

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

PEDAGOGIAS DO RAP E A NARRATIVA INSURGENTE

uma análise a partir das composições musicais
do rapper Djonga

VINÍCIUS BARBOSA CANNAVÔ

PORTO ALEGRE, 2021

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

Vinícius Barbosa Cannavô

Pedagogias do Rap e a narrativa insurgente:
uma análise a partir das composições musicais do rapper Djonga

Porto Alegre
2021

Vinícius Barbosa Cannavô

Pedagogias do Rap e a narrativa insurgente:
uma análise a partir das composições musicais do rapper Djonga

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, vinculada a linha de pesquisa dos Estudos Culturais em Educação, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, sob orientação da Prof^a Dr^a. Maria Lúcia Castagna Wortmann.

Porto Alegre
2021

Ficha Catalográfica

CIP - Catalogação na Publicação

Cannavô, Vinícius Barbosa
Pedagogias do Rap e a narrativa insurgente: uma
análise a partir das composições musicais do rapper
Djonga / Vinícius Barbosa Cannavô. -- 2021.
168 f.
Orientadora: Maria Lúcia Castagna Wortmann.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Educação. 2. Estudos Culturais. 3. Hip-Hop. 4.
Pedagogias Culturais. 5. Pedagogias do Rap. I.
Wortmann, Maria Lúcia Castagna, orient. II. Título.

Vinícius Barbosa Cannavô

**Pedagogias do Rap e a narrativa insurgente produz currículo:
uma análise a partir das composições musicais do rapper Djonga**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, vinculada a linha de pesquisa dos Estudos Culturais em Educação, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, sob orientação da Prof^a Dr^a. Maria Lúcia Castagna Wortmann.

Aprovado pela Banca Examinadora em, ____ de _____ de 2021,

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Castagna Wortmann - UFRGS (Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Rosa Maria Hessel Silveira - UFRGS

Prof^a. Dr^a. Cristianne Maria Famer Rocha - UFRGS

Prof^a. Dr^a. Viviane Castro Camozzato - UFRGS

Entre o corte da espada e o perfume da rosa, dedico todo o esforço deste trabalho investigativo ao Leonardo Cannavô (*in memoriam*), que sempre será o meu irmão amado [pulsão de vida] e *reliquia* da favela, motivo da minha luta diária pela destruição desse mundo e aniquilação de toda a injustiça social.

SALVES

A caneta pesa [...] contudo, essa parte da dissertação faz o peso da caneta ser mais leve, similar a uma pena. Tantas foram as mãos que se colocaram sobre a minha durante o percurso de escrita dessa dissertação de mestrado, que eu jamais poderia encarar a escrita como um processo solitário de produção. Para mim, nunca foi. A escrita dessa dissertação se deu à muitas mãos de relações forjadas na paixão [de sensações fortes], tendo sua força motriz no *indignar-se* materializado através da *narrativa transgressora*, a-traduzir. Aliás, eu acolhi a escrita como *ferramenta de intensidade*, carregando traços biográficos nas minhas formas de registro, sem sequer poupar uma palavra, um sentimento, um afeto.

De 2018 para cá, entre um turbilhão de atividades, aulas, rabiscos, pesquisas, leituras, (re)escritas, orientações, congressos, amizades, amores, família, rap e a paixão por futebol e pelo meu Internacional, eu vivi. Tantas madrugadas lendo, escrevendo e pensando sob um feixe de luz, com uma cuia de chimarrão cevado e uma *playlist* de rap *lo-fi* compondo a sonoridade do ambiente, configuraram o meu habitat de pesquisa. Nestas madrugadas, dei o melhor de mim, enquanto em outros espaços, pessoas e instituições propiciaram a execução dessa pesquisa. Sem elas, nada disso seria possível. São para elas que eu mando um salve.

Um salve aos meus pais, Marco Antônio e Ângela Beatriz, por sempre incentivarem os meus estudos e por nunca desistir da minha educação [formal e informal]. Um salve à minha irmã, Marcelly, por me orgulhar a cada dia. Um salve aos meus avós paternos, Júlio (*in memoriam*) e Paulina, e aos meus avós maternos, José e Elcy, por sempre serem amáveis. Um salve a Joana, meu ponto de equilíbrio durante todo esse percurso, por todo o amor que reside nos traços de loucura.

Um salve ao movimento Hip-Hop, pois muito sangue foi derramado para que essa cultura existisse. Um salve ao rap nacional, na figura do Mano Brown, do Dexter e do Sabotage, monstros sagrados, que pelos fones me ensinaram a curtir o rap. Um salve ao Gustavo Pereira Marques, vulgo Djonga, por inspirar e compor a materialidade desta pesquisa.

Um salve à Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, na figura da Faculdade de Educação – FACED, especificamente ao Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGEDU, em especial a Linha de Pesquisa dos Estudos Culturais em Educação, por serem espaços de ensino, pesquisa e extensão de excelência e pelos exímios professores e pesquisadores. Um salve ao Núcleo de Estudos sobre Currículo, Cultura e Sociedade – NECCSO e ao Grupo Ampliado de Orientação – GAO, por serem espaços de incentivo à pesquisa e trocas de saberes e afetos.

Um salve à Instituição de fomento à Pesquisa, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, que viabilizou esta pesquisa de Mestrado em Educação.

Um salve à minha orientadora, Maria Lúcia Castagna Wortmann, por toda a paciência, carinho e zelo nas orientações, por ter me ensinado a enxergar a vida e a teoria a partir das lentes do campo dos Estudos Culturais e a entender, finalmente, que uma pesquisa nasce por dentro. Por ser minha inspiração como pesquisadora, professora e pessoa.

Um salve aos professores que participaram da minha banca, tanto de qualificação quanto de defesa final, Dra. Rosa Maria Hessel Silveira, Dr. Edgar Roberto Kirchof, Dra. Viviane Castro Camozzato, Dra. Cristianne Maria Famer Rocha, pelos valiosos apontamentos e recomendações que auxiliaram no desenvolvimento desta pesquisa. Obrigado por aceitarem fazer parte da minha banca de dissertação.

Um salve à toda rapaziada que cresceu jogando bola comigo na rua Paris, por adubarem a minha vida e torná-la terreno fértil de emergência dessa pesquisa. Um salve aos meus amigos, Paulo Felipe – intelectual das lentes fotográficas, e Adilson, companheiro inseparável de pesquisa. Duas faces inspiradoras da educação, em âmbito informal e formal. Um salve ao Gerso, amigo para além da vida e demasiadamente humano, que apostou todas as fichas no meu potencial, me encorajando a libertar a vida onde ela é prisioneira – parafraseando Deleuze – e, ao meu lado, segue cartografando um caminho improvável de companheirismo. Um salve a Bruna e a Carolina, minhas duas amigas fofoqueiras, que sempre estiveram com os ouvidos e o coração abertos para as minhas lamúrias e desabafos em momentos de tensão, ao mesmo tempo que partilhávamos muitas risadas. Um salve ao Dimitrius e ao Cadu, amigos que iniciaram a trajetória no Mestrado em Educação comigo, parceiros de muitas trocas, conversas e risadas. Um salve ao Wellington, irmão que a vida me deu, que odeia o racismo com a mesma intensidade que ama o Sport Club Internacional. Um salve a Profa. Dra. Ana Zandwais, a Dandara e a Priscila, por me auxiliarem no processo de ingresso ao Mestrado em Educação.

Enfim, um salve a todos que contribuíram de alguma maneira [para além do tempo] com essa pesquisa.

RESUMO

A presente dissertação discorre sobre o gênero musical rap como um artefato cultural produzido na contemporaneidade, que articula saberes legítimos, rompendo com a estigmatização das expressões das camadas populares e operando um tipo específico de pedagogia, que aqui adjetivamos de *Pedagogias do Rap*. A pesquisa está vinculada à Linha de Pesquisa dos Estudos Culturais em Educação e ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEDU/UFRGS). Ancorado nas teorizações do campo dos Estudos Culturais em Educação e dos estudos Pós-Estruturalistas, esta pesquisa analisa o acionamento do conceito de pedagogia cultural a partir das representações que circulam nas músicas, que ensinam modos de ser e estar no mundo presente. Pensar a educação para além dos muros da escola se faz necessário, pois há uma série de saberes que estão engendrados em espaços informais de educação e em artefatos culturais, que se configuram como conteúdos pedagógicos e constituem, neste caso, uma narrativa *insurgente*. O conceito-ferramenta operacionalizado na pesquisa é a representação, que atua na produção de compreensões do que ocorre ao nosso redor, bem como na produção de sujeitos. O material empírico que constitui o escopo analítico da pesquisa são as composições musicais do rapper Djonga, nas quais selecionamos 13 delas, produzidas entre os anos de 2017 e 2020. A partir das análises e reverberações surgiu um eixo analítico intitulado “fogo nos racistas” e quatro direcionamentos argumentativos, que são eles: a) pertencimento e afirmação da identidade; b) afirmação da autoridade e da identidade; c) crítica radical das contradições de uma estrutura social (racista, machista etc.); d) destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas. Em relação a materialidade analisada, o rap se apresenta como um dispositivo pedagógico informal que incide nas mais variadas esferas da sociedade e em seus respectivos atores sociais, moldando, regulando e construindo sujeitos, neste caso, a partir da insurgência. Concluo que as movimentações insurgentes que operam nas letras do rapper Djonga se caracterizam como uma pedagogia no tempo presente, onde corpos se moldam e se movem em direção à transgressão e subversão da norma e do regime vigente a partir da música.

Palavras-chave: Educação; Estudos Culturais; Hip-Hop; Pedagogias Culturais; Pedagogias do Rap.

ABSTRACT

The present dissertation discusses the musical genre rap as a cultural artifact produced in contemporary times, which articulates legitimate knowledge, breaking with the stigmatization of the expressions of the popular strata and operating a specific type of pedagogy, which we here refer to as Pedagogies of Rap. The research is linked to the Research Line of Cultural Studies in Education and to the Graduate Program in Education at the Federal University of Rio Grande do Sul (PPGEDU / UFRGS). Anchored in the theories of the field of Cultural Studies in Education and Post-Structuralist studies, this research analyzes the activation of the concept of cultural pedagogy from the representations that circulate in the music, which teach ways of being and being in the present world. Thinking about education beyond the walls of the school is necessary, as there is a series of knowledge that is engendered in informal spaces of education and in cultural artifacts, which are configured as pedagogical content and constitute, in this case, an insurgent narrative. The concept-tool operationalized in the research is representation, which acts in the production of understandings of what happens around us, as well as in the production of subjects. The empirical material that constitutes the analytical scope of the research is the musical compositions of the rapper Djonga, in which we selected 13 of them, produced between the years 2017 and 2020. From the analyzes and reverberations, an analytical axis called “fire in the racists” arose and four argumentative directions, which are: a) belonging and affirmation of identity; b) affirmation of authority and identity; c) radical criticism of the contradictions of a social structure (racist, sexist, etc.); d) destruction of the current system and established truths. Regarding the analyzed materiality, rap presents itself as an informal pedagogical device that affects the most varied spheres of society and their respective social actors, shaping, regulating and building subjects, in this case, from the insurgency. I conclude that the insurgent movements that operate in the lyrics of the rapper Djonga are characterized as a pedagogy in the present time, where bodies are shaped and move towards the transgression and subversion of the norm and the current regime based on music.

Keywords: Education; Cultural Studies; Hip-Hop; Cultural Pedagogies; Rap Pedagogy.

LISTA DAS CAPAS DOS ÁLBUNS



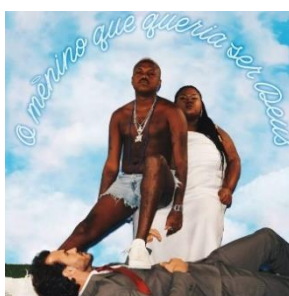
Capa do single Olho de tigre¹

p. 134



Capa do álbum Heresia²

p. 137



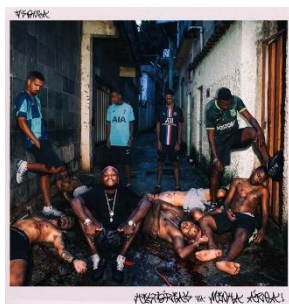
Capa do álbum O menino que queria ser deus³

p. 142



Capa do álbum Ladrão⁴

p. 148



Capa do álbum Histórias da minha área⁵

p. 153

¹ Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/6zWDuyJyUDvT8vVJWNzUzT>>.

² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BRi5_LygyQ4/?igshid=1eypaebkvnunk>.

³ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BgC5Dx8gXgS/?igshid=oxoeb4qtljyo>>.

⁴ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BuxGnNPAGWS/>>.

⁵ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B9hBDvIA1cQ/?igshid=1v0w4teexemh0>>.

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|------------|
| Tabela 1 – Número de ouvintes no <i>Spotify</i> e de seguidores no <i>Instagram</i> dos rappers pré-selecionados | 43 |
| Tabela 2 – Músicas coletadas do rapper Djonga | 47 |
| Tabela 3 – Músicas selecionadas para às análises | 49 |
| Tabela 4 – Trechos colhidos das músicas selecionadas | 158 |

PLAYLIST

- [13] **Prelúdio**
- [16] **1 Histórias da minha área – memórias que compõem pesquisa**
- [28] **2 Sobre os modos de fazer – notas sobre o *corre* investigativo de um pesquisador-apaixonado**
- [30] 2.1 *Sobre algumas peculiaridades das conduções investigativas: gírias e o ouvido-pensante*
- [33] 2.2 *Sobre a opção pelo campo dos Estudos Culturais: da remobilização aos enfoques*
- [39] 2.3 *Sobre o processo de seleção de material empírico*
- [43] 2.3.1 *Djonga: quem é esse mano?*
- [46] 2.3.2 *O corpus de pesquisa: quais músicas do rapper Djonga?*
- [50] 2.4 *As produções acadêmicas sobre as músicas do rapper Djonga*
- [52] **3 Do Bronx pro mundão: o nascimento do Hip-Hop**
- [53] 3.1 *A parte do Bronx – a emergência do Hip-Hop nos Estados Unidos*
- [58] 3.2 *A parte do mundão – especificamente o rap brasileiro e a cena nacional: alguns apontamentos acerca da sua difusão*
- [70] **4 Pedagogias do Rap: a narrativa insurgente**
- [77] 4.1 *Intérpretes, intelectuais específicos e rappers*
- [82] 4.2 *Da literatura menor à narrativa insurgente*
- [94] **5 Sobre as análises: insurreições e fogo nos racistas**
- [119] **6 Me dá me copo que já era: por uma escrita do desastre**
- [123] **Referências**
- [123] *Literatura*
- [129] *Discografia*
- [131] *Videografia*
- [133] **Anexo I**
- [158] **Anexo II**

Prelúdio

Inicialmente, quero mandar um salve para você leitor. Se você está lendo isso é porque, de alguma forma, a minha pesquisa tocou você, seja por curiosidade pessoal, finalidade acadêmica ou qualquer outra motivação. Espero que faça uma leitura crítica e atenta da dissertação. Aliás, se tiver qualquer dúvida, comentário, nuance, afeto, indignação ou reclamação, me chama. Para uma leitura imersiva dessa pesquisa, situar-se da materialidade analisada é indispensável. Por isso, sugiro que antes de prosseguir, leia os anexos e acesse a seguinte *playlist* no *Spotify*: “Material Empírico – Djonga”, disponível em:

https://open.spotify.com/playlist/30g4p8rqaOMQY5pY8RcXn7?si=zXB5yy_1RNiRd4oFCkJe6g.

Um outro aspecto extremamente relevante – inclusive retomo-o e situo-o durante o capítulo 1 e o capítulo 2 – é o uso excessivo de gírias na minha forma de registro. As gírias permeiam a pesquisa inteira e, cada uma delas, está devidamente explicada nas notas de rodapé, compondo uma espécie de minidicionário de gírias. Segundo as normas e sugestões da ABNT, eu poderia (deveria) redigir um glossário para explicar os termos “turvos”, “obscuros” e de significado “duvidoso”, mas não quero. As notas de rodapé são mais generosas com o leitor, pois ele pode consultar imediatamente na mesma página o significado da palavra. E isso acarreta em uma leitura imersiva e intensiva, aqui e agora.

Para esse tipo de leitura, ainda, sugiro desprendimento das verdades absolutas, que fixam tradições culturais e científicas em um pedestal. Se algo estiver sobre o pedestal, empurre-o. Deixe-o cair para que se rompa ou se quebra. Busquei, em cada palavra, uma escrita transgressora e subversiva – talvez eu não tenha conseguido, mas eu tentei –, em alguns momentos *pesando mais a mão* e em outros momentos fluindo sossegadamente. Eu escrevo sobre aquilo que sinto e penso sem me curvar a nenhum tipo de aparato de poder, pois não sirvo ao Estado, aos conglomerados financeiros ou à religião. Escrevo para filosofar, onde o *dizer prevalece ao dito*, me desacomodando e incomodando aqueles que querem manter as coisas como estão. Entretanto, considero que estou envolto de regimes de verdade que me capturam a todo momento sem que eu possa perceber ou escapar. De fato, linhas de fuga podem ser traçadas e espero que essa pesquisa seja um caminho possível entre as vielas da vida e das teorizações que se entrelaçam. Por mais que em algum momento o caminho atinja um beco sem saída, nada como pular o muro e continuar cartografando cada passo em direção ao desconhecido.

Deixo marcado, ainda, que esta pesquisa não é uma apologia ao gênero rap, as músicas analisadas e ao rapper Djonga. Sou um consumidor-apaixonado de rap, mas também, um pesquisador-apaixonado pelas minhas opções teóricas e assumo essas posições de sujeito nesta pesquisa. Vale salientar que aqui, paixão possui pouca relação com noções romantizadas, se estabelecendo, na verdade, ao lado do compromisso com aquilo a que me proponho fazer e dizer. Zelo tanto pelo meu tema de pesquisa que o esquadrinho em busca de intermitências, deslocamentos e imprecisões a partir daquilo que as músicas falam e daquilo que as músicas me suscitam a dizer. Logo, meu compromisso com essa pesquisa foi redobrado, pois precisei tomar cuidado durante toda a reflexão e redação, sabendo que o referencial teórico, a metodologia, a escolha do material empírico e dos conceito-ferramentas afetariam a pesquisa e seus contornos.

A dissertação está estruturada em seis capítulos que se complementam no percurso de leitura, mas que jamais se esgotarão. No primeiro capítulo, *Histórias da minha área – memórias que compõem pesquisa*, me posiciono como narrador-pesquisador e relato alguns fragmentos da minha memória que justificam as minhas motivações e intenções de pesquisa mais profundas. Saliento, então, que a construção desse objeto de pesquisa não se deu da noite para o dia, mas durante toda uma vida, forjada intensamente em cada momento.

No segundo capítulo, *Sobre os modos de fazer – notas sobre o corre investigativo de um pesquisador-apaixonado*, apresento a metodologia da pesquisa, na qual constam: a apresentação do delineamento de pesquisa, expondo o problema de pesquisa e os objetivos; a opção pelo campo dos Estudos Culturais de viés pós-estruturalista, mostrando os conceitos-ferramentas escolhidos, remobilizando estudos anteriores sobre o rap; algumas peculiaridades da pesquisa, tal como a opção estético-político pelo uso de gírias e a forma de análise pelo ouvido-pensante; a explicação do processo de seleção de material empírico, expondo as músicas colhidas, apresentando quem é o rapper Djonga e algumas (poucas) pesquisas realizadas sobre o rapper e suas músicas.

No terceiro capítulo, *Do Bronx pro mundo: o nascimento do Hip-Hop*, apresento as origens do movimento Hip-Hop em solo estadunidense na década de 1970, expondo as condições de possibilidade, quando da emergência do movimento e de seus elementos, principalmente o rap; em seguida, discuto a chegada do rap em território brasileiro, em meados

do final da década de 1980, apontando para algumas especificidades da difusão e constituição do rap brasileiro, sobretudo a partir das narrativas dos rappers mais antigos na cena brasileira.

No quarto capítulo, *Pedagogias do Rap: a narrativa insurgente*, verso sobre as pedagogias culturais que atuam no tempo presente, incidindo e interpelando os corpos dos sujeitos; focalizo a noção de intérprete e intelectual específico que possibilitam olhar para o rapper como um ativista-pedagogo; e sobre o rap como uma literatura menor que suscita insurreições.

No quinto capítulo, *Sobre as análises: insurreições e fogo nos racistas*, mostro as análises e discussões realizadas a partir das músicas colhidas do rapper Djonga, bem como as reverberações que possibilitaram a constituições do eixo analítico **fogo nos racistas** e de quatro direcionamentos argumentativos, que são eles: a) pertencimento e afirmação da identidade; b) afirmação da autoridade e da identidade; c) crítica radical das contradições de uma estrutura social (racista, machista etc.); d) destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas.

Por fim, no sexto capítulo, *Me dá meu copo que já era: por uma escrita do desastre*, exponho as considerações finais da pesquisa, clamando por uma escrita do desastre e convidando o leitor a direcionar-se às insurreições.

Agora, acople os fones de ouvido ou ligue a caixa de som, aperte o play e deixe a música rolar que há um álbum inteiro para tocar.

1 *Histórias da minha área* – memórias que compõem pesquisa

Eu que falo a língua dos manos
Sou história da minha área
Não perco uma batalha
E apesar dos danos
Sou história na minha área
Sou história da minha área [...]
Orgulho de onde eu vim
(DJONGA, 2020d).

Nesse primeiro movimento, o meu esforço é narrar as memórias que possuo acerca das *histórias da minha área*⁶, sob a lente das minhas intenções de pesquisa, que vão significando, constituindo e compondo, mesmo que em fragmentos, este estudo, como um arquivo aberto, em constante modificação. A cultura se torna a base que sustenta as discussões, sendo a matéria prima dessa pesquisa a *pulsão*. Desde já ressalto, a partir da perspectiva pós-estruturalista, que estou contando uma história e que nessa história estarei me (re)constituindo como um sujeito que tem apreço pelo rap, pelo Djonga e pelo movimento Hip-Hop. Ressalto, então, que não busco precisão, nem tampouco determinações taxativas acerca de uma verdade nessa narração, mas sim ligar alguns fragmentos que me auxiliem a problematizar essa pesquisa.

Dentre os muitos caminhos possíveis a percorrer, busco localizar os (des)encontros e entrecruzamentos entre as teorizações e a vida. Muito antes de escutar o primeiro *beat*⁷ e de ouvir a primeira rima, o rap já fazia parte da minha vida. Por isso, o meu *trampo*⁸, aqui, é o mesmo de um rapper: contar uma história. Narrar. Assumo a função de cronista e narrador-protagonista, olhando para vida também como um espectador, dando enfoque ao que acho necessário, omitindo certos aspectos e realçando outros, seja intencionalmente ou não. Peço licença poética para me expressar, dando o tom da narrativa, *do meu jeito*.

Palavras e frases soltas, registros imagéticos turvos e distorções fazem parte da minha memória como uma *playlist bagunçada* com músicas não nomeadas e não categorizadas por banda ou artista, gênero, ano bem como, por outro lado, lembranças ardentes se fazem vivas com aparente clareza em imagens límpidas e sonoridades audíveis. Desde já saliento que as justificativas estarão diluídas durante os capítulos, apresentando, ora, motivações pessoais – como eu e esta pesquisa nos encontramos, que é o caso deste capítulo, ora justificativas com a finalidade acadêmica.

Desde março de 1996 no *mundão*⁹. Na velha casa verde de madeira com um pé de caqui no meio do pátio e a casa da vó aos fundos, ao som de música alta proveniente da rua, fundida

⁶ Em alusão ao título do álbum “História da minha área” (2020).

⁷ Termo oriundo da língua inglesa que significa “batida”. Apropriado no linguajar coloquial dos integrantes do movimento Hip-Hop bem como usualmente utilizado pela indústria fonográfica.

⁸ Gíria. Substantivo masculino – **tram.po** – Qualquer espécie de trabalho.

⁹ Gíria. Substantivo masculino – **mun.dão** – Geralmente empregado para situar o mundo em que vivemos, mas pode indicar o espaço específico de moradia ou localidade ampliada, como bairro ou cidade.

com gritos dos *sementes*¹⁰ brincando e o estrondo da bola batendo nas grades de ferro se forma uma confusão sonora que se configurou como uma espécie de trilha sonora da minha vida. O beco sem saída com nome de cidade europeia – como de praxe no bairro, muitas das ruas ao redor foram nomeadas como capitais da Europa – limitava e acomodava as brincadeiras dos *sementes* de pega-pega, esconde-esconde, o taco, o *grau*¹¹ e os *pegas*¹² de bicicleta e a *pelada*¹³ da *banca*¹⁴. Antes da música tem algo que chega na vida dos meninos que brincam na rua desde cedo: a *pelada*. Não tem como olhar para trás a partir das lentes do rap sem falar na *pelada*. É indissociável. Até porque foi a *pelada* que me apresentou o rap e não o contrário. Aliás, o meu ouvido ouvinte foi sendo formado, principalmente, por causa desses momentos de lazer e descontração. As amizades e as desavenças, as diversões e as confusões, os ensinamentos e as aprendizagens e muitos dos joelhos e cotovelos ralados que doíam menos que o *Merthiolate* que a mãe passava nos ferimentos foram ocasionados na rua jogando bola.

Ah, a *pelada*. Muitas coisas ali aconteciam. Era o nosso grande campo de socialização. Goleirinhas de chinelo, times divididos, sorriso no rosto, pé no chão. Tudo pronto. O jogo começava. Todos os dias. Sete dias da semana. Trinta dias no mês. A *pelada* é sagrada. No verão, a *pelada* rolava no final da tarde até a hora de escurecer. No inverno, era após a escola seguindo o cair da noite. A maioria estudava de manhã então dava tudo certo. Ninguém marcava a hora de jogar, a gente sabia mais ou menos o horário e ia para rua. Se não fosse pelo relógio, qualquer barulho de bola nos lembrava de jogar.

O vizinho da frente, que também jogava bola com a gente, colocava uma *playlist* de rap nacional para tocar na hora da *pelada* e o vizinho que morava ao lado dele reclamava do som alto. Ninguém dava muita relevância para as reclamações dele. O problema se instaurava quando a bola batia na grade de ferro fazendo *mó*¹⁵ barulho. Ele saía para a rua querendo saber quem foi que chutou a bola na grade dele, mas nunca havia um culpado. Às vezes ele até ficava de olho cuidando. A gente morria de medo, era *embaçado*¹⁶. Ele nunca fez nada que atingisse a integridade física de alguém e nem era tão chato assim. Era mais folclore mesmo. Até porque ele devolvia a bola, *né*. Quando a bola caía no pátio dele era fim de jogo. Ele só devolvia para

¹⁰ Gíria. Substantivo masculino – **se.men.te** – Criança ou adolescente. Geralmente “semente” é atribuído a menoridade ou crianças que ainda são dependentes.

¹¹ Gíria. Verbo – **grau** – Empinar a bicicleta ou moto, deixando a roda frontal suspensa enquanto segura com os dois punhos o guidão.

¹² Gíria. Substantivo masculino – **pe.ga** – Espécie de corrida com veículo, seja bicicleta, carro ou moto com início e fim nem sempre demarcados.

¹³ Gíria. Substantivo feminino – **pe.la.da** – Futebol de rua. Distinto de futebol profissional.

¹⁴ Gíria. Substantivo feminino – **ban.ca** – Grupo de amigos.

¹⁵ Gíria. Advérbio – **mó** – Muito.

¹⁶ Gíria. Adjetivo – **em.ba.ça.do** – Difícil. Algo com certo grau de dificuldade para ser realizado.

o dono no outro dia. Não tinha conversa. Jogar bola na rua é uma experiência que nos leva do êxtase do gol, da vitória e de um drible desconcertante (drible esse que valia mais que um gol e tinha repercussão por vários dias) ao desolador castigo do dono da bola que a mãe impunha, à chuva intensa que impossibilitava o jogo e ao vizinho chato que não devolvia a bola.

Um dos elementos básicos da *pelada* e que não podia faltar era a *resenha*¹⁷, seja jogando ou sentado na calçada esperando um time levar gol para o outro entrar, proporcionando todos os tipos de assuntos corriqueiros (garotas, música, *gastação*¹⁸ de modo geral). E foi exatamente por causa do espaço da rua e das relações que constituí na *pelada* que conheci o rap. Um estilo musical que eu escutava todos os dias à tarde. Sabe aquele vizinho que comentei anteriormente que jogava bola com nós e *pá*¹⁹? Pois é. Ele mesmo. Ele só colocava o som à tarde porque estudava na parte da manhã e o pai dele *trampava*²⁰ o dia todo e não gostava de música alta. Então, por volta do final da tarde ele desligava o som antes do pai chegar. Era sagrado. *De lei*²¹ os mesmos CDs de rap. *De lei* as mesmas músicas. Com a pirataria rolando solta, todo mundo tinha aqueles CDs com *mix* das principais faixas de rap do momento – tinha de sertanejo e de funk também –, era literalmente uma coletânea com as melhores faixas de cada grupo. Saia todo o ano um *mix* de músicas atualizado.

Batida pesada e lenta, letras que falavam sobre criminalidade, desigualdade social e as mais variadas formas de racismo, músicas de longa duração, mas que decorávamos do início ao fim, desde os prelúdios²² e *salves*²³ até a integralidade da letra, essas eram algumas das características que se sobressaíam nas canções que escutávamos. Foram essas aproximações orgânicas que me fizeram olhar para o complexo Hip-Hop e passar a ouvir com mais calma e atenção o rap. Houveram, então, aproximações diretas²⁴ com o universo Hip-Hop que ocorreram tanto do portão de casa para fora quanto para dentro a partir de movimentações dos

¹⁷ Gíria. Substantivo feminino – **re.se.nha** – Conversa descontraída, extrovertida sobre qualquer tema em qualquer circunstância.

¹⁸ Gíria. Substantivo masculino – **gas.ta.ção** – Brincadeira feita com uma ou mais pessoas com o intuito de diminuir a pessoa ou grupo exacerbando características físicas, sociais, econômicas ou identitárias, direta ou indiretamente. Geralmente utilizada em distinção do bullying estabelecendo previamente, mas não necessariamente.

¹⁹ Gíria. Expressão idiomática – **pá** – Utilizado como nexos de pensamento, para ligar uma frase a outra na conversa. Também é usado buscando confirmação, como sinônimo de “né”.

²⁰ Gíria. Verbo – **tram.par** – Trabalhar.

²¹ Gíria. Advérbio – **de lei** – Sempre.

²² Os prelúdios eram utilizados recorrentemente para passar uma mensagem sobre estatísticas do racismo, como a mortalidade de negros e moradores da periferia, a porcentagem de negros nas universidades. O uso desses números servia para iniciar a discussão sobre política pública, sobre o estado, sobre a instituição policial e sobre desigualdade social de modo geral.

²³ Gíria. Interjeição – **sal.ve** – Saudação. Utilizado para saudar alguém ou uma localidade.

²⁴ Considero uma aproximação direta com o rap, o consumo da cultura Hip-Hop, mesmo que indiscriminadamente; e uma aproximação indireta, as experiências que são cantadas nas músicas e que espelham, mesmo que parcialmente, aquilo que vivemos.

que ali circulavam, escutando e observando, mesmo que ainda pouco atentamente. Não entendia do que se tratava, mas me divertia com a música e tudo aquilo que girava em torno dela. Deveria ser porque eu estava com as energias voltadas para outras coisas: jogar bola e escola. Ênfase na escola, aqui, pois, meus pais, eram bastante rígidos e preocupados com a minha educação. Para mim, *pelada* em primeiro lugar. Para os meus pais, escola em primeiro lugar. E a vontade deles sempre prevalecia. Além do mais, música não era um dos meus hobbies na época.

Cavando mais fundo, lembro de uma *banca* mais velha que usava a icônica *peita*²⁵ preta do grupo de rap Racionais MCs com a capa do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997) – álbum que, aliás, é literatura obrigatória no vestibular da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) desde 2018 –, com o nome do grupo escrito em vermelho sangue no topo, com aquela cruz de ouro no estilo gótico logo abaixo que ocupava toda frente. Na parte de trás estavam listadas todas as faixas do álbum em letras brancas. Essa *peita* só não era mais popular que a do rapper Sabotage toda preta, com o nome dele escrito na vertical em letras vermelhas e o rosto bem grande em branco fazendo sinal de silêncio com o dedo na boca em alusão ao seu verso “respeito é pra quem tem” (SABOTAGE, 2000). Fora isso, tinha uma galera que usava roupa muito larga da marca “XXL” – grife marcadamente do universo Hip-Hop. No vestuário eram artefatos comuns o bermudão jeans escuro, as camisas de futebol americano, de basquete e futebol, as correntes de prata e as *bombetas*²⁶ de aba reta.

Muitos foram os *manos*²⁷ que conheci e com os quais convivi naquela rua com nome de cidade europeia. Tive o privilégio de crescer e brincar em uma rua onde havia muitos *sementes* e adolescentes da minha idade. *Mó cota*²⁸ passou e com alguns desses *manos* eu perdi o contato, outros estão *privados*²⁹ esperando a *lili cantar*³⁰, outros foram morar longe e só tenho contato por rede social e, ainda, há outros que acabaram perdendo a vida em meio ao mundo do crime. Alguns moram ainda na mesma rua e constituíram família, *trampo* e estão fazendo as suas coisas, seguindo a suas vidas, *tá ligado*³¹? E eu continuo morando na mesma rua, porém

²⁵ Gíria. Substantivo feminino – **pei.ta** – Camiseta.

²⁶ Gíria. Substantivo feminino – **bom.be.ta** – Boné.

²⁷ Gíria. Substantivo masculino – **ma.no** – Amigo ou conhecido com certa proximidade afetiva. Pode ser utilizado em diálogos corriqueiros para sinalizar um sujeito qualquer.

²⁸ Gíria. Substantivo feminino – **co.ta** – Tempo. Em relação a passagem do tempo e não ao tempo passado, presente ou futuro.

²⁹ Gíria. Adjetivo – **pri.va.do** – Preso. Encarcerado. Indivíduo que está recluso em penitenciária.

³⁰ Gíria. Expressão idiomática – **li.li can.tar** – Referente ao tempo de espera até o final do cumprimento da pena quando ocorrerá a liberdade do sujeito encarcerado. Comumente associado ao aspecto emocional e afetivo, no que tange o reencontro com os familiares e amigos. *Lili* significa “liberdade”. *Cantar*, nesse caso, se refere “sair da prisão”.

³¹ Gíria. Expressão idiomática – **tá li.ga.do** – Usado como apoio de confirmação naquilo que está sendo dito. Sinônimo de “né”.

alcancei o Ensino Superior em âmbito de Pós-Graduação em Universidade Pública. A maioria não terminou nem a escola. Não tenho notícia de que algum dos meus *manos* tenha cursado ou esteja cursando Ensino Superior. Não que isso seja imprescindível para viver, há muita vida para além dos muros da universidade, mas responde a muitas das nossas indagações sobre desigualdade social quando analisamos as estatísticas e os dados acerca da educação brasileira em relação aos atravessamentos de classe e raça, sobretudo.

Saltando mais especificamente para a época do Ensino Médio, eu comecei a me afastar um pouco da *pelada* de rua e, conseqüentemente, dos meus *manos*. A gente ainda jogava, mas não era com a mesma periodicidade. Isso porque muitos deles já estavam *trampando* durante o dia e estudando à noite ou apenas *trampando* em turno integral. De forma diferente, o rap foi se institucionalizando na minha vida, não mais com tanta intensidade na vivência daquelas coisas que escuto até hoje nos fones, mas nos próprios fones. Sou consumidor de rap e da cultura Hip-Hop desde a minha adolescência. Associado aos processos escolares, grupos juvenis e espaços sociais em que eu comecei a circular, dentre eles os bailes funks, tentando esboçar alguns traços da minha personalidade, também para me sentir inserido e pertencente a um grupo, (re)encontrei o rap em meio a inúmeras possibilidades na cultura juvenil da metrópole gaúcha.

Chegar em casa após a escola, almoçar e navegar na internet se tornava a minha nova rotina. Navegando na internet, entre jogos e redes sociais, foi no *YouTube*, assistindo aos vídeos do rapper brasileiro Emicida, o *rei da rinha*³², que calquei bases sólidas como um amante de rap, mais como um aparato lúdico naquele momento. As *gastações* eram engraçadas e assistir à uma luta com palavras ritmadas era de tirar o fôlego, algo que me causava êxtase a cada *punch line*³³. Eram dois sujeitos rimando, um contra o outro, para ver quem vencida. Essas batalhas de rima³⁴ ocorriam na cena rap de São Paulo, onde eram filmadas e postadas por canais de rap

³² A expressão *rei da rinha* foi atribuída ao Emicida porque ele nunca perdeu uma batalha de rima improvisada na batalha ‘Rinha dos MCs’. Seu vulgo, Emicida, inclusive, foi atribuído, segundo o próprio rapper porque ele era o matador, o homicida de MCs (VOCÊ, 2019). In: <<https://www.youtube.com/watch?v=P-GvuczEnWo>>.

³³ Gíria. Expressão idiomática – **pun.ch li.ne** – Termo capturado do inglês e significa literalmente “soco nas linhas”. No mundo do rap é utilizado para descrever a força de um verso.

³⁴ As batalhas de rimas são disputas entre os rappers para ver quem rima melhor. As batalhas podem ser sobre algum tema específico ou livre. Ainda, algumas batalhas, optam por penalizar os candidatos que utilizarem rimas de cunho preconceituoso, racista, xenofóbico, machista etc. Quem escolhe o vencedor, geralmente, é o público, podendo, em competições maiores, haver jurados. Os critérios mais comuns que os jurados e o público adotam são: nexa da rima, *flow* –que é a forma como o rapper rima, *métrica* – que é o encaixe da rima dentro do tempo da batida, dicção e criatividade. Os tipos mais comuns de batalhas de rimas são de *gastação*, com a finalidade de

independentes, ou seja, não vinculados a gravadoras famosas. Pelos fones de ouvido, o rap se tornou meu companheiro. Fomos estreitando relações e nos conhecendo intimamente, inicialmente por lazer, mas também por identificação estética e política.

Eu não me dava bem na escola. As minhas notas eram baixas e eu sempre ficava em recuperação em quase todas as disciplinas. Nunca repeti o ano porque quando chegava a época da prova de recuperação anual eu dava o meu jeito. Porém, muitas foram as brigas e discussões com meus pais por causa da escola. Não os culpo. Eles queriam o melhor para mim. Mas o que eu poderia ter feito, se a matéria era tão desinteressante e o currículo tão engessado?! A escola realmente era um ótimo espaço de socialização – antes da aula, no intervalo, depois da aula e na Educação Física. Fiz muitos amigos naquele espaço. Eu gostava de ir para escola, mas não gostava de estudar as coisas que a escola impunha. Eu tinha aversão pela forma que a maquinaria escolar funcionava. Até hoje mantenho distância dos clássicos da literatura nacional pelo simples fato de ter sido obrigado a ler autores e obras que eu não queria ler. Simples. E isso não significa que eu não gostasse de ler, mas que eu tinha repulsa por ler algo imposto e, aparentemente, chato. Eu não li Machado de Assis nem Graciliano Ramos no Ensino Médio, leituras essas que eram obrigatórias na disciplina de português-literatura, mas li *O Príncipe* de Nicolau Maquiavel, o *Manifesto do Partido Comunista* de Karl Marx e Friedrich Engels e *Falcão: meninos do tráfico* de Celso Athayde e MV Bill. O meu problema não era a falta de leitura, mas a falta de interesse. O currículo escolar me silenciou, mas eu encontrei na literatura marginal e na filosofia um refúgio. Refúgio esse que não me ajudava a aumentar as notas e passar de ano, mas a pensar de forma crítica.

Foi nessa época que me dei conta do quanto eu poderia aprender sobre diversos assuntos escutando música e lendo livros não sugeridos pela escola. Logo, assimilei princípios que auxiliaram a moldar a minha personalidade e as minhas opções de vida. O prelúdio de *Vida Loka I* agenciava corpos, inclusive o meu:

É o V é o L
 É a paz, é a guerra
 Entre o corte da espada e o perfume da rosa

brincar, zoar e rir; e do conhecimento, para testar o saber do MC em relação ao tema escolhido e ao outro candidato. Vale destacar que existem duas modalidades de batalhas mais comuns, a chamada “bate-e-volta”, que consiste em o primeiro MC rimar quatro versos e segundo replicar com mais quatro versos e assim sucessivamente até acabar o tempo predeterminado. Na outra modalidade o MC tem cerca de 50 segundos para rimar e o seu adversário o mesmo tempo para replicar. Ao fim do turno ocorre a votação. A batalha funciona da seguinte forma: ocorre um sorteio para ver quem inicia o primeiro turno; logo em seguida, os MCs rimam e finalizam o primeiro turno; após o primeiro turno, os jurados votam e escolhem o vencedor. A batalha é composta por dois turnos podendo chegar ao terceiro. Se um dos MCs ganhar os dois primeiros turnos, a batalha acaba. Se houver empate nos dois primeiros turnos, ocorre o desempate no terceiro.

Sem menção honrosa, sem massagem
 A vida é loka, nego, e nela eu tô de passagem [...]
 Porque eu preciso salvar os velhos
 Porque eu preciso salvar as flores
 Porque eu preciso salvar as criancinhas e os cachorros
 Porque eu sou cheio de querer e o dinheiro é pouco pra nós [...]
 Por mais munição, armas mais fortes,
 O motor mais veloz, mais gasolina no tanque [...]
 Pra chegar de igual (BROWN, 2002).

O panorama atual da minha relação com o rap iniciou-se quando iniciei a graduação do curso de Teologia (bacharelado) em 2014. Na maior parte da graduação, estive envolvido com o diretório acadêmico, participações em eventos e pesquisa. Estreitei relações com o coordenador do curso, que veio a ser meu orientador de TCC posteriormente. Ele investigava questões relativas à cultura pop (filmes, séries, músicas, literatura). Então, desde antes da metade do curso, me senti instigado a pensar num projeto de conclusão que tivesse proximidade com a cultura pop. Mas a pergunta era: o quê? Comecei a procurar possíveis temas e objetos de pesquisa para ler, estudar e me apropriar, tendo como critério: algo que eu goste, que me dê prazer e que me enchesse os olhos. Então, em 2015, ainda na primeira metade do curso, num sábado chuvoso à noite, eu estava com os fones nos ouvidos escutando uma *playlist* aleatória de rap no *Spotify*. Foi então que tocou a música *Capítulo 4, Versículo 3* (1997) do Racionais MCs. E a minha cabeça explodiu. Era aquilo, *tá ligado*. Aquela letra que eu já havia escutado milhares de vezes, desde pequeno, causou um acontecimento singular que mudou a minha vida como estudante-pesquisador para sempre. Na mesma hora várias relações entre conceitos e trechos da música, possíveis categorias analíticas, hipóteses etc. vieram à minha cabeça. Dei um pulo da cama, catei um papel e comecei a escrever.

No dia seguinte, assisti ao filme *DOPE: um deslize perigoso*³⁵. O filme discorre sobre Malcolm, um jovem nerd, negro, morador de *quebrada*³⁶ e obcecado por rap. A trama perambula por algumas confusões e outros desdobramentos, mas o que importa aqui, de forma interessante, é um recorte específico. Malcolm, para ingressar na Harvard University elabora um projeto de pesquisa sobre a música *It was good day*³⁷ do rapper estadunidense Ice Cube. Inicialmente, seu projeto foi visto de forma negativa por seu tutor, pois aparentava não ser algo

³⁵ Trailer do filme In: <https://www.youtube.com/watch?v=clbIQKalEME&has_verified=1>.

³⁶ Gíria. Substantivo feminino – **que.bra.da** – Lugar. Geralmente, rua, vila ou bairro pobre em oposição aos grandes centros. Utilizado tanto para falar da sua localidade como de outras.

³⁷ Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=h4UqMyldS7Q>>.

sério por se tratar de um tema entendido como baixa-cultura e, portanto, irrelevante para o meio acadêmico. O protagonista, ainda, alegava que escreveu sobre algo de que gostava, que fazia sentido e não teria motivo para não dar continuidade, pois estava muito bem fundamentado. Este recorte específico me encorajou a garimpar produções sobre o rap e o movimento Hip-Hop, entendendo que a cultura periférica tem coisas a dizer, pois produz conhecimento legítimo. Eu me enxergava como o Malcolm, um jovem que ouvia aquele estilo de música e via no rap um objeto de pesquisa potente. A diferença é que eu tive apoio para pesquisar este artefato da cultura.

No início, fiz algumas pequenas conexões entre categorias teológicas e aquilo que eu estava ouvindo nas músicas. Em seguida, esbocei precocemente um projeto de pesquisa, busquei referenciais teóricos no âmbito da teologia e da sociologia, principalmente. E foi nessa época que entrei em contato com alguns autores e obras dos Estudos Culturais como *O Atlântico Negro* de Paul Gilroy e *A identidade cultural na pós-modernidade* e *Da diáspora: identidades e mediações culturais* do Stuart Hall, que também me serviram como referencial de pesquisa. No final de 2016, finalizei meu trabalho de conclusão de curso, intitulado: “Minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição. O discurso teológico do rap. O nascimento da teologia da rua”, no qual analisei e discuti, de forma incipiente, as categorias teológicas contidas nas narrativas de algumas composições do rap nacional, como o messianismo e o profetismo a partir do referencial da teologia negra e da teologia da libertação, que são campos de estudos relacionados ao marxismo.

Em 2018 assumi de vez o movimento Hip-Hop na minha vida. Comecei a participar mais das batalhas de rap na região metropolitana, do Colegiado do Hip-Hop de Canoas e a frequentar a Casa do Hip-Hop de Esteio – a maior casa de Hip-Hop da América Latina até então. Estes espaços são referências importantes dentro do movimento Hip-Hop brasileiro para ativistas culturais, consumidores dessa cultura, *sementes* e famílias, que usufruem destes espaços como ambientes pedagógicos de trocas de saberes, formações profissionais, eventos, shows, rodas de conversas e discussões sobre políticas públicas para a cidade. Também, o Seminário do Hip-Hop da UFRGS tem sido um espaço importante de análise, estudo e trocas de saberes do movimento enquanto atividade acadêmica, política e cultural. Os ativistas e acadêmicos vêm se reunindo e ocupando espaços dentro da universidade, discutindo políticas públicas e o espaço do ativista cultural do Hip-Hop na sociedade. Cabe ressaltar que foram nestes seminários que se iniciaram as primeiras reflexões acerca da vontade de construir uma universidade. Por isso, surgiu a ideia de criar a Universidade do Hip-Hop com base nas

discussões sobre universidades populares, inspirada no conceito e modelo da Universidade Popular dos Movimentos Sociais (UPMS).

Nessa época, surgiu a oportunidade de amadurecer e afinar as minhas intenções de pesquisa com aproximações na educação. Tendo o rap enquanto elemento do movimento Hip-Hop engendrado com a educação, a escolha pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU/UFRGS) deve-se, também, a esses interesses afins. A área de Estudos Culturais, dentro deste contexto, me pareceu ser a que mais atendia às demandas de pesquisa, tendo em vista que esse é um campo que favorece à reflexão em âmbitos interdisciplinares. No que tange à abordagem temática de pesquisa, ressalto que o campo dos Estudos Culturais rompeu com o estigma daquilo que era denotado como baixa-cultura e se propôs a estudar as culturas populares e periféricas nas suas mais variadas expressões.

Eu poderia afirmar que a maneira como os Estudos Culturais vêm sendo articulados apresenta semelhança com os caminhos que percorri e venho percorrendo durante a minha vida: caminhos interdisciplinares e movimentos de resistência. Aliás, posso afirmar isso, mesmo sem garantias. Foram pelas vivências, pelas músicas do rap, pelas experiências acadêmicas, pelas pessoas que foram passando na minha vida, pelo olhar minucioso para as camadas populares e pela escuta das mais variadas vozes que fui me aproximando dessa forma de ser, fazer e aprender. Estabeleci não um compromisso ético, mas uma sede por justiça com essa pesquisa, com o rap e com a vida, até porque “é por desejo que se quer e se faz a revolução, e não por dever” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 457), nesses interstícios, teorização e vida se entrelaçam, teorizando a vida e vivendo a teorização compomos pesquisa. Talvez, eu venha fazendo Estudos Culturais há *mó cota* sem saber. Mas isso é mais um sentimento, uma percepção.

Para o eu-pesquisador, este *trampo*, que dialoga com um artefato da cultura e com as camadas populares, e que se refere a uma forma particular e específica de expressão, fortalece a prática da pesquisa. Também, a divulgação e a proliferação da pesquisa com a educação, a cultura e o rap são necessários até para a revisão de conceitos e preconceitos que circulam no meio acadêmico. Fischer (2010, p. 16) transmite com clareza a minha posição acerca da pesquisa acadêmica, quando escreve que,

há que se divulgar compromissadamente ideias e achados de investigações; há que se propor algo à sociedade, sobretudo àqueles que, por razões de posições outras de sujeitos, na escala social e econômica, não teriam acesso a certos conhecimentos e práticas senão pela mediação de alguns agentes.

Isso tudo que relatei até agora acerca da minha história capturada a partir de fragmentos da memória me trouxeram até a escrita dessa dissertação. Mas não foram menos marcantes e impactantes nessa escrita do que a morte do meu irmão. A vida toda eu escutei rap, eu consumi a cultura Hip-Hop, eu lutei pelas pautas do movimento Hip-Hop e me envolvi em política pública pelo movimento Hip-Hop, até escrevendo algumas músicas, mesmo que nunca gravadas até hoje. Às vezes com mais intensidade e assiduidade, às vezes menos. Contudo, *só aprende a escrever quem sente o peso da caneta*. E eu senti.

Junho de 2018, o domingo mais cinza do ano jamais terminou. Ao fim da tarde eu acordo com a ligação da minha avó pedindo para ir até a praça do bairro porque meu irmão – na verdade meu primo, mas como éramos muito próximos desde sempre, irmãos de outra mãe, *saca*³⁸ -, havia levado um tiro. Sem saber muito bem o que pensar, atônito, levantei. Me vesti. Fazia frio, ventava muito e o céu estava acinzentado, nuvens carregadas de chuva. *Dois palitos*³⁹ eu *brotei*⁴⁰ lá. Cheguei à praça, a polícia já estava no local, tinha uma centena de pessoas ao redor. Eu passei a fita amarela e preta, me identifiquei e vi aquele corpo jogado ao chão, com o rosto escondido, encapuzado. Não precisei tirar o capuz para saber que era ele, reconheci pelo tênis – se tem uma coisa que a *banca* repara nos *manos* é o tênis. Eu só acreditei quando vi o rosto dele. Fui eu que identifiquei o corpo. Tirei o capuz e virei a cabeça dele para cima. Era ele, meu *reliquia*⁴¹. Já sem vida. Mais um para a estatística. Mais uma vida interrompida. E os tiros não eram para ele. Foi assassinado por engano. O sorriso mais bonito que já vi se foi e com ele todos os sonhos se foram juntos. Os momentos bons ficam guardados do lado esquerdo do peito, a tristeza fica por aquilo que não poderemos mais viver. Choveu e continua chovendo.

Essa é pros amigos que partiu pr'uma melhor
Eu canto pra subir, mano, eu não sei rezar
Essa é pros amigos que partiu pr'uma melhor
Eu rezo pra subir, mano, eu não sei cantar (DJONGA, 2020g).

São esses relatos, essas pequenas coisas, as minhas opções teóricas e a minha vida que foram compondo as motivações dessa pesquisa. Há finalidade e relevância acadêmica nessas discussões que busco articular e que serão exploradas no decorrer dos outros capítulos. Muito

³⁸ Gíria. Verbo – **sa.car** – Entender algo ou alguma coisa. Compreender. Usado no final de frase.

³⁹ Gíria. Advérbio – **do.is pa.li.tos** – Rapidamente. Executar uma ação com rapidez.

⁴⁰ Gíria. Verbo – **bro.tar** – Ir. Se deslocar até determinado lugar ou espaço.

⁴¹ Gíria. Substantivo masculino – **re.lí.qui.a** – Aquilo ou aquele que se ama muito. O que tem valor ou é muito precioso na vida de alguém.

daquilo que eu vivenciei na infância e na adolescência me fizeram criar identificação com o mundo do rap, por meio de lembranças imagéticas e sonoras. Dessa forma, constituí laços mais próximos com o movimento social na vida pessoal e acadêmica. É como se muitas dessas músicas fossem sobre mim, sobre a minha vida, a vida dos meus *manos* e da minha família, como canta o Djonga: “eu tava lá, eu vi acontecer” (DJONGA, 2020g). E de certa forma essas composições são sobre mim e sobre tantos outros, em tantas outras realidades, em tantos outros momentos que já passaram e que ainda estão por vir. Essas músicas são endereçadas para pessoas como eu.

O Djonga canta, “dizem que só falo das mesmas coisas/ é a prova que nada mudou nem eu nem o mundo” (DJONGA, 2019c). E não é que o mundo não tenha mudado ou não venha mudando ao longo dos anos, mas que determinados problemas sociais que atingem a vida de milhões de pessoas, inclusive dos *manos da minha área*, continuam sem solução. O intuito dessa dissertação não é “salvar a pátria, tipo Luther King” (DJONGA, 2017d), nem, tampouco, encontrar uma resolução para os problemas sociais do mundo, mas explorar e avançar nas discussões no campo da educação e da cultura. Essa dissertação é sobre educação, sobre música, sobre rap, mas é, sobretudo, sobre a vida das pessoas. É sobre isso que versa o rap. É sobre isso que o Djonga canta. E é sobre esse tipo específico de pedagogia que é exercida no tempo presente, *Pedagogias do Rap*, se assim pudermos adjetivar, o tema que essa pesquisa discute.

2 Sobre os modos de fazer – notas sobre o *corre*¹ investigativo de um pesquisador-apaixonado

Chega o momento em que é preciso se abdicar

Pra caminhar

Chega o momento que é preciso se matar

Preciso se matar, pra viver

(DJONGA, 2017g).

No capítulo anterior, narrei algumas das minhas memórias à luz do rap, cartografando os *corres* que me levaram ao âmbito acadêmico e a esta pesquisa. Nos entremeios das teorizações e da vida, encontrei uma brecha na viela, dei de cara com um beco sem saída e pulei o muro. Neste espaço, para tornar inteligível aos leitores dessa dissertação, friso a importância da relação entre os fragmentos da minha biografia, que revelam as minhas intenções mais profundas de pesquisa com o desenvolvimento desta escrita e que de maneira alguma deixam de ser justificativas potentes e acadêmicas. Portanto, sendo um sujeito pesquisador e amante de rap, não posso negar tais associações, pois entendo o sujeito como fruto das contingências históricas do tempo, sendo produzido no seio da cultura (SILVA, 2013), onde “todo o discurso é situado e o coração tem suas razões” (HALL, 1997b, p. 51). Aqui falamos, escrevemos e pesquisamos não de qualquer lugar, mas de um lugar determinado ao mesmo tempo que móvel, incerto e instável.

A epígrafe que compõe esse capítulo explicita a forma como me posiciono diante dessa pesquisa: abdicando de verdades absolutas, renunciando a cânones e assassinando ídolos foi que esta pesquisa pôde avançar com maior potência investigativa. Caminhei sem saber onde chegaria e me perdi para poder me encontrar, mas sempre com a coragem de dar cada passo, rumo ao inesperado, sem garantia alguma. Foi desterritorializando que pude reterritorializar, desnaturalizando aquilo que os regimes de verdades conservam como natural e tornando problemático o que não era um problema outrora sobre outros modos de olhar.

Olhar para o meu objeto analítico como um pesquisador-apaixonado por ele aumenta o meu compromisso com essa pesquisa. Quando gostamos de algo ou de alguém, temos tendência a fazer vista grossa para os defeitos, deixar passar batido os erros e minimizar qualquer prejuízo. Deslocando o rap e os rappers que sempre escutei de cima do palco para o centro da pista, pude fazer incursões, expondo-os a uma série de questionamentos que emergiam. Dessa forma, a minha posição de consumidor-apaixonado foi sendo deslocada para a de pesquisador-apaixonado, pois quando se ama algo ou alguém, precisamos esquadrihá-lo para que imprecisões, disjunções, intermitências, descontinuidades possam emergir para a superfície com o intuito de que algo produtivo floresça. Ainda, sinalizo que essa paixão precisa ser traduzida no *corre* investigativo e em cada palavra escrita, onde a criação precisa ser registrada com paixão, aquilo que Derrida chama de “leitura assinada” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004), adapto para uma *escrita assinada*.

Uma pesquisa sempre nasce de uma inquietação, de um porquê. É exatamente por estarmos insatisfeitos com a resposta que temos no momento que perguntamos. O exercício do pensar serve para entristecer, para contrariar o *status quo* e para expor a tolice do pensamento

sobre todas as formas (DELEUZE, 1976), pois “o saber não é feito para consolar. Ele decepciona, inquieta, secciona, fere” (FOUCAULT, 2000, p. 255). Tanto a inquietude da incerteza quanto a monotonia da convicção me colocam em estado de indignação e com uma vontade gigantesca de desobedecer e reinventar modos de pensar, fazer e posicionar-me diante da vida e das teorizações, tendo na materialização do pensar uma espécie de narrativa transgressora que age com intensidade, a partir de formas singulares, pois entendo que “não há métodos para encontrar tesouros nem para aprender” (DELEUZE, 2006, p. 237) nem para criar, quiçá para pesquisar. O que possuímos, na verdade, são formas não-totalizadoras de garimpo que nos auxiliam a prosseguir com nossas análises. Assim, me coloquei em modo *devir-criança*, pois a criança é aquela que não entende tudo, aquela que não sabe das coisas. Talvez, quem não saiba tudo possa fazer as perguntas certas (SLOTERDIJK, 2012).

Dessa forma, a partir dos perigos que a Educação enfrenta na contemporaneidade, formulei o problema de pesquisa dessa dissertação de mestrado: **De que modo o rap opera como um tipo de pedagogia cultural específico, que aqui adjetivamos de *Pedagogias do Rap*, a partir da narrativa insurgente?**

O problema de pesquisa possibilitou que objetivos fossem traçados, os quais destaco três:

- a) Delinear um estudo acerca do rap no âmbito da educação, com base no referencial teórico dos Estudos Culturais, a partir da definição de pedagogia cultural, com o intuito de discutir a possibilidade de adjetivação de uma *Pedagogia do Rap*;
- b) Analisar as letras selecionadas das músicas do rapper Djonga, buscando compreender como essas músicas operam, regulam e dirigem condutas em direção a insurgência;
- c) Investigar a história e as condições de possibilidade de emergência do movimento Hip-Hop e a sua difusão no Brasil.

2.1 Sobre algumas peculiaridades das conduções investigativas: gírias e o ouvido-pensante

Acolho a escrita como ferramenta de intensidade, gerando sensações a cada letra, palavra e frase escrita. Inspiro-me em Deleuze e Guattari (2010, p. 196), que escrevem a duas mãos: “pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, escrevemos sensações”. E é exatamente dessa forma que o meu *corre* investigativo está cartografado – com sensações fortes, tentando libertar a vida aprisionada ou tentar liberá-la num combate incerto, como nos sugere Deleuze (2010). Buscando uma escrita menos tediosa

e mais poética, não só para o quem lê, mas também para quem escreve, utilizei gírias em várias partes da pesquisa em consonância com as gírias que utilizo no meu cotidiano, bem como com as músicas do rap, que são carregadas de gírias. Então, grifei as gírias em itálico que são utilizadas no corpo do texto e assinali como nota de rodapé, criando uma espécie de minidicionário de verbetes com essas gírias. Inclusive, com uma aproximação gramatical, indicando a qual classe gramatical pertence a palavra e explicando a sua definição.

Na forma de registro da escrita, fiz duas opções estético-políticas: a primeira, foi por não traduzir citações diretas da língua inglesa e espanhola, que foram utilizadas na pesquisa; a segunda, foi de utilizar gírias na escrita da dissertação (tanto as minhas quanto as das músicas analisadas), pois elas não deixam de ser um produto da minha pesquisa, que carregam saberes legítimos. Fiz essas duas opções para demarcar que “favelado também estuda” e que “jovem de *quebrada* pode produzir conhecimento científico”. Além do mais, de modo geral, a linguagem utilizada auxilia na difusão e popularização desse tipo de saber produzido em espaço acadêmico para que pessoas que não circulam neste espaço formal de educação possam vir a essa ter acesso, mesmo que em fragmentos e por outros meios de divulgação, que não só os repositórios de dissertações e teses. Saliento que, por serem poucas citações em outra língua, qualquer pessoa que venha a ler a minha dissertação, não terá maiores problemas para compreender aquilo que quero dizer.

As gírias são códigos linguísticos, materializados por palavras e expressões usadas por grupos específicos, frequentemente efêmeras, utilizadas em contextos informais de descontração ou de maneira corriqueira no cotidiano, estando apropriadas nos modos de falar das pessoas (TRASK, 2004). No caso dessa pesquisa, refiro-me a gírias costumeiramente associadas aos jovens menos favorecidos. Sendo

introduzidas por membros de um grupo social particular; podem continuar sendo típicas desse grupo e servir como uma de suas marcas de identidade ou, ao contrário, tornar-se mais amplamente conhecidas e usadas. A maioria das formas de gíria são passageiras: são empregadas por alguns meses ou por alguns anos, e então caem em desuso, sendo substituídas por termos de gírias mais novos (TRASK, 2004, p. 124).

A gíria funciona como língua em estado de jogo, pois as gírias que mais se proliferam e perduram com o tempo são as mais escrachadas, exuberantes e fáceis de lembrar (TRASK, 2004). Na grande maioria dos casos, é a forma como se pronuncia a gíria que pauta a grafia da palavra, a partir de uma clássica nuance popular de “escrever como se fala” na linguagem coloquial, essa que é mais relaxada e livre. Tais gírias são formadas a partir de abreviações e variações de palavras da norma culta, do choque de culturas que hibridizam significados e

formam novas expressões e da própria apropriação de palavras de outras línguas. Os limites geográficos (bairro, cidade, estado ou região) também delimitam, muitas vezes, a raiz morfológica de grande parte dessas gírias, ou seja, as gírias utilizadas por jovens da periferia de Porto Alegre, por exemplo, podem ser – e muitas são – distintas das que os jovens da periferia de São Paulo usam no cotidiano.

Caberia uma discussão, que não irei aprofundar, no campo da sociolinguística, onde os usos das gírias revelam situações sociais a partir da enunciação em discurso, sendo convocadas em situações lúdicas e identitárias, marcando a coesão de um grupo social (CHARADEAU; MAINGUENEAU, 2004). No caso do rap, essa discussão sobre gíria nos leva ao conceito de preconceito linguístico, que Bagno (2007) entende como um fenômeno preconceituoso, atenuante da exclusão social e da criminalização da pobreza, que é retroalimentado por discursos que operam na mídia e na sociedade como um todo, sendo expostos e ficando bastante evidentes “numa série de afirmações que já fazem parte da imagem (negativa) que o brasileiro tem de si mesmo e da língua falada por aqui” (BAGNO, 2007, p. 13) onde, inclusive as gírias ganharam espaço de destaque maior, sendo associadas a “drogados”, “malandrados”, “vagabundos” e “criminosos” por estereótipos. Segundo Hall (1997c, p. 259) o estereótipo “faz parte da manutenção da ordem social e simbólica”, exprimindo características simples e amplamente reconhecidas, que são inalteráveis e fixas. Essa forma de expressão gera exclusão, atuando nos processos de subjetivação, agenciamento, identificação e reconhecimento.

Outro aspecto importante tange a opção por trabalhar com as letras de músicas de rap e a forma de análise dessas músicas. Optei por ter como materialidade empírica as letras de música, porque há potência narrativa nas músicas cantadas pelos rappers, por isso “é necessário realizar uma análise do conteúdo das letras e das formas de expressão musical” (GILROY, 2001, p. 95), se tornando imprescindível, também, a escuta atenta e minuciosa dos sons, ritmos e batidas que fluem na música para que capturemos mais elementos que nos auxiliem a complexificar as análises das músicas. A experiência de escuta da música pelos fones de ouvido não é a mesma experiência de ler uma letra musical, que também é diferente da experiência de escutar a música em uma festa, ou apenas com a caixa de som tocando a música no *talo*⁴². Colocar o ouvido-pensante para pensar, realizando uma escuta minuciosa, bem como uma leitura atenta das letras musicais foi fundamental para a procedência das análises. Também, os sentimentos, as percepções, as nuances e as emoções que as músicas provocaram no meu corpo foram levadas em consideração.

⁴² Gíria. Adjetivo – **ta.lo** – Força ou intensidade.

A música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, de condenar e deslocar aqueles acentos que acompanham as percepções. Existe nela uma gesticulação fantasmática, que está como que modelando objetos interiores. Isso dá a ela um grande poder de atuação sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente, numa espécie de eficácia simbólica (WISNIK, 2009, p. 29).

Para analisar essas músicas, criei algumas estratégias, as quais elenco: a) leitura das letras de rap sem ouvi-las de forma sincronizada; b) escuta dos raps sem lê-los de forma sincronizada; c) sincronização entre leitura e escuta; d) imersão corriqueira pelos fones de ouvido enquanto estava realizando outras atividades. Cada estratégia me proporcionou nuances diferentes que incidiram diretamente nas minhas interpretações e análises. Não considero que nenhuma tenha sido mais ou menos eficaz, pois todas contribuíram nas discussões, entretanto, a última estratégia que elenquei gerou situações inusitadas e cômicas no meu dia-a-dia, como pulos da cama durante a madrugada para fazer anotações – situação essa que gerou muitos sustos na minha namorada até ela se acostumar – e buscas insanas por papel e caneta na mochila para os *insights* não se perderem. Como essas situações geravam desconforto e desorganização nas minhas anotações, criei um grupo de *WhatsApp* de um integrante (eu), que intitulei de *Monólogos*, onde eu gravei muitos áudios que contribuíram para a escrita desta dissertação.

2.2 Sobre a opção pelo campo dos Estudos Culturais: da remobilização aos enfoques

Nesta seção, conduzo algumas discussões sobre a opção pelo campo dos Estudos Culturais em Educação com ênfase na vertente pós-estruturalista e exponho algumas ferramentas conceituais que foram operacionalizadas nesta dissertação. Entre os conceitos-ferramentas, destaco as pedagogias culturais e a representação, sendo problematizados a partir das contingências do tempo presente e das condições de possibilidade de emergência das discussões acerca do rap, da educação e da cultura, engendrando redes de significação, onde os conceitos “só se tornam significativos para nós quando inseridos numa trama, quando percebidos num conjunto de relações que lhes dá sentido” (BUJES, 2002). Destaco, ainda, que o conceito de representação será apresentado ainda nessa seção. Já o conceito de pedagogias culturais, explorarei o seu potencial apenas no capítulo 4, *Pedagogias do Rap: a narrativa insurgente*.

Durante a minha trajetória acadêmica perpasssei campos teóricos distintos, tendo no decurso da minha primeira graduação (2014-2016) uma aproximação com pensadores do campo crítico como Karl Marx, Antonio Gramsci, Theodor Adorno e Louis Althusser, sendo

essas, naquele momento, grande parte das minhas referências epistemológicas responsáveis pela minha experiência formativa acadêmica. No segundo semestre de 2018, quando ingressei no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEDU/UFRGS), na linha de pesquisa dos Estudos Culturais em Educação, de viés pós-estruturalista, precisei alterar as minhas *lupas*⁴³ de pesquisa, remobilizando as intenções, enfoques, ferramentas analíticas e opções teóricas e metodológicas, onde “tratava-se mais precisamente de buscar me colocar num outro ponto focal, de assumir um outro registro, sair em busca de novas perspectivas. De me educar para olhar de outra maneira aquilo que eu não podia ver senão com as velhas e confortáveis lentes” (BUJES, 2001, p. 15). De fato, eu já olhava para os artefatos da cultura e para as produções musicais dos rappers, mas era de uma forma diferente, a partir de um olhar viciado pelo uso demasiado daquela *lupa* específica anterior com um panteão de autores que provinham de uma mesma ordem de saber. Abarco as perspectivas teóricas como *lupas* que possuem enfoques diferentes para enxergar os objetos analíticos.

Faz-se, então, frequentemente, uma distinção entre “visão” (aquilo que o olho humano é fisiologicamente capaz de ver; e que também muda ao longo do tempo) e “visualidade” ou “regime escópico”, que implica considerar e entender que a visão é produzida de diferentes modos que definem e delineiam como vemos o que estamos aptos a ver e como vemos estes modos de ver (MEYER; SOARES, 2005, p. 33).

São as opções teóricas que determinam, juntamente com o enquadramento de recorte, os direcionamentos e os *corres* da pesquisa. O objeto analítico foi sendo (re)modelado inúmeras vezes durante o *corre* investigativo, impulsionado pelos movimentos de pesquisa. Mesmo escolhendo o rap como temática a ser explorada, possivelmente, se outras opções teóricas fossem adotadas, outra pesquisa nasceria, com outros problemas de pesquisa, com outras discussões, a partir de outros teóricos, que me levariam a outras considerações. A forma escolhida de olhar para o enlace entre rap e educação talvez não seja a melhor forma de esquadrihar e discutir estes temas, apesar de ser uma forma diferente de construir conhecimento e realizar o trabalho intelectual.

No caso desta dissertação, me refiro ao campo dos Estudos Culturais, visto que este campo de estudo favorece enlaces e articulações teóricos-conceituais frutíferas sobre o rap e a educação. Considero que os Estudos Culturais

⁴³ Gíria. Substantivo feminino – **lu.pa** – Óculos ou lente.

expressam, então, uma tentativa de “descolonização” do conceito de cultura. Cultura não mais entendida como o “melhor pensado e dito”, não mais o que seria representativo como ápice de uma civilização, como busca da perfeição; não mais a restrição à esfera da arte, da estética e dos valores morais/criativos (antiga concepção elitista). Cultura, sim, como expressão das formas pelas quais as sociedades dão sentido e organizam suas experiências comuns; cultura como o material de nossas vidas cotidianas, como base de nossas compreensões mais corriqueiras. A cultura passa a ser vista tanto como uma forma de vida (ideias, atitudes, linguagens, práticas, instituições e relações de poder), quanto toda uma gama de produções, de artefatos culturais (textos, mercadorias, etc.) (COSTA, 2011, p. 105).

O campo dos Estudos Culturais tem sido constantemente associado à valorização de todas as formas e expressões culturais, enfatizando a forma como a vida das pessoas e as estruturas sociais estão articuladas e organizadas pela cultura. Notadamente os estudos conduzidos por Raymond Williams, ao final dos anos 1950, bem como por outros autores associados à emergência deste campo na Grã-Bretanha, tais como Edward Thompson e Richard Hoggart, abandonam de forma importante a consagrada dicotomização até então estabelecida entre as produções que pertenciam à alta cultura (acesso a museus, música erudita, exposições de arte, literatura clássica) e a baixa cultura (produções das camadas populares, materializada nas atividades públicas que atingiam um número grande de pessoas) (HALL, 1997a).

A velha distinção que o marxismo clássico fazia entre a “base” econômica e a “superestrutura” ideológica é de difícil sustentação nas atuais circunstâncias em que a mídia é, ao mesmo tempo, uma parte crítica na infra-estrutura material das sociedades modernas, e, também, um dos principais meios de circulação das idéias e imagens vigentes nestas sociedades (HALL, 1997a, p. 17, *sic*).

Visualizamos na obra de Hoggart (1957) a relevância agora concedida às análises acerca da vida cultural dos trabalhadores, apontando que não há apenas submissão, mas resistências a partir das expressões ordinárias mais simplórias e aparentemente sem pertinência. Aspectos produzidos e manifestos no cotidiano de vida das pessoas são formas autênticas e legítimas de ser e estar no mundo. A cultura manifesta-se de maneira diversa em qualquer formação social ou época histórica. Um grande número de interações ativas, expressas através da oralidade e da memória, transmitem o passado do povo e tem potencial para modificar a história. Este campo de estudos tem se interessado pelo funcionamento e intervenção nas práticas culturais que funcionam no cotidiano de vida das pessoas e das formações sociais, com o intuito de transformar a realidade existente (GROSSBERG, 2009).

Toda a cultura é campo de debate para as questões sociais e por isso está em constante transformação, onde “as palavras têm história, vibram, vivem, produzem sentidos, ao mesmo tempo em que vão incorporando nuances, flexionadas nas arenas políticas em que o significado

é negociado e renegociado, permanentemente, em lutas que se travam no campo do simbólico e do discursivo” (COSTA; SILVEIRA; SOMMER, 2003, p. 37). O campo dos Estudos Culturais entende a sociedade como conflitiva, por nela ocorrerem disputas e negociações de significações que fazem parte dos aparatos culturais, as quais implicam diretamente nas nossas vidas. Dessa forma, é possível dizer que o trabalho intelectual não está dissociado do político e que o projeto dos Estudos Culturais tem se esforçado para reafirmar tal posicionamento, visando a articulação do contexto social com o âmbito acadêmico, o de “fora” com o de “dentro”. Portanto, Grossberg (2009, p. 18), corroborando com o argumento anterior, afirma que “los estudios culturales son una manera de habitar la posición del académico, el profesor, el artista y el intelectual, una manera (entre muchas) de politizar la teoría y teorizar la política”.

Se os Estudos Culturais têm sido caracterizados como saberes *nômades*, *polimórficos*, *transgressivos*, *antropofágicos* e *plurais*, pode-se afirmar que eles também são marcados pela marginalidade. Seus praticantes não buscam ser *situação*, mas (o)posição; não procuram tanto por consensos, mas travam batalhas e embates críticos consigo mesmos, com os saberes tidos como consolidados na Academia, com os entendimentos naturalizados acerca dos espaços educativos e dos sujeitos que neles habitam (BONIN et al., 2020, p. 2, grifos dos autores).

Tendo em vista as tensões conflitivas no seio da cultura, sobretudo em escala global, Eagleton (2005) afirma que a cultura teve um salto da perspectiva singular para uma perspectiva pluralizada, caracterizando que “todas as culturas estão envolvidas umas com as outras; nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas”. (EAGLETON, 2005, p. 28). A partir desse ponto de vista, o conceito de cultura abarca a noção de hibridação, que Néstor García Canclini (2008, p. 19) entende-a como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

O conceito de hibridação é útil em algumas pesquisas para abranger conjuntamente contatos interculturais que costumam receber nomes diferentes: as fusões raciais ou étnicas denominadas mestiçagens, o sincretismo de crenças e também outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual nas mensagens midiáticas [...]. A mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, depois de ingleses e franceses, com indígenas americanos, à qual se acrescentaram escravos trasladados da África, tornou a mestiçagem um processo fundacional nas sociedades do chamado Novo Mundo (CANCLINI, 2008, p. 27).

O campo dos Estudos Culturais – e a sua devida articulação com a educação – tem se constituído a partir de um compromisso como prática de trabalho intelectual e político, reivindicando que tal trabalho importa dentro e fora do âmbito acadêmico. Dessa forma, se constituem em uma forma [os Estudos Culturais] diferente de fazer o trabalho intelectual, e

como resultado, podemos dizer e fazer certas coisas, produzir certos tipos de conhecimento e entendimento, o que não é possível por meio de outras práticas (GROSSBERG, 2009). A noção de articulação, citada anteriormente neste parágrafo, fornece a possibilidade de descrever os processos relacionados aos atores e grupos sociais e a redes, jogos e relações de poder que operam na sociedade, ocasionando, também, na descrição de objetos e identidades formados pelos significados que lhes atribuem (NELSON; TREICHLER; GROSSBERG, 2003). A referência e uso da articulação, neste caso, se dá pela relação entre o campo dos Estudos Culturais e o campo da Educação, onde são travados embates na arena, para que um deslocamento de foco pudesse ser realizado acerca das investigações educacionais, sendo exatamente nessa dimensão política de articulação que este estudo está amparado. Desta forma, a articulação recebe destaque em três níveis: o epistemológico, o político e o estratégico.

No nível *epistemológico*, a *articulação* corresponde a um modo de pensar as estruturas que conhecemos como um jogo de correspondências, não correspondências e contradições, ou como fragmentos constituintes daquilo que nós consideramos serem as suas unidades; no nível *político*, a *articulação* é um caminho para colocar em destaque a estrutura e os jogos de poder vinculados a relações de dominação e de subordinação. [...] E, finalmente, em um nível *estratégico*, a *articulação* provê mecanismos para configurar a intervenção no interior de uma particular formação, conjuntura ou contexto social (WORTMANN, 2005, p. 178, grifos da autora).

A discussão, descrição e intervenção dos mecanismos de operação do conceito de pedagogias culturais, neste caso de uma pedagogia adjetivada, são de interesse da perspectiva teórica adotada. As práticas culturais incidem na vida dos sujeitos com a finalidade de reproduzir e afirmar as estruturas de poder existentes, ou seja, a partir delas é possível compreender como se articula o poder na vida cotidiana das pessoas em relação a questões referentes às esferas políticas e econômicas (GROSSBERG, 2009). A cultura nos dá acesso à textura da vida, enquanto se desdobra das mais variadas formas na história e, por isso, se configura como uma importante chave de transformação da sociedade.

A noção de contextualização radical, que Grossberg (2009) indica, corresponde, segundo ele, ao que está no âmago do *coração dos estudos culturais*. Os entrelaçamentos na conjuntura possibilitam trocas que, por sua vez, constituem uma série de efeitos. São nesses entremeios das relações que “la identidad, importancia y efectos de cualquier práctica o evento (incluyendo los culturales) se definen sólo por la compleja serie de relaciones que le rodean, interpenetran y configuran, haciéndole ser lo que es” (GROSSBERG, 2009, p. 28). O que está em jogo é a possibilidade de transformação da realidade social em que as pessoas vivem.

O campo dos Estudos Culturais tem se preocupado em explicar como a estrutura se organiza e agencia o cotidiano nas questões mais corriqueiras da vida. As relações de poder são estruturadas pelas práticas discursivas que constroem o mundo e também as possibilidades de resistência e disputa, tendo em vista que a cultura implica na realidade social como um todo. Vale salientar que a contextualização radical reconfigura a relação com a teoria, tornando-a recurso. Esse espaço político e discursivo se torna *locus* de luta epistemológica e militância intelectual. Como Grossberg (2009, p. 33) salientou, o contextualismo radical está encarnado no conceito de articulação e “la articulación nombra tanto los procesos básicos de la producción de la realidad, de la producción de contextos y del poder (i.e., determinación o efectividad), como la práctica analítica de los estudios culturales”. A articulação é definida por este autor como uma prática transformadora que implica “el trabajo de hacer, deshacer y rehacer relaciones y contextos, de establecer nuevas relaciones a partir de viejas relaciones o de no relaciones, de trazar líneas y mapear conexiones” (GROSSBERG, 2009, p. 4). Assim, a articulação exige desconstrução e reconstrução daquilo que parece ser uma unidade harmônica, pois o papel da articulação é indicar a heterogeneidade, as diferenças e as fraturas nas totalidades e, além disso, pensar as possibilidades de rearticulação (GROSSBERG, 2009).

Cabe ainda referir, que no campo dos Estudos Culturais ganha importância o conceito de representação, entendido como operando na produção/reprodução dos significados, ou seja, nesse campo, entende-se a representação não como uma visão mimética da realidade, mas como atuando intensamente na produção de compreensões do que ocorre ao nosso redor, bem como na invenção/reinvenção dos sujeitos. Assumo, portanto, a abordagem construcionista da representação, tal como essa foi definida por Hall (1997c), salientando que a representação precisa ser examinada a partir das formas assumidas pelo significado, o que requer a análise dos sinais, símbolos, figuras, imagens, narrativas, palavras e sons – as formas materiais – onde circula o significado simbólico. É importante atentar, então, para os “*sistemas* de representação” – as diferentes formas de organização, agrupamento, arranjo e classificação dos conceitos, para o estabelecimento de relações complexas entre eles (HALL, 1997c, p. 13) e como essas estão dispostas num tempo e espaço determinados, mesmo que essa não seja uma ação simples. E é a partir dessa visão construcionista da representação e atentando para o conceito de contextualismo radical, que examino o rap de Djonga no tempo presente, entendendo que esse atua da produção de subjetividades em um espaço específico da cultura no qual essa produção cultural se constrói e circula.

Conforme apontou Hall (1997a), as lutas pelo poder deixaram de ter uma forma física para serem cada vez mais discursivas e simbólicas, assumindo, assim, uma roupagem de

política cultural, pois a cultura está engendrada com as relações de poder que constituem significados na sociedade, nos sujeitos, nas instituições e nos mais variados processos sociais. Isso faz Hall (1997a) considerar a centralidade da cultura que se insere em todos os meandros da sociedade contemporânea, por meio dos artefatos culturais. Hall (1997a) faz considerações sobre o caráter central da cultura, afirmando que:

Os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para aqueles que observam: não em si mesmas, mas em razão dos muitos e variados sistemas de significados que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta em relação aos outros. Estes sistemas, códigos de significados, dão sentidos as nossas ações. Eles nos permitem interpretar ações alheias. Tomados em seu conjunto, constituem nossas culturas. Contribuem para assegurar que toda ação social é 'cultural', que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação (HALL, 1997a, p. 20).

As posições de sujeitos formam as concepções de sujeitos, penetrando na linguagem e garimpando significados plurais nos textos (WORTMANN, 2002), onde, conforme Hall (1997c, p. 33), “os significados que assumimos como observadores, leitores ou público, jamais são exatamente os mesmos atribuídos pelos falantes, escritores, ou outros observadores, e é por isso que o significado deve ser ativamente lido ou interpretado”. A constituição das representações formadas pelas músicas do Djonga no tempo presente forma as subjetividades dos sujeitos num espaço específico da cultura, onde essas representações atuam na produção de significados específicos, pois estes significados produzem representações que geram sentido nas nossas vidas, incidindo naquilo que somos e que podemos vir a ser.

2.3 Sobre o processo de seleção de material empírico

No capítulo 1 desta pesquisa, busquei justificar a minha opção por investigar a cultura Hip-Hop, tendo no elemento musical rap a temática principal de discussão. Dentre as muitas possibilidades de materialidade a serem analisadas, optei pelas composições do rap, ou seja, pelas letras de música e cito alguns motivos, os quais elenco: a) são artefatos da cultura popular; b) existem poucas produções acadêmicas sobre rap no campo da educação; c) eu sou um consumidor de rap; d) elas são altamente difundidas pela indústria fonográfica, atingindo milhões de pessoas no Brasil e no mundo. Inclusive, vale salientar que, segundo Mauch et al. (2015), o rap é o gênero musical mais influente do mundo. O estudo foi realizado com 17.000

músicas catalogadas pela *US Billboard Hot 100*, que relaciona as músicas mais vendidas e tocadas nas rádios. A partir do cruzamento de dados, com o intuito de revelar a evolução do gosto popular musical entre 1960-2010, os pesquisadores agruparam os padrões de acordes, timbres e harmonias, organizando as informações acerca dos gêneros musicais. Por fim, chegaram à conclusão que o rap revolucionou a música pela forma de cantar e pela maneira como rompeu com antigos esquemas melódicos, reinventando o panorama musical e incidido, após 1991, em outros gêneros musicais.

Inclusive, também justifico essas motivações ressaltando que a teoria cultural estabeleceu que a cultura popular merece ser estudada (EAGLETON, 2005), sendo esse um ganho para as investigações, pois o pensamento acadêmico havia ignorado durante séculos a vida diária das pessoas comuns. A partir dos questionamentos instaurados pelos Estudos Culturais, é possível dizer que questões intelectuais não precisam mais ser tratadas em torres de marfim, pois essas “fazem parte do mundo da mídia, dos *shoppings centers*, dos quartos de dormir e dos motéis” (EAGLETON, 2005, p. 17, grifos do autor). Além disso, como o mesmo autor indica, passou-se a valorizar a realização de estudos de processos contemporâneos, bem como a autorizar-se o estudo daquilo que nos interessa e nos dá prazer.

Falamos muito sobre periferia (jornais, redes sociais, pesquisas acadêmicas, plataformas de *streaming* de música), contudo, poucas vezes escutamos essas vozes periféricas. Aliás, a universidade, muitas vezes, é surda para outras vozes. Vozes essas, que não são consideradas legítimas por não pertencerem ao alto escalão científico. A música rap e os rappers, de modo geral, estão fora dos círculos acadêmicos, mas mesmo assim suas músicas estão carregadas de assuntos que são fortemente discutidos no âmbito acadêmico. A partir de mecanismos sofisticados que operam na sociedade de maneira sutil, as vozes desses sujeitos e suas culturas, bem como as suas formas de ser estar no mundo, vêm sendo silenciadas na história (SILVA, 2017). Dentre muitas possibilidades de escuta das vozes periféricas, o movimento Hip-Hop, na figura específica do rap, torna-se uma delas. As músicas lançadas pelos artistas da cena rap brasileira e internacional são documentos que nos fornecem um potente material empírico de pesquisa.

Nas palavras de Sovik (2018, p. 104), “cantores e compositores constantemente fazem afirmações sobre a identidade brasileira em suas produções, enquanto a crítica em diversos espaços – a universidade, a mídia, o cotidiano – discute seu significado como comentário”. Consumimos música o tempo inteiro, na maioria das vezes de forma despreziosa e corriqueira. Nos apegamos à batida, nos afeiçoamos ao refrão e a alguns trechos da música, mas poucas vezes optamos – e dirijo essa crítica a nós acadêmicos – a analisar um artefato

cultural, neste caso a música, nas nossas pesquisas. Yúdice (2013, p. 190) afirma que “o Brasil é um país de muitas músicas e não se pode generalizar a respeito de fidelidade musical de uma cidade [...] se o Brasil como nação já foi caracterizado pelo samba, esse não é mais o caso”. Então, percebendo a ocorrência desse deslocamento de caracterização unilateral para um panorama de indefinição e multiplicidade de sons, porque não se debruçar sobre um artefato que fala tanto sobre as nossas vidas e que está intrinsecamente ligado com a educação sentimental do povo brasileiro (SOVIK, 2018) ou, pelo menos, de uma fatia específica desse povo?

Podemos postular que se constitui no Brasil, efetivamente uma nova forma de “gaia ciência”, isto é, um saber poético-musical que implica em uma refinada educação sentimental [...] mas, também, uma “segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais” (a frase é de Nietzsche na abertura d’*A gaia ciência*. [...]) Noutras palavras, o fato de que o pensamento mais “elaborado”, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem “elementares” tornou-se a matéria de uma experiência de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas (WISNIK, 2004, p. 218, grifos do autor).

A partir do momento em que decidi trabalhar com as produções musicais de rap, precisei escolher quais seriam essas músicas. Foi então que um leque de possibilidades se abriu. De cara, descartei os rappers mais antigos e consagrados, como Racionais, Facção Central, Sabotage, Trilha Sonora do Gueto, Thaíde, GOG, Dexter, Criolo Doido, MV Bill, Marcelo D2, Marechal, Rappin Hood, Pregador Luo, Emicida, Rashid e Projota porque, apesar de muitas de suas músicas ainda serem ouvidas, inclusive pelas novas gerações, as suas principais produções, ou seja, as suas músicas de maior circulação já são bastante antigas e as condições de emergência, bem como de produção e circulação eram outras em suas épocas e contextos históricos, apesar da maioria destes rappers ainda estar em atividade e possuir uma produção ainda relevante dentro do rap. Foi então que realizei uma rápida busca por bancos de dados como a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), a plataforma *SciELO* e o *Google Scholar* e encontrei uma série de pesquisas que analisavam as experiências dos rappers supracitados, suas músicas e práticas, as quais não citarei aqui. Cabe o destaque para pesquisas referentes aos Racionais MCs e variáveis de busca como Mano Brown, principal figura do grupo. Vale ressaltar que nessa primeira triagem, citei rappers que iniciaram a sua carreira na década de 1980, bem como outros, que iniciaram por volta de 2010.

Como sou conhecedor e consumidor de rap há muitos anos, não precisei realizar uma pesquisa árdua para levantar uma lista de rappers nem catalogar exaustivamente músicas. Foi

um processo orgânico, porém criterioso. O que eu precisava fazer era estabelecer alguns critérios que me auxiliassem a selecionar essas músicas. Logo, ocorreu um segundo momento da triagem, no qual considerei três critérios de seleção de rappers que pudessem atender a meus propósitos de pesquisa, que incluem refletir sobre o rap que se faz no Brasil nos dias atuais. Defini, então, seguir: a) produções de rappers brasileiros; b) rappers que atingiram o *mainstream* nos últimos anos 5 anos; c) composições que articulassem temas caros às pautas sociais.

Logo cheguei ao nome de três rappers: BK, Baco Exu do Blues e Djonga. Neste momento, eu vislumbrava, ainda, duas opções: a primeira era trabalhar com as composições desses três rappers; a segunda me exigiria estabelecer critérios de desempate. Fiquei com a segunda opção, em função da amplitude de materiais que necessitaria examinar, caso optasse por estudar a obra dos 3 rappers acima citados. Considerei, assim, atentar para um critério adicional que indicasse: d) o rapper com maior número de seguidores no *Instagram* e de ouvintes no *Spotify*, caracterizando-se a primeira mídia pela interatividade social e a segunda por ser um *streaming* de música.

Optei por filtrar os dados que estão expostos no *Instagram* por ser essa uma das redes sociais mais usadas pelos brasileiros e com a qual os artistas mais interagem. Já a escolha do *Spotify* decorreu do número de downloads do próprio aplicativo, que passa da marca dos 1 bilhão⁴⁴ de downloads se somados os números da *PlayStore* para dispositivos *Android* e da *AppStore* para dispositivo *IOS*, que exponho na Tabela 1. Abro um parêntese para comentar que o consumo de música nos dias de hoje se faz, prevalentemente, a partir de aplicativos de *streaming* pagos mensalmente e que permitem ter acesso livre a uma infinidade de músicas. Como os CDs se tornaram um produto defasado, que quase ninguém mais compra, as alternativas mais viáveis para escutar música são estes aplicativos, que, muitas vezes, são baixados pelos usuários em aplicativos piratas de *download* de música. Ainda em relação aos aplicativos de *streaming* de música, ressalto que, muitos deles, possibilitam o uso gratuito, sendo que nesses casos ocorrem muitas interferências em função das propagandas inseridas nos intervalos de tempo que transcorrem entre as músicas que tocam na *playlist*, o que torna desagradável a experiência de escuta. Quero sinalizar, com esta observação, para o quanto é difícil apontar com precisão para números reais de consumidores e ouvintes da música de modo geral. Apesar disso, coletei dados que exponho na Tabela 1:

⁴⁴ Fonte: <<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.spotify.music>>.

E <<https://apps.apple.com/br/app/spotify-m%C3%BA-sica-e-podcasts/id324684580>>.

Tabela 1 – Número de ouvintes no *Spotify* e de seguidores no *Instagram* dos rappers pré-selecionados⁴⁵

| Rapper | Ouvintes no Spotify | Seguidores no Instagram |
|-------------------|-----------------------------|---------------------------|
| Baco Exu do Blues | 1,196 milhões ⁴⁶ | 961 mil ⁴⁷ |
| BK | 1,582 milhões ⁴⁸ | 745 mil ⁴⁹ |
| Djonga | 3,771 milhões ⁵⁰ | 2,5 milhões ⁵¹ |

Fonte: autoria própria (2020).

A partir de todos os critérios estabelecidos nos processos de triagem, optei por trabalhar com a materialidade produzida pelo rapper Djonga, que, como se pode ver, captura uma ampla audiência. Mas afinal, quem é Djonga?

2.3.1 Djonga: quem é esse *mano*?

O caminho da verdade sempre, velho. Música de qualidade, sacou? Pode ficar ignorando, mas uma hora tem que ouvir, uma hora chega. [...] Nós somos do combate, nós vamos pra cima. E sei lá. Nós batemos de frente com o que eles falaram pra nós que não era pra bater, tá ligado? Já tinha uma parada estabelecida de como era, o que que era bonito, o que que era bom. Nós foi lá e falamos: não, acho que não. Acho que nós somos melhor um pouquinho (DJONGA, 2020, *sic*).

Nesta seção não tenho o intuito de contar, detalhadamente, a história do rapper Djonga, mas relatar alguns *bangs*⁵² acerca de sua vida e obra que possam servir para, pelo menos, situá-lo nas discussões que conduzo. Vale frisar que essa pesquisa não é sobre o rapper Djonga nem sobre as suas composições musicais, mas sobre o que essas músicas nos possibilitam dizer sobre educação e cultura, a partir daquilo que emerge como problema de pesquisa, *pode pá*⁵³?!

Apenas ouvindo as músicas do Djonga conseguimos realizar um levantamento orgânico, mesmo que incipiente, de auto referências biográficas explícitas, quando canta: “Djonga é apelido, eu me chamo Gustavo” (DJONGA, 2020a), em referência ao seu nome de registro, Gustavo Pereira Marques; “o que adianta eu preto rico aqui em Belo Horizonte” (DJONGA,

⁴⁵ Os dados coletados foram atualizados no dia 25 de outubro de 2020.

⁴⁶ Fonte: <<https://open.spotify.com/artist/78nr1pVnDR7qZH6QbVMYzf?si=W4loX9EfTeO-BXwQeRZy1Q>>.

⁴⁷ Fonte: <<https://instagram.com/exudoblues?igshid=1r1d9175nwo2u>>.

⁴⁸ Fonte: <<https://open.spotify.com/artist/1YOVBTVznjiDvtAj4ExHeo?si=RwOYX6htRs-hMLkcJIVmkg>>.

⁴⁹ Fonte: <<https://instagram.com/bkttlapa?igshid=1pddw0mfkk7hn>>.

⁵⁰ Fonte: <https://open.spotify.com/artist/204IwDdaHE4ymGk9Kya2pY?si=Wqc_G3e-SUO_kQa2kULDcg>.

⁵¹ Fonte: <<https://instagram.com/djongador?igshid=1dur1d0kvljs4>>.

⁵² Gíria. Substantivo masculino – **bang** – Algo ou alguma coisa.

⁵³ Gíria. Expressão idiomática – **po.de pá** – Confirmação. Afirmativo.

2019d), em referência a sua cidade natal, no estado de Minas Gerais, mais precisamente na favela do Índio, onde morou boa parte de sua vida; a música *Junho de 94* (DJONGA, 2018c), em referência a sua data de nascimento, 4 de junho de 1994; “Nossos menor vão ser atleticano” (DJONGA, 2018a), em referência ao seu time de futebol, o Atlético-MG, cujo é torcedor fanático – o Galo Doido –, tendo herdado essa paixão de seu pai; “não teve a mesma sorte que eu, um pai presente” (DJONGA, 2019a), em referência a presença de seu pai em sua vida, pois, diferente de muitos jovens negros, pobres e favelados do nosso país, o Djonga conseguiu fugir de algumas das estatísticas clichês associadas a pessoas como ele.

Durante a adolescência, antes de estourar no rap, trabalhou em escritório como auxiliar administrativo, como ajudante de pedreiro em obra e no bar do seu pai (FALATUDJONGA, 2018). Outra “fuga da estatística” se deu pelo acesso ao Ensino Superior público, sendo o primeiro de sua família a ingressar em uma Universidade Federal, onde cursou Licenciatura em História até o 7º semestre na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). O rapper abandonou no penúltimo semestre, alegando que não conseguia dar conta de uma demanda de mais de 20 shows por mês e estudar, simultaneamente. Também, afirma que não se enxergava mais naquele meio e levando aquela vida, pois não se sentia à vontade naquele tipo de espaço. Contudo, ele mesmo reitera que o ambiente universitário foi importante em sua vida, incidindo diretamente na sua forma de compor música, destacando que foi lá que ele aprendeu a fundamentar o seu olhar crítico acerca da realidade social (FALATUDJONGA, 2018; DJONGA, 2020).

Por outro lado, nem tudo foram rosas na vida do rapper. Ele também vivenciou situações de tensão, tristeza e angústia, que não fogem nada da estatística, como os atravessamentos relativos às dificuldades financeiras e ao racismo, bem como a perda de amigos e parentes em meio ao mundo do crime (DISSECAÇÃO, 2017).

Sua aproximação com o mundo da música se deu desde *menó*⁵⁴, tendo sido influenciado diretamente pela família, que mantinha relações estreitas com a música, pois gostavam muito de música. Músicos como Cazusa, Janis Joplin, Elza Soares, Mano Brown e Milton Nascimento foram as suas primeiras grandes referências musicais. Aliás, foi escutando as músicas de Cazusa que ele decidiu ser músico. Além dessas inspirações, Djonga exalta que suas referências para compor são a sua família e as suas vivências. Na adolescência, curti escutar funk e rap e, assim, se aproximou das batalhas de rap e saraus de poesia marginal, especialmente do Sarau Vira-Lata, em meados de 2012 (FERNANDES et al., 2019). No início, apenas como parte do público e, depois, declamando as poesias e versos que escrevera, tecendo críticas, sobretudo,

⁵⁴ Gíria. Substantivo masculino – **me.nó** – Menoridade. Refere-se a uma criança ou adolescente que ainda não atingiu a maioridade.

ao prefeito e à situação do pobre marginalizado da capital mineira (FERNANDES et al., 2019). O público e os organizadores desses eventos achavam que Gustavo tinha talento e ele foi ganhando visibilidade na cena local de Belo Horizonte. Chegou a integrar por um tempo o coletivo de rap DV Tribo e, em março de 2014, ele lança a sua primeira música *Corpo Fechado*. Até um dia antes do lançamento dessa música, ele não possuía um nome artístico. Foi então que seu amigo Hot, que também é rapper, disse: Djonga! O mais curioso é que ninguém sabe porque o Hot o chamava assim, mas o vulgo pegou (DJONGA, 2020). E foi assim que nasceu o rapper Djonga.

Apesar de ter iniciado a sua carreira em meados de 2014, o negócio do rap ficou sério com o lançamento de *Olho de tigre* em 2017 e do seu primeiro álbum solo, *Heresia*, também de 2017, no dia 13 de março – dia que o rapper lançou todos os seus álbuns até então, mas sem um motivo específico, provavelmente apenas para continuar marcando que, a princípio, 13 de março tem lançamento do Djonga, se referindo até em música sobre: “lanço todo dia 13 pra provar pra tu/ que o raio cai de novo no mesmo lugar” (DJONGA, 2020d). O álbum de 2017 notabilizou o seu trabalho pelo Brasil, carregando uma série de dúvidas que se passavam em sua mente, inclusive se o *corre* do rap iria virar. O Djonga precisava de *grana*⁵⁵, pois seu primeiro filho, Jorge, iria nascer. Além disso, desde pequeno, sonhava em ser famoso e rico para ajudar a sua família e comprar tudo aquilo que tinha vontade, seja sendo jogador de futebol, músico ou presidente do Brasil, sendo os dois primeiros, os principais sonhos da maioria dos moleques de comunidade (DJONGA, 2018; FALATUDJONGA, 2018). Além disso, o próprio álbum evoca muitas dessas indagações e aflições, que podemos visualizar em alguns trechos, como: “eu tô num filme de terror/ quem tiver com o controle eu tô pedindo pra pausa” (DJONGA, 2017b) e “não sei se sou Jesus de bege ou o diabo de terno” (DJONGA, 2017c).

Posteriormente, com a carreira já estabilizada lançou mais três álbuns: *O menino que queria ser deus* em 2018; *Ladrão* em 2019, que foi o seu primeiro álbum a receber visibilidade na mídia hegemônica (FERREIRA, 2019); e *Histórias da minha área* em 2020, também repercutido na grande mídia (FERREIRA, 2020). Se somarmos os álbuns, os *singles* e as participações em outras músicas, o rapper contabiliza mais de 70 músicas desde 2014. Mesmo sendo jovem, já foi indicado para diversos prêmios importantes no mundo da música nacional e internacional, tendo sido indicado em 2019 ao *MTV Millennial Awards*, nas categorias Feat do Ano e Beat Br, onde venceu na segunda categoria. Ainda em 2019, na categoria Artista do Ano, venceu o *Troféu da Associação Paulista dos Críticos de Arte* (APCA). Em 2020, novamente

⁵⁵ Gíria. Substantivo feminino – **gra.na** – Dinheiro.

no *MTV Millennial Awards*, foi indicado nas categorias Clipão da Porra e Beat Br, sagrando-se bicampeão na segunda categoria. Ainda em 2020, se tornou o primeiro brasileiro indicado para um dos prêmios de rap mais importantes do mundo, o *BET Hip-Hop Awards* (G1, 2020).

2.3.2 O *corpus* de pesquisa: quais músicas do rapper Djonga?

Dando sequência à apresentação dos procedimentos que conduzi neste estudo, destaco que, inicialmente, o banco de dados incluía todas as produções musicais do rapper Djonga catalogadas através do *Spotify*, desconsiderando os *feats*⁵⁶ do rapper, ou seja, as músicas de outros artistas em que ele participa em alguma parte e as *cyphers*⁵⁷, sendo que esta última se trata de um tipo de música que tem como característica principal a reunião de vários rappers de grupos distintos. Por outro lado, as músicas do Djonga que incluem participações de outros artistas foram consideradas. Através dessa catalogação, cheguei ao número de 52 músicas lançadas, sendo elas: uma em 2015, uma em 2016, quinze em 2017, treze em 2018, onze em 2019 e onze em 2020. Vale ressaltar que entre 2017 e 2020, Djonga lançou um álbum por ano, contendo 10 faixas, o que mostra a produtividade deste rapper, o que me permite, mais uma vez, justificar a escolha de sua obra para analisar.

No entanto, defrontar-me, ainda, com um número demasiadamente grande de músicas para analisar nessa dissertação de mestrado, exigiu-me estabelecer novos “cortes”. Foi então que realizei um outro movimento, que envolveu atentar, detidamente, para as músicas contidas nos álbuns. Procurei ver quais álbuns estavam mais conectados entre si, tanto no que se refere a um conceito e uma harmonia existentes entre as músicas dos próprios álbuns, quanto à articulação de temas similares, que constituíssem uma espécie de eixo norteador. Optei, então, por focalizar os quatro primeiros álbuns produzidos pelo rapper: O *Heresia* (2017), que fala sobre as angústias, esperanças e incertezas do rapper Djonga com o seu próprio futuro na música; o *Menino que queria ser deus* (2018), que expõe o sofrimento do povo negro e o racismo; o *Ladrão* (2019), que fala sobre ancestralidade, negritude, família e resgate das origens; e o *Histórias da minha área* (2020), que fala sobre as vivências do rapper durante a

⁵⁶ Termo oriundo da língua inglesa traduzido como “parceria”, ou seja, neste caso, se referindo ao sujeito que canta junto na música.

⁵⁷ A palavra *cypher* deriva do árabe “sifr” e significa “zero”. É uma forma de fazer rap que reúne um número grande de rappers, pelo menos uns quatro ou cinco, que, geralmente, não são do mesmo grupo de rap e lançam uma música juntos em estilo mais aproximado do próprio *freestyle* (rimava improvisada) do que do que do rap. Cada rapper canta um pouco nessa composição sobre qualquer coisa, não há um tema norteador, nem tempo pré-estipulado. As *cyphers* se popularizaram no rap a pouco tempo, por volta de 2015.

sua infância e juventude (DJONGA, 2020). Vale salientar que esses temas norteadores não circunscrevem, no entanto, as músicas e os álbuns em uma temática, pois ocorre entre esses a articulação de temas interseccionados.

Também escolhi um *single* para compor a materialidade investigada, o *Olho de tigre* (2017). Considerei que esse *single* não poderia ficar de fora em função da notoriedade por esse alcançada e por ser ele basilar na obra fonográfica do Djonga. Registro que este *single* fez com que o rapper estourasse na cena nacional do rap, tendo esse rapidamente se popularizado por trazer o *mantra* “fogo nos racistas”. Essa pequena frase se tornou um imperativo na luta antirracista brasileira e passou a ser proferida e utilizada das mais variadas formas em protestos – inclusive em protestos pela morte de Marielle Franco, assassinada em março de 2019 na cidade do Rio de Janeiro (FARIA, 2018) – shows, manifestações e páginas da internet, bem como passou a estampar camisetas, bonés e outros acessórios usados, inclusive por pessoas que não consomem rap e nem sabem da existência do Djonga. Além disso, nos shows do Djonga, quando chega no trecho “fogo nos racistas”, o público entra em êxtase e alta excitação, geralmente performando o refrão queimando camisetas pró Bolsonaro⁵⁸.

Restavam 41 músicas, o que ainda era muito. Em um segundo movimento, realizei o levantamento do número de ouvintes dessas músicas pré-selecionadas no *Spotify*, retornando, assim, ao intuito de coletar as mais ouvidas. Optei, arbitrariamente, por colher as 3 músicas mais ouvidas de cada álbum, considerando as que atendiam aos critérios estabelecidos, pois este número de músicas foi suficiente para estabelecer padrões, deslocamentos e recorrências em busca do fio condutor de cada álbum, totalizando 13 músicas à serem analisadas, contando o *single* previamente selecionado e justificado. Decidi, também, excluir os *Interlúdios*, pois, mesmo compondo os álbuns como faixas musicais, eles não se caracterizam como músicas, estando mais próximos de um diálogo, uma *salve* ou de uma prece falada e não cantada, bem como excluí todas as músicas que se caracterizam como *Love Songs*, pois este tipo de música pouco agregaria aos propósitos definidos em meu problema de pesquisa e objetivos traçados.

A Tabela 2 apresenta o conjunto de músicas que compõem os 4 álbuns e o *singles* citado no parágrafo anterior.

Tabela 2 – Músicas coletadas do rapper Djonga

| | Música | Álbum | Ano | Ouvintes | Categoria |
|---|-----------------|---------|------|-----------|-------------|
| 1 | Corre das notas | Heresia | 2017 | 5.946.985 | Insurgência |

⁵⁸ Como pode ser visualizado nesse em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rQBq-aKoboc>>.

| | | | | | |
|-----------|---|------------------------------|------|------------|-------------|
| 2 | Entre o código da espada e o perfume da rosa | Heresia | 2017 | 2.795.798 | Insurgência |
| 3 | Esquimó | Heresia | 2017 | 9.318.369 | Insurgência |
| 4 | Fantasma | Heresia | 2017 | 4.313.018 | Insurgência |
| 5 | Santa ceia part. Yodabren | Heresia | 2017 | 5.571.982 | Insurgência |
| 6 | Verdades inventadas | Heresia | 2017 | 3.152.355 | Love song |
| 7 | Geminiano | Heresia | 2017 | 8.746.126 | Love song |
| 8 | Heresia | Heresia | 2017 | 2.920.967 | Insurgência |
| 9 | Irmãos de arma, irmãos de luta | Heresia | 2017 | 1.788.409 | Interlúdio |
| 10 | O mundo é nosso | Heresia | 2017 | 14.399.653 | Insurgência |
| 11 | Atípico | O menino que queria ser deus | 2018 | 9.088.583 | Insurgência |
| 12 | Junho de 94 | O menino que queria ser deus | 2018 | 22.360.738 | Insurgência |
| 13 | Ufa part. Sidoka, Sant | O menino que queria ser deus | 2018 | 17.491.181 | Insurgência |
| 14 | 1010 | O menino que queria ser deus | 2018 | 9.600.622 | Love song |
| 15 | Solto part. Hot | O menino que queria ser deus | 2018 | 14.151.623 | Love song |
| 16 | Canção pro meu filho | O menino que queria ser deus | 2018 | 5.580.040 | Love Song |
| 17 | Corra part. Paige | O menino que queria ser deus | 2018 | 5.592.686 | Love Song |
| 18 | Estouro part. Karol Conká | O menino que queria ser deus | 2018 | 5.408.202 | Insurgência |
| 19 | De lá | O menino que queria ser deus | 2018 | 3.406.212 | Interlúdio |
| 20 | Eterno | O menino que queria ser deus | 2018 | 7.206.549 | Love Song |
| 21 | Hat trick | Ladrão | 2019 | 13.233.779 | Insurgência |
| 22 | Bené | Ladrão | 2019 | 6.513.806 | Insurgência |
| 23 | Leal | Ladrão | 2019 | 35.368.531 | Love song |
| 24 | Deus e o diabo na terra do sol part. Felipe Ret | Ladrão | 2019 | 9.074.261 | Love song |
| 25 | Tipo part. Mc Kaio | Ladrão | 2019 | 16.096.062 | Love song |
| 26 | Ladrão | Ladrão | 2019 | 9.268.956 | Insurgência |
| 27 | Bença | Ladrão | 2019 | 9.095.838 | Love Song |
| 28 | Voz par Doug Now, Chris MC | Ladrão | 2019 | 4.878.106 | Insurgência |
| 29 | Milk atr3v1d0 | Ladrão | 2019 | 3.105.670 | Interlúdio |
| 30 | Falcão | Ladrão | 2019 | 6.842.634 | Insurgência |
| 31 | O cara de óculos part. Bia Nogueira | Histórias da minha área | 2020 | 7.859.965 | Insurgência |
| 32 | Não sei rezar | Histórias da minha área | 2020 | 3.614.619 | Insurgência |

| | | | | | |
|----|-----------------------------|-------------------------|------|------------|-------------|
| 33 | Oto patamá | Histórias da minha área | 2020 | 4.889.116 | Insurgência |
| 34 | Todo errado | Histórias da minha área | 2020 | 4.377.303 | Love song |
| 35 | Gelo part. NGC Borges, FBC | Histórias da minha área | 2020 | 6.386.302 | Insurgência |
| 36 | Hoje não | Histórias da minha área | 2020 | 4.803.358 | Insurgência |
| 37 | Mania part. Don Juan | Histórias da minha área | 2020 | 6.397.033 | Love song |
| 38 | Procuo alguém | Histórias da minha área | 2020 | 9.195.548 | Love Song |
| 39 | Deus dará part. Cristal | Histórias da minha área | 2020 | 2.725.460 | Insurgência |
| 40 | Amr sinto falta da nssa ksa | Histórias da minha área | 2020 | 2.509.522 | Love song |
| 41 | Olho de tigre | Single | 2017 | 19.227.698 | Insurgência |

Fonte: autoria própria (2020).

Foram selecionadas, finalmente, 13 músicas que contemplavam a dimensão de *Insurgência*, que assumi como categoria analítica central para discutir e levantar problematizações. Integraram, então, este estudo as seguintes músicas, conforme a Tabela 3.

Tabela 3 – Músicas selecionadas para às análises

| | Música | Álbum | Ano | Ouvintes | Referência |
|---|-----------------|------------------------------|------|------------|---|
| 1 | Olho de tigre | Single | 2017 | 19.227.698 | https://www.youtube.com/watch?v=0D84LFKiGbo&ab_channel=PineappleStormTV |
| 2 | Corre das notas | Heresia | 2017 | 5.946.985 | https://www.youtube.com/watch?v=bcfzjxIJ_e4&ab_channel=Djonga |
| 3 | Esquimó | Heresia | 2017 | 9.318.369 | https://www.youtube.com/watch?v=oJZqOia8h4M&ab_channel=Djonga |
| 4 | O mundo é nosso | Heresia | 2017 | 14.399.653 | https://www.youtube.com/watch?v=00Aq3n8SIMU&ab_channel=Djonga |
| 5 | Atípico | O menino que queria ser deus | 2018 | 9.088.583 | https://www.youtube.com/watch?v=OPqUDOjDjLI&ab_channel=Djonga |
| 6 | Junho de 94 | O menino que queria ser deus | 2018 | 22.360.738 | https://www.youtube.com/watch?v=hTUEjPmX0tE&ab_channel=Djonga |
| 7 | UFA | O menino que queria ser deus | 2018 | 17.491.181 | https://www.youtube.com/watch?v=tjD5_9idOVs&ab_channel=Djonga |
| 8 | Hat trick | Ladrão | 2019 | 13.233.779 | https://www.youtube.com/watch?v=trfuqjFx_XE&ab_channel=Djonga |

| | | | | | |
|-----------|------------------|-------------------------|------|-----------|---|
| 9 | Ladrão | Ladrão | 2019 | 9.268.956 | https://www.youtube.com/watch?v=6u9hxVHQhIA&ab_channel=Djonga |
| 10 | Falcão | Ladrão | 2019 | 6.842.634 | https://www.youtube.com/watch?v=w7OyLgFzG1c&ab_channel=Djonga |
| 11 | O cara de óculos | Histórias da minha área | 2020 | 7.859.965 | https://www.youtube.com/watch?v=doRcD6DlgsM&ab_channel=Djonga |
| 12 | Oto patamá | Histórias da minha área | 2020 | 4.889.116 | https://www.youtube.com/watch?v=OoIbuc6bJlk&ab_channel=Djonga |
| 13 | Gelo | Histórias da minha área | 2020 | 6.386.302 | https://www.youtube.com/watch?v=nWIRdVzT2Vc&ab_channel=Djonga |

Fonte: autoria própria (2020).

Vale ressaltar que esse processo de seleção de material empírico deu o tom e delineou o contorno da pesquisa. Se eu tivesse estabelecido outros critérios, provavelmente, outro rapper e outras músicas seriam selecionadas e uma pesquisa diferente, com outros enfoques, itinerários, deslocamentos e intermitências nasceria. A partir das músicas selecionadas, criei uma *playlist* no *Spotify* intitulada “Material Empírico – Djonga⁵⁹” para facilitar a reprodução delas durante a pesquisa.

2.4 As produções acadêmicas sobre as músicas do rapper Djonga

Quando procuramos a palavra-chave “Djonga”, referindo-se ao rapper em questão, em bancos de dados como *Google Scholar* e Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD, os resultados são, respectivamente, cinco artigos e zero teses e dissertações. Isso acarreta a necessidade de procura por fontes alternativas de busca, que me levaram diretamente aos canais de *Youtube*, que discutem sobre o mundo do rap brasileiro. Por outro lado, eu ganho mais uma justificativa para a realização desta pesquisa, o ineditismo.

Dentre as pesquisas que encontrei, a partir da busca pela plataforma *Google Scholar*, foi possível perceber que os estudos estão ancorados em discussões que abordam negritude, identidade, resistência e racismo em suas problematizações de pesquisa, tendo as músicas como material empírico de análise: O trabalho intitulado *O rap como ferramenta de resistência: A influência da musicalidade de Djonga para a construção de sentido da luta negra no País* (FERNANDES et al., 2019), discute a construção da identidade negra por intermédio da

⁵⁹ Fonte: <https://open.spotify.com/playlist/30g4p8rqaOMQY5pY8RcXn7?si=zXB5yy_1RNiRd4oFCkJe6g>.

resistência, tomando a música como uma expressão que auxilia na luta negra. Tendo como materialidade de análise os três primeiros álbuns lançados pelo rapper Djonga, os autores realizaram uma análise de conteúdo, concluindo que o rapper coloca a música como instrumental social de denúncia e esperança, que constituem uma identidade resistente.

Já a pesquisa de Leite e Pereira (2019), intitulada *Crítica Social e resistência em “Corra”, do rapper Djonga*, versa sobre o rap como um elemento constitutivo do movimento Hip-Hop, que exige do consumidor e do rapper uma postura ativa na dimensão política daquilo que a própria música reivindica, sobretudo, do compromisso social com a coletividade. Os autores listam uma série de temáticas que se destacam na música *Corra* do rapper Djonga com o intuito de observar como se articula o pensamento crítico e a posição de resistência nesta canção. Na mesma perspectiva, discutindo temas similares, o texto de Medeiros (2019), com o título *Antropofagia, ancestralidade e territorialidade na construção da figura do ladrão no rap de Gustavo Pereira, o Djonga* discute a noção do termo “ladrão”, que o Djonga ressignifica em seu terceiro álbum chamado *Ladrão*. Medeiros (2019) argumenta que a noção de ladrão é construída a partir de uma antropofagia mental, processo inerente ao ser humano, que prevê integração seletiva a partir da culminância da vida do rapper Djonga com aquilo que ele cria, a sua música no álbum *Ladrão*.

A pesquisa de Santos e Medeiros (2018), que carrega o título *Entre o Machado de Assis e de Xangô: o sincretismo religioso no rap brasileiro de Djonga e de Baco Exu do Blues* realiza uma análise comparada acerca do sincretismo religioso exposto nas obras dos dois rappers citados no título do artigo. A materialidade analisada se trata do álbum *Esú*, do rapper baiano Baco Exu do Blues, e *O menino que queria ser Deus*, do rapper mineiro Djonga. Nesta pesquisa as autoras destacam o caráter subversivo dos artistas, que trabalham em suas músicas religiosidade e racismo, contestando a naturalização das coisas e a manutenção do *status quo*. Além disso, as autoras olham para a iconografia das capas dos álbuns entrecruzando com a análise das canções, enfatizando na discussão sobre a intolerância religiosa.

Fernandes (2019), em seu artigo *O rap nacional e o caso Djonga: por uma sociologia das ausências e das emergências* discorre sobre as ausências ocultadas pelo campo da sociologia e a necessidade de identificar esses sujeitos e conhecimentos ocultados, com o intuito de valorizar os saberes para além do campo acadêmico, atuando sobre a dimensão estética e política do rap, cujo os saberes, segundo o autor, são emancipatórios. O material empírico analisado pelo autor são as composições do rapper Djonga, que agem como estratégias de descolonização de aspectos cotidianos, expandindo as discussões acerca das pautas sociais emergente no Brasil.

3 Do Bronx pro mundão: o nascimento do Hip-Hop

Quem ouviu a história também tá na história
São várias versão da história
(DJONGA, 2017e).

Tendo como mote a epigrafe da música *Heresia* (2017e), como inspiração poética-criadora e exercício de pensamento para problematizar esse capítulo, indago: que história é essa que possui *várias versões* e culmina na articulação de um movimento denominado Hip-Hop? As muitas vozes-fontes que narram e cantam a história do Hip-Hop convergem em fatos que integram a espinha dorsal deste movimento e alguns pormenores que enriquecem a narrativa. Inspirado pelo campo dos Estudos Culturais, busquei referências em artefatos da cultura, como histórias em quadrinhos, séries e documentários que contam e discutem a genealogia do Hip-Hop para redigir esse capítulo. Artefatos esses que me deram o suporte necessário para sustentar as discussões a seguir. Nesse capítulo, me esforço para *trocar ideia*⁶⁰ sobre a genealogia do Hip-Hop, então sintonize no capítulo 3 para que possamos *desenrolar essa fita*⁶¹.

3.1 A parte do Bronx – a emergência do Hip-Hop nos Estados Unidos

A palavra Hip-Hop não deriva do latim nem do grego. Substantivo composto, seus termos derivam do inglês vernáculo afroamericano do final do século XIX. Etimologicamente falando, *hip* significa “algo que está acontecendo agora” e *hop* “movimento de dança”. Esses dois termos foram unificados na década de 1970 para marcar a nova expressão cultural que estava surgindo no gueto (PISKOR, 2016). É difícil precisar quem criou a expressão, pois essa começou a ser utilizada em festas e, de alguma forma, foi sendo marcado que aquilo que ali estava acontecendo era Hip-Hop. Também é difícil datar o nascimento deste movimento, pois muitas foram as condições que possibilitaram a sua emergência, bem como há discussões sobre qual o marco de fundação. Para alguns, o dia 11 de agosto de 1973 é o mais próximo de um marco fundacional, pois foi nesta data que a primeira festa reunindo os elementos básicos do Hip-Hop aconteceu. Para outros, foi o dia 12 de novembro de 1974, quando a Zulu Nation⁶² foi criada, fornecendo status de oficialização para algo que, até então, *rolava*⁶³ informalmente. Porém, pouco importa essa discussão para esta pesquisa, pois ambos os fatos têm a sua relevância para o desenvolvimento e proliferação do movimento.

⁶⁰ Gíria. Expressão idiomática – **tro.car i.dei.a** – Conversar. Geralmente utilizado para expressar à vontade ou necessidade de conversar sobre algo que precisa ser amadurecido ou melhor pensado. Também é utilizado para pedir uma opinião, resposta ou resolução, de forma parcial ou vaga de alguma situação.

⁶¹ Gíria. Expressão idiomática – **de.sen.ro.lar es.sa fi.ta** – Desenvolver de forma complexa uma situação concreta ou uma conversa mais séria. Geralmente é utilizada em tom de seriedade. Distinto de *trocar ideia*.

⁶² A Zulu Nation é uma ONG criada pelo Afrika Bambaataa que difunde o que muitos acreditam ser o “verdadeiro espírito do Hip-Hop”: o amor, a paz, a união, a diversão e o conhecimento. In: <<http://www.zulunation.com/>>.

⁶³ Gíria. Verbo – **ro.lar** – Algo que acontece.

A história do Hip-Hop ecoa pelas ruas de Nova Iorque. Foi lá na década de 1970 que tudo começou. Metrôpoles como Nova Iorque estavam em colapso econômico e social nas décadas de 1960 e 1970. O Bronx era um subúrbio de predominância afroamericana e latina, sobretudo de migrantes do Caribe, principalmente, portorriquenhos e jamaicanos. Crises de segurança (assaltos, assassinatos, tráfico de drogas, guerras de gangues), estrutura precária (blecautes, incêndios, destroços, ausência de espaços de lazer), altos índices de desemprego e o racismo proliferavam por parte da instituição Estado, tendo na figura da polícia seu principal dispositivo de atuação (HIP-HOP, 2016). Esses eram alguns dos problemas que assolavam o gueto. A vida dos moradores do Bronx não era fácil. E foi exatamente em meio a essa turbulência que nasceu o Hip-Hop.

Engajados na luta pelos direitos civis e inspirados pelos discursos de lideranças afro-americanas, como os Panteras Negras, Louis Farrakhan, Malcolm X e Martin Luther King, os jamaicanos adaptaram sua tradição musical as sonoridades locais e fizeram dela um instrumento de protesto (NATHANAILIDIS, 2011, p. 2).

Em 1967, os irmãos Cindy Campbell e Clive Campbell mudaram-se de Kingston na Jamaica para Nova Iorque nos Estados Unidos. Naquela época, Clive já era conhecido como o DJ Kool Herc. Então, em 1973, olhando para as dificuldades que as pessoas do Bronx passavam, sua irmã Cindy propôs que ele realizasse uma festa para angariar *grana* com o intuito de comprar material escolar para os *sementes* carentes do bairro. A partir disso, eles fizeram a *Back to School JAM*, uma festa de volta as aulas, cobrando 0,25 centavos de dólar das mulheres e 0,50 centavos de dólar dos homens. Essa festa aconteceu na Avenida Sedgwick, nº 1520, West Bronx, dentro do salão de festas de um prédio. Todavia, isso não responde por que essa festa é considerada um marco para o movimento. Por certo, não foi só pelas músicas que Herc tocou, mas pela forma que as tocou. Surgia, então, o *break*⁶⁴ da música, que possibilitou a criação da dança *breaking* por parte dos dançarinos da festa, os *chamados break dancers*⁶⁵. Também, atrás do DJ havia murais que eram assinados com vulgos e *tags*, realizando, então, os *graffittis*⁶⁶.

⁶⁴. Percebendo que os jovens se agitavam e dançavam mais durante uma parte específica da música, ele passou a utilizar dois vinis iguais e a repetir esses trechos dos breaks. Conforme Piskor (2016, p. 7, grifos do autor), “ao treinar com *duas cópias* do mesmo *disco*, ele descobre que é possível criar *loops infinitos* com os breaks de suas músicas favoritas [...] O DJ descobre que é possível mixar a *batida* de uma música em outra. A técnica, batizada de “*carrossel*”, é acrescentada ao seu repertório”.

⁶⁵ Quem dança *breaking*. Os *break dancers* são os b-boys e as b-girls, variando conforme o gênero. O “b” significa *breaker*, garoto e garota que dançam no break da música (HIP-HOP, 2016).

⁶⁶ Arte pictórica feita com tinta spray. Era comum ver os *graffittis* nos muros dos guetos para demarcar território. Quanto mais difícil o local de realização do *graffitti*, maior o status do grafiteiro. Naquela época, era mais difícil grafitar nas áreas mais nobres da cidade. Então, alguns grafiteiros começaram a pintar os trens, pois, assim, as suas mensagens, assinaturas e desenhos poderiam percorrer toda a Nova Iorque e serem vistas por toda a cidade (THE, 2016).

Logo em seguida, esses *graffittis* começaram a compor a decoração das festas, deixando tudo mais colorido, com o estilo do gueto. Herc não só discotecava, mas também assumia o *mic*⁶⁷. Por ser jamaicano, ele trouxe consigo a tradição do *toaster*⁶⁸, animando ainda mais a festa. No início, eram apenas menções a amigos e localidades que logo evoluíram para pequenos versos que encaixavam no *beat*, surgindo, então, o rap. Além disso, também havia um forte teor político⁶⁹. Era bastante comum escutar falas politizadas por parte dos DJs e MCs durante as festas, pois eles acreditavam que o conhecimento era o elemento unificador do Hip-Hop.

O *graffitti* e o *toaster* já existiam e, unindo-se ao break da música na técnica do DJ e ao *breaking* dos *break dancers*, pela primeira vez pudemos ver os primórdios do que viriam a ser os quatro elementos básicos do Hip-Hop reunidos em um mesmo espaço, constituindo, posteriormente, o rap (fonético), vertente poética musical cantada pelos rappers; o *breaking* (cênico), caracterizado pela dança de rua e os movimentos corporais dos *b-boys* e *b-girls*; o DJ (mecânico), manuseando o equipamento musical com suas habilidades e técnicas; e o *graffitti* (plástico), constituído pela pintura dos grafiteiros. Nascia uma nova forma de linguagem artística, uma nova expressão cultural e um novo movimento social, que envolveu uma série de saberes e expressões estéticos-políticas. A intenção da festa era angariar fundos e divertir o público, mas a partir daquele dia muita coisa viria a mudar e o Hip-Hop tomou dimensões inimagináveis.

Estas festas também possuíam um nome – *block parties*⁷⁰ ou festas de rua – e tiveram importância fundamental para o trânsito dos jovens no Bronx. As festas de rua tinham preço irrisório ou eram até mesmo gratuitas e só começaram a ser realizadas porque a discoteca passou por um processo de captura por parte da indústria fonográfica e do mercado, tornando-as espaços seletivos. Os ricos passaram a ter acesso a essas e o povo que havia inventando a discoteca não conseguia mais frequentá-la. Quem frequentava as festas de rua eram os jovens do gueto e os membros de gangues, geralmente. Com a forte degradação do Bronx, as oportunidades de trabalho, lazer e educação eram escassas, tendo no mundo do crime e no *embolamento*⁷¹ das gangues, não uma oportunidade, mas uma condição de sobrevivência. Isso envolveria uma questão financeira e de proteção, mas também era por *status, saca?! Quem não*

⁶⁷ Gíria. Substantivo masculino – **mic** – Microfone.

⁶⁸ O *toaster* pode ser considerado o primórdio do MC, do rapper. Ele assumia o microfone e fazia pequenos versos em cima do *beat*.

⁶⁹ A efervescência política dos negros que vinha ganhando força desde as últimas décadas e eclodiu no Movimento dos Direitos Civis Negros e nas suas mais variadas formas de expressão (Nation of Islam, Black Panther Party, Young Lord Party e nos ideais dos icônicos Martin Luther King Jr. e Malcolm X).

⁷⁰ Festas de ruas que uniam grande parte da comunidade onde a festa era realizada (HIP-HOP, 2016).

⁷¹ Gíria. Substantivo masculino – **em.bo.la.men.to** – Pertencimento a uma gangue.

pertencia a uma gangue provavelmente seria vítima de uma, pois a taxa de criminalidade só aumentava na região e os jovens do Bronx estavam se matando. Por isso, eles não cruzavam as fronteiras de domínio territorial dos quarteirões onde moravam, pois poderiam ser roubados, agredidos ou até mortos pelas gangues rivais. Eis que um sujeito chamado Afrika Bambaataa, que era morador do Bronx, DJ e membro de gangue, propôs uma reunião em território neutro entre os líderes das gangues, tendo em vista uma possibilidade de trégua. E foi o que aconteceu. Segundo o próprio Bambaataa (HIP-HOP, 2016), as energias de guerra dos negros e negras que moravam no Bronx não deveriam estar voltadas ao extermínio de seus iguais, mas para a resolução dos problemas do bairro. Logo, a Zulu Nation foi criada, contando com membros de todas as gangues do gueto, que abaixaram as suas armas e levantaram os seus *mics*. A Zulu Nation, naquele momento, se tornou um grande coletivo de rappers, *b-boys* e *b-girls*, DJs e grafiteiros. E isso nos permite afirmar que houve, naquele momento, uma tentativa intencionada de criação de um movimento cultural-social-artístico.

O clima gangueiro que paira no ar provavelmente é o que as pessoas com pretensões criativas a formar grupos, em vez de se expressarem sozinhas. O fenômeno das “*batalhas*”, presente em todas as disciplinas do Hip-Hop, *certamente* é fruto da mentalidade de gangue (PISKOR, 2016, p. 8, grifos do autor).

Como foi relatado anteriormente, os integrantes das gangues começaram a circular em outros espaços e essa maior circulação de pessoas foi fundamental para o encontro e desenvolvimento dos elementos do Hip-Hop. A energia das gangues, agora, estava canalizada para o Hip-Hop – as batalhas. E as batalhas são um reflexo das gangues no Hip-Hop. Afinal, os jovens que antes disputavam território por causa do crime, passaram a disputar na arte quem era melhor no que fazia, sendo criados então, os primeiros grupos de rap. E a energia antes descarregada em forma de violência urbana, tal como salienta Shusterman (2006, p. 73), pôde “ser canalizada em formas simbólicas e artísticas, que são mais produtivas do que destrutivas em seu grande poder”. Através da arte e da cultura este espaço foi se transformado e é conhecido até os dias de hoje como o berço do Hip-Hop. Esses foram os alicerces do movimento Hip-Hop. Contudo, alguns acontecimentos posteriores fizeram com que ele se desenvolvesse mais ainda, “Herc formou as fundações do Hip-Hop e Bam⁷² construiu a comunidade. Mas como forma de arte, o Hip-Hop era muito cru. No lado sul do bairro, havia um cientista louco criando. Aperfeiçoando o que Bam e Herc tinham começado” (HIP-HOP, 2016).

⁷² Em referência ao Afrika Bambaataa.

Este *cientista louco* era o DJ Grandmaster Flash. Ele aprofundou ainda mais o *break* da música criado por Herc, sendo o primeiro a estreitar relações íntimas com a técnica (a forma de tocar) e a tecnologia (os vinis, as *pick-ups* e todo o restante da aparelhagem de som). Captando, criando, editando, recortando e colando sonoridades específicas dos discos e de outros instrumentos, Grandmaster Flash “aperfeiçoa as principais técnicas de Herc e começa a apresentar novos conceitos, à medida que ganha popularidade” (PISKOR, 2016, p. 7). É possível dizer que as habilidades de Flash auxiliaram no desenvolvimento do movimento enquanto um estilo artístico nesse primeiro momento. Muitos jovens passaram a querer ser DJ por admirarem o que ele fazia com os discos, enquanto outros, impulsionados pelo ritmo, começaram a se reunir em coletivos de Hip-Hop, versando as primeiras músicas, buscando patrocínios e fazendo pequenas aparições em boates locais e nas próprias festas de rua.

O Hip-Hop foi criado por negros periféricos de Nova Iorque para os seus pares, ou seja, era um *jeito de fazer as coisas* guetocentrado. O *graffitti* não estava em galerias de artes renomadas, o *break* não tocava nas grandes discotecas, os músicos não faziam shows fora dos guetos. O desenvolvimento do movimento enquanto forma de consumo-entretenimento passou por uma economia própria até atingir as indústrias fonográfica e da moda anos mais tarde. Era necessário ter *grana* para investir em equipamentos melhores e gravações de discos, isso se algum artista quisesse decolar na carreira. Até por isso, o movimento não era levado a sério pelas gravadoras e pelas pessoas de fora da periferia, era *coisa de criança* (PISKOR, 2016).

A grande guinada do Hip-Hop enquanto produto de consumo se deu com o deslocamento da centralidade da figura do DJ e do seu equipamento para a do MC e seu rap nas festas, pois assim poderia haver capitalização desse gênero musical com a gravação e venda de discos, coisa que a dança e o grafite não conseguiam mover. Essa guinada ocorreu quando o DJ Hollywood apareceu na cena. Anteriormente falávamos sobre o Hip-Hop de modo geral, porém o foco dessa pesquisa não é o Hip-Hop, mas um dos seus elementos, o rap. Focalizando nesse elemento, não temos como não citar o DJ Hollywood. Para muitos, ele foi o primeiro a fazer rap como conhecemos hoje. O que se fazia anteriormente eram pequenas rimas e versos curtos de efeito para animar as festas ou batalhar com outros grupos. Hollywood levou o rap para *oto patamá*⁷³ introduzindo rimas mais elaboradas. Aliás, foi por causa da atuação dele que

⁷³ Expressão em alusão ao título da música “Oto patamá” (DJONGA, 2020d) do álbum *Histórias da minha área* (2020). A expressão significa “subir de nível, alcançar graus maiores”. Expressão essa que ganhou notoriedade e virou meme na internet em 2019 nas redes sociais, sobretudo em meio aos fãs de futebol, onde o jogador Bruno Henrique, atacante do Flamengo, concedeu uma entrevista e proferiu “Oto patamá” (Outro patamar) para se referir a qualidade e alto rendimento do futebol que o time dele vinha exercendo.

as gravadoras gravaram o primeiro disco de rap, coisa que demoraria mais tempo para acontecer se não fosse a disseminação e popularidade do trabalho de Hollywood (HIP-HOP, 2016).

No início, o sucesso no *Hip-Hop* era sinônimo de boas festas com bons DJs. Com o tempo, o nível de *decibéis* e a seleção e discos se tornaram mais importantes. Porém, quando os *MCs* saíram detrás do DJ e foram para a frente do palco, eles se tornam os protagonistas. A possibilidade de colocar a voz num vinil tinha mexido com a cabeça de todo mundo (PISKOR, 2016, p. 45, grifos do autor).

Quando a música começa a ser capitalizada, versos simples e curtos não dariam conta das demandas de mercado. Então, lá pelo início da década de 1980, os *MCs* tiveram que construir composições mais elaboradas e histórias começaram a ser contadas nos *mic* em forma de rima e poesia (PISKOR, 2016). Alguns *MCs*, percebendo o crescimento do rap e a difusão da música por parte do mercado, entendem que a música é um poderoso meio de expressão, uma arma implacável, que “leva uma *mensagem* contundente a muitos ouvidos *desatentos*” (PISKOR, 2016, p. 75, grifos do autor) e ainda “se o conteúdo *lírico* se perde entre os ouvintes, a *arte* dos vinis tem *força* suficiente para transmitir as ideias” (PISKOR, 2016, p. 75, grifos do autor). As pautas sociais, tais como o racismo e a desigualdade social, se tornaram centrais na estética das composições dos rappers a partir de 1980 e a exposição desses problemas sociais ocorria musicalmente por meio das rimas. Um ano depois, em 1981, “o rap se populariza a ponto de não poder mais ser ignorado pela *grande* imprensa” (PISKOR, 2016, p. 95, grifo do autor). O rap se diversificou e hoje encontramos diversos subgêneros e variações desse gênero sendo cantados em idiomas diferentes, atingindo milhões de pessoas no mundo inteiro.

3.2 A parte do mundão – especificamente o rap brasileiro e a cena nacional: alguns apontamentos acerca da sua difusão

Tá beleza, a parte genealógica do *Bronx* e todas as *paradas*⁷⁴ que aconteceram lá na década de 1970 e no início da década de 1980 em solo estadunidense *tá mec*⁷⁵, mas e a parte do mundão? Como algo *underground* tornou-se *mainstream*? E como essa *parada* chegou e se desenvolveu no Brasil? E algo ainda mais básico e central: o que é o rap? Falamos uma *cota* sobre rap, mas não o definimos muito bem ainda. Talvez isso até não seja possível, mas vamos

⁷⁴ Gíria. Substantivo feminino – **pa.ra.da** – Objeto físico ou circunstância específica.

⁷⁵ Gíria. Expressão idiomática – **tá mec** – Está tudo bem. Está tranquilo. Sob controle. Geralmente usado para dizer que algo foi ou está compreendido ou de acordo com a “normalidade”.

proceder a uma tentativa de fazê-lo. Para discutirmos esses questionamentos acerca do rap brasileiro e da cena nacional precisamos olhar para alguns aspectos específicos da historicidade e da formação social brasileira, nos debruçando sob o fenômeno da difusão cultural. Vale ressaltar que não tenho a pretensão de explorar os meandros genealógicos do rap, mas apenas situar o espaço que habito nessa pesquisa. Centralizarei totalmente no rap, deixando de lado os outros elementos que constituem a cultura do Hip-Hop, pois essa pesquisa é sobre o elemento fonético. Assim, focalizarei em alguns trechos de músicas, narrativas e relatos pessoais de alguns rappers brasileiros que obtiveram grande impacto e alcance na indústria da música, moldando a cena e servindo de inspiração e base para grande parte dos rappers que vieram posteriormente.

Definir o rap talvez seja limitá-lo. Contudo, essa tarefa se faz necessária para entendermos de que forma o rap difere de outros gêneros musicais e o que o rap brasileiro tem de tão próprio. A palavra rap deriva da língua inglesa e é a abreviação de *rhythm and poetry*, traduzido como ritmo e poesia. Olhar para a história e desenvolvimento do rap até aqui já nos concede um panorama geral de características padrões e singulares em relação a outros gêneros. Contudo, o rap possui características distintas dentro dele mesmo, variando conforme o tempo e o contexto histórico, bem como em relação as particularidades de cada grupo e artista que também precisam ser consideradas. O rap se distingue por suportar uma quantidade de conteúdo maior do que outras formas musicais por se utilizar de um maior número de palavras, mas saliento que em certos casos, essa utilização demasiada de palavras repousa em um verbalismo ocioso. Também o gênero se caracteriza como uma música de citação de referências⁷⁶, que está constantemente parafraseando outros versos de músicas e obras literárias, situando acontecimentos históricos, bem como sujeitos reais e fictícios, marcas, grifes, artefatos da mídia etc. O abuso da linguagem figurada e das gírias é outro traço característico da estética do rap e de uma forma de comunicação eficiente com o público alvo. O conteúdo da música sempre foi mais valorizado entre os rappers e os ouvintes do que o tipo de voz, a afinação e a batida. E isso não significa que a comunidade despreze alguns elementos constituintes da música ou a estética do que poderíamos considerar um bom som de rap, algo até que não tenho a mínima pretensão de defender aqui. Longe disso, aliás! Vale destacar, também, que se prioriza tanto o que canta quanto como se canta, pois, a forma como a enunciação é cantada faz parte do conteúdo,

⁷⁶ Uma série de conteúdos são trabalhados nas composições musicais, citando e referenciando no corpo da música a autoria; por outras vezes, ocorre um jogo poético-implícito, deixando certas citações sem referência, que apenas o ouvinte que já tem o conhecimento apreendido *a priori* sabe do que se trata.

mostrando como a forma e o conteúdo se misturam, ou seja, as formas de enunciação importam tanto quanto as sequências verbais, os ditos.

As pautas sociais com teor crítico-radical sempre estiveram latentes nas composições, porém nunca serviram de blindagem para que outros assuntos aparecessem, como a ostentação financeira, a autoestima, a saúde mental e as relações amorosas. É inclusive possível dizer que “no Brasil, as letras da música popular são uma fonte de sabedoria *ready-made*. Poucas relações sociais não estão sujeitas a uma citação dessa poesia popular” (SOVIK, 2018, p. 103, grifo da autora). Em síntese, o que não está na música? Tudo está lá, afirma Sovik (2018). De fato, o rap é uma forma democrática de expressão musical. Qualquer um com vontade de fazer rap pode rimar improvisadamente ou escrever uma composição e cantá-la, seja a capela ou com um *beat*. Rimar sobre o quê? Sobre a realidade, sobre a reivindicação de seus direitos e novas condições sociais, expondo, desde a crítica do Djonga em *Esquimó* (2017c), “o policial precisa ser confrontado/ sujeito homem fala, não manda recado/ lei do cuidado, onde conversa fiado/ onde tem quem acha graça zoar viado/ eu acho engraçado um racista baleado” até as brincadeiras, que falam sobre amor, sentimentos, relações, festas, drogas, luxo, como nesse trecho colhido da música *Leal* (DJONGA, 2019g), “falar em juras, não te prometo nada, só que eu te amo e fé/ fé, o resto é fofoca/ leal, leal/eu quero ser leal, enquanto nosso lance for real”.

Se a década de 1980 foi de estabilização do rap nos Estados Unidos, a década de 1990 foi de proliferação do gênero mundo a fora. Buscando as raízes do rap em território brasileiro, não há como não voltar os olhos para os grandes centros urbanos periféricos do país na década de 1980 e 1990. Ainda na década de 1980 os discotecários brasileiros viajavam para os Estados Unidos e traziam produções inéditas para tocar nos bailes *blacks*. Esse cenário só se modificou em 1990, pois a globalização tornou as músicas internacionais mais acessíveis (HERSCHMANN, 2000). Esse autor ainda ressalta que os raps estadunidenses “fazem referência às políticas raciais e culturais” (HERSCHMANN, 2000, p. 24), ressaltando que esses não eram compreendidos pelos brasileiros, que evidenciavam interesse exclusivo na batida e no ritmo dançante, até porque o ouvinte brasileiro não compreendia o inglês do rap da *gringa*⁷⁷. Cabe ressaltar que os raps produzidos no Brasil, ainda na década de 1980, não apresentavam um caráter combativo-denuncista que só apareceria posteriormente, logo no início da década de 1990.

O que auxiliou a moldar a forma como se faz rap no Brasil, dentre uma série de outros fatores, foi a própria música consumida pela população brasileira periférica. Essa era a música

⁷⁷ Gíria. Substantivo feminino – **grin.ga** – País não nativo. Referência ao exterior, em relação ao país nativo ou residente.

que vinha dos Estados Unidos para o Brasil e atingia a população pelos rádios, bem como a música popular brasileira, na figura do samba, principalmente. Foram essas músicas que serviram de inspiração para os sujeitos que viriam a ser os primeiros rappers brasileiros. Mano Brown, líder e vocalista do grupo Racionais MCs, em entrevista ao *Roda Viva de 2007* (RODA, 2018) relata que as suas grandes referências musicais foram Tim Maia, Jorge Ben Jor, Bezerra da Silva e James Brown. Apenas entre os artistas citados por Brown já conseguimos visualizar, em um primeiro momento, algumas aproximações com a etnia negra e o envolvimento de todos eles com a música popular, seja brasileira ou estadunidense. Nas palavras do Brown, nos

anos 70, as rádios brasileiras abriram para música americana. A minha geração cresceu escutando música americana, entendeu? A gente não tinha muita referência de música brasileira a não ser a do nosso quintal. A gente morava num lugar muito pobre, de recursos mínimos [...] mas a gente sonhava com Nova Iorque. Eu posso dizer que aquilo me ajudou também (CRIOLO, 2018).

O rapper Mano Brown (MANO, 2018) afirma que houve uma forte influência da música e da cultura negra norteamericana, como por exemplo do Public Enemy que subia no palco, pisava na bandeira dos Estados Unidos e colocava trechos de discursos do Malcolm X para tocar nos shows. Eis um outro fator: o étnico-político. E isso se externa quando Sovik (2018, p. 112) indaga “o que esse rap tem de singularmente brasileiro?”. E logo em seguida responde: “poder-se-ia responder que coloca em cena a violência gerada pela desigualdade social e a presença manifesta do Outro” (SOVIK, 2018, p. 112). Nessa época, os rappers passaram a expressar, marcadamente em suas composições, aquilo que vivenciam e observavam nos ambientes periféricos com os negros e os pobres, e como essas pessoas se sentiam. Brown (MANO, 2018) relata que o povo da periferia se sentia feio, não gostava de si mesmo, tinha vergonha do cabelo, da moradia, dos costumes. Ainda nas palavras do rapper “a gente já queria ser RUN DMC desde a década de 1980. A gente se inspirava e se enxergava neles porque eles representavam a beleza negra. Um negro fazendo música, ganhando dinheiro e se vestindo bem. A gente queria ser assim também” (MANO, 2018). Então esses grupos, tais como o RUN DMC, o Public Enemy e o NWA (*Niggers with Attitude*) projetaram o rap globalmente (COUTINHO; ARAÚJO, 2013), e foi exatamente percebendo que o rap movimentava pessoas e *grana* que a indústria fonográfica investiu pesado na cena, promovendo e disseminando ainda mais o rap. A *cena* não era só *grana*, mas também hegemonizar e controlar um movimento que estava ganhando muita notoriedade pelo seu caráter explosivo.

Quando pensamos em periferia e música se torna difícil não citar a relação entre o rap e o funk, que se constituíram como os ritmos mais escutados nas favelas brasileiras. Apoiado nas

palavras de Palombini (2009, p. 37, grifos do autor) “a música que hoje conhecemos como *funk carioca* não deriva diretamente do funk norte-americano [...], mas de uma variedade de hip-hop [...] conhecida como *Miami bass*”. Ambos os ritmos, rap e funk, “remontam à necessidade de expressão e diversão da juventude negra da periferia e à influência do movimento Black Power durante os anos de 1970” (SOVIK, 2018, p. 104). Ainda, Sovik (2018) apoiada em Herschmann (2000), rememora que o funk era um estilo musical que abordava temáticas de amor, geralmente envolvendo sexo. Por outro lado, o rap tem demonstrado afinação com as pautas étnicas e sociais. Todavia, a partir de nossas experiências de pesquisa, temos percebido um deslocamento de conteúdo também no rap nos últimos anos. O romance e as relações amorosas têm invadido cada vez mais a cena rap e conquistado um público diferente. Cada vez mais mulheres e pessoas de estratos mais altos têm se afeiçoado as produções de rappers mais novos como o Baco Exu do Blues (2018), sobretudo em composições mais românticas, como por exemplo: “eu não gosto de você, não quero mais te ver/ por favor, não me ligue mais/ eu amo tanto você, sorrio ao teu ver/ não me esqueça jamais/ eu pareço com você, no espelho está você/ não me enlouqueça mais”.

Essas considerações sentimentais-românticas quase não apareciam nos raps da década de 1990 e do início dos anos 2000. Aliás, apareciam em dois cenários poucos explorados e diferentes: a) na citação da única figura feminina inabalável e inalienável na cena do rap, desde sempre ressaltada nas composições musicais, que é a mãe, tal como podemos visualizar na música *Mãe* do rapper Emicida, na qual a narrativa inteira é dedicada à sua mãe.

Pra nós punk é quem amamenta, enquanto enfrenta a guerra
 Os tanque, as roupas suja, a vida sem amaciante
 Bomba a todo instante, num quadro ao léu
 Que é só enquadro e banco dos réu, sem flagrante
 Até meu jeito é o dela
 Amor cego, escutando com o coração a luz do peito dela
 Descreve o efeito dela: breve, intenso, imenso
 Ao ponto de agradecer até os defeito dela
 Esses dias achei na minha caligrafia tua letra
 E as lágrimas molham a caneta
 Desafia, vai dar mó treta
 Quando disser que vi Deus
 Ele era uma mulher preta (EMICIDA, 2015).

E, b) nas composições que denotam a hipersexualização, a submissão e a instrumentalização do corpo da mulher com lampejos de nuances de carinho e afeto. Cabe refletir que a face mais representada da relação entre o casal era a conturbada, onde habita a

*talaricagem*⁷⁸, a vingança e a separação. Lembremos de *Mulheres Vulgares* do Racionais MC: “seu jeito vulgar, suas ideias são repugnantes/ é uma cretina que se mostra nua como objeto” (1990). Em outra entrevista, Brown (MANO, 2017) afirma que há músicas, incluindo *Mulheres Vulgares*, que ele não canta mais porque as coisas mudaram e vão continuar mudando, evidenciando que a cultura e a música são frutos do seu tempo e espaço. Ainda, em entrevista concedida para a *Trip Tv*, ele diz:

Pô, mas eu gostava mais daquele seus raps antigos quando era daquele jeito. É, mas não tá mais assim. Você não é mais aquela pessoa, morô?! Eu não sou. A quebrada não é. Já teve copa no Brasil, já teve Lula, já tomamos de 7 a 1. Olha quanto coisa diferente aconteceu no Brasil. Então, quer dizer, o mundo mudou, mano. Agora, a única maneira de explicar as mudanças é não explicando, a música mostra a mudança (CRIOLO, 2018, *sic*).

Na mesma entrevista, mas nas palavras de Criolo Doido, o rapper registra:

Esse rap anos 80 e anos 90 tem muita coisa, cara. É louco. Não é melhor nem pior, é diferente [...] Os caras não entendem o que é você atravessar a cidade para cantar uma música e não tem para condução da volta e você não sabe se volta para casa. Se for abrir os sabores aqui do que tinha no caminho da trincheira da noite, meu filho... o bagulho é louco. Não volta. Vários não voltaram. Foi cantar e morreu com três tiros na cara. Porque? Era de outro bairro, os caras não conheciam. Foi lá pra cantar uma música (CRIOLO, 2018, *sic*).

Foi exatamente na década de 1990 que ocorreu o *boom* do rap no Brasil a partir de uma onda de interesse nas favelas por parte dos meios de comunicação, sobretudo. O rap era mais um tema relativo à periferia, como as escolas de samba, o tráfico de drogas e a violência, os bailes funks, a precariedade do trabalho, da educação, da saúde, do saneamento básico e da moradia. Surgiram, então, filmes, séries, músicas, novelas e livros que retratavam a realidade e o cotidiano das periferias (SOVIK, 2018). Quem não lembra do filme *Cidade de Deus* e da série *Cidade dos Homens*, que já são extratos do início dos anos 2000? E do programa *YO! MTV*, que buscava difundir a cultura do rap pelo Brasil? Talvez esse último de menor repercussão e conhecimento dos brasileiros, pois era endereçado e consumido por um nicho específico de pessoas. Mas é possível dizer que os olhos se voltaram para o rap quando o Racionais MCs lançou o álbum *Sobrevivendo no Inferno* em 1997, vendendo mais de um milhão e meio de cópias sem nenhuma espécie de divulgação da mídia, apenas tendo a divulgação do próprio grupo, lembrando que o CD não estava nas prateleiras das lojas. Aliás, em número oficiais,

⁷⁸ Gíria. Substantivo feminino – **ta.la.ri.ca.gem** – Traição. Talarico (adjetivo) é o que comete a traição.

100 mil cópias [...] já haviam sido vendidas em um mês, e meio milhão em oito, antes de sua exposição na grande mídia. São vendas impressionantes, sobretudo se considerarmos que o sucesso se deu através de estruturas de divulgação e distribuição informais, nas periferias de população pobre e predominantemente negra dos grandes centros urbanos, antes de a internet ser amplamente acessível (SOVIK, 2018, p. 112).

Contando com a alta difusão entre as camadas populares, na verdade, o número apresentado de cópias vendidas, apresentado no excerto acima, deve ser bastante superior, pois esse não inclui os CDs pirateados que eram amplamente consumidos pelo público periférico. De fato, a pirataria não arrecadava nada financeiramente para os rappers, mas pelo menos servia de mola propulsora para uma maior difusão ainda de suas músicas (BILGRAFIA, 2020), pois muita gente só teve acesso à música pelo baixo preço dos CDs piratas. Diferente da grande parte dos artistas do *mainstream* de outros gêneros musicais, os rappers brasileiros em 1990 precisavam *fazer a mão*⁷⁹ sozinhos. Eles não só compunham e cantavam, mas executavam todo o trabalho desde a captação até a impressão e venda dos CDs que, geralmente, eram vendidos na entrada dos shows a preço quase de custo. Os grupos maiores, mas que também não tinham circulação na grande mídia, valiam-se *mulas*⁸⁰ que vendiam os CDs a preço baixo, mas não tão baixo quanto os pirateados sem vínculo com os rappers. Os CDs vendidos nos shows e pelas *mulas* tinham um diferencial, vinham com a capa do álbum prensado na fôrma do disco, dentro de uma capinha de plástico, além de um papel impresso com o nome do grupo na frente e as faixas musicais no verso. Já o pirateado, era apenas um disco não-prensado com o nome do grupo e do álbum escrito com caneta permanente, protegido por um saquinho de plástico – era mais barato, *né*. Vale destacar que o não pirateado angariava *grana* para o grupo e servia de *bico*⁸¹ *pros guri*⁸².

No que tange à movimentação da economia local acerca do negócio da música, comumente atribuída a uma ideia de *nós por nós*⁸³, a autogestão se torna visível no movimento dos rappers consagrados que, muitas vezes, saem de cima do palco para trabalhar nos bastidores, impulsionando a difusão do rap, a criação de novos grupos, bem como o

⁷⁹ Gíria. Expressão idiomática – **fa.zer a mão** – Realizar um trabalho ou executar alguma espécie de atividade ou ação.

⁸⁰ Gíria. Substantivo feminino – **mu.la** – Empregado ou trabalhador informal. Associado muitas vezes a quem faz trabalhos pesados. Também usado com recorrência para apontar o sujeito que carrega ou porta as drogas dentro do mercado de entorpecentes ilícitos. Em outras situações, atribuída a pessoas que trabalham para alguém.

⁸¹ Gíria. Substantivo masculino – **bi.co** – Trabalho sem vínculo empregatício, pontual e remunerado.

⁸² Gíria. Expressão idiomática – **pros gu.ri** – Expressão utilizado numa série de situações para situar um sujeito ou grupo de pessoas não específico.

⁸³ “After rap spurred the growth of new independent labels, the major labels moved in and attempted to dominate the market but could not consolidate their efforts. Artists signed to independent labels... flourished, whereas acts signed directly to the six majors could not produce comparable sales. It became apparent that the independent labels had a much greater understanding of the cultural logic of hip hop and rap music, a logic that permeated decisions ranging from signing acts to promotional methods” (ROSE, 1994, p. 6).

gerenciamento de trabalhos socioeducativos e a articulação de novas parcerias a partir de políticas públicas. Para muitas pessoas da comunidade do rap, sejam ouvintes ou rappers, toda essa articulação por detrás do palco é o pilar de sustentação e manutenção da existência do rap. Essa atuação nos bastidores, que se configura como uma forma de empreendedorismo por parte dos grupos de rap, tem sido chamada de “capitalismo divertido” por Negus (2005, p. 155), que vê o rap não apenas como um negócio, mas também como uma diversão, pois alguns desses rappers conseguem viver e trabalhar com aquilo que mais gostam, a música. Além disso, há diálogo e usufruto por parte dos rappers em escala global econômica também, sobretudo na figura dos grandes shows, patrocinadores das multinacionais e circulação em espaços na mídia hegemônica.

No Brasil, os rappers têm se colocado em posição de relutância perante a grande mídia e à economia global, sobretudo no que tange a circulação em ambiente de emissoras hegemônicas. Essa relutância ocorre porque há um entendimento entre a vanguarda do rap que ir à grande mídia é se vender para o sistema. Também, até hoje a maioria dos rappers brasileiros gravam suas composições em gravadoras independentes, tendo papel fundamental no movimento da economia local, pois, desse modo, “fizeram circular a sua própria música, servindo-se de inovação, tecnologia e credibilidade. Aproveitaram as novas tecnologias de gravação e reprodução digitais, econômicas em escala pequena, inventaram outras tecnologias sociais” (SOVIK, 2018, p. 123). Contudo, “es necesario tener cuidado con la retórica y romántica imagen, cada vez más frecuente, de los músicos de rap como rebeldes contestatarios *fuera* del sistema de las multinacionales”. (NEGUS, 2005, p. 172, grifo do autor), pois, num sistema capitalista, nada foge ao capitalismo. Nem mesmo o negócio do rap na sua forma mais subversiva. O que existe são estratégias de fuga e pequenas contracondutas, como é o caso, por exemplo, do que Negus (2005) chama de *marketing callejero*.

Por *marketing callejero*, entende-se uma prática de gestão formalizada que visa institucionalizar a inteligência, a criatividade e a forma como os rappers fazem a música. Negus (2005) situa dois movimentos inerentes e constituintes desse tipo específico de gestão, o primeiro: *llevarlo a las calles*; e o segundo: *traerlo de las calles*. O primeiro movimento corresponde à promoção e difusão local do rap, articulando uma série de estratégias, como por exemplo, a criação de páginas em redes sociais, comercialização de camisetas e bonés, pichação de muros com o nome dos rappers, distribuição de panfletos, abordagem de pessoas nas ruas para a venda de CDs, bem como situar-se num espaço público e cantar a sua música com o intuito de apresentar o seu trabalho, muitas vezes com uma caixa de papel ou um boné para tentar garantir alguns trocados. Esse tipo de movimento inicial é importante, pois para uma

determinada música tocar na rádio essa precisa de notoriedade. Contudo, com o advento da internet e das redes sociais, o trabalho de divulgação se torna mais prático, mas não menos árduo, pois há um número muito maior de pessoas conectadas em busca de engajamento social de todas as espécies. Isso significa que, por mais que carregar um vídeo no *Youtube* ou uma música no *Spotify* seja fácil e gratuito, a concorrência por visualizações é milhares de vezes maior. Hoje, é muito possível um rapper ganhar notoriedade por causa de uma música postada nas redes sociais enquanto outros, com dezenas e centenas de produções em portfólio, mal conseguem atingir um público local. Em síntese, é necessário adquirir um público que consuma o rap.

Já o segundo ponto, o de *traerlo de las calles*, é o movimento contrário. Ao invés dos rappers difundirem o seu trabalho, é a indústria que vai às ruas, pois ela sabe que há potência criativa e inteligência suburbana que pode ser amplamente consumida. Dessa forma, pessoas que trabalham em rádios ou gravadoras da grande mídia circulam pelos bairros em busca de novos talentos conversando com pessoas, observando os espaços, praças, parques, barzinhos e festas (NEGUS, 2005), atuando de forma semelhante aos olheiros de futebol que circulam pelos campos de várzea brasileiros. Então, o que há de mais produtivo nessa relação entre o rapper e o mercado é exatamente que, dentro de uma lógica de dependência, por vezes, o rapper está correndo atrás de uma oportunidade e, por outras, é a indústria fonográfica que busca incessantemente capturar um rapper que ascendeu por outros meios que não o hegemônico.

En cierto momento parecía que las principales compañías no tenían la inclinación, la inteligencia o la habilidad para trabajar con el rap. Si las grandes compañías permitieron a muchos sellos pequeños hacerse con un nicho considerable [...] fue en parte por inquietud y en parte por incomprensión y falta de experiencia. A menudo se dice que las pequeñas compañías estaban en contacto con *las calles* (NEGUS, 2005, p. 163, grifos do autor).

Existem poucos executivos nas grandes multinacionais da música que têm alguma relação direta com o rap – isso se compararmos com outros gêneros musicais –, dificultando, mas não impedindo o diálogo, a exposição e a execução dos interesses pessoais e de trabalho dos rappers, ocasionando, muitas vezes, o cancelamento ou desistência de contratos e negócios. (NEGUS, 2005). Por ligação direta entendemos que esses sujeitos não são pessoas que ascenderem socialmente das camadas populares nem são negros e muito menos ouvintes de rap. O que existe é um jogo de interesses por parte do mercado que visa lucrar com a música não importando de que forma. As estratégias comerciais da indústria fonográfica não são apenas decisões de negócios, mas também juízos de valores e crenças culturais, que, por vezes, visam

subverter e circunscrever aspectos característicos das composições, bem como a indumentária do grupo e exposição política para atingir outros públicos e espaços.

Com o advento e ascensão das tecnologias digitais, o rap foi se adaptando às novas relações e processos na era global. Jenkins (2009) define que as mudanças sociais modificam o modo como as mídias circulam na cultura e os modos como os sujeitos se relacionam com as mídias digitais. A cultura da convergência, tal como indica Jenkins (2009, p. 377), inclui “o fluxo de conteúdos através de várias plataformas de mídia, a cooperação entre as múltiplas indústrias midiáticas, a busca de novas estruturas de financiamento das mídias que recaiam sobre os interstícios entre antigas e novas mídias”. A convergência opera poder de transformação na indústria fonográfica, alterando os modos como o rap vai se relacionando com os ouvintes, com a indústria fonográfica e com o próprio sistema capitalista, operando, também, uma transformação cultural. O rap tem se configurado como uma prática que se apropria de sons, imagens e tecnologias se reconstituindo como uma forma artística (NEGUS, 2005), deslocando conteúdos nas composições brasileira, mas também obtendo avanços na parte informática e de tecnologia que impulsionaram e possibilitaram um deslocamento nas formas de fazer rap.

Atualmente, já não podemos mais falar de uma expressão cultural meramente guetocêntrica do Bronx. Nós estamos falando de um meio massivo que movimenta multidões, que domina rádios, internet, televisão e que pauta tendências na moda, movendo milhões de dólares na economia global. Em síntese, o rap é um negócio com uma estruturação organizada na sociedade capitalista. Há envolvimento de pessoas na produção, comunicação e promoção do rap, subvertendo a ideia de que ele, nas palavras de Keith Negus (2005, p. 154), “surge de las calles de manera espontânea”. Ou seja, a própria indústria fonográfica olhou de forma interessada para o rap das ruas e num movimento de captura buscou – ao invés de competir com gravadoras e grupos independentes que conheciam bem o rap – desenvolver a estratégia de comprar as gravadoras menores, conceder-lhes certa autonomia, propiciando recursos de produção e distribuição, porém ficando com grande parte dos lucros (ROSE, 1994). E por isso, vale lembrar que

o hip-hop no Brasil não funciona como nos EUA. Nos EUA ele uniu a música, a dança, a arte de desenhar nas paredes... os caras passavam para a parede e para a dança aquilo que eles diziam nas músicas. Aqui a realidade é outra, entendeu? As pessoas não dançam nas ruas, as pessoas quase não grafitam, são poucos os caras que fazem isso. O rap fala diretamente ao povo, saca? É uma música mais forte do que foi a música de protesto na época da ditadura [...] Nos EUA, você atinge o cara pela dança e pelo grafite e aqui acontece muito pouco. O canal é o rap, sacou? (HERSCHMANN, 2000, p. 202).

Tendo como mote a fala do KL Jay, o DJ do grupo Racionais MCs, capturado por Herschmann (2000), o excerto acima nos auxilia a justificar a importância desta seção para a discussão acerca do nascimento e do desenvolvimento do movimento Hip-Hop no Brasil. As coisas funcionam e se organizam de forma diferente conforme o lugar e o tempo, pois *aqui não é lá e lá não é aqui*. E ao fazer essa afirmação quero ressaltar que a exportação de uma cultura não garante que a totalidade de suas características irá se manter quando ocorre a sua recepção em outro contexto pelo simples fato de que a sua recepção se dá em outro espaço que não o da sua articulação inicial. Mas isso certamente não significa que aspectos, traços, características e formas de ser não se mantenham, pois ocorrem negociações, contestações e articulações no seio da cultura. Como ressaltou Yúdice (2013, p. 55, grifos do autor):

Existe uma relação de conveniência entre a globalização e a cultura no sentido de que existe uma *adequação* ou *pertinência* entre elas. A globalização comporta a disseminação (principalmente a comercial e a informática) dos processos simbólicos que conduzem a economia e a política de maneira crescente.

A globalização afeta a cultura e tem no consumo a sua principal característica na contemporaneidade, bem como afeta a rapidez com que essa se transforma. Entendendo a globalização como um processo que favorece as negociações, disputas e trocas, é possível dizer que cada vez mais novas culturas e identidades vão sendo moldadas a partir das mediações da gestão dos processos conflituos. Conforme Yúdice (2004, p. 28) destacou, “a globalização pluralizou os contatos entre diversos povos e facilitou as migrações, problematizando assim o campo da cultura como um expediente nacional”. De fato, o rap brasileiro se moldou no seio da cultura, abdicando de algumas características do país de origem, mesclando-se a aspectos nativos-locais e construindo novos modos de ser e estar enquanto artefato cultural. Em conformidade, Richard (2005, p. 24) afirma que “apesar de ter uma estrutura original formada nos EUA, a cultura do hip-hop é característica de cada nação e o movimento sempre tende a retratar a realidade local”. O rap se estabeleceu em território brasileiro de acordo com realidade existente, como uma forma de comunicação própria deste espaço.

Após essa breve introdução à gênese do Hip-Hop e ao desenvolvimento do rap em escala global chegando ao Brasil, considero que certamente há muitos outros detalhes não explorados. No entanto, decido parar exatamente aqui! E faço isso de forma interesseira, pois, seguir adiante não acrescentaria muito a essa pesquisa tendo em vista que continuar contando a história do movimento Hip-Hop me levaria a discutir questões que, embora pertinentes, não serão abordadas nessa pesquisa. Como o que me propus a pesquisar está situado num espaço e tempo

específico, e como focalizo a produção de um artefato-sujeito determinado, passo a centrar-me nesse recorte específico de pesquisa para proceder às análises centrando-as no elemento fonético rap que figura nas composições do rapper brasileiro Djonga.

4 Pedagogias do Rap: a narrativa insurgente

Tem quem me enxergue radical
Tem quem me enxergue pedagogo
(DJONGA, 2018b).

O que é pedagogia? Que *bang* é esse? Pode parecer uma pergunta simplória, despreziosa ou até, aparentemente, óbvia demais para uma pesquisa no âmbito da educação, mas é exatamente tensionando o conceito de pedagogia que esse capítulo e essa dissertação são possíveis. Partindo de um *papo reto*⁸⁴, segundo o Minidicionário Aurélio (2008, p. 617), a pedagogia é a “teoria e ciência da educação e do ensino”. Portanto, “a pedagogia dedicar-se-ia ao estudo e a prática da educação, que desde o século XIX passou a se confundir, em grande medida, com a ideia de ensino, e este com a prática escolar” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p. 21). Trata-se de uma definição ampla que, de certa maneira, não está equivocada, mas que, ao mesmo tempo, me parece pouco produtiva para abarcar as contingências educativas contemporâneas, pois, olhar para a educação fixando-a como “ciência da educação”, silencia outras vozes que atuam em outros lugares pedagógicos (ELLSWORTH, 2005). Apesar de ter relação com ensinar um *bang* para alguém, uma educação geral não parece dar conta das minúcias, das particularidades e dos detalhes dos sujeitos, espaços, saberes e processos, pois, não abarca a diferença e a singularidade. A concepção tradicional de Pedagogia está *embolada* com a dominação de uma noção sobre outras, enquanto as outras formas de pensar a pedagogia estão na arena de combate por legitimidade (CAMOZZATO, 2015). Estes embates em torno do significado da pedagogia tensionam a disputa entre a sustentação de uma Pedagogia única e a pluralização das pedagogias.

Há modos díspares de conceituá-la. Talvez seja possível afirmar que as mudanças nesse conceito relacionam-se com as transformações sofridas pela sociedade. Assim, o conceito de pedagogia é móvel e está implicado com as exigências que cada sociedade impõe para a formação das pessoas. Afinal, se as sociedades sofrem mudanças, os conceitos utilizados para entendê-las e produzi-las adentram nesse jogo, não sendo estáticos. Em suma, há muitos embates nas maneiras de definir os conceitos e a pedagogia encontra-se, inevitavelmente, no meio disso (CAMOZZATO, 2015, p. 503).

Pensar a educação a partir do campo dos Estudos Culturais já deu muita *treta*⁸⁵, visto que as *ladias*⁸⁶ que vem sendo travadas neste campo articulatório têm desestruturado a Pedagogia, aquela com letra maiúscula e suas metodologias ossificadas e currículos engessados; o Professor, também com letra maiúscula, a figura central de autoridade pedagógica e detentora do saber; e a Escola, outra palavra com letra maiúscula, o espaço único

⁸⁴ Gíria. Expressão idiomática – **pa.po re.to** – Conversar diretamente com alguém. Conversa sobre assuntos sérios que precisam de uma resolução.

⁸⁵ Gíria. Substantivo feminino – **tre.ta** – Briga.

⁸⁶ Gíria. Substantivo feminino – **la.dai.a** – Confusão ocasionada, necessariamente, por discussões verbais, podendo ou não chegar a agressão física.

e privilegiado de transmissão de conhecimento legítimo. A modernidade buscou circunscrever e definir o conceito de pedagogia com a intenção de governar e produzir os sujeitos a sua maneira, naquele *pique*⁸⁷, conduzindo-os, supostamente, à emancipação e a um modo de vida “civilizado” (CAMOZZATO, 2015).

Narodowski (2006) descreve que a Pedagogia moderna, tendo como maior expoente o pensamento filosófico de Comenius em sua obra *Didática Magna*, partia do ideal de ensinar tudo a todos, onde todas as pessoas fossem civilizadas o suficiente para colocar a sociedade em funcionamento, buscando a organização social. Na mesma perspectiva de Comenius, Kant (2006), na obra *Sobre a pedagogia*, escreve sobre a Pedagogia e faz distinção entre “instrução” e “disciplina”, associando instrução à produção de pensamento crítico racional e autonomia, enquanto a disciplina se associa ao adestramento e a obediência, onde o sujeito animalesco pode ser transformado em humano. Focando ainda mais nesta segunda definição, Kant (2006, p. 12) afirma que “as crianças são mandadas cedo à escola, não para que aí aprendam alguma coisa, mas para que se acostumem a obedecer e a ficar sentadas, obedecendo pontualmente o que lhes é mandado”. De fato, a pedagogia nasce da necessidade de governar e produzir sujeitos conforme a ordem social estabelecida (ANDRADE, 2014), impondo aos sujeitos um governo ou governo, uma dominação sobre seus corpos.

No começo do século XIX, a Pedagogia, nos moldes supracitados, era compreendida (e ainda é tratada assim em muitos espaços nos dias atuais) como ferramenta de controle social, tendo uma função política-ideológica atuante nos corpos dos sujeitos e na manutenção da ordem estabelecida. Aqueles que eram marcados pelo signo da diferença dificilmente se adequavam ao ideário e ao molde fixo da formação pedagógica da época (e ainda hoje), pois a Pedagogia não tinha sido pensada para corpos estranhos à normalidade (ANDRADE, 2014). A educação estava a serviço do adestramento, ou seja, da descaracterização da identidade diferente, exigindo adequação e enquadramento de todos os sujeitos a uma forma correta de ser e estar no mundo, respeitando as suas fronteiras e os seus limites. Somente no século XX, com o advento de “outros corpos” ou dos “corpos fora do lugar”, os ditos grupos minoritários (negros, mulheres, indígenas, refugiados etc.) para “dentro” da escola, passou-se a tensionar as práticas educativas, as teorizações, as metodologias, a organização escolar e os currículos, possibilitando a emergência de outros modos de fazer educação, ou seja, de outras pedagogias, no plural. Conforme Camozzato (2015, p. 517), “as transformações na sociedade foram

⁸⁷ Gíria. Substantivo masculino – **pi.que** – Uma espécie de nexos de linguagem, utilizado normalmente para inserir exemplos em uma fala ou como indicativo de explicação posterior. Em outros contextos, o termo significa “jeito” ou “maneira”.

condições para que a pedagogia viesse a tomar novas feições, a ter novos conceitos sendo formulados” que atendam a determinadas demandas implicadas em certas práticas que, tal como Camozzato e Costa (2013b, p. 25) salientaram, fazem funcionar fecundas relações de poder. E, como Andrade (2014) indicou:

A pedagogia que viu suas bases deslocarem-se moverem-se cambalearem-se com o advento da contemporaneidade justamente por não dar mais conta do governo do outro a partir da produção uniforme dos sujeitos, possibilitou, a partir deste acontecimento, a emergência de outros conceitos, conceitos que inclusive realçam ainda mais o papel para a cultura como produtiva ferramenta que atua na formação do sujeito (ANDRADE, 2014, p. 7).

A proliferação, pluralização e adjetivação da pedagogia às pedagogias, a partir das características do espaço e do tempo em que essas emergem, se faz possível pela concepção do conceito de pedagogia como histórico, produzido e mutável. A Pedagogia e a Educação são constantemente associadas à escolarização, mas as pedagogias estão para além dos muros da escola e das universidades, não estando restritas aos ambientes formais de educação. Existem outros espaços que possibilitam a operação de pedagogias e a articulação de saberes, de formas de ensinar e aprender e de ser e estar no mundo (SILVA, 2017), pois, “ao invés de um ponto de vista que se erigiria como verdadeiro e único, hoje temos uma multiplicidade de pontos de vista, de histórias em circulação, cada uma disputando legitimidade” (CAMOZZATO, 2012, p. 71). Já que a educação não está circunscrita a um espaço e a uma única forma de ensinar, as discussões acerca do conceito de pedagogias culturais são potentes para pensar a educação. Vale salientar que, de certo modo, todas as pedagogias são culturais, pois são constituídas na cultura (COSTA; SILVEIRA; SOMMER, 2003).

As pedagogias culturais se enquadram em uma gama gigantesca de espaços sociais, inclusive a escola, sendo esses espaços, conforme Steinberg e Kincheloe (2001, p. 14), “aqueles lugares onde o poder é organizado e difundido, incluindo-se entre esses as bibliotecas, a TV, os cinemas, os jornais, as revistas, os brinquedos, as propagandas, os videogames, os livros, os esportes, etc.”, sendo essa pluralização útil para referirmo-nos “àquelas práticas culturais extraescolares que participam de forma incisiva na constituição de sujeitos” (COSTA, 2010, p. 137). A noção de pedagogias culturais defende a existência de “pedagogia em qualquer lugar em que o conhecimento é produzido, em qualquer lugar em que existe a possibilidade de traduzir a experiência e construir verdades” (GIROUX; MCLAREN, 1995, p. 144), onde a pedagogia que atua nesses espaços provoca sensações, nuances e trânsitos que movimentam os corpos dos sujeitos, podendo articular aprendizagens (ANDRADE; COSTA, 2017). As pedagogias

culturais podem ser muito produtivas, pois estão ensinando o tempo inteiro a todos os sujeitos. E isso não significa que todos são subjetivados pelos mesmos artefatos culturais e da mesma maneira, mas a forma como somos produzidos na cultura nos possibilita significar as pedagogias de diferentes modos, agregando produtividade na condução de condutas (ANDRADE, 2017), pois estes significados são produzidos ativamente pelos artefatos culturais no dia-a-dia (HALL, 1997a).

A combinação de substantivo e adjetivo, presente nas pedagogias citadas, pode ser infinita, bem como as matrizes teóricas as quais se vinculam. Contudo, a ideia de que a educação se dá em variados espaços e contextos possibilitou que emergissem, no referencial culturalista, mas não apenas nele, outras denominações inventando pedagogias em ação no interior da cultura (ANDRADE, 2014, p. 8).

Camozzato (2014) tensiona o conceito de pedagogia a partir das contingências do mundo contemporâneo, discutindo as possibilidades de pluralização e transformação do conceito. O deslocamento de significados incide nos sujeitos que se reorganizam conforme essa fluidez do tempo, das relações e dos aprendizados. Dessa forma, constantemente, a pedagogia se atualiza as necessidades e exigências do tempo presente, investindo de forma atualizada nos sujeitos, criando modos provisórios e efêmeros de ser e estar no mundo para sujeitos contemporâneos (CAMOZZATO, 2014). O conceito de “contemporário” de Gilles Deleuze (2018), nos auxilia a pensar as pedagogias que atuam no tempo presente, pois discute que todos somos contemporâneos ao passo que somos temporários, provisórios, efêmeros. Estamos todos de passagem pelo tempo presente rapidamente. Entretanto, não precisamos viver e fazer tudo de forma rápida para que o tempo não seja perdido, mas viver com intensidade cada instante. Cabe, para as pedagogias que atuam no tempo presente, construir práticas que se atualizem constantemente aos modos atuais do tempo e as particularidades dos sujeitos.

O conceito moderno de Pedagogia não dá mais conta, portanto, das necessidades e exigências no tempo presente. A emergência de outros conceitos, inclusive dos que realçam a cultura como ferramenta que atua na formação de sujeitos, possui maior potencial para abarcar a adjetivação e pluralização de uma pedagogia cultural como as *Pedagogias do Rap*. Conforme nos lembra Camozzato (2014, p. 574), existem “pedagogias disso, daquilo e daquele outro”. Essa combinação de substantivo e adjetivo (ANDRADE, 2014), no caso dessa pesquisa, se dá pelo encontro do substantivo *Pedagogias*, com ênfase na pluralização, adicionado ao caráter específico do *Rap*, e assim, formando a expressão *Pedagogias do Rap*. Destaco que me refiro a *Pedagogias do Rap* no plural porque existem diferentes pedagogias em operação mesmo no âmbito do rap e, nesta pesquisa, me refiro a um tipo de *Pedagogia do Rap*: a insurgente. Não

existe unidade no rap, mas formas distintas de fazer rap, visto que as músicas, os conteúdos, as melodias, as batidas, os rappers e os contextos de inserção e circulação dos raps são distintos, diferenciando-se conforme os atravessamentos que compõem a interseccionalidade dos rappers, seus interesses e suas músicas. Inclusive, um mesmo rapper pode se reinventar com o passar do tempo ou lançar, no mesmo álbum, diferentes tipos de raps, flutuando sobre inúmeras posições de sujeito, revelando transitoriedades identitárias. Dessa forma, “a pulsante cultura contemporânea precisa ser salientada como um importante instrumento de multiplicação dos nomes e lugares em que ancoramos pedagogias; potente multiplicação dos modos de olhar e ser olhado, de falar e ser falado, implicando numa multiplicação mesma das diferenças” (CAMOZZATO, 2014, p. 573). Como a mesma autora salientou:

A pedagogia procura responder as exigências que cada tempo coloca para a produção de tipos de sujeitos que lhe correspondem, levando adiante o mundo em que vivem, adaptando-se a ele. Ela envolve um conjunto de saberes e práticas que cada indivíduo é incitado a fazer operar sobre si para tornar-se sujeito de determinados discursos. Porém, as transformações na esfera dos saberes e nas tecnologias vêm cada vez mais desalojando as certezas, as permanências, provocando, também, que os sujeitos fluam entre as diversas posições-de-sujeito que lhes são oferecidas a ocupar (CAMOZZATO, 2014, p. 575).

O rap, enquanto um artefato cultural pedagógico, operacionaliza ensinamentos ao passo que torna inteligível conteúdos culturais, midiáticos, literários, artísticos etc., conduzindo condutas e fabricando sujeitos a partir de condições específicas, mesmo que instáveis e maleáveis, pois, “em uma sociedade múltipla, em que as lutas pela significação são incessantes, a pedagogia também precisa funcionar tendo em conta essa estratégia de tradução das culturas para poder compreender, interagir e atuar sobre essa mesma pluralidade” (CAMOZZATO, 2015, p. 516). Ainda, conforme Maknamara (2020, p. 61), “a música envolve-se na produção de sujeitos por meio de diversificadas estratégias discursivas. Ela disponibiliza linguagens para falar dos e para os sujeitos e sistemas conceituais para calcular as capacidades e condutas e calibrar a psique”. No interior da cultura, como salienta Hall (1997a), as identidades são constituídas, então, pelos artefatos culturais, ensinando os sujeitos a serem das mais variadas formas nas mais variadas composições sociais contemporâneas. O rap articula saberes orgânicos que podem ser traduzidos ou interpretados como teorizações e conceituações, que implicam nos corpos dos consumidores e os identificam produzindo, assim, sujeitos contemporâneos e modos de ser sujeito no mundo atual.

Camozzato e Costa (2013b) afirmam que o conceito de pedagogia vem passando por transformações que incidem diretamente na operacionalização dos artefatos culturais como

instrumentos pedagógicos, aproximando-se do conceito foucaultiano de governamentalidade, no que tange ao funcionamento de discursos que constroem, constituem e produzem, a partir dessas pedagogias, na direção de “obter determinadas ações, incitando a um governo de si e dos outros” (CAMOZZATO, 2015, p. 506). Camozzato (2012) assinala, ainda, haver uma “vontade de pedagogia”, que gera uma vontade de produzir sujeitos e instâncias no tempo presente. No caso do rap, essa vontade de pedagogia é saciada pelas constantes contestações aos poderes dominantes, reclamando incessantemente se necessário.

No caso das músicas colhidas para este estudo, o governo das condutas objetiva ocorrer pela insurgência, caracterizada como uma espécie de vontade de fazer insurgir nos corpos ouvintes, que estão sendo interpelados por essas músicas, ações contrárias à manutenção do *status quo*, bem como a não aceitação de qualquer tipo de opressão e repressão por parte do sistema vigente, do Estado, da moralidade religiosa, dos conglomerados financeiros, das grandes multinacionais. Disso emerge, então, essa forma singular de pedagogia, que ensina e encoraja os ouvintes do rap e os próprios rappers, à insurgência, a partir de um conjunto de saberes e práticas que agem sobre os corpos dos sujeitos, e que têm em sua centralidade estratégias para fazer com que os sujeitos voltem sobre si mesmos, com o intuito de se tornarem sujeitos produzidos a partir de discursos específicos e de ocuparem posições de sujeito a eles oferecidas, tal como salientam Camozzato e Costa (2013a) ao estudarem outras situações. Argumento, então, que as músicas analisadas são mais do que meras “manifestações culturais, elas são artefatos produtivos, são práticas de representação, inventam sentidos que circulam e operam nas arenas culturais onde o significado é negociado”, como foi salientado por Costa, Silveira e Sommer (2003, p. 38) ao discutirem o papel das pedagogias culturais.

Os artefatos culturais disseminam saberes que podem ser capturados pelos sujeitos interpelados, direta ou indiretamente, e neles as pedagogias engendram técnicas e práticas de si, atuando sobre si para que os discursos se concretizem. Dessa forma “há, desse modo, uma dupla articulação: de um lado, convocações para que os indivíduos ocupem determinadas posições-de-sujeito, atuando sobre; de outro, há a resposta a essas mesmas convicções mediante a adoção de práticas que associem os indivíduos aos saberes” (CAMOZZATO, 2014, p. 587). As pedagogias articulam ensinamentos e práticas que podem ou não fazer parte da existência (CAMOZZATO, 2014). Há sempre a intenção de produzir e controlar os sujeitos, mas nem sempre as estratégias de apreensão são eficazes, pois muitas são as estratégias e singulares são os sujeitos. Conforme Camozzato (2014, p. 590), “os alvos das pedagogias do presente, nesse sentido, são sujeitos ao tempo preciso que habitam, e se constituem, sendo parte integrante

desse mesmo tempo. Obviamente, é de se considerar que vivemos num tempo disjuntivo, em que as pessoas circulam por muitos tempos entrecruzados”.

A hifenização do ensino-aprendizagem, partindo de uma ideia processual, onde ambas as palavras são partes inerentes de um jogo, vem perdendo força de atuação com o advento da proliferação das pedagogias. Considero potente a flexão da Pedagogia às pedagogias na contemporaneidade, visto que o aprender se dá em um encontro com os signos e como acontecimento. Isso significa que signos são emitidos independentemente da vontade de controlar o aprendizado, apesar das intencionalidades que se tem (GALLO, 2017). De acordo com François Zourabichvili (2016, p. 60), “o pensamento não se exerce extraíndo o conteúdo explícito de uma coisa, mas tratando-a como um signo – o signo de uma força que se afirma, que faz escolhas, que marca preferências, em outros termos, que ostenta uma vontade”. Assim, tudo se passaria como se alguém só aprendesse quando alguém ensina, se alguém só ensinasse quando alguém aprende ou se alguém só aprendesse aquilo que é ensinado ou da forma que é ensinado. De fato, sempre há algo ou alguém que ensina, mas não se pode controlar o que é ensinado, ou seja, o que o sujeito aprende e como se aprende. Não podemos apreender nem circunscrever os sujeitos em relação ao aprender. Os sujeitos aprendem o tempo inteiro e de muitas maneiras com as imagens, com os filmes, com as músicas, bem como nas festas, nos bares, nos mais variados espaços e com os mais distintos artefatos culturais, a partir de discursos e narrativas que estão engendradas nestes espaços e artefatos.

As pedagogias que atuam no tempo presente possuem potencial para posicionar os sujeitos em contato com experiências e sentimentos singulares, modificando aquilo que era sabido anteriormente. A inserção dos corpos em um outro espaço, no qual as fronteiras entre interior e exterior, ou seja, entre aquilo que já se sabe, o que não se sabe e o que está em processo de compreensão, suscita novos efeitos, conhecimentos e sentimentos. É na relação consigo mesmo que o si, talvez, possa capturar algum ensinamento, tal como Jorge Larrosa (1994, p. 36) ressaltou ao destacar que “o importante não é que se aprenda algo 'exterior', um corpo de conhecimentos, mas que se elabore ou reelabore alguma forma de relação reflexiva do 'educando' consigo mesmo”.

4.1 Intérpretes, intelectuais específicos e rappers

O rapper é um cronista, um contador de histórias, um intérprete desse tempo que disserta poeticamente acerca daquilo que observa, vivencia e sente, ou seja, ele pode ser considerado

um pensador contemporâneo. Aquele que faz análises acerca daquilo que o circunda, porém de um ponto de vista distinto dos intelectuais de cátedra, valendo-se de uma metodologia singular, tornando-se uma voz diferente na literatura, uma voz marginal. O rapper se tornou parte da cultura pensante (SOVIK, 2018), recebendo a atenção de acadêmicos que têm considerado a legitimidade e a potência expressiva dos rappers e de suas composições, pois o gênero tem discutido sobre os mesmos *bangs* que os cientistas sociais, historiadores, poetas e literatos discutem e produzem, mas de um ponto de vista singular. De fato, o rapper não tem a intenção de criar um material denso de pesquisa para ser consultado no acervo de uma biblioteca física ou digital de uma universidade, sendo o seu propósito principal apenas fazer música para relatar suas percepções sobre a realidade e posicionar-se diante daquilo que o interpela. Assim, argumento que suas intervenções poéticas, ou seja, seus raps são também ferramentas pedagógicas informais que movimentam saberes específicos sobre o tempo presente.

A condição pós-moderna possibilitou uma série de eventos que permitiram que o mundo se tornasse mais plural e que novas possibilidades de manifestações culturais emergissem no mundo e fossem consideradas legítimas (ANDRADE, 2014), tal como já foi discutido anteriormente. Dentro desses processos, a figura do intelectual tem influência e relevância na captura e afirmação de questões globais e na condução das pessoas, desde a tomada de grandes decisões políticas e econômicas até questões do *corre* cotidiano. Estes movimentos fazem Zygmunt Bauman (2010) considerar que os intelectuais deste tempo não podem mais ser legisladores, aqueles que detém o conhecimento e legislam sobre a verdade circunscrevendo-a à discussão de grupos seletos do “alto escalão”. O que estamos colocando em xeque é a autoridade do intelectual, “trazida ao foco da teoria como problema, e não como hipótese, porque foi levada à ineficiência na prática” (BAUMAN, 2010, p. 189). A validade do juízo não pode mais estar atribuída ao lugar de privilégio de fala, pois a autoridade não é algo natural e inalienável, como se desde sempre estivesse lá, *dinossauro*⁸⁸, *tá ligado?* Não. Ela é criada e datada em um determinado contexto histórico e tempo específico (FOUCAULT, 2014).

A condição pós-moderna expôs as fragilidades das verdades absolutas estabelecidas no sistema, operadas e mantidas pelos discursos correntes. Por isso, no tempo presente, os intelectuais devem ser intérpretes, já que não se pode mais acreditar em verdades universais, ou seja, não se pode legislar sobre a verdade, pois existem muitas interpretações, evidenciando que “há poderes por trás das formas *plurais* de vida e das versões *plurais* da verdade que não seriam *inferiorizadas*” (BAUMAN, 2010, p. 194, grifos do autor). A noção de intelectual intérprete,

⁸⁸ Gíria. Adjetivo – **di.nos.sau.ro** – Antigo. Referência a algo muito antigo.

consiste em traduzir afirmações feitas no interior de uma tradição baseada em termos comunais, a fim de que sejam compreendidas no interior de um sistema de conhecimento fundamentado em outra tradição. Em vez de orientar-se para selecionar a melhor ordem social, essa estratégia objetiva facilitar a comunicação entre participantes autônomos (soberanos). Preocupa-se em impedir distorções de significado no processo de comunicação (BAUMAN, 2010, p. 20).

Exatamente partindo da noção de intelectual intérprete em Bauman (2010), me sinto autorizado a pensar sobre o intelectual específico delineado por Michel Foucault (2007). Após o Maio de 68, a figura do intelectual foi repensada por Michel Foucault (2007), tendo o autor francês conceituado duas noções de intelectuais: o intelectual universal e o intelectual específico. O primeiro, diz respeito ao intelectual de escritório e de laboratório, que exercita o seu pensamento apenas através da produção científica e da docência na universidade. Já o segundo, o intelectual específico, é aquele que impulsiona os movimentos locais, as pequenas demandas, as pautas sociais, as causas e as lutas de segmentos específicos, articulando os saberes científicos com a ação nas ruas, por via de manifestações e protestos. Assim, o papel do intelectual específico ganha destaque no campo político, onde pretende subverter verdades estabelecidas de forma *mandrake*⁸⁹. Quando Foucault (2007) se referiu à noção de intelectual específico, ele estava direcionando o conceito aos catedráticos universitários que se deslocaram dos gabinetes para as ruas. Contudo, estou usando a noção de intelectual específico para pensar o rapper como aquele que, organicamente, articula saberes através de suas músicas e que, a partir desse artefato, produz e conduz sujeitos. Dessa forma, a noção de intelectual específico, me autoriza a discutir a noção de ativismo.

O que conta no ativismo é o compromisso ético do sujeito com os outros e consigo mesmo, rompendo, se necessário, com regras e normas previamente traçadas. Esse compromisso ético do ativista implica uma atitude de verdade e de coerência com os seus próprios princípios e com o coletivo, marcando uma constante reflexão entre os seus pensamentos e as suas ações. O ativista está preocupado com a mudança de pensamento e de ação, tendo em vista uma real transformação (VEIGA-NETO, 2012). O ativismo é da ordem da liberdade, da rebeldia e da desobediência, configurando aquilo que Michel Foucault (2008) vai chamar de “contraconduta”, assimilando as regras do jogo, mas optando jogar por meios alternativos. Refiro-me à contraconduta no *pique* foucaultiano, entendendo-a como recusa à conduta normalizada e como rompimento com posições hegemônicas e totalizantes, exercitando a liberdade frente à opressão. Ou seja, esses são,

⁸⁹ Gíria. Adjetivo – **man.dra.ke** – Diferente. Destacado. Em alguns contextos é utilizado para enfatizar e elogiar o estilo, a vestimenta, a maquiagem, o cabelo etc. de alguém.

movimentos que têm como objetivo outra conduta, isto é: querem ser conduzidos de outro modo, por outros condutores e por outros pastores, para outros objetivos e para outras formas de salvação, por meio de outros procedimentos e outros métodos. São movimentos que também procuram, eventualmente em todo o caso, escapar da conduta dos outros, que procuram definir para cada um a maneira de se conduzir (FOUCAULT, 2008, p. 256).

A partir da caracterização de ativista apresentada por Veiga-Neto (2012), argumento que o rapper pode ser compreendido com um ativista-pedagogo, aquele que ensina e visa transformar a si e aos outros a partir de um esforço político que está marcado em suas músicas, assumindo um posicionamento de contraconduta, pois canta um tipo de música que pouco circula na mídia hegemônica brasileira e que discute pautas que visam desconstruir as verdades estabelecidas e legitimar as lutas dos grupos minoritários. Conforme Béthune (2015, p. 30), os rappers “se exibem, se fazem escutar, se fazem ver, eles são absolutamente invasivos e ameaçam a maioria bem pensante, até mesmo em seus mais recônditos santuários”. Eles visam tensionar a norma e subvertê-la, produzindo, assim, insurgência a partir da possibilidade de desconstrução⁹⁰, implicando na ressignificação das pautas sociais representadas nas músicas, como a reapropriação do termo “negro”, que desvinculam da conotação negativa, atribuindo-lhe pertencimento étnico e sentido de beleza e orgulho. Neste sentido, desconstruir uma oposição é expô-la como fabricada a partir de discursos específicos, em oposição à essência e naturalidade, buscando reinscrevê-la de uma forma diferente.

A epígrafe desse capítulo, extraída da música *Atípico*, enuncia o rapper como um ativista-pedagogo, quando utiliza no jogo de linguagem das rimas, os termos “radical” e “pedagogo”, conforme podemos visualizar no seguinte trecho: “tem quem me enxergue radical/ tem quem me enxergue pedagogo” (DJONGA, 2018b). Como Albuquerque Jr. (2010, p. 22) argumentou,

Pedagogo, portanto, não é só aquele que porta um diploma num curso superior de pedagogia, não é apenas aquele juridicamente e academicamente habilitado para exercer atividades ligadas à educação, quase sempre no seu cotidiano, nas relações que mantém em sociedade, se posiciona como emissor de discursos ou praticante de dadas modalidades de atividades que se propõem a modificar os corpos e as subjetividades das demais pessoas, modelando-as, produzindo marcações, emitindo regras para o estar no mundo, o que implica propor um dado uso dos espaços. O pedagogo apresenta dadas práticas dos espaços como sendo pedagogicamente corretas ou incorretas, em nome da educação no sentido mais amplo do termo. Esses

⁹⁰ “O termo ‘desconstrução’ foi tomado da arquitetura. Significa a deposição decomposição de uma estrutura. Em sua definição derridiana, remete a um trabalho do pensamento inconsciente (‘isso se desconstrói’), e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico e dominante. Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do *logos*, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 9, grifo dos autores).

pedagogos querem que todos tenham educação no momento de se postarem diante dos outros.

Autorizado pela citação supracitada, posso considerar que o rapper é um pedagogo específico, que aqui nomeio como ativista-pedagogo. Podemos visualizar esse ativismo pedagógico em trechos como o da música *UFA part. Sidoka, Sant*: “o capetão tá na curva com a caneta e o contrato, não assinei/ querem cura gay, não assinei” (DJONGA, 2018d). Como se pode ver os versos assinalam discordância com pautas conservadoras que patologizam homossexuais por sua sexualidade. Já alusões a atitudes machistas perpassam trechos da música *Corre das notas*, que registra: “quem pariu Matheus que embale, que embale/ e eu digo que embale também quem gozou dentro” (DJONGA, 2017a). Nesse trecho está registrado o compromisso do pai na criação do seu filho, bem como há uma crítica ao abandono social, que tantas vezes se manifesta mais em alguns grupos sociais do que em outros. Esses dois trechos colhidos do material empírico evidenciam como o imperativo da insurgência inclui pautas relativas à sexualidade e gênero.

É possível indicar que a produção artística, inclusive a do Djonga, provém do sofrimento infligido ao corpo do artista e às dores que ele compartilha com outros, que se identificam ou sofrem dos mesmos pesares, pois os rappers, de modo geral, “tem se dedicado a práticas que fazem da problematização desse estado das coisas matéria prima de sua obra. [...] tais práticas tendem a transbordar as fronteiras do campo da arte para habitar uma transterritorialidade onde se encontram e se desencontram com práticas ativistas” (ROLNIK, 2018, p. 95). Essas aflições são traduzidas como produto na ação de compor, cantar e divulgar as suas músicas, que têm o intuito de *passar a visão*⁹¹ para os ouvintes, mas também para si mesmo, transformando, se possível, a si e aos outros, conforme incidências singulares das reverberações das canções.

O rapper se configura como um ativista-pedagogo e não como um pedagogo-ativista. Assim, por mais que a ideia de *Pedagogias do Rap* suscite focar na figura do pedagogo, o rapper, antes de ser um pedagogo, função que não pretende ser exercida por ele, se posiciona como ativista de várias frentes, dentro da sua própria produção musical e, muitas das vezes, fora dela. Por mais que o rapper ensine algo e que os saberes estejam engendrados em suas canções, ele não assume a função de um professor, mas de um ativista que, em suas canções ensina. Logo, quando ele assume a função de ativista, ele apreende, também, uma intenção de ensinar a transformar, o que o aproxima de uma posição identitária atribuída ao professor.

⁹¹ Gíria. Expressão idiomática – **pas.sar. a vi.são** – Tentativa de conscientização a partir do diálogo. Geralmente é empregada em situações em que o locutor acredita que o interlocutor precisa escutar, aprender e mudar alguma forma de pensamento ou atitude.

Argumento, então, que em suas ações de insurgência o rapper conduz condutas dos sujeitos que o amam, que a ele se vinculam e que escutam as suas músicas. Reclama-se tanto pelo respeito à vida na sua pluralidade porque há pouco respeito à vida. E a falta de respeito à vida sufoca. Apenas com movimentações em direção à transformação é que a respiração pode retornar ao equilíbrio (ROLNIK, 2018). Reclama-se porque é necessário para à sobrevivência e direito à vida.

4.2 Da literatura menor à narrativa insurgente

Dentro do campo das artes e da literatura existe resistência em considerar o rap como uma forma de arte ou de literatura. Vale lembrar, tal como já citei anteriormente no capítulo 2, a noção de cultura – e, por sua vez, de arte e literatura – utilizada pelos estudiosos do campo dos Estudos Culturais e da vertente Pós-Estruturalista, entende a cultura popular como construtora de posições a partir da produção de suas representações. Tal noção de cultura abre margem para o rap ser considerado como cultura, arte e literatura legítima. No caso do rap, artefato e manifestação cultural proveniente das classes populares, ele usufrui da cultura como recurso, reagindo ao capitalismo homogeneizador e as forças dominantes, pois visa conquistar melhorias no âmbito social, econômico e político. Nessa perspectiva, “é quase impossível encontrar declarações públicas que não arremetem a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais” (YÚDICE, 2004, p. 27). Ainda, conforme apontou Silva (2016, p. 57), “modificam-se as formas tradicionais de se fazer política, sejam em partidos, sindicatos ou associações, verificando a força de outras manifestações que expandem o conceito de ‘impolítico’, provocando uma ‘transfiguração’ na forma tradicional de se fazer política”, onde as relações de poder são multiformes, fluídas e descentralizadas.

Deleuze e Guattari (2017) se apropriam da desvalorização da ideia de “menor” na literatura e na cultura para inverter a relação de dominação do “maior” sobre o “menor”. A ideia de “menor”, em contrariedade ao “maior”, que já se tornou, já foi, já aconteceu, *já eras*⁹², vale-se da possibilidade de modelar as formas dominantes da literatura maior e das forças dominantes em si (BÉTHUNE, 2015). Para Deleuze e Guattari (2017), a literatura menor não se trata de uma língua menor, mas sobre o que uma minoria faz em uma língua maior. O rap se configura como uma literatura menor, no *pique* deleuziano, tendo três características principais,

⁹² Gíria. Expressão idiomática – **já e.ras** – Acabou. Fim. Terminou.

sendo elas: “a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 39).

A primeira característica se dá pela forma de comunicação e expressão que o rap utiliza, – as gírias e a licença poética – subvertendo a norma culta. Essa forma de comunicação foi empreendida como sobrevivência ao sistema dominante por parte dos *manos*, tratando-se de minoração, de uma desterritorialização, tal como um “conjunto de maneiras de ser e de estar no mundo do dominante: a relação com o corpo, com o movimento, a maneira de se vestir” (BÉTHUNE, 2015, p. 28), de pensar, de posicionar-se. Essa primeira característica se torna perceptível no rap pelo caráter combativo e disruptivo nas músicas, voltando-se contra a opressão (SALLES, 2004). Trata-se de um esforço de se tornar “em sua própria língua um estrangeiro” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 52). A desterritorialização da língua tensiona a norma culta e desvaloriza o poder institucional, expondo através da “verborragia”, da “poluição” e da “sujeira” textual e sonora aquilo que eles pensam e sentem acerca do que os interpela. Dessa forma, enquanto a maioria é silenciosa e sua expressão política ocorre apenas difundindo e reafirmando a norma, a minoria é barulhenta, estando em processo de vir a ser, tal como Béthune (2015, p. 42) registrou:

Mesmo tapando os ouvidos não se consegue fazer cessar a agressão sonora, na medida em que o barulho se caracterize por uma saliência tátil que ultrapassa a simples percepção auditiva, contribuindo para colocar a totalidade do corpo sob pressão, fazendo o sujeito sentir até as profundezas dos órgãos. Assim, o barulho, por sua intensidade, compensaria para as minorias a ‘força numérica que lhes falta. A inflação sonora torna-se, nesse caso, a arma privilegiada do oprimido contra o opressor’, o instrumento de rebeldia de uma rebelião contra o mestre que abole as hierarquias.

O uso de gírias e da licença poética não é um *tilt*⁹³ de aprendizagem, mas a utilização deliberada da licença poética se caracterizando como uma habilidade linguística do rapper que indica o seu poliglotismo. Poliglotismo esse que funciona como uma arma poética no combate às forças dominantes atuantes no sistema (BÉTHUNE, 2015), que tentam o tempo todo forçar as minorias a se calar e a assumir a norma do discurso. O rap, através da sua forma de expressão, toma a palavra e “recusa legitimar as ‘palavras mestres’ enquanto ‘palavras mestres’”. (BÉTHUNE, 2015, p. 35). Trata-se de uma conquista poética na língua, uma espécie de microrevolução, pois uma regra de gramática é uma marca de poder antes de ser um marcador de sintaxe (DELEUZE; GUATTARI, 2011a).

⁹³ Gíria. Adjetivo – **tilt** – Desatento. Muitas vezes é empregado para adjetivar sujeitos que possuem dificuldade para acompanhar o raciocínio, não necessariamente vinculado a um déficit cognitivo.

A segunda característica combina a performance artística do rapper com o caráter político das músicas, tornando-se indissociável nessa relação. Tudo é político. Por mais que um rap não carregue caráter crítico-radical em seu conteúdo explícito, as músicas estão submersas em política e ideologia porque a situação por si só é política. Nesta mesma direção, Sovik (2018, p. 122) salienta que “o rap não é apenas um gênero de música popular brasileira que faz um jogo político; ele ressalta o jogo político”. O rap trava constantes embates, se posicionado a partir de “nós” em antagonismo a “eles”, fazendo barulho (BÉTHUNE, 2015). Por barulho, estende-se o combate à ordem social majoritária, que espera que o “menor” não se torne escutável nem visível, assassinando o ímpeto da diferença e aglutinando-o à norma vigente. Esse ímpeto insurgente do rap,

impõe sua dimensão imediatamente política no que ele nos impede de virar as costas ao concreto, nos reorientando em direção ao lugar de ação. Os lugares consagrados à universidade abstrata (biblioteca, teatro, salas de concerto ou salas de curso) são por definição os lugares onde o silêncio é rigoroso (BÉTHUNE, 2015, p. 43).

Ainda sobre o imediato político, vale frisar que os rappers partem da periferia da norma, onde as forças dominantes e majoritárias não os enxergam como artistas, aqueles que produzem arte, quiçá como músicos, os que produzem música. Olham para os rappers como aqueles que fazem rap, “poesia caricata”, “verborragia ritmada”. Não mais que isso. Fazer rap está diretamente ligado com a possibilidade de existir, negando a exclusão. Logo, conforme Béthune (2015, p. 41), “constitui-se como uma forma ‘imediatamente política’ de expressão porque permite ao sujeito testemunhar a partir de sua língua, de sua etnia, de seu lugar e de seus modos de vida, prevalecendo-se delas”.

A terceira característica se vale da “enunciação coletiva”, que se refere, conforme Béthune (2015, p. 44), à “evolução das performances [que] repousam não mais sobre os princípios morais ou estéticos colocados a priori, mas em um consenso empiricamente compartilhado por cada membro da comunidade, e continuamente renovado, como por efeito de uma criação contínua”. O efeito dessa renovação ocorre pela forma como os rappers, a música e o público se relacionam, sendo visível essa ação nos shows, onde o público e os rappers cantam juntos rimas extensas. Ainda, partindo de um lugar comum, no sentido de comunidade e coletividade, a relação do rap com o seu ouvinte e amante possibilita a identificação pela memória coletiva e o reconhecimento no pertencimento, pois, conforme Sovik (2018, p. 111, grifos da autora) “ele se transforma em *modus vivendi* da vida cultural. É experimentado não mais como motivo de choque, mas como veículo de vida coletiva”. Na

mesma direção Rolnik (2018, p. 39) aponta para “tais ressonâncias e sinergias que produzem criam as condições para a formação de um corpo coletivo comum cuja potência de invenção, agindo em direções singulares e variáveis, possa refrear o poder das forças que prevalecem em outras constelações”.

Para o rap, a comunidade estabelece laços fortes, que movem os instintos criativos e significam a luta política. Tudo o que os rappers fazem tem como objetivo maior atingir o bem-estar da comunidade a qual eles pertencem, o que pode ser visualizado em um trecho colhida de uma entrevista que o Mano Brown concedeu à TV Cult (2015): “não é prioridade acrescentar para o rap. Entende? Não tem que acrescentar para o rap. O rap é só uma classe. Eu não sou a favor de defender classes, cara. Entendeu? O rap tem que servir, não ser servido. Tem que saber se manter”. Logo, os rappers até podem acrescentar algo para o rap, mas não como representantes do rap ou daquilo que o rap fala, mas como mediadores do acontecimento a partir das suas próprias experiências, que podem ou não atingir outros sujeitos.

Desde um ato pequeno corporal até a agitação das massas, as insurreições podem ser consideradas políticas (DIDI-HUBERMAN, 2017). Por isso, o rap está na direção daquilo que Didi-Huberman (2017, p. 157) exprime sobre os gestos serem políticos: “braços se ergueram, bocas exclamaram. Agora precisamos de palavras, frases para o dizer, o cantar, o pensar, o discutir, o imprimir, o transmitir”. O borramento das fronteiras entre estética e política se traduz na performance do rap, que serve de instrumento de protesto e crítica radical inteligível ao público, pois utiliza uma linguagem simples, do *papo reto*, ao passo que os afetos também infligem e tocam os corpos dos ouvintes. A relação do rapper com o público, em discordância com o ideal das perspectivas emancipatórias, exprime que “eles não esclarecem o seu público popular, e sim agem em cumplicidade com ele, estabelecendo relações de identidade e confiança” (SOVIK, 2018, p. 124), rompendo drasticamente com a clássica máxima do rap: o rapper é o porta-voz da rua. Não, *dá uma seguradinha*⁹⁴. Conforme Béthune (2015, p. 44), “o conjunto da coletividade hip hop se exprime por intermédio de suas produções e de suas performances”, sendo cada rapper, não apenas o autor de suas músicas, mas um sujeito que propicia um acontecimento coletivo, onde todos os participantes – e isso inclui os rappers e o público – se manifestam enquanto marginalizados por todos os tipos possíveis de opressão. O ouvinte e amante de rapper não é apenas o pobre das massas operárias que *trampa* com condições precárias, mas é qualquer um que se identifica e se reconhece na e a partir das músicas (SOVIK, 2018), pois o rap não se limita a *passar a visão*, ele pode ser entretenimento,

⁹⁴ Gíria. Expressão idiomática – **dá u.ma se.gu.ra.di.nha** – Se acalmar. Ir com mais calma ou cautela. Em algumas situações é empregada no sentido de “parar”. Que ação executada deve ser interrompida imediatamente.

festa e curtição (SALLES, 2004). Pela publicização das músicas, os rappers investem na transgressão, colocando a boca no *mic* e divulgando suas músicas em uma plataforma de *streaming*, podendo intencionar nos corpos o contágio da indignação e o compartilhamento do escândalo (GROS, 2018). O rap busca intervir na vida, deslocando os sujeitos do comodismo e encorajando-os à ação de transformação da realidade social, onde de nada adianta pensar de forma crítica, se alinhar com as pautas identitárias e sociais defendidas pelo rap se não ocorrem mudanças reais, mesmo que pequenas, na vida das pessoas e na organização social.

Da literatura menor e suas características, é possível pensar em narrativa insurgente, nas insurreições em si e em como elas se materializam no rap. Quando nos referimos à narrativa,

é possível dizer que o ouvinte pode 'interpretar a história como quiser'. Nessa narrativa, o que é dito, da forma como é dito, se enraíza na história de vida de ouvinte cisado pelo rapper, e desse modo, sua experiência se tornaria compartilhável, não só porque fala a partir de um ponto de vista comum, mas porque essa fala 'pode se tornar verdade'. Cabe ao destinatário concretizar o dito em fato (SALLES, 2004, p. 98).

Diante de uma sociedade contemporânea que está marcada por inúmeras dores e chagas, muitas delas relativas à falência do projeto democrático, tais como o acesso precário à educação, à saúde, à segurança, à alimentação, à moradia e ao avanço da crise econômica, gerando mais desemprego, bem como situações implicadas com as mais variadas formas de opressão, tais como o racismo, a xenofobia, o machismo, a intolerância religiosa etc., ocorre o aumento da violência, da repressão por parte do Estado e da opressão por parte dos interesses dos conglomerados financeiros e bancos – e cito os bancos porque sobra muito pouco da vida depois que se paga os bancos (GROS, 2018). Já não se vive, apenas se sobrevive diante do capitalismo selvagem.

As forças dominantes convergentes que atuam no sistema tentam colocar a potência das insurreições em descrédito a todo momento, dirigindo-se às movimentações insurgentes como “selvagens”, “baderneiras”, “vagabundas” e “terroristas”, que querem causar o caos e eliminar os valores há muito estabelecidos, como a família, a religião e o trabalho. Sim! É exatamente isso que as insurreições querem: desconstruir as verdades estabelecidas que pisoteiam os corpos fora do lugar ou aqueles que não se submetem a norma vigente! Sabe por que as forças dominantes (nos) acusam? Por medo. Eles têm medo que o foco incendiário se torne uma explosão arrebatadora. Imparável. E o que o Estado, os conglomerados financeiros e midiáticos fazem, além de fazer associações pejorativas como as supracitadas nesse parágrafo? Eles colocam a polícia para dispersar as pessoas com seus gases lacrimogênicos, tocam os cavalos nos *guris*, batem de cassetete na população, colocam o exército nas ruas para amedrontar o

povo, que muitas vezes faz reivindicações pacíficas e legítimas em prol da justiça, da igualdade e até do exercício das leis que o Estado assegura. Isso quando pessoas não somem misteriosamente, são encarceradas ou assassinadas.

Diante de tantas injustiças e desigualdades – aliás, tornou-se obsoleto falar em injustiça, pois estamos diante de indecências (GROS, 2018) – estranhamente, a população não se dirige às insurreições. Do que decorre perguntar: por que? Malcolm X nos lembra que nem todas as leis são justas, mas são asseguradas pelo Estado. Quem não cumpre as leis é encarcerado ou assassinado, exceto se o sujeito tem *grana* ou ocupa lugares no alto escalão na sociedade. Então, diante das injustiças, inclusive essas com respaldo legal, como não transgredir em defesa da vida? Os rappers e aqueles que comungam das mesmas ideias e princípios estão à margem da lei ou do que se considera moralmente correto, sendo considerados incorrigíveis. Conforme Gros (2018, p. 28) apontou, o “incorrigível é o indivíduo incapaz de se submeter às normas do coletivo, de aceitar as regras sociais, de respeitar as leis públicas. [...] O indivíduo incorrigível é aquele diante do qual os aparelhos disciplinares [...] confessam a sua impotência”. Nesse sentido, o rap emerge como um outro discurso, que é outro/alternativo em relação ao discurso das forças dominantes, e que se configura conflitivamente como contraconduta, que intenciona desorganizar o poder dominante. O rap sai em defesa dos “estranhos”, dos “subalternos”, dos “outros”, que são produzidos pela própria sociedade contemporânea como aqueles que estão na periferia da “beleza”, do “bem”, do “moralmente correto”, ou seja, esse é o lugar atribuído aos desajustados sociais perante os padrões da norma vigente. Como ressaltou Bauman (1998, p. 27):

Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo [...] se eles, portanto, por sua simples presença deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de ser sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos [...] sendo assim acusadas de causar a experiências do mal-estar como a mais dolorosa e menos tolerável.

Rolnik (2018, p. 25) ressaltou que os “períodos de convulsão são sempre os mais difíceis de viver, mas é neles também que a vida grita mais alto e desperta aqueles que ainda não sucumbiram integralmente”. Nessa direção, a narrativa insurgente do rap se apresenta de diversas formas nas músicas, por vezes de forma combativa e explícita e, outras vezes, em um movimento agressivo-passivo, exaltando, por exemplo, a beleza negra, a liberdade da mulher

ou das religiões de matriz africana. Essas representações exaltadas pelo rap destoam da norma dominante, respectivamente, por: ser a beleza atribuída, predominantemente, a pessoas brancas; ser a liberdade da mulher definida a partir do cárcere que o patriarcado lhe impõe; e as religiões de matriz africana, por cultuarem o “demônio”, ao invés de se curvarem ao Jesus cáucaso de olhos azuis, que poderia ter nascido na região escandinava (ou nos Estados Unidos) e não na quente Palestina dos hebreus e árabes queimados de sol. Ressalto que essas considerações serão melhores exploradas na seção seguinte, pois aqui estão apenas citadas ao nível da exemplificação. De acordo com Rolnik (2018, p. 127), “do lado dos subalternos, sofrer opressão, exploração e exclusão [...] produz no sujeito a experiência de que sua existência não tem valor”. Nessa direção, o trabalho do rap tem sido na contramão das forças dominantes, mostrando para as pessoas que as suas formas de existência, exceto a forma fascista, têm valor e potência de criação-atuação.

A narrativa insurgente do rap coloca em xeque as limitações físicas e sociais, possibilitando que os sujeitos que não pertencem à norma se desloquem “num movimento contínuo de desterritorialização e reterritorialização que termina por mover um produtivo e potente processo de integração social” (SALLES, 2004, p. 105), onde o discurso é agressivo e transgressor, ao passo que alguns setores ou pessoas que pertencem às forças dominantes se assujeitem a negociar com aquilo que o rap reivindica que, aliás, não tange apenas as reclamações do rap, mas de outros coletivos e movimentos sociais também. O rap é um dos braços fortes dessas reclamações em que transitam, de forma radical, as insurreições, trilhando outros itinerários e dialogando com o “inimigo” quando possível e necessário.

A insurreição não se decide. Apodera-se de um coletivo, quando a capacidade de desobedecer juntos volta a ser sensível, contagiosa quando a experiência do intolerável se adensa até se tornar uma evidência social. Supõe a experiência prévia compartilhada – mas que ninguém se pode dispensar de viver em, por e para si mesmo (GROS, 2018, p. 17).

Não se pode comparar a violência de quem está se defendendo do jeito que dá, com a de quem está atacando com um arsenal gigantesco de armas e desfruta de estratégias elaboradas. Não se trata de violência por mera violência. Trata-se de transgressão, subversão e insurgência em prol da vida, do bem-estar social, pelo fim de todas as formas de opressão, pelos direitos iguais e pela morte desse mundo (CULP, 2020), porque a forma atual de organização social não abrange de forma eficaz a diferença nem a maioria numérica. Em síntese, poucos têm muito e muitos têm pouco. Muitos são flagelados, marginalizados, excluídos e assassinados por serem quem são, enquanto poucos gozam às custas dos outros, sendo o rap “uma máquina que deseja

subverter a realidade que parecia congelada, impossível de ser modificada” (SALLES, 2004, p. 106). O foco das insurreições micropolíticas se situa na tensão entre sujeito e fora-do-sujeito, que insurgem contra todo o tipo de violência que se opõe a vida (ROLNIK, 2018). Como resposta reativa, a insurgência pelo rap se dá no enfrentamento ao abuso das forças dominantes, mirando exatamente na destruição da norma e tendo em vista reassumir a responsabilidade ética sobre a vida, tornando-se, assim, agentes micropolíticos. Como ressaltou Rolnik (2018, p. 131):

O que move os agentes da insurreição micropolítica é a vontade de preservação da vida, que nos humanos, manifesta-se como impulso de ‘anunciar’ mundos por vir, num processo de criação e experimentação que busca expressá-los. Performatizado em palavras e ações concretas portadoras da pulsação desses gérmens de futuro, tal anúncio tende ‘a mobilizar outros inconscientes’ por meio de ‘ressonâncias’, agregando novos aliados às insubordinações nessa esfera. Os novos aliados, por sua vez, tenderão a lançar-se em outros processos de experimentação, nos quais se performatizarão outros devires do mundo, imprevisíveis e distintos dos que os mobilizaram.

Diferente do foco macropolítico, que luta pela igualdade de direitos, principalmente a igualdade econômica, a insurgência micropolítica não se restringe apenas a essa esfera, mas amplia a sua luta para a afirmação de outros direitos, englobando-os no direito a vida, no direito de existir ou, mais precisamente, em sua potência criadora (ROLNIK, 2018), incluindo o rap, que quer reapropriar-se da força vital capturada pelo sistema vigente. Força essa expropriada pelo sistema que não é apenas econômica, mas cultural e subjetiva. Como a expropriação ocorre por duas vias (micropolítica e macropolítica), as insurreições precisam ser exploradas tanto pelo protesto pulsional (micropolítico), que tem como objetivo liberar a vida de sua expropriação, e pelo protesto programático (macropolítico), que tem como objetivo ampliar a igualdade (ROLNIK, 2018).

Em meio a expropriação da vida, o desejo tende a direcionar para práticas criadoras, sobretudo em espaços onde as condições materiais são precárias e a insurreição pode ser impulsionada ao invés de breçada. No que tange a essas práticas criadoras – e aqui especialmente o rap –, conforme Rolnik (2018, p. 129), essas artes “têm se manifestado cada vez mais também nas transfigurações dos modos de existência e nos movimentos ativistas que se insurgem nos vários domínios das relações”, recebendo especial ousadia nas periferias, no *pique dos guris*. O rap, compreendido como uma forma de arte, tem muito a nos ensinar no âmbito da produção de pensamento e das ações reais. As artes precisam fugir das garras da expropriação que quer instrumentalizar a potência criadora em prol do capital financeiro.

Potencializar a vida é a intenção das micropolíticas. No caso do rap, essa potencialização vital ocorre pela reapropriação, também, da linguagem, expressando-a para

produzir movimento ao passo que produz transformação. Nesse processo de viver e experimentar o mundo, se criam novos modos de habitá-lo, reapropriando a vida. A micropolítica se expressa por palavras e atos vivos aquilo que anunciam, pois não se trata de explicar algo, mas de implicar no presente modos de experimentação da vida (ROLNIK, 2018). Dessa forma, a micropolítica afirma a vida pela insurgência, onde a subjetividade ganha força de atuação pela singularidade e urgência da reapropriação da força vital, pois para o “subalterno” sair da posição de opressão, ele precisa potencializar a vida na esfera específica de marcação da subjetividade. Conforme Rolnik (2018, p. 141), “é pela construção do comum que se coopera na insurgência micropolítica, cujos agentes se aproximam ‘via ressonância intensiva’ que se dá entre afetos [...] Trata-se de tecer múltiplas redes de conexões entre subjetividades e grupos que estejam vivendo situações distintas, com experiências e linguagens singulares”.

Tá, mas quando acontece uma insurreição? Quando as pessoas já estão fartas da submissão, cansadas de se sujeitar, sendo o ato de insurgir um esforço que busca uma situação diferente da atual. De fato, um sujeito pode se levantar de forma corajosa contra as injustiças e desigualdades ao passo que um coletivo também insurge. O coletivo insurge a partir de uma indignação inaceitável, que toca não somente os corpos individuais, mas o sofrimento coletivo e compartilhado por mais pessoas. De onde esses atos, gestos e posições vêm? Didi-Huberman (2017, p. 24) indicou que essas movimentações “vêm mais da indignação, da recusa, da raiva, de uma condição em que se vê a dignidade, vinculada aos limites morais do que deve ser suportado, negada ou aniquilada”. Aqueles que porventura se colocam contra a norma e as injustiças, posicionando-se ao lado de uma causa específica não estão mais dispostos a se curvar novamente, pois levantar-se exige, *a priori*, reflexão e criticidade ou aflição, humilhação e padecimento no corpo.

A insurreição é incomodar as forças dominantes, tensionar a norma, se fazendo ver e ouvir por aqueles que querem a (nossa) morte, a (nossa) submissão ou a (nossa) aglutinação da diferença e do outro ao sistema vigente. Por isso, a mudança precisa ser aqui e agora, sendo sempre urgente e tardia (DIDI-HUBERMAN, 2017), pois muitas foram as derrotas no passado, perdas imensuráveis, pessoas que não voltam mais e momentos que ficam preservados na memória, talvez em uma fotografia ou em um vídeo gravado pela câmera do celular. Muitas serão as tentativas de resistência até se alcançar a mudança, sendo essas forjadas com inúmeras derrotas (mortes, fugas, aprisionamentos etc.) e com a esperança de que amanhã pode ser melhor, pois o maior problema de mover-se contra as injustiças e desigualdades é colocar-se constantemente em risco, sabendo que a chance de fracasso é maior do que o sucesso. Então,

com pouco a perder, insurgir não pode ser um medo, pois já se tem medo da fome, da ausência de moradia, do desemprego, dos preconceitos sociais. Sobreviver foi o que restou e insurgir é uma possibilidade.

Atos anti-Bolsonaro no país expõem rachas, provocam aglomerações e têm gritos contra racismo

Manifestações ocorreram em ao menos sete capitais; PM usou bombas para dispersar grupo de manifestantes em SP

Rio tem protestos após morte de Ágatha Félix: 'Que a Justiça seja feita', diz tia

'Vidas negras importam' chacoalha brasileiros entorpecidos pela rotina de violência racista

Movimento negro cobra adesão permanente da população branca ao debate racial, inspirada nos protestos antirracistas que reverberam dos Estados Unidos

Manifestantes protestam pelo país contra a morte de Marielle Franco

Vereadora do PSOL foi morta a tiros dentro de carro na região central do Rio.

Polícia apura envolvimento de sete pessoas na morte de Nego Beto

Fiscal afirmou que vítima teria ido ao mercado dias antes, aparentemente embriagada; testemunha disse que vigias ignoraram sinais de asfixia

O Globo
23/11/2020 - 22:53



Manifestantes fazem ato contra Bolsonaro, contra o racismo e a favor da democracia em São Paulo

Rio tem manifestação contra violência policial após morte de João Pedro

Vidas negras importam: protestos crescem nos EUA e Rio tem manifestação neste domingo

Na madrugada de sábado (30), mais um jovem negro foi morto no Rio; testemunha afirma que tiro partiu de policial

Redação
Brasil de Fato | São Paulo (SP) |
31 de Maio de 2020 às 12:38



5 Sobre as análises: insurreições e fogo nos racistas

Somos grandes como oceanos
Mas jamais pacíficos
Eu vou à luta [...]
Viver é melhor que sonhar
(DJONGA, 2019b).

No Prelúdio dessa dissertação fiz um pedido ao leitor: que ouvisse, se possível, as músicas analisadas. A experiência de leitura com a escuta é sensivelmente diferente do que sem a mesma. As análises ganham ainda mais sentido quando as músicas produzem sensações nos leitores. E é exatamente esse tipo de experiência que quero proporcionar ao leitor. Por isso, sugiro que o leitor retorne a escutar as músicas nesse exato momento.

Difícil chegar nessa parte sem derrubar algumas lágrimas [fôlego]. Para além da música e do rap, as discussões travadas nessa dissertação remontam questões relativas à vida das pessoas. Faço questão de não citar uma ou duas manchetes de protestos e manifestações que ocorreram nos últimos meses, mas de bombardear as duas páginas prévias dessa seção analítica a partir de reverberações das movimentações insurgentes no Brasil, focalizando nos protestos antirracistas, onde as manchetes supracitadas expõem posições: contrárias ao Bolsonaro⁹⁵, ao assassinato de crianças em comunidades periféricas pelas mãos da polícia⁹⁶, aos assassinatos de Marielle Franco⁹⁷, sem explicações concisas, e de Nego Beto, esse pelas mãos de funcionários do Carrefour⁹⁸. Esses protestos e manifestações são apenas uma das muitas esferas da insurgência, sendo que o rap não é o principal fomentador delas, mas um braço forte dessas lutas. Saliento que nem esta seção, nem este trabalho são sobre manchetes jornalísticas, tampouco sobre as manifestações e protestos em si, bem como não focalizo nas teorizações e discussões sobre etnia e raça. Este trabalho é sobre uma pedagogia insurgente que atua por vias do rap, que incide na vida das pessoas e movimenta os seus corpos. Entretanto, essas ressonâncias emergem das análises, para além do texto, e habitam o cotidiano de vida das pessoas. Encaremos cada uma delas.

Saliento, ainda, que ao longo da pesquisa, foram realizadas discussões em direção ao rap como uma pedagogia atuante no tempo presente que move corpos à insurgirem. Dessa forma, as análises percorridas nesse capítulo são descritivas, com o intuito de mostrar sobre o que falam, reclamam e criticam, radicalmente, essas músicas.

⁹⁵ Disponível em: <https://g1.globo.com/google/amp/sp/sao-paulo/noticia/2020/06/07/manifestantes-fazem-protesto-contrabolsonaro-no-largo-da-batata-zona-oeste-de-sao-paulo.ghtml#aoh=16110956470062&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&_tf=Fonte%3A%20%251%24s>; e: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/06/atos-anti-bolsonaro-no-pais-expoem-rachas-provocam-aglomeracoes-e-tem-gritos-contraracismo.shtml>>.

⁹⁶ Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/05/31/rio-tem-manifestacao-contraviolencia-policia-apos-morte-de-joao-pedro.htm>>; e: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/23/rio-tem-manifestacao-apos-morte-da-menina-agatha-felix.ghtml>>.

⁹⁷ Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/manifestantes-protestam-pelo-pais-contramorte-de-marielle-franco.ghtml>>.

⁹⁸ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/policia-apura-envolvimento-de-sete-pessoas-na-morte-de-nego-beto-24762089>>; e: <<https://www.instagram.com/p/CH1TMnYIKHZ/?igshid=75txlwlqjpo>>.

Apresentarei, logo abaixo, as análises que realizei das músicas colhidas do rapper Djonga e das reverberações que emergiram dessas análises. Essas reverberações possibilitaram a construção de um eixo analítico, que denominei **fogo nos racistas**, por esse ser um mantra entoado em inúmeros espaços de luta, resistência e pertencimento – inclusive por aqueles que nem sabem da existência do Djonga, sujeito que cunhou a expressão **fogo nos racistas**, presente na música *Olho de tigre* (2017f) – por parte daqueles que visam a aniquilação desse mundo preconceituoso e desigual. Além do eixo analítico, quatro direcionamentos argumentativos *brotaram*: a) pertencimento e afirmação da identidade; b) afirmação da autoridade e da identidade; c) crítica radical das contradições de uma estrutura social (racista, machista etc.); d) destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas.

Os direcionamentos argumentativos foram criados para organizar o que emergia das análises das músicas colhidas. Esses direcionamentos apontam para direções específicas, relacionando-se com as *Pedagogias do Rap*. Direcionar é um tipo de estratégia pedagógica quando se trata de fomentar, por meio da pedagogia, determinados tipos de (conta)condutas e discussões, nesse caso do rap do Djonga em direção à insurgência.

Na *Tabela 4 – Trechos colhidos das músicas selecionadas*, que acrescento em anexo, destaco trechos que emergiram das músicas selecionadas a partir do crivo que assumi, a insurgência. Em um primeiro movimento, a partir dessa tabela, foi possível realizar deslocamentos e aproximações ao conteúdo das composições. Tratando-se apenas das produções musicais de um único rapper, com recorte temporal entre 2017-2020, houveram mais aproximações temáticas do que deslocamentos. Suas músicas tematizam, majoritariamente, aspectos relativos à etnia e à desigualdade social. Entretanto, algumas vezes, gênero, sexualidade, religiosidade e curtição entram em cena, amarrando as composições.

Em relação ao caráter desses raps, o tom das músicas pende, quase sempre, para um *papo reto* crítico-radical, usufruindo de estratégias irônicas, bem como da exposição de contradições e antagonismos e de muita objetividade para *passar a visão*.

Se canta sobre aquilo que se vê, sobre aquilo que se vive. Longe da neutralidade, as palavras articulam poder, pois, quem fala, fala sobre algum *bang* ao passo que não fala de outro *bang*, sendo essa noção relevante, pois algumas pessoas estão autorizadas a falar enquanto outras são proibidas, tal como apontou Silva (2017) ao referir-se a outras situações. Quando pessoas que não pertencem a norma falam e falam sobre assuntos que a norma e o sistema vigente deslegitimam constantemente, elas estão colocando em xeque representações historicamente construídas e reproduzidas ao passo que visam ressignificá-las, incidindo no cotidiano de vida das pessoas. Tendo em vista o controle dos corpos dos ouvintes, a ação

insurgente nas músicas do Djonga fabrica, encoraja e motiva sujeitos em direção à destruição do *status quo* e de todas as formas de expropriação da vida.

A partir de agora, para melhor proceder às discussões do eixo analítico **fogo nos racistas**, passo a apresentar as análises a partir dos direcionamentos argumentativos supracitados, seguindo a ordem dos trechos que emergem cronologicamente.

Direcionamento argumentativo A – Pertencimento e afirmação da identidade

Os processos sociais nos permitem analisar não só o aspecto da socialização, mas também a singularidade dos sujeitos que convivem com as mais variadas formas de racismo, visto que a realidade é construída e não natural (BERGER; LUCKMANN, 1976). No trecho colhido da música *Olho de tigre* (DJONGA, 2017f), o rapper discute pertencimento a partir da linguagem. Por estar “falando grego”, ou seja, de uma forma diferente da norma culta, *mandrake*, tem pessoas que não entendem muito bem o que ele quer dizer. Também, evoca sentido de coletividade quando cita “os preto”, tal como canta:

Se num entendeu o que eu tô falando
Eu devo 'tá falando grego, ó
Sou reflexo da sociedade, reflexo virou matéria
Os preto 'tá tão no topo
Que pra abater só um caça da Força Aérea (DJONGA, 2017f).

As vivências de cada pessoa e daqueles que estão ao redor, sejam os amigos ou familiares, constituem narrativas significativas e reflexões que são expostas nas vivências e nas construções de significados (COSTA; GUALDA, 2010). Em *O mundo é nosso part. BK* (DJONGA, 2017h), o trecho colhido e destacado, fala sobre pertencimento étnico, assumindo a necessidade de contar a sua própria história ao invés de deixar que os outros contem a versão deles, exaltando a beleza do povo negro, exortando que no futuro os negros serão reis, não no sentido monárquico e individualista do *bang*, mas no sentido coletivo de crescimento e progresso. Também ressalta o pertencimento familiar quando cita “crianças” e “negra velha”, referindo que antes, na época da escravidão eram “correntes”, negros escravizados. Hoje, são cadeados, ou seja, fortaleza em meio ao “blackout”, pois no blackout tudo é preto. Como ele registra:

Sou da sua raça, mano, é a nossa vitória
Já foram farsa, vamo, contar nossa história
Quilombos, favelas, do futuro seremos reis, Charles

Seremos a negra mais linda desse baile charme
 A negra velha mais sábia, crianças a chave
 Eles são cadeado, já foram corrente, sabe?
 O lado negro da força, mato com meu sabre
 Te corto com meu sabre
 Como se fosse a noite, 'cê vê tudo preto
 Como fosse um blackout, 'cê vê tudo preto
 São meus manos, minhas minas (DJONGA, 2017h).

As movimentações em direção ao pertencimento ocorrem pela exclusão social e pelo sentimento de ausência de representação nos espaços de circulação. Dessa forma, como apontou Silvestre (2017), a ausência de pertencimento e representatividade suscita a promoção de novos modos resistência, que se direcionam às práticas integradoras, sobretudo frente àquelas associadas às pautas negras.

Em *Atípico* (DJONGA, 2018b), ele canta:

Quero Sheron Menezes
 Pra quem acha que bonito é Paris Hilton
 A gente riu com isso
 Todo padrão é vício, todo padrão é vício
 Quando eu era menor, no quesito beleza eu ganhava a pior nota
 Hoje as filha da puta que me deram zero, fala 'crush, me nota' (DJONGA, 2018b).

Nesse trecho, ele compara Sharon Menezes, atriz negra brasileira, com Paris Hilton, *socialite* branca estadunidense, afirmando que acha a primeira mais bonita. De fato, gosto é algo subjetivo, mas não deixa de ser construído e pautado na história. As representações correntes de beleza feminina passam longe de mulheres negras, exceto quando *rola* hipersexualização, trabalhando em cima do estereótipo da mulher negra com peitos e quadril avantajados, objetificando-a como mera “gostosa”. A mulher negra tem sido vista na sociedade como “pegável”, mas não “casável”. Na mesma direção, a solidão do jovem negro, é recorrente. Os adolescentes e jovens negros não são vistos como “bonitos” e acabam recebendo pouca atenção das meninas, seja na época da escola ou depois.

Albuquerque (2021) aponta para a construção da mulher negra, por parte do patriarcado e do racismo estrutural, como um ser inferior, que se contenta com pouco e jamais poderá escolher alguém, apenas ser escolhida, quem sabe. Nega-se o direito de escolha a mulher negra impedindo-a de ser vista como uma pessoa completa, com vontades, desejos e escolhas. Ainda, como indica Albuquerque (2021), uma das estratégias do patriarcado tem sido o posicionamento das mulheres negras como corpos “pouco desejáveis”, para que elas sejam gratas e submissas quando “escolhidas” pelos homens.

Em *UFA part. Sidoka, Sant* (DJONGA, 2018d) trabalha o pertencimento pelo uso das correntes de prata no pescoço como adorno, *hype*⁹⁹. Antes, para o povo negro, as correntes eram sinônimo de sofrimento e escravidão, pois representavam o encarceramento e a privação de sua liberdade. Vejamos abaixo:

Minhas amigas do peito são minhas correntes
Já foram minhas inimigas da perna (DJONGA, 2018d).

Em *Hat trick* (DJONGA, 2019e), o trecho colhido evoca pertencimento pela posição de destaque que um “rei” ocupa. E, nesse trecho em específico, Djonga registra que só se é rei porque se anda no meio de outros iguais que também são reis. Aqui, novamente, o termo “rei” não tem aproximação com monarquia, mas com pertencimento ao povo negro, que ele também registra como bonito, em movimento de fortalecimento identitário pela autoestima. Conforme Berth (2018, p. 14), “estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas”.

Abram alas pro rei, ô
Me considero assim, pois só ando entre reis e rainhas, rá rá (DJONGA, 2019e).

Também em *Hat trick* (DJONGA, 2019e) saúda dois rappers consagrados da cena brasileira, reconhecendo-os como referências na música, pois os associa a um “relicário”. Não um relicário qualquer, mas um relicário com potência artística suficiente para cantar o que cantam com propriedade, pois viveram, escutaram e viram muito daquilo que cantam em suas composições. O sentido de coletividade e pertencimento de grupo aparece no seguinte registro:

Um castelo de areia não suporta o tsunami
Ponha a mão na consciência
É, e dizem que união de preto é quadrilha, pra mim é tipo um santuário
Quem pensa diferente, sanatório
Se junta Brown e Negra Li temos um relicário (DJONGA, 2019e).

Na música *Oto patamá* (DJONGA, 2020d), o pertencimento aparece pelo uso da língua e da forma específica como se comunicam os *manos*. Além disso, esse trecho aponta para o legado e a memória que compõem a história dos *manos* e da sua *quebrada*, quando canta:

⁹⁹ Gíria. Adjetivo – **hy.pe** – Algo que está, neste momento, na moda. O termo *hype* é utilizado para se referir a alguém ou algo que esteja na moda.

É que eu falo a língua dos manos
 Não perco uma batalha
 E apesar dos danos
 Sou história na minha área (DJONGA, 2020d).

A dimensão da coletividade na *quebrada* ganha destaque pela associação intensa entre os sujeitos periféricos. Nessa direção, Salles (2004, p. 104) aponta que “a favela passa a ser o espaço onde o rapper pode estar à vontade, sentir a sensação prazerosa de pertencer a algo, a uma comunidade. Por outro lado, o endurecimento da relação com a sociedade faz quem vem de fora experimentar uma sensação de deslocamento”.

Na música *Gelo part. NGC Borges, FBC* (DJONGA, 2020a), os rappers cantam:

Nós aprendeu a dividir quando não tinha nada
 Não vai sofrer pra dividir agora que tem tudo (DJONGA, 2020a).

Nesses versos ele registra que, na *quebrada*, o senso de coletividade ganha destaque em meio aos *manos*. A vitória de um é a alegria de todos. No rap, quando um ascende ele tenta, ao máximo, puxar os outros junto porque isso que é ser Hip-Hop.

Direcionamento argumentativo B – Afirmação da autoridade e da identidade

Focalizo, inicialmente, no trecho colhido da música *Olho de tigre* (DJONGA, 2017f):

Com esses Danilo Gentili eu não vou ser gentil
 Te informando, Jornal Nacional
 Talvez por isso que me chamam de sensacional (DJONGA, 2017f).

Esse verso inicia caracterizando os “outros”, aqueles que não *colam*¹⁰⁰ com “nós”, como se fossem o “Danilo Gentili”, humorista e apresentador de programa da televisão aberta brasileira, que é notadamente reconhecido por ser um apoiador da direita, do bolsonarismo e que costuma fazer piadas, zombarias e gozações com as minorias sociais. Ao mesmo tempo, o rapper esculacha o Jornal Nacional, programa também da mídia hegemônica, se apresentando como uma fonte melhor de informação. Todas essas situações impactam na saúde mental da população negra, pois “as experiências de racismo impõem um fardo psicológico significativo sobre essas pessoas (PIETERSE et al., 2012, p. 2), que, nitidamente, são colocadas em posições

¹⁰⁰ Gíria. Verbo – **co. lar** – Estar junto. Ficar junto.

de submissão por sua condição social, étnica e de gênero, evidenciando o racismo estrutural (ALMEIDA, 2018).

Em *Atípico* (DJONGA, 2018b), o rapper aponta para a forma como ele acredita que as pessoas o enxergam:

Tem quem me enxergue radical
Tem quem me enxergue pedagogo (DJONGA, 2018b).

Enquanto, na visão do rapper, alguns o consideram um radical e, radical nesse contexto, possui conotação pejorativa, sendo associado a “terrorismo” por parte daqueles que não gostam de rap porque querem conservar os *bangs* como estão. Por outro lado, os ouvintes de rap, aquelas pessoas que curtem as letras das músicas, as batidas, as melodias e frequentam os shows de rap o enxergam, muitas vezes, como um pedagogo, pois ele *passa uma visão*.

Na música que carrega o mês e ano de nascimento do rapper, *Junho de 94* (DJONGA, 2018c), faz afirmações contundentes assumindo que ele, Djonga, faz Hip-Hop, quando canta:

Eu devolvi a autoestima pra minha gente
Isso que é ser hip-hop
Foda-se os gringo que você conhece
Diferencie trabalho de hobbie (DJONGA, 2018c).

Ainda, na mesma música (DJONGA, 2018c), mostra o que é fazer Hip-Hop:

Os irmão me ofereceram arma
Ofereci um fone
Cada um faz suas escolhas
Pra não passar fome (DJONGA, 2018c).

Cabe registrar que o Hip-Hop, historicamente, tem tentando indicar outros meios de sobrevivência para além da criminalidade – vide as discussões discorridas no capítulo 3, *Do Bronx pro mundão: o nascimento do Hip-Hop* –, sem julgar as escolhas que o sujeito tomou em seu passado e em que direção ele optará em seu futuro. O rapper anuncia, ainda, com a força e a agressividade da sua voz nos espaços em que circula, que, por mais que tentem calar a sua boca, ele não vai parar. Vai continuar combatendo todas as formas de silenciamento:

Reclamam da minha boca suja
Desculpa aí
É, e vai tomar no cu de novo
E me mandaram parar de gritar, hã
É que minha voz fez a Terra tremer (DJONGA, 2018c).

E:

Linhas de soco acertadas que nem Popó
 Dizendo verdades que nem repórter Esso teria coragem
 Nós somos pitbull no beat
 Pitbull no beat
 Eles o cão covarde (DJONGA, 2018c).

Quando cita “Popó”, o rapper está se comparando ao ex-pugilista brasileiro multacampeão de boxe, só que ao invés de lutar fisicamente, o rapper luta em “linhas de soco”, sendo agressivo e objetivo nas palavras, bem como corrobora com o argumento ao citar um “pitbull”, raça de cachorro conhecida pela sua força e agressividade. Também, ao citar “repórter Esso”, está se referindo ao antigo noticiário que passava no rádio e na televisão em meados da década 1960, que era patrocinado pela companhia estadunidense *Standard Oil Company*.

Em *UFA part. Sidoka, Sant* (DJONGA, 2018d), os rappers se referem aos “boy”, que são os playboys, mais uma vez em distinção entre “nós” e “eles”, situando aqueles que não curtem o *trampo* do rap porque não conhecem. Na hora que os “boy” escutam ficam fascinados. E ainda conclui apontando para esses “boy” como preconceituosos e racistas, pois tamanho fascínio *rolou* porque houve descrédito *a priori*. Vejamos abaixo:

Os boy que sempre me olhou torto, eu fascinei
 Racistas otários, me deixem em paz! (DJONGA, 2018d).

Os dois trechos colhidos de *Hat trick* (DJONGA, 2019e) convergem para a mesma direção, quando o rapper se considera alguém que consegue manter a calma em relação a qualquer situação e que, por ter talento e se esforçar, mesmo em meio a tanta adversidade, conseguiu “voltar com o mundo para casa”, se responsabilizando com o sustento da família. Vejamos o primeiro:

Mente fria, sangue quente
 Paralisam do meu lado, choque térmico
 Quando saí prometi que não voltava com menos que o mundo
 Tá aí mãe, o que 'cê quer, pô! (DJONGA, 2019e).

No segundo trecho da música, esse “esforço” e “talento” que o rapper registra possuir está diretamente relacionado com a recusa do “embranquecimento” e da “manipulação de informações”, quando canta:

Me desculpe aí

Mas não compro seu processo de embranquecimento de MC
 Eu sigo falando o que vejo
 Tem uns irmão que 'tá falando o que essa mídia quer ouvir (DJONGA, 2019e).

Tal como aponta Silvio Almeida (2018), distintos e múltiplos são os modos de discriminação racial que operam na sociedade, o embranquecimento é uma das estratégias do racismo atuante na estrutura. A discriminação racial se baseia nos lugares em que os sujeitos estão posicionados socialmente, afetando os privilégios e obstáculos que a dimensão racial possibilita. Ainda, Almeida (2018) destaca que, de modo geral, a sociedade brasileira considera normal que grande parte das pessoas negras receba salários menores, não ocupem lugares de alto escalão, não frequentem universidades, sejam as que mais são assassinadas por vias da instituição policial – braço forte do Estado – e morem distantes dos centros urbanos. Isso mantém, inclusive, os corpos negros dóceis e imóveis diante dos desdobramentos do racismo.

A música *Ladrão* (DJONGA, 2019f) possui muitos trechos dedicados à afirmação da autoridade e identitária rapper. No primeiro excerto, Djonga se posiciona como um “Robin Hood” da periferia, ao fazer colocações sobre roubo e distribuição desse aos mais pobres e necessitados. Ainda, justifica o “roubo” como justo, ao referir que a vida inteira “eles” roubaram de “nós”. E se for necessário, nada mais justo que utilizar *la mano de dios*, tal como Diego Armando Maradona na Copa do Mundo de 1986, quando o craque argentino fez um gol de mão nas quartas de finais contra a Inglaterra, e esse deu a vitória e o título, posteriormente, de campeã do mundo para a seleção argentina. Vejamos o verso:

Eu vou roubar o patrimônio do seu pai
 Dar fuga no Chevette e distribuir na favela
 Não vão mais empurrar sujeira pra debaixo do tapete
 E nem pra debaixo da minha goela, eu sou ladrão!
 Os cara faz rap pra boy
 Eu tomo dos boy no ingresso o que era do meu povo
 Todo ouro e toda prata, passa pra cá
 O mais responsável dos mais novo, fé
 Correndo essa maratona, e conforme for
 Uso a mão santa Maradona (DJONGA, 2019f).

De acordo com Berth (2018), as forças que atuam no sistema vigente não vislumbram a mudança, apenas corroboram para que os *bangs* se mantenham como estão no momento. Em relação às necessidades físicas que as pessoas possuem, elas não têm muito tempo para esperar algum milagre cair dos céus. Após fazer esse registro, o rapper afirma que a sua melhor sacada, ou seja, seu melhor verso só é útil se modificar algo positivamente na vida de alguém. Do

contrário, pouco serve. Ainda, reconhecendo que consegue fazer algo que seja produtivo para as pessoas, se sente chateado pelos apontamentos negativos que recebe e registra:

Meu melhor verso só serve se mudar vidas
 Pois construí um castelo vindo dos destroços
 Resumindo, eu tiro onda porque eu posso
 Pronto pra roubar o patrimônio do cuzão
 Que só se multiplica e ele não sabe dividir
 Se me vê no rolê, vem com crítica vazia
 Mano, ao invés de crescer, tenta me diminuir! (DJONGA, 2019f).

Em mais um trecho de *Ladrão* (DJONGA, 2019f), ele continua apontando para os seus *haters* e reconhecendo que, mesmo existindo pessoas que façam críticas injustas, o seu trabalho tem sido produtivo, sobretudo no que tange aos seus constantes ataques aos sintomas da “cultura branca”. Mostra, ainda, que conseguiu modificar a sua condição social através da música, quando registra:

Eu que só queria uma bicicleta, mano
 Hoje posso comprar à vista o carro ano
 Dei voadora na cultura branca, corda no pescoço
 Eles passam e eu rasgo o pano
 Não sou querido entre a nata de apropriadores culturais, ó que onda!
 É que pra cada discurso que eles fazem é uma vida salva pelo Djonga (DJONGA, 2019f).

Continuando com outro excerto da música *Ladrão* (DJONGA, 2019f), ele reafirma a sua posição como alguém que não tem medo de falar. Logo em seguida, faz uma comparação entre “rap” e “crime”, aproximando ambos em alusão aos movimentos contínuos de pessoas que chegam e habitam o espaço, mas com o passar do tempo se vão. No caso da música, muitos acabam não chegando ao *mainstream* e a abandonam. No crime, os que não largam em determinado momento, acabam por ter a vida ceifada ou encarcerada, tal como ele registra nos seguintes versos:

Aquelas rima que você queria ter escrito
 Mas na real sou valente pra caralho
 E digo coisas que você nunca teria coragem de ter dito
 Eu 'to atento é que o rap é igual crime
 Sempre que um vai, outro vem
 Eu 'to atento é que o rap é igual o crime
 Nunca se esqueça que o vento que venta aqui
 Também venta lá, também venta lá
 Eles chamaram pra guerra
 Mas não tinha pra trocar, fala aí (DJONGA, 2019f).

Ainda, na música *Ladrão* (DJONGA, 2019f), há uma constante reenunção do termo “ladrão”. Ladrão, aqui, não é aquele que rouba um celular, um banco ou uma casa. Nessa música do Djonga, o ladrão é aquele que consegue fazer dois movimentos. O primeiro relaciona-se a buscar ocupar lugares do alto escalão na sociedade, para propiciar qualidade de vida para a sua família. O segundo uso de “ladrão” nessa música tange o “roubo” de sentido, ou seja, a captura de significados para desconstrução e ressignificação deles. Em concordância com o trecho colhido de *Ladrão* (DJONGA, 2019f), Jacques Derrida (2001, p. 48), afirma que “desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia”, ou seja, olhar de um ponto de vista diferente em busca da subversão daquilo que está naturalizado. Podemos perceber isso quando o rapper canta:

Tem que ter muito sangue frio, e eu não tenho
Pra apertar a mão do seu próprio algoz (DJONGA, 2019f).

E:

Quem diz que vai te defender se mostra indefeso
Fala aí se eu não sou cara forte
Ultrapassei essas barreiras ileso, porra! (DJONGA, 2019f).

Em *Falcão* (DJONGA, 2019d), ele canta:

Eu sigo naquela fé
Que talvez não mova montanhas
Mas arrasta multidões e esvazia camburões
Preenche salas de aula e corações vazios
E ainda dizem que eu não sou Deus, porra, eu faço milagres! (DJONGA, 2019d).

O rapper se apega naquilo que é possível, sabendo que pode até não “mover montanhas”, apesar de intentá-la. De fato, ele acaba *passando a visão* da importância dos estudos, tocando os corações de seus ouvintes. Algo bem mais próximo do possível.

Em *O Cara de óculos part. Bia Nogueira* (DJONGA, 2020c), ele inicia versando sobre o mundo do crime, se posicionando como autoridade no assunto. Logo, aponta para as contradições que existem na cena da música, sobretudo no rap, indicando que tem rappers que estão preocupados apenas com o dinheiro enquanto outros depositam energia para lançar músicas que toquem as pessoas de uma forma positiva, quando canta:

Os mano com o ferro na mão
Também quero colar nesse bloco
E se tu fica no plantão
Primo, não consome senão perde o foco, ei, ei
Papo de bandido pra quem entende

Eu faço o som que te tira a venda
Deixa os boy fazer o som que vende (DJONGA, 2020c).

Ainda, situa a desigualdade social mais uma vez, aludindo novamente a “eles” e “nós”, sendo que “eles” já conquistaram o “Kenner”, chinelo de dedo popular entre jovens de periferia, e “nós” ainda estamos correndo atrás do progresso. O problema é que nesses *corres* da vida alguns vão ficando para trás. Por isso, sobreviver é motivo de comemoração, tal como está registrado nos seguintes versos:

Ó nós de Kenner correndo na rua pra ter o que eles têm
Imagina o corre pra comprar os Kenner e começar a correr
Depois que o primeiro colocou no bolso a primeira de cem
E ensinou como faz, demorou quase nada e começou a morrer
Dos nossos, negócios, são só negócios
O arrego e um lugar ao pódio (DJONGA, 2020c).

Fechando esse segundo direcionamento argumentativo, a música *Oto patamá* (DJONGA, 2020d), aponta para a pequena revolução, para a potência da transformação mesmo em pequena escala, como canta o rapper:

De cada um é um universo
Quem salva uma vida salva um mundo inteiro
Seja protagonista da sua história
Pega a folha e muda o roteiro (DJONGA, 2020d).

Direcionamento argumentativo C – Crítica radical das contradições de uma estrutura social

Nesse direcionamento, me refiro a crítica radical ou hipercrítica, tal como Veiga-Neto (2006, p. 15) explica:

um tipo de desconstrucionismo que faz da crítica uma prática permanente e intransigente até consigo mesma, de modo a estranhar e desfamiliarizar o que parecia tranquilo e acordado entre todos. Estando sempre desconfiada, insatisfeita e em movimento, essa crítica radicalmente radical não se firma em nenhum a priori – chamemo-lo de Deus, Espírito, Razão ou Natureza –, senão no próprio acontecimento. Desse modo, a hipercrítica vai buscar no mundo concreto – das práticas discursivas e não discursivas – as origens dessas mesmas práticas e analisar as transformações que elas sofrem, sem apelar para um suposto tribunal epistemológico, teórico e metodológico que estaria acima de si mesma.

Na música *Olho de tigre* (DJONGA, 2017f), ele inicia criticando com força as contradições do racismo, expondo na trama um jogo de antíteses, apontando para as pessoas

negras que são constantemente confundidas com assaltantes ao passo que pessoas brancas, em situações aproximadas são taxadas patologicamente, tipo *passar pano*¹⁰¹, tal como versa:

Um boy branco, me pediu um high five
 Confundi com um Heil, Hitler
 Quem tem minha cor é ladrão
 Quem tem a cor de Eric Clapton é cleptomaniaco (DJONGA, 2017f).

Já em um outro trecho da mesma música, além de direcionar a sua crítica ao racismo, denunciando a morte de jovens negros, ele aponta também para o machismo, estabelecendo uma denúncia interseccional nos versos:

Na chamada a professora diz, “Pantera Negra”
 Eu respondo, “Presente”
 Morreu mais um no seu bairro
 E você preocupado com a buceta branca
 Gritando com a preta, “Sou eu quem te banca!” (DJONGA, 2017f).

O percentual de negros assassinados no Brasil é 132% maior se comparado as pessoas brancas, embora as motivações que explicam esse número sejam, relativamente, turvas, pois 20% das mortes de pessoas negras está relacionada com questões socioeconômicas (moradia, emprego, renda), enquanto outros 80% podem ser explicados por variáveis socioeconômicas reforçadas pelo racismo (CERQUEIRA; MOURA, 2013). Em relação aos dados acerca da violência contra a mulher, segundo Waiselfisz (2015), estima-se que 50,3% dos feminicídios ocorridos no Brasil são praticados pelos próprios familiares da mulher e 33,2% foram mortas pelos seus parceiros ou ex-parceiros, sendo o ambiente doméstico o cenário de 27,1% dos feminicídios.

Em *Corre das notas* (DJONGA, 2017a), ele direciona as suas críticas para o racismo que perpassa a estrutura social, apontando para a dificuldade que teve para conquistar reconhecimento e monetizar, apesar de ter alcançado a fama e registra:

Batendo milhões no YouTube
 E ainda assim batendo carteira no centro (DJONGA, 2017a).

E:

Não se corre dos botas

¹⁰¹ Gíria. Locução verbal – **pas.sar pa.no** – Justificar. Muitas vezes associada a proteção de uma pessoa para o erro de outra pessoa.

Nem que valha o sofrimento eu vou fugir dos botas (DJONGA, 2017a).

Os “botas” são os policiais. E neste trecho ele tece críticas à instituição policial, aparato do Estado, que constantemente serve às forças dominantes, que esculacha, prende e mata pessoas negras por serem essas marcadas com o signo da diferença étnica. Por outro lado, mais uma vez, o rapper ressalta que pessoas brancas não precisam se preocupar com a violência policial, pois a mira da arma está sempre engatilhada em direção ao corpo preto. Entre 2005 e 2015, a taxa de homicídio de pessoas entre 15 e 29 anos no Brasil aumentou em 17,2%, sendo que, a mortalidade de pessoas não negras diminuiu 12,2%, enquanto houve um crescimento de 18,2% de mortalidade de pessoas negras (CERQUEIRA et al., 2017).

Ainda, em outro trecho da música *Corre das notas* (DJONGA, 2017a), ele expõe a sua indignação com as contradições de gênero, focalizando a sua crítica no machismo, que concede privilégios aos homens enquanto posiciona mulheres à margem em posições subalternas, registrando no verso:

Disseram ‘quem pariu Matheus que embale, que embale’
E eu digo que embale também quem gozou dentro (DJONGA, 2017a).

Na segunda parte desse verso, o rapper expõe a sua posição contrária diante da cultura patriarcal, indicando que pais homens criem os seus filhos tanto quanto as mães.

Na música *Esquimó* (DJONGA, 2017c), o rapper aponta para a desigualdade social e para o racismo, quando registra:

Eles têm glock até o dente
Mas até hoje não aprendeu qual lado descarrega o pente
É, não se entende pra quem se mente
Matam semente
Nas ruas onde, o homem vale sua corrente (DJONGA, 2017c).

Neste trecho, ele indica que a disputa entre a polícia e “nós” é desparelha e injusta, pois, “eles” têm armamento pesado e autoridade legal para atuar, sendo que, ainda por cima, “descarregam o pente para o lado errado”, ou seja, em “sementes”. E “semente” nada mais é que uma criança ou pré-adolescente dependente. Também, como aponta o rapper, a vida tem pouco valor, sobretudo se for uma vida negra, que vale o preço “da corrente” e nada mais. Ainda, em outro trecho da mesma música, salienta que pessoas negras precisam se defender porque não dá para depender de ninguém e registra que:

É, pretos precisam se defender

No final, não temos de quem depender
 Por sinal, só temos quem vai nos prender (DJONGA, 2017c).

Na música *O mundo é nosso part. BK* (DJONGA, 2017h), os rappers registram nos seguintes versos:

Cada bala de fuzil é uma lágrima de Oxalá
 Mas na rua né não, na mão dos cana né não
 Na cintura era um celular e eles confundem com um oitão (DJONGA, 2017h).

Neste verso é possível perceber essa preocupação recorrente com os “canas”, ou seja, o medo que as pessoas negras têm de serem assassinadas pelas mãos da polícia. Ainda, eles expõem uma das desculpas esfarrapadas mais recorrentes dadas pelos policiais em notícias divulgadas na mídia, a confusão. É possível dizer, a partir das numerosas ocorrências divulgadas nas mídias, que jovens negros são constantemente confundidos e caracterizados como pessoas potencialmente nocivas e perigosas ao passo que pessoas brancas são confiáveis, não apresentando riscos a outras pessoas e instituições. Como registrou Sovik (2019), o racismo é estrutural, isto é, organiza a sociedade em todas as suas dimensões e, quando tiramos as bitolas do eurocentrismo e abrimos as portas para outras maneiras de ser e estar, inclusive na universidade, o tema de raça e racismo aparece. E o racismo localiza esses sujeitos no “desvio da norma”.

Em *Junho de 94* (DJONGA, 2018c), o rapper versa sobre a potência da hipercrítica e registra em seus versos:

Viver machuca
 Talvez por isso que minha língua é uma bazuca
 Viver machuca (DJONGA, 2018c).

Ele explora a potência da indignação diante de situações degradantes da vida, reclamando porque há motivos contundentes para reclamar. Na mesma direção, em outros dois trechos, ele ressalta que é considerado “vilão” no sistema por conquistar espaço de destaque na cena musical, se tornando alvo constante de ofensas e descréditos por parte dos *haters*. Além disso, para alguém que está situado no desvio da norma, se torna mais difícil ocupar esses espaços, pois em uma sociedade de legado escravocrata as pessoas não gostam de ver negros em posições de destaque. Visualizamos posições tais como essas nos seguintes trechos:

O seu herói não consegue voar
 Virei a porra do vilão que vocês criaram

Cedo demais mirei as estrelas
 E foi na porra da minha testa que eles miraram
 Porque o menino queria ser Deus
 Queria ser Deus” (DJONGA, 2018c).

E:

Tive que ouvir que eu tava errado por falar pro ceis
 Que seu povo me lembra Hitler
 Carregam tradições escravocratas
 E não aguentam ver um preto líder (DJONGA, 2018c).

Ainda em *Junho de 94* (DJONGA, 2018c), o rapper destaca a desigualdade social e racial que posiciona os sujeitos em lugares desiguais, tal como discute Sampaio (2020), que a desigualdade se sustenta a partir da manutenção da estrutura e da institucionalização do racismo, apontando às disparidades históricas entre brancos e negros que incidem, diretamente, nas conquistas e derrotas das pessoas. Ainda, Sampaio (2020), aponta que o Brasil é “orientado por fundamentos de desigualdades raciais que se estabeleceram como elementos estruturantes da sua formação política, econômica e institucional e a característica central que tem presidido e dirigido a construção do ethos e do pathos de sua sociedade”. O rapper Djonga reconhece, ainda, que essas pessoas que estão em situação de pobreza têm poucas oportunidades de crescimento e desenvolvimento, restringindo as possibilidades de atuação e movimentação ao mesmo tempo em que reafirma sua posição de rapper crítico, tal como é possível ver nos versos abaixo:

Logo eu que fiz gritos pros excluídos
 Tiração pros instruídos
 Chegar aqui de onde eu vim
 É desafiar a lei da gravidade
 Pobre morre ou é preso, nessa idade
 Saudade quando era chinelin no pé
 E quase nada pra te provar, camará
 Minha vó falou que Deus é pai, não é padrasto
 Então ele me pôs de castigo pra pensar (DJONGA, 2018c).

Na música *UFA part. Sidoka, Sant* (DJONGA, 2018d), ele destaca a sua posição contrária à homofobia, registrando que discorda da pauta defendida pelos conservadores brasileiros, a “cura gay”, quando versa:

O capitão do meu time, não capitão do mato
 O capetão tá na curva com a caneta e o contrato, não assinei
 Querem cura gay, não assinei (DJONGA, 2018d).

Na música *Hat trick* (DJONGA, 2019e), o rapper aponta, novamente, para a potência da crítica radical de suas músicas, que expõem as chagas do racismo e dá destaque às sintomas das injustiças sociais. Notadamente, custe o que o custar, ele afirma estar disposto a lutar para que os seus amigos, familiares e as pessoas negras, de modo geral, não sejam marginalizadas, excluídas e assassinadas, tal como ele registra nos seguintes versos:

Falo o que tem que ser dito
 Pronto pra morrer de pé, pro meu filho não viver de joelho
 Cê não sabe o que é acordar com a resposta
 Que pros menor daqui eu sou espelho
 É, cada vez mais objetivo
 Pra que minhas irmãs deixem de ser objeto (DJONGA, 2019e).

Ainda em *Hat trick* (DJONGA, 2019e), o rapper critica, radicalmente, os julgamentos preconceituosos que os corpos negros recebem desde pequenos, moldando-os à submissão e fabricando-os para se acharem feios, inaptos, burros etc. Djonga assinala, ainda, que, na verdade, os verdadeiros “ladrões” são aqueles que sempre apontaram o dedo para “nós”. São aqueles que pertencem aos conglomerados financeiros que, de geração em geração, auxiliam na manutenção da pobreza e das desigualdades sociais. O rapper canta no verso:

O dedo, desde pequeno geral te aponta o dedo
 No olhar da madame eu consigo sentir o medo
 ‘Cê cresce achando que ‘cê é pior que eles
 Irmão, quem te roubou te chama de ladrão desde cedo
 Ladrão, então peguemos de volta o que nos foi tirado (DJONGA, 2019e).

Ainda, na parte final “assume” a posição de “ladrão”, localizando-a e subvertendo seu significado ao lhe atribuir uma posição de justiceiro, ao salientar que suas ações estariam implicadas com “tomar de volta aquilo que, anteriormente, pertencia ao seu povo”.

Mais uma vez na música *Hat trick* (DJONGA, 2019e), ele desabafa sobre os compromissos que estabelece com a família e com o coletivo, assumindo uma posição de centralidade nesse meio, ao passo que reconhece que “do alto do prédio” querem a sua morte ou que, pelo menos, ele não ocupe espaços de destaque na sociedade, finalizando o verso com o reconhecimento de que faz o que faz honestamente, por mais que as forças dominantes apontem o dedo subjugando-o. É possível dizer, também, que ele assume a identidade de “defensor” de todo um povo que ele vai reiteradamente apontar como oprimido. Vejamos abaixo:

Ou seria em vão o que os nossos ancestrais teriam sangrado

De onde eu vim quase todos dependem de mim
 Todos temendo meu não, todos esperam meu sim
 Do alto do morro, rezam pela minha vida
 Do alto do prédio, pelo meu fim
 Ladrão
 No olhar de uma mãe eu consigo entender o que pega com o irmão
 Tia, vou resolver seu problema
 Eu faço isso da forma mais honesta
 E ainda assim vão me chamar de ladrão
 Ladrão (DJONGA, 2019e).

Na música *Ladrão* (DJONGA, 2019f), ele canta:

Já que talento não garante view
 Ao menos seja verdadeiro
 O mais perto que 'cês chegaram do morro é no palco favela do Rock In Rio
 Tiro onda, porque mudo paradigmas (DJONGA, 2019f).

Neste trecho, o rapper aponta para a falta de talento de alguns artistas, chegando a pedir para que sejam “verdadeiros” e coerentes naquilo que eles fazem e cantam, alegando que muitos artistas fingem associação entre o que cantam e o que vivem. Ou seja, eles não seriam representantes legítimos da música que entoam e, como ele afirma, em seu caso particular, esse paradigma foi quebrado.

Também na música *Ladrão* (DJONGA, 2019f), ele canta em forma de questionamento-desabafo:

Mano, 'cê 'guenta a pressão?
 'Cê guenta a perseguição?
 Cê guenta o risco real
 De diante do conflito tomar posição?
 Nadando num mar de ameaças (DJONGA, 2019f).

Neste trecho, ele questiona até que ponto as pessoas estão dispostas a tomar posição e se engajar na luta em meio a “um mar de ameaças”, que podem atingir questões relativas a família, aos amigos, ao trabalho, bem como encarcerar ou interromper vidas.

Na música *Falcão* (DJONGA, 2019d), ele reconhece que, em relação a outras pessoas, que também cresceram em comunidades periféricas e/ou são marcadas na pele como pessoas negras, conseguiu conquistar estabilidade financeira com a música. Entretanto, questiona porque outros pobres e negros não conseguem se desenvolver a ponto de, pelo menos, ter acesso ao básico para (sobre)viver. Ainda, da metade para o final do trecho, critica com força o assassinato de pessoas negras, se reconhecendo no outro corpo sem vida, finalizando o verso com o desejo de que os assassinatos cessem.

O que adianta eu preto rico aqui em Belo Horizonte
 Se meus iguais não podem ter o mesmo acesso à fonte?
 Eu já fui ponte, agora só querem passar por cima
 Algo te explica por que quando eu canto esquento o clima?
 Olho corpos negros no chão, me sinto olhando o espelho
 Corpos negros no trono, me sinto olhando o espelho
 Olho corpos negros no chão, me sinto olhando o espelho
 Que corpos negros nunca mais se manchem de vermelho (DJONGA, 2019d).

Em *O Cara de óculos part. Bia Nogueira* (DJONGA, 2020c), ele aponta para vários sintomas do racismo estrutural: para as muitas pessoas que não optam pelo mundo do crime, mas que precisam de alguma forma de sustento e que, por estarem restritas a poucas opções, acabam entrando nesse meio que, inclusive, “compra roupa limpa com dinheiro sujo” e garante o sustento; para os inúmeros casos de negros esculachados, revistados e parados pela polícia; e que alimenta os sentimentos negativos pouco compreendidos pelos jovens de periferia, mas muito expressados em atitudes, sejam elas quais forem. Vejamos abaixo:

Muito cara certo entrou na vida errada
 Dinheiro sujo compra roupa limpa
 Essa é a prova que os opostos se atraem
 Igual polícia e um preto na parede
 Coisa que eu não entendo junto ainda
 Muitos aqui tem ódio e nem sabe por que, cara
 Ouve a dor na minha voz, me responde por quê, cara?
 Mete 155 pra portar as coisa cara
 É que eu, eu com quase 15 e um oitão na minha cara
 Plow, plow, plow
 Pá tududum, pá tududum (DJONGA, 2020c).

Em *Oto patamá* (DJONGA, 2020d), o rapper Djonga canta:

Que seu povo só tem prazer em bater
 Porque não sabe a dor que é apanha (DJONGA, 2020d).

A referência a “seu povo” é uma nítida alusão à branquitude, criticando, radicalmente, o sofrimento e a exclusão que atingem, historicamente, os corpos negros. Enquanto isso, a branquitude goza de seus privilégios, muitos deles conquistados sobre o sofrimento negro. Cabe lembrar que Piza (apud SOVIK, 2019) definiu a branquitude como “um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê aos outros e a si mesmo; uma posição de poder não nomeada, vivenciada em uma geografia social de raça como um lugar confortável e do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não atribui a si mesmo”. E cabe lembrar, também, a partir de Sovik (2019), que ser branco no Brasil, se valida e se reconhece em atos, realizados em meio à teia de relações sociais.

Como ressaltado, nesta dissertação, a vivência do rap opera na formação de comunidades, tal como indicou Sovik (2019) em suas reflexões sobre os “sistemas de som”¹⁰², por meio do prazer de dançar e cantar, bem como de estados ampliados de consciência das pessoas envolvidas, produzidos pelo ritmo da música, permitindo a ocorrência de conexões interpessoais implicadas no que estou argumentando processar-se como pedagógico. Assim, a pedagogia do rapper Djonga está perpassada pela hipercrítica, notadamente do preconceito e da violência contra os corpos negros, tal como se pode ver na música *Gelo part. NGC Borges, FBC* (DJONGA, 2020a), na qual os rappers tecem críticas com intensidade, mais uma vez, ao assassinato de corpos negros. Também, salientam a importância das pessoas que moram na periferia se ocuparem com alguma atividade para relaxar, seja da ordem da fé, do entretenimento ou até do crime e registra:

Eles quer estirar seu corpo aí nesse cimento
Fala mal, mas aqui é bola, igreja ou crime
Que serve pra tirar os menorzin' do sofrimento (DJONGA, 2020a).

Em um outro trecho, lembra dos seus *manos* que morreram precocemente para o “pente que gira”, ou seja, para a arma sendo descarregada e registra:

Pente tá girando, fica na mira do click
Passa em frente os cana e grita: fuck the police!
A glock quando canta sempre assina mais um hit
Saudades dos meus manos que não passaram dos 15 (DJONGA, 2020a).

Direcionamento argumentativo D – Destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas

Em *Olho de tigre* (DJONGA, 2017f), o rapper direciona a sua força destrutiva aos posicionamentos do Bolsonaro, configurando-o como um sujeito que volta as suas forças contra a pluralidade da vida, atentando e instigando os sujeitos, constantemente, contra a diferença. O rapper Djonga tece ameaças diretas ao “cristão, ex-militar”, não mensurando palavras nos ataques, que estão registrados em versos, tais como:

E pra salvar o país, cristão, ex-militar
Que acha que mulher reunida é puteiro
Machista 'tá osso

¹⁰² A autora esclarece que sistemas de som são aqueles paredões de caixas de som que foram inventados na Jamaica em meados do século XX, e que parecem com trios elétricos (SOVIK, 2019).

E até eu que sou cachorro não consigo mais roer
E esse castelo vai ruir, e eles são fracos, vão chorar até se não doer (DJONGA, 2017f).

Ainda, na mesma música, o rapper canta o mantra:

Sensação, sensacional
Firma, firma, firma
Fogo nos racistas (DJONGA, 2017f).

Fogo nos racistas, mantra das movimentações antirracistas no Brasil, indica que o racismo é intolerável, reforçando que se faz necessário combatê-lo com a mesma força contrária. Como se pode ver nessa letra, há exteriorização de um sentimento de ódio racial que se exacerbou, notadamente, nos últimos anos, até por conta da implantação de algumas ações afirmativas, implantadas por governos anteriores, que passaram a ser alvo de ataques em manifestações de direita postas em circulação, especialmente nas redes sociais, e que igualmente se manifestam em ações dos representantes das forças de segurança, que não hesitam em executar sumariamente sujeitos negros vistos *a priori* como delinquentes. Como Sovik (2019) ressaltou, ações como essas fazem ruir o discurso da mestiçagem, que por décadas foi usado para defender a inexistência de ódio racial na sociedade brasileira. Nessas colocações desponta, também, o ambíguo racismo, que permite que se tenha ao mesmo tempo “uma exclusão racista, do ponto de vista do afeto, da proximidade [...] e um discurso que diz que não é racista” (SODRÉ, 2020). Além disso, canta:

Moleques fumando pedra
Nós só lançando pedrada
Consuma dos nossos craques
Pra ver que crack num é nada (DJONGA, 2017f).

E, neste trecho, as “pedradas” podem ser compreendidas como as ações que podem – e devem – ser físicas contra o racismo ao passo que essas “pedradas” podem se referir aos versos fortes, objetivos e agressivos, contrários a todas às forças de opressão.

Na música *Esquimó* (DJONGA, 2017c), ele indica que não dá para errar, pois quem erra sai do jogo para sempre, em alusão ao jogo de videogame “Pokémon”, no qual as vidas são ilimitadas, não importando quantas vezes se morre. Por outro lado, afirma que a vida é “ratatá”, em alusão aos disparos de balas que tiram a possibilidade de viver e registra:

Quem errar ti bum
Vão tombar sem ser Karol Conká
Aqui não é Pokémon, e é ratatá (DJONGA, 2017c).

Assim, nestas letras, o racismo está narrado como uma questão de vida e de morte. Não há meio termo nesta luta, nem espaço para esquecer toda uma história de desvalorização do negro que decorre da valorização de ser branco, tal como enfatizou Sovik (2019).

Ainda em *Esquimó* (DJONGA, 2017c), versa:

Andam dizendo que eu preciso ser estudado
 E eu pensando, eles precisam ser assassinado
 Aquele cheque precisa ser assinado
 Quem tá com a moral em xeque, precisa ser perdoado
 Aquele jab precisa ser desviado
 O policial precisa ser confrontado
 Sujeito homem fala, não manda recado
 Lei do cuidado, onde conversa fiado
 Onde tem quem acha graça zoar viado
 Eu acho engraçado um racista baleado
 Eu sou macumba, o rival amaldiçoado (DJONGA, 2017c).

No trecho supracitado, Djonga indica que “eles” não o compreendem bem, pois consideram que o rapper precisa ser “estudado”, para esquadrinhá-lo, expô-lo, examiná-lo à lente da norma. Em contrapartida, Djonga indica que “eles” precisam ser “assassinados”, os policias precisam ser combatidos e os homofóbicos e racistas precisam ser baleados, ao passo que se defender dos “jabs” da vida é fundamental para sobrevivência no sistema vigente.

Em *Atípico* (DJONGA, 2018b), o rapper salienta a importância do coletivo nas lutas, protestos e manifestações. Também, em um movimento de rompimento com o eurocentrismo posiciona o rap distante do Olimpo grego, ao passo que forma um coletivo junto com os deuses de Orum e registra:

Peixe que nada sozinho, morre
 Mas o cardume sobrevive
 Se o rap é uma treta no olimpo
 Juntei os deuses do Orum, não me contive (DJONGA, 2018b).

Na mesma direção, indica a potência enunciativa do “leão que ruge” (nós) sobre as “ovelhas” (eles), enfatizando que o coletivo forma uma força ativa, enquanto ridiculariza possíveis (outras) forças, que mais parecem fictícias, como um simulador de estratégias. Vejamos nos versos:

Pras ovelhas eu sou o leão que ruge
 Formamos uma tropa de gente real
 Não um pelotão de Comando em Ação
 Domine as esquinas
 Cê num 'tá num jogo de War, irmão (DJONGA, 2018b).

Na música *Junho de 94* (DJONGA, 2018c), se posiciona como um sujeito contraditório que “dá o papo reto”, mas “vive torto”. Djonga aponta para as suas contradições, pois, em grande parte de suas músicas pede a aniquilação do mundo, tal como ele é no tempo presente, mas compreende que nem sempre é possível fazer revolução. A insurgência, aqui, trata-se de saber dialogar com o sistema quando necessário, inclusive como estratégia de sobrevivência. Vejamos nos versos:

Antigamente eu só queria derrubar o sistema
 Hoje o sistema me paga pra cantar, irmão
 Eu sou daqueles que dá o papo reto e vive torto
 Assim é fácil, né?
 Igual um médico fumante (DJONGA, 2018c).

Em *Hat trick* (DJONGA, 2019e), ele indica, como no parágrafo acima, posição de diálogo com sistema, expondo não uma revolução nos moldes marxistas, mas insurgência, pequenas revoluções. No trecho colhido, conclama os *manos* para “abrir um negócio”, fazer aquilo que é possível para sobreviver e, quem sabe, conseguir ter um pouco de diversão, estabilidade e qualidade de vida e registra nos versos:

É pra nós ter autonomia, não compre corrente, abra um negócio
 Parece que eu 'to tirando, mas na real 'to te chamando pra ser sócio
 Pensa bem, tira seus irmão da lama, sua coroa larga o trampo
 Ou tu vai ser mais um preto que passou a vida em branco? (DJONGA, 2019d).

Os trechos evocam históricas lutas sociais que instituíram o que Muniz Sodré (2020) chama de forma social escravista, que não é a mesma coisa que sociedade escravista. Segundo ele (2020), esta forma substituiu a sociedade escravista do passado, sendo dentro dela que se constitui a rejeição e a desconfiança contra o negro. E essa rejeição fica, segundo ele, nas elites intelectuais, nos escritos, na cabeça, no guarda da esquina, no segurança do supermercado, e a maneira dessa desconfiança se manifestar é a violência. Sodré (2020) destaca também que essa violência fica só esperando a ocasião para se manifestar, para aparecer. E ele evoca o filósofo camaronês Achille Mbembe para falar sobre necropolítica, a política de morte do outro, do negro, como se fosse uma etnia a ser exterminada. Sodré (2020) ressalta que no Brasil, depois da abolição, deixou de se enforcar os negros em árvores, como nos Estados Unidos, mas há outras formas sutis de extermínio, por não os considerar como pessoas humanas. É desconfiança radical e invisibilização. O negro é um cidadão invisível. Quando ele aparece, a violência aparece também.

Em *Ladrão* (DJONGA, 2019f), aponta para como a arte pode se configurar como um modo para incomodar, reclamar, expor e denunciar as dores, os sofrimentos, as explorações, as injustiças etc. As reclamações são tantas, que antes mesmo “deles” absorverem algumas, estarão chegando muitas outras. Ainda, tece críticas aos trabalhos voluntários realizados por camadas mais abastadas, argumentando que se o fazem é pelo sentimento de culpa e registra:

Arte é pra incomodar, causar indigestão
Antes de tu engolir, te trago um prato cheio
Cagando potes pra classe média culpada
Que agora quer colar com nós (DJONGA, 2019f).

Stuart Hall (1997a) utiliza o catálogo *Translocations*, de uma exposição realizada em 1997, no *Photographers Gallery* em Londres, como exemplo para apontar as disjunções produzidas pelos processos globais que, constantemente, produzem resistências contrárias as forças dominantes. A arte, na figura do rap, nada mais é que uma resposta às posições das forças dominantes, se caracterizando como um sintoma reativo às opressões atuantes no mundo contemporâneo. Na mesma direção, Jacques Rancière (2009, p. 17) salienta que as práticas artísticas são modos de fazer “que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”.

Em *O Cara de óculos part. Bia Nogueira* (DJONGA, 2020c), ele canta:

Disposição e motivo de sobra pra trocar
Carrego a peça e a bandeira pra vida melhorar (DJONGA, 2020c).

Neste trecho, o rapper indica que vontade, desejo e disposição para “trocar”, ou seja, para combater não falta. Por isso, ele carrega a “peça” – a sua arma – e a sua “bandeira” = a sua causa, seus princípios e suas lutas – para a frente de batalha.

Em *Oto patamá* (DJONGA, 2020d) canta:

Se cada um é um universo
Quem salva uma vida salva um mundo inteiro
Seja protagonista da sua história
Pega a folha e muda o roteiro (DJONGA, 2020d).

Neste trecho, se apega nas pequenas revoluções, naquilo que é possível de ser realizado. Se uma vida puder ser salva, inclusive a sua mesmo, já valeu a pena. Assumir esse protagonismo que o Djonga aponta significa construir um mundo diferente. Entretanto, para “mudar o roteiro”, se faz necessária a aniquilação desse mundo e das formas que fazem morrer.

6 Me dá meu copo que já era: por uma escrita do desastre

Arte é pra incomodar, causar indigestão
Antes de tu engolir, te trago um prato cheio
Cagando potes pra classe média culpada
Que agora quer colar com nós
(DJONGA, 2019f).

Me dá meu copo que já era. O final do baile é sempre melancólico. Desligam o som, acendem as luzes e a *rapaziada* vai para *baia*¹⁰³. Deu. *Já eras.* A vontade era seguir a *revoada*¹⁰⁴ porque ideia *pra trocar* tem, *tá ligado?* O pente tá carregado. Aliás, nesse percurso diversifiquei a minha munição e aprendi a utilizá-la de várias formas. Contudo, os prazos e a finitude de uma vida me obrigam a *dar uma seguradinha* nesse ânimo todo [calma]. A ruptura e a disjunção compõem vida e pesquisa, amarrando-as em tom de fechamento de processo. Processo esse inacabado, como um arquivo em beta, podendo ser constantemente revisitado, remodelado, repensado.

Se não fosse para “incomodar e causar indigestão” (DJONGA, 2019f) eu nem vinha. Não teria porquê. Cada palavra emerge da forma que emerge nesse texto porque o sentimento de revolta potencializa a tônica da pesquisa, visando contestar a todo instante as verdades estabelecidas no sistema vigente, tensionando as forças dominantes que expropriam as nossas forças vitais. Encarar as dores enunciadas pelo rap não significa atenuá-las, mas assumi-las para que estratégias de fuga possam ser delineadas, intencionando a coragem de “lançar sementes ao vento, com a esperança dos encontros que possam produzir, das diferenças que possam fazer vingar, nos encantando com as múltiplas criações que podem ser produzidas a partir delas” (GALLO, 2017, p. 113).

Durante a escrita dessa dissertação, abandonei umas *paradas* ao passo que abracei outras. Por *paradas*, nesse caso, lê-se: teorizações, conceitos-ferramentas, metodologias, ideias etc. O próprio processo de escrita possibilitou flexionar a norma constantemente, sobretudo porque busquei uma forma de registro subversiva e transgressora, incidindo, inclusive em cada reflexão realizada e registrada nesta pesquisa. Retorno a Derrida e Roudinesco (2004) sobre a *leitura assinada* para marcar a minha *escrita assinada* como processo que deixou marcas autobiográficas [intensas] no texto, forjadas pelos afetos e desejos insurgentes de um jovem de *quebrada*, que fala e escreve com gírias e se indigna com a injustiça e a desigualdade social que as forças dominantes reforçam.

Adentrei neste estudo em uma das narrativas do rap, a partir das músicas do rapper Djonga, na qual a desobediência ganha a forma de insurgência para registrar não apenas algumas das direções em que essa insurgência se processa, mas, também, como através dela se processam (re)afirmações identitárias, sobretudo reforçando a etnia negra como uma forma legítima de ser, de estar e de habitar o mundo, assumindo posicionamento crítico diante da realidade, exaltando a beleza negra, salientando a importância da ancestralidade,

¹⁰³ Gíria. Substantivo feminino – **ba.i.a** – Casa.

¹⁰⁴ Gíria. Substantivo feminino – **re.vo.a.da** – Festa sem limites, sem hora para terminar.

desconstruindo estereótipos pejorativos, tais como os que qualificam homens negros como “ladrão”, bem como os que objetificam as mulheres negras à mera instrumentalização, retirando-lhes o direito à vida; o pertencimento, que estabelece práticas de contraconduta em meio a coletividade, ressaltando a importância dos laços familiares, bem como com os *manos*, reconhecendo-se nas histórias e narrativas daqueles que há muito passaram e contribuíram para o desenvolvimento da periferia, do rap e dos seus iguais.

Além das reafirmações identitárias e de pertencimento, a hipercrítica é uma dimensão potente dos raps do Djonga, apontando para as inconsistências do sistema vigente, expondo o racismo que segrega, fere e assassina corpos negros diariamente, criticando com intensidade o Estado e a polícia, como maiores agentes à serviço da necropolítica, reclamando das forças dominantes que mantêm os *bangs* como estão, posicionando os sujeitos em lugares desiguais que não possibilitam nada para além da sobrevivência – e olha lá –, reclamando das pautas conservadoras, que patologizam e zombam da diferença, assinalando a importância da desconstrução das verdades estabelecidas; e, por fim, a destruição do mundo atual, suscitando ódio ao Bolsonaro e ao bolsonarismo que agem em contrariedade à diferença, subjugando-a e humilhando-a, indicando a necessidade de atear fogo nos racistas, ou seja, de combater o intolerável com a mesma força, convidando a população subalternizada, marginalizada e excluída ao levante, à insurgência, à desobediência, à dissidência. Em síntese: a mover-se contra as forças que expropriam a (nossa) força vital.

Pretendi registrar, também, como nessas ações são acionadas pedagogias que qualifiquei como *Pedagogias do Rap*. E essas se enquadram no que Camozzato (2014) chamou de pedagogias do presente, que se caracterizam por responder às exigências contemporâneas, produzindo certos tipos de sujeitos que lhe correspondem, adaptando-se ao mundo em que vivemos. Por isso, nos dias atuais, há proliferação, pluralização e adjetivação de pedagogias que emergem para tratar daquilo que as interpelam. Foi exatamente por compreender o sujeito e as pedagogias como fabricados, flexíveis e mutáveis, que se tornou possível qualificar um tipo específico de pedagogia, unindo o substantivo ao adjetivo, formando a locução adjetiva *Pedagogias do Rap*, no plural, pois entendo que existem muitas pedagogias no rap que divergem, construindo itinerários singulares de atuação e acionamento. Aqui, a discussão centrou-se nas *Pedagogias do Rap* que atuam na dimensão da insurgência. As músicas analisadas, que atuam como pedagogias no tempo presente, se caracterizam como um clamor, um grito em direção às insurreições, ao passo que se caracterizam com uma resposta aos desafios do mundo contemporâneo.

Se o mundo em que vivemos foi construído na história, nós também podemos destruí-lo. Para destruímos esse mundo, tal como ele é hoje, precisamos cultivar ódio por ele (CULP, 2020), pois só construiremos um futuro diferente, quando deixarmos de reproduzir as condições do presente. Aquilo que Deleuze (1976) tanto admirava em Nietzsche: o gosto pela destruição. E destruição, aqui, tem conotação positiva. Destruir para poder reconstruir de um modo distinto do anterior, ampliando as possibilidades de habitação do mundo e respeitando às diferenças entre os modos de ser sujeito. Essa recusa ao mundo presente do jeito que ele é começa com um não. Já não podemos mais aceitar as desigualdades sociais e os preconceitos que incidem nos corpos dos sujeitos, posicionando-os em lugares desiguais, executando pulsões de vida, formas de ser no mundo, em um esforço arrebatador contra a diferença. Desobedecer é imperativo para que seja possível sair em defesa da pluralidade das formas de vida, exceto da forma fascista de ser.

Saio em defesa à uma escrita do desastre para libertamos a vida onde ela é prisioneira ou de tentá-la em um combate incerto (DELEUZE; GUATTARI, 2010), no presente, aqui e agora, pois a contemporaneidade carrega uma urgência sufocante. Por mais pessimista e sombria que a opção pela destruição possa parecer, na verdade, ela é o desejo positivo de mudança e transformação, aqui e agora. Lembremos: a neutralidade nos posiciona ao lado das forças dominantes. Não aceitemos mais nenhum tipo de opressão é o brado que se inscreve nessa pedagogia da insurgência, que clama pela morte desse mundo, nem que seja fugindo, mas carregando uma arma na mão.

Referências

Literatura

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Pedagogia: a arte de erigir fronteiras. In: BUJES, Maria Isabel Edelweiss; BONIN, Iara Tatiana (Orgs.). **Pedagogias sem fronteiras**. Canoas: ULBRA, 2010, p. 21-31.

ALBUQUERQUE, Fabiane. **Mulheres negras e o direito ao amor: entre escolher e ser escolhida**. jan./2021. Portal Geledés. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/mulheres-negras-e-o-direito-ao-amor-entre-escolher-e-ser-escolhida/>>. Acesso em 10 jan. 2021.

ALMEIDA, Silvio Luiz. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANDRADE, Paula Deporte; COSTA, Marisa Vorraber. Nos rastros do conceito de pedagogias culturais: invenção, disseminação e usos. **Educação em Revista**, Rio de Janeiro, n. 33, p. 1-23, 2017.

ANDRADE, Paula Deporte de. Cultura e pedagogia: a proliferação das pedagogias adjetivadas. In: ANPED SUL, 10., 2014, Florianópolis. **Anais eletrônicos...**, Florianópolis: ANPED, 2014, p. 1-19.

BAGNO, Marcos. **O preconceito linguístico**. São Paulo: Loyola, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Legisladores e intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 1976.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BÉTHUNE, Christian. A propósito da expressão “menor”: o que o rap faz à cultura dominante. In: AMARAL, Mônica do; CARRIL, Lourdes (Orgs.). **O Hip-Hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação**. São Paulo: Alameda, 2015, p. 27-47.

BONIN, Iara et al. Por Que Estudos Culturais?. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 45, n. 2, p. 1-22, maio/ago., 2020.

BUJES, Maria Isabel Edelweiss. Descaminhos. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos Investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 11-33.

BUJES, Maria Isabel Edelweiss. **Infância e maquinarias**. Porto Alegre: UFRGS, 2001, 258 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

CAMOZZATO, Viviane Castro; COSTA, Marisa Vorraber. Da pedagogia como arte às artes da pedagogia. **Pro-posições**, Campinas, v. 24, n. 3, p. 161-182, set./dez., 2013a.

CAMOZZATO, Viviane Castro; COSTA, Marisa Vorraber. Vontade de pedagogia – pluralização das pedagogias e condução de sujeitos. **Cadernos de Educação**, Pelotas, n. 44, p. 22-44, jan./abr., 2013b.

CAMOZZATO, Viviane Castro. **Dá pedagogias às pedagogias** – formas, ênfases e transformações. Porto Alegre: UFRGS, 2012. 203 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

CAMOZZATO, Viviane Castro. Entre a pedagogia legisladora e as pedagogias intérpretes. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 61, p. 501-520, abr./jun., 2015.

CAMOZZATO, Viviane Castro. Pedagogias do Presente. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 39, n. 2, p. 573-593, abr./jun., 2014.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: USP, 2008.

CERQUEIRA, Daniel et al. Atlas da violência, Rio de Janeiro: Ipea, 2017.

CERQUEIRA, Daniel; MOURA, Rodrigo Leandro. **Vidas perdidas e racismo no Brasil**. Brasília: Ipea, 2013. (Nota Técnica, n. 10).

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

COSTA, Gabriela; GUALDA, Dulce. Antropologia, etnografia e narrativa: caminhos que se cruzam na compreensão do processo saúde-doença. **História, Ciências, Saúde**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 4, p. 925-937, out./dez., 2010.

COSTA, Marisa Vorraber. Estudos Culturais e educação – um panorama. In: SILVEIRA, Rosa Maria Hessel (Org.). **Cultura, poder e educação: um debate sobre estudos culturais em educação**. Canoas: ULBRA, 2011, p. 103-116.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos Culturais, educação e pedagogia. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 36-61, maio/ago., 2003.

COSTA, Marisa Vorraber. Sobre a contribuição das análises culturais para a formação de professores no início do século XXI. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 37, p. 129-152, maio/ago., 2010.

COUTINHO, Eduardo Granja; ARAÚJO, Marianna. Hip-Hop: uma fala histórica contra-hegemônica. **Revista Cultura Crítica**, São Paulo, ed. 14, p. 47-55, 2013.

CULP, Andrew. **Dark Deleuze: pela morte desse mundo**. São Paulo: GLAC, 2020.

- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: Editora 34, 2011b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. **De que amanhã... diálogos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Levantes**. São Paulo: Sesc edições, 2017.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005.
- ELLSWORTH, Elizabeth. **Places of leaning: media, architecture and pedagogy**. New York: Routledge, 2005.
- FARIA, Ângela. **Destaque do rap nacional, mineiro Djonga celebra conquistas dos jovens negros em novo disco**. abr./2018; Portal Uai. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2018/04/01/noticias-musica,224782/destaque-do-rap-nacional-mineiro-djonga-celebra-conquistas-dos-jovens.shtml>>. Acesso em 20 mar. 2020.
- FERNANDES, Gilson et al. O rap como ferramenta de resistência: A influência da musicalidade do Djonga para a construção da luta negra no País. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUDESTE, 24., 2019, Vitória. **Anais eletrônicos...** Vitória: INTERCOM, 2019, p. 1-15.
- FERNANDES, Rhuann. O rap nacional e o caso Djonga: por uma sociologia das ausências e das emergências. **Revista Latino Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, Foz do Iguaçu, v. 5, n. 3, p. 1-25, set./dez., 2019.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio: o dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2008.

FERREIRA, Mauro. **Djonga expõe imagem da violência da área do rapper na capa do quarto álbum.** mar./2020, G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/03/09/djonga-expoe-imagem-da-violencia-da-area-do-rapper-na-capa-do-quarto-album.ghtml>>. Acesso em 01 nov. 2020.

FERREIRA, Mauro. **Djonga rouba atenções na cena de hip hop com o terceiro álbum, 'Ladrão'.** dez./2019, G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/12/26/djonga-rouba-atencoes-na-cena-de-hip-hop-com-o-terceiro-album-ladrao.ghtml>>. Acesso em 01 nov. 2020.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Cultura e educação, tensão nas fronteiras. In: BUJES, Maria Isabel Edelweiss; BONIN, Iara Tatiana (Org.). **Pedagogias sem fronteiras.** Canoas: ULBRA, 2010, p. 9-19.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento:** ditos e escritos II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

G1. **Djonga é 1º brasileiro indicado a prêmio BET Hip Hop Awards nos Estados Unidos.** out./2020, G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/09/30/djonga-e-indicado-a-premio-de-hip-hop-nos-estados-unidos.ghtml>>. Acesso em 01 nov. 2020.

GALLO, Silvio. O Aprender em Múltiplas Dimensões. **Perspectivas da Educação Matemática**, Campo Grande, v. 10, n. 22, p. 103-114, 10 jun., 2017.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro.** São Paulo: Editora 34, 2001.

GIROUX, Henry; MCLAREN, Peter. Por uma pedagogia crítica da representação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flávio (Orgs.). **Territórios contestados:** o currículo e os novos mapas políticos e culturais. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 144-158.

GROS, Frédéric. **Desobedecer.** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GROSSBERG, Lawrence. El corazón de los Estudios Culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 10, p. 13-48, enero/junio, 2009.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez., 1997a.

HALL, Stuart. Cultural identity and diáspora. In: WOODWARD, Katryn. **Identity and difference.** London: Sage/Open University, 1997b.

HALL, Stuart. The spectate of the other. In: HALL, Stuart. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: Sage/ Open University, 1997c.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

KANT, Immanuel. **Sobre a pedagogia**. Piracicaba: Unimep, 2006.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **O sujeito da educação: estudos foucaultianos**. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 35-86.

LEITE, Icaro de Oliveira; PEREIRA, Ciline Margarete. Crítica Social e resistência em “Corra”, do rapper Djonga. **Revista Uniabeu**, Nova Iguaçu, v. 12, n. 32, p. 66-81, set./dez., 2019.

MAKNAMARA, Marlécio. Quando artefatos culturais fazem-se currículo e produzem sujeitos, **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 27, n. 1, p. 4-18, jan./abr., 2019.

MAUCH, Matthias et al. The Evolution of Popular Music: USA 1960-2010. **Royal Society Open Science**, London, v. 2, n. 5, p. 1-15, may, 2015.

MEDEIROS, Jefferson Ubiratan de Araújo. Antropofagia, ancestralidade e territorialidade na construção da figura do ladrão no rap de Gustavo Pereira, o Djonga. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 19, n. 218, p. 35-47, set./out., 2019.

MEYER, Dagmar Elisabeth Estermann; SOARES, Rosângela de Fátima. Modos de ver e de se movimentar pelos “caminhos” da pesquisa pós-estruturalista em Educação: o que podemos aprender com – e a partir de – um filme. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss (Orgs.). **Caminhos Investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 23-44.

NARODOWSKI, Mariano. **Comenius e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

NATHANAILIDIS, Andressa Zoi. Das fissuras sociais ao grito pela arte: o rap, a revolta e a política, nos trâmites de uma “nova canção”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., 2011, Recife. **Anais eletrônicos...** Recife: INTERCOM, 2011, p. 1-15.

NEGUS, Keith. **Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005.

NELSON, Gary; TREICHLER, Paula; GROSSBERG, Lawrence. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 7-37.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun., 2009.

PIETERSE, Alex. Perceveid racism and mental health among black americans adults: a meta

- analytics review. **Cousenling Psychology**, Washington, v. 59, n. 1, p. 1-9, 2012.
- PISKOR, Ed. **Hip-Hop: genealogia**. São Paulo: Veneta, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RICHARD, Big. **Hip-Hop: Consciência e Atitude**. São Paulo: Livro Pronto, 2005.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROSE, Tricia. **Black Noise: Rap music and Black Culture in Contemporary America**. Hanover, New Hampshire: Wesleyan University, 1994.
- SALLES, Écio de. A narrativa insurgente do hip-hop. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 24, p. 89-109, jul./dez., 2004.
- SAMPAIO, Elias de Oliveira. **As desigualdades são categóricas e duradouras, estúpidos!** set./2020. Portal Geledés. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/as-desigualdades-raciais-sao-categoricas-e-duradouras-estupido/>>. Acesso em 10 dez. 2020.
- SANTOS, Lia Machado dos; MEDEIROS, Rosângela Fachel de. Entre o Machado de Assis e de Xangô: o sincretismo religioso no rap brasileiro de Djonga e Baco Exu do Blues. In: JORNADAS DO MERCOSUL, 5., 2018, Canoas. **Anais eletrônicos...** Canoas: Editora Unilasalle, 2018, p. 204-207.
- SHUSTERMAN, Richard. Estética rap: violência e arte de ficar na real. In: DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie. **Hip-Hop e a filosofia**. São Paulo: Madras, 2006, p. 66-75.
- SILVA, Eloenes Lima da. Grafites, pichações e outras pedagogias das ruas: juventudes, cultura visual e educação. In: CAMOZZATO, Viviane Castro; CARVALHO, Rodrigo Saballa de; ANDRADE, Paula Deporte (Orgs.). **Pedagogias Culturais: a arte de produzir modos de ser e viver na contemporaneidade**. Curitiba: Appris, 2016, p. 53-68.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. Currículo e identidade social: territórios contestados. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 185-201.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias de currículo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- SILVESTRE, Neomisia. **Como um festival que celebra a cultura negra me ensinou o que é pertencimento**. ago./2017 Portal Geledés. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/como-um-festival-que-celebra-cultura-negra-me-ensinou-o-que-e-pertencimento/>>. Acesso em 05 dez. 2020.
- SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da razão cínica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SODRÉ, Muniz. “**O negro é um cidadão invisível.** Quando ele aparece, a violência aparece também. nov./2020. Gênero e Número. Disponível em: <<http://www.generonumero.media/o-negro-cidadao-invisivel-violencia/>>. Acesso em 08 dez. 2020.

SOVIK, Liv. **Branquitude e Racialização:** qual o lugar da educação?. ago./2019. Portal Geledés. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/branquidade-e-racializacao-qual-e-o-lugar-da-educacao/>>. Acesso em 07 dez. 2020.

SOVIK, Liv. **Tropicália Rex:** música popular e cultura brasileira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.

STEINBERG, Shirley; KINCHELOE, Joe (Orgs.). **Cultura infantil:** a construção corporativa da infância. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TRASK, Roberto Lawrence. **Dicionário de linguagem e linguística.** São Paulo: Contexto, 2004.

VEIGA-NETO, Alfredo. Dominação, violência, poder e educação escolar em tempos de Império. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Figuras de Foucault.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 13-38.

VEIGA-NETO, Alfredo. É preciso ir aos porões. **Revista Brasileira de Educação,** Rio de Janeiro, v. 17, n. 50, p. 267-282, maio/ago., 2012.

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da violência 2015.** Homicídios de Mulheres no Brasil. FLACSO: Brasília, 2015.

WISNIK, José Miguel. **O som e sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita:** ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. Algumas considerações sobre a articulação entre Estudos Culturais e Educação (e sobre algumas mais). In: SILVEIRA, Rosa Maria Hessel (Org.). **Cultura, Educação e Sociedade – Um debate sobre Estudos Culturais e Educação.** Canoas: ULBRA, 2005, p. 165-181.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. Análises culturais – um modo de lidar com histórias que interessam à educação. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos Investigativos II:** outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 73-92.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura:** usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze:** uma filosofia do acontecimento. São Paulo: Editora 34, 2016.

Discografia

BLUES, Baco Exu do. Me desculpa Jay Z. In: **Bluesman.** Gravadora Independente, 2018.

- BROWN, Mano. Capítulo 4, Versículo 3. In: **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.
- BROWN, Mano. Mulheres Vulgares In: **Holocausto urbano**. São Paulo: Zimbabwe, 1990.
- BROWN, Mano. Vida Loka I. In: **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.
- DJONGA. 1010. In: **O menino que queria ser deus**. São Paulo: Ceia Ent., 2018a.
- DJONGA. Atípico. In: **O menino que queria ser deus**. São Paulo: Ceia Ent., 2018b.
- DJONGA. Bença. In: **Ladrão**. São Paulo: Ceia Ent., 2019a.
- DJONGA. Bené. In: **Ladrão**. São Paulo: Ceia Ent., 2019b.
- DJONGA. Corre das notas. In: **Heresia**. São Paulo: Ceia Ent., 2017a.
- DJONGA. Deus e o diabo na terra do sol part. Felipe Ret. In: **Ladrão**. São Paulo: Ceia Ent., 2019c.
- DJONGA. Entre o código da espada e o perfume da rosa. In: **Heresia**. São Paulo: Ceia Ent., 2017b.
- DJONGA. Esquimó. In: **Heresia**. São Paulo: Ceia Ent., 2017c.
- DJONGA. Falcão. In: **Ladrão**. São Paulo: Ceia Ent., 2019d.
- DJONGA. Fantasmas. In: **Heresia**. São Paulo: Ceia Ent., 2017d.
- DJONGA. Gelo part. NGC Borges e FBC (prod. Coyote Beatz). In: **Histórias da Minha Área**. São Paulo: Ceia Ent., 2020a.
- DJONGA. Hat trick. In: **Ladrão**. São Paulo: Ceia Ent., 2019e.
- DJONGA. Heresia. In: **Heresia**. São Paulo: Ceia Ent., 2017e.
- DJONGA. Junho de 94. In: **O menino que queria ser deus**. São Paulo: Ceia Ent., 2018c.
- DJONGA. Ladrão. In: **Ladrão**. São Paulo: Ceia Ent., 2019f.
- DJONGA. Leal. In: **Ladrão**. São Paulo: Ceia Ent., 2019g.
- DJONGA. Não sei rezar (prod. Coyote Beatz). In: **Histórias da minha área**. São Paulo: Ceia Ent., 2020b.
- DJONGA. O cara de óculos part. Bia Nogueira (prod. Coyote Beatz). In: **Histórias da minha área**. São Paulo: Ceia Ent., 2020c.
- DJONGA. O mundo é nosso part. BK. In: **Heresia**. São Paulo: Ceia Ent., 2017h.

DJONGA. Olho de tigre. **Single**. São Paulo: Pineapple StomrTV, 2017f.

DJONGA. Oto patamá (prod. Coyote Beatz). In: **Histórias da minha área**. São Paulo: Ceia Ent., 2020d.

DJONGA. Santa ceia part. Yodabren. In: **Heresia**. São Paulo: Ceia Ent., 2017g.

DJONGA. UFA part. Sidoka, Sant. In: **O menino que queria ser deus**. São Paulo: Ceia Ent., 2018d.

EMICIDA. Mãe. In: **Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa...** São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015.

SABOTAGE. Respeito é pra quem tem part. RZO. In: **Rap é compromisso**. São Paulo: Cosa Nostra, 2000.

Videografia

BILGRAFIA Mano Brown. Planeta Novo. **Youtube**. 02 de abr. 2020. 18min47s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=60-0NTUblEw&t=2s>>. Acesso em 06 jul. 2020.

CRIOLO e Mano Brown na trincheira do rap e do mundo. Trip TV. **Youtube**. 02 de ago. 2018. 4min50s. Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=-ehF9Da2tTY>>. Acesso em 01 abr. 2020.

DISSECAÇÃO | Djonga – Heresia. RAP TV. **Youtube**. 21 de set. 2017. 28min51s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eeNkvg4gqG0&ab_channel=RAPTV>. Acesso em: 11 abr. 2020.

DJONGA: “Até hoje eu ão tenho dimensão do meu tamanho”. Papo de Música. **Youtube**. 7 de abr. 2020. 18min24s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GjUK0Fc9dT4&t=602s&ab_channel=PapodeMusica>. Acesso em: 14 jun. 2020.

DJONGA – O Menino Que Queria Ser Deus - Entrevista/Making Of. ONErpm. **Youtube**. 16 de mar. 2018. 4min51s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5tC1rJvht9k&t=167s&ab_channel=ONErpm>. Acesso em: 10 jan. 2020.

FALATUDJONGA – O Menino Que Queria Ser Deus. FALATUZETRE. **Youtube**. 26 de jun. 2018. 28min55s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cDs_WEsYW1Q&t=292s&ab_channel=FALATUZETR%C3%8A>. Acesso em: 21 jan. 2020.

HIP-HOP Evolution. Direção: Darby Wheeler. Produção: Banger Films. Intérprete: Shad Kabango. Roteiro: Rodrigo Bascunan. Canadá: **Netflix**, 2016. Disponível em: <<https://www.netflix.com/title/80141782>> Acesso em: 1 jun. 2020.

MANO Brown, um sobrevivente do inferno | Entrevista completa. Le Monde Diplomatique Brasil. **YouTube**. 27 de fev. 2018. 20min21s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U_OsF4y4zuY>. Acesso em 08 jul. 2020.

MANO Brown e Francisco Bosco discutem lugar de fala e apropriação cultural. Trip TV. **YouTube**. 15 de dez, 2017. 13min03s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LjUiDoQEb9o>> Acesso em 01 jul. 2020.

RODA Viva | Mano Brown | 2007. Roda Viva. **YouTube**. 15 de mar. 2018. 1h24min30s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IaQWmNkqkSg>>. Acesso em 01 abr. 2020.

THE Get Down. Direção: Baz Luhrmann. Produção: Baz Luhrmann; Shawn Ryan; Catherine Martin. Intérprete: Daveed Diggs. Roteiro: Baz Luhrmann. Estados Unidos: Netflix, 2016. Disponível em: <<https://www.netflix.com/title/80025601>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

TV Cult entrevista Mano Brown. RacionaisTV. **YouTube**. 12 de jan. 2015. 29min59s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M3-yW6G_6AY&t=9s>. Acesso em 11 abr. 2019.

VOCÊ ainda é o Emicida da Rinha? - Vem de Zap 19. Emicida. **YouTube**. 25 de fev. 2019. 3min54s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P-GvuczEnWo&ab_channel=Emicida>. Acesso em 09 abr.2019.

ANEXO I**MÚSICAS SELECIONADAS****Álbum Heresia**

O corre das notas
Esquimó
O mundo é nosso part. BK

Álbum O menino que queria ser Deus

Atípico
Junho de 94
UFA part. Sidoka, Sant

Álbum Ladrão

Hat trick
Ladrão
Falcão

Álbum histórias da minha área

O cara de óculos part. Bia Nogueira
Oto patamá
Gelo part. NGC Borges, FBC
Single Olho de tigre

OLHO DE TIGRE (2017)



01 Olho de tigre

Um boy branco, me pediu um high five
 Confundi com um Heil, Hitler
 Quem tem minha cor é ladrão
 Quem tem a cor de Eric Clapton é
 cleptomaníaco
 Na hora do julgamento, Deus é preto e
 brasileiro
 E pra salvar o país, cristão, ex-militar
 Que acha que mulher reunida é puteiro
 Machista 'tá osso
 E até eu que sou cachorro não consigo
 mais roer
 E esse castelo vai ruir, e eles são fracos,
 vão chorar até se não doer
 Não queremos ser o futuro, somos o
 presente
 Na chamada a professora diz, "Pantera
 Negra"
 Eu respondo, "Presente"
 Morreu mais um no seu bairro
 E você preocupado com a buceta branca
 Gritando com a preta, "Sou eu quem te
 banca!"
 Assustando ela, "Sou eu quem te espanca!"
 Mais que um beck bom
 Profissão nenhuma exige que analise
 pernas
 Sustentar família exige que tu faça planos
 Dizem que sou frio, duro como uma pedra
 Rasgam fácil, parecem feitos de pano
 'Tô olhando da janela, sociedade escrota
 Caras que pagam de macho com o pau
 boca
 Bando de pau no cu
 Bando de pau no cu!
 Nesse quesito serão premiados
 Hors Concours
 'Tô crítico igual cartoon do Henfil
 Com esses Danilo Gentili eu não vou ser
 gentil
 Te informando, Jornal Nacional
 Talvez por isso que me chamam de
 sensacional
 Tenho sido tão verdadeiro
 Que prefiro não usar ouro, e não ser falso
 em nada

Tem quem fica a ver navios
 E tem quem chega longe de jangada
 Sensação, sensacional
 Sensação, sensacional
 Sensação, sensacional
 Firma, firma, firma
 Fogo nos racista
 Sensacional
 E sensação, sensacional
 Sensação, sensacional
 Firma, firma, firma
 Fogo nos racista
 Falam tanto de Deus e diabo
 É que vocês só enxergam 2D
 Dominei as peças do dominó
 Cantando em dó menor pra ser o sol maior
 Um artista versátil
 Portando Versace
 Mas se quiser versar aqui
 Não importa seu kit
 Moleques fumando pedra
 Nós só lançando pedrada
 Consuma dos nossos craques
 Pra ver que crack num é nada
 É que tudo acaba em pizza
 A massa condicionada
 Nas bordas e sem recheio
 Mas creio que um dia passa
 Não sei o que é rap game
 Deve ser mais um videogame que eu não
 pude ter
 Meio que 'tá no ar
 Coisas que não se podem ver
 Estranho
 Tipo gente de pele clara se chamando de
 nigga
 Eles me lembram Vikings
 Eu 'tô lembrando Tiga
 Melhor Tyga, eye of tiger
 Estamos de olho
 Eye of tiger, eye of tiger, eu sigo de olho
 Olha eu olhando pros fascista
 Igual Floyd olha pro McGregor
 Se num entendeu o que eu tô falando
 Eu devo 'tá falando grego, ó
 Sou reflexo da sociedade, reflexo virou
 matéria

Os preto 'tá tão no topo
Que pra abater só um caça da Força Aérea
Seu time cometeu falta grave
Nós resolve no tapa
E meu disco é a prova
Que se pode julgar o livro pela capa
Sensação, sensacional
Sensação, sensacional (ei)
Sensação, sensacional
Firma, firma, firma
Fogo nos racista
Sensacional
E sensação, sensacional
Sensação, sensacional

HERESIA (2017)



Composições

01 Corre das notas

02 Entre o código da espada e o perfume da rosa

03 Esquimó

04 Fantasma

05 Santa ceia part. Yodabren

06 Verdades inventadas

07 Geminiano

08 Heresia

09 Irmãos de arma (FBC Interlúdio)

10 O mundo é nosso part. BK

01 Corre das notas

Pista salgada como água do mar
 Chamem o bombeiro
 A maioria não sabe nadar
 Apesar de ser egoísta
 E não transformar nada em vinho
 Eu sou profeta e como Cristo me coroaram
 com espinhos
 Batendo milhões no YouTube
 E ainda assim batendo carteira no Centro
 Disseram "quem pariu Matheus que
 embale, que embale"
 E eu digo que embale também quem gozou
 dentro
 E os únicos que ganham por ser revelação
 É um grupo de samba
 Tipo, nova geração
 Então sapateia pra se virar
 Dinheiro não se compra, talento se vende
 Vai que nessa dá!
 Nunca vi tanta mentira como nessas festas
 Essa minas me amam mesmo ou só
 pregam peças?
 Esses manos são de dar dó
 Mais falsos que Fábio Assunção parar de
 cheirar pó
 Mais falso que broxar pela primeira vez
 Querem competir com o melhor e não
 querem ser freguês
 Procuram verdade de Nike no pé
 Tipo se dizer vegano comendo filet
 E eles querem provar do estoque
 Querem que eu desentoque
 E eu tipo don't stop
 Ou aguarde ou se enforque
 Sou samurai sem coque
 Sou rock, não pop
 Sou Thor, versos pra matar Loki
 É o corre das notas
 Nem que valha o sangue alheio é o corre
 das notas
 Não se corre dos botas
 Nem que valha o sofrimento eu vou fugir
 dos botas
 É o corre das notas
 Nem que valha o sangue alheio é o corre
 das notas
 Não se corre dos botas

Nem que valha o sofrimento eu vou fugir
 dos botas
 O capeta é uma mulher, sorte que deus
 também era
 Azar o seu se ela não quer te dar
 Desconfie que quem trouxe o pecado foi
 Adão
 Tipo os que oferecem a maçã e não querem
 me pagar
 Caneta mais cara que os kit's
 E esse jogo que toda vez que eu jogo eu
 zero
 Me sinto Scar, cercado de idiotas
 Tenho reinado como Simba, demais pro
 seu quintal, prospero
 Acorde e solta a corda
 Que esses pilantra cai
 Uns caçam recompensa, outros caçam wi-
 fi
 Não acredito que exista, me parece sci-fi
 Não acredito que insista, se tem cash me
 buy
 Tem quem negue e insista, não tem cash
 ela trai
 Não é Tony Ramos mas se ligar pra outro
 o chifre é free, boi
 Sua cabeça não perca
 Ela 'tava com a porta aberta e você quis
 pular a cerca
 Iludido com o cheiro da sua falsa fama
 Com perfume pirata, aquela falsa dama
 Sua caneta novela, uma falsa trama
 Se já tem pelo pubiano não venha com
 drama
 Esses cara se acham foda
 Mas nem das mina e nem dos mano
 Sabem o cheiro do vermelho
 Esses caras se acham foda
 Bate punheta na frente do espelho
 É o corre das notas
 Nem que valha o sangue alheio é o corre
 das notas
 Não se corre dos botas
 Nem que valha o sofrimento eu vou fugir
 dos botas
 É o corre das notas
 Nem que valha o sangue alheio é o corre

das notas
Não se corre dos botas

Nem que valha o sofrimento eu vou fugir
dos botas.

03 Esquimó

Começam a transa pensando no gozo
Nem começaram a beber
Já tão imaginando o gorfo
Mentes distantes, tipo no golfo
O frente da rua no golf
Como matilha os chame de wolf, são
animais
Logo somos Dr. Dolittle
São desleais
Então calar é ouro
Enquanto Brown é 157, eles 171
Jamais será Castelos & Ruínas
Quem é Rátimbum
Quem errar ti bum
Vão tombar sem ser Karol Conká
Aqui não é Pokemón, e é ratatá
Problema é meu segundo nome
Veja no cartório
Eu sou de conferir o corpo e visitar velório
Eles tem glock até o dente
Mas até hoje não aprendeu qual lado
descarrega o pente
É, não se entende pra quem se mente
Matam semente
Nas ruas onde, o homem vale sua corrente
Admiro os crente
Tipo o pastor mentindo olhando no seu
olho
Se não vê, use lente
Gente, cês até hoje não entenderam aquela
que o Emicida cita o Gil Vicente
Mas abre o olho com as novinha
Estão achando que se cuidar é só usar
camisinha
Abre o olho da sua novinha
nove meses depois
Eu já sei quem não vai assumir, adivinha?
É, ele não conheceu seus pais
Por isso nunca conheceu paz
Hoje no jogo bandido e polícia
Compare, o morro tem sua própria polícia
Bom ou menos mal, assim, afinal
É, pretos precisam se defender

No final, não temos de quem depender
Por sinal, só temos quem vai nos prender
Sem simpatia, peita a banca
GE, ó nós aí de novo
Bala nos inimigo, bala nos invejoso
Dinheiro pros amigos e muito ouro
Hoje somos riso, amanhã seremos choro
Sem simpatia, ó nós aí de novo
Bala nos inimigo, bala nos invejoso
Dinheiro pros amigos e muito ouro, muito
ouro
Hoje somos riso, amanhã seremos choro
Tem quem tem problema abstrato
Quem zera o extrato
Tem quem não sabe mais, com o que
gastar o extrato, É! É!
Tão pra rescindir seu contrato, tipo, fala
como um papagaio
Só que age como um rato, minha rima é o
gato
Na minha lagoa de sangue, tu não nada
Rival soa como um pato
E, eu dou braçada nos dois sentidos
Eles sentidos
Pois veem minha vitória em todos os
sentidos
Aplausos sempre consentidos
Tipo Alexandre, lugares conquistados
Não concedidos
A vida é um crime, cês tão rendidos
Se a vida é acumular dinheiro, cês tão
falidos
Se a vida fosse uma buceta, cês tão fodidos
Se a vida for um labirinto, cês tão perdidos
Tipo Jack Nicholson em Iluminado
Tome cuidado, minha mente é um campo
minado
Andam dizendo que eu preciso ser
estudado
E eu pensando, eles precisam ser
assassinado
Aquele cheque precisa ser assinado
Quem tá com a moral em xeque, precisa
ser perdoado

Aquele jab precisa ser desviado
 O policial precisa ser confrontado
 Sujeito homem fala, não manda recado
 Lei do cuidado, onde conversa fiado
 Onde tem quem acha graça zoar viado
 Eu acho engraçado um racista baleado
 Eu sou macumba, o rival amaldiçoado
 Largando linhas, pra nem morto ser calado
 Largando linhas, pra nem morto ser calado
 Sem simpatia, peita a banca
 GE, ó nós aí de novo

Bala nos inimigo, bala nos invejoso
 Dinheiro pros amigos e muito ouro
 Hoje somos riso, amanhã seremos choro
 Sem simpatia, ó nós aí de novo
 Bala nos inimigo, bala nos invejoso
 Dinheiro pros amigos e muito ouro, muito
 ouro
 Hoje somos riso, amanhã seremos choro

10 O mundo é nosso part. BK

Homem negro, inferno branco, tipo
 Tarantino
 Homem branco, inferno banto, tipo tá
 tirano
 Os menor tá desesperado, tipo atirando
 Eu querendo salvar o mundo, e ela
 pergunta "'tá zuando?"
 É que as ruas me lembram o Massacre da
 Serra Elétrica
 Eles tentam roubar, é o massacre da cerca
 elétrica
 E o rap preocupa com o povo ou preocupa
 com a métrica
 Mas os tentáculos do polvo é o que vai me
 afundar
 E o olho que me julga precisa fazer regime
 Ou algum de nós dois vai estar lá na cena
 do crime
 E eu só querendo eu e minha mina na fila
 do cine
 Vendo o filme da minha vitória
 Sou da sua raça, mano, é a nossa vitória
 Já foram farsa, vamo, contar nossa história
 Quilombos, favelas, do futuro seremos
 reis, Charles
 Seremos a negra mais linda desse baile
 charme
 A negra velha mais sábia, crianças a chave
 Eles são cadeado, já foram corrente, sabe?
 O lado negro da força, mato com meu
 sabre
 Te corto com meu sabre
 Como se fosse a noite, 'cê vê tudo preto
 Como fosse um blackout, 'cê vê tudo preto
 São meus manos, minhas minas

Meus irmãos, minhas irmãs, yeah
 O mundo é nosso, hã
 Tipo a noite, 'cê vê tudo preto
 Tipo um blackout, 'cê vê tudo preto
 São cantos de esquinas, de reis e rainhas
 Yeah, o mundo é nosso
 Já disse, pretos no topo, e eu falava sério
 Tipo BK, me veja como exemplo
 Minha quebrada na merda, minha city fora
 do mapa, mano
 Pros meus irmão eu sou exemplo, não
 nasci branco
 Para ser franco, não nasci blanco
 Mesmo assim a Paty quer sentar
 Sou elétrico, tenho em mim a resistência
 Sou DV Afrotribo pondo fim na
 concorrência
 Ganhar dinheiro tipo Cassino de Scorsese
 Gastar dinheiro tipo 'até que a sorte nos
 separe'
 Manos se drogam, pensam até que a morte
 nos ampare
 E a bola de cristal do boy é a taça de
 Campari
 E o morro chora, desespero e ainda tem
 barro lá
 Prefeito diz "Senhor é meu pastor, mas
 nada te asfaltarão
 Tudo te faltará, se comprometerá
 Pra consumir doses de alegria, e não
 pagará"
 É o Homem na Estrada de todo dia
 E sabe a resposta, o que é clara e salgada
 Os mais novo vive queimando largada
 Não sabe ler nem escrever, e sabe o nome

da delegada
Sejamos Abraham Lincoln, independência
Com a pele de Barack Obama
Sejamos Tupac Shakur, Afeni Shakur
Achemos a cura pra nossa insegurança
Cada bala de fuzil é uma lágrima de Oxalá
Mas na rua né não, na mão dos cana né não
Na cintura era um celular e eles confundem
com um oitão
Como se fosse a noite, 'cê vê tudo preto
Como fosse um blackout, 'cê vê tudo preto
São meus manos, minhas minas
Meus irmãos, minhas irmãs, yeah
O mundo é nosso, hã
Tipo a noite, 'cê vê tudo preto
Tipo um blackout, 'cê vê tudo preto
São cantos de esquinas, de reis e rainhas
Yeah, o mundo é nosso

O MENINO QUE QUERIA SER DEUS (2018)



Composições

01 Atípico

02 Junho de 94

03 UFA part. Sidoka, Sant

04 1010

05 Solto part. Hot

06 Canção pro meu filho

07 Corra part. Paige

08 Estouro part. Karol Conka

09 De Lá

10 O Eterno

01 Atípico

É o pente descarregado, o trilho
 descarrilhado
 Ou seja, o trem passa por cima
 Não se passe por sonso
 Que eu 'tô igual língua de sogra, sem freio
 Tão chato nas ideia
 Que o racista me chama de macaco prego
 Ou eu que sou escuro demais
 Ou esse mundo que é cego
 Contendo informações importantes
 Então me chame de quadro negro
 Ela diz que me acha a chave
 Fecho portas daquele passado negro
 Peixe que nada sozinho, morre
 Mas o cardume sobrevive
 Se o rap é uma treta no olimpo
 Juntei os deuses do Orum, não me contive
 Então me cerquei dos mais fortes, pique
 Boyz N The Hood
 Se é fita de gangue, eu sou terror dos
 Hooligans
 Pras ovelhas eu sou o leão que ruge
 Formamos uma tropa de gente real
 Não um pelotão de Comando em Ação
 Domine as esquinas
 'Cê num 'tá num jogo de War, irmão
 Ela disse que te acha o ó, irmão
 Por isso 'cê quer provar algo
 Acabou provando do próprio veneno
 Seu corpo, espetáculo, a rua, o palco
 Sei o que aconteceu pra esse avião cair
 Tipo caixa preta
 O passe subiu, eu 'to expensive shit
 Tipo a Tracie e a Tasha preta
 Fique rico no morra ou mate
 Fique vivo, então mate ou meta
 Eu não separo treta e quem perdoa é Deus
 Eu faço valer a caneta
 Ó, essa vai pra quem pensou que nós 'tá
 fraco, uô
 O terror voltou, é o pa-tu-tu-tum, pa-tu-tu-
 tum
 Tiro pra todo lado, uô
 O terror voltou
 Essa vai pra quem pensou que nós 'tá
 fraco, uô

O terror voltou, é o pa-tu-tu-tum, pa-tu-tu-
 tum
 Tiro pra todo lado, uô
 O terror voltou
 Me pediram 'pá dar papo consciente
 Num ouve nem pai e mãe, vai ouvir
 conselho meu?
 Eu 'tô achando que é fácil ficar famoso
 Nem conhecem Racionais, vai ouvir um
 disco meu?
 O hater diz que eu caí no seu conceito
 Pelo menos eu subi na vida
 Olhei no espelho e encontrei Jesus, preto
 Tipo Auto da Compadecida
 Se fosse 2002, eu era Ronaldo
 Quando eu entro, nêgo fala "roubado"
 Problemático, foda e focado
 Rap jogado ao seus pés, exagerado
 Quero Sheron Menezes
 Pra quem acha que bonito é Paris Hilton
 A gente riu com isso
 Todo padrão é vício, todo padrão é vício
 Quando eu era menor, no quesito beleza eu
 ganhava a pior nota
 Hoje as filha da puta que me deram zero,
 fala "crush, me nota"
 Cheio de novinha te querendo
 Mas não faça merda, não fique afoito
 Como diria Marcelo Rezende (hahaha)
 "Foca na 18"
 Ela pergunta sobre o amor, digo que tenho
 sorte no jogo
 Tem quem me enxergue radical
 Tem quem me enxergue pedagogo
 Me interesse em astrologia
 Sensação, esse é meu logo
 Meninas de gêmeos, me liguem
 Garotas de touro, me acham bobo
 Mano, somos iguais
 Vocês querem rivais
 No final dessa partida, vamo' ver quem ri
 mais
 São rimas, sobre o choro das vítimas
 Me puseram nas 20 mais
 8 Mile não é um filme da sua vida, irmão

Ó, essa vai pra quem pensou que nós 'tá
fraco, uô
O terror voltou, é o pa-tu-tu-tum, pa-tu-tu-
tum
Tiro pra todo lado, uô
O terror voltou

Essa vai pra quem pensou que nós 'tá
fraco, uô
O terror voltou, é o pa-tu-tu-tum, pa-tu-tu-
tum
Tiro pra todo lado, uô
O terror voltou

02 Junho de 94

Tentando dar meu melhor na minha pior
fase
Sabe como é, menor
Feridas se curam com o tempo, não com
gaze
E quando ganhei meu dinheiro eu perdi a
base
Logo eu que fiz gritos pros excluídos
Tiração pros instruídos
Chegar aqui de onde eu vim
É desafiar a lei da gravidade
Pobre morre ou é preso, nessa idade
Saudade quando era chinelin no pé
E quase nada pra te provar, camará
Minha vó falou que Deus é pai, não é
padrasto
Então ele me pôs de castigo pra pensar
Fazendo famílias sorrir de norte a sul
Eu fiz minha família chorar e ficar sem
norte
Nessa vida pouca coisa faz sentido
Só que ainda eu não tô pronto para a morte
Hoje eu acordei meio Renato Russo
Querendo recuperar o tempo perdido
Ela diz que ainda é cedo pra chorar
O mundo 'tá tão complicado pra esses pais
e filhos
O seu herói não consegue voar
Virei a porra do vilão que vocês criaram
Cedo demais mirei as estrelas
E foi na porra da minha testa que eles
miraram
Porque o menino queria ser Deus
Queria ser Deus
Porque o menino queria ser Deus
Queria ser Deus
Porque o menino queria ser Deus
Queria ser Deus
O menino queria ser Deus
Queria ser Deus

Antigamente enfrentar medo era fugir de
bala
Hoje em dia enfrentar medo é andar de
avião
Antigamente eu só queria derrubar o
sistema
Hoje o sistema me paga pra cantar, irmão
Eu sou daqueles que dá o papo reto e vive
torto
Assim é fácil, né?
Igual um médico fumante
Ou tipo querer descansar e continuar de pé
Outro dia abri a porta e vi o Trump bem
em cima da Hillary Clinton
Traguei o Carlton e vi que não é à toa
Que a capital do mundo é Washington, não
Compton
Eu só queria meu brinquedo de furar
moletom
Pra acabar com esses bucha tudo
E morrer ídolo, tipo Ayrton
Não morrer cedo, tipo Ayrton
Eu 'tô um livro de Tim Maia escrito por
Nelson Motta, tragédia
Fiz da minha vida um omelete de Brasil
com Hamlet, tragédia
Porque o menino queria ser Deus
Porque o menino queria ser Deus
Porque o menino queria ser Deus
O menino queria ser Deus
Tirei várias pessoas da depressão
Mas não consigo dar um só riso
Seu reflexo é mais cruel que a imagem de
qualquer um
Disso aí morreu Narciso
Perdido por camarins em algum olhar
lascivo
Pra levar ela pro quarto eu fui conciso
E agora ninguém vai chorar meu choro
Mas até quem eu não conheço quer sorrir o

meu sorriso
 Tive que ouvir que eu tava errado por falar
 pro ceis
 Que seu povo me lembra Hitler
 Carregam tradições escravocratas
 E não aguentam ver um preto líder
 Eu devolvi a autoestima pra minha gente
 Isso que é ser hip-hop
 Foda-se os gringo que você conhece
 Diferencie trabalho de hobbie
 Os irmão me ofereceram arma
 Ofereci um fone
 Cada um faz suas escolhas
 Pra não passar fome
 Pro destino ofereceram a alma
 Foram sujeito homem
 E quando eu penso em julgar
 O silêncio me consome
 É pelo Neném e o Dieguin
 Pedro, eu volto pra te buscar
 Esses filha da puta nunca mais vai te atirar
 (não)
 Nunca mais vai te atirar
 Eu percebi que tava tudo errado
 Quando esqueci que meu primeiro som
 chama Corpo Fechado
 E que se eu pular daqui
 Eu deixo vários pai e mãe desamparado
 Eu vou descer dessa marquise
 Depois de tudo que eu andei seria
 retrocesso
 Não sou o primeiro que falou verdades
 Mas um dos únicos que fez sucesso
 Porque o menino queria ser Deus
 Queria ser Deus
 Porque o menino queria ser Deus
 Queria ser Deus
 Porque o menino queria ser Deus
 Queria ser Deus
 O menino queria ser Deus
 Queria ser Deus
 E quem falou que o disco antigo é fraco
 Vai tomar no cu
 Acredito que seja inveja
 Vai tomar no cu
 Reclamam da minha boca suja
 Desculpa aí
 É, e vai tomar no cu de novo
 E me mandaram parar de gritar, hã
 É que minha voz fez a Terra tremer

Fez as mina gemer, fé
 E eu fiz geral levantar as mão, igual cantor
 de Axé, fé
 Linhas de soco acertadas que nem Popó
 Dizendo verdades que nem repórter Esso
 teria coragem
 Nós somos Pit Bull no beat
 Pit Bull no beat
 Eles o cão covarde
 E não tem dom pra Bonnie e Clyde quem é
 Romeu e Julieta
 Ainda que a vida seja um drama de
 Shakespeare
 O ferro na minha cuca
 O peso na minha nuca
 Eu pássaro de alma, preso na arapuca
 Viver machuca
 Talvez por isso que minha língua é uma
 bazuca
 Viver machuca
 E meu cigarro já tá na bituca
 Viver machuca
 Talvez por isso que minha língua é uma
 bazuca
 São lágrimas de vítimas do estigma
 Estagnados pra um filha da puta viajar pra
 Bahamas
 Ô Barrabás
 Seu tapete é feito de sangue
 Da mulher no mangue
 Ou de um membro de gangue
 Ôôôô
 Ôôôô
 Ôôôô
 Ôôôô
 Ôôôô
 Ôôôô
 Ôôôô
 Sou anti-bala, estilo gângster
 Falar demais chiclete azeda
 Zé povinho é o cão, tem esses defeito
 Nós é isso, é aquilo
 O quê? 'Cê não dizia?
 Eu sou um problema, pra quem pensa que
 o rap é pra lóki
 Pretos no topo, e eu falava sério
 Nós somos zica
 Deixa eu devolver o orgulho do gueto
 E dar outro sentido pra frase tinha que ser
 preto

03 UFA part. Sidoka, Sant

Um dia me perguntaram porque engordei
 tanto
 Mano, eu tô comendo dinheiro
 O capitão do meu time, não capitão do
 mato
 O capetão tá na curva com a caneta e o
 contrato, não assinei
 Querem cura gay, não assinei
 Não é bomba que te deixa forte, é alface,
 nem
 Os boy que sempre me olhou torto, eu
 fascinei
 Racistas otários, me deixem em paz!
 Ele atira bem no paintball
 É tipo achar que é prefeito jogando Sim
 City
 Nem passaram na OAB, tão julgando os
 outros
 Palhaços com cara de mau, os chamem de
 It
 Nesse jogo se acham Barça, comigo é
 Lona
 Em todos os sentidos, sou Real
 Como que ele pensou nessa? Esse Djonga
 é foda
 É cada ideia mano, surreal
 Eu sou da Leste, fei
 Cardoso é só lazer
 Geração elevada, mano, é só lazer
 E que não se peita minha banca
 'Cês já tão igual Cesão, careca de saber
 O mano entrou de salto alto, no entanto
 Nós, até sem chuteira, é só gol do meio de
 campo
 Os menino é mil grau, espírito livre
 Tipo que empina moto com dois pé no
 banco
 Sou referência pros menor vivência é com
 os camarada
 Conceito na minha área e ainda sou rei na
 sua quebrada
 Não pega nada!
 Eu já vi que não é isso tudo quando vê as
 quadrada
 Minhas amigas do peito são minhas
 correntes
 Já foram minhas inimigas da perna

Minha autoestima tem crescido tanto
 Que hoje em dia eu chamo ela de dívida
 externa
 Roupas caras compradas no site Farfetch
 E o fetiche dela é eu de cueca da Gucci
 Tanto faz, desde que ela sente no cacete
 Amor, olha como a gente se tornou fútil
 Eu não me consagrei por refrão chicle
 Te amo, moça, mas já esqueci seu nome
 Me disseram "cuidado, menino
 Não se cospe no prato que come
 Desperdice o hoje que amanhã 'cê passa
 fome"
 Sem trocadilho, mas no escuro é os nosso
 que some
 Mc é o caralho, eu sou sujeito homem
 Me dá meu copo que já era
 Sei que sou
 Mais que penso, e penso, jow
 Se eu jogo, eu venço e 'tá tenso, ô
 Nós é jogador, então faça um favor
 E me traz um licor
 Eu sei que sou
 Mais que penso, e penso, jow
 Se eu jogo, eu venço e 'tá tenso, ô
 Nós é jogador, então faça um favor
 E me traz um marrom
 Liga pro Sidoka pra trazer aquele flow
 'Quele flow, 'quele flow, 'quele flow
 Liga pro Sidoka pra trazer aquele flow
 'Quele flow, 'quele flow, 'quele flow
 Pode pá então, fiote
 Pode crer que eu tô além
 Nossa tropa é louca, ela contém
 Tô fazendo acontecer, por isso sempre ela
 vem
 Então fica mais um pouco
 Ô mina, vem
 Ainda vou ter que fazer
 Cada verso virar libra
 Sua mente, calibra!
 Ainda vou ter que fazer
 Cada verso virar libra
 Nós? Raro, safira
 E eu não sou de fazer trato
 Mas se eu fiz, eu vou cumprir
 Camisa 9 'tá no campo, dichavando do

hash

E quanto tempo 'cê perdeu pra tentar ser um pouco nós?
 E quanta gente 'cê perdeu pra você dar valor após?
 Hoje fala fácil, né? Onde já se viu?
 'Cê não tem a view, nem as view mano, 'cê mentiu!
 Taquipariu, mas nessa beat é Sidoka
 Tenta lá falar com ela que ela te corta
 Eu me sinto só, vários ao redor
 E as mina te procura procurando eu
 Então dá a visão menor, ó só, ó só
 Que ela liga pro Coyote procurando Deus
 Pó falar que bateu o flow dos kekara
 Liga lá pro Djonga, traz a mala
 Tirou mano Sant, tomou bala
 Meus mano pilotando Opala
 Ha, mina faz a mala, faz a mala e sobe o jato
 Sidoka 'tá cheio de ouro
 Kitado menor tá chato
 Fala que 'tá feito o trato
 Mas nunca cuspi no prato
 Que se pá que eu for preso vai ter que ser desacato
 E o cupido só me dá pobrema
 Ah, só as mina rouba a cena
 Sidoka do menor sem pena
 Nos versos 'cês num bota algema
 Sei que sou
 Mais que penso, e penso, jow
 Se eu jogo, eu venço e 'tá tenso, ô
 Nós é jogador, então faça um favor
 E me traz um licor
 Eu sei que sou
 Mais que penso, e penso, jow
 Se eu jogo, eu venço e 'tá tenso, ô
 Nós é jogador, então faça um favor
 E me traz um marrom
 Ó, quem aprende a escrever
 Conhece o peso da caneta (pois é)
 O poder, a dor, o prazer, o que for (o que for)
 O que sair dessa gaveta (aham)

Entre os milhares de olhares (milhares de olhares)
 São milhões de frustrações (milhões)
 Todo orgulho e migalha engolidos (todo orgulho e migalha)
 Em trilhões de prestações (aham)
 E no trilho desse trem (trilho desse trem)
 que balança mas não cai
 Igualzin' trabalhador dentro dele (igualzin' trabalhador)
 Equilibrei minhas emoções
 E compus o meu jardim flor da pele (flor da pele)
 Pelo menos, se sentir, emane
 E, de peito aberto, encare (o quê?)
 O tempo e suas artimanhas
 Temos o mundo, a vida, quase nada ou tudo isso junto
 O que se sabe sobre sonhos?
 Ei, deixa eu fazer diferente
 Tentar trazer luz pra gente
 Ser mais luz daqui pra frente (ser mais luz daqui pra frente)
 Além dos postes, faróis traçantes, estrela cadente (pá-tu-du-dum)
 Ó, deixa eu trazer luz pra gente
 Tentar fazer diferente
 Ser mais luz daqui pra frente (ser mais luz daqui pra frente)
 Cada linha, uma semente (e aí?)
 E eu canto pra te contar (chama, chama)
 Que foi bom que te encontrei, né?
 Convenhamos
 Li sobre nós em algum lugar
 (convenhamos, é)
 Só não lembrei de te ligar, amor, perdoa
 (perdoa)
 (Sant!)
 Eu sei que sou
 Mais que penso, e penso, jow
 Se eu jogo, eu venço e 'tá tenso, ô
 Nós é jogador, então faça um favor
 E me traz um marrom

LADRÃO (2019)



Composições

01 Hat-trick

02 Bené

03 Leal

04 Deus e o diabo na terra do sol part. Felipe Ret

05 Tipo part. Mc Kaio

06 Ladrão

07 Bença

08 Voz part. Doug Now, Chris MC

09 MLK 4TR3V1D0

10 Falcão

01 Hat-trick

Falo o que tem que ser dito
 Pronto pra morrer de pé, pro meu filho não
 viver de joelho
 Cê não sabe o que é acordar com a
 resposta
 Que pros menor daqui eu sou espelho
 É, cada vez mais objetivo
 Pra que minhas irmãs deixem de ser objeto
 E parece que liberaram o preconceito
 Pelo menos antigamente esses cuzão era
 discreto, ó
 Três anos, três grandes obras
 E ninguém sabe o que tava pegando lá em
 casa
 Então lave a boca pra falar de mim
 O que me fez chorar, num foi a morte do
 Mufasa
 Eu sou a volta por cima
 Uma explosão em expansão igual o Big
 Bang
 Eu sou um moleque igual esses outros
 moleque
 Que a única diferença que não esquece de
 onde vem
 Eu peço a bênção pra sair e pra chegar
 Não canto de galo nem no meu terreiro
 Honra com os adversários na luta
 Porra, eu sou filho de São Jorge guerreiro
 Mente fria, sangue quente
 Paralisam do meu lado, choque térmico
 Quando saí prometi que não voltava com
 menos que o mundo
 'Tá aí mãe, o que 'cê quer, pô!
 Abram alas pro rei, ô ô ô
 Abram alas pro rei, ô ô ô
 Abram alas pro rei, ô
 Me considero assim, pois só ando entre
 reis e rainhas, rá rá
 Abram alas pro rei, ô ô ô
 Abram alas pro rei, ô ô ô
 Abram alas pro rei, ô
 Me considero assim porque
 Eu fiz geral enxergar em 3D
 Deus, o diabo e Djonga, pô
 Bitch, please, não rouba minha onda, ô
 Que os mesmo 90 minutos
 Não te faz suar igual quem joga e tem raça,
 hahaha

Da terra onde nada vira, um mano do nada
 vira
 A maior referência de um jogo onde saber
 quem joga mais
 Vale mais do que pôr comida no prato
 Dinheiro é bom
 Melhor ainda é se orgulhar de como tu
 conquistou ele, é
 Aquelas coisas, né, o que se aprende no
 caminho importa mais do que a chegada
 Isso te faz seguir real, igual um filme de
 terror na direção de Jordan Peele
 Aquelas coisa, né, quem vai com muita
 sede ao pote, 'tá sempre queimando largada
 É pra nós ter autonomia, não compre
 corrente, abra um negócio
 Parece que eu 'to tirando, mas na real 'to te
 chamando pra ser sócio
 Pensa bem, tira seus irmão da lama, sua
 coroa larga o trampo
 Ou tu vai ser mais um preto que passou a
 vida em branco?
 Abram alas pro rei, ô ô ô
 Abram alas pro rei, ô ô ô
 Abram alas pro rei, ô
 Me considero assim, pois só ando entre
 reis e rainhas, rá rá
 Abram alas pro rei, ô ô ô
 Abram alas pro rei, ô ô ô
 Abram alas pro rei, ô
 Me considero assim, pois só ando entre
 reis e
 Lanço aqueles sons que você arrepiá toda
 vez que ouve
 Olha os playboy gritando que o Djonga é o
 mais OG
 Poupe-me, poupe-me, é
 Me desculpe aí
 Mas não compro seu processo de
 embranquecimento de MC
 Eu sigo falando o que vejo
 Tem uns irmão que 'tá falando o que essa
 mídia quer ouvir
 Alguns portais nem me citam, é que eu já
 ultrapassei, pô
 Competições pra ganhar do bonde, não
 sejam tão trapaceiros
 Perca pra um grande adversário, não pra

sua incompetência
 Um castelo de areia não suporta o tsunami
 Ponha a mão na consciência
 É, e dizem que união de preto é quadrilha,
 pra mim é tipo um santuário
 Quem pensa diferente, sanatório
 Se junta Brown e Negra Li temos um
 relicário
 É, num é porque agora eu 'to de tênis
 Mas a real é que deixei vários no chinelo
 A real é que mostramo o que era bom
 Pr'uma estrutura que 'tava sem critério, hey
 Nas favela do brasa é tudo nosso
 Entre o bem e o mal é tudo nosso
 E é tudo nosso, e é tudo nosso
 E tem os irmão que é só negócio, hey
 Fala que a voz dos preto é tudo nosso
 Na paz ou na guerra é tudo nosso
 E é tudo nosso, e é tudo nosso
 E quem 'tá contra 'tá mandado
 O dedo, desde pequeno geral te aponta o
 dedo
 No olhar da madame eu consigo sentir o

medo
 'Cê cresce achando que 'cê é pior que eles
 Irmão, quem te roubou te chama de ladrão
 desde cedo
 Ladrão, então peguemos de volta o que nos
 foi tirado
 Mano, ou você faz isso
 Ou seria em vão o que os nossos ancestrais
 teriam sangrado
 De onde eu vim quase todos dependem de
 mim
 Todos temendo meu não, todos esperam
 meu sim
 Do alto do morro, rezam pela minha vida
 Do alto do prédio, pelo meu fim
 Ladrão
 No olhar de uma mãe eu consigo entender
 o que pega com o irmão
 Tia, vou resolver seu problema
 Eu faço isso da forma mais honesta
 E ainda assim vão me chamar de ladrão
 Ladrão

06 Ladrão

Aí aí aí
 Eu vou roubar o patrimônio do seu pai
 Dar fuga no Chevette e distribuir na favela
 Não vão mais empurrar sujeira pra debaixo
 do tapete
 E nem pra debaixo da minha goela, eu sou
 ladrão!
 Os cara faz rap pra boy
 Eu tomo dos boy no ingresso o que era do
 meu povo
 Todo ouro e toda prata, passa pra cá
 O mais responsável dos mais novo, fé
 Correndo essa maratona, e conforme for
 Uso a mão santa Maradona
 Sou lampião desse cangaço
 Seja minha Maria Bonita, bela dona
 Evitando me envolver com fãs
 De onde se tira o pão não se come a carne
 Falar em carne, faço a preta ser a mais cara
 do mercado
 Vou resolver no cerne
 Me diz a fórmula pro tal sucesso
 Já que talento não garante view
 Ao menos seja verdadeiro

O mais perto que 'cês chegaram do morro é
 no palco favela do Rock In Rio
 Já que o diabo veste Prada
 Eu vou tramar pra vestir Deus de Dolce
 Gabbana
 Eu só não quero ser menor que eles
 Não é pela grana que eu 'to me gabando,
 yeah, hey!
 Tiro onda, porque mudo paradigmas
 Meu melhor verso só serve se mudar vidas
 Pois construí um castelo vindo dos
 destroços
 Resumindo, eu tiro onda porque eu posso
 Pronto pra roubar o patrimônio do cuzão
 Que só se multiplica e ele não sabe dividir
 Se me vê no rolê, vem com crítica vazia
 Mano, ao invés de crescer, tenta me
 diminuir!
 Um salve pros fiel que acreditou, uô
 Eu sou ladrão e pros perreco é poucas
 Um salve pra quem não desacreditou, uô
 Só guerreiro de fé vida loka
 Um salve pros fiel que acreditou, uô
 Eu sou ladrão e pros perreco é poucas

Um salve pra quem não desacreditou, uô
 Só guerreiro de fé, vida loka
 Roubei dos playba o destaque na cena
 Num é à toa que até os cara hoje é meu fã
 E as mina clara privilegiada
 Pra roubar o lugar da minha, quer tirar o
 sutiã
 Eu que só queria uma bicicleta, mano
 Hoje posso comprar à vista o carro ano
 Dei voadora na cultura branca, corda no
 pescoço
 Eles passam e eu rasgo o pano
 Não sou querido entre a nata de
 apropriadores culturais, ó que onda!
 É que pra cada discurso que eles fazem é
 uma vida salva pelo Djonga
 Se eu me tornei herói, imagine o que foi
 pra mim frustração
 Máquina, máquina de fazer rap bom
 Aquelas rima que você queria ter escrito
 Mas na real sou valente pra caralho
 E digo coisas que você nunca teria
 coragem de ter dito
 Eu 'to atento é que o rap é igual crime
 Sempre que um vai, outro vem
 Eu 'to atento é que o rap é igual o crime
 Nunca se esqueça que o vento que venta
 aqui
 Também venta lá, também venta lá
 Eles chamaram pra guerra
 Mas não tinha pra trocar, fala aí
 Você piscou eu já 'to no terceiro
 Tem gente que nem entendeu o primeiro
 inteiro
 Arte é pra incomodar, causar indigestão
 Antes de tu engolir, te trago um prato
 cheio

Cagando potes pra classe média culpada
 Que agora quer colar com nós
 Tem que ter muito sangue frio, e eu não
 tenho
 Pra apertar a mão do seu próprio algoz
 Mano, 'cê 'guenta a pressão?
 'Cê guenta a perseguição?
 'Cê guenta o risco real
 De diante do conflito tomar posição?
 Nadando num mar de ameaças
 Quem diz que vai te defender se mostra
 indefeso
 Fala aí se eu não sou cara forte
 Ultrapassei essas barreira ileso, porra!
 Vai pensando os fiel da sua área
 Falando espanhol, não só com a peita da
 Espanha
 As irmã de cabelo sarará crioulo sem ser
 considerada estranha
 Por muito mais que comprar os carro,
 comprar pessoas, luxúria e maconha
 Quando seu filho te olhar no olho
 O que ele vai sentir, orgulho ou vergonha?
 Um salve pros fiel que acreditou, uô
 Eu sou ladrão e pros perreco é poucas
 Um salve pra quem não desacreditou, uô
 Só guerreiro de fé vida loka
 Um salve pros fiel que acreditou, uô
 Eu sou ladrão e pros perreco é poucas
 Um salve pra quem não desacreditou, uô
 Só guerreiro de fé vida loka
 Só bandido de atitude, só guerreiro Robin
 Hood
 Não vai fazer disparos e nem fazer refém
 Só querem o conteúdo, irmão, que aí
 dentro tem

10 Falcão

Um quarto de hotel, banheira, champanhe
 Eu penso, esse ano foi bom
 Waltin que amava carro
 Morreu sem ter o seu, saudades
 Esse mano era bom
 Agora eu tenho a nota, podia dar um pra
 ele
 Grana que eu fiz com o som
 Eu vejo ela na cama de 4, dinheiro no

bolso
 É, esse ano foi tão estranho
 A vida batendo minha porta e eu com
 medo da morte
 É o mal que assombra eternamente quem
 não tem suporte
 Temos pouco, não que os ancestrais não
 tenham tentado
 Ainda que o muito seja só o vazio
 disfarçado

Tão pequenos diante do sangue da sua
 família
 Eu acho que Davi só vence Golias na
 bíblia
 Daí formamo um pelotão de 50 mil mano
 Que só serve pra confirmar que os cara tá
 ganhando
 Porra, no que os irmão se transformaram?
 Essa merda no começo era só pelo hip hop
 Hoje quem era falido é o mais falado
 Acertando por obrigação e errando por
 esporte
 Quem ostenta por amor rima por ibope
 Eu sou super porque com nós o tratamento
 é de choque
 Eu abri meu coração, fechei minha
 armadura
 Meta é amadurecer sem perder a ternura
 É que eu voo alto, eu sou falcão
 Vamos mudar o mundo, baby
 Quero te dar o mundo, baby
 É que eu voo alto, eu sou só paixão
 Vamo mudar o mundo, baby
 Eu quero te dar o mundo, baby
 Eu sigo naquela fé
 Que talvez não mova montanhas
 Mas arrasta multidões e esvazia camburões
 Preenche salas de aula e corações vazios
 E ainda dizem que eu não sou Deus, porra,
 eu faço milagres!
 É que eu sou de lá, fi, onde querem
 quilates
 E se mata por mina, de buceta ou de ouro
 Se é que você me entende
 Em qualquer beco do morro
 Quem faz justiça não é Sérgio Moro,

morô?
 Será que eu sou só mais um negro fútil?
 Já que pra salvar o mundo essas corrente é
 nada útil
 Mas não posso ficar sozinho que bate a
 neurose
 O sábio sobre a saúde do mundo diz que é
 só virose
 O que adianta eu preto rico aqui em Belo
 Horizonte
 Se meus iguais não podem ter o mesmo
 acesso à fonte?
 Eu já fui ponte, agora só querem passar por
 cima
 Algo te explica por que quando eu canto
 esquenta o clima?
 Olho corpos negros no chão, me sinto
 olhando o espelho
 Corpos negros no trono, me sinto olhando
 o espelho
 Olho corpos negros no chão, me sinto
 olhando o espelho
 Que corpos negros nunca mais se
 manchem de vermelho
 É que eu voo alto, eu sou falcão
 Vamos mudar o mundo, baby
 Quero te dar o mundo, baby
 É que eu voo alto, eu sou só paixão
 Vamo mudar o mundo, baby
 Quero te dar o mundo, baby
 O meu pai foi peão
 Minha mãe, solidão
 Meus irmãos perderam-se na vida
 À custa de aventuras

HISTÓRIAS DA MINHA ÁREA (2020)



Composições

01 O Cara de óculos part. Bia Nogueira

02 Não sei rezar

03 Oto patamá

04 Todo errado

05 Gelo part. NGC Borges, FBC

06 Hoje não

07 Mania part. MC Don Juan

08 Procuo alguém

09 Deus dará part. Cristal

10 Amr sinto falta da nssa ksa

01 O Cara de óculos part. Bia Nogueira

Nem é cedo demais pra saber
 Que a vida é desgraçada aqui
 Meu filho, amor
 Tem dessas coisas
 Rudes
 Era 2006, eu com 11 atrás de um Puma
 Disk
 Passou a fase do doze mola
 Atrás de uma novinha pra ah, uh
 Primeiro tomei coragem, depois tomei um
 fora
 Inspiração foi os maluco
 De 125 na porta da escola
 Sem disfarçado, o corte era cinco conto
 Relaxante no cabelo que o pretin' decola
 Consciência social era roubar playboy
 Dividir o lanche, dividir marola
 Nós era ruim na porrada, hoje é baile da
 Serra
 A pipa 'tá no vento e as mina 'tá com fogo
 na rabiola
 157, 33
 Vi vários cara assinar sem nem saber
 escrever
 Sadok e Goma na cidade inteira
 Prenderam os Piores, pergunta lá pra ver
 Muito cara certo entrou na vida errada
 Dinheiro sujo compra roupa limpa
 Essa é a prova que os opostos se atraem
 Igual polícia e um preto na parede
 Coisa que eu não entendo junto ainda
 Muitos aqui tem ódio e nem sabe por que,
 cara
 Ouve a dor na minha voz, me responde por
 quê, cara?
 Mete 155 pra portar as coisa cara
 É que eu, eu com quase 15 e um oitão na
 minha cara
 Plow, plow, plow
 Pá tududum, pá tududum
 E os mano com o ferro na mão
 Também quero colar nesse bloco
 E se tu fica no plantão
 Primo, não consome senão perde o foco,
 ei, ei
 Papo de bandido pra quem entende
 Eu faço o som que te tira a venda
 Deixa os boy fazer o som que vende

Quem tem, quem tem, vem de, vende lá
 Disposição e motivo de sobra pra trocar
 Carrego a peça e a bandeira pra vida
 melhorar
 Se é nave zera eu vou portar, eu vou portar
 Quem tem, quem tem, vem de, vende lá
 Disposição e motivo de sobra pra trocar
 Carrego a peça e a bandeira pra vida
 melhorar
 Se é nave zera eu vou portar, eu vou portar
 Parece que foi tudo por ti, cifrão
 E culpa dos boy zoado
 Que usa as nota pra secar a testa
 E aí sim falar que tem dinheiro suado
 Nós é rival nesse jogo, man
 Guarda o riso que eu não fiz pra te agradar
 São tipo meu apêndice, não serve pra nada
 Mas não vou deixar de tirar
 E ó nós de Kenner correndo na rua pra ter
 o que eles têm
 Imagina o corre pra comprar os Kenner e
 começar a correr
 Depois que o primeiro colocou no bolso a
 primeira de cem
 E ensinou como faz, demorou quase nada e
 começou a morrer
 Dos nossos, negócios, são só negócios
 O arrego e um lugar ao pódio
 (São sócios) são sócios, (só sócios) só
 sócios
 E os que 'tá pelo certo, cadê?
 É a Bíblia da rua, ah, uh
 Falsos profetas vão te rodear
 E quando souberem que você se ama
 Eles vão começar a te odiar
 O mano que critica fogo nos racista
 E é dos nosso, entende e vive (e-ei)
 Prova que nem o próprio preto
 'Tá pronto pra ver o preto livre
 Eu 'to na good vibe, é, já não cabe, é (a-ah)
 Corrente e anel, som da Pioneer
 Bate forte, é, o melhor que eu posso dizer
 (e-ei)
 Que é tudo meu, sai do Spotify, fei
 Vem me ver ao vivo que sua vida muda
 Todo mundo da minha área que chegou fui
 eu que pus
 Eles 'tão por mim, seja Sol ou Lua

E 'cê só vai ser o maior do Brasil
 Depois que for o maior da sua rua, chupa
 Quem tem, quem tem, vem de, vende lá
 Disposição e motivo de sobra pra trocar
 Carrego a peça e a bandeira pra vida
 melhorar
 Se é nave zera eu vou portar, eu vou portar

Quem tem, quem tem, vem de, vende lá
 Disposição e motivo de sobra pra trocar
 Carrego a peça e a bandeira pra vida
 melhorar
 Se é nave zera eu vou portar, eu vou portar

03 Oto patamá

Tenho astigmatismo, nem gosto de flash
 Faço essa merda com o foco no sorriso
 negro
 Deixo ela em chama e hoje ela vive a me
 chamar de Nero
 E eu vivo desde menor a tentar chamar
 dinheiro
 E por aqui, carreira é outra parada
 Logo quem vem de onde eu vim não confia
 em carreira
 Carreira vicia, já experimentei dos dois
 tipo
 Não importa o dono se o cão 'tána coleira
 É que nós nunca cai no jogo das vaidade
 Vai idade e eu não paro de reparar
 Que seu povo só tem prazer em bater
 Porque não sabe a dor que é apanhar
 Uó, ah, discos de platina na minha sala
 E ainda assim não me sinto completo
 Eu corro atrás de alguma coisa que eu
 ainda não tem nome
 Juro que não tenho tesão por nenhum
 objeto
 Por isso eu não descanso
 Eu faço, eu passo a bola só quando eu
 morrer
 Me chamam de fominha, estilo Neymar
 Mas se não é o pai no time, quem vai
 resolver?
 Só não me chamam de mascarado
 Eles são geniosos, eu sou genial
 E nessa escada de sucessos
 Minha humildade é o degrau
 Me enchendo de álcool
 Pra ver se transbordam as mágoas
 Sempre quis virar Deus pra ser mais
 humano
 De jet ski já ando sobre as águas
 Querem foto comigo e com meu carro
 Duas raridade preta, oto patamá

Lanço todo dia 13 pra provar pra tu
 Que um raio cai de novo no mesmo lugar
 Então olha ali no beco a cor do que morreu
 O raio caiu de novo no mesmo lugar
 O boy curtindo Jurerê, várias bunda e Sol
 Nossa vida é a tempestade e podia passar
 É tanto estilo que meus papo reto vira hit
 Não desafia senão seu dente vai virar rout
 Eu dou caralho e carinho ainda que seja
 um pente
 Mandou mensagem pras amiga, ele é tão
 fofo, ownt
 É que eu falo a língua dos manos
 Não perco uma batalha
 E apesar dos danos
 Sou história na minha área
 Sou história da minha área
 Sou história na minha área
 Orgulho de onde eu vim
 Sou história da minha área
 Sou história na minha área
 Sou história na minha área
 Orgulho de onde eu vim, yeah
 Se cada um é um universo
 Quem salva uma vida salva um mundo
 inteiro
 Seja protagonista da sua história
 Pega a folha e muda o roteiro
 Minha gente cruzou o mar a força com
 mão branca
 Cruzei voando com a força da minha
 palavra
 Nós só é bom no campo igual Bruno
 Henrique
 Porque lembra dos tempo na várzea
 Mas vários quer ser astro, né, pô, sou astro
 rei
 Aprende aí, filhinho
 Já que eu ilumino geral
 Enquanto uns curte brilhar sozinho

Falo tanto de mim e do meu proceder
 E o passado semelhante a nos preceder
 Ó pai pá vê que quando eu falo do Djonga,
 eu 'to falando docê
 Paranoico igual 2Pac, já que são All Eyez
 On Me
 Mas poucos comigo
 Hoje 'táfácil eu ter casa na zona sul
 Difícil é eu não fazer o jogo do inimigo
 Ser cercado de supostos perdedores no
 barraco
 Vão te chamar de pato
 Ou amigos falsos na sua mansão
 Tipo assim, sua piscina 'tá cheia de ratos, é
 Diferença de fumar e fazer arte é que com
 cigarro dá pra parar
 Antes de Pump It e Lil Pump,
 Eu já queria ser pimp de Chevette tubarão
 na beira-mar
 Nós é o toque da BM, aquela fuga da PM
 O grito engasgado pros perna cinzenta e
 sem creme
 Que quando vê sirene treme, ó o refrão
 Falo a língua dos manos
 Não perco uma batalha

E apesar dos danos
 Sou história na minha área
 Sou história na minha área
 Sou história na minha área
 Orgulho de onde eu vim
 Sou história da minha área
 Falo a língua dos manos
 Não perco uma batalha
 E apesar dos danos
 Sou história na minha área
 Sou história na minha área
 Sou história na minha área
 Orgulho de onde eu vim
 Sou história da minha área
 Sou história na minha área
 Sou história na minha área
 Orgulho de onde eu vim, yeah
 Ô, Leo, valeu, brigadão, pai, Deus abençoe
 Brigado mesmo, de coração, que show
 maravilhoso
 Brigado O cara canta demais, sô
 Ô, falador, quando 'cê fala quando nós
 'táno poder
 A favela sorriu e os boy chorou

05 Gelo part. NGC Borges, FBC

Hey, Djonga é apelido, eu me chamo
 Gustavo
 Agora pode falar que o brabo tem nome
 Ganhei fama e dinheiro, mas perdi minha
 liberdade
 Foi pros meu fã, pelo menos não foi na
 mão dos home
 Gritando: atividade, lerdo, ó os Ronaldo
 vindo
 Eles quer estirar seu corpo aí nesse
 cimento
 Fala mal, mas aqui é bola, igreja ou crime
 Que serve pra tirar os menorzin' do
 sofrimento
 Então a onda é ser vapor pra andar de
 Vapormax
 Se essas mina libera a xota aí nós vamo
 mesmo
 Cresci ouvindo Tikão, Gaiola e Afro X
 Sangue grosso, cara de mal, não sou dos
 afroemo
 Yoh, yoh, hey
 Todo mundo quer ser o 10 e faixa

Hey, larga essa uzi, pô, 'quieta seu facho
 Fi', liguei Pandora e ela abriu a caixa
 Pra chegar aqui em cima o buraco é mais
 embaixo
 Wow, sempre sonhei em ser jogador
 Hoje em dia o pai só dá show em estádio
 lotado
 Destaque do campeonato, sempre
 marcando gol
 Ainda que sempre marcado
 Nós aprendeu a dividir quando não tinha
 nada
 Não vai sofrer pra dividir agora que tem
 tudo
 A condição que faz o homem, então faço
 minha cara
 É o cachimbo que entorta a boca e te deixa
 papudo
 Ela pergunta se eu tô vivendo uma vida
 dupla
 Deus deu uma pra cada um, então cuida da
 sua
 Disse que tem tesão em toda essa

cachorrada
 Nem terminei a frase e ela já tava nua
 Ó, todo de grife e cinto Louis V
 Sinto muito, mas seu talento juro que não
 vi
 Já disse: rapper é o caralho, eu sou sujeito
 homem
 Mas a real é que ainda sou dos melhor MC
 Sem pretensão
 Se tu peita o bonde, 'guenta a pressão
 Se não vai tomar no uh lalala, uh lalala,
 uh!
 Uh lalala, uh lalala, uh!
 Sem pretensão
 Se tu peita o bonde, 'guenta a pressão
 Se não vai tomar no uh lalala, uh lalala,
 uh!
 Uh lalala, uh lalala, uh!
 Eu peguei essa grana, mano, eu tava de lalá
 Se piar na reta, o flacko vai estalar
 De onde esses preto veio com essas lalá?
 Tá muito bonito, acho que começou a
 roubar
 Pente tá girando, fica na mira do click
 Passa em frente os cana e grita: fuck the
 police!
 A Glock quando canta sempre assina mais
 um hit
 Saudades dos meus manos que não
 passaram dos 15
 É sem pretensão, Glock rajadão
 Eu piei no baile, tava de AK trovão
 Ela fala sim, eu digo que não
 Sua buceta na boca e o malote na minha
 mão
 Fala tu, Djonga
 Sem pretensão
 Se tu peita o bonde, 'guenta a pressão
 Se não vai tomar no uh lalala, uh lalala,
 uh!
 Uh lalala, uh lalala, uh!
 Sem pretensão
 Se tu peita o bonde, 'guenta a pressão
 Se não vai tomar no uh lalala, uh lalala,
 uh!
 Uh lalala, uh lalala, uh!
 Nós é nós, amigo, não se confunda
 Gerando euros, eles na crise profunda
 Pra tá vivão, lealdade ajuda

Já que os amigos de sexta são os mermo da
 segunda
 Desde o antes do antes, referência pros cria
 Compromisso com a gente é o que o
 Sabota queria
 Tem que gostar daquilo que se vê no
 espelho
 Ninguém chega ao sucesso tendo dó de si
 mesmo, é (Não mesmo!)
 Ambição tem que vir da placenta (Tem que
 ter ambição, irmão. Visão!)
 Se tiver outra visão, me convença (Visão
 boa!)
 Pra mim, é tudo ou nada, pensa! (Pensa!)
 Qual a graça em ficar rico aos 50?
 (Nenhuma)
 Gustavo, Gustavo
 FBC, o Padrim
 Juntou os versos com grito, hein, irmão?
 Dois anos depois...
 Dinheiro na conta (Tá rico!)
 Ligeiro pros covarde
 Sem pretensão
 Se tu peita o bonde, 'guenta a pressão
 Se não vai tomar no uh lalala, uh lalala,
 uh!
 Uh lalala, uh lalala, uh!
 Sem pretensão
 Se tu peita o bonde, 'guenta a pressão
 Se não vai tomar no uh lalala, uh lalala,
 uh!
 Uh lalala, uh lalala, uh!
 (Deus na balada)

ANEXO II

Tabela 4 – Trechos colhidos das músicas selecionadas

| Eixo analítico: fogo nos racistas | | | |
|---|-----------------|---|-----------------|
| Trecho | Música | Direcionamento Argumentativo | Referência |
| Um boy branco, me pediu um high five/ Confundi com um Heil, Hitler/ Quem tem minha cor é ladrão/ Quem tem a cor de Eric Clapton é cleptomaníaco | Olho de tigre | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2017f) |
| E pra salvar o país, cristão, ex-militar/ Que acha que mulher reunida é puteiro/ Machista 'tá osso/ E até eu que sou cachorro não consigo mais roer/ E esse castelo vai ruir, e eles são fracos, vão chorar até se não doer | Olho de tigre | Destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas | (DJONGA, 2017f) |
| Na chamada a professora diz, "Pantera Negra"/ Eu respondo, "Presente"/Morreu mais um no seu bairro E você preocupado com a buceta branca/ Gritando com a preta, "Sou eu quem te banca!" | Olho de tigre | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista e machista | (DJONGA, 2017f) |
| Com esses Danilo Gentili eu não vou ser gentil/ Te informando, Jornal Nacional/ Talvez por isso que me chamam de sensacional | Olho de tigre | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2017f) |
| Sensação, sensacional/ Firma, firma, firma/ Fogo nos racista | Olho de tigre | Destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas | (DJONGA, 2017f) |
| Moleques fumando pedra/ Nós só lançando pedrada/ Consuma dos nossos craques/ Pra ver que crack num é nada | Olho de Tigre | Destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas | (DJONGA, 2017f) |
| Se num entendeu o que eu tô falando/ Eu devo 'tá falando grego, ó/ Sou reflexo da sociedade, reflexo virou matéria/ Os preto 'tá tão no topo/ Que pra abater só um caça da Força Aérea | Olho de Tigre | Pertencimento e afirmação da identidade | (DJONGA, 2017f) |
| Batendo milhões no YouTube/ E ainda assim batendo carteira no Centro | Corre das Notas | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2017a) |

| | | | |
|--|--------------------------|---|-----------------|
| Disseram "quem pariu Matheus que embale, que embale"/ E eu digo que embale também quem gozou dentro | Corre das Notas | Crítica radical das contradições de uma estrutura social machista | (DJONGA, 2017a) |
| Não se corre dos botas/ Nem que valha o sofrimento eu vou fugir dos botas | Corre das Notas | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2017a) |
| Quem errar ti bum/ Vão tombar sem ser Karol Conká/ Aqui não é Pokemón, e é ratatá | Esquimó | Destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas | (DJONGA, 2017c) |
| Eles tem glock até o dente/ Mas até hoje não aprendeu qual lado descarrega o pente/ É, não se entende pra quem se mente/ Matam semente/ Nas ruas onde, o homem vale sua corrente | Esquimó | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2017c) |
| A vida é um crime, cês tão rendidos Se a vida é acumular dinheiro, cês tão falidos | Esquimó | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2017c) |
| Andam dizendo que eu preciso ser estudado/ E eu pensando, eles precisam ser assassinado/ Aquele cheque precisa ser assinado/ Quem tá com a moral em xeque, precisa ser perdoado/ Aquele jab precisa ser desviado/ O policial precisa ser confrontado/ Sujeito homem fala, não manda recado/ Lei do cuidado, onde conversa fiado/ Onde tem quem acha graça zoar viado/ Eu acho engraçado um racista baleado/ Eu sou macumba, o rival amaldiçoado | Esquimó | Destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas | (DJONGA, 2017c) |
| Sou da sua raça, mano, é a nossa vitória/ Já foram farsa, vamo, contar nossa história/ Quilombos, favelas, do futuro seremos reis, Charles/ Seremos a negra mais linda desse baile charme/ A negra velha mais sábia, crianças a chave/ Eles são cadeado, já foram corrente, sabe?/ O lado negro da força, mato com meu sabre/Te corto com meu sabre/ Como se fosse a noite, 'cê vê tudo preto/ Como fosse um blackout, 'cê vê tudo preto/ São meus manos, minhas minas | O mundo é nosso part. BK | Pertencimento e afirmação identitária | (DJONGA, 2017h) |

| | | | |
|---|--------------------------|--|-----------------|
| Cada bala de fuzil é uma lágrima de Oxalá/ Mas na rua né não, na mão dos cana né não/ Na cintura era um celular e eles confundem com um oitão | O mundo é nosso part. BK | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2017h) |
| É o pente descarregado, o trilho descarrilhado/ Ou seja, o trem passa por cima/ Não se passe por sonso/ Que eu 'tô igual língua de sogra, sem freio/ Tão chato nas ideia/ Que o racista me chama de macaco prego/ Ou eu que sou escuro demais/ Ou esse mundo que é cego/ Contendo informações importantes/ Então me chame de quadro negro | Atípico | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2018b) |
| Peixe que nada sozinho, morre/ Mas o cardume sobrevive/ Se o rap é uma treta no olimpo/ Juntei os deuses do Orum, não me contive | Atípico | Destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas | (DJONGA, 2018b) |
| Pras ovelhas eu sou o leão que ruger/ Formamos uma tropa de gente real/ Não um pelotão de Comando em Ação/ Domine as esquinas/ Cê num 'tá num jogo de War, irmão | Atípico | Destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas | (DJONGA, 2018b) |
| Eu não separo treta e quem perdoa é Deus/ Eu faço valer a caneta | Atípico | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2018b) |
| Me pediram 'pá dar papo consciente/ Num ouve nem pai e mãe, vai ouvir conselho meu?/ Eu 'tô achando que é fácil ficar famoso/ Nem conhecem Racionais, vai ouvir um disco meu?/ O hater diz que eu caí no seu conceito/ Pelo menos eu subi na vida/ Olhei no espelho e encontrei Jesus, preto/ Tipo Auto da Compadecida | Atípico | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2018b) |
| Quero Sheron Menezes/ Pra quem acha que bonito é Paris Hilton/ A gente riu com isso/ Todo padrão é vício, todo padrão é vício/ Quando eu era menor, no quesito beleza eu ganhava a pior nota/ Hoje as filha da puta que me deram zero, fala "crush, me nota" | Atípico | Pertencimento e afirmação identitária | (DJONGA, 2018b) |
| Tem quem me enxergue radical/ Tem quem me enxergue pedagogo | Atípico | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2018b) |
| Logo eu que fiz gritos pros excluídos/ Tiração pros instruídos/ | Junho de 94 | Crítica radical das contradições | (DJONGA, 2018c) |

| | | | |
|---|-------------------------------|---|------------------------|
| <p>Chegar aqui de onde eu vim/ É desafiar a lei da gravidade/ Pobre morre ou é preso, nessa idade/ Saudade quando era chinelin no pé/ E quase nada pra te provar, camará/ Minha vó falou que Deus é pai, não é padrasto/ Então ele me pôs de castigo pra pensar</p> | | <p>de uma estrutura social racista</p> | |
| <p>O seu herói não consegue voar/ Virei a porra do vilão que vocês criaram/ Cedo demais mirei as estrelas/ E foi na porra da minha testa que eles miraram/ Porque o menino queria ser Deus/ Queria ser Deus</p> | <p>Junho de 94</p> | <p>Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista</p> | <p>(DJONGA, 2018c)</p> |
| <p>Antigamente eu só queria derrubar o sistema/ Hoje o sistema me paga pra cantar, irmão/ Eu sou daqueles que dá o papo reto e vive torto/ Assim é fácil, né?/ Igual um médico fumante</p> | <p>Junho de 94</p> | <p>Destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas</p> | <p>(DJONGA, 2018c)</p> |
| <p>Tive que ouvir que eu tava errado por falar pro ceis/ Que seu povo me lembra Hitler/ Carregam tradições escravocratas/ E não aguentam ver um preto líder</p> | <p>Junho de 94</p> | <p>Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista</p> | <p>(DJONGA, 2018c)</p> |
| <p>Eu devolvi a autoestima pra minha gente/ Isso que é ser hip-hop/ Foda-se os gringo que você conhece/ Diferencie trabalho de hobbie/ Os irmão me ofereceram arma/ Ofereci um fone/ Cada um faz suas escolhas/ Pra não passar fome</p> | <p>Junho de 94</p> | <p>Afirmação da autoridade e da identidade</p> | <p>(DJONGA, 2018c)</p> |
| <p>Reclamam da minha boca suja/ Desculpa aí/ É, e vai tomar no cu de novo/ E me mandaram parar de gritar, hã/ É que minha voz fez a Terra tremer</p> | <p>Junho de 94</p> | <p>Afirmação da autoridade e da identidade</p> | <p>(DJONGA, 2018c)</p> |
| <p>Linhas de soco acertadas que nem Popó/ Dizendo verdades que nem repórter Esso teria coragem/ Nós somos Pit Bull no beat/ Pit Bull no beat/ Eles o cão covarde</p> | <p>Junho de 94</p> | <p>Afirmação da autoridade e da identidade</p> | <p>(DJONGA, 2018c)</p> |
| <p>Viver machuca/ Talvez por isso que minha língua é uma bazuca/ Viver machuca</p> | <p>Junho de 94</p> | <p>Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista</p> | <p>(DJONGA, 2018c)</p> |
| <p>O capitão do meu time, não capitão do mato/ O capetão tá na curva com a caneta e o contrato, não assinei/ Querem cura gay, não assinei</p> | <p>UFA part. Sidoka, Sant</p> | <p>Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista</p> | <p>(DJONGA, 2018d)</p> |

| | | | |
|---|---------------------------|--|-----------------|
| Os boy que sempre me olhou torto, eu fascinei/ Racistas otários, me deixem em paz! | UFA part. Sidoka, Sant | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2018d) |
| Minhas amigas do peito são minhas correntes/ Já foram minhas inimigas da perna | UFA part. Sidoka, Sant | Pertencimento e afirmação identitária | (DJONGA, 2018d) |
| Falo o que tem que ser dito/ Pronto pra morrer de pé, pro meu filho não viver de joelho/ Cê não sabe o que é acordar com a resposta/ Que pros menor daqui eu sou espelho/ É, cada vez mais objetivo/ Pra que minhas irmãs deixem de ser objeto | Hat trick | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2019e) |
| Mente fria, sangue quente Paralisam do meu lado, choque térmico/ Quando saí prometi que não voltava com menos que o mundo/ Tá aí mãe, o que 'cê quer, pô! | Hat trick | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2019e) |
| Abram alas pro rei, ô/ Me considero assim, pois só ando entre reis e rainhas, rá rá | Hat trick | Pertencimento e afirmação identitária | (DJONGA, 2019e) |
| É pra nós ter autonomia, não compre corrente, abra um negócio/ Parece que eu 'to tirando, mas na real 'to te chamando pra ser sócio/ Pensa bem, tira seus irmão da lama, sua coroa larga o trampo/ Ou tu vai ser mais um preto que passou a vida em branco? | Hat trick | Destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas | (DJONGA, 2019e) |
| Me desculpe aí/ Mas não compro seu processo de embranquecimento de MC/ Eu sigo falando o que vejo/ Tem uns irmão que 'tá falando o que essa mídia quer ouvir | Hat trick | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2019e) |
| Um castelo de areia não suporta o tsunami/ Ponha a mão na consciência/ É, e dizem que união de preto é quadrilha, pra mim é tipo um santuário/ Quem pensa diferente, sanatório/ Se junta Brown e Negra Li temos um relicário | Hat trick | Pertencimento e afirmação identitária | (DJONGA, 2019e) |
| O dedo, desde pequeno geral te aponta o dedo/ No olhar da madame eu consigo sentir o medo/ 'Cê cresce achando que 'cê é pior que eles/ Irmão, quem te roubou te chama de ladrão desde cedo/ Ladrão, então peguemos de volta o que nos foi tirado | Hat trick | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2019e) |

| | | | |
|---|-----------|--|-----------------|
| <p>Ou seria em vão o que os nossos ancestrais teriam sangrado/ De onde eu vim quase todos dependem de mim/ Todos temendo meu não, todos esperam meu sim/ Do alto do morro, rezam pela minha vida / Do alto do prédio, pelo meu fim/ Ladrão/ No olhar de uma mãe eu consigo entender o que pega com o irmão/ Tia, vou resolver seu problema/ Eu faço isso da forma mais honesta/ E ainda assim vão me chamar de ladrão/ Ladrão</p> | Hat trick | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2019e) |
| <p>Eu vou roubar o patrimônio do seu pai/ Dar fuga no Chevette e distribuir na favela/ Não vão mais empurrar sujeira pra debaixo do tapete/ E nem pra debaixo da minha goela, eu sou ladrão!/Os cara faz rap pra boy/ Eu tomo dos boy no ingresso o que era do meu povo/ Todo ouro e toda prata, passa pra cá/ O mais responsável dos mais novo, fé/ Correndo essa maratona, e conforme for/ Uso a mão santa Maradona</p> | Ladrão | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2019f) |
| <p>Falar em carne, faço a preta ser a mais cara do mercado</p> | Ladrão | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2019f) |
| <p>Já que talento não garante view Ao menos seja verdadeiro O mais perto que 'cês chegaram do morro é no palco favela do Rock In Rio/ Tiro onda, porque mudo paradigmas</p> | Ladrão | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2019f) |
| <p>Meu melhor verso só serve se mudar vidas/ Pois construí um castelo vindo dos destroços/ Resumindo, eu tiro onda porque eu posso/ Pronto pra roubar o patrimônio do cuzão/ Que só se multiplica e ele não sabe dividir/ Se me vê no rolê, vem com crítica vazia/ Mano, ao invés de crescer, tenta me diminuir!</p> | Ladrão | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2019f) |
| <p>Eu que só queria uma bicicleta, mano/ Hoje posso comprar à vista o carro ano/ Dei voadora na cultura branca, corda no pescoço/ Eles passam e eu rasgo o pano/ Não sou querido entre a nata de</p> | Ladrão | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2019f) |

| | | | |
|---|--------|--|-----------------|
| apropriadores culturais, ó que onda!/ É que pra cada discurso que eles fazem é uma vida salva pelo Djonga | | | |
| Aquelas rima que você queria ter escrito/ Mas na real sou valente pra caralho/ E digo coisas que você nunca teria coragem de ter dito/ Eu 'to atento é que o rap é igual crime/ Sempre que um vai, outro vem/ Eu 'to atento é que o rap é igual o crime/ Nunca se esqueça que o vento que venta aqui/ Também venta lá, também venta lá/ Eles chamaram pra guerra/ Mas não tinha pra trocar, fala aí | Ladrão | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2019f) |
| Arte é pra incomodar, causar indigestão/ Antes de tu engolir, te trago um prato cheio/ Cagando potes pra classe média culpada/ Que agora quer colar com nós | Ladrão | Destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas | (DJONGA, 2019f) |
| Tem que ter muito sangue frio, e eu não tenho/ Pra apertar a mão do seu próprio algoz/ | Ladrão | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2019f) |
| Mano, 'cê 'guenta a pressão?/ 'Cê guenta a perseguição?/ 'Cê guenta o risco real/ De diante do conflito tomar posição?/ Nadando num mar de ameaças | Ladrão | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2019f) |
| Quem diz que vai te defender se mostra indefeso/ Fala aí se eu não sou cara forte/ Ultrapassei essas barreira ileso, porra! | Ladrão | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2019f) |
| Eu sigo naquela fé/ Que talvez não mova montanhas/ Mas arrasta multidões e esvazia camburões Preenche salas de aula e corações vazios/ E ainda dizem que eu não sou Deus, porra, eu faço milagres! | Falcão | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2019d) |
| O que adianta eu preto rico aqui em Belo Horizonte/ Se meus iguais não podem ter o mesmo acesso à fonte?/ Eu já fui ponte, agora só querem passar por cima/ Algo te explica por que quando eu canto esquento o clima?/ Olho corpos negros no chão, me sinto olhando o espelho/ Corpos negros no trono, me sinto olhando o espelho/ Olho corpos negros no chão, me sinto olhando o espelho/ | Falcão | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2019d) |

| | | | |
|--|-------------------------------------|--|-----------------|
| Que corpos negros nunca mais se manchem de vermelho | | | |
| Muito cara certo entrou na vida errada/ Dinheiro sujo compra roupa limpa/ Essa é a prova que os opostos se atraem/ Igual polícia e um preto na parede/ Coisa que eu não entendo junto ainda/ Muitos aqui tem ódio e nem sabe por que, cara/ Ouve a dor na minha voz, me responde por quê, cara?/ Mete 155 pra portar as coisa cara/ É que eu, eu com quase 15 e um oitão na minha cara/ Plow, plow, plow/ Pá tududum, pá tududum | O Cara de óculos part. Bia Nogueira | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2020c) |
| E os mano com o ferro na mão/ Também quero colar nesse bloco/ E se tu fica no plantão/ Primo, não consome senão perde o foco, ei, ei/ Papo de bandido pra quem entende/ Eu faço o som que te tira a venda/ Deixa os boy fazer o som que vende | O Cara de óculos part. Bia Nogueira | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2020c) |
| Disposição e motivo de sobra pra trocar/ Carrego a peça e a bandeira pra vida melhorar | O Cara de óculos part. Bia Nogueira | Destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas | (DJONGA, 2020c) |
| E ó nós de Kenner correndo na rua pra ter o que eles têm/ Imagina o corre pra comprar os Kenner e começar a correr/ Depois que o primeiro colocou no bolso a primeira de cem/ E ensinou como faz, demorou quase nada e começou a morrer/ Dos nossos, negócios, são só negócios/ O arrego e um lugar ao pódio | O Cara de óculos part. Bia Nogueira | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2020c) |
| Que seu povo só tem prazer em bater/ Porque não sabe a dor que é apanhar | Oto patamá | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2020d) |
| É que eu falo a língua dos manos/ Não perco uma batalha/ E apesar dos danos/ Sou história na minha área | Oto patamá | Pertencimento e afirmação identitária | (DJONGA, 2020d) |
| Se cada um é um universo/ Quem salva uma vida salva um mundo inteiro/ Seja protagonista da sua história/ Pega a folha e muda o roteiro | Oto patamá | Destruição do sistema vigente e das verdades estabelecidas | (DJONGA, 2020d) |

| | | | |
|---|-------------------------------------|--|-----------------|
| Minha gente cruzou o mar a força com mão branca/ Cruzei voando com a força da minha palavra | Oto patamá | Afirmação da autoridade e da identidade | (DJONGA, 2020d) |
| Eles quer estirar seu corpo aí nesse cimento/ Fala mal, mas aqui é bola, igreja ou crime/ Que serve pra tirar os menorzin' do sofrimento | Gelo part. NGC Borges, FBC | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2020a) |
| Nós aprendeu a dividir quando não tinha nada/ Não vai sofrer pra dividir agora que tem tudo | Gelo part. NGC Borges, FBC | Pertencimento e afirmação identitária | (DJONGA, 2020a) |
| Pente tá girando, fica na mira do click/ Passa em frente os cana e grita: fuck the police!/ A Glock quando canta sempre assina mais um hit/ Saudades dos meus manos que não passaram dos 15 | Gelo part. NGC Borges, FBC | Crítica radical das contradições de uma estrutura social racista | (DJONGA, 2020a) |

Fonte: autoria própria (2020).

Pela aniquilação total desse mundo.