



Ministério da Saúde

FIOCRUZ

Fundação Oswaldo Cruz



ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE  
JOAQUIM VENÂNCIO

**JOÃO VÍTOR FIGUEIREDO LAGE**

**RITMO, POESIA, DENÚNCIA E CONSCIENTIZAÇÃO: JOVENS PRETOS  
PERIFÉRICOS DO RIO DE JANEIRO COMO INTELECTUAIS ORGÂNICOS**

**Rio de Janeiro**

**2023**

**JOÃO VÍTOR FIGUEIREDO LAGE**

**RITMO, POESIA, DENÚNCIA E CONSCIENTIZAÇÃO: JOVENS PRETOS  
PERIFÉRICOS DO RIO DE JANEIRO COMO INTELLECTUAIS ORGÂNICOS**

**Monografia apresentada à Escola  
Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio –  
Fundação Oswaldo Cruz (EPSJV-  
Fiocruz) como requisito parcial para  
aprovação no Curso Técnico em Gerência  
em Saúde.**

**Orientador:** Marcello de Moura Coutinho.

**Coorientador:** Wallace Lopes da Silva.

**Rio de Janeiro**

**2023**

**JOÃO VÍTOR FIGUEIREDO LAGE**

**RITMO, POESIA, DENÚNCIA E CONSCIENTIZAÇÃO: JOVENS PRETOS  
PERIFÉRICOS DO RIO DE JANEIRO COMO INTELLECTUAIS ORGÂNICOS**

**Monografia apresentada à Escola  
Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio –  
Fundação Oswaldo Cruz (EPSJV-  
Fiocruz) como requisito parcial para  
aprovação no Curso Técnico em Gerência  
em Saúde.**

Aprovado em \_\_/\_\_/\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Marcello de Moura Coutinho (Orientador)  
EPSJV/FIOCRUZ

---

Wallace Lopes da Silva (Coorientador)  
EPSJV/FIOCRUZ

---

Marcus Vinícius Monteiro Pedroza Machado  
EPSJV/FIOCRUZ

---

Reinaldo Santos de Oliveira Souza  
EPSJV/FIOCRUZ

**Rio de Janeiro**

**2023**

*Dedico esse trabalho aos Racionais MC' e aos meus orientadores que promoveram em mim, uma emancipação ideológica.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos Racionais MC's, MV Bill, MC Marechal, Dk 47, César MC, Sant, Djonga e a muitos outros rappers que atuam na cena do Rap de mensagem e conscientização, sendo todos muito importantes para a minha formação política e pessoal me tornando assim, um intelectual orgânico e mais um no meio de cinquenta mil manos.

Agradeço ao meu orientador Marcello de M. Coutinho e ao coorientador Wallace L. da Silva que me guiaram para a realização dessa monografia e agregaram muito com suas experiências e conhecimentos, assim dando, uma direção ao trabalho realizado. Obrigado por toda paciência e dedicação para que a proposta inicial que era um pré-projeto saísse da forma sonhada e pelo material disponibilizado com muito carinho, como o livro “Sobrevivendo no Inferno”, dos Racionais MC's, dado pelo meu orientador e o livro “Para Filosofar”, da Editora Scipione.

Agradeço a Flávio H. M. da Paixão (LATEC) e Marcus V. M. P. Machado (LABFORM) que foram da Banca avaliadora da minha Qualificação, dando sugestões de pontos a serem acrescentados e que me fizeram expandir o entendimento da real importância e tamanho desse estudo.

Agradeço à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio – Fundação Oswaldo Cruz (EPSJV – Fiocruz), por me possibilitar, tanto acadêmica como financeiramente, realizar a pesquisa que foi nas palavras do professor Flávio H. M. da Paixão (LATEC), “um trabalho necessário para o Rap”.

*Levanta a cabeça, truta, onde estiver seja lá  
como for/Tenha fé porque até no lixão nas flor”  
(Racionais MC’s).*

## RESUMO

O Hip-Hop, movimento cultural que deu início à criação do Rap surgiu no Estados Unidos da América, a partir de um fluxo migratório das ilhas caribenhas mais precisamente da Jamaica, em 1969, devido a uma festa organizada por um dos imigrantes chama do Kool Herc, intitulado como pai do Hip-Hop. O Rap chegou ao Brasil na década de 1990. Com o passar do tempo, os rappers passaram a ser vistos como “intelectuais orgânicos” (perspectiva gramsciana). Objetivou-se, de forma geral, problematizar a realidade periférica denunciada pelos textos musicais de rappers pretos e pretas que utilizam o Rap, enquanto intelectuais orgânicos, tendo como pano de fundo, o contexto histórico de surgimento desse fenômeno sociocultural na década de 1990 no Brasil. E, mais especificamente, descrever o contexto histórico do surgimento do Rap, na década de 1990, no Brasil; problematizar o conceito gramsciano de intelectual orgânico, no que diz respeito à formação de jovens pretos periféricos, propiciada pelo Rap; e, analisar textos musicais de rappers brasileiros que utilizem o Rap, enquanto ferramenta de combate contra a opressão sofrida por jovens pretos periféricos, por conta das políticas de extermínio adotadas historicamente pelo Estado brasileiro. A abordagem adotada é qualitativa, tendo sido feito um levantamento bibliográfico, por meio da busca nas bases de dados Lilacs, Scielo e Google Acadêmico e, utilizado textos musicais do Rap brasileiro e, reportagens publicadas em portais de notícias. A análise do material empírico visa responder à seguinte questão norteadora: ***“Como o Rap pode contribuir para a formação e conscientização de jovens pretos periféricos no Rio de Janeiro?”***. Os rappers abordados neste estudo exercem o papel de intelectuais orgânicos da classe trabalhadora, conforme postulado gramsciano. Isto porque, seus textos musicais problematizam a realidade social vivida nas favelas e periferias, atingindo, principalmente, um público jovem que além de ouvir as músicas, acaba passando por um processo de formação sociopolítica. Entendeu-se, que a formação supracitada se dá por um processo de pedagogia da autonomia, demonstrando como o Rap exerce grande influência em seus ouvintes da periferia, podendo levá-los a transformar sua práxis no cotidiano.

**Palavras-chave:** Rap. Intelectual orgânico. Favela. Periferia. Jovens pretos periféricos.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 1 – ANALISANDO O CONTEXTO HISTÓRICO DO SURGIMENTO DO RAP E A SUA MIGRAÇÃO PARA O BRASIL.....</b>	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO 2 – INTELECTUAL ORGÂNICO.....</b>	<b>31</b>
<b>CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DAS LETRAS SELECIONADAS DE RAP.....</b>	<b>44</b>
<b>CONCLUSÕES.....</b>	<b>64</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>66</b>

## INTRODUÇÃO

O termo “Rap” é uma sigla resultante da expressão: “Rhythm and Poetry” que vem do inglês e significa “ritmo e poesia”. O Rap pode ser entendido também como um movimento artístico-cultural, pois apresenta a mistura de dois elementos constituintes do Hip-Hop, mas separados dos demais, os *disk-jokeys* (DJs) e os *masters of ceremony* (MC's). Com efeito, os DJs são responsáveis pela base musical e, os MC's são os “mestres de cerimônia” que conduzem a apresentação, por meio de rimas.

Vale ressaltar que, quando os MCs começaram a versar em cima do *beat* (batida musical), acabaram formando uma ramificação do movimento Hip-Hop. O referido movimento serviu de base para o surgimento do Hip-Hop e, posteriormente do Rap, forjou todo um caráter sociopolítico, em especial, por tratar de questões vivenciadas pela população preta e pobre estadunidense, tais como a pobreza, fome e violência.

Com efeito, o que viria a ser chamado de Rap, migrou da Jamaica para os Estados Unidos da América (EUA), onde se deu continuidade ao seu processo formativo. O referido movimento migrou junto com o grande fluxo populacional que veio das ilhas caribenhas, na busca por melhores condições de vida.

Vale destacar que, o Hip-Hop surgiu em 1969, por meio das festas organizadas por Kool Herc<sup>1</sup>, considerado o seu pai, o qual veio também no referido fluxo migratório. Por sua vez, as chamadas *block parties* (“festas de rua”) que ele organizava, aconteciam nos guetos do norte industrial, especificamente no Bronx, gueto considerado berço do Hip-Hop estadunidense.

Posteriormente, se tornou um grande movimento artístico-cultural, tendo adquirido o estilo e a “ideologia” de música periférica e/ou dos guetos, por conta da essência de sua denúncia sobre a realidade das classes subalternizadas. Após um grande período de crescimento e criação de identidade, rompeu as barreiras nacionais, vindo a se tornar internacional.

Ao chegar ao Brasil na década de 1980, na cidade de São Paulo, por meio das produções cinematográficas de rappers estadunidenses, acabou dando origem a várias

---

<sup>1</sup> Estas e demais questões relativas ao surgimento do Rap serão mais especificamente abordadas, no Capítulo 1 da presente monografia.

cenar do Rap que aconteciam nas periferias paulistanas, tais como os encontros na estação de metrô São Bento e, na praça Roosevelt, tendo se popularizado e dado início à criação dos coletivos de Hip-Hop, os quais visavam na década de 1980, o desenvolvimento de atividades artísticas e político-culturais nas referidas regiões.

Devido à divisão do “monopólio” da cena do Hip-Hop, o Rap esteve em seu nascedouro, extremamente vinculado à necessidade mútua dos DJs e MC’s, pois ambos se mantiveram ligados ao longo do tempo.

A cena do Hip-Hop e do Rap evoluiu enormemente a nível nacional, tendo conseguido angariar um maior reconhecimento da mídia especializada e do público em geral, se transformando também em um método de ensino e material de pesquisa, pois começou a ser visto como um “influenciador de massa”, bem como uma forma de educação não-formal, para quem não conseguisse se adequar aos formatos educacionais convencionais.

Contudo, o reconhecimento não foi rápido, pois o Rap por muito tempo enfrentou preconceitos e frequentes processos de marginalização. Isto porque, mesmo com uma grande popularidade nas periferias por conta de suas letras de denúncia social e política, houve uma vinculação errônea à criminalidade, em razão de sua relação com as favelas e pelo uso de “palavrões” e expressões periféricas. Portanto, com o passar do tempo, os rappers passaram a ser vistos como “educadores da periferia” e pensadores/filósofos, ou seja, “intelectuais orgânicos”, no âmbito da perspectiva teórico-conceitual gramsciana.

Cabe destacar, que Gramsci (2007), definiu que o “intelectual orgânico” em oposição ao “intelectual da burguesia”, ou seja, o “intelectual orgânico” pode ser entendido como o partido político (“organizador das massas”), educador ou mesmo dirigente político. Já para Soler (2017), a responsabilidade do “intelectual orgânico” é definida por:

[...] não somente por pensar as bases de atuação do socialismo, mas por participar efetivamente em cada setor, sempre procurando despertar a consciência coletiva das classes oprimidas pelo capitalismo, pois o intelectual orgânico atua internamente ao sistema, buscando destruir ideologias em nome de uma nova concepção cultural emancipadora das massas (SOLER, 2017, p. 543).

Por sua vez, para Loureiro (2017), a relação entre o Rap e rappers, enquanto “intelectuais orgânicos”, se mostra como uma forma de aprendizado e conscientização de jovens periféricos:

São jovens da periferia urbana que contribuem e ainda podem contribuir, por meio da música e do ativismo, para a organização crítica do senso comum que os rodeia e do qual emergem. A horizontalidade e apostas na relação entre rappers ativistas e jovens periféricos estabelecem a conexão necessária às dos oprimidos. [...] Portanto, à medida que são capazes de problematizar aspectos do cotidiano periférico, perscrutar as casualidades do conjunto de experiências vividas nas cidades e tornar a realidade mais inteligível aos grupos sociais subalternos, os rappers ativistas colocam-se como educadores da periferia (LOUREIRO, 2017, p. 440).

Portanto, o Rap poder ser considerado consequência desse contexto de pobreza e opressão do Estado, sendo que a formação de inúmeros grupos popularizou esse movimento artístico-cultural, na disseminação de músicas com letras de denúncia da realidade vivenciada nas periferias por pobres, pretos e moradores de áreas classificadas comumente como de “risco”, as quais sofrem diariamente com os impactos da violência armada, por conta de operações policiais em seus territórios.

Não obstante, os Racionais MC’s, abriram as “portas” para outros jovens entrarem na cena do Hip-Hop, mostrando uma maneira de lutar contra a opressão do sistema capitalista.

Dessa forma, o Rap pode ser entendido também como uma estratégia sociopolítica de resistência. É possível se pensar ainda, na dimensão do “capital cultural”, tal como feito pelo sociólogo Pierre Bourdieu. Assim, Almeida (2007), com base na reflexão conceitual de Bourdieu sobre o conceito de “capital cultural”, argumenta que:

[...] os usos do conceito continuam centrais para o entendimento das relações de dominação presentes numa dada estrutura social, uma vez que o conceito “capital cultural” se mostra como uma ferramenta importante para apreender a dimensão simbólica da luta entre os diferentes

grupos sociais (como a luta pela legitimação de certas práticas sociais e culturais, úteis para definir e distinguir os diferenciais de poder dos diversos grupos pela posse da cultura dominante ou legítima) [...] (ALMEIDA, 2007, p. 47).

Contudo, mesmo com todo o enfrentamento ao Rap, não pode ser negada a sua “influência de massa”, principalmente, entre os jovens periféricos, pois além de ser considerado um movimento artístico-cultural, também faz parte da cultura juvenil. Santos e Leite (2017, p. 46) afirmam que: “Diante das inúmeras expressões que tentam definir os agrupamentos de jovens, optou-se pelo conceito de “culturas juvenis.”. Estes mesmos autores corroboram o pensamento de Magnani (2005), o qual parafraseando Feixa (2004), afirma que:

[...] o termo “culturas juvenis” aponta mais para as formas em que as experiências juvenis se expressam de maneira coletiva mediante estilos devidamente distintivos, tendo como referência principalmente o tempo livre (MAGNANI, 2005, p. 176 apud SANTOS e LEITE, 2017, p. 46).

E, para entender o Rap enquanto expressão importante das “culturas juvenis” precisamos observar a juventude e os contextos sociais diversos. De acordo com Santos e Leite (op. cit.):

[...] juventude é considerada uma categoria de difícil definição, que adquiriu ao longo dos tempos diferentes denotações de acordo com a área em que é estudada. Entendida como fase de transição e de busca pela identidade [...] (SANTOS e LEITE, op. cit., p. 45).

Sendo assim, na busca pela identidade entram os respectivos contextos sociais, pois acabam sendo desenvolvidas formas distintas de juventude, por conta dos fatores sociais, econômicos e culturais, os quais por sua vez, criam diferenças significativas entre as classes sociais.

A questão das diferenças das classes sociais influencia muito na criação das identidades, de forma que as experiências vividas por jovens de classes menos favorecidas e

mais favorecidas são distintas, essencialmente, em razão de seu poder aquisitivo.

Com efeito, a juventude é comumente tratada como uma parte da vida em que se busca identidade, por meio das “culturas juvenis”, como um modo dos jovens se apropriarem de valores e significados sociais. Porém, a formação escolar, não os torna todos “iguais”, pois mesmo inseridos em um mesmo movimento artístico-cultural, os seus processos de busca e formação de identidade são diferentes.

Grande parte do processo educativo do Rap se dá pelas letras das suas músicas, enquanto uma educação informal ou não-formal. Conseqüentemente, o letramento dado pela experiência do Rap em periferias como as cariocas, oferece aos oprimidos, o que poderia ser considerada uma espécie de “pedagogia da autonomia”, tal como pensada pelo célebre Paulo Freire.

Santos e Leite (2017), afirmam que: “Pelo aspecto de sociabilidade que lhe é imanente, o rap enquanto estilo de vida, designa uma prática educativa informal.”. E, seguindo nessa linha e argumentação, cabe citar Gohn (2011, p. 107): “A educação informal decorre de processos espontâneos ou naturais, ainda que seja carregada de valores e representações [...]”.

Nessa experiência sociocultural dos jovens periféricos, o Rap organiza o espaço de conflitos numa escola ou na rua, por exemplo, podendo contribuir na constituição de um grupo de aprendizados coletivos.

É nesse sentido que, o “intelectual orgânico” se vê mediado por um acervo de linguagens chamado de “dialeto”. Termo utilizado por Mano Brown, na música “Negro Drama”: “Ginga e fala gíria; gíria não, dialeto” (RACIONAIS MC’S, 2002), na qual foi refutado um preconceito linguístico das elites em relação ao termo gíria, na tentativa de diminuir assim, a relevância sociocultural do Rap.

E, acerca do preconceito linguístico, Roncarati (2008) afirma que:

[...] a rejeição da escola em relação ao dialeto do aluno deveriam ser examinadas à luz do problema da avaliação lingüística, uma vez que a baixa autoestima do aluno - em grande parte originada pelo desprestígio conferido à sua variedade dialetal, pelo conflito sócio-cultural entre os dialetos e pela própria noção de preconceito lingüístico – está estreitamente associada ao valor

social atribuído às variantes, ao grau de consciência acerca da variação dialetal e à crença na superioridade da escrita em relação à fala (RONCARATI, 2008, p. 54).

Pode-se certamente entender, que apesar de toda a carga de barreiras ideológicas e econômicas vinculadas ao chamado racismo estrutural<sup>2</sup>, os jovens periféricos resistem formando uma unidade social, política e cultural.

Por outro, isto revela, a existência de uma sociedade genocida que além de procurar exterminá-los fisicamente, impede, em grande medida, a criação de outras formas de (re)existência como os coletivos de rappers.

Portanto, caso tenhamos preocupação verdadeira com tal questão, isso mostrará a nossa posição política em relação àqueles que sobrevivem diariamente, ao que Mano Brow se refere, no trecho destacado abaixo da música: “Negro Drama”:

“Eu num li, eu não assisti/Eu vivo o negro drama/Eu sou o negro drama/Eu sou o fruto do negro drama” (RACIONAIS MC’S, 2002).

Torna-se então, um “drama”, no âmbito da música supracitada, revelar a realidade socioeconômica que os jovens pretos pobres periféricos vivem cotidianamente, no contexto de um sistema opressor (capitalista) que os extermina todos os dias.

A escolha do tema: “Ritmo, poesia, denúncia e conscientização: jovens pretos pobres periféricos do Rio de Janeiro como intelectuais orgânicos”, surgiu a partir de uma identificação pessoal e observação dos discursos feitos sobre o Rap, por indivíduos que não o entendem ou não tem uma real conexão com o movimento artístico-cultural que o Rap representa, assim, acabam por marginalizá-lo, ligando-o à criminalidade, muito em função da contrariedade pelo conteúdo expresso em suas letras.

Além disso, se optou pelo gênero musical, Rap, por sua história e contexto social, sendo que desde a sua origem esteve ligado às lutas por equidade social e racial, o que o tornou um ritmo extremamente vinculado às periferias e guetos. Isto porque, herdamos do

---

<sup>2</sup> Conceito cunhado por Almeida (2019), no livro – “O que é racismo estrutural”, no qual entende que o racismo pode ser considerado estrutural, pois não apenas tem um enorme impacto nas relações sociais, como é um elemento fundante e organizador da sociedade brasileira, tanto em seu passado, quanto na contemporaneidade.

período escravocrata brasileiro, um país fortemente racista, o qual vem gerindo uma política genocida de extermínio da população preta e das classes subalternizadas.

Mas cabe destacar que, o Rap representando o cotidiano desses jovens marcados por racismo, violência e medo, muitas vezes causados pelo Estado e a sua “mão de ferro”, sendo que os seus soldados altamente despreparados são também os seus assassinos, os quais frequentemente utilizam a violência como justificativa para as operações policiais frequentes, a necessidade de empreender uma “guerra” contra o narcotráfico que acaba matando inúmeras vezes crianças e jovens. Tudo em nome da chamada “política de guerra às drogas”.

Nesse sentido, temos como exemplo, os casos de João Pedro Mattos Pinto de 14 anos e de Ágatha Vitória Sales Félix, de 8 anos, mortos durante operações policiais. Os casos citados foram apenas alguns de uma longa lista, pois nos últimos 14 meses foram registrados três das quatro operações mais letais de toda história da cidade do Rio de Janeiro, ocasionando a morte de setenta pessoas.

Cumprir informar que, essas operações ocorreram nas favelas do Jacarezinho em maio de 2021, tendo 28 mortos; na Vila Cruzeiro, em maio de 2022; e, no Complexo do Alemão, em julho de 2022, com 17 mortos (G1 RIO, 2022).

Portanto, se pretende ter como centralidade do estudo que o Rap representa uma estratégia de formação pessoal e profissional, bem como de identificação e denúncia social, enquanto um movimento artístico-cultural. Com efeito, o autor acredita que é um meio, no qual se pode ser “livre”, mesmo se estando imerso em um sistema opressor e genocida.

Entende-se que o projeto em questão poderá contribuir na desconstrução da marginalização e descriminalização do Rap, apresentando-o como um método de ensino e demonstrando a sua credibilidade, enquanto material de estudo e pesquisa.

Com efeito, se objetiva de forma geral, problematizar a realidade periférica denunciada pelos textos musicais de rappers pretos, enquanto intelectuais orgânicos e, mais especificamente, descrever o contexto histórico do surgimento do Rap, na década de 1990, no Brasil; problematizar o conceito gramsciano de intelectual orgânico, no que diz respeito à formação de jovens pretos periféricos, propiciada pelo Rap; e, analisar textos musicais de rappers brasileiros que utilizem o Rap, enquanto ferramenta de combate contra a opressão sofrida por jovens pretos periféricos, por conta das políticas de extermínio

adotadas historicamente pelo Estado brasileiro.

Essa monografia está estruturada da forma descrita a seguir. Na **Introdução**, é apresentada a proposta do estudo monográfico, assim como na Metodologia é identificada a proposta de coleta e análise de dados e informações afins.

Já no **Capítulo 1 – Analisando o Contexto Histórico do Surgimento do Rap e a sua Migração para o Brasil**, aborda de forma analítica, a relação entre o contexto histórico do surgimento do Rap e a sua migração no Brasil. No **Capítulo 2 – Intelectual Orgânico** são trabalhados, fundamentalmente, os conceitos de “intelectual orgânico” (Antônio Gramsci) e “pedagogia da autonomia” (Paulo Freire), bem como no **Capítulo 3 – Análise das Letras Seleccionadas de Rap**, é realizada uma análise dialogada de letras de músicas seleccionadas, principalmente dos Racionais MC’s, MC Marechal e César MC.

Nas **Conclusões**, são feitas considerações finais do estudo realizado; e, nas **Referências**, a bibliografia utilizada é apresentada.

Diante do exposto, se buscou responder à seguinte questão norteadora: A análise do material empírico buscará responder à seguinte questão norteadora: *“Como o Rap pode contribuir para a formação e conscientização de jovens pretos periféricos no Rio de Janeiro?”*.

## **METODOLOGIA**

A abordagem adotada é qualitativa, tendo sido feito um levantamento bibliográfico, por meio da busca nas bases de dados Lilacs, Scielo e Google Acadêmico e, utilizado textos musicais do Rap brasileiro e, reportagens publicadas em portais de notícias, tendo como referência os seguintes descritores: “Intelectual orgânico”; “Rap”; “Educação não-formal”; “Favela”; “Periferia”; e, “Jovens pretos periféricos”.

Portanto, o enfoque dado foi a realidade dos jovens periféricos na cidade do Rio de Janeiro, mostrando o que é vivenciado pelos mesmos no seu cotidiano enquanto pobres, pretos e moradores de áreas consideradas de “risco”, as quais não possuem segurança pública adequada, saneamento básico e uma política de saúde eficiente.

A análise do material empírico visou responder à seguinte questão norteadora: ***“Como o Rap pode contribuir para a formação e conscientização de jovens pretos periféricos no Rio de Janeiro?”***.

## **CAPÍTULO 1 – ANALISANDO O CONTEXTO HISTÓRICO DO SURGIMENTO DO RAP E A SUA MIGRAÇÃO PARA O BRASIL**

O movimento artístico-cultural jamaicano serviu de base para a formação do Hip-Hop, sendo ele, a adaptação do canto falado africano para a música da região na década de 1950, formando todo o caráter sociopolítico do Hip-Hop, na busca de denunciar a pobreza, fome e violência vivida pelas classes subalternizadas.

Esse movimento chega aos EUA, devido ao fluxo migração dos povos das ilhas caribenhas (Jamaica, Cuba e Porto Rico), por conta do contexto pós-Segunda Guerra Mundial, onde essa região se encontrava em profunda crise econômica e social. Esse fluxo migratório para o Norte dos EUA, no estado de Nova York, surgiu por conta da política implementada pelo governo federal estadunidense à época, juntamente com os setores econômicos, denominada como *american way of life* (“estilo de vida americano”), com objetivo de formar uma ideologia de que seria um “país de oportunidades”.

Porém, o contexto que antecedeu ao fluxo migratório retratou a realidade racista no Sul do país, onde houve uma segregação racial apoiada legalmente, como relata Silva (2014):

[...] As leis segregacionistas eram tão fortes e presentes no cotidiano das pessoas que até mesmo para os hábitos mais rotineiros, como beber água, havia leis que determinavam locais específicos para cada cor de pele realizar esse ato. Essa espécie de separação legitimada por conta da quantidade de melanina de um indivíduo não apenas contribuiu para a naturalização do racismo nesse ambiente, como também oficializou a posição racista do Estado e da sociedade. [...] (SILVA, 2014, p. 563).

As leis segregacionistas receberam o nome de leis de Jim Crow, entrando em vigor no ano de 1877 e sendo abolida em meado dos anos 60, estas leis recebem esse nome por conta do Humorista Daddy Rice e seu espetáculo de racismos, como é relatado por REY (2023):

O nome “Jim Crow” foi originado de um personagem de performances racistas do ator branco Thomas Dartmouth (1808-1860), por

volta de 1832. Conhecido como “Daddy” Rice, ele fazia uso da blackface (pintar o rosto com tinta preta) em seus espetáculos, nos quais cantava e dançava, interpretando estereótipos de um escravo afro-americano e idoso. A palavra inglesa “crow” significa corvo, em alusão à cor escura (REY, 2023).

Por conta da competição da economia global, a grande revolução tecnológica e a formação uma nova Divisão Internacional do Trabalho (DIT), o Norte estadunidense, no estado de Nova York, se tornou uma potência emergente, ficando conhecido como o “norte industrial”.

Sendo assim, para que houvesse um rápido crescimento econômico foi implantada a política de *american way of life* e, devido ao seu sucesso, houve uma “primeira onda” de fluxos migratórios, um interno e outro externo, o que se deu com a vinda, tanto de pessoas pretas que fugiam da segregação racial da parte Sul do país, quanto, por estrangeiros hispânicos e latinos ambos em busca de melhores condições de vida.

Com efeito, a priorização de imigrantes pretos ou estrangeiros se dava, conforme Silva (2014, p. 564): “[...] como a mão de obra negra era mais barata e, nesse momento, as reformulações do sistema econômico exigiam um maior contingente de trabalhadores de base [...]”.

Além dos indivíduos que eram os alvos dessa política, houve uma segunda onda de fluxo migratório, mas dessa vez, de brancos que atuavam na administração de operações financeiras e comerciais de Nova York. Assim, o território foi dividido espacialmente em dois blocos, porém, essa divisão não se manteve no âmbito socioeconômico, o que acabou resultando na formação de guetos<sup>3</sup>.

Porém, mais tarde, houve o declínio do norte industrial, por conta do imperialismo, iniciando um processo de desindustrialização dos guetos que promoveu um alto índice de desemprego para pretos e estrangeiros.

---

<sup>3</sup> De acordo com Wacquant (2004, p. 155): “o ‘gueto’ denota uma área urbana restrita, uma rede de instituições ligadas a grupos específicos e uma constelação cultural e cognitiva (valores, formas de pensar ou mentalidades) que implica tanto o isolamento sócio-moral de uma categoria estigmatizada quanto o truncamento sistemático do espaço e das oportunidades de vida de seus integrantes.”.

Além disso, o Estado estadunidense, por um desinteresse em trabalhadores com baixa qualificação que se encontravam nos guetos, abandonou politicamente essas regiões, não cumprindo com as suas obrigações, passando a não mais garantir serviços básicos, mesmo que já fossem precarizados.

Os guetos se toraram então, lugares insalubres e de constante insegurança pela proliferação de crimes, tornando-os áreas controladas por *gangs* armadas que disputavam territórios entre si, como relata Wacquant (2004) que:

[...] Na medida em que o termo refletia preocupações da classe dominante com relação à assimilação desses grupos ao padrão anglo-saxão predominante no país, o “gueto” referia-se, nesse contexto, à intersecção entre bairros étnicos e slums, em que a segregação juntava-se ao abandono físico e à superpopulação, exacerbando assim males urbanos como a criminalidade, a desintegração familiar, a pobreza e a falta de participação na vida nacional. [...] (WACQUANT, 2004, p. 156).

E devido a essa transformação espacial, os guetos passaram a ser chamados de “hiperguetos”, sendo considerados: “[...] um “depósito” de seres humanos e máquina política de banimento social. [...]” (DIAS, 2018, p.11).

Essa política de banimento social também pode ser considerada uma “política de abandono”, forjada com o intuito de gerar confinamento e controle do Estado. Porém, em contrapartida, é possível observar estratégias solidárias entre os indivíduos habitantes dos guetos, no sentido de promover proteção e integração, a partir da construção da identidade coletiva, o que contribuiu para o surgimento de movimentos relativos ao “orgulho negro”, tal como aponta Silva (2014):

Podemos notar que esse processo se expandiu de tal forma que surgiram com ele algumas expressões que descrevem o orgulho da identidade negra dos afro-americanos. Não foi à toa que gritos como “Black is Beautiful” (“Preto é lindo”), “I’m Black and Proud!” (“Sou preto e me orgulho disso”), ou ainda, “Black Power” (“Poder dos Negros”) surgiam e rapidamente se tornavam lemas desse povo negro que por tanto tempo

aceitou a imposição de aparência, costumes, vestimentas, entre outras coisas, oriundas do povo branco, passou a se orgulhar do seu próprio modo de ser (SILVA, 2014, p. 565-566).

Por meio dessa união, muitos negros começaram a lutar por seus direitos, entre eles podemos citar dois líderes importantes, Malcolm X e Martin Luther King, que influenciaram o surgimento de movimentos de igualdade racial nos EUA.

Malcolm X ou Malcolm Little, nascido em 19 de maio de 1925, aos seis anos viu seu pai ser assassinado pela Ku Klux Klan<sup>4</sup>. Em razão disso, Malcolm acaba entrando no “mundo do crime” na sua adolescência, tendo sido preso em 1946, por assalto a uma residência.

Na prisão, se juntou à chamada Nação Islã, a qual acredita que os “primeiros homens” tiveram a sua origem na África, portanto, seria a “raça mais evoluída”, sendo que dentro da prisão teria recebido o nome de Malcolm X, pois o “X” seria uma incógnita, no sentido de negar a dominação histórica dos negros. Ao sair da prisão, se tornou um líder e, mais tarde entrou para a política pregando a criação de um Estado autônomo para as pessoas pretas, adotando como ideologia que para isto ser conquistado todos deveriam ir às ruas e lutar. Contudo, Malcolm X foi assassinado em 1965, durante um discurso no Harlem.

Já Martin Luther King, nascido em 1929, era pastor em Atlanta e defendia a luta a luta pelos direitos das pessoas pretas de uma forma pacífica e dentro da lei. Em 1964, Martin ganha o prêmio Nobel da paz, tendo morrido em 1968, um dia após o seu discurso mais ilustre o “I Have a Dream” (“Eu tive um sonho”).

Apesar de Malcolm X e Martin Luther King buscarem o mesmo objetivo, ou seja, igualdade e respeito às pessoas negras, tinham ideologias distintas de como atingir a igualdade racial. E apesar disso, ambas, contribuíram na formação do partido dos Panteras Negras que tinha grande foco na chamada “autodefesa”, procurando agir com base em ‘ideologias radicais’.

---

<sup>4</sup> Para Silva (s/d): “A Ku Klux Klan é uma organização terrorista formada por supremacistas brancos que surgiu nos Estados Unidos depois da Guerra Civil Americana com o intuito de perseguir e promover ataques contra afro-americanos e defensores dos direitos desse grupo. Ficaram conhecidos por suas vestimentas peculiares e por promoverem o espancamento de pessoas. O grupo chegou a possuir quatro milhões de membros na década de 1920 e existe até hoje, mas bastante enfraquecido.”.

Não obstante, mesmo dentro das leis, os membros dos Panteras Negras, defendia que para diminuir a repressão contra o seu povo, todos deveriam ter porte de arma, o que por lei estava garantido para todos os cidadãos estadunidenses.

Devido ao caráter de união e proteção, o referido Partido cresceu e evoluiu, desenvolvendo iniciativas de oposição contra a força legitimadora branca, gerando inúmeros conflitos e ataques que acabaram resultando no seu fim.

Porém, já tinha sido plantada a semente da luta contra a opressão na mente dos oprimidos: “[...] Por causa dos grandes ataques, o partido chegou ao seu fim, porém, naquele momento, fora plantado o poder de uma luta nos Estados Unidos ‘não contra os brancos, mas contra a repressão’ (PANTERA NEGRA, 1995).

Vale destacar, que em meio à luta pelos direitos civis para as pessoas pretas, surgiram outros movimentos artístico-culturais que o sucederam, como o Hip-Hop e o Rap, mantendo a essência de crítica e denuncia, como o soul e o funk. O soul surgiu na década de 1960, lançando figuras importantes deste movimento, tais como Marvin Gaye, Ray Charles e James Brown.

Todavia, durante a sua evolução, a indústria fonográfica acabou se apropriando do soul, expurgando a essência de denúncia social. E, no final da década de 1960, os cantores de soul, inovaram, aproveitando que nesse período, o movimento foi apropriado pela indústria fonográfica, tendo resultado na criação do funk, dando a ele mais *swing* e o tornando mais dançante.

Devido ao *swing*, alguns estilos de danças foram inventados, como o *locking* e o *popping*. O *locking* surgiu no final da década de 1960, se caracterizando pelos movimentos de robôs que eram entendidos como “travados”, sendo que a partir desse entendimento, surgiu o termo *locking* (“travado”). Já o *popping* surgiu após o *locking* em 1972, na cidade de Fresno, estilo musical que se diferencia por não seguir os movimentos de robô, mas traz movimentos que imitavam descargas elétricas, mesmo sendo apenas danças que objetivavam expressar a revolta do cotidiano e contribuir na luta contra a exclusão social.

E, observando o contexto que antecedeu o surgimento do Hip-Hop, houve ambiente propício para a sua formação, devido aos seus pilares e o que era vivido pelos oprimidos, na busca por movimentos artístico-culturais que possuíssem um caráter de denúncia como o soul, funk, *locking* e *popping*.

Como afirmado na Introdução, Kool Herc foi um DJ, considerado o pai do Hip-Hop, o qual organizou uma festa de aniversário para a sua irmã, em 1973, a qual é considerada um marco para o Hip-Hop. Logo em seguida, festas como a organizada por Herc, passaram a ser conhecidas por seu *beat* (“batida”), tendo resultado na mixagem de dois discos idênticos, sendo que o DJ, a partir daí, começou a repetir um determinado trecho das músicas executadas, o que por sua vez, originou, posteriormente, o *breakbeat*.

Estas eram as *block parties*, também mencionadas na Introdução, as quais emergiram junto com o Hip-Hop, estimulando a aparição de inúmeros jovens que “batalhavam”, fazendo passos de danças, misturando *locking* e *popping*, juntamente com os movimentos acrobáticos, em cima do *breakbeat*, surgindo desse modo, o *breakdance*, o que por sua vez, fez com que estes jovens passassem a ser chamados de *break boys* ou *b-boys* e, *break girls* ou *b-girls*.

Não obstante, há o grafite como último elemento do Hip-Hop, o qual antecede o surgimento do próprio movimento artístico-cultural, já sendo usado por *gangs* armadas para demarcar áreas.

Porém, isso mudou com o surgimento do Taki 183, conhecido como precursor do grafite, dando origem a uma competição que tinha como ganhador, o indivíduo que mais pichasse, tirando o monopólio do grafite da mão das *gangs* ao demarcar o começo do grafite, enquanto uma forma de expressão política que se uniu ao Hip-Hop.

Esse novo período era expresso por *tags* que seriam assinaturas e pichações, entretanto, isso se modificou com o artista Phase 2 que transformou a sua prática de grafite em painéis coloridos, o que só foi possível, por conta da evolução das técnicas, servindo também para viabilizar uma maior disseminação das críticas e contestação do *status quo*.

Cabe destacar, que dentre os quatro elementos do Hip-Hop, o grafite foi o primeiro a ultrapassar as barreiras dos guetos, passando a ser feito em muros e trens, expondo um estilo de vida “marginalizada”.

Portanto, os quatro<sup>5</sup> elementos do Hip-Hop, MC’s, DJs, grafite e *breakdance*, todos

---

<sup>5</sup> Alguns rappers, tais como African Bambaataa pontuam que há um quinto elemento que seria a “conscientização”.

formados na periferia, se uniram por serem análogos entre si e expressarem a revolta contra a realidade difícil das classes oprimidas, se constituindo em mais uma forma de lazer. Objetivava-se passar aos seus ouvintes as ideologias políticas e revolucionárias. Esses elementos são considerados como um movimento cultural e recebem o nome de Hip-Hop em 1978, pelo DJ Afrika Bambaataa.

Assim como seus movimentos artístico-culturais antecessores, o Hip-Hop é apropriado pela indústria fonográfica, porém não perde os seus pilares de denúncia e conscientização, assim ganhando mais visibilidade e quebrando as barreiras sociais em torno do movimento cultural dos guetos, chegando a outras classes e países.

Nesse sentido, Shusterman (1998) pontua que:

[...] Mesmo quando ganha uma dimensão internacional, o rap continua orgulhosamente local; encontramos no rap francês, por exemplo, a mesma precisão de origem de bairros e a mesma atenção voltada para problemas exclusivamente locais (SHUSTERMAN, 1998, p. 153).

Em um contexto parecido com o de seu surgimento o Hip-Hop chega ao Brasil em 1982, época que o país passava por uma ditadura militar que tinha como seus pilares opressão das classes subalternizadas, racismo, tortura, entre outras atrocidades herdadas do período da escravidão.

Vale ressaltar, que o Brasil foi o último país das Américas a abolir a escravidão, tornando um país escravocrata com uma segregação racial que perpetua até os dias atuais.

A discriminação e a desigualdade racial foram os malefícios mais evidentes da ditadura militar, censura, cassação, perseguição e desarticulação se tornaram comuns em organizações negras ativistas. Assim, gerando um impedimento de debates com pautas sobre o preconceito e desigualdade racial, essa perseguição acabou afetando os âmbitos acadêmicos, institucionais e artísticos.

No campo acadêmico, temos como exemplo as pesquisas da universidade de São Paulo realizadas desde 1950 por Roger Batista e Florestan Fernandes e o IBGE em 1970 que foi impedido de perguntar cor/raça:

A agenda de pesquisa sobre relações raciais desenvolvida no processo de institucionalização do campo científico das ciências sociais, a exemplo das pesquisas realizadas na Universidade de São Paulo por Roger Bastide e Florestan Fernandes desde os anos de 1950, perdeu o espaço que tinha na principal universidade brasileira, posto que o golpe militar interferiu diretamente na carreira universitária de estudiosos, cujos resultados das investigações questionavam o mito da democracia racial de um lado, e o argumento da ausência de preconceito racial, de outro. [...] Outro exemplo paradigmático das posições oficiais do regime foi a supressão da pergunta sobre raça/cor no censo de 1970. Pela primeira vez na história do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) não se pode coletar dados capazes de informar sobre as diferenças nas condições de vida da população brasileira segundo o seu pertencimento racial. Isso teve impacto nas pesquisas sobre desigualdades entre negros e brancos, uma vez que o principal órgão de coleta de dados oficiais sobre o povo brasileiro negou-se a produzir esse tipo de informação impactando diretamente a luta antirracista que se nutria destes números para realizar suas denúncias (MEMÓRIAS DA DITADURA, [s/d.]).

No meio artístico e apresentado à mesma fase fascista, gerando uma perseguição ao soul estilo musical que antecede o Hip-Hop, tendo os mesmos pilares do Hip-Hop o soul se associou aos movimentos negros, tendo sido tocado nos bailes *blacks*, esse estilo exportado ao Brasil em 1970, chega trazendo com si o empoderamento já vivido em outros países.

Com efeito, Vasconcelos (2018) afirma que:

Além disso, nascia, dentro dos bailes black, um empoderamento negro nunca antes visto no Brasil, e de lá saíram grandes líderes da resistência da época. Construções feitas coletivamente, naquele momento, podem ser contempladas até hoje (VASCONCELOS, 2018, [s/p]).

Através do empoderamento, os bailes *blacks* nas periferias cariocas ficaram muitos famosos atraindo muitos jovens, porém esse empoderamento atraiu a atenção do regime milita, assim gerando uma perseguição aos bailes, sendo que muitos entusiastas foram perseguidores e torturados, entre eles, Asfilófilo, José Fernandes e Dom Filó, o principal produtor dos bailes *blacks*.

Essa perseguição teve como discurso oficial, combater um suposto complô comunista internacional para criar uma célula dos Panteras Negras com o intuito de destruir a democracia racial existente no Brasil, essa ideia surge através de um negacionismo sobre o racismo pressupondo uma igualdade racial, colocando os ativistas dos movimentos negros como racistas, assim alegando que os bailes *blacks* promoviam a incitação de ódio e a discriminação racial.

Todavia, esse discurso se mostra como uma farsa, pelo simples fato de haver jovens negros reunidos pensando e questionando a realidade se tornar um problema para a ditadura, como apresentado por Vasconcelos (2018):

Mas aí o que que acontecia no baile? O que que chamava atenção das forças de repressão? É que o baile estava comendo solto, mas estava comendo solto mesmo, o baile estava no maior embalo, quando estava no maior embalo, parava tudo. Parava tudo, parava música, parava tudo. Subia um negão, pegava o microfone e fazia o maior discurso contra o racismo, contra a ditadura, contra a repressão, sabe? E aí todo mundo parava no baile e ficava todo mundo assistindo. E aí: ‘Cai na caixa!’, e começava tudo de novo. Então, a gente parava o baile três, quatro vezes para fazer isso, está entendendo? E isso assustava porque a garotada estava se ligando, se ligando, né. [Grifos do site História da Ditadura] (VASCONCELOS, 2018).

Nesse crescimento dos movimentos negros e empoderamentos, como o soul o Hip-Hop e exportado para o Brasil, mostrando seu primeiro elemento, sendo ele o *breakdance*, em 1982 na cidade de São Paulo, assim tornando a cidade mais envolvida com o movimento da música *black*.

O *breakdance* surgiu em São Paulo, por meio de produções cinematográficas que

contavam a história do Hip-Hop, focando no estilo de dança, fazendo com que brasileiros aderissem a essa cultura. O primeiro foi Nelson Triunfo e seu grupo Funk & Cia, que se apresentavam na esquina das ruas 24 de maio e Dom José de Barros.

Em seguida outros grupos de dança começaram a se formar e fazerem apresentações nas ruas de São Paulo, como Nação Zulu, Black Spin Break dance, entre outros, porém, a perseguição com os movimentos musicais *blacks*, se tornou presente no cotidiano desses grupos, proibindo que se apresentassem nas ruas, dando origem a rodas de danças dentro de estações de metrô, primeiro na estação de Tiradentes, entretanto, foram novamente expulsos, depois na estação de metrô São Bento, onde se firmaram e tornou o lugar, berço do Rap.

Com o passar do tempo, a estação de metrô São Bento perdeu o seu “monopólio”, mas continuou competindo com a praça Roosevelt, de forma que a referida estação acabou se tornando um ponto de encontro para os *b-boys*. No que diz respeito à praça, essa representou para MC’s e DJs, uma divisão e um grau de dependência, fazendo com que o Rap surgisse espontaneamente.

Desse modo, terminou a primeira de três fases do Hip-Hop, que se caracteriza pela aparição do *breakdance* e a união na estação de metrô São Bento, formando a base do movimento musical *black*.

A segunda fase tem como marco principal a violência, derivada de uma política genocida do Estado contra as pessoas pretas das classes subalternizadas, ou seja, a parte da sociedade considerada “descartável” pela elite e pelo Estado. Com efeito, é possível citar três chacinas derivados dessa desumanização.

O primeiro se refere ao chamada “chacina da Candelária” que ocorreu na noite de 23 de julho de 1993, no centro da cidade do Rio de Janeiro, onde cinquenta crianças e adolescentes, em “situação de rua” dormiam nas escadarias da Igreja da Candelária, quando policiais militares alvejaram quem lá estava, ocasionando a morte de oito pessoas e deixando dezenas de feridos.

Contudo, isso não teve fim naquela noite, pois Sandro, um dos sobreviventes do chacina se tornou protagonista do sequestro de um ônibus da extinta linha de ônibus 174 e, mesmo sendo capturado vivo, acabou morrendo dentro do camburão da polícia militar, mostrando que os policiais “terminaram o seu trabalho”, começado há anos.

A segunda chacina também teve como palco, a cidade do Rio de Janeiro, mas na favela de Vigário Geral (Zona Norte). No dia 29 de agosto de 1993, quarenta policiais militares encapuzados e sem uniforme, entraram atirando a “sangue frio”, resultando na morte de vinte e dois moradores, sendo que nenhum deles possuía antecedentes criminais. Esse chacina teria sido uma retaliação, pois no dia anterior quatro policiais militares foram atraídos para uma emboscada na favela, sendo executados a tiros.

A última chacina a ser mencionada, se tornou muito relevante na cena do Rap nacional, dando origem a livros e filmes. Trata-se da chacina do Carandiru, ocorrido em 2 de outubro de 1992, no complexo prisional da Casa de Detenção do Carandiru, na cidade de São Paulo.

Vale ressaltar, que o Carandiru, como ficou mais conhecido, foi o maior presídio da América Latina, chegando a abrigar nove mil presidiários, ou seja, um “campo de concentração” de pretos pobres.

Essa atrocidade deixou cento e onze mortos e inúmeros detentos feridos. Entre os mortos, 80% aguardavam julgamento, mas de forma geral, mais de 92% estavam presos por assalto ou danos ao patrimônio e apenas 8% tinham cometido homicídios.

Como o desfecho do chacina, os policiais envolvidos foram promovidos dentro da hierarquia militar e nos documentos oficiais, se justifica o acontecido como forma de controlar uma rebelião ou motim, porém os depoimentos demonstram o contrário, revelando cenas de crueldade como cita Martins e Mattos (2014), a partir do livro – “Sobrevivente André do Rap (do Chacina do Carandiru)”, conforme trechos destacados abaixo.

No segundo andar, numa distração deles, a gente se jogou no meio dos corpos que estavam ali no corredor. Foi a única alternativa. [...] Nesse momento chegou um PM, um tenente ou um capitão, não sei bem, falando:

Fala pra quem tiver vivo levantar e descer pro pátio.

Aí todo mundo desceu correndo com tudo. [...] Todo mundo pelado com a mão na cabeça, alguns feridos. (...) outros se recusavam a ir e levavam pontapés, a polícia jogava os cachorros em cima. [...] Vi cara ser mutilado pelos cachorros na minha frente (du Rap: 2002, p. 23-34).

Me joguei no meio dos corpos, e fiquei ali, me fingindo de morto. Aí os caras vinham, pisavam em cima, chutavam. Sentia aquela dor, mas não podia gemer, você não podia fazer nada. [...] Aí teve um momento que cessou um pouco, no quinto andar. Eles fecharam todos no xadrez, depois abriram, falaram: Quem estiver vivo sai correndo com a mão na cabeça, nu. Naquele momento nós saímos, eu mais outro companheiro, saímos disparando, sem olhar pra trás (Du Rap, 2002, p. 176- 177).

Com a formulação de um padrão de violência contra os pretos pobres periféricos, a conscientização coletiva dos rappers começou a expor um sistema genocida herdado da escravização e aperfeiçoado na ditadura militar-empresarial.

Com efeito, essa identificação da origem de grupos de Rap, como Sistema Negro, DMN, Câmbio Negro, MRN, Pavilhão 9 e Racionais MCs, impactou na expansão do mercado fonográfico, fazendo com que o Rap ganhasse maior visibilidade o que caracterizou, a segunda característica da segunda fase.

O maior grupo de Rap nacional da história, os Racionais MCs, está entre eles, o grupo foi formado em 1988, a partir do encontro de Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue), Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brow), Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock) e Kleber Geraldo Lelis Simões (KL Jay). Eles se tornaram muito importantes para o cenário de Rap em 1997, com o lançamento do álbum – “Sobrevivendo no Inferno”, o qual tem como tema central, a chacina do Carandiru, definindo-a como acontecimento decisivo, por ter revelado a política genocida do Estado brasileiro, bem como a necessidade de combatê-la.

Esse álbum mais tarde foi reconhecido como obra-prima da Música Popular Brasileira (MPB), sendo colocado como leitura obrigatória para o vestibular da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e, em 2015, na visita do Papa Francisco ao Brasil, o prefeito de São Paulo à época, ofereceu-lhe o referido álbum como presente.

Como última característica da segunda fase, vemos que a praça Roosevelt e a estação de metrô de São Bento, passaram a não ser mais os únicos pontos de encontros, abrindo espaço para as “posses” e encontros nas periferias. As “posses” tinham como objetivo, tomar posse do Hip-Hop para melhor desenvolvê-lo.

Os encontros nas periferias se deram pela migração do Rap para o Rio de Janeiro, a partir do ganho de visibilidade e do terreno propício em que se formava com a onda de violência, resultante de uma “onda” assaltos, sequestros, arrastões, saques, linchamentos, estupro e as supracitadas chacinas da Candelária e Vigário Geral.

Com efeito, mesmo com a dominação do Funk Carioca que mantinha o seu monopólio no Estado, apesar de ser um movimento cultural análogo ao Rap, tendo a mesma essência de denúncia, sendo considerado também um ritmo da periferia.

Cabe destacar, que o movimento do Rap no Rio de Janeiro, conseguiu mostrar as suas primeiras faces na Cidade de Deus<sup>6</sup> (CDD), como o surgimento da primeira rádio de Rap chamada “SOS Comunidade”, criada por DJ TR (Teste de Raça) e MV (“Mensageiro da Verdade”) Bill.

Em 20 de junho de 1993, o berço do Rap carioca se tornou palco de seu primeiro grande evento, conhecido como “I CDD SOS Consciência”, organizado pelos integrantes da ATCON na Cidade de Deus, associação de moradores e grupos de Rap, conseguindo recursos disponibilizados por empréstimos de colaboradores. O “I CDD SOS Consciência” teve a participação dos rappers MC Zezé, Guardiões da Cor, Geração Futuro, Damas do Rap, Artigo 288, Filhos do Gueto, NAT, Consciência Urbana e Gabriel O Pensador.

Isso mostra o surgimento da união das classes oprimidas, sendo elas pretas, pobres e faveladas, perante a política genocida que originou a “onda” de violência no Estado, assim atraindo pessoas de fora da comunidade para conhecer o novo som carioca, com sua essência de luta e resistência.

Esse evento serviu como abertura para a cultura do Rap no Estado, tornando possível a realização de mais eventos como esse.

A última fase deste período do Movimento Hip-Hop ocorreu na metade da década de 1990 a 2013, originando uma mudança na estética e identidade do movimento, tornando as questões de classe, o centro do debate, o que serviu para expandir o perfil dos integrantes da cena do Rap, que antes tinham como foco, o homem negro.

---

<sup>6</sup> Favela do Rio de Janeiro situada na Zona Oeste, berço do Rap carioca.

## CAPÍTULO 2 – INTELECTUAL ORGÂNICO

Para entender a desvantagem que o jovem periférico enquanto classe subalternizada sofre de forma mais enraizada, acabamos atingindo uma dimensão muito maior, ou seja, o chamado “capital cultural”, conforme postulado pelo sociólogo Pierre Bourdieu, no qual é apresentada a relação entre a luta de classes, na perspectiva marxista e o monopólio do acesso à cultura nas suas mais variadas dimensões.

Vale ressaltar, que por sua vez, o conceito de cultura, engloba processos sociais de construção de mundo, o que também está refletido na produção do folclore, da língua, das artes, da ciência, bem como das definições de “certo” e “errado”. Assim, a perspectiva marxista, também está refletida num maior ou menor domínio ideológico e sociocultural, no âmbito das sociedades contemporâneas.

De acordo com Cunha (2007), a disputa pela posse deste recurso raro (capital cultural) se dá pela legitimação de sua cultura fazendo assim, que o seu modo de vida seja o aceito, enquanto as demais classes tenham que aderi-los, se dando a distinção social a partir de tal, gerando uma modificação de atitudes e comportamentos das demais classes, como aponta a autora abaixo:

A abordagem talvez seminal do conceito de cultura pode ser encontrada tanto em sua obra *Sociologie de l'Algérie* (BOURDIEU, 1958), quando o autor descreve a intervenção colonial francesa sobre algumas tribos nômades e rurais na Argélia, e a modificação das atitudes e comportamentos dos sujeitos diante do ajustamento da nova ordem imposta (ROOBINS, 2005, p. 16), quanto em *Travail et travailleurs en Algérie* (BOURDIEU, 1963), quando Bourdieu analisa (com a colaboração do conceito de “racionalidade” weberiano) os impasses contidos na transição de uma sociedade pré-capitalista para um modelo de sociedade capitalista, desenvolvida e moderna (CUNHA, 2007).

Com efeito, torna os indivíduos que detém esse recurso, privilegiados proporcionando um poder real, melhores desempenhos escolares; e, um poder simbólico, ao ter uma relação de naturalidade com a cultura dominante. Devido aos privilégios proporcionados, chegamos em uma das vertentes que atingem os jovens diretamente, a

escolar, visto que o ambiente familiar afeta inegavelmente o desempenho no ambiente escolar devido às influências na esfera educacional consciente e influencia (in)conscientemente, o nível social, por meio do acesso à renda e nível cultural. E, conforme Cunha (2007):

A ação do meio familiar sobre o sucesso escolar parece quase exclusivamente cultural, uma vez que a proporção de “bons alunos” parece aumentar com a renda e o nível do diploma do pai. As duas instâncias, quando conjugadas, permitem aos pais não somente intervir com competência na escolaridade dos filhos, mas influenciar no desenvolvimento do aluno por meio do ambiente familiar, e notadamente as conversas e os diálogos entretidos entre pais e filhos (CUNHA, 2007).

Isso mostra uma herança familiar que impacta diretamente no destino escolar, pois os melhores resultados na escola são percebidos nas classes mais favorecidas, as quais detêm maior capital cultural, sendo que em contrapartida, as classes desfavorecidas têm mais dificuldades econômicas e sociais, já que o seu meio familiar não o proporcionaria, de forma geral.

Sendo assim, os jovens periféricos acabam tendo que se esforçar de modo redobrado, em relação aos jovens abastados para obterem o mesmo desempenho. Um exemplo disso, é quando o rapper Mano Brow, na introdução da música – “A Vida é Desafio”, parte integrante do DVD dos Racionais MC’s – “1000 Trutas 1000 Tretas”, faz a seguinte citação:

“Tem que acreditar. Desde cedo a mãe da gente fala assim: "Filho! por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor". Ai passado alguns anos eu pensei, "Como fazer duas vezes melhor, se você está pelo menos 100 vezes atrasado? atrasado pela escravidão, pela história, pelo preconceito, pelos traumas, pelas psicoses, enfim por tudo que aconteceu, duas vezes melhor como?". Ou melhora, você é o melhor ou o pior de uma vez, sempre foi assim, se você vai escolher o que estiver mais pertode você, mais perto da sua realidade, você vai ser duas vezes melhor como? Quem inventou isso dai? Quem foi o pilantra que inventou isso dae?”

Acorda pra vida rapaz.” (RACIONAIS MC’s, 2006).

Vimos que a falta de cultural proveniente dos malefícios do capital cultural e um dos fatores que contribui para que a juventude seja um período muito conturbado para alguns, pois é colocada como a fase de transição e busca de identidade, assim gerando não existência de uma uniformidade na juventude mesmo falando de indivíduos da mesma idade, onde fatores sociais, econômicos e culturais afetam diretamente na sua formação.

Nesta fase de transição e busca de identidade, jovens se apropriam de determinados valores através das culturas juvenis, sendo assim roupas, músicas, adereços, formas de lazer, tudo que indique um modo de vida específico, e práticas do cotidiano, assim trazendo um sentimento de pertencimento a determinado grupo.

O Rap se enquadra enquanto cultura juvenil pela quantidade de jovens que consomem essa cultura e pelo processo de acolhimento, pois os rappers contam a sua realidade enquanto pretos e periféricos e os jovens se veem nas músicas, assim gerando um lugar de pertencimento que os mostra a sua capacidade além do que é posta pela a sociedade que os oprimir intelectualmente, e juntamente com esses relatos que trazem pertencimento o Rap leva a esses jovens valores e significado para a construção de uma identidade ativista por meio de uma educação informal, através dos discursos, comportamentos, atitudes e linguagens.

E mesmo os jovens consumindo a mesma cultura e partilhando de realidades parecidas, não se pode afirmar que surgira uma uniformidade na produção de ideologias pois até em meio ao Rap existe forma de ativismos e ideologias diferentes.

Um exemplo disso são os rappers Dexter e MV Bill, Marcos Fernandes de Omena, mas conhecido como Dexter foi preso em 1998 por assalto a mão armada, então dirigiu sua carreira a ajudar pessoas na mesma situação e as tirar dessa vida, relata Loureiro (2017): “Aos 42 anos de idade, e de modo paralelo ao trabalho musical, Dexter realiza palestras em penitenciárias de diferentes estados brasileiros. [...]” (LOUREIRO, 2017), já Alex Pereira Barbosa ou MV Bill, por ter uma origem humilde na periferia e ser preto volta a sua carreira para falar com pessoas de mesma origem que ele: “As preocupações do rapper carioca orbitavam a questão racial. [...]” (LOUREIRO, op. cit.).

Apesar das possíveis criações de identidades distintas o preconceito para com o jovem preto e periférico e o mesmo, a partir de uma visão pejorativa que liga os jovens a violência e criminalidade, colocando-os como delinquentes e rebeldes, tendo como principal vítima e autor das práticas de violência, essa falácia é disseminada através das mídias que criam uma visão estigmatizada dos mesmos por serem um período de formação mais propício a se envolver com a violência.

Ocorre, porém, que a mídia em suas abordagens sobre os conflitos que caracterizam a emergência dos jovens no país, acaba criando uma visão estigmatizada desses sujeitos, e isso é facilmente observado nos noticiários que comumente vêm carregados de preconceitos e estigmas, para explicar as práticas de violência envolvendo jovens, como resultado de uma etapa problemática da vida (SANTOS e LEITE, 2017).

Nos noticiários a juventude é ligada ao mundo do crime, por serem pretos e pobres em um período de formação de identidade, transitório e a disposição a correr riscos, porém através de estudos vimos que o argumento de jovens enquanto causadores de violência e de envolvimento no crime não se mantem.

No mapa da violência do ano de 2014 é possível observar que a taxa de homicídios de jovens no Brasil entre o ano de 2000 a 2012 cresceu notoriamente. Diante disso, podemos dizer que a exposição do sujeito jovem a violência acontece mais como vítima de atos violentos do que como autor de práticas de violência. Ainda que o sujeito jovem cometa “crimes” que pela lei n. 8.069, de 13 de julho de 1990 considera-se ato infracional a porcentagem de jovens envolvidos com delitos é “de 8 a 10 % do total, ou seja, o “mundo adulto” é o principal protagonista da denominada delinqüência urbana nas grandes e medianas cidades do mundo” (GADEA, 2013, p. 12 apud SANTOS e LEITE, 2017).

E dentre esses 8 a 10% de jovens infratores, mesmo sendo um número pequeno e algo que não pode ser ignorado, porém temos que entender o motivo dos envolvimento desses jovens, de acordo como uma pesquisa feita no Centro de Referência Especializado de Assistência Social (CREAS II), na cidade de Cascavel (PR).

E, para Santos e Leite (2017):

[...] no que se refere aos atos infracionais que levaram a aplicação da medida socioeducativa tem-se que a maior incidência de infrações tanto para PSC quanto LA é:

- Associação para o tráfico
- Dirigir veículo automotor sem permissão para dirigir ou habilitação
- Lesão corporal leve
- Furto
- Receptação simples
- Tráfico ilícito de entorpecentes

(SANTOS e LEITE, 2017).

Por meio desse levantamento, é possível observar que a maioria das infrações, se dão por uma questão financeira, mostrando uma falta de suporte para com esses jovens e as suas famílias, (i)responsabilidade governamental em relação à ausência/ineficácia de políticas públicas/sociais.

Com efeito, a violência na juventude quando não por necessidade financeira surge como uma forma de linguagem e expressão, em reação ao abandono do Estado, sendo assim uma forma de confronto e busca por mais visibilidade, por conta da falta de lazer, escolas de qualidade e oportunidades de trabalho.

E, mesmo que por um abandono social para com essa parcela da sociedade as infrações cometidas têm que ser punidas como e previsto pela lei, uma das instituições responsáveis e o CREAS II, que oferece oficinas socioeducativas para “conscientizar” os jovens infratores de seus atos. Para tanto, Santos e Leite (2017) afirmam que:

O CREAS II realiza o atendimento dos adolescentes de forma sistemática, com frequência mínima semanal que garanta o acompanhamento contínuo e possibilite o desenvolvimento do Plano Individual de Atendimento (PIA). O trabalho na unidade está configurado a partir de atividades socioeducativas de atendimentos individuais, familiares, grupais e de interação com a comunidade. Dentre as várias atividades desenvolvidas no centro o foco da pesquisa de campo foi no acompanhamento de uma das oficinas socioeducativas: a oficina de rima. A instituição oferece um total de 11 oficinas, sendo que 3 delas são específicas de LA

e 8 específicas de PSC (SANTOS e LEITE, 2017).

Dentre as oficinas oferecidas, temos a de rima, usando o Rap como uma forma de se conectar com os jovens com o intuito de mudança de ideologia, mostrando que o crime não compensa, uma perspectiva que o Rap entrega por si só, forma de expressão e arma contra o sistema capitalista.

A oficina produz debates e discussões a partir de leituras e interpretações de poesias e documentos audiovisuais que abordavam o Rap, Hip-Hop e o crime, de acordo com o rapper Geovani de Oliveira, mas conhecido como Jhow que organizava a oficina, o Rap se apresenta como importante ferramenta de conexão para mudar a vida desses jovens. Sendo assim:

a gente ali tenta fazer eles refletir pelo menos pra valorizar a vida, falar não minha vida vale mais que só ganha um troco rapidão, ir preso ou morrer tá ligado (...) muda assim não vai mudar ninguém, mas pelo menos uma reflexão ali é o que eu tento fazer acontecer (...) tem alunos que pá refletem mesmo de um jeito tipo que nossa mano eu fiz tal coisa e tal e pô não valeu mesmo a pena cara, então vou ficar de boa, arruma um trampo e tal, ao mesmo tempo também que tem uns cara que não eu sou vida loca, eu vou vixi, e se desacreditar de mim te mato também professor, hehe, assim, fita cabulosa, tem os pontos positivos e negativos, é um público muito grande, e muitos casos (JHOW, Oficineiro de Rima no CREAS II apud SANTOS e LEITE, 2017).

A escolha do Rap enquanto ferramenta de conexão com os jovens se dá pelo seu aprendizado e formação de pensadores pouco convencional, assim produzindo uma educação informal necessária para muitos desses jovens que apresentam problemas com a forma ortodoxa de ensino. Além do conceito supracitado de “capital cultural”, outro fator que agrava a falta de acolhimento da escola para com os jovens é o preconceito linguístico.

Esse preconceito se dá pelo fato dos professores e a escola, na montagem de grades curriculares abordam pouco o “dialeto não-padrão” (“gírias”) e, quando citados nas salas, o discurso do professor acaba estereotipando o dialeto e os seus falantes. Esse problema é apresentado pelos Racionais MC’s na citação acima, na qual é abordada o preconceito

linguístico, a partir da forma que é chamada, ou seja, “dialeto não-padrão”.

Assim, gerando um sentimento de insegurança e baixa autoestima, fazendo-os duvidar da sua capacidade de uso da língua a partir de uma hipercorreção para com os jovens. Essa hipercorreção ao seu modo de fala não leva em consideração o uso do dialeto não-padrão como uma forma de pertencimento a uma classe ou um grupo ocorrendo de forma espontânea, como foi citado na cultura juvenil.

Contudo, podemos ver o que Rap exerce forte influência em seus ouvintes, um exemplo disso, são os influenciadores e o grupo Racionais MC's, o qual se mostrou muito importante para a história do Rap e para as periferias.

Os Racionais MC's trouxeram maior visibilidade e respeito, de forma que o álbum – “Sobrevivendo no Inferno”, o qual foi considerado uma obra-prima da Música Popular Brasileira, sendo comparado a outras obras icônicas da cultura brasileira. De acordo com Racionais MC's (2018):

Seu impacto no cenário nacional pode ser comparado sem exageros ao de outras grandes obras pertencentes aos mais diversos campos culturais, como Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, Terra em Transe, de Glauber Rocha, e Chega de Saudade, de João Gilberto. Em termos políticos, contudo, é praticamente sem paralelo (RACIONAIS MC's, 2018).

Além disso, para a periferia as músicas dos Racionais MC's, soava como algo a mais que uma melodia, atuando como arma para revolucionários, devido à postura agressiva, imposta pelo grupo em relação aos assuntos tratados, fazendo com que até hoje, pretos e pobres “vistam a camisa” do grupo, tornando-os um símbolo de resistência e voz para os oprimidos. Além dessa visão revolucionária, os Racionais MC's trouxeram orgulho para as periferias, mediante uma nova estética, como é citado no livro do próprio grupo:

[...] Já para o sociólogo Tiaraju D'Andreamais do que simplesmente representar o cotidiano periférico em crônicas poderosas a obra dos Racionais ajudou a fundar uma nova subjetividade, criando condições para a emergência do que ele define como “sujeito

periférico”: o morador da periferia que assume sua condição, tem orgulho desse lugar e age politicamente a partir dele O termo “periferia” passaria a designar não apenas “pobreza e violência” - como até então ocorria no discurso oficial e acadêmico -, mas também "cultura e potência", confrontando a lógica genocida do Estado por meio da elaboração coletiva de outros modos de dizer (RACIONAIS MC's, 2018).

Por meio da análise do Rap e, em específico, dos Racionais MC's por serem um dos grupos mais importantes do Movimento nacional, acabamos entendendo que os grupos de Rap e rappers. Individualmente, atuam como educadores, a partir da observação que as visões políticas e de mundo sofrem alterações, gerando uma emancipação ideológica, após se tornarem ouvintes do Rap ativista, podendo ser denominados como educadores das periferias, por suas vozes ecoarem entre os oprimidos, os quais são a parcela da população moradora destes locais.

Porém, os rappers entendem que o processo de emancipação dos oprimidos tem que ser algo autônomo, fazendo com que os protagonistas desse processo sejam os próprios oprimidos, assim criando uma nova cultura de oposição as classes opressoras e seus intelectuais que tentam a todo momento definir um intelectual e um não-intelectual para que haja uma distinção clara, assim colocando que só a classe opressora possuiria intelectuais, mas mesmo nem todos exercerem a função de intelectual todos seriam intelectuais, pois Gramsci considera que toda atividade humana é considerada como operação intelectual e além de intelectuais todos seriam filósofos, mediante a “filosofia espontânea”.

Dessa forma, podemos realizar a leitura do texto Problemas do materialismo histórico (Gramsci, 1978), encontrando, logo no seu início, as seguintes palavras:

É preciso destruir o preconceito muito difundido de que a filosofia é qualquer coisa de muito difícil pelo fato de ser atividade intelectual própria de uma determinada categoria de cientistas especializados ou de filósofos profissionais e sistemáticos. É preciso, portanto, demonstrar preliminarmente que todos os homens são “filósofos”, definindo os limites e as

características desta “filosofia espontânea”, própria de “toda a gente”, isto é, da filosofia contida: 1) na própria linguagem, que é um conjunto de noções e de conceitos determinados e não só de palavras gramaticalmente vazias de conteúdo; 2) no senso comum e no bom senso; 3) na religião popular e, portanto, também em todo o sistema de crenças, superstições, opiniões, modos de ver e de atuar que se esboçam naquilo que geralmente se chama folclore (GRAMSCI, 1978 apud SOLER, 2017, p. 21).

A partir desse entendimento dos rappers podem ser considerados enquanto intelectuais orgânicos, esse conceito é apresentado por Antoni Gramsci um filósofo marxista, escritor, teórico político, jornalista, crítico literário, linguista, historiador e político, sendo um dos fundadores do partido socialista italiano que em sua trajetória política luta contra o fascismo.

Por meio de sua observação dos intelectuais da época do século XX, viu a necessidade de criação de uma nova forma de intelectuais, esse cenário é apresentada no SOLER (2017), trazendo uma comparação de duas formas de intelectuais da época os intelectuais tradicionais e os intelectuais revolucionários, apresentando assim as suas limitações. E, durante a análise são apresentados os dois tipos de intelectualidades, os “intelectuais tradicionais” apresentavam um distanciamento do seu material de estudo e uma visão de não poder de opor mesmo que necessário aos interesses das classes dominantes e aos interesses religiosos. Essa limitação se dá pelo fato do “intelectual tradicional” ser associado à Igreja, pois a mesma detinha o monopólio do conhecimento até a Idade Média, como pontua Soler (2017):

O intelectual tradicional está associado principalmente à Igreja, isso porque o clero monopolizou, durante muitos anos, o acesso ao conhecimento. Esse monopólio se converteu na existência dos primeiros intelectuais totalmente comprometidos com os interesses da Igreja pela difusão ideológica e a revelação da Sagrada Escritura. É somente a partir das grandes navegações que começaram a proliferar novas vozes de enfrentamento do poder eclesiástico (SOLER, 2017).

Já o intelectual revolucionário é analisado por meio do marxismo, apesar de Gramsci ser um filósofo marxista, ele critica a ideologia dos marxistas que acreditavam que a única forma de se fazer uma revolução, seria a partir da tomada dos meios de produção, assim com uma ideologia de solucionar somente os problemas infraestruturais, já para Gramsci, o mais importante seria a construção de ideologias que priorizassem a conscientização, assim surgiu o conceito de “intelectual orgânico”.

O “intelectual orgânico”, surgiu então, sem as limitações do “intelectual tradicional”, sem suas limitações, tratando de assuntos que não vão agradar a burguesia e, nem a Igreja e, sendo um intelectual que não se encontra longe do seu “material de estudo”, assim fazendo com que esses intelectuais, atuando internamente nas estruturas, lutando para que haja condições de formação de uma consciência de classe emancipadora, tornando os sujeitos que desenvolvem essa consciência praticantes do práxis (palavra originada do grego praxis que quer dizer ação, porém para Gramsci, a práxis passou a significar o fazer da sua própria história, envolvendo a ação com a reflexão), para a formação da hegemonia do proletariado, como afirma Soler (2017):

[...] Tal função exercida pela hegemonia desdobra-se num projeto de transformação da crítica, pois se efetiva no instante em que a filosofia deixa de ser algo deslocado da realidade para tornar-se parte de uma engrenagem político-prática que viabiliza a superação do conservadorismo, em nome do fortalecimento de novas concepções culturais e sociais (SOLER, 2017).

Porém, o processo de formação e autônomo, os intelectuais se tornam responsáveis apenas pela formação de um ambiente propício para esse desenvolvimento individual para um coletivo, como foco na igualdade intelectual como diz Soler (2017): “[...] Se existem uma ciência e uma cultura comprometidas com os interesses burgueses, deve existir igualmente, na outra ponta dessa relação dialética, um espaço para a insurreição de estratégias que intensificam e massificam a cultura [...]” (SOLER, 2017).

Dessa forma, se pode comparar os rappers a um “intelectual orgânico”, pelos fatores supracitados, os quais definem um intelectual da classe trabalhador na perspectiva gramscian, indo além, é possível colocar o Rap como uma forma literária, comprometida

com a realidade nacional, o que teria faltado na Itália, nas primeiras décadas do século XX, mostrando a sua necessidade no contexto atual como formador de consciência de classe. Ainda segundo, Soler (2017):

Ao examinar o papel da hegemonia no contexto da Itália, Gramsci (2007) depara-se com uma conclusão: a de que não existia naquele país nenhuma manifestação literária comprometida com a realidade nacional que porventura fosse capaz de ter uma forte amplitude junto aos setores populares. A inexistência, pois, de uma literatura popular seria um dos maiores obstáculos para a constituição de uma educação crítica e transformadora. Nesse sentido, a formação de uma literatura popular é importantíssima para pensar-se o comprometimento do intelectual em relação a seu papel no interior da sociedade. Para Gramsci (2007), o texto literário necessita de uma difusão junto aos setores populares, contribuindo, dessa forma, para a formação de uma identidade nacional (SOLER, 2017).

E para toda essa formação é necessário um lugar de aprendizado sendo ele a escola, um álbum de Rap ou uma roda de conversa, exercendo o papel de educador e educando que satisfaz a necessidade de um núcleo de formação intelectual, porém para Soler (op. cit.), é necessário que o meio de transferência de conhecimento, haja uma emancipação política de forma que ele critica a política educacional que foca na formação técnica e instrumental, a qual visa somente a emancipação financeira.

E, quando entramos na formação de um ambiente propício para o desenvolvimento individual abordado por Gramsci, embarramos no conceito de “pedagogia da autonomia”, criado por Paulo Freire que foi um educador, escritor e filósofo, sendo reconhecido como patrono da Educação brasileira, se podendo lincar as duas teses ao Rap ativista e às suas ideologias.

Para Souza (1996), parafraseado por Souza (2021), a pedagogia da autonomia é:

A pedagogia da autonomia é um chamamento político, ético, crítico: é educação que deve se constituir como modo de vida, como práxis social, sintetizando a reflexão, a ação de decidir e a ação transformadora. Não pode ser deixada para depois, ou para determinados momentos formais;

tem que se fazer experiência vital de todos os dias, em todas as horas. Ninguém é autônomo primeiro para depois decidir. A autonomia vai se constituindo na experiência de várias, inúmeras decisões que vão sendo tomada (SOUZA, 1996, p. 207 apud SOUZA, 2021).

Assim como Gramsci, Paulo Freire fala sobre a importância da criação de um ambiente que estimule o educando a ser um participante ativo, não um consumidor passivo, por tanto estimulando a participação do educando para a formação de um processo pedagógico autônomo. E, mesmo que todo o processo de pedagogia trate da autonomia a uma necessidade da formação de conhecimento através do educando e do educador, isso não se dá de forma autoritária, um exemplo do autoritarismo que impera no sistema de ensino tradicional e a experiência de Bell Hooks citado por Souza (op. cit.), parafraseando Hooks (2017):

A maioria dos meus professores não estavam nem um pouco interessados em nos esclarecer. Mais que qualquer outra coisa, pareciam fascinados pelo exercício do poder e da autoridade dentro do seu reininho - a sala de aula. Não quero dizer que não houvesse tiranos encantadores e benevolentes, mas minha memória me diz que era raro - extraordinariamente, assombrosamente raro - encontrar professores profundamente comprometidos com práticas pedagógicas progressistas. Isso me desiludiu; a maioria dos meus professores não me despertou o desejo de imitar seu estilo de ensino (HOOKS, 2017, p. 30 apud SOUZA, 2021).

Não obstante, as duas teses supracitadas a imagem do educador e apresentada como um “animador cultural”, que teria o papel de estimular os educandos visando uma intelectual e política entendendo seu papel e não exercendo uma ditadura pela sua posição hierárquica, também é visto no Rap, quando os rappers entendem que não são os “donos da verdade”.

Além disso, apenas com o propósito de expressar a realidade dos oprimidos, um exemplo seria em relação ao álbum – “Sobrevivendo no Inferno”, no qual a figura autoritária do professor dos primeiros discos do grupo, cedeu espaço para uma nova fase, na

qual, o grupo adquiriu a postura de um pastor marginal que almejaria a paz de qualquer forma, representando uma postura de acolhimento e guia, diferentemente do professor que representaria autoritarismo e distanciamento.

Esse espaço não hierárquico forma um ambiente em que o educando se sente confortável em compartilhar suas ideias e vivências, assim entrando na parte mais importante da construção do conhecimento que seria a escuta, esse processo se dá através do respeito ao saber dos indivíduos para a formação de um coletivo ativo.

### CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DAS LETRAS DE RAP SELECIONADAS

Este Capítulo aborda a análise das músicas de rappers como, “Tô ouvindo alguém me chamar”, “Periferia é periferia”, “Griot” e “Canção infantil”, tendo como objetivo demonstra o caráter político das letras e o papel sociopolítico, exercido pelos rappers mediante as críticas acerca da realidade vivida, se enquadrando no conceito de “intelectual orgânico”, de Antônio Gramsci, no sentido de compreender que há um processo de conscientização, na “pedagogia do Rap”, bem com na proposta formativa de Paulo Freire, particularmente, em sua obra – “Pedagogia da Autonomia”.

Com efeito, “Tô ouvindo alguém me chamar”, é uma composição do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, lançado em 20 de dezembro de 1997 pelo selo da gravadora Cosa Nostra. Essa faixa conta com a participação “apenas”, de Pedro Paulo Soares Pereira, vulgo Mano Brow.

Na música, percebemos uma construção de um “eu lírico”, que está no crime desde a sua infância, o qual conta como se envolveu, assim como a sua trajetória na vida do crime, porém essa reflexão acontece no momento em que sofre uma tentativa de homicídio e, por esta razão, em uma situação de quase morte, na qual vê a sua vida passando em frente aos seus olhos:

(Aí mano, o Guina mandou isso aqui pra você)  
Tô ouvindo alguém gritar meu nome Parece um  
mano meu, é voz de homem Eu não consigo ver  
quem me chama  
É tipo a voz do Guina  
Não, não, não, o Guina tá em cana Será? Ouvi dizer  
que morreu  
Sei lá!

Na fala que antecede o começo da música e na primeira estrofe, o “eu lírico” apresenta um personagem muito importante na construção da música, o Guina, relatando o momento em que sofre uma tentativa de homicídio, sendo o mandante, o próprio Guina, conforme descrito no trecho destacado abaixo.

Última vez que eu o vi  
Eu lembro até que eu não quis ir, ele foi

Parceria forte aqui era nós dois Louco, louco,  
louco e como era  
Cheirava pra caralho (vixe), sem miséria  
Todo ponta firme, foi professor no crime  
Também mó sangue frio, não dava boi pra  
ninguém

E, nas próximas estrofes, é representada uma intensa parceria entre o “eu lírico” e o Guina, considerando-o como amigo e o seu professor no crime, porém já mostra o Guina como uma pessoa desequilibrada e usuária de drogas:

Putaquele mano era foda Só moto nervosa  
Só mina da hora Só roupa da moda  
Deu uma pá de blusa pra mim Naquela fita na  
butique do Itaim  
Mas sem essa de sermão, mano, eu também quero  
ser assim Vida de ladrão não é tão ruim

Nas estrofes seguintes, vemos uma admiração do “eu lírico” pelo Guina, sendo a causa do envolvimento dele com o crime, o que acaba sendo a realidade de muitos jovens e crianças nas favelas que são atraídos pela vida do crime, por verem o luxo ostentado e o respeito adquirido:

Pensei Entrei  
No outro assalto eu coleí e pronto Aí o Guina deu  
mó ponto  
Aí é um assalto, todo mundo pro chão, pro chão  
Aí filho-da-puta, aqui ninguém tá de brincadeira  
não Mais eu ofereço o cofre mano, o cofre, o  
cofre  
Vamo lá que o bicho vai pegar  
Pela primeira vez vi o sistema aos meu pés  
Apavorei, desempenho nota dez  
Dinheiro na mão, o cofre já tava aberto O  
segurança tentou ser mais esperto  
Foi defender o patrimônio do playboy (tiros) Não  
vai dar mais pra ser super-herói  
Se o seguro vai cobrir (ha-ha) Foda-se, e daí?  
O Guina não tinha dó Se reagir, bum, vira pó

Logo em seguida, é apresentado o seu primeiro assalto, no qual participam, o Guina, o “eu lírico” e outros assaltantes, ficando claro nas falas do respectivo clipe. Nesse assalto, o “eu lírico” sente uma falsa sensação de poder quando é dito: “Pela

primeira vez vi o sistema aos meus pés”, o que acaba fazendo com que se torne no seu entendimento, maior que o mesmo, o qual sempre o oprimiu. Porém, o “eu lírico”, apenas está seguindo a “política de extermínio” (pobre matando pobre), na qual o Estado aplica, sendo que o Guina mata o segurança que tentou reagir ao assalto:

Sinto a garganta ressecada  
E a minha vida escorrer pela escada Mas se eu  
sair daqui eu vou mudar  
Eu tô ouvindo alguém me chamar Eu tô ouvindo  
alguém me chamar

No fim da estrofe e a que a sucede, é o “eu lírico”, voltando para o presente após a tentativa de homicídio, na qual sente a morte chegando:

Tinha um maluco lá na rua de trás Que tava com  
moral até demais Ladrão, e dos bons  
Especialista em invadir mansão Comprava  
brinquedo a reviria Chamava a molecada e  
distribuía Sempre que eu via ele tava só  
O cara é gente fina mas eu sou melhor Eu aqui na  
pior, ele tem o que eu quero Joia escondida e uma  
380  
No desbaratino ele até se crescia Se pan, ignorava  
até que eu existia  
Tem um brilho na janela, é então A bola da vez  
Tá vendo televisão  
(Psiu, vamo, vai, entrando)  
Guina no portão, eu e mais um mano  
Como é que é neguinho?  
Se dirigia a mim, e ria, ria, como se eu não fosse  
nada Ria, como fosse ter virada  
Estava em jogo, meu nome e atitude Era uma vez  
Robin Hood  
Fulano sangue-ruim, caiu de olho aberto Tipo me  
olhando, é, me jurando  
Eu tava bem de perto e acertei uns seis O Guina  
foi e deu mais três

As próximas estrofes apresentam o segundo assalto onde foi o Guina o eu lírico e mais um mano, eles queriam roubar as joias e uma arma de outro ladram e nesse assalto e onde o eu lírico comete seu primeiro homicídio e é apresentada uma ganância da parte do eu lírico em crescer na vida do crime não aceitando ser inferior ao bandido que foi alvo do assalto, conforme descrito a seguir:

Lembro que um dia o Guina me falou Que não  
sabia bem o que era amor Falava quando era  
criança  
Uma mistura de ódio, frustração e dor De como  
era humilhante ir pra escola Usando a roupa dada  
de esmola  
De ter um pai inútil, digno de dó Mais um  
bêbado, filho da puta e só  
Sempre a mesma merda, todo dia igual Sem feliz  
aniversário, Páscoa ou Natal Longe dos cadernos,  
bem depois  
A primeira mulher e o 22  
Prestou vestibular no assalto do busão Numa  
agência bancária se formou ladrão Não, não se  
sente mais inferior  
Aí neguinho, agora eu tenho o meu valor  
Guina, eu tinha mó admiração, ó  
Considerava mais do que meu próprio irmão, ó  
Ele tinha um certo dom pra comandar  
Tipo, linha de frente em qualquer lugar  
Tipo, condição de ocupar um cargo bom e tal  
Talvez em uma multinacional  
É foda  
Pensando bem que desperdício Aqui na área  
acontece muito disso Inteligência e personalidade  
Mofando atrás da porra de uma grade.

Nas duas estrofes abaixo, se trata mais do Guina, demonstrando a sua revolta pela pobreza, assim como em relação ao pai ausente e viciado, o qual o privou de convívio familiar. E, na segunda estrofe, é representado o desperdício do dom de Guina para comandar, o qual acabou sendo utilizado para o crime, por falta de apoio familiar e chances para poder exercer o seu dom de maneira honesta.

Porém, essa realidade não é vista apenas na música, sendo muito comum pessoas de favela, sofrerem preconceitos e não conseguirem empregos, como apresentado abaixo:

Eu só queria ter moral e mais nada Mostrar pro  
meu irmão  
Pros cara da quebrada  
Uma caranga e uma mina de esquema Algum  
dinheiro resolvia o meu problema O que eu tô  
fazendo aqui?  
Meu tênis sujo de sangue, aquele cara no chão  
Uma criança chorando e eu com um revolver na  
mão Era um quadro do terror, e eu que fui o autor

Agora é tarde, eu já não podia mais Parar com  
tudo, nem tentar voltar atrás Mas no fundo, mano,  
eu sabia  
Que essa porra ia zoar a minha vida um dia Me  
olhei no espelho e não reconheci  
Estava enlouquecendo, não podia mais dormir  
Preciso ir até o fim  
Será que Deus ainda olha pra mim? Eu sonho  
toda madrugada  
Com criança chorando e alguém dando risada  
Não confiava nem na minha própria sombra Mas  
segurava a minha onda [...].

O “eu lírico” começa se arrepende e repensar os motivos de ter entrado na vida do crime, ainda falando sobre seu segundo crime após cometer o homicídio ele entende que tomou uma decisão que vai assombrar para o resto de sua vida.

Nunca mais vi meu irmão  
Diz que ele pergunta de mim, não sei não A gente  
nunca teve muito a ver  
Outra ideia, outro rolê Os malucos lá do bairro  
Já falava de revolver, droga, carro Pela janela da  
classe eu olhava lá fora A rua me atraía mais do  
que a escola Fiz 17, tinha que sobreviver  
Agora eu era um homem, tinha que correr No  
mundão você vale o que tem  
Eu não podia contar com ninguém Cuzão  
Fica você com seu sonho de doutor Quando  
acordar cê me avisa, morô? Eu e meu irmão era  
como óleo e água  
Quando eu saí de casa trouxe muita mágoa.

Com efeito, o “eu lírico” apresenta uma questão já debatida sobre a rua ser mais atraente que a escola, ou seja, se entende esse fato como responsabilidade do “capital cultural” e, da falta de prática do que é retratado por Paulo Freire, no Livro – “Pedagogia da Autonomia”, bem como também é retratado, o amadurecimento precoce pelo fato de com 17 anos, o “eu lírico”, se vê como homem e não mais como jovem:

Me chamaram para roubar um posto Eu tava  
duro, era mês de agosto  
Mais ou menos três e meia, luz do dia Tudo fácil  
demais, só tinha um vigia  
Não sei, não deu tempo, eu não vi, ninguém viu  
Atiraram na gente, um moleque caiu

Prometi pra mim mesmo, era a última vez Porra,  
ele só tinha 16  
Não, não, não, tô afim de parar Mudar de vida, ir  
pra outro lugar Um emprego decente, sei lá  
Talvez eu volte a estudar  
Dormir a noite era difícil pra mim Medo,  
pensamento ruim  
Ainda ouço gargalhadas, choro, vozes A noite era  
longa  
Mó neurose.

Nessa parte, o “eu lírico” se arrepende de fato, e sai da vida do crime, pensando em levar uma vida honesta, pois apesar de estar com a consciência pesada pela escolha feita no segundo assalto, ele decide fazer mais um, por falta de dinheiro. Porém, quando o “eu lírico” vai sair do crime... *“Tem uns malucos atrás de mim Qual que é?”*:

Eu nem sei  
Diz que o Guina tá em cana e eu que cagiüetei Pô,  
logo quem, logo eu, olha só, ó  
Que sempre segurei os B.O  
Não, eu não sou bobo, eu sei qual é que é  
Mas eu não tô com esse dinheiro que os cara quer  
Maior que o medo, o que eu tinha era decepção  
A trairagem  
A pilantragem A traição  
Meus aliado, meus mano, meus parceiro  
Querendo me matar por dinheiro  
Vivi sete anos em vão  
Tudo que eu acreditava não tem mais razão, não.

Desse modo, é apresentado o motivo de Guina, o parceiro e professor no crime querer a morte do “eu lírico”, pois o Guina acredita que o “eu lírico”, tinha o traído e por isso estava na cadeia. No começo da música é dito: “Última vez que eu o vi / Eu lembro até que não quis ir, ele foi”.

Entende-se que esse é o momento da suposta traição, já o “eu lírico”, quando descobre o motivo, prefere a morte a ser considerado traidor, isso é expressado na música Vida loka (Parte 2), quando é dito: “Morrer como homem é o prêmio da guerra”.

Essa noite eu resolvi sair  
Tava calor demais, não dava pra dormir ia levar  
meu canhão  
Sei lá, decidi que não  
É rapidinho, não tem precisão

Muita criança, pouco carro, vou tomar um ar  
Acabou meu cigarro, vou até o bar  
(E aí, como é que é, e aquela lá ó?)  
Tô devagar, tô devagar  
Tem uns baratos que não dá pra perceber  
Que tem mó valor e você não vê  
Uma pá de árvore na praça  
As criança na rua  
O vento fresco na cara  
As estrelas  
A Lua.

E nessa outra parte da música, se dá no dia da tentativa de homicídio e é a primeira que o “eu lírico”, fala da vida mais devagar, mesmo sabendo que poderia morrer a qualquer momento, aprecia o que está ao redor do caminho de sua casa ao bar, dando assim, valor às coisas simples, bem como à liberdade, como não faz no começo de sua história, mostrando o “eu lírico” com um sentimento de liberdade, após a saída da vida no crime:

Dez minutos atrás, foi como uma premonição  
Dois moleques caminhando em minha direção  
Não vou correr, eu sei do que se trata  
Se é isso que eles querem Então vem, me mata  
Disse algum barato pra mim que eu não escutei  
Eu conhecia aquela arma, é do Guina, eu sei Uma  
380 prateada, que eu mesmo dei  
Um moleque novato com a cara assustada  
(Aí mano, o Guina mandou isso aqui pra você)  
Mas depois do quarto tiro eu não vi mais nada  
Sinto a roupa grudada no corpo Eu quero viver  
Não posso estar morto  
Mas se eu sair daqui eu vou mudar Eu tô ouvindo  
alguém me chamar.

Nas últimas duas estrofes voltamos ao momento em que o eu lírico é baleado, pela frustração de ter escolhido o caminho errado ele aceita a morte não completamente, pois ele vê os dois garotos que vão tentar matá-lo e decide não fugir, porém quando é baleado, vemos que não aceita a morte e diz: “Mas se eu sair daqui eu vou mudar”, com o som do aparelho medidor de batimentos cardíacos do hospital ao fundo.

Já a faixa, “Periferia é periferia (Em qualquer lugar)”, que também faz parte do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, é cantada por Edivaldo Pereira Alves, vulgo Edi Rock, mais um dos integrantes do grupo Racionais MC’s.

Essa música tem como objetivo, apresentar o contexto urbano periférico, abordando o uso abusivo de drogas, infraestrutura e condições de trabalho precárias, assim, problematizando a realidade, ao demonstrar a “verdade da periferia”:

De dia a pivetada a caminho da escola  
À noite vão dormir enquanto os manos “decola”  
Na farinha... hã! Na pedra... hã!  
Usando droga de monte, que merda! hã!  
Eu sinto pena da família desses cara  
Eu sinto pena, ele quer mas ele não para!

Vale ressaltar, que a música começa apresentando um contraste entre o dia e a noite na periferia, enquanto de dia temos um ambiente familiar com crianças indo para a escola, à noite temos uma realidade que se assemelha à “Cracolândia”, onde a periferia é tomada por indivíduos que fazem uso abusivo de drogas.

É mostrado que apesar de serem escolhas individuais, estas afetam o coletivo familiar, sendo que por fim, o indivíduo acaba entrando na dependência química, explicitando que quem está nessa vida, muitas vezes tenta sair, mas não consegue:

Herdeiro de mais alguma Dona Maria  
“Cuidado, senhora, tome as rédeas da sua cria!”  
Porque o chefe da casa, trabalha e nunca está  
Ninguém vê sair, ninguém escuta chegar  
O trabalho ocupa todo o seu tempo  
Hora extra é necessário pro alimento  
Uns reais a mais no salário

Nesses versos, é apresentada a realidade de algumas das famílias da periferia, na qual a mãe tem toda a pressão da sociedade de criar o filho sozinha, ou seja, “tome as rédeas da sua cria”, evidenciando a necessidade de “super proteção”, pelo fato de a criança crescer em um lugar de muita exposição a drogas ou ao narcotráfico, agravando ainda mais as dificuldades de se crescer sem uma figura paterna, acabando por ter que se espelhar nos “exemplos da rua”, porém não por escolha própria, mas por seu trabalho precarizado:

Esmola de um patrão, cuzão milionário!  
Ser escravo do dinheiro é isso, fulano 360 dias  
por ano, sem plano  
Se a escravidão acabar pra você  
Vai viver de quem?  
Vai viver de quê?

O sistema manipula sem ninguém saber  
A lavagem cerebral te fez esquecer  
Que andar com as próprias pernas não é difícil  
Mais fácil se entregar, se omitir  
Nas ruas áridas da selva  
Eu já vi lágrimas demais, o bastante pra um filme  
de guerra.

Não obstante, após apresentar a realidade do pai, Edi Rock começa a criticar o capitalismo e a forma como trata o trabalhador, fazendo analogia à escravidão, assim, estimulando o povo a se rebelar contra este modelo econômico opressor, tentando fazê-lo entender que não é difícil, mas não será fácil. E finaliza a estrofe, comparando a periferia com um filme de guerra, em relação ao sofrimento que é imposto:

Aqui a visão já não é tão bela  
Não existe outro lugar Periferia (gente pobre)  
Aqui a visão já não é tão bela  
Não existe outro lugar  
Periferia é periferia.

Na repetição das duas estrofes quase idênticas é alterado somente, o “gente pobre” para “é periferia”, o que tem o intuito de apresentar os problemas centrais da periferia, isto é, a pobreza e a desigualdade.

Cabe destacar, que na construção da música, Edi Rock apresenta o uso abusivo de drogas como uma consequência da pobreza, uma fuga da realidade, como é relatado na estrofe – “vários botecos abertos, várias escolas vazia”:

A covardia dobra a esquina e mora ali Lei do  
Cão, Lei da Selva, hã  
Hora de subir!  
– “Mano, que treta, mano! Mó treta, você viu?  
Roubaram o dinheiro daquele tio!”  
Que se esforça sol a sol, sem descansar  
Nossa Senhora o ilumine, nada vai faltar É uma  
pena  
Um mês inteiro de trabalho  
Jogado tudo dentro de um cachimbo, caralho!  
O ódio toma conta de um trabalhador  
Escravo urbano

Um simples nordestino  
Comprou uma arma pra se auto-defender  
Quer encontrar  
O vagabundo, q'essa vez não vai ter... boi  
– “Qual que foi? (Qual que foi?)”  
Não vai ter... boi  
– “Qual que foi? (Qual que foi?)”  
A revolta deixa o homem de paz imprevisível  
E sangue no olho, impiedoso e muito mais  
Com sede de vingança e prevenido.

E, seguindo na vertente do homem que sofre a opressão do sistema econômico, vemos que após um mês de trabalho, ele é assaltado, o que gera uma revolta muito grande, fazendo com que o homem que leva uma vida honesta, se torne “errado” perante à lei ao comprar uma arma, porém isso acontece pela falta de suporte do Estado para com a periferia e as favelas, em relação à segurança pública, fazendo com que os moradores sejam reféns do crime.

Com ferro na cinta, acorda na madrugada de quinta  
Um pilantra andando no quintal  
Tentando, roubando, as roupas do varal Olha só  
como é o destino, inevitável!  
O fim de vagabundo, é lamentável!  
Aquele puto que roubou ele outro dia  
Amanheceu cheio de tiro, ele pedia  
Dezenove anos jogados fora  
É foda!  
Essa noite chove muito  
Por que Deus chora

Com efeito, apesar de ser dito que o homem comprou a arma para a sua autodefesa, se percebe um sentimento de ódio e vingança para com quem o assaltou, sendo que essa incitação ao ódio é gerada pela “política de extermínio”, a qual faz um pobre favelado odiar outro pobre favelado que se encontra em condições piores, tal como é retratado nos versos seguintes – “Muita pobreza, estoura violência! / Nossa raça está morrendo”:

Eu não vou ficar do lado de ninguém, por quê?  
Quem vende a droga pra quem? Hã!  
Vem pra cá de avião ou pelo porto, cais Não  
conheço pobre dono de aeroporto e mais Fico  
triste por saber e ver Que quem morre no dia a dia  
é igual a eu e a você.

Cabe destacar, que esses versos da música, retratam, o maior descaso para com a periferia, sendo o causador de chacinas e mortes de pessoas inocentes.

A guerra contra o narcotráfico já deixou muitos mortos nas periferias, mas o governo tão interessado em fazer operações policiais nas favelas para combatê-lo, mas não combate os seus fornecedores, pois sabemos que as drogas e as armas não são produzidas dentro das periferias e favelas.

Portanto, apesar do narcotráfico ser um mercado que movimenta bilhões de dólares por ano, esse dinheiro não fica nas favelas e periferias.

Por outro lado, a faixa “Griot”, lançada em 2011, é do rapper, compositor, produtor, apresentador e ativista brasileiro, Rodrigo Cerqueira de Souza Machado Vieira, vulgo MC Marechal.

A referida composição tem como objetivo, falar do Rap e do rumo que está tomando, sendo nos tempos atuais mais comercial, tratando mais de ostentação e crime, do que passando mensagens:

Meus rap são minha vida neguin  
No show eu passo o sentimento que eles tem  
Brotá na mente dos amigo é minha vida também  
Na mente de quem nunca viu, que isso tio, esse cara é quem?  
E foda-se pras gravadora, não rendo e monto a minha  
Invisto em rap de mensagem com cultura porra  
E ao mesmo tempo faço funcionar as calculadora  
Se eu faço por dinheiro, às vezes sim  
Dom Din que eu não posso dispensar pra continuar fazendo som  
O que eu quero? o que faz eu me sentir mais vivo  
Pois eu já me senti livre, hoje eu quero é sentir que eu vivo

Com efeito, MC Marechal começa apresentando a sua forma de expressão, por meio do Rap, com mensagem ou como “Rap ativista”, sendo caracterizado pela mensagem passada e pela emoção por escrever a sua realidade nos versos.

Em seguida, apresenta e retrata o que aconteceu nos Estados Unidos da América (EUA), com os ritmos Soul e Funk, os quais foram sendo apropriados pela indústria fonográfica, perdendo assim, a sua essência de denúncia e conscientização.

Já abordando o Rap comercial, o qual está ocupando a maior parte do mercado fonográfico atualmente do Movimento, Marechal afirma que está trazendo malefícios como a vaidade. Para ele, o Rap comercial está marcado por ostentação e pela “preocupação” em passar a realidade do mundo do crime “não consciente”, como por exemplo, a forma ‘consciente” de apresentar o mundo do crime em – “Tô ouvindo alguém me chamar”, quando Mano Brow apresenta no começo da música, a ilusão que o crime traz, sendo considerado uma coisa boa. Porém, no final da música, afirma que não valeu a pena e que jogou a sua vida fora.

E, quando fala sobre ser mensageiro, a ligação com os ancestrais é a de que a cultura não acabou, está ligada ao Griot, uma figura muito importante na sociedade dos países da África Ocidental, sendo comparada ao repentista no Brasil, tendo como função primordial, ser o guardião da tradição oral de seu povo.

Sem querer ser o melhor, longe dos papo de  
vaidade  
Quer ser o melhor vai ser o melhor pra tua  
comunidade  
Um som por semana? não sou esse tipo de MC  
Eu faço um som por ano e tu não fica uma  
semana sem ouvir.  
Mensageiro sim Senhor  
Vagabundo se emociona  
Porque sente o espírito dos ancestrais, Griot!  
Eu vim pra provar que a cultura não acabou.

Não obstante, ao querer criticar o Rap comercial, Marechal traz a questão da facção, pois muitos rappers da atualidade falam do crime de forma “não consciente”, e utilizam a figura de linguagem como analogia para se ligarem a uma facção, o que acontece pelo fato de que se um rapper fala diretamente de uma facção, se colocando como membro dela, pode ser considerado como apologeta, podendo até ser preso.

Eu sou o exército de um só Sem facção, só faço a  
minha  
Na VK (Vila Kennedy) Joaquim Oliveira, Santa  
Mata ou Rocinha

Se parar pra perguntar, por morador, moradora  
Vai ver que eu fui por amor  
A mensagem ainda é duradora porra.

Além disso, MC Marechal, narra como se estivesse em um “botequin”, no qual não estaria arrumado, fazendo com que não tivesse a atenção das pessoas do local, por isso, nos versos seguintes, e manda o *speed flow*, o qual a sua tradução do inglês é “velocidade de fluxo”, sendo um *flow* marcado pela sua velocidade, onde é colocada uma batida rápida, na qual o rapper tem que rimar rápido para acompanhar.

A utilização desse *flow* atinge o seu objetivo de chamar atenção, porém logo em seguida, MC Marechal diz: “E falo que flow não é porra nenhuma se não tem nada de informação né não?”, mostrando que mesmo tendo chamado atenção, se ele não passar nenhuma mensagem que acrescente algo na vida das pessoas, fazer isso pode ser considerada uma ação à toa:

No botequin, com a rapazeada  
Chego de chinelin, alguns neguin da nada  
Só eu e os meus cdzin, batida mais bolada  
Que eu e meu irmão Luizzin produzimos de  
madrugada,  
Aí  
Emendo a rima galopada cadência dobrada  
Que os cara virada do nada já viram pra cá pra  
pirar na flipada  
Kickada que para a quebrada, quem tava ali fora  
já vem dar uma olhada  
Quem tava indo embora já para e repara ficaram  
de bob  
Bolaram no pique jogada de rir, malabares  
embala a levada  
Sou tipo velin da embolada, pandeiro bolado me  
da coordenada  
Palavra colada que som dedicado pra todos menor  
já com a mente focada  
Ligado que cada parada que eu falo libera a  
verdade desmanipulada  
Ja to nessa porra de rap da antiga e aprendi que o  
importante é mensagem passada E não rimo nada,  
que não seja de coração  
Os cara fala, filho da puta ele tem dez pulmão  
E eu largo esses tipo de flow, às vezes só pra  
chamar a atenção  
E eles dizem que eu sou louco, ainda acredito em

movimento Mais que gravar, quero semear algo de valor pro tempo Mas a pista é São Tomé Marechal, a pista é que é exemplo As batalhas falavam merda, eu fiz a do conhecimento.

São Tomé, um dos doze apóstolos de Jesus Cristo, teve o seu nome ligado à expressão – “ver para crer”, por não estar presente na ressurreição de Jesus e duvidar do acontecimento, o que é utilizado para expressar a necessidade das pessoas terem que ver algo de diferente ou mudando, para acreditarem Movimento do Rap.

Para tanto, MC Marechal dá como exemplo, a sua criação da “Batalha do Conhecimento”. Na batalhas tradicionais, o improvisado se limita a uma disputa. Na Batalha do Conhecimento, há uma reflexão conjunta que constrói uma nova referência interna e externa, individual e coletiva. Como resultado, temos um banho de raciocínio lógico, rápido, criativo, somado à cultura brasileira e ao aprofundamento e à reflexão dos assuntos – explica (EXTRA, 2014).

E, nos versos abaixo, ele reflete sobre a infraestrutura e as condições da educação pública no Brasil, enfatizando a forma, muitas vezes retrógrada do ensino, a qual beneficia somente, a burguesia, fazendo assim com que a classe trabalhadora seja treinada a aceitar a sua “escravização”, por meio de “ideologias como a de gado”, mas como contrapartida, nos dá uma receita de como enfrentar essa opressão, citando Malcom X, o qual acreditava em atingir os seus objetivos da forma que for necessária:

Porta voz de quem trabalha, Malcolm X nós por nós da forma que for necessária  
Em breve coleta de livros nos evento em várias áreas  
Incentivos pra ter mais bibliotecas comunitárias  
Depois das bibliotecas um centro de estudo avançado  
Substituir as escolas, métodos atrasados  
Nos preparam pra ser escravos, não incentivam o raciocínio.

Assim como a música dos Racionais MC's – “Periferia é periferia”, há uma crítica ao capitalismo e o que ele faz como os sonhos das classes oprimidas, impedidas de sonharem “grande”, disponibilizando apenas as profissões precárias para essa parcela da população, também levantando a questão de que atualmente, o estudo para o indivíduo

das classes oprimidas não oportuniza um futuro promissor, pois mostra que quem conclui a Educação Básica, consegue o emprego de gari:

Explicam o domínio de quem fabrica o dinheiro  
Faz quem produz seu sonho e suborna seu  
travesseiro Faz tu acreditar que só sobreviver já tá  
maneiro  
O jogo é sujo, segundo grau pra ser lixeiro  
Geral tá sem dinheiro, eu tô bolado

Não obstante, quando Marechal retorna aos MC's mais politizados, aborda um *show* com caráter revolucionário, fazendo analogia aos Racionais MC's, o que faz ficar mais claro, quando é mencionada o álbum – “Sobrevivendo no Inferno”, ao citar o verso da música – “Capítulo 4, Versículo 3”, na qual é dito – “Apoiado por mais de 50 mil manos”.

Que volte a época que os MC's eram mais  
politizados  
E quando show com renda pra revolução for  
anunciado  
Isso é papo de 10 minutos os ingressos teja  
esgotados  
Estádio lotado geral mostrando o que somos  
Sobreviventes no inferno mais de 50 mil manos  
Muitos deles descalços, pois jamais nos  
deslumbramos

E para finalizar a música, MC Marechal cita os nomes de figuras históricas que lutaram pelo que acreditavam e, como foi a realidade de alguns que também morreram pelo que acreditavam, afirmando ser mais um das referências, mostrando que luta e está pronto para morrer pelo que acredita:

Preferimos morrer assim, sendo donos de onde  
pisamos Jesus, João Batista, Pensador, Gogh,  
Brown, Rakim, Gentileza Gandhi, Mandela,  
Marley, Fela, Luther King  
Pra ser mais um tô na pista, filosofia  
Um só Caminho  
Os meios justificam-se agora porque essa porra  
não tem fim

Já a “Canção Infantil”, lançada em 2019, é composta e cantada pelo rapper César Resende Lemos, vulgo César MC, na qual se trata da realidade genocida do nosso país numa comparação entre o mundo real, contos e cantigas infantis.

As duas primeiras estrofes apresentam intertextualidade com o poema – “A Casa”, de Vinícius de Moraes, porém também na versão musicada (cantiga) é criada a imagem de uma casa que não tem nada, ou seja, “Não tinha teto / Não tinha nada”, mas a casa era feita com muito “esmero”, o que significa cuidado extremo.

Em contrapartida, no texto criado por César MC, é apresentada uma casa que diferentemente da “casa de Vinícius de Moraes”, tem “tudo” em relação à infraestrutura, mas sem esmero, sendo uma casa que passa a ideia de solidão, mesmo se comprando tudo o que se poderia, não foi possível obter o que o dinheiro não pode comprar:

Era uma casa não muito engraçada  
Por falta de afeto, não tinha nada  
Até tinha teto, piscina, arquiteto  
Só não deu pra comprar aquilo que faltava  
Bem estruturada, às vezes lotada  
Mas memo lotada, uma solidão  
Dizia o poeta, o que é feito de ego  
Na rua dos tolos, gera frustração

Com efeito, nos próximos versos, César MC traz para a comparação, uma segunda “casa” que também se aproxima da “casa de Vinícius de Moraes”, isto é, uma casa na periferia que se torna aconchegante pela hospitalidade de quem mora nela e acaba sendo um lugar mais feliz, do que a primeira casa, mesmo tendo pouco do ponto de vista material, explicitando o que seria, essencialmente, a felicidade, a qual não se compra, mas se encontra em coisas simples, da mesma forma que a personagem criada por Mano Brow em – “Tô ouvindo alguém me chamar”, onde se encontraria a felicidade apenas ao observar a “simplicidade da vida”:

Yeah, havia outra casa, canto da quebrada Sem  
rua asfaltada, fora do padrão  
Eternit furada, pequena, apertada Mas se for  
colar, tem água pro feijão  
Se o Mengão jogar, pode até parcelar Vai ter  
carne, cerveja, refri e carvão  
As moeda contada, a luz sempre cortada Mas fé  
não faltava, tinham gratidão  
Yeah, yeah, yeah  
Mas era tão perto do céu Yeah, yeah, yeah  
Mas era tão perto do céu  
Como era doce o sono ali (Como era doce o sono  
ali)  
Mesmo não tendo a melhor condição (Mesmo não

tendo a melhor condição)  
Todos podiam dormir ali (Todos podiam dormir ali)  
Mesmo só tendo um velho colchão (Mesmo só tendo um velho colchão).  
Mas era feita com muito amor Mas era feita com muito amor

Ainda nesse diálogo, as duas primeiras estrofes são falas de crianças no clipe musical, no qual a primeira tem uma visão mais infantil do mundo, o que acabaria sendo mais esperado em uma criança, porém quando escutamos a segunda criança falando, fica explícito que ela sofreu um processo precoce de amadurecimento, fazendo com que acabasse adquirindo uma “visão de adulto” sobre a “maldade do mundo”.

Com efeito, essa perda da inocência nos versos a seguir, mostra César MC afirmando – “Os monstros se tornaram literais”. Nela, ele faz analogia aos “monstros” dos contos de fadas e aos “monstros” reais para as pessoas das periferias e favelas, fazendo referência à polícia que não oferece segurança pública, de fato, assim como os políticos corruptos que desviam verbas públicas necessárias para o bem-estar social:

A vida é uma canção infantil  
É sério  
Pensa, viu?  
Belas e feras, castelos e celas  
Pinóquios, mocinhos e princesas,  
É, eu não sei se isso é bom ou mau  
Alguém me explica o que nesse mundo é real  
O tiroteio na escola, a camisa no varal  
O vilão que tá na história ou aquele do jornal  
Diz por que descobertas são letais?  
Os monstros se tornaram literais  
Eu brincava de polícia e ladrão um tempo atrás  
Hoje ninguém mais brinca  
Ficou realista demais  
As balas ficaram reais, perfurando a Eternit  
Brincar nós ainda quer, mas o sangue melou o pique  
O final do conto é triste quando o mal não vai embora  
O bicho-papão existe, não ouse brincar lá fora

Além disso, César MC constrói outra intertextualidade na estrofe abaixo, por meio da música – “Cinco Patinhos”, da Xuxa, na qual ela fala de cinco patinhos que foram

passar e se perderam, não conseguindo voltar para a casa, deixando a mãe dos patos muito triste. Uma outra parte da intertextualidade faz referência à chacina de Costa Barros (RJ), ocorrida no dia 28 de dezembro de 2015, na qual cinco jovens foram assassinados, recebendo cento e onze tiros pela Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (PMERJ). Portanto, mediante as referências às músicas – “Cinco Patinhos” e, à chacina de Costa Barros, é possível perceber o cotidiano do preto periférico, mas somente quando a canção retrata a vida dura e cruel:

Cinco meninos foram passear  
Sem droga, flagrante, desgraça nenhuma  
A polícia engatilhou: Pá, pá, pá, pá  
Mas nenhum, nenhum deles voltaram de lá  
Foram mais de cem disparos nesse conto sem  
moral  
Já nem sei se era mito essa história de lobo mau

Em outro trecho, César MC usa duas estrofes para dar conta dos preconceitos sofridos por pessoas pretas, pobres e periféricas, expressando-os, por meio de contos infantis como – “A Bela e a Fera”, no qual rerira o final romântico, mostrando o que muitas pessoas pretas sofrem, sendo trocadas por pessoas brancas, a “Cinderela”, retratando uma soberba na personagem, pois a mesma tem um sapato de cristal e acaba pisando nas pessoas que estão abaixo dela, ou seja, relata o que pessoas pobres sofrem no seu dia-a-dia.

Por sua vez, a história de “Rapunzel” é utilizada para expressar uma apropriação cultural relativa às tranças, na qual pessoas pretas que as usem, acabam ficando feias, assim como em – “A Lebre e a Tartaruga”, quando ao usá-las, são expostas à estereotipação sofrida por pessoas periféricas, por terem uma cultura própria fora do padrão estabelecido pela “alta sociedade”:

Diretamente do fundo do caos procuro meu cais  
no mundo de cães  
Humanos são maus, no fundo, a maldade resulta  
da escolha que temos nas mãos  
Uma canção infantil, à vera  
Mas lamento, velho, aqui a Bela não fica com a  
Fera  
Também pudera, é cada um no seu espaço  
Sapatos de cristal pisam em pés descalços  
A Rapunzel é linda sim, com os dreads no terraço  
Mas se a lebre vem de Juliet, até a tartaruga

aperta o passo  
Porque é sim tão difícil de explicar

Nessa estrofe, César MC utiliza a cantiga – “Ciranda, cirandinha”, para expressar o abuso de poder da autoridade policial que priva do direito de ir e vir, quando é afirmado, tanto na música, quanto na cantiga – “dar a meia volta”, após a comparação, ele retorna à chacina de Costa Barros, trazendo também uma outra, a do caso de Evandro Rosa, o qual em 7 de abril de 2019, estava no seu carro com a sua família, tendo sido alvejado por militares com oitenta tiros, chegando, conseqüentemente vir a óbito, sendo que a justificativa oficial foi de que foi um engano. Portanto, é possível observar nesses acontecimentos, um claro abuso de poder das forças de segurança:

E na ciranda, cirandinha, a sirene vem me enquadrar  
Me mandando dar meia volta sem ao menos me explicar  
De Costa Barros a Guadalupe, um milhão de enredos  
Como explicar para uma criança que a segurança dá medo?  
Como explicar que 80 tiros foi engano?  
80 tiros, 80 tiros, ah

Por sua vez, na estrofe abaixo, há a presença de duas intertextualidades, a primeira é a da “Ciranda da Bailarina”, de Chico Buarque, na qual a bailarina é apresentada, tendo uma vida supostamente perfeita e sem problemas, mas na música de César MC, após mostrar que a vida não é um conto infantil, ele mostra os horrores vividos por pessoas pretas, pobres e periféricas, sendo que a bailarina passa a chorar, porque ela entende que a vida não é perfeita; e, como na segunda intertextualidade, a Alice do livro – “Alice no país das Maravilhas”, também passar a enxergar o que César MC mostra, entendendo assim “que não é uma maravilha”:

Carrossel de horrores, tudo te faz refém  
Motivos pra chorar, até a bailarina tem  
O início já é o fim da trilha  
Até a Alice percebeu que não era uma maravilha

No final da música, César MC apresenta a causa dos problemas sendo ela, a escolha que os seres humanos fazem em ser gananciosos e não ter empatia, colocando a culpa em terceiros ou em “forças maiores”, mais ele argumenta que é escolha de cada indivíduo em sociedade, sendo que, posteriormente, traz a solução para esses problemas

que as pessoas pretas, pobres e periféricas sofrem, ou seja, o investimento na Educação e na forma de ensinar, pois a forma atual ensinaria a ser escravo. Com efeito, César MC retomando a perspectiva dos Racionais MC's, nas duas músicas analisadas, afirma que há necessidade de uma mudança a respeito.

Tem algo errado com o mundo  
Não tire os olhos da ampulheta  
O ser humano, em resumo, é o câncer do planeta  
A sociedade é doentia e julga a cor a careta  
Deus escreve planos de paz, mas também nos dá  
a caneta  
E nós, nós escrevemos a vida, iPhones, a fome, a  
seca  
Os homi, os drone, a inveja e a mágoa  
O dinheiro, a disputa, o sangue, o gatilho  
Sucrilhos, mansões, condomínios e guetos  
Tá tudo do avesso, falhamos no berço  
Nosso final feliz tem a ver com o começo  
Somente o começo, somente o começo  
Pro plantio ser livre, a colheita é o preço  
A vida é uma canção infantil, veja você mesmo  
Somos Pinóquios plantando mentiras e botando a  
culpa no Gepeto  
Precisamos voltar pra casa

Observa-se, que nos dois últimos versos da referida música, César MC faz a sua última intertextualidade, usando o livro – “Pinóquio”, voltando à ideia de podemos não ser controlados, assim como fazemos as nossas próprias escolhas, sendo que a sua abordagem não utiliza somente a letra da música, mas também o clipe, de forma que ao final, ele se coloca em frente às cordas que descem do teto, como se fosse um boneco controlado.

## CONCLUSÕES

No que diz respeito à construção dessa monografia, pude aprender diversas questões acerca da formação do Rap e Hip-Hop e seu contexto histórico-social de construção, a forma de ação do intelectual orgânico de acordo com Antoni Gramsci e o processo pedagógico que o Rap exerce de acordo com a pedagogia do autônomo de Paulo Freire.

O intuito do trabalho é mostrar o caráter intelectual e político que os rappers exercem na sociedade e apresentar o Rap enquanto meio de defesa e resistência para pessoas pretas, pobres e periféricas que vivem em um país onde a segregação estrutural e importante ressaltar uma herança escravocrata, sendo o Brasil, o último país a abolir a escravidão no continente americano, e períodos conturbados de ditadura militar-empresarial, na qual há uma clara perseguição racial e social, conforme Lisboa (2015):

A repressão à comunidade LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais) e à população negra, as agressões sexuais contra mulheres militantes e o controle social das favelas no período da ditadura militar mostram que as restrições da liberdade foram além do confronto com a militância armada e alcançaram maior abrangência na sociedade (LISBOA, 2015).

Durante o processo de construção do Capítulo 1, entendeu-se que foi necessário começar expondo o Movimento cultural que surge na Jamaica, a historia do Hip-Hop e do Rap, para que o leitor entenda o caráter de denúncia e conscientização dos movimentos supracitados, assim demonstrando a sua ligação com as periferias e classes subalternizadas.

No Capítulo 2, se tinha o intuito de demonstrar o Rap como um movimento sociocultural, os processos exercidos e combatidos pelos rappers, bem como pelo Movimento em si, assim apresentando os conceitos de “capital cultural”, “cultura juvenil”, “preconceito linguístico”, “influência de massas”, “pedagogia da autonomia”, “intelectuais orgânicos” e “educadores da periferia”.

E para finalizar, o Capítulo 3 foi construído com intuito de demonstrar o caráter político exercido pelos rappers, assim os tornando intelectuais orgânicos, pelo conceito de Antoni Gramsci, mediante a análise de poesias, sendo elas – “Tô ouvindo alguém me chamar” e “Periferia é periferia”, ambas do grupo Racionais MC's; “Griot”, de MC

Marechal; e, “Canção Infantil”, de César MC.

Ao desenvolver essa monografia foi observada a importância do Rap, porém vimos como o Soul e o Funk perderam a sua essência de denúncia e conscientização, sendo que o Rap também caminha para a mesma transformação, pois o crescimento do Rap comercial faz com que o Rap ativista perca espaço nesta cena musical.

Espera-se que ao fim da leitura, o leitor entenda a necessidade do Rap ativista e haja uma conscientização para que se mude a cena, pois “Nas palavras do famoso rapper Carlton Douglas Ridenhour, mais conhecido como Chuck D, “o Rap é a CNN negra”.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. **O que é racismo estrutural**. [versão eletrônica]. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALMEIDA, M. A. de A. C. O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. Florianópolis, **Perspectiva**, jul.-dez., v. 25, n. 2, p. 503-524, 2007.

BLACK PANTER. **Black Panther**. Direção Mario Van Peebles. Roteiro Melvin Van Peeble. Elenco Kadeem Hardison, Bokeem Woodbine, Courtney B. Vance, Marcus Chong, Joe Don Baker, M. Emmet, Walsh. Londres: Working Title Films-Nova York: TriBeCa, 1995, Duração: 93 min.

DIAS, P. H. A. G. **O Rap como forma de expressão artístico-política**. Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, p. 8-30, 2018.

GOHN, M. da G. **Educação não formal e cultura política: impactos sobre o associativismo do terceiro setor**. São Paulo: Cortez, 2011. 5 ed.

GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**. [vol. 3]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LISBOA V. Repressão na ditadura alcançou grupos sociais, dizem pesquisadores. **PORTAL Agência Brasil**. Publicado em: 12 ago. 2015. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2015-08/repressao-da-ditadura-alcançou-grupos-sociais-dizem-pesquisadores#:~:text=A%20repress%C3%A3o%20%C3%A0%20comunidade%20LG%20BT%20%281%C3%A9sbicas%2C%20gays%2C%20bissexuais%2C,milit%C3%A2ncia%20armada%20e%20alcan%C3%A7aram%20maior%20abrang%C3%A2ncia%20na%20sociedade>>. Acesso em: 24 nov. 2023.

LOUREIRO, B. O ativismo de rappers e o “progresso intelectual de massa”: uma leitura gramsciana do rap no Brasil. Campinas, **Revista HISTERDBR On-line**, abr.-jun., v. 17, n. 2, p. 419-447, 2017.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**, [São Paulo], v. 17, n. 2, p.173-205, nov. 2005. Semestral. [Documento Eletrônico]. Disponível em: 9 ago. 2015. Acesso em: 20 abr. 2023.

MEMÓRIAS DA DITADURA. **CNV e Negros**. Disponível em: <<https://memoriasdaditadura.org.br/cnv-e-negros/>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

PORTAL EXTRA. **MC Marechal promove Batalha do Conhecimento no Museu da Arte do Rio**. Publicado em: 24 fev. 2014. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/educacao/vida-de-calouro/mc-marechal-promove-batalha-do-conhecimento-no-museu-de-arte-do-rio-11700748.html>>. Acesso em: 24 nov. 2023.

PORTAL G1 RIO. **Em 14 meses, Rio registra 3 das 4 operações mais letais da história, com mais de 70 mortos.** Publicado em: 22 jul. 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/07/22/em-14-meses-rio-registra-3-das-4-operacoes-mais-letais-da-historia.ghhtml>>. Acesso em: 30 out. 2022.

RACIONAIS MC'S. **Negro Drama. Nada como um dia após o outro dia.** [Compact Disc]. São Paulo: Boogie Naípe, 2002.

\_\_\_\_\_. **Sobrevivendo no Inferno.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

REY, B. R. V. **Entenda o que foram as Leis Jim Crow nos Estados Unidos.** Publicado em: 20 mar. 2023. Disponível em: <<https://www.politize.com.br/leis-jim-crow/>>. Acesso em: 30 ago. 2023.

RONCARATI, C. Prestígio e preconceito lingüísticos. **Caderno de Letras da UFF**, 1. Sem., n. 36, p. 45-56, 2008.

SANTOS, M. dos; LEITE, T. P. “O Rap é uma coisa que conecta, tá ligado?!”: Ressignificando contextos de jovens em cumprimento de medida socioeducativa. Fortaleza/CE, **Revista Labor**, jan.-jun., vol. 01, n. 17, p. 42-61, 2017.

SHUSTERMAN, R. **Vivendo a arte: a estética pragmatista e a estética popular.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, D. N. **Ku Klux Klan.** Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/historiag/ku-klux-klan.htm>>. Acesso em: 02 mai. 2023.

SILVA, T. A. da. O panorama histórico do hip-hop. In: PRONK, M.; DANTAS, A. V.; STAUFFER, A. de B. **Iniciação científica na educação profissional em saúde: articulando trabalho, ciência e cultura (vol. 8).** Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, p. 563-592, 2014.

SOLER, R. D. de V. Uma leitura sobre o intelectual orgânico em Gramsci. Belo Horizonte, **Psicologia em Revista**, ago., vol. 23, n. 2, p. 541-561, 2017.

SOUZA, D. C. R. de. **RACIONAIS MC'S E PAULO FREIRE: UM DIÁLOGO SEM FRONTEIRAS ENTRE PEDAGOGIA DA AUTONOMIA E SOBREVIVENDO NO INFERNO.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO, ESCOLA DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, 2021.

VASCONSELOS, A. **Black Rio – A ditadura brasileira e o medo do povo preto.** Publicado em: 21 dez. 2018. Disponível em: <<https://medium.com/neworder/black-rio-a-ditadura-brasileira-e-o-medo-do-povo-preto-638af130aafd>>. Acesso em: 02 mai. 2023.

WACQUANT, L. Que é gueto? construindo um conceito sociológico. Curitiba, **Rev. Sociol. Polít.**, nov., p. 155-164, 2004.