



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(UNIRIO)

SERGIO DORNELLAS FIUZA JR

RITMO É TUDO E TEMOS PRESSA: CORPO, “RITMO E POESIA” E
OUTRA DIDÁTICA PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL

RIO DE JANEIRO
2023



SERGIO DORNELLAS FIUZA JR

RITMO É TUDO E TEMOS PRESSA: corpo, “ritmo e poesia” e outra didática para a Educação Musical

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado ao Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Vincenzo Cambria

RIO DE JANEIRO
2023

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

F Fiuza Junior, Sergio Dornellas
Ritmo é tudo e temos pressa: corpo, "ritmo e poesia" e outra didática para a Educação Musical. / Sergio Dornellas Fiuza Junior. -- Rio de Janeiro, 2023.
55f.

Orientador: Vincenzo Cambria.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Graduação em Música - Licenciatura, 2023.

1. Rap. 2. Rua. 3. Relações de poder. 4. Audição. 5. Parrhesia. I. Cambria, Vincenzo, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA Instituto Villa-Lobos - IVL
Curso de Licenciatura em Música

**RITMO É TUDO E TEMOS PRESSA: CORPO, “RITMO E POESIA” E OUTRA DIDÁTICA
PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL**

Por

SERGIO DORNELLAS FIUZA JR

BANCA EXAMINADORA

VINCENZO CAMBRIA Vincenzo Cambria

Professor (orientador)

SIVLIA SOBREIRA Silvia Garcia Sobreira

Professor

ALMIR CÔRTEZ Almir Côrtes Barreto

Professor

Nota : 10

FEVEREIRO DE 2023

FIUZA, Sergio Dornellas Jr. *Ritmo é tudo e temos pressa: corpo, “ritmo e poesia” e outra didática para a educação musical*. 2023, 55 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música - Licenciatura) - Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2023.

RESUMO

Esta pesquisa exploratória tem como objetivo discutir a potencialidade didática do rap na educação musical, a partir da improvisação verbal, enquanto performance que entra em um estado de presença à realidade. A prática do rap é entendida aqui como uma forma de educação, empírica ou escolar, que engaja as micropercepções sensoriais dos corpos envolvidos no fazer e no assistir, baseados no ritmo e na poesia. Assim, a pesquisa questiona como reconhecer e teorizar sobre uma didática oriunda de uma estética de improviso verbal como o rap, do movimento Hip Hop, trazendo à análise a noção da importância de se perceber o que passam os corpos oprimidos e periféricos por conta das normas econômico-sociais a que estão submetidos. Sendo a problematização a principal ferramenta para se pensar o pensamento, a pessoa MC é entendida como dobradora de palavras intelectual contemporânea. Para situar essa prática no agora, é feito um contexto histórico desde o Estado Novo até os tempos atuais das rodas de rima, esta cultura que é uma plataforma de transmissão de conhecimento de forma social, empírica e experimentalista, atravessando a realidade material da marginalização dos corpos afro diaspóricos e os movimentos sociais e culturais possibilitadores das frestas de (re)existência ao tipo de sociedade imposta pelo sistema econômico-político. Na perspectiva da educação musical, especialmente através do conceito da “audiação”, a performance do rap se apresenta no texto como uma ferramenta interdisciplinar às aulas associadas à realidade social e política, sendo o improviso verbal ético e epistemologicamente honesto um constatado gerador de abertura epistemológica e conscientização.

Palavras-Chave: Rap. Rua. Relações de poder. Audiação. Parrhesia.

FIUZA, Sergio Dornellas Jr. *Rhythm is everything and we are in a hurry: body, “rhythm and poetry” and another didactic for music education*. 2023, 55 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música - Licenciatura) - Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2023.

ABSTRACT

This exploratory research aims to discuss the didactic potential of rap in music education, based on verbal improvisation, as a performance that enters a state of presence to reality. The practice of rap is understood here as a form of education, empirical or scholar, which engages the sensory microperceptions of the bodies involved in doing and watching, based on rhythm and poetry. Thus, the research questions how to recognize and theorize about a didactics derived from an aesthetic of verbal improvisation such as rap, from the Hip Hop movement, bringing to the analysis the notion of the importance of perceiving what the oppressed and peripheralized bodies go through because of the economic and social norms conditions to which they are subjected. As problematization is the main tool for thinking about thought, the MC person is understood as a contemporary intellectual wordbender. To situate this practice in the now, a historical context is made from the Estado Novo to the current times of the rhyming circles, this culture that is a platform for the transmission of knowledge in a social, empirical and experimental way, crossing the material reality of the marginalization of the Afro-diasporic bodies and the social and cultural movements that make possible the cracks of (re)existence to the type of society imposed by the economic-political system. From the perspective of music education, especially through the concept of “audiation”, rap performance is presented in this text as an interdisciplinary tool for classes associated with social and political reality, with ethical and epistemologically honest verbal improvisation being a proven generator of epistemological openness and awareness.

Keywords: Rap. Streets. Power relations. Audiation. Parrhesia.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 8 |
| CAPÍTULO 1 - COMO NASCEU A CERIMÔNIA..... | 10 |
| 1.1 Panorama histórico..... | 10 |
| 1.2 Soul e funk no Brasil..... | 15 |
| CAPÍTULO 2 - POSTURA NA CERIMÔNIA..... | 20 |
| 2.1 Os corpos e as relações de poder..... | 21 |
| 2.2 Hip Hop, ação dialógica e cultura industrial..... | 28 |
| 2.3 Corpo, ritmo e poesia..... | 31 |
| CAPÍTULO 3 - DIDÁTICA HIP DO CORPO HOP..... | 35 |
| 3.1 Audição de rimas..... | 37 |
| 3.2 Corpo integral, mente didática..... | 40 |
| 3.3 Teatralidade dos corpos educadores..... | 44 |
| 3.4 Ritmo, poesia e as alteridades das ruas..... | 47 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 54 |

INTRODUÇÃO

A rua é realidade. Passagem e moradia entre lugares de troca e aprendizado de valores sócio-culturais e outros fatores que educam um indivíduo sem a mediação de um educador. A cultura de rodas de rima possui esse aspecto da educação das ruas. É social e empírica, experimentalista mas com arestas éticas e políticas.

A prática do rap - essa ação que atíça as micropercepções geradas sobre o corpo em estado de presença ao rimar; as melodias e as inclinações motivicas; a organização rítmica e a organização de formas musicais através da prosódia e do ritmo - tudo tem interface com diversas áreas do conhecimento. Uma letra de rap pode falar tanto sobre a história de grupos humanos quanto sobre questões sociais ou, até mesmo, sobre questões subjetivas pertinentes ao processo de desenvolvimento da autonomia¹ nas pessoas. As letras dos raps permeiam muitas realidades similares às dos receptores.

Há outras estéticas musicais de improviso verbal que configuram “ritmo e poesia”, como o Coco de repente², entretanto esta monografia aborda apenas o rap por esta estética se associar bem à realidade de vida e às experiências culturais da maior parte da vida deste autor.

Messias (2008) aponta que a origem do rap é a mestiçagem e é esse próprio ecletismo cultural com fatores do lúdico na tragédia e residente na experiência dos povos pretos na América. O Hip Hop “continua dialogando com diversas fontes tecnológicas³ da África, América, Ásia e Europa. [...] Portanto, importação, fusão, hibridismo são leis eternas da cultura, são a essência do Hip Hop” (MESSIAS, 2008, p. 43-44).

Djenane Vieira e sua dissertação “Uma fita de mil grau” (SILVA, 2018) guiaram este trabalho quanto ao panorama histórico do Hip Hop. Seu trabalho foi uma referência para mim,

¹ Falarei mais sobre a autonomia no capítulo 2.3.

² Vale a pena ler o artigo de João M. M. Sautchuk sobre a Embolada ou Coco de repente. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/6vCZccB5GC9dJCwNzD7vCXM/?lang=pt>.

³ “Tecnologia” tem referência no grego com *technología*, associada a *tecnólogos*, formado por *téchnē*, compreendendo a idéia de arte e habilidade de construir, e *lógos*, para estabelecer caráter de ciência ou estudo. Portanto, a tecnologia é a passagem pela qual o conhecimento e as ferramentas divergem para criar algo útil e funcional. Disponível em: <https://etimologia.com.br/tecnologia/>.

tanto no que eu *sampleei*⁴ quanto pelo objetivo em si do trabalho⁵, me situando no panorama histórico internacional e nacional.

Este trabalho procura explicitar o potencial didático das práticas próprias do rap ao âmbito do ensino de música na educação básica. A improvisação verbal pode ser uma ferramenta interdisciplinar geradora de tensão, atenção e, conseqüentemente, abertura epistemológica por parte dos educandos. Essa pesquisa pergunta como reconhecer ou teorizar sobre esta didática oriunda da improvisação verbal, como no rap, para uso na educação musical? E é possível já pensar em uma metodologia?

Para entender sobre a potência transmutadora que o improviso verbal pode vir a ter, foi usado bastante o texto de Hélia Borges (2019), e quando fomentada como didática em salas de aula, ao se praticar e exercitar a percepção sobre a realidade do entorno da escola - podendo permitir assim mais uma possibilidade instrumental de entendimento da vida à experiência dos educandos - foi usado o texto de Luiz Rufino (2019).

⁴ *Sample*, aqui usado metaforicamente, é um trecho de alguma música, recortado e processado para virar outra coisa. Vejo como um desdobramento técnico da indústria cultural do método que o músico Pierre Henry usava para compor, recortando gravações e organizando-as, na estética que ficou conhecida como música concreta. Mais tarde o Dub jamaicano, gênero de música eletrônica derivada do reggae, também vai empregar técnicas análogas de recorte manual em gravações de “rolo” e recomposição, ou seja, cortar e colar com tesoura e cola pedaços da fita contendo a música ou trecho musical. Daí o nome do gênero, vem do termo “dubbing” que significa “tirar cópias de fita”.

⁵ A dissertação dela investiga como se dá o processo de construção cultural afrodiáspórica das identidades tendo a música como mediadora.

1. COMO NASCEU A CERIMÔNIA

1.1 - Panorama histórico

O Hip Hop e sua experiência estética significam resistência, antes de mais nada.

Um estado de espírito emergiu nessas festas de rua do Bronx, Nova York, um celeiro cultural onde conviviam a população afro americana, a população latina, os jamaicanos que imigraram para Nova Iorque na década de 60 (VIEIRA, 2021) - e todos nem sempre viviam de maneira harmoniosa. Pelo contrário, havia uma guerra de gangues de todos os tipos e tamanhos, coexistindo num estado vagamente moderado de anarquia, mas disputando territórios, alimentada pelo fracasso do planejamento urbano de uma cidade à beira da falência⁶. Bairros como Bronx e Harlem “estavam tomados por gangues de jovens desempregados e usuários de drogas, que cometiam delitos para sobreviver ou mesmo para rivalizar com as demais gangues.” (SILVA, 2018, p. 43)

O Hip Hop nasce nesse caos em ponto de ebulição enquanto resposta dialógica à sectarização, que havia por exemplo na *disco music*, sua boates e sua estrutura racista envolta de celebridades da “alta sociedade”, assim como também uma forma de suportar os sofrimentos da realidade opressora da pobreza em uma cidade em decadência imobiliária⁷.

Sobre a influência cultural e a primeira festa Hip Hop, DeJane escreveu:

A total influência da cultura de rua jamaicana para o surgimento da cultura Hip Hop se deu pela migração em massa de jamaicanos para países como Alemanha, Inglaterra e também Estados Unidos, no início dos anos 1960 em busca de novas oportunidades de melhoria de vida. Com eles, foram levados a cultura de rua, as caixas de som, os discos e o som em volume excessivamente alto. Clive Campbell, nome de batismo do DJ Kool Herc, era um desses imigrantes jamaicanos, chegando aos Estados Unidos em 1967, com 12 anos de idade, e se instalando no Bronx. Em 1973, sua irmã convida-o a ser deejay numa festa de aniversário, onde utiliza a técnica jamaicana do toasting, falando e rimando sobre os instrumentais dos discos. Tal façanha o tornaria conhecido em todo o Bronx. (SILVA, 2018. p. 47)

⁶ Ver: “Como as gangues de Nova York dos anos 70 se juntaram”, disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/8q4de5/como-as-gangues-de-nova-york-dos-anos-70-se-juntaram-para-acabar-com-suas-guerras>.

⁷ Para mais detalhes sobre os alicerces dessa cultura de resistência que ficou conhecida como “Hip Hop” assista ao documentário *Hip-Hop Evolution* (BASCUNÁN, 2016).

Depois desses primeiros meses de festas em casas, o evento de Kool Herc tomava proporções maiores com as festas que fechavam o quarteirão inteiro. O rap dos MC's foi nascendo “junto com outras linguagens artísticas como o grafite, a dança (chamada de *break*) e a discotecagem - DJ.” (BIONDO, 2013, p. 777).

A “Santa Trindade” do Hip Hop é reconhecida como sendo formada por três pessoas: **Kool Herc**, quem firmou as fundações, **Afrika Bambaataa**, quem ajudou a construir a comunidade e **Grandmaster Flash**, quem aperfeiçoou a técnica musical - e depois com os Furious Five abriu os caminhos para o advento de show de rap com MC's (Mestres de Cerimônia), movimentos coreografados de dança e repertório ensaiado.

Kool Herc criava e agitava a estética performática que viria influenciar a todos, do som ao corpo da discotecagem Hip Hop. Naquela e em outras festas, porém, não o fazia sozinho: além das pessoas de seu bairro e depois de bairros vizinhos, que davam vida e sentido às festas, contava com figuras com um microfone à mão como o Coke La Rock. No começo disso tudo que era pegar no mic e falar na festa, Coke brincava com a platéia, como MC, falando os nomes de seus amigos no microfone criando rimas e trocadilhos fonéticos, pequenas situações narradas em dois versos, assim como a influência que foi semeando na juventude que frequentava as festas que rolavam de norte-sul-leste-oeste do Bronx. Frutos icônicos disso, como exemplo, são Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, DJ Hollywood, DJ Grand Wizard Theodore, Eddie Cheba, Lovebug Starski e tantas outras pessoas, assim como as rappers de rua.

Conseguiram agregar nesse movimento de resistência artística afro-diaspórica pessoas que já tinham cometido assassinato, assaltantes, dançarinos. Em outras palavras, conseguiam agregar todo tipo de pessoa⁸. Esse movimento levou ao surgimento de organizações populares com sessões e reuniões de conversação inter-gangues - portanto, interbairros - promovendo, dessa maneira, uma política de paz.⁹ Coke La Rock e depois DJ Hollywood - este último atuando mais na *disco* e seus clubes com política anti-*break*¹⁰ - trouxeram também a peripécia da piada que se mesclava entre cantos e rap, mexendo com a multidão.

Dois pontos merecem realce nessa panorâmica histórica do Bronx: o “Grande Apagão” de 13 de julho de 1977 e os incêndios constantes ligados à especulação imobiliária que

⁸ Com informações do documentário *Hip-Hop Evolution*. (BASCUNÁN, 2016).

⁹ Como a *Universal Zulu Nation*, organização de não-violência representada por Afrika Bambaataa e a gangue *Black Spades*, e seu lema de “paz, união, amor e diversão”. Era uma maneira de liberar a pressão e de trazer conhecimento para o Hip Hop, resgatando a conexão com a africanidade. (Com informações do documentário *Hip-Hop Evolution*.) (BASCUNÁN, 2016).

¹⁰ Os clubes de *disco music* barravam qualquer tentativa de manifestação de danças e comportamento na pista que fossem advindas do Hip Hop... das ruas. (N.A.)

desvalorizava os imóveis e “cujo objetivo (ainda que oculto) era provocar uma evasão em massa do bairro” (SILVA, 2018, p. 44). O apagão permitiu que lojas de equipamentos eletrônicos fossem saqueadas e com isso houve um crescimento de coletivos artísticos - *crews* - de DJs e MCs repentinamente (uma maneira de jovens pobres e sem perspectivas conseguirem dar a volta por cima); já os incêndios não eram espontâneos.

Os incêndios eram criminosos, provocados ora pelos proprietários dos imóveis para ganhar o dinheiro do seguro, ora a mando de agentes do governo em prol da especulação imobiliária, mas além de tudo consistiam numa forma de varrer a população afroamericana, jamaicana e latina para cada vez mais longe, até que ficassem isolados do centro social, financeiro e turístico de Manhattan. Para a população dos bairros negros só restava a falta de atenção do poder público e o estigma negativo. A Arte era a resistência a esses rótulos impostos pelo sistema. Assim, as *crews* surgiram não só como contraponto à violência, mas também como resposta a esses estigmas. (SILVA, 2018, p. 45)

O Hip Hop, sendo um movimento cultural negro contemporâneo, busca reforçar a ancestralidade e busca reafirmar a identidade negra diaspórica. Logo, “os discursos dos rappers e as mensagens transmitidas alimentam a identidade cultural de um povo que, por meio do sentimento de irmandade, encontra forças para lutar contra a opressão que ainda impera ao povo negro da diáspora ao redor do mundo.” (SILVA, 2019, p. 30)

Um detalhe importante a se acrescentar é que Miles Davis com sua banda, no período musical de sua carreira de 1969 a 1975 - que mais tarde seria conceituado dentro do novo gênero *fusion* - já esboçava aos ouvidos “o modelo do Hip Hop, [...] da música eletrônica. [...] Ele estava criando música nova e causando um impacto [industrial]”¹¹ tudo de maneira experimental e muito improvisada.

Aqui no Brasil o cenário do rap propriamente dito se inicia com os movimentos da juventude da quebrada na década de 1980 e se consolida nos anos 90. Hoje o rap e sua experiência estética se encontram espalhados por todo o território nacional com cada região tendo seu gênero próprio com o qual o rap dialoga, como aponta Fonseca ao levantar alguns exemplos:

[...] no *rap* com repente do Distrito Federal e no *rap* com influências do *funk* carioca na base musical do Rio, sem esquecer o casamento do *rap* com influência do *hardcore* - ou *hip-rock* - do também paulistano Pavilhão 9 e a fusão de *hip-hop* com samba do carioca Marcelo D2. (FONSECA, 2015, p. 105).

¹¹ Fala de Greg Tate, escritor, no documentário “*Birth of the Cool*” sobre Miles Davis da Netflix (1:31:25). Direção: Stanley Nelson, produção: Stanley Nelson e Nicole London (Eagle Rock Entertainment)

Fonseca ainda acrescenta, numa perspectiva pedagógica, que esses estilos com influências locais podem “ser explorados pelos professores dos mais diversos pontos do país na escolha das canções trabalhadas em sala de aula, preferencialmente considerando o gosto musical dos alunos na seleção” (FONSECA, 2015, p. 105). Em outras palavras, o rap é um gênero de música vocal altamente em voga, astuto e pertinente para a cultura do país na medida de sua diversidade.

O termo “rap”, do inglês, é aceito como um acrônimo para *rhyme and poetry* (rima e poesia) e é mais associado pelas comunidades contemporâneas do Hip Hop, e por este trabalho, como acrônimo para *rhythm and poetry* (ritmo e poesia). Este estado poético de espírito estava presente até antes da década de 1970¹² nas Américas enquanto ferramenta e técnica musical, porém a métrica dos MC’s e o termo “rap” não vieram da Jamaica.

Um grupo afrocentrado de NY chamado The Last Poets (que incluía Gil Scott-Heron) foram os pais da poesia sobre o ritmo. Eram um grupo de percussão e a poesia era realmente de protesto social e crítica sobre o ostracismo da comunidade negra numa época em que o racismo e a política contra os negros crescia absurdamente nos EUA”. (WELLINGTON apud SILVA, 2018, p. 49)

E a palavra “rap” não era novidade nos dicionários de inglês:

[...] seu uso como verbo remonta ao século XIV. Entre os sentidos mais comuns, queria dizer algo como “bater” ou “criticar”. Um dos principais líderes dos Panteras Negras [...] incorporou a palavra em seu nome: H. Rap Brown. [...] antes de qualquer registro da palavra “rap” associada a uma manifestação musical. Em sua biografia ele conta suas memórias de infância, quando brincava na rua com amigos do bairro. Uma das brincadeiras mais frequentes era um jogo de desafios verbais conhecido como *the dozens* (as dúzias). Nele as crianças se provocavam com os insultos mais odiosos que podiam conceber, muitas vezes envolvendo a mãe do oponente. Mas os insultos deviam ser construídos com rimas, essa era a graça. As *dozens* são desafios tipo “trava-língua”, com tiradas espirituosas e picantes. (TEPERMAN apud SILVA, 2018, p. 48))

Resta entender nesta sinopse o que significa a expressão “Hip Hop”. Ao buscar na internet uma tradução dos termos separadamente encontraremos que *hip* significa “quadril” ou “descolado”, como gíria do jazz e *hop* seria algo como “saltar”. Lembrando que a expressão designa um movimento de resistência cultural, de que maneira então essa cultura de resistência se nomeia, se traduz ou se expressa? Na aula oferecida pela Batekoo¹³ (SILVA,

¹² Já existia na década de 1930 com Cab Calloway e seu “Hi-De Hi-De, Ho”, tipo de pergunta e resposta com o público; com os quartetos vocais gospel que cantavam com rimas; o rap de Pigmeat Markham e sua narrativa teatral; depois o rap de poesia de Gil Scott-Heron, Sonia Sanchez, Wanda Robinson; o rap político de Malcolm X; Os DJ’s de rádio como Gary Byrd, Ken “Spider” Webb e Frankie Crocker. (Com informações do documentário *Hip Hop Evolution*) (BASCUNÁN, 2016).

¹³ “Batekoo” é um coletivo baiano criado em 2014, em Salvador, BA. Seu nome é mais associado às “festas-manifestos do movimento negro e LGBTQIAP+”. O coletivo realizou seu primeiro curso em formato online em 2021, “Músicas negras do Brasil”. Sobre o coletivo, saiba mais em:

2021), Djenane explica que o termo “Hip Hop” foi criado pelo DJ Lovebug Starski, como “uma maneira jovial (e rápida, já que entra aqui a questão da métrica) de dizer ‘mexam os quadris, não parem de dançar, essa é a última moda!’. Essa expressão passou a designar as festas onde tinham DJ e MC.” (SILVA, 2018, p. 50). É evidente, e enfatizo, que um dos núcleos da cultura Hip Hop é essa estética de concatenação de ideias, que se assemelha à rapidez dos trocadilhos de palavras, ao organizar entendimento de forma sucinta e quanto mais rápida, mais sagaz.

Para situar o panorama brasileiro, vale dizer que em Diadema, cidade considerada o berço do rap nacional, fica a Casa do Hip Hop. Fundada em 1999, a casa é o resultado prolífico de muita luta dos jovens da região engajados no movimento Hip Hop. Existem dois lugares que são considerados marcos históricos do movimento na cidade: para a primeira geração (década de 1980), o Metrô São Bento; para a segunda (década de 2000), o Metrô Santa Cruz. E Djenane Vieira detalha:

[...] a old school do Hip Hop nacional, o Metrô São Bento era o lugar de reunião de DJs, MCs e B-boys. Os grafiteiros completavam o time, marcando seus territórios nas paredes de fora da estação, enquanto aconteciam as batalhas. [...] **Era um espaço democrático**, todos podiam participar. **Era um espaço de troca de informações**, troca de material e configurava-se, portanto, como **espaço de socialização**. Ali se reuniam grandes nomes dos quatro elementos como os B-boys Nelson Triunfo, Marcelinho, Banks (um dos fundadores da crew Back Spin, morto no final de 2017), João Break e o Luizinho, o DJ Hum (o primeiro DJ do movimento hip hop brasileiro), Thaíde (considerado o primeiro MC) e os irmãos grafiteiros Otávio e Gustavo Pandolfo, mais conhecidos como "OsGemeos". Em 1985 houve o primeiro Encontro Nacional de Hip Hop, reunindo cerca de 10 mil pessoas, segundo os organizadores. Crews de todo o Brasil compareceram para as batalhas, ou os “rachas”, como eles mesmos denominavam. (SILVA, 2018, p. 57, grifos meus)

Hip Hop enquanto música brasileira pode ter elementos de funk, rock, samba, jazz, côco, *soul*, maracatu, metal, baião, carimbó, repente, embolada, canção de crianças, *toasting*¹⁴, *disco*, justamente pela sua ubiquidade frente a questões socioeconômicas de opressão - que perpassam gerações e etnias - e também pela sua capacidade de fusão com outros gêneros musicais. Hip Hop também é política e tecnologia. É isso tudo junto e mais um pouco, dentro dessa cultura perspicaz e astuta de resistência.

A construção identitária afro-diaspórica que dialoga com as outras partes da população pobre e periférica, o povo oprimido, depende de inúmeros fatores como contexto socioeconômico, família, amigos, cultura, “e não ocorre exclusivamente em um único

<https://ffw.uol.com.br/noticias/comportamento/assista-aqui-ao-documentario-da-batekoo-festa-manifesto-do-movimento-negro-e-lgbtqia/>.

¹⁴ Nome da técnica que os DJs jamaicanos usavam e de onde derivou o *freestyle*, ambas técnicas baseadas em rimar em cima de uma batida. O *toasting* é uma brincadeira de narrativa rimada, “uma espécie de brinde às avessas: em vez de um discurso de homenagem, fazer uma detração” (SILVA apud TEPERMAN, 2016, p.14).

contexto ou situação, ou seja, ocorre no cotidiano, nas diversas formas de interações sociais, ocorre na relação do indivíduo com a cultura” (SILVA, 2018, p. 142). A rua emerge aqui, nesse caminho entrecruzado de interações, como palco das festas que foram a força motriz desse movimento de resistência; como um possível signo didático para a educação trabalhar percepções variadas com os educandos e como caminho para mondar a colonialidade¹⁵ entranhada nas pessoas; como o lugar que é passagem mas também lar fixo; principalmente como um caminho enquanto potência às possibilidades (RUFINO, 2019).

1.2 - Soul e funk no Brasil

A estesia do Hip Hop foi possível de germinar graças aos movimentos sociais e à *black music*¹⁶, ambas influências fundamentais nos processos individuais/existenciais de empoderamento dentre as comunidades afro-descendentes e outros corpos oprimidos frente à lógica racista capitalista/colonialista. Esse movimento cultural urbano, que reflete uma busca ontológica, se deu nos EUA mas refletiu por todo o mundo através da indústria cultural¹⁷, representando o povo negro nos contextos urbanos variados, através das letras repletas de sentido étnico e pertencimento (Silva, 2018).

No Brasil foram os bailes *blacks*, ao som de *soul* e *funk*, da década de 1970 que catalisaram uma possível reflexão sobre o ser. Se uniam nestas festas “jovens de diferentes lugares e diferentes realidades, [...] provavelmente a primeira vez que os ideais da comunidade negra estiveram unidos, tanto no que se refere aos jovens membros da chamada ‘elite’ negra, quanto àqueles que faziam parte da classe trabalhadora” (SILVA apud SILVA, 2018, p. 51).

¹⁵ “Colonialidade” conceitua a lógica de relações coloniais que se mantém fortemente presente na contemporaneidade. Em sentido mais radical, colonialidade é eurocentrismo. Há pesquisadores que criaram ou recriaram este termo, como Walter Dignolo e Aníbal Quijano. (N. A.)

¹⁶ Em sua aula pela Batekoo, Rafael de Queiroz (2021) inclui o *reggae*, que também foi influenciado pelo *soul* e pelo *funk* dos anos 60.

¹⁷ A expressão *indústria cultural* foi usada pela primeira vez no livro “Dialética do Esclarecimento”, de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Eles foram dois importantes pensadores de um instituto de pesquisa alemão conhecido como *Escola de Frankfurt*. É o modo com que os produtos culturais dos vários setores artísticos são racionalmente fabricados seguindo a lógica do dinheiro e como os meios de comunicação determinam seu consumo massivo. Saiba mais em: <https://blogdoenem.com.br/industria-cultural-sociologia-enem/>.

A música era instrumento de resistência e luta, a Arte era usada como protesto e as letras das músicas, impregnadas de mensagens de orgulho negro e levante, conclamavam aos negros norte-americanos a não esmoecerem perante as leis segregacionistas. Assumir-se e aceitar-se negro era um ato de coragem, de luta, de resistência e de desconstrução dos ideais da branquitude com referência a questões estéticas e sociais. (SILVA, 2018, p. 51)

E em plena ditadura uma entidade surge como motor na luta nacional pela igualdade racial, o Movimento Negro Unificado (MNU)¹⁸. Fundado no dia 18 de junho de 1978, é lançado publicamente no dia 7 de julho, deste mesmo ano, em evento nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo. O evento representou um marco referencial histórico na luta contra a discriminação racial no país e recebeu apoio de várias entidades do movimento negro do Rio de Janeiro, Bahia, do próprio professor Abdias do Nascimento e dos presos da Casa de Detenção do Carandiru, apoiando e denunciando, por meio de cartas, as condições desumanas da rotina carcerária vigente (Silva, 2018). Uma organização de luta do povo negro, funcionava também como entidade de representação social, como o era o Partido dos Panteras Negras¹⁹ nos EUA.

Enquanto isso, se fortalecia também no Rio de Janeiro o movimento *black* e com isso revelava-se o maior interesse da indústria nisso tudo: garfar esse movimento de empoderamento.

Ainda que a efervescência intelectual e as significativas instituições de combate ao racismo e igualdade racial emanassem da capital paulista, no Rio de Janeiro a cultura da *black music* surgia como representação das camadas populares, ocasionando um *boom* de artistas nesse contexto, iniciando um movimento cultural que revolucionaria a música popular brasileira. (SILVA, 2018, p. 52)

Essa concentração se deu inclusive porque no Rio de Janeiro “já existiam dois DJs que eram os mais conhecidos por animar festas nos bairros do subúrbio: Ademir Lemos e Big Boy. Juntos, promoveram um grande baile no Canecão, reunindo mais de 3 mil pessoas para apresentar as novidades da música pop internacional” (SILVA, 2018, p. 52). Junto a isso, a cidade torna-se a fonte de *black music* produzida no Brasil dessa época por já concentrar, em seu território, as grandes gravadoras e a indústria de rádio e TV de maior poder de alcance, capaz de produzir massas de audiência.

¹⁸ Para saber mais sobre o MNU visite: <https://mnu.org.br/>.

¹⁹ O Partido dos Panteras Negras foi criado “com o objetivo de suscitar no povo negro uma noção de pertencimento e poder para um levante popular, luta pelos direitos civis e igualdade entre cidadãos.” (SILVA, 2018, p. 52)

Segundo Morais²⁰ as influências que geraram a *black music* vêm de bem antes, ligadas à indústria fonográfica:

Os primeiros passos da Black Music Brasileira iniciam na Bossa Negra de Elza Soares, passam pelo sambajazz de Jorge Ben, Simonal e Salvador Trio, e chegam a uma sonoridade abertamente soul e funk, com Simonal e Dom Salvador. Ao acompanhar o desenvolvimento dessa sonoridade é possível identificar o ambiente que teve continuidade e ápice no Black Soul de Tim Maia, Cassiano, Toni Tornado e outros. (MORAIS, 2020, p. 82)

Criticada por setores nacionalistas como "importação", a Black Music produzida no Brasil e em português geralmente tem sua origem atribuída ao compositor e intérprete Tim Maia, em 1970. Além de um relevante produto no mercado de bens culturais, o gênero apresentou dimensão política ao difundir uma forma de expressão negra alternativa à representação hegemônica no discurso racial brasileiro, permeada pela mestiçagem que alicerça nossa compreensão de "democracia racial". (MORAIS, 2020, p. 81)

Acontece também que a produção cultural brasileira reforçava o “ideal de um ‘paraíso racial’” (MORAIS, 2020, p. 83) em sua produção anterior à *black music*. O próprio samba, filtrado pelo moralismo do Estado Novo varguista e tornado então um símbolo nacional, representava o ideal harmônico das relações raciais brasileiras. Era o samba dos morros - música feita pelo encontro de corpos oprimidos e criadora de memórias de resistência - sendo perseguido enquanto este mesmo samba era usado como matéria-prima para esse ideal nacionalista. A historiadora Giacomini em sua tese “A alma da festa” (2006) sobre o Clube Renascença, situado no bairro do Andaraí, entremeia essa questão cultural-exploratória criada em torno do samba (esta instituição, que já era histórica, da música de resistência negra brasileira) quando escreve em cima de entrevistas feitas a antigos sócios, sobre as “Noites do Shaft” dos anos 1970 e sobre a rejeição das pessoas - nesta época os sócios mais novos, em sua maioria - ao tradicionalismo elitista dos anos 50 e o projeto integracionista, que fortalecia a exploração da cultura negra, atrelado a essa ideologia de “democracia racial”.

Alguns entrevistados dividem a história do Renascença em um “antes” e um “depois”, como a enfatizar o fato de que após o *soul*, sob as mais diversas perspectivas, “o Clube nunca mais seria o mesmo”. É essa clara consciência de grupo e de ruptura que justifica identificar o início dos anos 70 como marco de uma nova era. (GIACOMINI, 2006, p. 191)

Não apenas para o clube, uma nova era para a cidade! Por mais que a crítica fosse constante ao modelo de sociabilidade das rodas de samba - sendo um dos alvos a tradição de

²⁰ Bruno Vinícius Leite de Moraes, doutorando da linha História e Culturas Políticas do Departamento de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais com os temas de identidade negra e mobilização "racial" através das canções brasileiras no período da ditadura militar brasileira.

hierarquia estabelecida pelos mais velhos, que buscavam integrar os corpos classe-média/brancos da Zona Sul -, a ênfase dos jovens, protagonistas na ruptura, não significava a inexistência de continuidades. Pelo contrário, nesse período começa a haver trabalhos direcionados às comunidades participantes deste movimento cultural. Os mais jovens apenas começaram um processo crítico que resultaria, em suma, na *black music* no Rio de Janeiro, numa tentativa de sintetizar a cultura e a sociabilidades do jovem negro, processo de síntese que pode ser entendido como um claro projeto político-cultural consciente e entoado como projeto étnico-racial.

A afirmação da negritude e também o fomento de se buscar o caminho dos estudos se tornaram o *habitus*²¹ dos associados do Clube. O tempo investido na preparação da aparência para as Noites de Shaft era um ritual de empoderamento; pertencimento, acolhimento e exaltação; corpo individual dialogando com o corpo coletivo, ostentando o corpo como marca étnica. (Giacomini, 2006)

Com isso tudo ainda é possível apontar a questão do orgulho negro - como se deu no Renascença - enquanto reconhecimento igualitário dentro de um processo ocorrido devido ao consumo de produtos culturais estadunidenses. Acontece que a relação essencial transbordava os limites do clube. Era a relação do grupo de associados com o conjunto da juventude negra de toda uma cidade, e por isso mesmo já desbancava esse argumento pessimista e redutor de importação cultural, pois agora a integração era alimentada pelos corpos periféricos e voltada à população perifêrizada. “A essa onda cultural da *black music* produzida no Brasil e às equipes de bailes espalhadas pelas periferias cariocas [...] deu-se o nome de Movimento Black Rio.” (SILVA, 2018, p. 52)

O Movimento Negro e o Movimento Black Rio eram complementares. A frequência nesses bailes tomou grandes proporções [...]. Durante os bailes, abria-se espaço para palestras dos ativistas do movimento negro e a música parava: com isso, assim como os Panteras Negras de Nova Iorque, os ativistas negros conscientizavam os irmãos presentes a buscarem e afirmarem sua identidade negra. [...] O senso de coletividade que nascia nesses bailes afirmava a crença do pertencimento de grupo e afirmava a identidade cultural afrodiáspórica, podendo cada negro ali presente olhar para dentro de si e dizer “*I’m Black and I’m Proud!!!*”. (SILVA, 2018, p. 53-54)

“No fim da década de 1970, em pelo menos cinco capitais já aconteciam bailes *blacks* movimentados: Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre e Brasília” (SILVA,

²¹ *Habitus* significa subjetividade socializada, conceito desenvolvido pelo sociólogo Pierre Bourdieu (SETTON, M. G. J. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. Revista Brasileira de Educação, n. 20, maio/jun/jul/ago 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/mSxXfdBBqghYyw4mmn5m8pw/?format=pdf&lang=pt>). Também conhecido como “capital cultural incorporado”, conceitua as formas de agir, reagir e interagir dentro de uma organização coletiva.

2013, p. 131 apud SILVA, 2018, p. 54). Em plena ditadura a repressão existia contra qualquer ajuntamento de pessoas, principalmente quando se tratava de pessoas afrodescendentes. É importante salientar que “tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, no contexto da Ditadura Militar, a força policial estava em constante estado de vigilância com relação à força das manifestações culturais (e políticas) implícitas nos bailes *blacks*.” (SILVA, 2018, p. 56). Em São Paulo, associações de moradores e clubes sociais, espaços onde acontecem os encontros dos corpos - não à toa, espaços que prestaram então ações políticas de resistência - foram responsáveis por acolher o movimento *black* e os bailes, ajudando-os a acontecerem em lugares seguros para a população preta.

Na capital paulista, as festas *blacks* aconteciam também nas periferias (principalmente na Zona Sul, onde se concentra até hoje a maioria da população negra da cidade), nas garagens das casas, nas ruas, em frente às casas dos DJs, assim como aconteceu no Bronx, assim como aconteceu em todos os lugares onde a cultura de rua se firmou. [...] **A rua, território público de direito comum**, também era um espaço de resistência. [...] Com a confirmação dos bailes *blacks* como lugar de sociabilidade de frequentadores majoritariamente negros, a cidade de São Paulo vê crescer um número sem igual de negros e negras frequentando espaços sociais em que até então não eram vistos. Com o orgulho negro de pertencer à sociedade cultural da cidade e transitar em seus espaços, os bailes se configuravam também como lugar de resistência política. (SILVA, 2018, p. 55, grifo meu)

Evandro Fióti²² ainda reitera por uma perspectiva contemporânea que o Hip Hop brasileiro se deu a partir do Olodum e do Axé Music e outras “tecnologias de resistência” no decorrer do tempo, assim como destaca Wilson Simonal como uma importante figura à resistência pela mensagem que ele ajudou a propagar de afirmatividade do orgulho negro.

Nesse emaranhado histórico de caminhos e ajuntamento de saberes - nesse efeito de encontros fisicamente perceptíveis, através da cultura, nos corpos que se encontraram e criaram memória - vale desembrulhar e reafirmar, encruzando com o fator indústria cultural nisso tudo, que “o saber se versa em todas as línguas”. (Rufino, 2019, p. 118).

²² Evandro Fióti é músico, compositor, empresário, produtor e sócio fundador da empresa “Laboratório Fantasma”. Sua opinião sobre as bases do Hip Hop no Brasil estão presentes na aula inaugural da Batekoo “Músicas Negras no Brasil”, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eUEDrcsBzPM&t=6s&ab_channel=BATEKOO.

2. POSTURA NA CERIMÔNIA

“O louco é aquele que é ‘estranho’ à sociedade”
(Frantz Fanon)

“A linguagem falada está mais perto da poesia
que da prosa”²³
(Octavio Paz)

Os corpos que faziam as históricas primeiras festas Hip Hop interagiam com movimento. Nas rodas de rima/batalha que aconteciam antes da pandemia²⁴ e que frequentei no Rio de Janeiro, em especial a de Vila Isabel onde cheguei a participar duas vezes como músico de apoio, mas também em eventos como a Batalha do Conhecimento, era perceptível que o *habitus* das pessoas nesses eventos já se tornara presenciar uma arena de troca de ideias rimadas, com uma perceptividade descolada do corpo. Visível que as pessoas em geral estavam mais paradas, a não ser os MC's que usavam do potencial de expressividade da linguagem dentro do jogo da batalha. A exceção eram os corpos nas risadas arrancadas pelas rimas bem engatadas ou naqueles versos que ativam a percepção acerca da opressão estrutural que há sobre seus corpos.

Isso chama a atenção quando se compara esta experiência com a da estética do funk carioca, que coloca o corpo para mexer na interação com o som no ambiente: o corpo canta. Um fato social! O Hip Hop através do funk tem mais tempo na cultura brasileira do que o rap propriamente dito, ambos os subgêneros chegam a se influenciar mutuamente também por conta do processo de periferização e criminalização dos corpos não-brancos, ou seja, por conta das opressões sistêmicas da lógica capitalista e racista. É sabido que ainda existem festas Hip Hop com a presença de B-girls e B-boys, mas o que houve para as pessoas pararem de ativar a poesia em ritmo, de seus corpos, nas rodas pelas cidades?

Mais uma vez a mestra Djenane Vieira Silva talvez já responda parte dessa pergunta quando chama atenção para o fato de na segunda era das batalhas em São Paulo, na metade da

²³ PAZ, Octavio. O arco e a lira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, página 25.

²⁴ Marcante pandemia de Covid-19, oficialmente decretada no Brasil a partir de março de 2020.

década de 2000, o foco maior ser voltado para as batalhas de rimas (SILVA, 2018). O engajamento das pessoas no movimento passou a acontecer em torno da batalha e, afinal, versos declamados precisam de público, senão perdem seu sentido relacional de comunicação. Seria possível dizer que esse antagonismo do palco, muitas vezes italiano, onde acontecem as batalhas de rima, e o público, enquanto espectador, fornece um ambiente favorável aos corpos ficarem mais passivos, escondidos, às possibilidades de apreensão do evento como um todo.

No meio musical acadêmico o corpo é olhado com distância e negligência, resultado provável do controle das dimensões da linguagem musical, fomentada e centralizada na musicologia europeia. Seria essa passividade espectadora, dos corpos frente ao palco das batalhas de rima, um vestígio dessa cultura colonizadora inveterada que procura encarar e manter os corpos em silêncio em prol do moralismo conservador.

Rufino (2019) nos lembra das marafundas coloniais que permeiam a passividade e a desmobilização dos corpos prensados em uma política, cujo serviço é o de ser um vestíbulo à autonomia individual que, por conseguinte, reflete no coletivo e na retroalimentação dessa passividade, historicamente endossada pelas elites para a criação de “não-corpos”, indivíduos destituídos de ontologia. Presenciar uma batalha de rimas, independente do gênero musical como base do improvisado, é presenciar uma estética empoderadora da linguagem, que não é meramente “um ato a ser executado [ou observado], é a própria existência do ser em sua radicalidade, diversidade e imanência. [...] A linguagem nos permite o escape a toda forma de controle e limitação” (RUFINO, 2019, p. 115). É a infinitude das possibilidades que germinam quando os corpos oprimidos transgridem o *modus operandi* de subordinação esperado para eles.

2.1 - Os corpos e as relações de poder

No Brasil do início dos anos 1930 a meados de 1950 não havia um nível de desenvolvimento e organização nos meios de comunicação. A cultura produzida e veiculada era diferente da existente em outros países mais industrializados, onde se pode dizer que existiu uma indústria cultural, e que dispunham de tecnologia para cinema, por exemplo.

Aqui a estrutura de alcance extensivo era com as rádios. A expansão das rádios e os locutores como agentes na consolidação de uma cultura de massa, um processo gerido pelo Estado Novo de Getúlio Vargas²⁵. O samba ia sofrendo a elitização conforme a estrutura ufanista-nacionalista retroalimentava um discurso moralista, intolerante, totalitário. O samba de 1930, aliás, era um gênero cosmopolita influenciado por vários ritmos afro-diaspóricos (Queiroz, 2021).

Atenção para o fato de que o processo de tomada de consciência étnica-racial - que culminou no MNU e no Movimento Black Rio - fora um processo organizacional idealizado também a partir da reação à ideologia de “democracia racial” presente no discurso político hegemônico dos anos 1930-50 incorporada por esses “sambas-apologias” ao projeto nacional varguista. Assim, o Hip Hop, este movimento cultural de resistência (talvez qualquer movimento de resistência), também não precisa ser entendido apenas pela perspectiva dual ou dialética, nem como mera síntese de coisas que se chocam. O resultado - essa impressão do processo - pode ser na verdade uma adição, outra ideia, outro caminho e perspectiva. Uma filosofia da educação presente na obra de Luiz Rufino (2019) e que será aprofundada mais à frente neste trabalho.

Considerando a sociedade capitalista, que é resultado direto de uma estruturação que contém o pensamento binário como signo fundamental de organização, o oposto da opressão é também capital de giro no funcionamento do sistema, e pode ser revertido em capital cultural objetivado²⁶ (demandas vindas de movimentos populares, por exemplo, podem fazer uma empresa mudar seu caminho discursivo e de propaganda, de maneira a focar agora em explorar a estética em volta desta parcela da sociedade que estava reivindicando direitos, um novo nicho para o mercado). E a experiência em que se configuram as redes sociais, até o momento da produção deste trabalho, reforça esse entendimento da retroalimentação do sistema que flexibiliza e agiliza a entrega da recompensa, moral e cívica, a seus usuários.

A perspectiva eurocêntrica também não precisa notar as “frestas” - outros possíveis saberes cosmogônicos, enquanto possibilidades de existência e resistência (Rufino, 2019) - resultantes da resistência, oriundas do seu sistema de sobrevivência imposto aos corpos

²⁵ Veja mais sobre no artigo “Música popular brasileira, indústria cultural e identidade”, Zan, J. (2008). *EccoS – Revista Científica*, 3(1), 105-122. Disponível em: <https://doi.org/10.5585/eccos.v3i1.249>.

²⁶ “Capital cultural” é um conceito sistematizado por Pierre Bourdieu que serve como instrumental para se quantizar o nível de desigualdade na ordem social de uma sociedade. Capital cultural objetivado é a parte “materialmente transferível a partir de um suporte físico, ficando claro tratar-se da transferência de uma propriedade legal, posto estar diretamente relacionada com o capital cultural incorporado, ou melhor, com as capacidades culturais que permitem o desfrute de bens culturais.” Para mais informações, acesse: <http://www.sites.epsjv.fiocruz.br/dicionario/verbetes/capcul.html>.

colonizados, na proporção do racismo estrutural e institucionalizado²⁷. Pensar por essa perspectiva passa a ser mero resultado inócuo e satisfatório pela recompensa subjetiva acumulada através da repetição da análise dentro do sistema filosófico binário-cartesiano como método para atingir algum cerne, resultando apenas em uma certeza excludente e limitada, porém algoritmizável e capitalizável. De fato, a lógica da colonização quer mesmo é meramente usar nossos corpos.

Jeferson Bertolini²⁸ (2018) apresenta o conceito de biopoder em Foucault. Em resumo, “biopoder é uma forma de governar a vida, em vigor desde o século XVII, que busca otimizar um estado de vida na população para criar corpos economicamente ativos.” (BERTOLINI, 2018, p. 86). “Biopoder não é algo do passado. É algo atual, presente. Trata-se de um conceito que ajuda a entender temas contemporâneos que dizem respeito às populações, sobretudo no âmbito do corpo”. (BERTOLINI, 2018, p. 96)

Com o biopoder é até possível ver um movimento em favor da vida diferente da visão de épocas anteriores, e isso levou o poder político a assumir a gerência da vida das pessoas por meio da disciplina e da biopolítica.

Antes do biopoder vigorar predominava um tipo de poder soberano, que dispunha do direito de vida e de morte sobre os súditos e operava pelo fazer morrer e pelo deixar viver. [...] Com o biopoder, o poder de morte converteu-se no complemento de um poder que se exerce positivamente sobre a vida [...]. Transformou-se no exercício, sobre a vida, de controles precisos e de regulações de conjunto.

Nesta inversão de morte e vida, o princípio de poder matar para poder viver, que sustentava a tática dos combates, tornou-se princípio de estratégia entre Estados. [...] O velho direito de causar a morte ou deixar viver foi substituído pelo poder de causar a vida.

A disciplina, a partir do século 17, centrou-se no corpo como máquina. Focava seu adestramento. [...]. A biopolítica, a partir da metade do século 18, centrou-se no coletivo. Incidia no controle da proliferação, dos nascimentos, da mortalidade, do nível de saúde, da duração da vida, da longevidade. (BERTOLINI, 2018, p. 88-89)

As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois pólos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. A instalação, durante a época clássica, desta tecnologia de duas faces – anatômica e biológica –, individual e especificamente, voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida, caracteriza um poder cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima para baixo (FOUCAULT apud BERTOLINI, 2018, p. 89).

O biopoder foi indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, pois o capitalismo só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos nos aparelhos de produção e

²⁷ O professor Silvio de Almeida tem publicações, programa online e várias entrevistas onde trata mais profundamente o assunto.

²⁸ Jeferson Bertolini é doutor em Ciências Humanas (UFSC), mestre em Jornalismo (UFSC), bacharel em Comunicação Social/Jornalismo (Univali).

por meio de um ajustamento de fenômenos de população aos processos econômicos (Bertolini, 2018). A consequência do biopoder foi a importância crescente da norma. “A norma é o que pode tanto se aplicar a um corpo que se quer disciplinar quanto a uma população que se quer regulamentar.” (FOUCAULT apud BERTOLINI, 2018, p. 98).

Cabe aqui discutir brevemente sobre o funk das favelas cariocas que, vindo do mesmo embrião que o rap, mantém presente a dança em seus eventos, como legado e tradição. Foucault observa que a sexualidade, com o advento do biopoder

[...] passou a ser considerada “o lugar privilegiado em que nossa verdade profunda é lida, é dita”. Ele observa que ‘a partir do cristianismo, o Ocidente não parou de dizer para saber quem és, conheças teu sexo’. A confissão está neste contexto. Ela é “o exame de consciência, toda uma insistência sobre os segredos [...]. Foi uma forma de colocar a sexualidade no centro da existência e de ligar a salvação ao domínio de seus movimentos obscuros. O sexo foi aquilo que, nas sociedades cristãs, era preciso examinar, vigiar, confessar, **transformar em discurso**”. (FOUCAULT apud BERTOLINI, 2018, p. 99, grifo meu).

Através dessa perspectiva da análise foucaultiana podemos inferir que o funk contemporâneo mantém mais ativa do que o rap a tradição de haver público dançante na medida em que a sexualidade é mais exercitada, em especial pelos corpos que não são masculinos-héteros-cis, quando expõe-se verdades nos corpos. Mas obviamente esta é apenas uma hipótese de leitura dentro dessa realidade estruturada em torno do poder. Um fato histórico sabemos sobre o “funk sensual” e precisa ser citado:

As cantoras de funk enfatizaram [...] a importância do funk sensual, em primeiro lugar, no sentido de impedir a violência como prova de virilidade – que ameaçava a continuidade dos bailes funk nos morros cariocas –, incentivando, ao contrário, o amor sexual/sensual entre os sexos; em segundo lugar, como forma de as mulheres se imporem aos homens, dos pontos de vista da liberação sexual feminina e a favor dos direitos de independência da mulher das classes populares, como parte de uma espécie de "movimento popular feminista". (AMARAL, 2011)

Perceber o que passam os corpos oprimidos e periferizados com as normas impostas é perceber o efeito que o poder tem sobre esses corpos (Foucault, 1979), eis aí um artifício para se palpar, à percepção sociológica, esse poder exercido pelas classes dominantes. Pensar é necessário, mas é urgente pensar pelas beiradas da lógica, ainda hegemônica, proveniente do pensamento colonizador, que subalterniza corpos em relações de produção.

A política colonial sempre foi e sempre será uma biopolítica. Por aqui, há mais de cinco séculos se empilham corpos, se cavam covas rasas, assim como se investe em tecnologias de contenção, tortura e docilização dos mesmos. Para além da manutenção do genocídio de indígenas e negros, há também o investimento na perpetuação do esquecimento. (RUFINO, 2019, p. 129)

Não é apenas através da repressão que se materializa o poder! É importante descrever “as regras de formação ou as condições de possibilidades dos enunciados. O visível e o enunciável, que fazem parte dos dispositivos de poder, são os espaços estratificados onde as formas já objetivadas emergem.” (BORGES, 2019, p. 51)

Ao discorrer sobre a natureza do poder resultante dos conflitos de classes econômicas, Foucault explica que:

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como **uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa** que tem por função reprimir. (FOUCAULT, 1979, p. 8, grifo meu)

A capacidade de produzir verdades legitimadas a partir da capitalização das demandas dos corpos enquanto capital cultural não deve ser confundida com a capacidade multifacetada que os corpos oprimidos conscientes apresentam ao resistir. Um culturicídio como se deu e se dá na diáspora africana; o genocídio indígena; a exploração sistêmica da classe proletária; processos de apagamento históricos e ainda em curso, coisas assim precisam de muita resiliência para preservar a vida que está além da oferecida na perspectiva do mundo colonizador. Resiliência esta necessária para se reinventar os mundos e as possibilidades que foram extorquidas.

Contudo, **essas possibilidades**, para se manterem operando na luta por justiça cognitivas/sociais, terão de atravessar o contínuo colonial, **terão de emergir como ações de transgressão e resiliência**. (RUFINO, 2019, p. 37, grifos meus)

[As experiências afrodiaspóricas] buscam reconstituir - a partir de um imaginário em África - os elos de pertencimento alterados a partir do trânsito contínuo e da impossibilidade de retorno. A diáspora negra está a se constituir cotidianamente nas práticas, tecendo conhecimentos que nos possibilitam a produção de um projeto político/poético/ético/antirracista/descolonial. (RUFINO, 2019, p. 42)

Para se manter essa estrutura de sociedade capitalista dominante, de desligamento da história, é necessário um consenso, um pacto social, algo a ser defendido sistemicamente como “economia política” da verdade. Foucault (1979) destaca cinco características como historicamente importantes na constituição dessa economia:

A “verdade” é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política [...]; é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo [...]; é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos [...]; enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas ideológicas). (FOUCAULT, 1979, p. 13)

Essa “verdade” não existe fora do poder ou sem poder. A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade [...], isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros. (FOUCAULT, 1979, p. 12).

Parte dessa verdade resulta na culpabilização que os corpos não-brancos sofrem na lógica capitalista racista, por conta de suas condições e qualidades de vida, afinal “a família europeia, patriarcal, em relação estreita com a sociedade que conhecemos, produz cerca de três décimos de neuróticos.” (FANON, 2008, p. 58). Pois, “só há complexo de inferioridade após um duplo processo: inicialmente econômico; em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade.” (FANON, 2008, p. 28). “A inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia.” (FANON, 2008, p. 90). Com a escravidão/colonialismo estruturando uma sociedade, se conserva o legado da tirada de corpos, de um lugar integrado a múltiplas dimensões de suas cosmovisões, instâncias do sagrado e de possibilidades criativas (Rufino, 2019), e realocação compulsória.

Se considerarmos a pessoa rimadora como uma comunicadora intelectualizada que através de algo como a *parrhèsia* - uma técnica de existência exercida pelo cidadão antigo grego - consegue desemaranhar, a si e aos ouvintes atentos a esse ritual, contra a lógica de subalternização dos corpos diaspóricos, então de certa forma Foucault também ajuda a definir o que é um corpo MC, ao falar sobre a figura do intelectual²⁹ pós-moderno, alguém que ocupa uma posição específica, mas cuja especificidade está ligada às funções gerais do dispositivo de verdade em nossas sociedades.

A *parrhèsia* era uma técnica, um exercício, em que a pessoa se tornava “um perturbador de uma ordem contínua e imutável” (Borges, 2019, p. 52):

[...] uma espécie de atividade verbal na qual **aquele que fala mantém uma relação específica com a verdade** através da franqueza, uma certa relação a sua própria vida através do perigo, um certo tipo de relação a si mesmo e aos outros através da crítica e uma relação específica à lei moral através da liberdade e do dever [...] Na *parrhèsia*, aquele que fala faz uso de sua liberdade e escolhe o **dizer verdadeiro no lugar da persuasão**, a verdade no lugar do falso ou do silêncio, o risco da morte no lugar da vida e da segurança, à crítica (autocrítica ou a crítica dos outros) no lugar da adulação e o dever moral no lugar de seu próprio lucro ou da apatia moral. (FOUCAULT apud BORGES, 2019, p. 52, grifos meus)

²⁹ “[...] o intelectual tem uma tripla especificidade: a especificidade de sua posição de classe (pequeno burguês a serviço do capitalismo, intelectual ‘orgânico’ do proletariado); a especificidade de suas condições de vida e de trabalho, ligadas à sua condição de intelectual (seu domínio de pesquisa, seu lugar no laboratório, as exigências políticas a que se submete, ou contra as quais se revolta, na universidade, no hospital, etc); finalmente, a especificidade da política de verdade nas sociedades contemporâneas.” (FOUCAULT, 1979, p. 13)

Este trabalho busca verdades à tona e problematizações também pela *poiesis*. Pois o rap descasca sem rodeios, sem lascas mas com meneios. Quando joga pelas beiradas é pra tangente virar secante e surgir uma possibilidade de perspectiva sobre a realidade material daquele corpo mirante que, neste momento catártico, está em ritual de desintoxicação da colonialidade, ao rimar sem superficialidade, e desconstrução da hegemonia cartesiana que ainda se faz presente na racionalidade contemporânea.

“Para Foucault, a problematização é o principal instrumento para se pensar o pensamento. Pois [...] o pensamento não é o que dá sentido, não é o que habita uma conduta, mas o que permite um recuo estratégico para pensar o modo de conduzir as condutas” (BORGES, 2019, p. 53). A verdade seria então um “instrumento de autotransformação, um meio de ter a governabilidade de si.” (BORGES, 2019, p. 53).

O rap pode fazer emergir ao consciente, trazendo à tona, organizando os saberes no discurso verbal à percepção do conjunto de verdades que estruturam o sistema. Tem a capacidade de conscientizar as pessoas à sua volta através da problematização, rumo a reconhecerem o “regime de verdade” que atua sobre elas. Talvez o Hip Hop, principalmente o rap, mais do que ajude a transformar bastante o regime político, econômico, institucional de produção de verdades, por conta de sua mobilização potencial e eventual organização política dos indivíduos, que compõem as massas ou pelo menos dialogam com elas. Talvez o rap e sua poesia e outras poesias, de corpo-mente em estado latente, devesse ser um dos cernes mais prolíficos da educação transformadora. Talvez o rap no Hip Hop tenha nascido como um recuo estratégico para pensar o modo de conduzir as condutas.

Portanto, o dizer verdadeiro não é um ato confessional, mas um ato de resistência ao instituído, que busca reunir o dizer ao sentir. A separação entre corpo e pensamento, característica do pensamento ocidental, se constituiu privilegiando a razão, a consciência. Foi inaugurada a partir de Platão e substancializada por Descartes. A dúvida cartesiana foi o instrumento proposto por este filósofo para chegar à verdade. Porém, na atitude *parrhêsistica*, a verdade não é algo a ser atingido ou a ser adquirido. **É um ato performático**, na medida em que **aquele que anuncia sua verdade revela-se, ele mesmo, por meio da sua coragem, como verdadeiro.** (BORGES, 2019, p. 53, grifos meus)

Não é possível saber exatamente o que levou as pessoas a pararem de ativar a performance da poesia em ritmo, de seus corpos, nos eventos de batalhas de rima. O rapper, esse indivíduo que “apresenta seu universo como um complexo intrincado de relações que se estabelecem a partir dos conflitos do cotidiano” (GÓES, 2007, p. 14) se tornou centro das atenções e epítome cultural das rodas de rima. A passividade do público pode ser por conta do desencantamento com o mundo e sua opressão contínua, pode ser simplesmente por conta do mimetismo comportamental das pessoas, talvez reflexo de um esvaziamento de sentidos

produzido pelo consumismo através da cultura industrial. Pode até mesmo ser o niilismo tão buscado por aqueles que não gostam de política e de pensar politicamente.

Certo é dizer que uma existência problematizadora, transformadora, na lógica dual da sociedade industrial, é uma existência revolucionária, antagônica à opressão que amansa os corpos. “Se, para a elite dominadora, lhe é fácil, ou pelo menos não tão difícil, a práxis opressora, já não é o mesmo o que se verifica com a liderança revolucionária, ao tentar a práxis libertadora.” (FREIRE, 2005, p. 198). Enquanto a elite conta com os instrumentos do poder, os corpos revolucionários-potenciais se encontram sob a força deste poder estrutural. “Não levamos a ingenuidade até o ponto de acreditar que os apelos à razão ou ao respeito pelo homem possam mudar a realidade.” (FANON, 2008, p. 185).

2.2 - Hip Hop, ação dialógica e cultura industrial

A pessoa MC, intelectual contemporânea, dobradora de palavras³⁰, reage e luta para além do nível geral desse regime de “verdade”, pois o que caracteriza a pessoa rimadora/improvisadora - a pessoa em estado de poesia - é a capacidade de fazer brotar caminhos léxicos que colaboram no desenvolvimento da autonomia, uma noção de pertencimento colaborativa, uma vez que o corpo MC consegue rimar em estado de *parrhèsia*. Porém este estado de presença, dialógico, só tem sentido quando é destinado a outras pessoas, seja ao vivo ou por gravação. “A liberdade requer visibilidade, mas, para que isto aconteça, faz-se necessário um mundo de outros. Esquivar-se do mundo é uma ladeira escorregadia que, no final das contas, leva à perda de si.” (FANON, 2008, p. 16).³¹

A pessoa MC para o capitalismo, através da indústria cultural, interessa enquanto produto a ser explorado. Se esta pessoa pode escolher vestir o estereótipo designado pela indústria, a partir, claro, do que percebe da realidade ao seu entorno, ela deve também manter exercitada a *parrhèsia* para conseguir comunicar dentro da estética do rap; ela pode ou apenas

³⁰ Falarei no capítulo mais à frente sobre “Dobra de Palavras” na filosofia de educação da Pedagogia das Encruzilhadas.

³¹ Tirado do prefácio de Lewis R. Gordon feito para o livro.

aderir a algum movimento estético ou ativamente colaborar com ele; ou ainda, como se deve lembrar sempre, outras possibilidades/frestas para a (re)existência dos corpos oprimidos além da dualidade binária de ir apenas ou a favor ou contra a maré da cultura industrial.

Paulo Freire ao escrever uma teoria da ação dialógica diz não haver um sujeito que domina pela conquista e um objeto dominado. “Em lugar disto, há sujeitos que se encontram para a *pronúncia* do mundo, para a sua transformação”. (FREIRE, 2005, p. 192). O diálogo é sempre comunicação e funda a colaboratividade entre as pessoas. Na teoria da ação dialógica não há oportunidade para a conquista das massas aos ideais revolucionários, mas para a sua adesão. O diálogo não impõe, não maneja, não domestica, não sloganiza.

Adesão conquistada não é adesão, porque é “*aderência*” do conquistado ao conquistador através da prescrição das opções deste àquele. A adesão verdadeira é a coincidência livre de opções. Não pode verificar-se a não ser na intercomunicação dos homens, mediatizados pela realidade. Daí que, ao contrário do que ocorre com a conquista, na teoria antidialógica da ação, que mitifica a realidade para manter a dominação, **na co-laboração [...] os sujeitos dialógicos se voltam sobre a realidade mediatizadora que, problematizada, os desafia**. A resposta aos desafios da realidade problematizada é já a ação dos sujeitos dialógicos sobre ela, para transformá-la. Problematizar, porém, não é sloganizar, é exercer uma análise crítica sobre a realidade problema. (FREIRE, 2005, p. 193, grifo meu)

Esse é um dos motivos porque o rap tem essa capacidade de fazer as pessoas, destinatárias nessa comunicação, ativarem a percepção macropolítica, de maneira autônoma, enviesada por questões individuais mas rumo à coletividade. Não é a pessoa MC quem desvela o mundo mas quem inicia o esforço de desvelamento aos outros.

Racionalizar não deve ser apenas sinônimo de racionalismo cartesiano³², uma ciência combinatória perceptiva ao mundo que funciona dentro de uma lógica de funções³³ matemáticas. Fanon inferiu para si e outros corpos afro-diaspóricos que “a dialética que introduz a necessidade de um ponto de apoio para a minha liberdade expulsa-me de mim próprio” (FANON, 2008, p. 122). O cartesianismo traz discussões à mente, com muitas reações já pré-definidas pela cultura industrial, que mais parecem ataques epistemológicos - seria o conjunto domínio de uma função - contra si mesmo, contra a potência perceptiva de possibilidades e saberes individuais no desvelamento do mundo, e o resultado - conjunto

³² "Racionalismo cartesiano" é uma teoria filosófica construída por René Descartes (1596-1650). René Descartes defendia a ideia de que é preciso duvidar antes de adquirir, organizar e analisar o conhecimento. O filósofo entendia que a realidade precisava ser contestada por completo e, junto com ela, o que acreditamos e conhecemos. Saiba mais em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/lingua-portuguesa/racionalismo>.

³³ Função é toda relação entre elementos de dois conjuntos, em que o elemento do conjunto A (domínio) tem um elemento correspondente no conjunto B (contradomínio). O conjunto gerado pelos elementos de B que tem relação com o conjunto A é chamado de “imagem” da função. Aqui uso esta analogia ao pensamento cartesiano focando na direção filosófica, motor do pensador em questão, que deu o nome matemático também para o produto desta relação (produto cartesiano). Para saber um pouquinho mais sobre o conceito matemático de função, acesse: <https://matematicabasica.net/funcao/>.

imagem - parece mais uma autodefesa reativa dentro dessa lógica, autodefesa esta baseada numa leitura limitada do mundo.

Aliás, é possível afirmar que a pessoa MC raciocina com o corpo por extensão, enquanto toma o espaço físico com pantomimas e partituras corporais, sejam ensaiadas e ou improvisadas. Os gestos, o comportamento, a performance, são maneiras do corpo MC falar aquilo que as palavras não conseguem, porém é empírica a pasteurização estética em que o poder da indústria cultural resulta na maioria desses corpos MCs ao tentarem praticar a *parrhèsia*. Quanto mais se compartimentam os subgêneros dentro da indústria fonográfica, mais se compartimentam as maneiras dos corpos, em reflexo, se expressarem em uma determinada estesia. Essa compartimentação estética pasteurizada só é boa para a indústria e sua exploração em busca de lucros. Isso não tira o valor de uma determinada estética discursiva industrial ser usada como parâmetro, dentre tantos outros, para as pessoas, seres inacabados que são (FREIRE, 2016), se apropriarem em seus processos de desenvolvimento de autonomia - parecido com o empoderamento que ocorreu, por exemplo, através das “Festas do Shaft” do Clube Renascença e a afirmação do orgulho afrocentrado.

Porém sabemos que a indústria cultural oferece não arte necessariamente de qualidade, nem informação imparcial, nem visa o bem estar através do entretenimento. Através do livro de Teixeira Coelho “O que é indústria cultural” (1993) é possível inferir que o conceito de indústria cultural aponta para a manipulação da consciência e inconsciência das pessoas, assim como a ideia de “cultura de massa” é algo criado em prol desta indústria. Seria possível entender que cultura de massa é aquilo que se refere a coisas com menos lapidação e mais diretas, com questões interclasses (COELHO, 1993). Para a existência dessa indústria moldada à realidade - ou ao apetite - das elites econômicas é necessária uma sociedade consumista, e aqui fica nítido o objetivo dessa função cartesiana capitalista: conquistar os corpos pela engenharia de consentimento³⁴. Partindo do pressuposto de que a cultura de massa aliena, uma de suas funções seria a narcotizante (COELHO, 1993), que usa do divertimento como catalisador; outra função seria a de promover o continuísmo social, através de reforços de normas sociais. Cultura de massa deveria ser entendida como cultura industrial.

Mais uma vez relembro que a resiliência dos corpos que sobrevivem a esse sistema, de cultura industrial, possibilita frestas seja na produção ou na qualidade do produto a ser consumido, como o

³⁴ Para saber mais sobre o que seria “engenharia do consentimento” assista ao documentário distribuído pela BBC, “O Século do Ego”, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sYlZJO2jd9k&ab_channel=BertiogaZ.

[...] avanço no campo digital e eletrônico da indústria cultural hoje, a partir da qual os rappers têm promovido, no entendimento de um estudioso do jazz e do rap, Christian Béthune (2003), uma espécie de "telescopia histórica" das histórias não contadas das populações pobres – afro-indígenas-brasileiras – fazendo ressurgir nas rodas de canto falado ("ring shout") de algumas dessas culturas juvenis as dores da exclusão que se estendem a um passado esquecido, referente não apenas à diáspora afro-americana, mas também àquela que se fez presente nos inúmeros movimentos migratórios das regiões Norte e Nordeste para a região Sudeste neste país. (AMARAL, 2011)

Revolução industrial, capitalismo liberal, economia de mercado e sociedade do consumo são fatores que caracterizam a indústria cultural (COELHO, 1993) - essa rede produtiva que atravessa todo um corpo social. Não existe cultura de massa porque isso não seria uma cultura. Tampouco existe a entidade "massa". Em outras palavras, não há cultura *da* "massa" nessa indústria, mas *para* a "massa", e uma cultura se entende como aquilo que é produto orgânico de um corpo social. O que existe é uma criação mercadológica de uma entidade que utiliza de ações anti-dialógicas para se fortalecer através do consumismo. É através das brechas criadas pelos corpos resilientes a isso que é possível perceber outros caminhos para o uso da indústria cultural, mas sem se submeter ao esvaziamento de sentido produzido pelo consumismo e padronização, refletido nos corpos que consomem dentro de um modelo industrializado e mercantilizado.

2.3 - Corpo, ritmo e poesia

Este subcapítulo tratará rapidamente sobre o instrumento "corpo" durante o estado de presença que o corpo adquire quando faz uso da poesia oral. E falar, organizar palavras semântica e sintaticamente, passa por uma organização de ritmos de forma naturalizada na linguagem verbal e corporal.

Aqui falarei mais sobre a linguagem através das palavras, o que não significa que o corpo não esteja falando através das palavras ou sem elas, pelo contrário, o entendimento maior das palavras proferidas vem com a leitura mais integralizada do corpo-mente que se comunica.

Falar é importante, mesmo que uma ideia mal trabalhada, pois, através da linguagem verbal/corporal, isso organiza internamente as ideias construídas na vivência individual frente à sociedade e suas estruturas.

Rafael de Queiroz (2021) traz algumas referências que atravessam essa questão dos indivíduos, em especial os corpos afro-diaspóricos que falam com poesia. Algumas delas são a Lélia Gonzalez, ao citar o pretoguês e como a matriz africana influenciou toda a cultura brasileira; Stuart Hall, sobre a relação da performatividade com a identidade; Muniz Sodré, quando ele explica que “o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo como se constitui a consciência” (QUEIROZ, 2021, minutagem 1:11:00 do vídeo); Thomas Mapfumo, musicista que criou e tornou popular o estilo “Chimurenga”, que é um estilo de música (ou gênero musical) ligada às lutas sociais.

Destaco aqui duas figuras em especial: Kofi Agawu e Francis Bebey.

Queiroz cita Kofi Agawu quando fala sobre o ritmo e a musicalidade do corpo numa filosofia afro diaspórica. Para Agawu, o ritmo está para além do tambor. Esse conjunto “potencialmente infinito de ritmos inclui tudo, desde a periodicidade cósmica da mudança sazonal até os ritmos localizados na música de percussão. [...] Tanto física quanto psicologicamente se expressam. **O ritmo traz o conceito de civilização, de pensar, de enxergar o mundo**”. (QUEIROZ, 2021, minutagem 1:14:30 do vídeo, grifo meu). Agawu também escreveu sobre a relação entre o tonalismo, como força colonizadora, e a música africana.³⁵

Já Francis Bebey é citado por Queiroz ao dizer que ritmo é linguagem. Para Bebey, “o **motivo principal dos instrumentos é reconstituir a linguagem falada**”. (QUEIROZ, 2021, minutagem 1:15.40 do vídeo, grifo meu).

Com esses dois faróis filosóficos iluminando este caminho de trabalho, acrescento a contribuição epistemológica sobre a poesia oral que Fernandes (2003) traz em sua tese sobre a cultura oral pantaneira:

Poesia oral, em estado latente, isto é, próxima a se manifestar, **compreende transformações e associações, ordenamento e caos, corpo e voz, continuidade e inacabamento**. Por isso, enquanto texto oral (e fonte para pesquisa), a poesia oral diz respeito ao que “se faz”, e não ao que

³⁵ Kofi Agawu “aborda a relação entre o tonalismo – entendido como ‘sistema hierarquicamente organizado de relações entre alturas’ – e a música africana. A partir de diferentes exemplos e em diálogo com contribuições dos estudos decoloniais e da etnomusicologia, Agawu desenvolve uma interpretação crítica que busca compreender como aspectos da imaginação musical africana responderam à violência colonial imposta a partir de uma linguagem harmônica estrangeira.” Saiba mais em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/4191>.

“foi feito”. [...] ela encontra-se dentro de uma tríade: de um lado, o sujeito que a comunica, empresta voz, recorre à memória coletiva e à individual; de outro, o auditório, intervindo, estimulando, contestando, interagindo; no entremeio deles, o texto, com sua dimensão cultural, ao mesmo tempo que comunica o “como ser” e o “como fazer”, e com sua dimensão criativa, presente nas atualizações da performance e na capacidade de transformação pelo sujeito que o comunica. (FERNANDES, 2003, p.18, grifos meus)

A corporeidade se compõe de atravessamentos (Borges, 2019), de informações que se encontram virtualizadas. A fragilidade inicial do ser humano - e Paulo Freire (2005) comenta também que quanto maior a cultura de um ser vivo, maior sua infância - é “uma força de onde o corpo humano retira sua potência, justamente por ser uma forma em formação” (BORGES, 2019, p. 33). Por isso, durante toda a vivência daquele corpo que veio ao mundo, a estesia na performance em ritmo parece um artifício natural para se enxergar a si mesmo e ao mundo.

Assim, entendemos a contribuição do ato performático como uma forma de possibilitar, por intermédio da experiência cognitiva sensorial, o acesso a campos que ultrapassam a compreensão racional de significados. Portanto, torna-se necessária uma discussão do que se entende por experiência estética. [...] Desse modo, de acordo com o senso comum, o termo estético distância e distorce a experiência estética de seu campo de sustentação ontológico, qual seja: a estesia, como condição sensível do corpo que, no seu encontro com o mundo, possibilita a apreensão de campos diferenciais, permitindo desventramentos de mundos. (BORGES, 2019, p. 30)

Quando se trata de Hip Hop, o corpo performático é uma extensão desse movimento cultural de resistência. Além disso, essa cultura é ligada à rapidez de pensar/organizar/comunicar, através de relações dialógicas para com outras pessoas - mesmo que a outra pessoa seja a si próprio. Pois por mais dialógico que seja a *parrhèsia*, antes de outras pessoas existe a própria pessoa que fala e organiza sua perceptividade do mundo nessa “performance”. O primeiro receptor das nossas mensagens externadas somos nós mesmos.

Cabe explicar o que é performance no teatro, pois assim entenderemos o que é performance na vida.

A “performance” contrapõe-se aos paradigmas da representação: aos espaços “auráticos” da cena [...] o aporte das novas tecnologias [...] amplificam os mecanismos de mediação, virtualização e refratação da percepção e captação de códigos sensíveis [...] demarcam tempos, espaços, corporeidade [...]. A questão que se propõe na arte da performance é de uma **mediação e intervenção nos planos de realidade**, superando os limites entre os campos do real e da ficcionalidade, entre sujeito e receptor da obra, dando complexidade e polissemia à produção do evento. (COHEN apud BORGES, 2019, p. 31, grifo meu)

Dentro desta perspectiva o trabalho performático, operando por transdução, possibilita o acesso ao campo pré-individual, ao coletivo transindividual como território das forças que devêm formas. Neste sentido, o corpo sustenta, no ato poético, sua extensão política, ao se tornar fazimento de si mesmo no encontro do campo sutil das coisas do mundo. (BORGES, 2019, p. 34)

Palavras que soam parecidas ou rimam conseguem traduzir - ou seria transduzir - sentidos um tanto mútuos, sendo por isso mesmo dialético nesse processo de construção de significados, isso tudo com ou sem uma base rítmica que faz uma cama sonora para as ideias serem pensadas e fluírem verbalmente. “Um pensamento poético, feito de corpo, sem desejo de lugar nenhum instiga o pensamento. Esta sim, creio, é a tarefa fundamental do pensar.” (BORGES, 2019, p. 77).

Aqui a repetição de ideias perde sua redundância e ganha um sentido mais musical, quando o MC faz uso desse artifício. Inclusive a repetição pode propiciar uma compreensão menos prosaica dos discursos em geral, além dela ser um dos pilares da comédia - outro fator muito presente na cultura do rap. A rapidez do pensar, característica desse movimento, é abastecida seja pela repetição, seja pela rima - que é outra forma de repetição, porém fonética.

Se conscientizar, enxergar o mundo pela *parrhèsia* do corpo MC, é estar envolvido de uma ritmicidade que é cosmológica para a percepção deste mundo, ritmo que em si é linguagem. Parafraseando Frantz Fanon através da mestra Djenane Vieira (2021), é a própria descolonização acontecendo através da percepção e consequente criação de um novo ser humano. Como diria o mano Sabotage³⁶ “o rap é compromisso, não é viagem”.

³⁶ Mauro Mateus dos Santos (São Paulo, 3 de abril de 1973 — São Paulo, 24 de janeiro de 2003), mais conhecido pelo seu nome artístico Sabotage, foi um rapper, cantor, compositor e ator brasileiro.

3. DIDÁTICA HIP DO CORPO HOP

“A linguagem não é um agente neutro que adentra livre e facilmente as intenções mais íntimas do falante; é povoado - superpovoado - pelas intenções dos outros.”

(Bakhtin)

“Aprendizagem é uma questão de o professor entender as necessidades de cada estudante enquanto ensino é uma questão de cada estudante entender um professor.”

(Edwin Gordon)

“O que se expressa pela comunicação verbal é a própria dimensão do poder e da força do ser que a enuncia”

(Luiz Rufino)

“Enquanto a palavra é, no sentido estrito, apenas o som produzido pelo aparelho fonador e emitido através da boca, o Verbo é a palavra enquanto sopro animado, e que anima aquilo que expressa. Ela possui a virtude mágica de realizar a lei da participação. [...] Ele tem, além do poder criador, a função de preservar, destruir e recriar o mundo.”

(Nei Lopes, Luiz Antonio Simas)

Pensar sobre didática é se inserir no campo epistemológico da educação. E precisamos ter explícito que “os modos de educação praticados via escolarização , ao longo dos tempos, reificaram os ideais dominantes.” (RUFINO, 2019, p. 133). Mantém-se de forma institucional a lógica de disciplinarização dos corpos, da desordem das memórias e das cognições.

Mesmo com este alerta contra-colonialista, este capítulo procura dialogar com a educação, em especial a musical, porém também através do teatro, da psicologia e da “filosofia” das alteridades da rua. Não almejo explicar o panorama histórico da educação musical, nem situar os e as autoras sobre o tema, mas há um pesquisador/educador referencial que entra em muita consonância com este trabalho e que merece ser brevemente citado.

Referência para a educação musical quando o assunto é inteligência corporal, Émile Jaques-Dalcroze³⁷ (1865-1950). Abordo Dalcroze através do trabalho de Marja-Leena Juntunen “The Dalcroze Approach: Experiencing and Knowing Music Through Embodied Exploration” (2016).

O método holístico de Dalcroze pode ser dividido em 4 seções: 1) rítmica e senso de ritmo; 2) solfejo e finesse da escuta; 3) improvisação e habilidade de expressão espontânea - e; 4) animação plástica e consciência cinestésica, um método em forte consonância com a atividade de fazer ritmo e poesia do rap e outros gêneros.

Sua preocupação era com por que a teoria da música estava geralmente sendo ensinada como abstrações desconectadas de emoções, sensações e experiências dos alunos e por que os alunos pareciam realizar mecanicamente sem expressão, compreensão e sensibilidade. Os exercícios e métodos de educação musical usados em sua época (séculos XIX e XX) não estimulavam a audição dos estudantes. Com tempo de trabalho dedicado a melhorar as abordagens usadas, Jaques-Dalcroze se dedicou a reformular a educação musical de maneira a fazê-la explorar mais as habilidades musicais do estudante, assim como a “escuta interna” deste, proporcionando a este educando um fazer musical mais completo. Ele buscou uma abordagem para a educação musical em que

o corpo e a mente estão integradas — uma abordagem que envolve a pessoa como um todo e visa refinar o desenvolvimento de suas faculdades, especialmente as usadas para engajar-se na música: os sentidos aurais, visuais, táteis e musculares. [...] Os exercícios usados em uma sala de aula inspirada em Dalcroze incluem as seguintes categorias de movimento: funcional, rítmico, criativo, dramático e dança. (JUNTUNEN, 2016, p. 142-143, tradução minha).

“Dalcroze argumenta que a música, especialmente seu componente rítmico, tem sua origem em movimentos naturais do corpo e, portanto, é física na natureza. Assim, ele sugere que é mais natural desenvolver um senso de ritmo através do movimento corporal.” (JUNTUNEN, 2016, p. 144, tradução minha).

³⁷ Jaques-Dalcroze foi um compositor suíço que ministrava aulas de harmonia e solfejo no Conservatório de Geneve no final do século XIX.

Uma pessoa rimando, e todo seu corpo falando, evidencia essa natureza. Assim como movimentar o corpo todo em um espaço porém ligado à escuta; estudar os elementos da música (como tempo, ritmo, medidor, frase, forma, polirritmia, dinâmica e harmonia); desenvolver automatismo de movimentos; explorar relações de tempo/espaço/energia; desenvolver a capacidade para inventar, interpretar e expressar - pois estes são alguns dos temas abordados no método de Dalcroze.

Vale logo acrescentar que o pensamento de Jaques-Dalcroze está em consonância à sua época, com as ideias de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), “um filósofo francês da tradição fenomenológica, que parece ter lutado com os mesmos desafios de uma forma teórica dentro da filosofia que Jaques-Dalcroze fez de forma prática dentro da educação musical.” (JUNTUNEN, 2016, p. 151, tradução minha).

Entre tantas e tantos autores referenciais possíveis à educação musical já costumeiramente citadas e citados em outros textos, quero falar em especial sobre um que parece atingir, com sua linguagem, o cerne da didática através de sua teorização na educação musical e falarei em seguida sobre outros caminhos filosóficos que me ajudaram a pensar uma didática musical possivelmente presente na prática de improviso verbal para platéias, virtual ou presencialmente.

3.1 - Audição de rimas

Edwin Gordon contribuiu para a educação musical avançar largamente em suas percepções epistemológicas. Com a ajuda do trabalho de Helena Caspurro “Audição e Audição: O contributo epistemológico de Edwin Gordon para a história da pedagogia da escuta”, falarei um pouco em torno de sua teorização.

Edwin Elias Gordon (1927-2015) foi um investigador, autor, editor e professor no campo da educação musical. Professor da Universidade da Carolina do Sul, Gordon deu grandes contribuições para o estudo das aptidões musicais, teoria da aprendizagem da música, ritmo e movimento e para o desenvolvimento musical em lactentes e crianças muito pequenas. Seu livro *Teoria da Aprendizagem Musical – Competências, conteúdos e padrões* (GORDON

2000) e a condensação vocabular nele presente promovem uma expansão perceptiva sobre a aprendizagem musical, como um bom sintetizador das perspectivas metodológicas empregadas antes dele, que também buscavam trazer o sujeito da aprendizagem para o centro do processo educacional porém faziam isso sem uma teoria psicológica e sequencial dos processos do ato de ouvir.

Para ele, mais do que fazer música, importa como ela é de fato apreendida e assimilada pelo sujeito. “Compreende-se assim que o privilégio dado ao canto, ao movimento corporal, a atividades de escuta sonora, à improvisação – antes da aprendizagem da teoria, da leitura e escrita musical – constitui uma regra fundamental deste paradigma de ensino” (CASPURRO, 2007, p. 4). A maioria das abordagens pedagógico-didáticas não baseiam os seus métodos de aprendizagem – pelo menos de forma suficientemente sistematizada – numa teoria psicológica como tal, apresentada por Gordon.

Será por estas razões que autores como Walthers ou Gordon argumentam que o conceito de ‘método’ – com o qual se identifica o trabalho de Jaques-Dalcroze, Willems, Kodály, Orff, Suzuki – não é suficiente, em termos educativos, para explicar e resolver os problemas cognitivos decorrentes da audição interior ao longo das várias fases do processo de realização e aprendizagem musical. (CASPURRO, 2007, p.4)

Para explicar, precisa-se perceber. E a percepção sobre o processo de aprendizagem em música se elastiza quando Gordon cria alguns termos como resultados de suas pesquisas docentes. Um destes termos é a palavra “audiação”. Audiação (Caspurro, 2007) é a tradução proposta na versão portuguesa da obra *Music Learning Theory* (Teoria de Aprendizagem Musical) de E. Gordon para o termo “audiation” – conceito criado pelo autor em 1980. Significa a capacidade de ouvir e compreender musicalmente quando o som não está fisicamente presente.

A criação do termo ‘audiação’ resulta não apenas da incontornável subjectividade terminológica que a simples palavra ‘audição’ encerra, como, e sobretudo, da necessidade de diferenciar a qualidade do processo de conhecimento musical envolvido no acto de ouvir do fenómeno puramente perceptivo. As dimensões deste conhecimento, isto é, a definição de o que, como e quando o sujeito é capaz de ouvir musicalmente constitui, portanto, o passo ou contributo epistemológico de Gordon. (CASPURRO, 2007, p. 6)

E através da pesquisadora Caspurro acrescenta-se:

A ideia de que a audiação está para a música como o pensamento para a linguagem permite compreender, mais claramente, o princípio de significação sintáctica proposto pelo autor. Efectivamente, da mesma maneira que nos apropriamos da linguagem para comunicar – sendo capazes de o fazer de uma forma autónoma, espontânea e independente quando falamos – também

nos deveríamos apropriar da música de uma forma que nos permitisse expressar ideias, sem estarmos condicionados exclusivamente pelo que nos é revelado ‘dizer’ através da memória ou da leitura de partituras.

Ou seja: deveríamos ser capazes de saber o que executar quando ouvimos uma determinada música que não nos é familiar (que ouvimos pela primeira vez e que, portanto, não faz parte do nosso repertório musical conhecido e treinado). Estas situações acontecem em várias circunstâncias da actividade artística e educativa dos músicos. Por exemplo: quando improvisam sobre um tema num momento particular de ‘diálogo’ criativo; quando, numa aula, têm de acompanhar uma melodia que é apresentada num manual sem qualquer indicação harmónica, ou que em vez disso é simplesmente criada e sugerida, inesperadamente, por um aluno. (CASPURRO, 2007, p. 6-7)

O rap, entre tantos outros estilos já perpetuados de música baseados em ritmo e poesia e improvisação verbal, parece ganhar mais um sentido pedagógico agora que compreendemos a “audição”: expressar ideias, sem estarmos condicionados exclusivamente pelo que nos é possível dizer através do rol de conhecimentos vocabulares e musicais, ou seja, quase transmutar um limite cognitivo em prol da essência do corpo-mente presente que fala e que recombina conhecimentos prévios - o que constitui também a criatividade, segundo Vigotski³⁸ - no processo de criação de algo.

No processo poético a rima catalisa um sentido possível que não se percebia até a musicalidade das palavras explicitarem isso na forma poética. Por uma perspectiva da aprendizagem musical de Gordon, poderia-se dizer que a pessoa MC, com sua poesia musicada ou coreografada já audiada, ajuda seus ouvintes a audiar por conseguinte aquilo que se produz por dar significado ou sentido musicais ao que estamos a ouvir, através da... poesia. O que se audia? A própria poesia musicada e seus significados. Afinal, segundo Gordon, “é a forma como se aprende a discriminar música que é determinante para a concretização dos níveis da generalização e transferência de conhecimento – nos quais se funda ou consoma, em última instância, os mecanismos do pensamento criativo.” (CASPURRO, 2007, p. 11)

A imitação e a memorização (CASPURRO, 2007) constituem o primeiro passo no processo de aprendizagem musical e do desenvolvimento de autonomia que se segue, ajudando a compreensão de forma mais elementar. Imitação é um artifício didático óbvio. Pois é imitando que vamos aprendendo a andar, a falar, a reagir e sentir, a pensar. Em suma, foi imitando que saímos da criação da roda e chegamos no *smartphone* e essas redes algorítmicas que exercem poder sobre nós, e é no ato vicioso³⁹ de imitar que perdemos nossa autonomia.

³⁸ Conceito presente no livro “Imaginação e criatividade na infância”, de L. S. Vigotski, Ed: Martins Fonte - WMF.

³⁹ Aqui uso o conceito de vício e virtude presente nos textos de Aristóteles, e que falarei um pouco mais logo à frente neste trabalho.

Então se por um lado imitar, para Gordon, é um estágio primordial para desenvolvermos uma autonomia musical audiada, por outro lado pode ser a maneira como a indústria cultural acha de manter os corpos em comportamentos pasteurizados.

A memorização e/ou a repetição desenvolvem a percepção de uma pessoa em um processo de construções afetivas significativas que se inicia na simplória imitação, isso se sabe. Logo, é possível que, para além da educação musical, a imitação seja um tipo de aprendizagem ubíqua a qualquer processo cognitivo.

Podemos entender que a rima é um tipo de imitação pelo ângulo da audição (pois, além da ampliação perceptiva do receptor da mensagem, ajuda também na criação de memórias afetivas) e também pelo ângulo da audição em si (por conta da fonética). Daí que o ato de fazer rap revela o que os sentidos ocultam antes do revelado ganhar forma, traz à tona verdades não percebidas, reorganiza para apontar novos caminhos, “o grito que a lógica do sentido ainda não ocultou totalmente, aquilo que, em toda palavra, ainda resta de gesto oprimido” (ARTAUD apud BORGES, 2019, p.37), porém tendo em vista que “a palavra é a maior invenção do ser humano, [e] traz consigo a obliteração dos sentidos, a atrofia de outras formas de percepção.” (BOAL, 2013, p. 17)

3.2 - Corpo integral, mente didática

O corpo fala e, considerando a princípio a comunicação verbal, seja oral ou por sinais, podemos apreender que “falar é existir absolutamente para o outro [...], falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (FANON, 2008, p. 33).

Antes de discorrer sobre as percepções que o corpo possui, precisamos entender que o corpo que existe, consciente de sua existência, imerso na realidade que se desvela, aprendeu a se ver refletido por outros corpos e seus comportamentos. Se falar é existir para o outro, sentir poderia ser existir para si mesmo, criando um processo estético de apropriação de si mesmo.

Chamaremos de encarnação este processo de apropriação de si. E na tentativa de refletir sobre os dinamismos desta construção em aberto, tomaremos alguns conceitos [como] 'psique-soma', ou seja, uma membrana limitadora entre o mundo externo e o mundo interno [...], incluindo dessa forma a perspectiva de uma leitura referida ao espaço pulsional, comprometida com uma corporeidade, um espaço-movimento que se revela na aproximação transversal entre corpo e psiquismo. (BORGES, 2019, p. 38)

A “encarnação” pode ser análoga ao processo do corpo infantil que cresce, amadurece, durante o desenvolvimento de autonomia, refletindo criticamente sua prática nos espaços, além de ser também o que o corpo MC faz ao assumir a postura de mestre de cerimônia, ainda que não em um estado de presença como a *parrhèsia*, propriamente. De fato, apropriar-se de si mesmo é um resultado da práxis (Freire, 2005), que é o equilíbrio entre ação e reflexão, na perspectiva da filosofia freiriana de educação. Existir consciente do mundo e dos outros pode ser entendido como mais um resultado didático também oriundo da prática do rap.

Durante o processo de encarnação, campos diferenciais se apresentam à percepção da pessoa, ou seja, ela toma conhecimento daquilo que não percebia. A experiência estética é a maneira da cognição se fazer através da realidade, material e psíquica. Esta experiência “convoca a corporeidade, e é por meio desta que apelamos para o desconhecido. Do caos ao cosmos: adentrar em um 'não lugar' para construir novo território.” (BORGES, 2019, p. 62).

Assim, ao convocar a corporeidade cria-se um potencial perceptivo do mundo ao entorno, uma espécie de “efeito nuvem”, como a Hélia Borges escreve ao parafrasear José Gil⁴⁰: “O efeito nuvem [...] poderia ser entendido como um lugar entre o visível (gestos codificados) e o invisível (forma das forças). São estas nuvens de sentido que, no avesso da intencionalidade, invadem o corpo pelos movimentos de pensamento.” (BORGES, 2019, p. 46).

Ao observar o corpo MC durante sua performance verbal, percebe-se o efeito nuvem acontecendo. O corpo-mente enquanto se move, e ao mover, pensa, assim como na dança e acredito que em qualquer área de atuação. Tais movimentos podem ser gestos já codificados - como, por exemplo, aqueles que a indústria cultural propicia através da mimese⁴¹ de outros rappers - ou a forma das forças que se apresentam, através do corpo, ao assumir o jogo de estado de presença que a pessoa MC adquire. Este vão, entre esses dois pólos, é por onde a percepção apreende e modifica a realidade.

⁴⁰ José Gil (Muecate, Moçambique, 15 de junho de 1939) é um filósofo, ensaísta e professor universitário português.

⁴¹ Termo de origem grega que significa imitar. A mimese é a imitação ou representação de algo. Em sua origem, era o ato de representar uma pessoa através dos gestos e falas, porém, essa pessoa também poderia ser uma coisa, uma ideia, um deus, um herói, etc. Saiba mais em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-mimese>.

Ressalto aqui a condição de transdução operada pelo corpo, por meio da ativação dos órgãos dos sentidos, de forma a permitir, pela alteridade, um ato de resistência às políticas homogeneizantes. São pelas zonas de indiscernibilidade, criadas na desconstrução do que se encontra já codificado, que se favorece a emergência de novos horizontes diferenciais na possibilidade, daí advinda, em sustentar o próprio paradoxo da existência. (BORGES, 2019, p. 67)

Isso é válido para as práticas na Educação Básica, os estímulos que uma aula possibilita sentir estão inteiramente ligados com as provocações geradas durante o processo de apropriação de si dos educandos, quer dizer, o processo cognitivo - com afeto de quem se conscientiza do mundo com o mundo como suporte (Freire, 2005) - cria uma memória melhor dos assuntos. O engajamento é a própria impressão da ativação dos órgãos nos corpos desses educandos.

A linguagem oferecida pela estética interdisciplinar do rap e do Hip Hop não é diferente disso ao ativar as nossas inteligências. “[O ser humano] que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que é implícito. [...] Existe na posse da linguagem uma extraordinária potência.” (FANON, 2008, p. 34).

“A transmissão oral do conhecimento é o veículo do poder e da força das palavras, que permanecem sem efeito em um texto escrito.” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 42) É mais que importante acentuar que a palavra falada tem uma importância que se insere na categoria da tradição oral e a visão particular de mundo e uma presença particular nesse mundo (LOPES; SIMAS, 2021) geradas pelo exercício da palavra falada.

O conhecimento transmitido oralmente, pelo Verbo atuante, **tem o valor de uma iniciação**, que não está no nível mental da compreensão, porém na **dinâmica do comportamento**. Essa iniciação é baseada em reflexos que operam no raciocínio e que são induzidos por impulsos nascidos no fundamento cultural da sociedade. [...] O conhecimento transmitido oralmente [...] deve ser passado [...] por meio de sentenças curtas, **baseadas no ritmo da respiração**. (LOPES; SIMAS, 2021, p. 42-43, grifos meu)

De acordo com o texto *Neurociência e os benefícios da música para o desenvolvimento cerebral e a educação escolar*, há “oito inteligências, a saber: a inteligência linguística ou verbal, a lógico-matemática, a espacial, a musical, a cinestésica-corporal, a naturalista, a intrapessoal e a interpessoal.” (FERNANDES; RIZZO, 2018, p. 16). Quantas não seriam ativadas durante o improviso verbal no rap e seu jogo performático de estado de presença?

Sabe-se que pessoas musicistas, por terem de compreender mensagens emocionais e conteúdo,

possuem maiores níveis de funções executivas, uma categoria [profissional] que envolve tarefas inter-relacionadas que incluem planejamento, elaboração de estratégias e atenção a detalhes e exige análise cognitiva e emocional simultânea, o que impacta no trabalho dos sistemas de memória. Devido a isso, eles criam, estocam e recuperam memórias mais rapidamente e de maneira mais efetiva por meio de palavras-chave ou tags relacionadas a certas emoções. (FERNANDES; RIZZO, 2018, p. 14-15)

Aqui não há porquê não entender a pessoa MC como uma pessoa musicista.

Se atentarmos para uma perspectiva de prática pedagógica musical, perceberemos que aquilo que se dá no corpo musicista⁴² profissional também ocorre nos corpos em um processo musical desenvolvido em sala de aula. Unir a teia epistemológica do rap - pelo menos algo inspirado na estética Hip Hop que dialogue com as realidades dos educandos, seja no corpo, seja na entonação verbal - no fazer das aulas de música pode ser prolífico por si só, até independente da abordagem didática que o corpo educativo/docente vá tomar, seja a aula improvisada ou planejada, desenvolvendo-se juntos educador e educando nesse convívio educacional. Já que a música na educação básica favorece o desenvolvimento cognitivo e sensitivo, permitindo a solidificação de uma memória (Fernandes, 2018), usar a potência didática do ritmo e poesia pode ser mais que enriquecedor à percepção de mundo dos educandos.

Por último, o ritmo, ligado à rima, é um fator importante para que a “encarnação” e o “efeito nuvem” aconteçam no e através do corpo MC e assim várias inteligências possam se desenvolver. Tanto o movimento quanto o ritmo “falam de um estado de existência que se aproxima da ideia de acontecimento, ideia que em si desorganiza uma certa conjunção sónica que sustenta a lógica discursiva” (BORGES, 2019, p. 50) e assim pode apresentar novas lógicas.

Para além do organismo, [...] **nos ritmos** é onde pensamos a produção implicada no surgimento do **corpo que**, se realizando por intermédio da relação sempre presente do outro, **exibe, no seu exercício, o excesso**, no gesto incandescente do *corpo-pensamento*. (BORGES, 2019, p. 50-51, grifos meus)

Os trabalhos que levam em conta o corpo em seus ritmos “manifestam em seu fazer-se, por meio dos movimentos, modos de subjetivar-se oblíquos, flutuantes, híbridos.”(BORGES, 2019, p. 78). Dessa maneira, como diz Hélia Borges, oferecem um lugar em que se torna possível resistir às políticas homogeneizantes, sendo asilo aos divergentes, aos não acolhidos facilmente pela estética do senso comum. Esses modos de resistência

⁴² Este texto utiliza a expressão “corpo” para explicitar que o corpo humano é a interface mestra para as experiências vividas pelos humanos. Ao invés de “corpo *do* musicista”, o não uso da preposição concentra a atenção para o fato da sociedade ser construída a partir de corpos e seus sentidos e percepções. (N. A.)

acabam por viabilizar transformações. Somado à educação musical, que favorece a ativação dos chamados neurônios em espelho, “essenciais para a chamada cognição humana, um conjunto de processos cognitivos e emocionais responsáveis pelas funções de empatia, ressonância afetiva e compreensão de ambiguidades na linguagem verbal e não verbal.” (MUSKAT apud FERNANDES; RIZZO, 2018, p. 18), tais transformações podem levar a uma educação realmente transformadora.

O rap e outras formas artísticas de resistir nessa realidade podem ser mais experimentados em sala de aula por conta da ubiquidade de seus temas, mesmo aqueles mais subjetivos e inverossímeis, além da sua ação ser uma preservação, pelo menos em parte, de uma tradição africana onde a palavra falada possui caráter sagrado (LOPES; SIMAS, 2021, p. 41). Até porque arte que faz corpo pensar e mente sentir a realidade à sua volta é cultura de transformação. “Quando canto e movimentos se combinam em sala de aula, a criança desenvolve o sistema de pensamento social.” (FERNANDES; RIZZO, 2018, p. 17)

3.3 - Teatralidade dos corpos educadores

“Ensinar é um ato teatral.” Essa afirmativa é uma dessas que explicitam bem uma filosofia da educação como a que é proposta por bell hooks em “Ensinando a transgredir” (2017), livro fundamental para se pensar educação para além da tradição europeia/etnocêntrica. hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins, autora, professora, teórica feminista, artista e ativista antirracista estadunidense.

Trago aqui esse aspecto levantado por ela, do nosso trabalho como educadores, da performance em sala de aula, “que proporciona espaço para as mudanças, a invenção e as alterações espontâneas que podem atuar como catalisadoras para evidenciar os aspectos únicos de cada turma” (HOOKS, 2017, p. 21), professoras ou professores inclusos. Segundo ela, “[...] o prazer de ensinar é um ato de resistência que se contrapõe ao tédio, ao desinteresse e à apatia onipresentes que tanto caracterizam o modo como professores e alunos se sentem diante do aprender e do ensinar, diante da experiência da sala de aula.” (HOOKS, 2017, p.

21). Seriam os corpos MC também algo do tipo “animadores culturais”, que trabalham contra essa apatia, nessa catalisação perceptiva dos indivíduos inseridos em uma sociedade estruturada para promover o desinteresse ao engajamento.

Como dialoga a filosofia de hooks com este trabalho? Entre algumas ideias, resalto a análise apresentada por ela sobre o distanciamento perpetuado entre inteligência mental e inteligência corporal. Diz ela que “com efeito, a objetificação do professor dentro das estruturas educacionais burguesas [parece] depreciar a noção de integridade e sustentar a ideia de uma cisão entre mente e corpo, uma ideia que promove e apoia a compartimentalização.” (HOOKS, 2017, p. 29). Daí que para uma educação transformadora exige-se uma transgressão a esses modelos tão reproduzidos, modelos estes que fomentam a indiferença e a apatia, assim como o não desenvolvimento da autonomia. “Essa é uma das alegrias da educação como prática da liberdade, pois permite que os alunos assumam a responsabilidade por suas escolhas.” (HOOKS, 2017, p. 33)

hooks fala também sobre a necessidade da “autoatualização”, pois os educadores, que abraçam o desafio de se manterem atualizados subjetiva e objetivamente no mundo, “serão mais capazes de criar práticas pedagógicas que envolvam os alunos, proporcionando-lhes maneiras de saber que aumentem sua capacidade de viver profunda e plenamente.” (HOOKS, 2017, p. 36). Não à toa que me refiro à possível didática do rap para ajudar a alcançar, por esse caminho, tal capacidade de viver. Uma vez que o estado de presença do corpo MC filosofa e clama nas pessoas receptoras atenção ao texto e aos contextos, “na sala de aula transformada, é muito mais necessário explicar a filosofia, a estratégia e a intenção do curso que no contexto ‘normal’.” (HOOKS, 2017, p. 60).

Muitas vezes, quando os alunos voltam de férias ou feriados, peço que nos contem como as ideias aprendidas ou trabalhadas na sala de aula impactaram sua experiência lá fora. Isso lhes dá tanto a oportunidade de saber que as experiências difíceis acontecem com todo o mundo quanto a prática de integrar teoria e práxis: modos de conhecer e hábitos de ser. Praticamos não só o questionamento das ideias como também o dos hábitos de ser. Por meio desse processo, construímos uma comunidade. (HOOKS, 2017, p. 61)

Sobre hábitos, Hélia Borges escreve que “o pensamento é o que ocupa a distância entre nós e nossos hábitos. Assim a verdade não é algo que pretenda compreender o mundo e interpretá-lo à luz da razão, como a vontade de verdade, mas **um instrumento de autotransformação, um meio de ter a governabilidade de si.**” (BORGES, 2019, p. 53, grifo meu).

Não confundir com a visão aristotélica de hábito presente no senso comum, quando este antigo pensador deixou para a posteridade que “nós nos transformamos naquilo que praticamos com frequência”. Essa visão de Aristóteles parece centralizar a importância da repetição em si como uma necessidade para alcançar a virtude que, no caso do tema deste trabalho, seria a percepção da realidade através da prática de ritmo e poesia. Virtude não seria repetição desenfreada, assim como imitação e repetição são apenas uma parcela didática na aprendizagem de algo, como vimos na seção 3.1 deste trabalho. Augusto Boal, em seu livro “Teatro do Oprimido”, publicado pela primeira vez em 1973, nos ajuda a compreender bem o que quis dizer Aristóteles sobre hábito e virtude.

Aristóteles disse que a arte imita a natureza. Porém, no decorrer de seu livro, Boal vai destrinchando, junto à análise de *Ética a Nicômaco*, o real significado que o filósofo grego quis deixar:

[A arte] imita as ações da alma racional do homem, suas paixões tornadas hábitos, em busca de felicidade, que consiste no comportamento virtuoso, que é aquele que se afasta dos extremos possíveis em cada situação dada concreta, cujo bem supremo é a Justiça, cuja expressão máxima é a Constituição. (BOAL, 2013, p. 48)

Se tratando de práticas de aula que transformem o indivíduo, essa visão aristotélica serve mais como um instrumental coercitivo do que libertador. Afinal, não há justiça quando as desigualdades de raça, gênero e classe social são na verdade estruturas edificantes da realidade que se dá. Por isso a necessidade de se pensar outras didáticas que incorporem o corpo como uma inteligência vinculada ao todo, uma pedagogia holística, de compreensão da realidade, algo que o rap e outros gêneros de ritmo e poesia podem elucidar enquanto práticas ou pelo menos teorias didáticas.

Mudanças de diretrizes pedagógicas, como essas propostas aqui, denotam “a falta de disposição de abordar o ensino a partir de um ponto de vista que inclua uma consciência da raça, do sexo e da classe social [que] tem suas raízes, muitas vezes, no medo de que a sala de aula se torne incontrolável, que as emoções e paixões não sejam mais represadas.” (HOOKS, 2017, p. 55). Daí que reverbera algo que Fanon também deixou escrito em seu ensaio existencialista já citado aqui: “qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada.” (FANON, 2008, p. 103). Transgredir o modelo de ensino que nos é dado é algo necessário para a compreensão das nossas existências periféricas. “Segundo minha experiência, um dos jeitos de construir a comunidade na sala de aula é reconhecer o valor de cada voz individual.” (HOOKS, 2017, p. 58). Então deixem as vozes rimarem através

dos seus sentidos no processo de perceber o mundo, pois tal prática certamente será fecunda.

3.4 - Ritmo, poesia e as alteridades das ruas

O rap nasceu de festas nas ruas que mais tarde também foram para casas de festa. Mas sua importância política se faz empírica nas rodas de rima pelo país afora, nas praças e encruzilhadas, ora em museus ora em sarjetas. Estou falando deste lugar onde um princípio dinâmico compreende uma complexa tessitura de práticas e formas, como o signo de Exú nas religiões de matriz africana “nos fornece importantes orientações epistemológicas e metodológicas para a contestação dos limites de um saber monológico, produzido pela racionalidade moderna ocidental.” (RUFINO, 2019, p. 42). Esse lugar que é lá fora e aqui dentro, caminho de transição e transdução, “nos lança nas zonas de fronteira, nos permitindo praticar certas esculhambações contra as lógicas do colonialismo.” (RUFINO, 2019, p. 42)

No podcast “Mano a Mano” de Mano Brown, Sueli Carneiro⁴³ chega a condensar sua opinião sobre as ruas assim:

Eu certamente acho que o que faz a diferença sempre é ir pra rua, a organização massiva na rua. [...] Eu vi as pessoas virarem, aqui e fora daqui, mudarem, transformarem as coisas, na rua. O movimento de direitos civis levou na rua; o apartheid você via aquela negrada lá com os cadáveres e continuavam morrendo ali lutando na rua [com] o Mandela preso quase três décadas. (CARNEIRO, 2022, 56:30)

Pois em 1992, em São Paulo, rappers da periferia da cidade visitariam Sueli em busca de proteção porque eram vítimas de agressão policial, e o resultado desse pedido seria a criação pelo GELEDÉS do Projeto Rapper⁴⁴. A rua era o palco dessa realidade.

Assim como mostra a vida para além da “ordem” da sala de aula, são as ruas o parâmetro da realidade, mais ao alcance da rotina, que precisa ser usado em sala de aula se

⁴³ Sueli Carneiro é doutora em filosofia, escritora, jornalista e ativista antirracismo, foi uma das fundadoras, em 30 de abril de 1988, do GELEDÉS Instituto da Mulher Negra. Saiba mais em: <https://www.geledes.org.br/o-que-e-geledes/>.

⁴⁴ Saiba mais sobre o Projeto Rapper em: <https://www.geledes.org.br/projeto-rappers/>.

quisermos desenvolver bom senso com os educandos e uma percepção mais libertadora, ao invés de nos fecharmos em câmaras de ensino transmitindo conteúdos de forma bancária, como diria Freire (2005). Mesmo que se trabalhasse com um método filosófico que se conscientize da existência e centralismo do corpo nas escolhas do indivíduo, isso não seria suficiente para dialogar com aquilo que está no entorno da escola se não se incorpora às ruas o plano de ensino.

As ruas são passagens e, para alguns, estadia. Nelas se apreende muita da experiência que a vida acadêmica, educação básica inclusa, não dá conta ao descrever, transcrever ou tentar traduzir. Luiz Rufino, pedagogo doutor em Educação e com pós-doutorado em relações étnico-raciais, lembra que “cabe cismarmos com as respostas até então dadas e considerarmos que grande parte dos conhecimentos orientados pelo discurso científico moderno é limitado a saberes etnocentros” (RUFINO, 2019, p. 39) e que esses saberes não dialogam com a realidade dos territórios que são passagem e também estadia, sendo asilo aos divergentes, aos não acolhidos facilmente pela estética do senso comum - para usar uma frase já citada neste texto na página 38 - sendo que corpo, ritmo e rua estariam mais para uma tríade íntegra do que para grandezas políticas separadas em uma pessoa.

Assim, teorizar sobre as ruas é necessário para vivenciar um método em sala de aula baseado no que está para além das paredes escolares.

A rua é mais que caminho.

A rua nos ensina, é escola. [...] O caminho como potência transborda o entendimento da rua como lugar de trajetórias determinadas. [...] Dar caminho não é necessariamente apontar o trajeto, mas potencializar/praticar as possibilidades. [...] A fisicalidade da rua é apenas um dado em relação com a complexidade do que está compreendido em sua espiritualidade, ou seja, sua dimensão metafísica. (RUFINO, 2019, p. 109)

A possibilidade da transdução do espaço em pensamentos, de maneira holística, deve ser considerada na educação transformadora, levando-se em consideração todo o complexo que forma essa realidade e que fica impressa no corpo. Pois é percebendo uma estrutura opressora que se pode transgredi-la, e o papel de um educador é mediar, apontar caminhos potencializando a percepção do educando de que há caminhos que nos cercam.

O *povo de rua* é composto por pessoas que são verdadeiros “arquivos corporais que codificam e enunciam nas práticas uma contracultura do civilismo colonial”. (RUFINO, 2019, p. 110). O rap, e tantas outras formas artísticas de resistência, nasce do *povo de rua*, que

compreende desde referenciais identitários produzidos a partir de modos de vida afetados pelas problemáticas tangenciadas nas interseções entre raça/gênero/classe, como também nas identificações relativas à compreensão de desvio moral pautada em uma ética cristã a serviço da ordem colonial. [...] Nas ruas, esquinas e encruzilhadas da cidade, os corpos, subalternizados frente ao dilema colonial, **praticam os espaços, gíngam, golpeiam, sobrevivem.** (RUFINO, 2019, p. 111, grifo meu)

As batalhas de rima pela cidade, baseadas na cultura do rap, do Hip Hop, são exemplos de materialização dessas práticas. O riso, inclusive, válvula de escape das tensões físicas presentes no corpo, “desarranja, fertiliza - ‘me caguei de rir’. Liberta-se a tal consciência, o pensamento e a imaginação, que passam a estar disponíveis para o emergir de novas possibilidades.” (RUFINO, 2019, p. 112)

A rua é um signo didático no caminho de libertação da colonialidade entranhada nas pessoas, quer dizer, caminho de purgação dos valores morais que nos mantém subalternos ao sistema de relações opressoras dentro do capitalismo. Tal purgação igualmente é possível através de algo que Rufino chama de *Dobra da Palavra*, essa ação transgressora à monologia, e que se encaixa com o fazer musical da pessoa MC no rap.

A dobra é a astúcia daquele que enuncia para não ser totalmente compreendido, não pela falta de sentido, mas pela capacidade de produzir outros que transgridam as regras de um modo normativo. A linguagem é um campo que revela múltiplas possibilidades, assim como enigmatiza muitas outras. (RUFINO, 2019, p. 117)

Para Rufino, a linguagem, essa força centrífuga, é a própria existência do ser em sua radicalidade, diversidade e imanência. “Na linguagem, o ser encarna em muitos e encarna tantos outros, dribla, finta, gíngam e desdiz. A linguagem nos permite o escape a toda forma de controle e limitação.” (RUFINO, 2019, p. 115). Assim, jogar improvisos verbais, em estado de presença e em ritmo e poesia, é expandir os significados possíveis que as rimas apontam enquanto caminhos para decifrar o que circunda o corpo: todo o resto.

É possível inclusive traçar um paralelo entre as atuais batalhas de rima e a maneira como sujeitos de povos plurilinguistas/plurirraciais foram submetidos às violências do colonialismo na imposição de convívio, através da noção do inconsciente coletivo e da ancestralidade da cultura de resistência. Estes sujeitos “tiveram, nessas experiências, a capacidade resiliente de pluralizar os seus repertórios comunicativos. Entraram no jogo sem exterminar o outro, mas absorvendo e o transformando em outra coisa, acumulando-o como força vital.” (RUFINO, 2019, p. 118). Quando se fala em “batalha de sangue” nas rodas de rima é dentro desse contexto de devorar sem exterminar.

“É nesse sentido que, para rompermos as formas de colonialidade [...] haveremos de praticar a dobra da linguagem. Desatemos os nós para, então, identificarmos os investimentos de esterilização submetidos ao projeto civil por parte da política colonial” (RUFINO, 2019, p. 123), política essa perpetuada por meio do exercício de poder sobre as existências. Na produção das presenças, “existe uma complementaridade entre gesto e fala [...], porém há de se destacar que esses discursos projetados via repertórios gestuais ou repercutidos em sons e palavras são estruturantes de uma contranarrativa ao colonialismo.” (RUFINO, 2019, p. 136)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A improvisação verbal pode ser uma ferramenta teatral interdisciplinar que gera tensão, atenção e, conseqüentemente, abertura epistemológica por parte dos educandos, podendo catalisar a concatenação de ideias. É interessante se atentar para o potencial gigante que há em se usar o improviso verbal como ferramenta na educação musical.

O corpo rapper, MC, se coloca em uma atividade existencial, em que há complementaridade entre gesto e fala, por entre uma narrativa contra-colonialista em estado de *parrhèsia*. É uma atividade de conscientização e resistência exercida pelos corpos ao existirem com dança, música e papo reto, na medida em que a percepção alcança.

O rap é uma das frestas culturais de resistência e pode-se descrever sua ação estética como uma performance de encarnação de luta contra toda opressão sofrida, buscando defender a existência através do corpo que fala com ritmo e poesia, alimentando a identidade cultural e o sentimento de comunidade. É uma maneira de estimular a capacidade das pessoas ativarem a percepção macropolítica, de maneira autônoma, enviesada por questões individuais mas rumo à coletividade, sendo a pessoa MC quem inicia o esforço de desvelamento, do mundo, aos outros - muito parecido com o papel de qualquer tipo de educador.

Uma constatação óbvia é que havendo educação musical nos anos iniciais de vida pode-se possibilitar um desenvolvimento mais consciente da percepção individual e coletiva. Esta ausência educacional compõe a estrutura da sociedade conservadora que temos, e reflete também nos corpos passivos das rodas de rima, por exemplo, e outras situações. Ou seja, seria, na verdade, a falta do exercício de percepção (e micropercepções) do mundo, através do corpo, um motivo causador de inércias para os corpos durante suas vivências.

O rap e por conseguinte o Hip Hop devem suas existências às lutas dos movimentos sociais e à *black music*. A alteridade da rua é a essência da estética Hip Hop e o rap é capaz de ilustrar com muita poética essa rua que está lá fora e é caminho, e por isso mesmo é também lugar de encontros e atravessamentos.

Uma vez que ao se apropriar da linguagem verbal se apropria de música, usar músicas audiadas no processo de aulas em escolas é requisito para um bom trabalho de desenvolvimento das inteligências musicais do educando e de sua autonomia. Esse fazer musical precisa ser periódico para o processo de familiarização ocorrer através de hábitos, até

chegar ao ponto de se cantar/tocar música improvisada e se perceber experimentando um estado de presença atenta ao todo e entorno.

Ao avesso da intencionalidade, para invadir o corpo pelos movimentos de pensamento, a provocação epistemológica dentro de sala de aula - quando do uso estético do rap e do Hip Hop - não pode vir como matéria ou conteúdo mas como performance prática informal e exemplo a ser demonstrado ao corpo docente, criando nuvens de sentido durante o processo de apropriação de si de cada um.

As aulas de música não devem estar desassociadas da nossa realidade social. Devemos criar espaço para um bom desenvolvimento perceptivo sobre a lógica do sistema colonial/racista a fim de que se cesse a identificação com algum modelo ideal. Assim, a performance artística do corpo MC, dobrador de palavras, pode ser comparada com a cura advinda do sacrifício, em um ritual purgador do colonialismo e seu sistema ideológico de opressão.

A performance ensina ao corpo e a imitação é uma ferramenta educacional instintiva extremamente importante em todo processo de aprendizagem.

Batalha de rimas de temas das matérias ou chamar pessoas MC's para participar das aulas podem ser opções de ações mais diretas para se usar da estética do rap em sala de aula.

Importante lembrar sempre que o corpo, arquivo de memórias, precisa ser mais acessado. Seja pela teatralidade, seja pelo exercício direto do “fazer rap”, seja até mesmo pelo humor rimado em pequenas doses: o rap, do Hip Hop, e outras maneiras de invocar uma estética de ritmo e poesia oferecem inúmeras possibilidades de engajamento dos estudantes nos temas e aulas planejadas num ano letivo. O corpo, se trazido ao centro da pesquisa do educando, pode mostrar caminhos que nem se imaginava.

O riso e o humor conscientes, durante a troca na sala de aula, podem quebrar a expectativa de uma aula engessada e possibilitam aos corpos outras reações, além de melhores chances de engajamento.

Esta é apenas uma teorização sobre a didática do uso de ritmo e poesia. Deve-se levar em consideração, para uma possível metodologia, as diversas personalidades numa sala de aula. O rap e outros gêneros de música verbal, improvisada ou não, precisam ser mais experimentados em sala de aula por conta da interdisciplinaridade e da dialogicidade didática por entre seus temas compartimentados, uma vez que a educação musical favorece também a ativação dos chamados neurônios em espelho e assim são desenvolvidas mais percepções corpóreas pertinentes ao exercício da cidadania e da existência consciente e transformadora.

O improviso de uma pessoa que se comunica com ética e honestidade epistemológica através das palavras, ou seja, em algo como a *parrhèsia*, gera empoderamento neste indivíduo e nas pessoas atentas ao discurso, consciência individual e coletiva. Tal discurso, e a conscientização resultante da plateia, desponta em uma dialética existencialista e, junto da espiral histórica que é a luta anti-opressora, se dá mobilizando as pessoas sobre opressões e realidades.

Ao projeto de sociedade que resulta na nossa sociedade de maioria oprimida tem-se subentendida a culpabilização dos povos oprimidos como uma força motriz para a manutenção desse status quo de sociedade patriarcal racista opressora. A estética do rap é apenas mais uma maneira que os povos oprimidos acharam para falar verdades e nesse processo conseguem poder existir.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Mônica Guimarães Teixeira do. *O rap, o hip-hop e o funk: a "erótica" da arte juvenil invade a cena das escolas públicas nas metrópoles brasileiras*. Psicologia USP, v. 22, n. 3, jul-set. 2011. Disponível em https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65642011000300009&script=sci_arttext. Acesso em: 06 nov. 2020.
- BERTOLINI, J. *O Conceito de biopoder em Foucault: apontamentos bibliográficos*. Saberes: Revista interdisciplinar de Filosofia e Educação, v. 18, n. 3, 18 dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/15937>. Acesso em: 15 jul. 2021.
- BIONDO, Edson Ribeiro Jr. *Estética do rap e educação musical*. In: Simpósio de estética e filosofia da música, v. 1, n. 1, 2013, Porto Alegre. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/133/153>. Acesso em: 03 dez. 2020.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BORGES, Hélia. *Sopros da pele, murmúrio do mundo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.
- CARDOSO, Francisco. *A Improvisação Vocal como Ferramenta para as Aulas de Educação Musical*. Out. 2011. Disponível em https://www.researchgate.net/profile/Francisco_Cardoso2/publication/236843430_A_Improvisacao_Vocal_como_Ferramenta_para_as_Aulas_de_Educacao_Musical/links/02e7e51adc95b4bcd6000000.pdf. Acesso em: 15 nov. 2020.
- CARNEIRO, Sueli.: PODCAST MANO A MANO: Sueli Carneiro. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pv0NyZiYkmA>. Acesso em: 07 jun. 2022.
- CASPURRO, Helena. *Audição e Audição: O contributo epistemológico de Edwin Gordon para a história da pedagogia da escuta*. Revista da APEM: Associação Portuguesa de Educação Musical, n. 127, 2007 Disponível em: https://www.apem.org.pt/page14/downloads/files/audicao_e_audiacao_apem.pdf. Acesso em: 10 fev. 2022.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. 35ª edição. Editora Brasiliense, 1993. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/36546804/COELHO_Teixeira_O_que_e_Industria_Cultural_complementar-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1638240340&Signature=DNLIV5uCg0pYSTz1slztqFpabV9DDnUR3fguMD5Ro5qklySFRfSFpd7He6HwBge43-wWk8xzuuhGx~zxoL4rr0RdOf3JrAgAexqmSVir1zkHiCuHGweRDyLoHJDUF3q0La~FMJHS~lyQ~P~bs9HNZ4JFVXytRLDqQoKiPd0kycNDTwrej62GXb40WhxrlHbKhSK6moSJwlQQdq5II1Kybt8lf4WpdCXYvRi89ryahdp1lcnqSxa5NlgYUdLcNUC0c1NzAHxlzrLF0SJWvyfKvW2jxKdWObZqYqDiuZdwhXEMVv42oGChMc6GYLW1nQy0EL936vtqL34xn84m7zGJfg_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA. Acesso em: 14 out. 2021.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Edson; RIZZO, Sandra Cristina. *Neurociência e os benefícios da música para o desenvolvimento cerebral e a educação escolar*. Revista de Pós-graduação Multidisciplinar, [S.l.], v. 1, n. 5, p. 13-20, dec. 2018. Disponível em: <<http://www.fics.edu.br/index.php/rpgm/article/view/793>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz em performance: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira*. 2003. Tese (doutorado) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

FONSECA, Ana Silvia Andreu da. *Com que currículo eu vou pro rap que você me convidou?* Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 62, p. 91-111, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/107218/105741>>. Acesso em: 30 nov. 2020.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 28ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 47ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 53ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro - o Renascença Clube*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GÓES, Neusa Maria Luizão. *A produção de sentidos em manifestações poéticas e orais: o rap na escola*. 2007. Disponível em <http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes_pde/artigo_neusa_maria_luizao_goes.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2020.

GORDON, E. E. *Teoria da Aprendizagem Musical: Competências, conteúdos e padrões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

HIP-HOP Evolution, primeira temporada: os alicerces. Direção: Darby Wheeler. Produção: Scot McFadyen, Sam Dunn, Darby Wheeler e Rodrigo Bascuñán. Escrito por: Rodrigo Bascuñán. Banger Films; 2016. 48 min, son., col. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 24 jul. 2021.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

JUNTUNEN, Marja-Leena. *The Dalcroze Approach: Experiencing and Knowing Music Through Embodied Exploration*. In: Capítulo 7 - *Teaching General Music: Approaches, Issues, and Viewpoints*, p. 141-167. Nova York: Oxford University Press, 2016.

LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. *Sonoridades múltiplas: práticas criativas e interações poético-estéticas para uma educação sonoro-musical na contemporaneidade*. 223f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2014.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Filosofias Africanas: uma introdução*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MARTINS, Fabio. *O rap como ferramenta didática na construção de conhecimentos históricos*. 2015. Monografia (Bacharelado e Licenciatura em História). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.

MESSIAS, Ivan dos Santos. *Hip Hop, educação e poder: o rap como instrumento de educação não-formal*. **Repositório Institucional UFBA - Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA**. 2008. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10832>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

MORAIS, Bruno Vinícius Leite de. *Os primórdios da black music brasileira e da linguagem política do orgulho negro nos anos 1960*. **Revista Mosaico - Debates sobre racismo e antirracismo no pensamento social brasileiro**. Rio de Janeiro, v. 12, n. 19, p. 79-101, 2008. Disponível em <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/82270/78938>>. Acesso em: 02 out. 2021.

QUEIROZ, Rafael de: ESCOLA B: *Quente feito funk, Grande que nem África*. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_JAnslJp8x4&t=6144s&ab_channel=BATEKOO>. Acesso em: 26 mai. 2021.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SILVA, Djenane V. S. *“Uma fita de mil grau”*: o movimento hip hop na construção de identidades culturais e afrodiáspóricas. 155 p. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

_____. ESCOLA B: *Música, Educação e Cultura Hip Hop: Processos educativos e cultura afrodiáspórica*. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kl-JUMi_otc&t=5507s&ab_channel=BATEKOO>. Acesso em: 30 mai. 2021.

SOUZA, Jusamara. *Educação musical e práticas sociais*. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 10, p. 7-11, mar. 2004. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/356>>. Acesso em: 03 dez. 2020.