porque, você simplesmente mano, fez eu voltar a acreditar em mim, tá ligado?
 Não vou falar pra você que eu tô cem por cento, não mano, eu não tô.
 Eu tô com muito medo, tô com muita brisa ainda, mas eu tô querendo ir pra cima mano.
 Tô querendo é ir de encontro com essas paradas, ir de encontro com os medos, ir de encontro com as coisas ruins que nois passa.
 Nois vai passar por cima, eu vou passar por cima, eu sei disso, tá ligado? É só uma fase.
 E muito obrigado mano, você é o melhor cara que eu conheci na minha vida mano!
 Depois dos meus pais eu agradeço ao universo por ter te esbarrado, por ter te conhecido.
 E muito obrigado pela sua música mano.
 A sua música me cura, a sua letra, o seu dom de falar, o seu dom da palavra me curou

mano.
Então, aqui eu já deixo o meu muito obrigado irmão.
(Packer, 2023).

Diante do exposto, entendemos que o interlúdio “O poder da palavra” de Univerguetto é utilizado para introduzir a/o ouvinte em um momento do EP onde aborda-se as responsabilidades e impactos subjetivos do que é dito nos raps. Em nosso ponto de vista, a parte da obra onde trata-se diretamente das potencialidades da oralidade.

À vista disso, Acreditamos que o tema central da canção posterior - como já mencionamos “No peito só que ama” - é justamente as responsabilidades e potencialidades do que é dito no rap. Nesta faixa, ouve-se:

Quantas vezes eu em casa de boa no sofá
E ouvi barulhos de mensagem no meu celular
Dizendo assim, negão hoje eu estou bem depressivo
A vontade na minha mente é encerrar meu ciclo
Mas na playlist que rolava aqui
Do joio ao trigo e só por hoje de repente ouvi
Bateu pesado na consciência agora
A vida com reticências correr atrás da melhora
Obrigado por servir de inspiração
E fazer da sua arte um resgate irmão
(É uma corrente, moro?)
Além da minha quantas vidas voltaram pros trilhos
Perdi as contas e nas contas não tem valores invertidos, não!
(Packer; Chacal, 2023).

Estes versos são de William Chacal, MC da cidade de Araraquara/SP que colabora com Packer neste rap. Acreditamos que através deles o artista aborda uma situação onde determinada pessoa com depressão teve sua subjetividade impactada pelos saberes transmitidos oralmente na música rap e isso a fez desistir de “encerrar o seu ciclo”. Isto é, de cometer suicídio.

Sob essa ótica, concluimos que a expressão “o hip-hop salvou minha” que percebemos através da audição de entrevistas realizadas com hip-hoppers e vivências junto às/aos mesmas/os ser recorrente, não é uma descrição, mas uma afirmação. Exemplificando, o DJ KL Jay, após utilizar esta expressão em entrevista cedida à repórter Camila da Silva, afirma ter adquirido conhecimentos na cultura hip-hop que não poderiam ser obtidos na universidade¹⁵³. Especificamente sobre elemento rap, para nós, a transmissão desses saberes que salvam e transformam vidas estão estreitamente conectados à tradição oral africana e as suas rearticulações no “Atlântico negro” (Gilroy, 2001).

Concomitantemente, conforme mencionamos na seção três deste capítulo, na primeira

¹⁵³ Informações retiradas do seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=z3pmPXMxC-0>. Acesso em: 19 dez. 2023.

faixa de Univerguetto ouve-se que Packer, através de suas canções, busca: “[...] retribuir tudo o que o rap já lhe proporcionou com mensagens e lições que o livraram de várias armadilhas da vida real” (Fuga do crime, Packer, 2023). Visto este MC é um homem negro, possivelmente algumas dessas “armadilhas” são violências desencadeadas pelo racismo e que afetam, inclusive, a saúde mental das populações negras.

Conforme colocado pelo “Atlas da Violência 2023”:

A violência contra pessoas negras no Brasil é um fenômeno histórico e isto se aplica à maioria de suas dimensões, como a simbólica, a psicológica, a moral e a física. Esse quadro se constitui a partir da formação histórico-social e cultural do país, que nos deixou como legado o racismo estrutural. A intelectual brasileira Lélia Gonzalez definiu essa manifestação como racismo por denegação (Gonzalez, 2020), por ser movimentado de forma disfarçada, mas que ainda se revela contínua e rotineiramente na vida de pessoas negras (Cerqueira; Bueno, 2023, p. 53).

Tratando-se especificamente da violência física, através de dados do IBGE, o trabalho mencionado acima concluiu que 77,1% dos homicídios no Brasil em 2021 foram de pessoas negras. Ainda, de acordo com os dados de 2022 sobre as Mortes Violentas Intencionais (MVI) no Brasil, levantados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 76,5% das vítimas foram pessoas negras e 50,3% das/os que padeceram tinham entre 12 e 29 anos. Este trabalho também mostra que em nosso país 83,1% dos mortos pela polícia foram negras/os e que dentre essas/es, 75% tinham entre 12 e 29 anos (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023).

No que tange a saúde mental, de acordo com pesquisa realizada pelo Ministério da Saúde e pela Universidade de Brasília (UNB), publicada em 2018, o risco de suicídio entre jovens negros do sexo masculino de 10 e 29 anos é 45% maior do que o de brancos na mesma faixa etária. Segundo o estudo, o racismo e exclusão social influenciam a prática (Tubamoto, 2022).

Frente a esses dados, observa-se que Emicida (2013) e Packer (2023) também dialogam como o princípio, “ações educativas de combate ao racismo e a discriminações”, porque, através da arte, denunciam as diferentes violências que afetam as populações negras e/ou periféricas.

Sobre essa temática em OGRQNEA, destacamos os versos:

1. “Ali vem um policial que já me viu na TV espalhar minha moral/ Veio se arrepender de ter me tratado mal” (Milionário do sonho);
2. “Normal, chame radical/ Mas não abraço que de ontem pra hoje ser preto ficou legal/ Palhaços em festa, raiz cortada/ A dor dos judeus choca, a nossa gera piada” (Bang);
3. “Grana de judeu, petróleo árabe, negócios/ Mas sangue e suor são sempre nossos” (Samba do fim do mundo).

Em Univerguetto, a temática das violências pode ser observada nos versos:

1. Fugir das estatísticas foi algo imprevisível/ Para aquele neguinho morador do Laranjal” (No peito só quem ama);
2. “Justo no balão dos prédios eu dei de cara com a polícia/ abordagem pra matar, peguei a maldade da vista!” (Levanta a mão para o alto);
3. “Tiro pra todo lado e o desespero foi geral/ Na pausa da bateria, o disparo fatal” (Papo Reto).

CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU: AS POTENCIALIDADES PEDAGÓGICAS DO RAP PARA A EDUCAÇÃO DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS

Na introdução desta pesquisa, após tratar dos motivos que nos levaram a realizá-la, apresentamos informações que evidenciam a pujança do ativismo do Movimento Negro nacional no campo da Educação. A pesquisa foi igualmente baseada em dados onde se constata que mesmo frente às inegáveis conquistas, diante ao insidioso racismo brasileiro, os processos de escolarização nacionais permanecem racialmente desiguais. O que gera diferenças nas aprendizagens quando se compara o desempenho de estudantes negras/os e brancas/os.

Frente a essa realidade, apontamos os objetivos de nosso estudo, a saber, identificar maneiras sob as quais o rap pode contribuir para a elaboração e/ou fortalecimento de práticas pedagógicas escolares transversalmente ancoradas na noção ERER. Assim, colaborar para a construção de processos de escolarização racialmente equânimes.

Para tal intento, no decorrer da pesquisa realizamos análises sobre o Parecer CNE/CP 003/04; mapeamos o campo dos estudos brasileiros relacionados ao rap, com enfoque na Educação; analisamos as apropriações da noção de “cultura”, visto que assimilamos o rap como tal; olhamos para as conexões do rap com a história e culturas ligadas às populações negras; caracterizamos o surgimento do hip-hop, conseqüentemente do rap nos Estados Unidos, e também dimensões de sua emergência global; examinamos a estruturação do rap no Brasil, através da cena paulistana, conjuntamente à alguns de seus aspectos estético e políticos; realizamos e analisamos entrevistas com quatro pessoas ligadas ao rap, a fim de elaborar categorias referentes às formas pelas quais o rap apresenta contribuições para as práticas pedagógicas concernentes a ERER em instituições escolares; por fim, observamos os sentidos sob os quais as canções do álbum “O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui” de Emicida (2013) e do EP “Univerguetto: relatos da zona oeste” de Ptwo Packer (2023), dialogam com os princípios para a ERER, colocados pelo Parecer CNE/CP 003/04.

Através desses procedimentos, constatamos que a cultura rap possui uma acurada dimensão formadora. Esta, perpassa por variados espaços e pelos múltiplos papéis desempenhados pelas sujeitas e sujeitos que a constituem.

No que se refere diretamente às maneiras com que o rap pode contribuir para a ERER, aqui denominadas de potencialidades pedagógicas, apreendemos que essas possibilidades estão presentes em atributos da história, da estética e dos posicionamentos políticos da cultura rap.

Tal compreensão se dá, primeiramente, através do levantamento bibliográfico realizado junto ao banco de dados da CAPES, do qual tratamos no primeiro capítulo desta dissertação.

Ali, dentre mestrados e doutorados, constatamos 491 (quatrocentos e noventa e uma) publicações concernentes ao rap, nas mais variadas áreas do conhecimento.

Especificamente no campo da Educação, chegamos ao número de 73 (setenta e três) trabalhos relacionados ao rap. Destaca-se que dentre estes, 14 (quatorze) são direcionados às questões étnico-raciais e 27 (vinte e sete) temas que circundam a temática da educação escolar. Nesse contexto, concluímos que os hip-hop *studies* caracterizam-se como uma rica fonte de conhecimentos para o trabalho pedagógico acerca da EREER.

Concomitantemente, tendo situado o rap enquanto uma cultura popular negra de criação e que apresenta-se em conexão com a tradição intelectual dos povos africanos e da diáspora, onde saberes são construídos e transmitidos através da música. Ao tratarmos do surgimento do rap, no interior do hip-hop, nos Estados Unidos e a sua emergência global através dos exemplos de Portugal, Angola e Cuba, concluímos que as resistências às opressões sociais, dentre elas o racismo, estão na gênese dessa cultura musical.

No que tange especificamente à cena brasileira, destaca-se que o rap estrutura-se em conexão com instâncias culturais, artísticas e de ativismo político que não fazem parte diretamente dos quatro elementos do hip-hop, sobretudo o Movimento Negro. Para nós, isso influi diretamente nos posicionamentos adotados em seu interior e também nas suas dimensões estéticas.

Deste modo, ao nos debruçarmos sobre as entrevistas realizadas, construímos quatro categorias que para nós representam formas com que o rap pode colaborar para a constituição de práticas pedagógicas escolares concernentes à EREER.

A primeira, a qual denominamos de *estímulo crítico-reflexivo*, trata do fomento aos questionamentos sobre as desigualdades raciais, também de outras formas de hierarquizações sociais, em uma perspectiva que contempla e valoriza a agência, protagonismo e resistências dos grupos subalternizados

A segunda categoria, designada *exame interseccional das questões de gênero e raça*, reflete a influência da “cultura das mulheres negras” (Collins, 2016) nos posicionamentos adotados pelo rap. O que contribui para a intersecção das questões de gênero e raça.

Ainda, ao olharmos para os beats e samples, denominamos a terceira categoria sob a qual o rap pode apoiar práticas pedagógicas escolares para a EREER como, *estética do hip-hop*. Essa, sustenta-se em dimensões que ultrapassam as abstrações da razão iluminista.

Por fim, a quarta categoria, denominada *descolonização das práticas educativas*, refere-se às possibilidades do entendimento do real através das perspectivas e das experiências das populações negras e/ou periféricas. Ou seja, de pedagogias que não tenham exclusivamente

como referencial a Europa e a elite econômica.

Posteriormente, no último procedimento de nosso estudo, identificamos potencialidades pedagógicas do rap para a ERER através de simetrias entre dimensões das canções de OGRQNEA (Emicida, 2013) e Univerguetto (Packer, 2013), com o que é estabelecido nos três princípios para ERER, presentes no Parecer CNE/CP 003/04.

Inicialmente, tratando-se da “Consciência Política e História da Diversidade”, vimos que as músicas de OGRQNEA e Univerguetto alinham-se com as demandas colocadas por esse princípio, em dois sentidos: a desconstrução do mito da democracia racial brasileira e a compreensão de que a sociedade é formada por grupos étnico-raciais distintos.

Referente a esse primeiro, identificamos trechos das músicas onde os MCs denunciam as diferenças econômicas entre negras/os e brancas/os existentes no Brasil. Ou seja, a riqueza e a pobreza no Brasil tem cor.

Sobre esse segundo, a compreensão de que a sociedade é formada por grupos étnico-raciais distintos, destaca-se as menções dos raps às religiões de matriz africana. Isto porque, visto que o Brasil é uma sociedade multiétnica, entende-se que a espiritualidade de seus habitantes não se limita ao cristianismo. Nesse sentido, vimos que Emicida (2013) e Packer (2023) fazem referências, por exemplo, à divindades do candomblé.

Acerca do “Fortalecimento de Identidades e de Direitos”, lemos que as canções analisadas convergem com as ações que esse princípio orienta, ao construir representações positivas das populações africanas e da diáspora. O que colabora para a superação das imagens negativas forjadas contra esses grupos.

Ao mesmo tempo, por meio de nossa leitura do conceito de “Estética da periferia” (Azevedo, 2019) e sobre a influência de D’Andrea (2022), entende-se que conforme as rimas de OGRQNEA e Univerguetto exaltam a periferia, fortalecem por desdobramento as identidades de pessoas negras e/ou periféricas.

Sobre o princípio “Ações Educativas de Combate ao Racismo e a Discriminações”, apreendemos que as canções analisadas estão alinhadas com os seus encaminhamentos, antes de tudo, por serem manifestações culturais-artísticas onde notadamente se valoriza a estética negra. Isso pode ser percebido através das características dos beats e do enaltecimento à oralidade

Conjuntamente, verificamos que as músicas de Emicida (2013) e Packer (2023) dialogam com o princípio em questão, ao passo que por meio da arte, denunciam as violências que atingem as populações negras e/ou periféricas.

Então, como resultado das explanações realizadas ao longo deste estudo, espera-se ter

sistemizado conhecimentos que contribuam efetivamente com a constituição de práticas pedagógicas ancoradas na noção de educação para as relações étnico-raciais. Ou seja, de processos de ensinar e aprender que tenham ampla e transversalmente não apenas a intencionalidade de combater o racismo e as discriminações, mas de se constituírem como ferramentas criativas e intelectualmente objetivas de fortalecer a educação para as relações étnico-raciais como uma pedagogia, ou seja, uma forma de educar que reconhece e integra todas as pessoas, sendo assim, antirracista e afirmativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADÃO, Sandra Regina. **Movimento hip-hop a visibilidade do adolescente negro no espaço escolar**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

ALANA; GELEDÉS. **Lei 10.639/03: a atuação das Secretarias Municipais de Educação no ensino de história e cultura africana e afrobrasileira**. Org. Beatriz Soares Benedito, Suelaine Carneiro e Tânia Portella. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://alana.org.br/wp-content/uploads/2023/04/lei-10639-pesquisa.pdf>. Acesso em: 31 maio. 2023.

ALMEIDA, Pauline. **Remuneração de brancos é 68,7% maior do que de trabalhadores negros, diz instituto**. CNN Brasil, 24 nov. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/economia/rendimento-de-brancos-e-687-maior-do-que-de-trabalhadores-negros-aponta-ibre/>. Acesso em 08 nov. 2023.

ALVES, Valmir Alcantara. **De repente o rap na educação do negro: o rap do movimento hip-hop nordestino como prática educativa da juventude negra**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

ANDRADE, Elaine Nunes de. Hip Hop: movimento negro juvenil. *In*: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). **Rap e educação Rap é educação**. São Paulo: Selo Negro, 1999

ANDRADE, Elaine Nunes de. **Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996

AZEVEDO, Amailton Magno; SILVA, Salomão Jovino. Um raio X do movimento hip-hop. **Revista da ABPN**, v. 7, n. 15, p. 212-239, 2015.

BARBOSA, Gerrio; FRANÇA, Michael; PORTELLA, Alysson (2023). **Desigualdade racial na educação básica**. Texto para discussão 14. Núcleo de Estudos Raciais do Insper. São Paulo. Disponível em: https://arquivos.insper.edu.br/2023/pesquisa/artigo/Relatorio_Desigualdade_racial-na_educacao_basica.pdf. Acesso em: 14 jul. 2023.

BONFIM, Letícia Laurindo de. **Funk carioca, voz feminina e o caso Tati Quebra-Barraco**. Dissertação (mestrado). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/134771>. Acesso em: 14 out. 2022.

BOTELHO, Guilherme Machado. **Quanto vale o Show? O fino rap de Athalyba-Man. A inserção social do periférico através do mercado de música popular**. Dissertação (mestrado). Pós-Graduação em Cultura e Identidades Brasileiras, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

BRASIL. Lei nº. 10.639 de 09 de janeiro de 2003. Inclui a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” no currículo oficial da rede de ensino. **Diário Oficial da União**, Brasília, 2003.

BRASIL. Parecer n. 003, de 10 de março de 2004. Conselho Nacional de Educação. **Diário Oficial da União**, Brasília, 19 de maio de 2004.

CAMARGOS, Roberto. Música rap: um campo de valores a serviço da periferia. **Urbana**, v. 11, n.3, p. 126-153, 2019.

CAMPOS, Felipe Oliveira. **Rap, cultura e política: batalha da matrix e a estética da superação empreendedora**. São Paulo: Hucitec, 2020.

CAMPOS, Cristina Maria. **Rua e escola: o hip-hop como movimento porta voz dos sem vez**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

CAMPOS, Felipe Oliveira. **Cultura, espaço e política: um estudo da Batalha da Matrix de São Bernardo do Campo**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CANTALICE, Tiago. **Teatro Experimental do Negro (TEM)**. Fundação Cultural Palmares, 2016. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/?p=40416#footer>. Acesso em: 12 jan. 2023.

CERQUEIRA, Cleidinalva Silva. **Educação corpos negros e cultura do rap: rasuras literárias e reescrituras de identidades em uma escola pública de ensino médio de Salvador-BA**. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2022.

CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira (coord.). **Atlas da violência 2023**. Brasília: Ipea; FBSP, 2023. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/9350-223443riatlasdaviolencia2023-final.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2023.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COLLINS, Patrícia Hill. Aprendendo com a outsider within. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 ago. 2022.

COSTA, Alan Victor P. A. *et al.* Entre subjetividades e culturas: uma nova linha de pesquisa para a educação. **Revista Eletrônica de Educação**, v. 11, n. 2, p. 429-438, 2017. Disponível em: <https://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/view/2334>. Acesso em: 7 jan. 2024.

CRUZ, Ana Cristina Juvenal da. **Os debates do significado de educar para as relações étnico-raciais na educação brasileira**. Dissertação (mestrado). Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/2519>. Acesso em: 14 out. 2022.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. **A formação das sujeitas e dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo.** São Paulo: Dandara, 2022.

DAYRELL, Juarez Tarcísio. **A música entra em cena: o Rap e o Funk na socialização da juventude em Belo Horizonte.** Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

DIAS, Cristiane Correia. **Por uma Pedagogia hip-hop: o uso da linguagem do corpo e do movimento para a construção de identidade negra e periférica.** Dissertação (mestrado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

DU BOIS, W. E. B. **As Almas da Gente Negra.** Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano.** Curitiba: Appris, 2018.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Hip-Hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano.** Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FÉLIX, João Batista de Jesus. Hip-hop: cultura ou movimento. In: AMARAL, Mônica; CARRIL, Lourdes (orgs.). **O Hip Hop e as Diásporas Africanas na Modernidade: uma discussão contemporânea sobre a cultura e educação.** São Paulo: Alameda, 2015.

FERNANDES, Diego Savio da Costa. **Representações do hip-hop em livros didáticos.** Dissertação (mestrado). Programa de Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2013.

FERREIRA, Jeff. **30 Anos do Disco Hip Hop Cultura De Rua.** Joinville: Clube de Autores, 2018.

FERREIRA, Maíra Soares. **A rima na escola, o verso na história: um estudo sobre a criação poética e a afirmação étnico-social em jovens de uma escola pública de São Paulo.** Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FERREIRA, Rodrigo Souza. O uso de sampleamento no rap: técnicas, leis e produção musical. **Anais do VI SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música,** Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://seer.unirio.br/simpom/article/view/10656>. Acesso em: 22 fev. 2023.

FERREIRA, Tiago Lazzarin. **Rap e jazz na escola pública: um estudo sobre a formação cultural e o engajamento estético de jovens do ensino médio.** Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário brasileiro de segurança pública 2023**. São Paulo: FBSP, 2023. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf>. Acesso em 14 nov. 2023.

FRANCA, Wellington dos Santos. **A Sorocaba das Batalhas: Ocupações juvenis de espaços públicos na cidade**. Dissertação (mestrado). Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.

FRANCO, Maria Amélia do Rosario Santoro. Prática pedagógica e docência: um olhar a partir da epistemologia do conceito. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**. v. 97, n. 247, p. 534-451, 2016. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2176-66812016000300534&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 12 mar. 2024.

G1. **Conheça a história dos “rolezinhos” em São Paulo**. G1 São Paulo, 14 jan. 2014. Disponível em: <http://glo.bo/L7ITun>. Acesso em: 22 fev. 2023.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som - Um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2007.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GIONGO, Flavia Nascimento. **Resistências, poderes e transgressões: discursos de cantoras de Rap de São Paulo/SP**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Francisco Beltrão, 2020.

GOMES, Nilma Lino. Diversidade étnico-racial, inclusão e equidade na educação brasileira: desafios, políticas e práticas. **Revista Brasileira de Política e Administração da Educação**, v. 27, n. 1, p. 109-121, 2011. Disponível em: file:///C:/Users/Win/Downloads/rsaraujo,+Revista_RBPAE_27-1_web_9.pdf. Acesso em: 28 nov. 2023.

GOMES, Nilma Lino. Diversidade étnico-racial: por um projeto educativo emancipatório. **Retratos da Escola**, v.2, n. 2-3, p. 95-108, 2008.

GOMES, Nilma Lino. O combate ao racismo e a descolonização das práticas educativas e acadêmicas. **Revista de Filosofia Aurora**, v. 33, n. 59, p. 435-454, 2021. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/354351435_O_combate_ao_racismo_e_a_descoloni_zacao_das_praticas_educativas_e_academicas. Acesso em: 10 jan. 2024.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis: Vozes, 2017.

GONÇALVES, Maria das Graças. **Racionais MC's: O Discurso Possível de Uma Juventude Excluída**. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

GONZÁLEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & realidade**, v. 22, n. 2, 1997. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71361>. Acesso em: 14 out. 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular; Que “negro” é esse na cultura negra. *In*: SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.; Trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014.

IBGE. **Desigualdades Sociais por Cor e Raça no Brasil, 2ª Edição**. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101972_informativo.pdf. Acesso em: 10 nov. 2023.

IBGE. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua**, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102002_informativo.pdf. Acesso: 28 nov. 2023.

JESUS, Pedro Henrique da Costa Carvalho de. **A educação brasileira nas composições do rap nacional**. Dissertação (mestrado). Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação: História, Política, Sociedade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2020.

JUNIOR, Kleber Galvão de Siqueira. **A Pedagogia hip-hop e o ensino culturalmente relevante em história: novas estratégias didáticas para o ensino fundamental em escolas públicas de São Paulo**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

JÚNIOR, Maria Ester de Paula. **Cultura Escolar e as Culturas Juvenis: perspectivas de diálogo entre a escola pública e a cultura hip-hop**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

JUSTO, Fabiana Correia. **Letramentos em espaços não escolares: o movimento hip-hop em Ouro Preto**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, 2015.

LEÃO, Marcia Aparecida da Silva. **Cultura de rua: construção da identidade do negro e o levam para a escola um rebelar-se que talvez a gente não esteja se dando conta (...)**: novos olhares, novas costuras... o movimento hip-hop e suas práticas educativas na escola. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

LIMA, Mariana Semião de. **Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap paulista**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

LIMA, Michele Rodrigues de. **O hip-hop enquanto forma de objetivação da resistência: possibilidades de trato do conhecimento na educação física no ensino médio**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

LOPES, Adriana Carvalho. **“Funk-se quem quiser” no batidão negro da cidade carioca**. Tese (doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Lopes-Dissertacao-Funk.pdf>. Acesso em: 14 out. 2022.

LUCINDA, Elisa. **O Semelhante**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

MACA, Nelson. **Manifestação da literatura divergente ou manifesto encruzilhador de caminhos**. Universidade das Quebradas, UFRJ, 17 out. 2012. Disponível em: <https://universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/manifestacao-da-literatura-divergente-ou-manifesto-encruzilhador-de-caminhos/>. Acesso em: 04 fev. 2023.

MAGNO, Azevedo, A. Estética Negra e Periférica: Filosofia, Arte e Cultura. **Revista de Teoria da História**, v. 22, n. 2, p. 36–51, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/59887>. Acesso em: 2 abr. 2024.

MAKL, Luis Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada e resposta e tempo espiral. **Outra Travessia**, v. 11, p. 55-70, 2011.

MARTINS, Raquel Mendonça. **O rap dos Racionais MCs em sala de aula como via de emancipação de jovens na periferia de São Paulo: análises de oficinas musicais com ênfase no rap**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. **Mulheres no hip-hop: identidades e representações**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2026.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MCBRIDE, James. O autor James McBride vai atrás das raízes do estilo musical do momento. **Revista National Geographic**, ano 7, n. 85, 2007.

MIRANDA, Eugênia. **A Poética Híbrida da Pós-modernidade no Rap's de GOG: Poeta Periferia**. Dissertação (mestrado). Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MIRANDA, Jamine Patricia Guedes. **Mulher negra, hip-hop e educação: Uma**

história de resistência. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. **Perspectivas de rappers brancos/as brasileiros/as sobre as relações raciais: um olhar sobre a branquitude.** Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade, Universidade Estadual da Bahia, Salvador, 2015.

MNU. **O MNU - Movimento Negro Unificado.** 2023. Disponível em: <https://mnu.org.br/mnu/>. Acesso em 08 jan. 2023.

MONCAU, Gabriela. **Trabalho precarizado no iFood mobiliza greves de entregadores pelo país; entenda demandas.** Brasil de Fato, 25 fev. 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/02/25/trabalho-precarizado-no-ifood-mobiliza-greves-de-entregadores-pelo-pais-entenda-demandas>. Acesso em: 04 nov. 2023.

MOURA, Renata Paula do Santos. **“Eles levam para a escola um rebelar-se diferente, eles levam para a escola um rebelar-se que talvez a gente não esteja se dando conta (...)”:** novos olhares, novas costuras... o movimento hip-hop e suas práticas educativas na escola. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

MPANZO, Alexandrino Nunes. **Jovens e politização da cultura: o caso do rap no Brasil e em Angola - novas possibilidades e dilemas em educação.** Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NASCIMENTO, Anderson Messias Roriso do. **O hip hop como experiência estética: apropriações e ressignificações por jovens do ensino médio privado.** Dissertação (mestrado). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2011.

OBSERVATÓRIO DE EDUCAÇÃO. **Desigualdade racial na educação brasileira: um guia completo para entender e combater essa realidade.** Instituto Unibanco, 2023. Disponível em: <https://observatoriodeeducacao.institutounibanco.org.br/em-debate/desigualdade-racial-na-educacao#:~:text=O%20mesmo%20levantamento%20demonstra%20a,e%20apenas%2027%25%20destes%20brancos>. Acesso em: 28 nov. 2023.

OLIVEIRA, Acaum Silvério de. “Quanto vale o show?”: Racionais MC’s e os dilemas do rap brasileiro contemporâneo. **Música Popular em Revista**, ano 5, v. 1, p. 113-137, 2017. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13128/8494>. Acesso em: 01 mar. 2024.

OLIVEIRA, Acaum Silvério de. Caminhos e desafios do rap brasileiro contemporâneo. **Anuário de Literatura**, v. 25, n. 2, p. 65–77, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2020v25n2p65>. Acesso em: 31 mar. 2023.

OLIVEIRA, Acaum Silvério de. O Evangelho Marginal dos Racionais MC’s. *In:* RACIONAIS MC’S. **Sobrevivendo no Inferno.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

OSGEMEOS. **Biografia**. 2023. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/biografia/>. Acesso em: 14 jul. 2023.

OSUMARE, Halifu. “Marginalidades conectivas” do Hip Hop e a Diáspora Africana: os casos de Cuba e do Brasil. *In*: AMARAL, Mônica. CARRIL, Lourdes (orgs.). **O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade**: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015.

PASSOLD, Gabriel. **Samples, Videoclipes e letras**: Um debate sobre possibilidades de abordagem com músicas de rap na universidade. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

PIMENTEL, Spensy. **O Livro Vermelho do Hip Hop**. Monografia (graduação). Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

PINHO, Osmundo de Araújo. Voz ativa: Rap – notas para leitura de um discurso contra-hegemônico. **Sociedade e Cultura**, v. 4, n. 2, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/528>. Acesso em: 31 maio 2023.

PONTES, Cicera de Andrade. **Onde mora a esperança?** Um estudo das culturas juvenis no Jangurussu: as meninas do Rap e os meninos e meninas de Deus. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2013.

PROJETO SAMPLE. **Projeto Sample - do Clássico ao original**. Centro Cultural SP, 2023. Disponível em: <https://centrocultural.sp.gov.br/projeto-sample-do-classico-ao-original/>. Acesso em: 28 nov. 2023.

RAMOS, Chiara; PRAZERES, Lucas do; ARAÚJO, Márvila. **Justiça de Xangô**: uma proposta ético-jurídica a partir da orixalidade. Carta Capital, 06 nov. 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/justica/justica-de-xango-uma-proposta-etico-juridica-a-partir-da-orixalidade/>. Acesso em: 16 nov. 2023.

Revista Pode Crê!. Edição nº0, Instituto Geledés, São Paulo, 1992.

RIBEIRO, William de Goes. **Nós estamos aqui**: o Hip-hop e a construção de identidades em um espaço de produção de sentidos e leituras de mundo. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

RODRIGUES, Tatiane C.; SILVA, Ayodele F. Didáticas das relações étnico raciais: contribuições propositivas para a formação inicial de professores. **Roteiro**, v. 46, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unoesc.edu.br/roteiro/article/view/26442>. Acesso em: 31 maio 2023.

ROSE, Tricia. **Barulho de preto**: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 2021.

SAID, Camila do Carmo. **As minas da rima**: as jovens mulheres e o movimento Hip- Hop de Belo Horizonte. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SANTANA, Jair. **Rap e escolaridade**: um estudo de caso com afrodescendentes na condição de liberdade assistida em Sorocaba. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2005.

SANTOS, Daniela Vieira dos. “Sonho brasileiro”: Emicida e o novo lugar social do Rap. **Nava**, v.4 n. 1/2, p. 265-277, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32093> Acesso: 30 maio 2023.

SANTOS, Jaqueline Lima. **Imaginando uma Angola pós-colonial**: a cultura hip-hop e os inimigos políticos da Nova República. Tese (doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

SANTOS, Jaqueline Lima. **Negro, Jovem e Hip hopper**: história, narrativas e identidade em Sorocaba. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Marília, 2011.

SANTOS, Mayara dos. **Educação e culturas juvenis**: o Rap no contexto escolar. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2018.

SANTOS, Rosenverck Estrela. **Hip-hop e Educação Popular em São Luís do Maranhão**: uma análise da organização Quilombo Urbano. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2007.

SILVA, Elizabeth Marciano da. **A Escola e a Cultura do Jovem da Periferia**: Um Estudo sobre a Relação entre Movimento hip-hop e Currículo. Dissertação (mestrado). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2004.

SILVA, Ione Jovino da. **Escola**: As minas e os manos têm a palavra. Dissertação (mestrado). Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2005.

SILVA, Ione Jovino da. Rapensando os PCNs. *In*: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). **Rap e educação, rap é educação**: rap é Educação. São Paulo: Summus, 1999.

SILVA, José Carlos da. **Rap na Cidade de São Paulo**: Música, Etnicidade e Experiência. Tese (doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SILVA, Maria Aparecida (Cidinha) da. Projeto Rappers: uma iniciativa pioneira e vitoriosa de interlocução entre uma Organização de Mulheres Negras e a juventude no Brasil. *In*: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Aprender, ensinar e relações étnico-raciais no Brasil. **Educação**, v. 30, n. 63, p. 489-506, 2007. Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/2745>. Acesso em: 31 maio 2023.

SILVA, Romulo Vieira da; BITTENCOURT, Luiza. Conexões da lusofonia: aproximações entre Brasil e Portugal por meio do rap. *In*: SITOIE, Tirso; GUERRA, Paula (org.). **Reinventar o discurso e o palco**. O rap, entre saberes locais e saberes globais. Porto: Editor Universidade do Porto, 2019.

SILVÉRIO, Valter; SOUSA, Karina Almeida de. Dançar, cantar, criar, no compasso da liberdade. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar, v.10, n.3, p. 1157-1182, 2020.

SIMMER, Guilherme. **O que é drill?** Vertente do rap tem conquistado fãs no Brasil. Metrôpoles, 09 ago. 2021. Disponível em: <https://www.metrosoles.com/entretenimento/musica/o-que-e-o-drill-vertente-do-rap-tem-conquistado-fas-no-brasil>. Acesso em: 22 fev. 2023.

SIQUEIRA, Cristiano Tierno de. **Construção de saberes, criação de fazeres**: educação de jovens no Hip-hop de São Carlos. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2004.

SMITH, Willian E. O hip-hop e suas conexões com a diáspora africana. *In*: AMARAL, Mônica do; CARRIL, Lourdes (orgs.). **O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade**: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015.

SOARES, Márcio Ronei Cravo. **ICE BAND – interlocuções entre o rap e a educação**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SODRÉ, Lu. **A Febem não morreu**: trabalhadores e ex-detentos denunciam violência cotidiana e afirmam que instituição “só mudou o nome”. Brasil de Fato, 11 out. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/especiais/especial-or-a-febem-nao-morreu>. Acesso em: 31 maio 2023.

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

SOUSA, Noémia de. Súplica. *In*: SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. Editora Kapulana: São Paulo, 2016.

SOUTO, Stéfane. Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea. **Revista Metamorfose**, v. 4, n.4, p. 133-144, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/34426>. Acesso em: 31 maio 2023.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de Reexistência** - poesia, grafite, música, dança: hip-hop. São Paulo: Parábola, 2009.

SPINELLI, Renata Camara. **Grupo Realidade Negra do Quilombo do Campinho da Independência:** o rap na formação da juventude negra. Dissertação (mestrado). Pós-Graduação da Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

TAKARA, Alexandre. **Contribuições do movimento hip-hop para uma educação emancipadora:** movimento hip-hop em Santo André. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2002.

TEIXEIRA, Michel Antônio Brasil. **Geração Bomm Bap:** Sampling e Produção Musical de Rap em Belo Horizonte. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

TUBAMOTO, Fernanda Tiemi. **Racismo e Exclusão Social:** Jovens Negros São Principais Vitimas de Suicídio. Estado de Minas, 08 set. 2022. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2022/09/08/noticia-diversidade,1391718/racismo-e-exclusao-jovens-negros-sao-principais-vitimas-de-suicidio.shtml#google_vignette. Acesso em: 20 dez. 2023.

VAZ, Sérgio. Na Fundação Casa. *In:* VAZ, Sérgio. **Colecionador de pedras.** São Paulo: Global Editora, 2021.

VIDON, Geyza Rosa Oliveira. **A narratividade do hip-hop e suas interfaces com o contexto educacional.** Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo.** São Paulo: Editora Unesp, [1958] 2015.

Documentários, filmes e vídeos acessados

BROWN, Mano. **Aula aberta com Racionais MC's na UNICAMP.** Canal IFCH UNICAMP. YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M2Ua7lldj84&t=7469s>. Acesso em: 22 fev. 2022.

DJ CABIDE. **A história do Tamborzão Criado por Dj Luciano e Dj Cabide ano 1999.** Canal Dj Cabide. YouTube, 06 dez. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z1ZKRUAkUgs&list=RDz1ZKRUAkUgs&index=1>. Acesso em: 14 out. 2022.

RAÇA, Ritmo e poesia. Canal Jady Radhijha, YouTube, 2011 [1994]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=llKUd8uyjpk_. Acesso em: 22 fev. 2023

EMICIDA. **Emicida fala sobre machismo no movimento hip-hop e a importância da rapper Karol Conká** [entrevista concedida a] Vera Magalhães. Canal Roda Viva, YouTube, 27 jul. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pkpZXZqN_Co. Acesso em: 28 nov. 2023.

EMICIDA: **AmarElo – Ao vivo.** Direção: Fred Ouro Preto. 2021. São Paulo: Netflix, 2021.

BROWN, Mano. **Extra DVD Mil Trutas Mil Tretas**. Direção: Ice Blue, Mano Brown e Robert T. Oliveira. Produção Mano Brown. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=slwalSi03g8>. Acesso em: 12 jan. 2023.

KL JAY. Kl Jay: **“O Hip-Hop Salvou Minha Vida”**. Canal Carta Capital, YouTube, 12 ago. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z3pmPXMxC-0>. Acesso em: 19 dez. 2023.

GOG. **Nos tempos da São Bento**. Direção: Guilherme Botelho. Produção de Guilherme Botelho. São Paulo/SP: SUATITUDE, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z8FtIypGeVs&t=2117s>. Acesso em: 02 jan. 2023.

KL JAY. KL JAY [+ ZANZA] - **ep 07. Projeto rap Brasil**, 03 nov. 2022. Podcast. Canal Dr. Rap - Projeto rap Brasil, Youtube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T44AbKNSLdw&t=0s>. Acesso em: 22 fev. 2023.

RACIONAIS MC's: Das Ruas de São Paulo Pro Mundo. Direção: Juliana Vicente. Netflix, 2022.

RACIONAIS: o nascimento do grupo. Red Bull Station, 2017. Canal Racionais MC's, Youtube, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dmWuW0xclHo&ab_channel=RacionaisTV. Acesso em: 23 out. 2023.

O PROTAGONISMO das minas: a importância das mulheres no rap de SP. Direção: Nerie Bento da Silva. Produção: Cristina Dias; Cristina Souza. Canal Krush Assessoria, YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cw7MUAFo1L0>. Acesso em: 28 nov. 2023.

Obras musicais mencionadas

A CULTURA. Intérprete e compositor: Sabotage. *In: Rap é compromisso!*. Intérprete: Sabotage. São Paulo: Cosa Nostra, 2000.

ACREDITAR. Intérprete: Roberto Ribeiro. Compositores: Dona Ivone Lara; Délcio Carvalho. *In: Arrasta Povo*. Intérprete: Roberto Ribeiro. São Paulo: Universal Music, 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FTHgohSzvNI>. Acesso em: 28 nov. 2023.

CRISÂNTEMO. Intérprete: Emicida; Dona Jacira. Compositor: Emicida; Dona Jacira. *In: O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*. Intérprete: Emicida. São Paulo: Lab Fantasma, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MFLdZXinPjQ>. Acesso em: 03 abr. 2024.

DISCURSO ou revólver. Intérprete: Facção Central. Compositores: Carlos Eduardo Taddeo; Mauro H. Neves Cardim. *In: A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: 1DASUL, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v5LK8O9CYz4>. Acesso em 31 mar. 2024.

EMICIDA. **O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui**. Laboratório Fantasma, [s.d.]. Disponível em: <http://www.labfantasma.com/o-grandioso-retorno-de-quem-nunca-esteve-aqui/>. Acesso em: 31 mar. 2024.

E agora. Intérpretes: Emicida; Kaion. Compositores: Emicida; Grou. *In: **Emicídio***. Intérprete: Emicida. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/1xTiVYWuLx7GkZN9NLRVEs?highlight=spotify:track:3dHGvbOKarhoCCnO0agLOU>. Acesso em: 22 fev. 2023.

EU sô função. Intérpretes: Dexter; Função; Mano Brown. Compositores: Dexter; Mano Brown. *In: **Exilado sim, preso não***. Intérprete: Dexter. São Paulo: Atracção Fonográfica, 2005. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/7FVrGa7PMjkbdkAXbWR9Bd?highlight=spotify:track:1Yma vNGmgWmsLe6OZX6sJC>. Acesso em: 22 fev. 2023.

EU sou 157. Intérprete: Racionais MC's. Compositor: Mano Brown. *In: **Nada como um dia após o outro dia***. Intérprete: Racionais MC's. São Paulo: Boogie Naípe, 2002.

EU vim de lá. Intérprete: Kyan. Compositor: Kyan e Mu540. *In: **Perfil Pineapple 84***. Intérprete: Kyan. Rio de Janeiro: Pineapple, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kvIR8iQh47k>. Acesso: 04 mar. 2024.

FRANCISCO. Intérprete e compositor: Milton Nascimento. *In: **Milton***. Intérprete: Milton Nascimento. São Paulo: A&M Records, 1976. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6GPL5sMWxYibGoKnarlqUk?highlight=spotify:track:2GHeZXARH91h0CUDfQRoDq>. Acesso em: 22 fev. 2023.

FÚRIA verbal. Intérprete: Thaíde; Dj Hum; Dj Luciano. Compositor: Thaíde; Dj Hum; Dj Luciano. *In: **Assim caminha a Humanidade***. Intérprete: Thaíde e DJ Hum. São Paulo: Trama, 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xcbQo-fYw18>. Acesso em: 04 abr. 2024.

GOD'S Gift. Intérprete: J. Cole. Compositores: Milton Nascimento; Jermaine Cole. *In: **Cole World: The sideline story***. Nova Iorque: Roc Nation, 2011. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0fhmJYVhW0e4i33pCLPA5i?highlight=spotify:track:2a3QH6bZDNpeC2YUMH5A2K>. Acesso em: 22 fev. 2023.

GROOVE bom. Intérprete: Natiruts. Compositor: Alexandre Carlo. *In: **Box Natiruts***. Intérprete: Natiruts. São Paulo: Sony Music, 2012. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/073tv1DjgcvSxYEiY3310S?si=16bcd6ae34c421f>. Acesso em: 14 out. 2022.

GUETO. Intérprete: Emicida; Leo Justi; MC Guime. Compositor: Emicida e MC Guime. *In: **O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui***. Intérprete: Emicida. São Paulo: Lab Fantasma, 2013. Disponível em: Acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=sB08IOCfOY0>. Acesso: 03/04/2024.

HAT Trick. Intérpretes: Djonga; Coyote Beatz. Compositor: Djonga. *In: Ladrão*. Intérprete: Djonga. São Paulo: Ceia, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dGLAZ2izDiY>. Acesso em: 07 jan. 2024.

HOJE não. Intérprete: Thiago Elniño; Sant. Compositor: Thiago Elniño e Sant *In: Correnteza*. Intérprete: Thiago Elniño. Independente, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qB45CTXiv64>. Acesso em: 03 mar. 2024.

HOMEM na estrada. Intérprete: Racionais MC's. Compositor: Mano Brown. *In: Raio X Brasil*. Intérprete: Racionais MC's. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/2QMZRtm35gtG3ZJs0yl9EM?highlight=spotify:track:10CaXTAohMFQeFWZGfnGyC>. Acesso em: 22 fev. 2023.

INTRODUÇÃO. Intérprete e compositor: Sabotage. *In: Rap é compromisso!*. Intérprete: Sabotage. São Paulo: Cosa Nostra, 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pRYBBHhF7I&list=PL8Kp5TdCuTa1BIROVq72PJhLW5xmdehh&index=2>. Acesso em: 28 nov. 2023.

ISMÁLIA. Intérpretes: Emicida; Fernanda Montenegro; Larissa Luz. Compositores: Emicida; Nave; Renan Samam. *In: AmarElo*. Intérprete: Emicida. São Paulo: Sony Music, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4pBp8hRmynI>. Acesso em: 10 jan. 2024.

LEI da periferia. Intérprete: Consciência Humana. Compositores: Adriano; WGI; Aplick. *In: Entre a Adolescência e o Crime*. Intérprete: Consciência Humana. São Paulo: Zambia, 1998. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6ndOfkbN2BiLUzE4x5tprw?highlight=spotify:track:0CoYJSj7z3XiUqyIyxY0hO>. Acesso em: 22 fev. 2023.

MINHA voz está no ar. Intérprete: Fação Central. Compositores: Carlos Eduardo Taddeo; Erick Cohen; Washington Roberto Santana. *In: Versos Sangrentos*. Intérprete: Fação Central. Distrito Federal: Discovery G1, 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HRC0UdLSlaA>. Acesso: 28 nov. 2023.

NO peito só quem ama. Intérpretes: Ptwo Packer; William Chacal. Compositores: Ptwo Packer; William Chacal. *In: Univerguetto: relatos da zona oeste*. Intérprete: Ptwo Packer. Araraquara: Avaibe, 2023.

O GLORIOSO Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui. Intérprete e compositor: Emicida. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=v0HOMfG4ToY&list=OLAK5uy_mkvbBfweeY_Ok87-5RcDwFpMbWuYqkrBo&index=2. Acesso em: 31 maio 2023.

O HIP-HOP é foda (pt. 2). Intérpretes: Rael; Emicida; MC Marechal. Compositores: Rael; Emicida; MC Marechal; Xuxa Levy. *In: Diversoficando*. Intérprete: Rael. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fe4LAh7jQUE>. Acesso em: 28 nov. 2023.

O RAP é preto!. Intérpretes: Nego Max; Preta Ary. Compositor: Nego Max. *In: Afrokalipse*. Intérprete: Nego Max. São José dos Campos-SP: Matrero, 2018. Disponível em:

<https://open.spotify.com/album/4hVZmPBIXH0QMe9R15cvPG?highlight=spotify:track:4ReRmaCjta848otkAFkNuU>. Acesso em: 22 fev. 2023.

PÂNICO na Zona Sul. Intérprete: Racionais MC's. Compositor: Mano Brown. *In: Consciência Black vol. 1*. Intérprete: Racionais MC's. São Paulo: Zambia, 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7dcawQ0sbjY>. Acesso em: 22 fev. 2023.

PEDAGOGINGA. Intérprete: Thiago Elniño; Sant; Kmkz. Compositor: Thiago Elniño; Sant *In: A rotina do pombo*. Intérprete: Thiago Elniño. Independente, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IEM-zYi7hcs>. Acesso em: 03 mar. 2024.

PELO telefone [1916]. Intérprete e compositor: Donga. *In: A música de Donga*. Intérprete: Donga. [s. l.]: Acervo Digital Music, 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m0LyMqdicj8>. Acesso em: 28 nov. 2023.

PRETOS ganhando dinheiro incomoda demais. Intérprete: Criolo. Compositores: Criolo; Laudz; Zegon. *In: Sobre Viver*. Intérprete: Criolo. São Paulo: OLOKO Records, 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0hLH4cYNYzp15VDjVU6v09?highlight=spotify:track:098WwIoAtjDQwcpuEHA1rr>. Acesso em: 31 mar. 2024.

QUANTO vale o show. Intérpretes: Racionais MC's; DJ Cia. Compositor: Mano Brown. *In: Cores e Valores*. Intérprete: Racionais MC's. São Paulo: Cosa Nostra; Boogie Naípe, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6SBXjwBBkYs&list=PLgaxgP3hgZuOtv1EtR37xc0TN3mUterNq&index=12&ab_channel=RacionaisTV. Acesso em: 10 out. 2023.

QUEBRADAS. Intérpretes: MC Paulin da Capital; MC Lipi; MC Cabelinho; DJ GM. Compositores: Dimas Coutinho dos Santos; Gabriel Martins Silva; Luiz Felipe Messias Lopes; Paulo H. Ferreira da Silva; Victor Hugo Oliveira do Nascimento. *In: Quebradas*. Intérpretes: MC Paulin da Capital; MC Lipi; MC Cabelinho; DJ GM. São Paulo: Love Funk, 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3LwdDMldO8zXz5jgVTQbvR?si=1c6d3c7d71094936>. Acesso em: 14 out. 2022.

RACISTAS otários. Intérprete: Racionais MC's. Compositor: Mano Brown. *In: Raio X Brasil*. Intérprete: Racionais MC's. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993. https://www.youtube.com/watch?v=JKiueNCiwX4&ab_channel=RacionaisMC%27s-Topic. Acesso em: 10 out. 2023.

RAP do motoboy. Intérpretes: Emicida; Fióti. Compositores: Emicida; Nave; Julio Fejuca. *In: Rap do Motoboy*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z92X8i3yOrM&ab_channel=Emicida. Acesso em: 06 nov. 2023.

SAÚDE. Intérpretes: Kamau; Rashid; Srta. Paola. Compositores: Rashid; Kamau. *In: Seis Sons*. Intérpretes: Rashid; Kamau. São Paulo: Rashid & Kamau, 2014. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5TuZ4UVA6g5ZtGBE9YOPKY?highlight=spotify:track:7qphBEf9ehV8gNwhz4jFTB>. Acesso em: 23 fev. 2023.

SORRISO aberto. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Compositor: Guará. *In: Sorriso aberto*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4n-GTkNWdK8>. Acesso: 28 nov. 2023.

SOU negrão. Intérprete e compositor: Rappin' Hood. *In: Sujeito Homem*. São Paulo: Trama, 2001. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0sctseQHsxIPSQjwDp7cRs?highlight=spotify:track:0RsZiauT4ky3yJD3IQN16f>. Acesso em: 04 fev. 2023.

SUPER Billy. Intérpretes: Conexão do Morro; Cobra. Compositores: Cachorro CDM; Cobra. *In: Conexão do morro ao vivo*. Intérprete: Conexão do Morro. São Paulo: Mil Grau Produções, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j5-76uALfTg>. Acesso em: 31 maio 2023.

SWING. Intérpretes: Pentágono; Uterço. Compositor: Pentágono. *In: Natural*. Intérpretes: Pentágono; Uterço. São Paulo: Dubatak Records, 2014. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6Q2eI8igMSdvCHsyz9rkJ4?highlight=spotify:track:3gl7c1EXKR1XAYwGes3Yc4>. Acesso em: 22 fev. 2023.

UNIVERGUETTO: Relatos da Zona Oeste. Intérprete: Ptwo Packer. *[s. l.]*: Avaibe, 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_J-RAAX3Cdk. Acesso: 31/05/2023

YO yo. Intérprete e compositor: Royce Rose. *In: Car Wash*. Intérprete: Roy Rose. Santa Mônica-CA: Geffen, 1976. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/2hzaGIwt5cxtlC9g5eg1D?highlight=spotify:track:003oPazlSFiydtMvQJHeEW>. Acesso em: 22 fev. 2023.

APÊNDICE

Apêndice A: Teses e dissertações relacionadas ao rap em Programas de Pós-graduação em Educação, entre os anos de 1996 e 2022

ANO	Título	Autora/or	Nível	Programa	Instituição de ensino	Cidade
1996	Movimento Negro Juvenil: Um Estudo de Caso sobre Jovens Rappers de São Bernardo do Campo	ANDRADE, Elaine Nunes de	Mestrado	Educação	Universidade de São Paulo	São Paulo
2001	Racionais MC's: O Discurso Possível de Uma Juventude Excluída	GONÇALVES, Maria das Graças	Doutorado	Educação	Universidade de São Paulo	São Paulo
2001	A música entra em cena: o Rap e o Funk na socialização da juventude em Belo Horizonte	DAYRELL, Juarez Tarcisio	Mestrado	Educação	Universidade de São Paulo	São Paulo
2002	Contribuições do movimento hip-hop para uma educação emancipadora: movimento hip-hop em Santo André	TAKARA, Alexandre	Mestrado	Educação	Universidade Metodista de São Paulo	São Bernardo Do Campo
2003	Hip-hop: educação e traços culturais em movimento	GUSTSACK, Felipe	Doutorado	Educação	Universidade Federal do Rio Grande do Sul	Porto Alegre
2004	A Escola e A Cultura do Jovem da Periferia: Um Estudo sobre a Relação entre Movimento hip-hop e Currículo	SILVA, Elizabeth Marciano da	Mestrado	Educação, Arte e História da Cultura	Universidade Presbiteriana Mackenzie	São Paulo
2004	Construção de saberes, criação de fazeres: educação de jovens no Hip-hop de São Carlos	SIQUEIRA, Cristiano Tierno de	Mestrado	Educação	Universidade Federal de São Carlos	São Carlos

2004	Hip-hop na Internet: o site Bocada Forte como espaço hipertextual de construção e expressão de uma cultura jovem	CAMPOS, Silvana Isabel Francisco Gloor	Mestrado	Educação	Universidade de Brasília	Brasília
2005	Hip-hop e educação: mesma linguagem, múltiplas falas	FERREIRA, Tania Maria Ximenes	Mestrado	Educação	Universidade Estadual de Campinas	Campinas
2005	Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap paulista	LIMA, Mariana Semião de	Mestrado	Educação	Universidade Estadual de Campinas	Campinas
2005	Cultura de rua: construção da identidade do negro e o movimento hip-hop	LEÃO, Marcia Aparecida da Silva	Mestrado	Educação, Administração e Comunicação	Universidade São Marcos	São Paulo
2005	Escola: as minas e os manos têm a palavra	JOVINO, Ione da Silva	Mestrado	Educação	Universidade Federal de São Carlos	São Carlos
2005	Rap e escolaridade: um estudo de caso com afrodescendentes na condição de liberdade assistida em Sorocaba	SANTANA, Jair	Mestrado	Educação	Universidade de Sorocaba	Sorocaba
2006	O hip-hop (en)cena: problemáticas acerca do corpo, da cultura e da formação	ROTTA, Daltro Cardoso	Mestrado	Educação	Universidade Estadual de Campinas	Campinas
2006	Mulheres no hip-hop: identidades e representações	MATSUNAGA, Priscila Saemi.	Mestrado	Educação	Universidade Estadual de Campinas	Campinas
2006	Movimento hip-hop a visibilidade do adolescente negro no espaço escolar	ADÃO, Sandra Regina	Mestrado	Educação	Universidade Federal de Santa Catarina	Florianópolis
2007	As minas da rima: as jovens mulheres e o movimento Hip-Hop de Belo Horizonte	SAID, Camila do Carmo	Mestrado	Educação	Universidade Federal de Minas Gerais	Belo Horizonte

2007	Hip-hop e Educação Popular em São Luís do Maranhão: uma análise da organização Quilombo Urbano	SANTOS, Rosenverck Estrela	Mestrado	Educação	Universidade Federal do Maranhão	São Luís
2007	Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição" Movimento Hip-Hop e a Fabricação de Identidades	VIEIRA, Maria Raquel Rodrigues	Mestrado	Educação	Universidade Federal de Pelotas	Pelotas
2007	Rua e escola: O hip-hop como movimento porta voz dos sem vez	CAMPOS, Cristina Maria	Mestrado	Educação	Universidade Estadual de Campinas	Campinas
2007	As mutações da experiência militante: um estudo a partir do movimento Hip-hop de Campinas	MORENO, Rosangela Carrilo	Mestrado	Educação	Universidade Estadual de Campinas	Campinas
2008	De repente o RAP na Educação do Negro: O Rap do movimento Hip-Hop nordestino como prática educativa da juventude negra	ALVES, Valmir Alcantara	Mestrado	Educação	Universidade Federal da Paraíba	João Pessoa
2008	Nós estamos aqui: o Hip-hop e a construção de identidades em um espaço de produção de sentidos e leituras de mundo	RIBEIRO, William de Goes	Mestrado	Educação	Universidade Federal do Rio de Janeiro	Rio De Janeiro
2009	Do microfone à academia: trajetórias do rap carioca	CASTRO, Alexandre de	Mestrado	Educação, Cultura e Comunicação	Universidade do Estado do Rio de Janeiro	Rio De Janeiro
2009	Ativismo X entretenimento: tensões vivenciadas no discurso e nas práticas do Hip-Hop	BEZERRA, Luciana Rocha	Mestrado	Educação	Universidade do Estado do Rio de Janeiro	Rio De Janeiro

2009	A posse da liberdade: a integração neoliberal e a ruptura político-pedagógica do hip-hop em São Luís, a partir dos anos 1990	DIAS, Hertz da Conceição	Mestrado	Educação	Universidade Federal do Maranhão	São Luís
2009	Rap e repente: do tecer das rimas ao canto falado	TOLENTINO, Andreia Ramalheiro	Mestrado	Educação, Arte e História da Cultura	Universidade Presbiteriana Mackenzie	São Paulo
2010	O discurso musical rap: expressão local de um fenômeno mundial e sua interface com a educação	MACEDO, Iolanda	Mestrado	Educação	Universidade Estadual do Oeste do Paraná	Cascavel
2010	A rima na escola, o verso na história: um estudo sobre a criação poética e a afirmação étnico-social em jovens de uma escola pública de São Paulo	FERREIRA, Maíra Soares	Mestrado	Educação	Universidade de São Paulo	São Paulo
2011	Cultura Escolar e as Culturas Juvenis: perspectivas de diálogo entre a escola pública e a cultura hip-hop	JÚNIOR, Maria Ester de Paula	Mestrado	Educação	Universidade Federal de Pernambuco	Recife
2011	O hip-hop como experiência estética: apropriações e ressignificações por jovens do ensino médio privado	NASCIMENTO, Anderson Messias Roriso Do	Mestrado	Educação	Universidade de Brasília	Brasília
2012	“Rap de quebrada””: construção de sentidos e saberes pelos grupos de Rap – “A Irmandade” e “Reação do Gueto” de Teresina-PI	SOUSA, Vicelma Maria de Paula Barbosa	Mestrado	Educação	Fundação Universidade Federal do Piauí	Teresina
2013	Representações do hip-hop em livros didáticos	FERNANDES, Diego Savio da Costa	Mestrado	Educação e Saúde na Infância e Adolescência	Universidade Federal de São Paulo	Guarulhos

2013	A rede enraizadoras e o movimento hip-hop: ritornelos territoriais e desenvolvimento da radio web	SOUZA, Henrique Silveira de	Mestrado	Educação, Cultura e Comunicação	Universidade do Estado do Rio de Janeiro	Duque De Caxias
2013	Onde mora a esperança? Um estudo das culturas juvenis no Jangurussu: as meninas do Rap e os meninos e meninas de Deus	PONTES, Cicera de Andrade	Mestrado	Educação	Universidade Federal do Ceará	Fortaleza
2014	O rap e o letramento: a construção da identidade e a constituição das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo	FERNANDES, Ana Claudia Florindo	Mestrado	Educação	Universidade de São Paulo	São Paulo
2014	A narratividade do hip-hop e suas interfaces com o contexto educacional	VIDON, Geyza Rosa Oliveira Novais	Doutorado	Educação	Universidade Federal do Espírito Santo	Vitória
2015	O movimento hip-hop e o duelo de MCs em Belo Horizonte: conexões de saberes nas disputas rimáticas	RODRIGUES, Jose Humberto	Mestrado	Educação	Universidade do Estado de Minas Gerais	Belo Horizonte
2015	Dos terreiros ao Hip-Hop: às voltas com os ancestrais	PUTTINI, Marcos Vinicius	Mestrado	Educação	Universidade De São Paulo	São Paulo
2015	Letramentos em espaços não escolares: o movimento hip-hop em Ouro Preto	JUSTO, FABIANA Correia	Mestrado	Educação	Universidade Federal de Ouro Preto	Mariana
2015	Hip-hop pelotense: saberes educativos desafiando a opressão	COGOY, Carlos Alberto Jardim	Mestrado	Educação	Universidade Federal de Pelotas	Pelotas

2015	“Eles levam para a escola um rebelar-se diferente, eles levam para a escola um rebelar-se que talvez a gente não esteja se dando conta (...)”: novos olhares, novas costuras... o movimento hip-hop e suas práticas educativas na escola	MOURA, Renata Paula Dos Santos	Mestrado	Educação	Universidade Federal de Pernambuco	Recife
2015	Perspectivas de rappers brancos/as brasileiros/as sobre as relações raciais: um olhar sobre a branquitude	MIRANDA, Jorge Hilton de Assis	Mestrado	Educação	Universidade do Estado da Bahia	Salvador
2015	O rap dos Racionais MC's em sala de aula como via de emancipação de jovens na periferia de São Paulo: análises de oficinas musicais com ênfase no rap	MARTINS, Raquel Mendonca	Mestrado	Educação	Universidade de São Paulo	São Paulo
2016	ICE BAND – interlocuções entre o rap e a educação	SOARES, Marcio Ronei Cravo	Mestrado	Educação	Universidade do Estado de Minas Gerais	Belo Horizonte
2016	Grupo Realidade Negra do Quilombo do Campinho da Independência: o rap na formação da juventude negra	SPINELLI, Renata Camara	Mestrado	Educação	Universidade de São Paulo	São Paulo
2016	Jovens e politização da cultura: o caso do rap no Brasil e em Angola - novas possibilidades e dilemas em educação	MPANZO, Alexandrino Nunes	Mestrado	Educação	Universidade de São Paulo	São Paulo
2017	Rap, mitocrítica e educação: Os Lugares do Imaginário no Imaginário de Outros Lugares	SILVA, Rubens Fagner da	Mestrado	Educação	Universidade Federal de São Paulo	Guarulhos

2017	O Ciclo dos Rebeldes Processos de mercantilização do rap no Rio de Janeiro	MOURA, Arthur Azevedo da Silva	Mestrado	Educação, Processos Formativos e Desigualdades	Universidade do Estado do Rio de Janeiro	São Gonçalo
2017	O universo hip-hop e a fúria dos elementos	SANTOS, Maria Aparecida Costados	Doutorado	Educação	Universidade de São Paulo	São Paulo
2017	Rap e jazz na escola pública: um estudo sobre a formação cultural e o engajamento estético de jovens do ensino médio	FERREIRA, Tiago Lazzarin	Doutorado	Educação	Universidade de São Paulo	São Paulo
2018	A Pedagogia hip-hop e o ensino culturalmente relevante em história: novas estratégias didáticas para o ensino fundamental em escolas públicas de São Paulo	JUNIOR, Kleber Galvao de Siqueira	Mestrado	Educação	Universidade de São Paulo	São Paulo
2018	Mulher negra, hip-hop e educação: Uma história de resistência	MIRANDA, Jamine Patricia Guedes	Mestrado	Educação	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais	Belo Horizonte
2018	Memórias de juventudes: experiências educativas no/do hip-hop	SILVA, Romulo Pereira	Mestrado	Educação	Universidade Federal de Minas Gerais	Belo Horizonte
2018	Hip-hop: o ensino das ruas	REBELLO, Rudimar da Rocha Lyra	Mestrado	Educação	Universidade Estadual do Centro-Oeste	Guarapuava
2018	O canto dos “marginais”: culturas juvenis entre a periferia e a escola pública em Maceió, Alagoas	SILVA, Pamela Tamires Bezerra Ferreira da	Mestrado	Educação	Universidade Federal de Alagoas	Maceió
2018	Por uma pedagogia Hip-Hop: o uso da linguagem do corpo e do movimento para a construção da identidade negra e periférica	DIAS, Cristiane Correia	Mestrado	Educação	Universidade de São Paulo	São Paulo

2018	Rap e identidade cultural: uma análise dos grupos irmandade Rap Crato e Junior Baladeira	BATISTA, Laelba Silva	Mestrado	Educação	Universidade Federal do Ceará	Fortaleza
2018	Educação e culturas juvenis: o Rap no contexto escolar	SANTOS, Mayara dos	Mestrado	Educação	Universidade Estadual do Oeste do Paraná	Cascavel
2019	Rap: insistência, resistência, (re)existência relatos de rappers da baixada santista	CANCELLO, Theo de Sa Guimaraes	Mestrado	Educação	Universidade Católica de Santos	Santos
2019	Hip-hop e as práticas educativas: um estudo a partir das experiências do coletivo família hip-hop, Santa Maria-DF	ANJOS, Suelen Gonçalves dos	Mestrado	Educação	Universidade de Brasília	Brasília
2020	A educação brasileira nas composições do rap nacional	JESUS, Pedro Henrique da Costa Carvalho de	Mestrado	Educação	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo	São Paulo
2020	Pedagogias do Rap e a narrativa insurgente: uma análise a partir das composições musicais do rapper Djonga	CANNAVO, Vinicius Barbosa	Mestrado	Educação	Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul	Porto Alegre
2020	Hip-hop e sapiência: os rappers como intelectuais orgânicos	SILVA, Jaqueline Altomani da	Mestrado	Educação	Universidade Metodista De Piracicaba	Piracicaba
2020	A Sorocaba das Batalhas: Ocupações juvenis de espaços públicos na cidade	FRANCA, Wellington dos Santos	Mestrado	Educação	Universidade Federal De São Carlos	Sorocaba
2020	Rap na baixada, Rap no mundo: o Raplab tecendo redes educativas	ASSIS, Flávio Eduardo da	Mestrado	Educação	Universidade Federal Fluminense	Niterói
2020	Resistências, poderes e transgressões: discursos de cantoras de Rap de São Paulo/SP	GIONGO, Flavia Nascimento	Mestrado	Educação	Universidade Estadual do Oeste do Paraná	Francisco Beltrão

2021	Hip-hop e liberdade de expressão: uma análise fundamentada na educação para a mídia	CARRAPATOSO, Gabriel de Oliveira	Mestrado	Educação	Universidade Federal do Triângulo Mineiro	Uberaba
2021	O hip-hop enquanto forma de objetivação da resistência: possibilidades de trato do conhecimento na educação física no ensino médio	LIMA, Michele Rodrigues de	Mestrado	Educação	Universidade Federal da Bahia	Salvador
2021	Dialética do Rap: o papel (de) formativo da música no contexto de violência e privação da liberdade de adolescentes infratores	SILVA, Fernanda Ortins	Doutorado	Educação	Universidade Federal de Goiás	Goiânia
2021	Rap e poesia para uma adolescência com privação de liberdade: Possibilidade de deslocamento da posição de vida nua	COELHO, Ismenia Pinto	Mestrado	Educação	Universidade de Brasília	Brasília
2022	Educação e decolonialidade do saber: culturas hip-hop: uma perspectiva através das epistemologias do sul e das pedagogias decoloniais	MESSIAS, Clayton Roberto	Doutorado	Educação	Universidade São Francisco	Itatiba
2022	Educação, corpos negros e cultura do Rap: rasuras literárias e reescrituras de identidades em uma escola pública de ensino médio de Salvador- BA	CERQUEIRA, Cleidinalva Silva	Doutorado	Educação	Universidade Federal da Bahia	Salvador