



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL
DA LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA - UNILAB
DIRETORIA DO INSTITUTO DE HUMANIDADES E LETRAS**

LETÍCIA MATTOS MOTA

**O RAP EM SALVADOR: A EDUCAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE
EMANCIPAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL PARA A JUVENTUDE**

**SÃO FRANCISCO DO CONDE
2017**

LETÍCIA MATTOS MOTA

**O RAP EM SALVADOR: A EDUCAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE
EMANCIPAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL PARA A JUVENTUDE**

O Projeto de pesquisa é um dos requisitos exigidos para a conclusão do curso de Bacharel em Humanidades na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB, Campus dos Malês, São Francisco do Conde. Orientadora: Professora Doutora Cristina Teodoro Trinidad.

SÃO FRANCISCO DO CONDE

2017

LETÍCIA MATTOS MOTA

**O RAP EM SALVADOR: A EDUCAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE
EMANCIPAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL PARA A JUVENTUDE**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Cristina Teodoro Trinidad (Orientadora)

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Prof. Dr. Marcos Carvalho Lopes

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Prof. Márcio André de Oliveira Santos

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Aprovado em 01 de Agosto de 2017.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	5
2	PROBLEMATIZAÇÃO	5
3	JUSTIFICATIVA	6
3.1	ORIGEM DO HIP HOP	6
3.2	O HIP HOP NACIONAL	9
3.3	MOVIMENTO HIP HOP NO CONTEXTO BAIANO	13
3.4	O MOVIMENTO HIP HOP E SEUS ASPECTOS PEDAGÓGICOS	14
3.5	A CUFA E EDUCAÇÃO	20
3.6	O RAP COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA SOCIAL: EXEMPLO DO RACIONAIS	23
4	OBJETIVOS	26
4.1	GERAL	26
4.2	ESPECÍFICOS	26
5	TRAJETÓRIA METODOLÓGICA	26
6	CRONOGRAMA	28
	REFERÊNCIAS	29

1 INTRODUÇÃO

O projeto tem como foco principal compreender as estratégias utilizadas pela Central Única das Favelas (CUFA), localizada em Salvador, em relação à utilização do *Rap* e da educação, como mecanismos de transformação e emancipação social para a juventude. Para isso, inicialmente, a partir do primeiro tópico, na justificativa, será apresentada as origens do movimento hip hop na década de 1970 nos Estados Unidos, compreendido como um dos produtos da diáspora africana.

A título de explicação, considera-se que o movimento hip hop se molda de acordo com as necessidades sociais e o contexto de cada época. Sendo assim, adquire um caráter específico em cada local em que se desenvolve. Em relação ao Brasil, sua entrada se deu no início da década de 1980, período de redemocratização do país, e, desde de então tem tido um caráter denunciador das desigualdades sociais. Por consequência, surgiram, a partir de então, tanto instituições relacionadas ao movimento *hip hop* quanto instituições que adotaram seus elementos como prática pedagógica de intervenção, particularmente, o *Rap*.

Em Salvador, como em outras partes do país, o movimento hip hop recebeu, de acordo com as leituras realizadas, grandes influências do movimento negro, fortalecendo e incentivando a luta dessa população excluída. Visando o desenvolvimento do projeto, será estabelecido um diálogo estreito com a Central Única das Favelas (CUFA), já que, a instituição apreende o *hip hop* como uma ferramenta para participar ativamente da organização de bairros afastados dos centros urbanos, bem como para manter articulações políticas, com instâncias governamentais, entre outras, a Secretaria de Educação tanto estadual quanto municipal, objetivando desenvolver e aplicar práticas pedagógicas. Os jovens serão o foco central do projeto – especificamente aqueles que são membros de grupos de *Rap*. Isso, pelo interesse em compreender suas falas e analisar quais são os critérios utilizados para a composição das letras musicais.

2 PROBLEMATIZAÇÃO

A partir da argumentação apresentada, buscou-se formular a seguinte pergunta:

Em que medida a Central Única das Favelas (CUFA), localizada na cidade de Salvador, utiliza o *Rap* e a educação, como mecanismos de transformação e emancipação social para a juventude?

3 JUSTIFICATIVA

3.1 ORIGEM DO HIP HOP

O *hip hop* surgiu no início da década de 1970 em meio a diferentes crises norte-americanas, acrescidas pela onda migratória, no pós segunda guerra mundial. De acordo com Postali (2011), as ilhas caribenhas passavam por problemas econômicos e políticos e, em função disso, houve um maior número de migração de jamaicanos e de porto-riquenhos em direção aos Estados Unidos. Os mesmos encontraram abrigo nos guetos de Nova York, especialmente no bairro do *Bronx* que, naquele momento, sofria com problemas estruturais significativos, principalmente aqueles relacionados às questões sociais e a segregação social e racial, estabelecidas naquele país.

Em uma dessas trajetórias chega ao *Bronx*, em 1967, Clive Campbel – o DJ, *disc-jockeys*, Kool Herc – de Kingston, Jamaica. Traz consigo o costume jamaicano de fazer pequenas festas, as *block parties* [festas ao ar livre] e leva a técnica do *sound-systems* para as ruas do *Bronx*. Souza (2011 p. 31) afirma que “os fundamentos dessa técnica consistem na utilização de um par de *pick ups*, isto é, dois toca-discos interligados, dois amplificadores e um microfone, tudo isso para gerar maior potência e alcançar uma melhor qualidade do som.” No entanto, de acordo com Teperman (2015, p. 8), o DJ Grandmaster Flash aprimorou as técnicas de discotecagem, contribuindo para a sistematização do rap (*Rhythm and Poetry*, em português, (Ritmo e Poesia). Passa assim a surgir o MC (mestre de cerimônia), uma vez que até então, a função do DJ e do MC, eram exercidas por uma mesma pessoa.

Em contrapartida, Souza (2011) afirma que nessa época era preponderante a presença de gangues, essas buscavam reconhecimento, território e *status*, no qual eram alcançadas através do grafite, que eram expostos em áreas de grande movimentação, como os murros e os vagões de trens.

Por essa época, ou seja, no início dos anos 1970, a discórdia e a rivalidade grassavam entre os jovens do subúrbio nova-iorquino. Eles estavam divididos

em gangues que digladiavam na defesa e pela expansão de seus territórios de atuação. O break era, entretantes, o interesse comum que permeava e estabelecia a relação entre as gangues. (p. 33).

No que diz respeito, Afrika Bambaataa¹, ex-líder da gangue *Black Spades*, considerada uma das gangues mais violentas entre as décadas de 60 e 70 entendia que, de acordo com Rocha, Casseano & Domenich (2001), através do *break* era possível expressar o sentimento que até então era de revolta, de forma pacífica, logo, implicando na redução da violência. Ele foi o responsável pela criação, em 1968, do termo *hip hop*. Em seu sentido literal, a expressão significa: “movimentar os quadris”, (hip: quadril; hop: pular ou dançar). De acordo com as autoras citadas, o nome se referia as festas promovidas pelos DJs Herc e Garndmaster Flash. No entanto, Teperman (2015) afirma que o *DJ* e *MC* Lovebug Starki (Kevin Smith) foi um disseminador do termo.

Hip hop you don't stop that makes your body rock [quadril, salto, não pare, isso faz seu corpo balançar]. Associar a palavra “hip” [que pode ser traduzida por quadril, mas que também quer dizer “segundo a última moda”] à palavra “hop” [pular ou dançar] era uma maneira graciosa de dizer: não pare de mexer os quadris, não pare de dançar, “essa é a última moda”. A expressão “hip hop” dava o recado e soava bem (p. 8-9).

Diante do exposto, o hip hop inicialmente foi estruturado em um conjunto de manifestações culturais que eram expressas por meio música: o *Rap*. O Hip Hop passou a ser composto pela atuação do *DJ* e *MC*; por meio da dança, o *break* e também, por intermédio das artes plásticas, o grafite (Rocha, Casseano & Domenich, 2001, p. 19). Bambaataa se apropria desses elementos, somado a violência que assolava os guetos de Nova York e funda, em 12 de Novembro de 1973, a *Universal Zulu Nation*, que carrega o lema “Paz, Amor, União e Diversão”, com o objetivo de canalizar a violência das gangues, promovendo competições amistosas através dos quatro elementos do hip hop. (Teperman, 2015, p. 15)

Leal (2007, p. 20) afirma que a ONG *Universal Zulu Nation* recebeu influência de grandes ativistas e militantes negros dos anos 60, como “Louis Farrakhan, Malcolm

¹ Afrika Bambaataa, nativo do Bronx, é o nome artístico de Kevin Donovan. Nasceu em 19 de abril de 1957. Fundador da *Universal Zulu Nation*. Disponível em (https://pt.wikipedia.org/wiki/Afrika_Bambaataa) Acesso: 18 de abril de 2017.

X, Panteras Negras e Martin Luther King”, ou seja, para ele, o *hip hop* começa a se politizar ao receber influência do movimento negro e trazer em suas letras mensagens que debatiam a segregação racial e social. Para Teperman (2015) e Rocha, Casseano & Domenich (2001), esta influência se deu em função do contexto em que os Estados Unidos viveram na década de 1960. Um período marcado por conflitos e choques, principalmente pelas lutas e reivindicações em relação ao cumprimento da Lei dos Direitos Civis.

Sendo assim, as atividades desenvolvidas pela instituição – dança, música, artes plásticas e palestras, abordando temas como matemática, ciências, economia e prevenção de doenças, etc. – reforçam a atuação ideológica do movimento negro no *hip hop*, uma vez que as atividades eram inspiradas nos “trabalhos comunitários desenvolvidos anteriormente por grupos libertários como os Panteras Negras, junto aos guetos afroamericanos” (Leal, 2007, p. 25).

É neste contexto que Bambaataa passa a defender a criação de um quinto elemento para o movimento – o conhecimento – com o objetivo de dar o real significado do *hip hop*, já que, muitos *rappers* propagavam em suas letras a “negatividade”. Leal (2007) explica que:

A ausência deste elemento junto à cultura hip-hop faz com que muitos de nossos jovens, no mundo inteiro, cometam o erro grave de pensar que atividades como fumar maconha, consumir bebidas fortes, vestir uma marca famosa estampada no peito como forma de ostentação, portar armas, ou freqüentar boates de strip-tease são atitudes hip hop. O movimento tem sido retratado negativamente por muitos rappers (p. 139-140).

No entanto, a partir da trajetória do *hip hop*, é possível afirmar que ele se constituiu enquanto um movimento cultural, onde suas articulações foram se dando por meio de seus elementos. Naquele cenário conflituoso do norte dos Estados Unidos, o movimento agregou o conhecimento, um elemento fundamental para a sua solidificação, tornando, assim, o *hip hop* “um veículo de conhecimento, sabedoria, entendimento, liberdade, justiça, igualdade, paz, união, amor, respeito e responsabilidade através da recreação” (Postali, 2011, p. 8-9).

3.2 O HIP HOP NACIONAL

No Brasil, o *hip hop* chega inicialmente por meio da dança, fazendo do *break* o primeiro elemento a ser praticado. De acordo com Postali (2010), isso se deu no início dos anos de 1980 na cidade de São Paulo, porém, sem os recursos tecnológicos necessários e utilizados no contexto internacional, não se tinham muitas informações referentes ao *hip hop*. A música, segundo a autora ao citar Herschmann (2000, p. 10), era o principal elo entre os brasileiros e o *hip hop* americano, ou seja, o interesse se firmou no ritmo e na dança (p. 10).

Para o pesquisador João Batista Felix, mencionado por Teperman (2015, p. 18), o Brasil se aproximou do *hip hop* desde a experiência com os bailes *blacks*, realizados entre as décadas de 1970 e 1980. Para ele, os bailes funcionavam como um espaço alternativo de combate ao racismo, principalmente na cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro, por exemplo, o *soul* e o *funk* eram mais presentes nesses espaços, enquanto que em São Paulo o *break* passa a se destacar. No entanto, a finalidade das músicas se limitava apenas à diversão, visando a autoestima. Os jovens da época ainda não tinham consciência da proposta da “trocar a violência pela paz”, que o *hip hop* se propõe. Porém, já naquela época, a valorização da negritude nas rodas de *break* era notável, principalmente em função dos cabelos “não alisados”, considerados como marca da valorização da identidade negra. (Rocha, Casseano & Domenich, 2001, p. 48).

O pouco acesso às informações sobre a cultura norte-americana, fez com que os jovens da época resumissem o *hip hop* ao *break* e apenas como uma dança robótica. O *rap* era chamado de *toast*² e apelidado de “tagarela” (Rocha, Casseano & Domenich, 2001, p. 48). O conteúdo político retratado “nas letras da música negra norte-americana, que fazem referência às políticas raciais e culturais, não eram por eles compreendidas” (Herschmann, 2000, p. 24 apud: Postali, 2011, p. 10).

Algo importante a ser mencionado é que da mesma forma que ocorreu nos Estados Unidos, no Brasil, o *hip hop* também começou com seus integrantes ocupando os espaços públicos. Em São Paulo, por exemplo, os jovens, em sua

² Toast é um termo que resume uma tradição do reggae que consiste em os músicos falarem e cantarem de improviso sobre trechos instrumentais. Criado no fim dos anos 60 (...) o toast ganhou a Jamaica, tornando-se tempos depois um dos elementos fundamentais para a construção musical do hip-hop (Leal, 2007, p. 24).

maioria afro-brasileiros, se reuniam na Rua 24 de Maio, no centro da cidade. Lá, era considerado o ponto de encontro dos *b. boys*³. Posteriormente, os adeptos ao movimento se mudaram para a Estação São Bento de metrô, também no centro. Para Teperman (2015, p. 19-20), aquele local além de oferecer uma melhor estrutura para os encontros, carregava um caráter simbólico, remetendo à lembrança às estações e aos vagões dos metrôs de Nova York.

O novo ponto de encontro marcou o momento inicial de formação das primeiras gangues – *Street Warriors, Back Spin, Nação Zulu e Crazy Crew* – e a aparição dos primeiros *rappers*. Entretanto, há um distanciamento entre as gangues que se formaram no Brasil em relação àquelas dos guetos de Nova York. “O termo “ganguê”, usado pelos próprios jovens, não implicava na realização de baderna, crimes ou provocações – era uma maneira provocadora de se apropriar de um vocábulo que designava uma associação de pessoas.”. Teperman (2015, p. 20)

Com a formação das primeiras equipes, surgem os pioneiros responsáveis pelo do *hip hop* brasileiro. As primeiras rimas de *rap* entre os grupos frequentadores da Rua São Bento acontecem nas vozes de Thaíde, Jr. Blow e Marrom (Leal, 2007, p.151). A dupla Thaíde e DJ Hum (ex-integrantes da Back Spin) e o grupo Racionais MC's, foram os principais tradutores do *hip hop*. As duplas fizeram parte da primeira coletânea de *rap* que obteve repercussão nacional, com as faixas “Corpo fechado” e “Homens da Lei”. As letras carregavam conteúdos mais politizadas e críticos, retratando problemas como o racismo e a violência policial, nos territórios marginalizados. Pode-se dizer que o *rap* passa a carregar essencialmente o que Afrika Bambaataa chama de o quinto elemento: o conhecimento. É possível identificá-lo na seguinte letra:

Cuidado povo de São Paulo, de Osasco e ABC
a polícia paulistana chegou para proteger
Policial é marginal e essa é a lei do cão
A polícia mata o povo e não vai para a prisão
São homens da Lei; reis da zona sul
Vestidos bonitinhos com o seu traje azul
Somem pessoas; onde enfiam eu não sei
E não podemos dizer nada, pois não somos da Lei
Oh! Meu Deus quando vão notar
Que dar segurança não é apavorar

³ *B. boy (break boy)*: É o dançarino do elemento *breaking dance*, o representante da expressão corporal, da dança de rua, podendo ser chamado também de *breakers*.

Agora não posso mais sair na boa
 Porque ela me pára e me prende à toa
 Não adianta dizer que ela está errada
 Pois a Lei é surda, cega e mal interpretada
 Tenho que me comportar e andar com juízo
 Pois ela nunca está aonde eu preciso⁴.
 (Trecho da música “Homens da Lei”)

Decorrente ao aparecimento de novos *rappers*, novamente ocorre um processo migratório espacial na cidade de São Paulo. A partir de um racha nas reuniões que ocorriam na São Bento alguns rappers se desligaram e migraram para a Praça Roosevelt, também no centro da cidade. Surgindo, assim, como diz Leal “a geração Malcolm X”, com seu jeito diferente de se vestir, se comparado ao dos b-boys e uma retórica política voltada para os afrodescendentes” (2007, p.155). Mano Brown, em entrevista concedida a Leal, relata sua visão de como tudo aconteceu:

“Quem fundou a Roosevelt fomos eu, Blue e um cara que hoje não tá mais entre nós, que não tá mais participando diretamente do rap, chamado MC Who. Na segunda vez que nós fomos de vez, era eu, o Blue e um cara que já é finado chamado JR Blow... Nós tínhamos divergências com ele, porque, ele era contra os bailes black e eu e o Blue éramos de baile black. Então, ele começava a tirar uma letrinha, fazia refrãozinho de Chic Show pra nós, mas, como era tudo preto, nós tirávamos mais sarro dele do que ele de nós”, conta. “Aí, nós fundamos a Roosevelt num dia de sábado. Nós saímos da São Bento, porque tava colando muito boy, e todo mundo que colava lá era bem aceito e eu não aceitava isso. Eu era muito mais preconceituoso antes do que eu sou hoje”, admite. “Eu comecei a achar que tinha que ter mais preto no movimento; se o movimento era de preto, então, tinha que ter preto, e não havia muitos. Eu e o Blue, a gente sempre teve essa visão: nós temos que ter um lugar que só vai colar quem é mesmo, e aí na Roosevelt começou a favela em peso a colar, porque aí já não era tanto o hip-hop, mas o rap! Tinha o break, mas ali já era a época do rap mesmo. O rap passou a ter mais destaque, eu acho, pela própria forma de se expressar. O rap, ele tem a voz! Ele tem a música a serviço dele! Ele entra na sua casa sem pedir licença, coisa que as outras práticas do hip-hop não têm. São artes caladas! A dança, o muro pintado, são de igual valor, mas não tem como você negar que o rap é música, e a música é f...! Então, na época, o pessoal do hip-hop já não entendia e criou até uma rivalidade.” (2007, p. 156)

A partir deste momento, as letras passaram a carregar um discurso político voltado para a realidade do negro da época e, desde então, de acordo com Teperman (2015), a Praça Roosevelt passa a sediar os MC’s com discussões sobre a história e realidade dos negros e começam a pensar no *rap*, como ferramenta de denúncia

⁴ Disponível em: <https://som13.com.br/thaide-e-dj-hum/homens-da-lei> Acesso em: 20 de Junho de 2017.

dessas condições. A partir desta nova perspectiva de atuar como o *hip hop*, é criado a primeira posse, o Sindicato Negro, que, para as autoras Rocha, Casseano & Domenich (2001, p. 53), “a primeira posse brasileira, o Sindicato Negro, foi um marco simbólico. Sua sede era na Praça Roosevelt, a céu aberto. Ela teve início quando os integrantes do movimento resolveram se organizar politicamente.”

Como desencadeamento do movimento é fundado o Movimento Hip-hop Organizado (MH2O), por iniciativa de Milton Salles, empresário dos Racionais na época e que tinha “a intenção de formar representantes do hip-hop em todo o país para desenvolver ações políticas, sociais, culturais e afirmativas junto às comunidades”. (Leal, 2007, p.161)

O MH2O (Movimento Hip-Hop Organizado) – foi um marco divisor entre a *old school* e a *new school*, ou a “a geração Malcolm X”. Para Rocha, Casseano & Domenich (2001), devido à nova fase da história do hip hop, o MH2O contribuiu para a formação das primeiras posses no Brasil. Este acontecimento é característica principal da chamada *new school*, ou seja, a geração que aderiu ao movimento trazendo um caráter crítico-social em seus elementos, principalmente no *rap*.

A primeira posse se inspirou na *Zulu Nation*, que também foi primeira organização relacionada ao hip hop nos Estados Unidos. As posses tanto aqui no Brasil quanto nos Estados Unidos, surgiam com o objetivo de diminuir a realidade hostil das ruas. Para Teperman (2015, p. 23) as “posses são coletivos que reúnem MC's, DJ's, breakers, grafiteiros ou simplesmente pessoas interessadas em *rap* e *hip-hop* para ações como *shows*, festas, campanhas de solidariedade, oficinas sobre os elementos do hip-hop, discussões e debates.” Segundo Rocha, Casseano & Domenich (2001, p. 53) nas posses, naquela época, eram debatidas questões sociais e políticas sobre o negro, historicamente marginalizado pela sociedade, bem como eram promovidos cursos e palestras de gênero informativo.

Com o fim do Sindicato Negro, em 1992, em função da falta de organização interna, acompanhada da repressão diária da polícia, os jovens se reorganizaram e fomentam a criação de outras posses, em diferentes bairros e cidades de São Paulo. A título de exemplo, são criadas a Aliança Negra (Tiradentes), Hausa (São Bernardo dos Campos), Negroatividade (Santo André) e Conceitos de Rua (Capão Redondo). O movimento, de criação de posses, ocorre em diferentes estados e no Rio de Janeiro, como São Paulo, é fundada a ATCON (Associação Hip-hop – Atitude Consciente) e,

com ela, todo um conceito do que seria o hip-hop carioca. Diferentemente das formações de muitos estados brasileiros, sua característica se baseou quase que 100% no elemento rap, a exemplo do Sindicato Negro (Leal, 2007). O movimento hip hop, no Rio de Janeiro, será melhor detalhado posteriormente.

3.3 MOVIMENTO HIP HOP NO CONTEXTO BAIANO

Na cidade de Salvador, local em que será realizada a pesquisa, o movimento *hip hop* veio se estruturar de forma organizada em 1996, por meio das reuniões que ocorriam semanalmente na sede da UNEGRO (União de Negros pela Igualdade), com objetivo de debater e desenvolver projetos. Os encontros eram realizados nos finais de semana, no Passeio Público e, também, tinham como finalidade, a diversão. Esta articulação, entre movimentos, resultou no nascimento da primeira posse, batizada Posse Orí (Cabeça em Yorubá), em 1998. O nome escolhido para intitular a primeira posse, de acordo com Barbosa (2013, p. 70), foi uma das características mais distintivas do *hip hop* baiano, ou seja, que é herdar “influências africanas, como forma de afirmação de identidade afro-brasileira”

No que dizer da autora Renata da Silva (2015), os movimentos hip hop pioneiros em Salvador, dar-se-iam em conjunto aos blocos afros e, também, com os conjuntos de samba-reggae. Esta interlocução, por sua vez, fortalecia o debate relacionado a negritude, reafirmando a influência do movimento negro na constituição do hip hop.

A emergência de movimentos sociais que pautavam a inclusão social do negro marcou definitivamente a história recente do Brasil. Blocos afro Ilê Aiyê (1974), Olodum (1979), Male Debalê (1979), Muzenza (1981), assim como a fundação do Movimento Negro Unificado (1978), enunciava a mobilização em torno do debate das desigualdades étnico-raciais, propondo assim novas políticas à sociedade brasileira (MOTA, 2012, p.51) (apud: Silva, 2015, p. 27).

É importante ressaltar que o nome da primeira posse demonstra a apropriação de elementos locais e representativos da Bahia. O atabaque, berimbau, percussão, reggae baiano, capoeira, vão ganhando espaço principalmente na composição das músicas de *rap*, que passa a inserir a linguagem da favela, retratando em suas letras

o combate ao racismo, a excessiva violência policial o etnocídio⁵ e, também, o poder e conhecimento para o povo negro, afastando esses sujeitos do esquecimento. (Messias, 2008, p. 39)

Outra característica importante do *hip hop* soteropolitano é a sua atuação na educação não-formal. De acordo com Silvia (2015), O movimento assume uma postura combativa a realidade das periferias da cidade, desenvolvendo trabalhos e atividades sociais, para orientar a juventude os passos para construção de uma cidadania fundamentada nas lutas do povo negro (p. 27).

Diante disso, podemos concluir com o pensamento de Maca (2005), que constata e reforça a presença do hip hop na Bahia, seja nas paredes e muros grafitados, ou nas rodas de *break* formadas “ao modo tradicional da capoeira”, e até mesmo no “rap soteropolitano que instaura um ‘mau-cheiro’ no jardim das musas perfumadas da axé-music” (p. 4-7). O hip hop Baiano assume uma postura combativa contra as mazelas sofridas pelo povo negro, se baseando nas lutas do movimento negro, para, a partir daí, obter fundamentação para intervir e orientar a sociedade e/ou comunidade através de seus projetos e atividades. (Silva, 2015, p. 28).

3.4 O MOVIMENTO HIP HOP E SEUS ASPECTOS PEDAGÓGICOS

Devido a amplitude sobre a compreensão do que venha a ser movimento social, não existe um conceito único e/ou consensual no âmbito das ciências sociais. De acordo com Alexander (1998), existem diferentes formas de estruturar as relações sociais implicando na concepção de novas propostas e, conseqüentemente, novas formas de organizar a sociedade. Picolotto (2007, p. 156) compreende os movimentos sociais a partir de duas interpretações, a saber: o modelo clássico (europeu) e a interpretação norte-americana. Na compreensão de Gohn (2000), mencionada por Mendonça e Leite (2013, p. 74), é possível entender o que seja movimento social a partir de quatro paradigmas: marxista, norte-americano, novos movimentos sociais e o latino-americano. Para os propósitos deste projeto, serão destacadas, para melhor

⁵ Destruição da civilização ou cultura de um grupo étnico por outro grupo étnico (Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/etnoc%C3%ADdio>) (Acesso: 25 de Julho de 2017).

apreensão, as seguintes perspectivas - tradicionais e/ou clássicos e os chamados novos movimentos sociais.

O autor citado no início do parágrafo anterior ressalta que *Karl Marx* é considerado o idealizador dos movimentos sociais desde o século XIX, contribuindo com suas teorias acerca da *práxis*⁶ para a interpretação do que sejam as sociedades capitalistas. Tais interpretações, para o autor, influenciaram significativamente nas ações práticas de muitos movimentos. Uma das características de movimento sociais tidos como tradicionais e/ou clássico, grosso modo, é a utilização da luta de classes dos trabalhadores, visando tratar sobre as relações estabelecidas entre a burguesia e o proletariado.

No que diz respeito, as autoras Mendonça e Leite (2013, p. 74) ao parafrasear Kula (1977), argumentam que movimento social é toda atividade coletiva com a finalidade da mudança do sistema social vigente, normalmente, associado a um partido político, já que, seu objetivo maior é a mudança de toda a estrutura socioeconômica. Sendo assim, é possível entender que movimentos sociais atuam como um método “mais eficiente para alcançar a distribuição de bens”, ou seja, aquele que tem como missão a superação do capitalismo e, conseqüentemente, a construção de um novo modelo de sociedade.

A partir da segunda metade do século XX, em função das novas formas de interferência social, mais precisamente entre o final dos anos 60 e a década de 1990 é que, para Emir Sader (1995), citado por Mendonça e Leite (2013, p. 75) os “novos atores entraram em cena no Brasil, fazendo emergir um novo tipo de fenômeno social que não pode mais ser explicado apenas a partir da questão de classe, em virtude, justamente, de sua transversalidade que perpassa toda a estrutura de classe.”

Os Novos Movimentos Sociais, conhecidos como NMSs, variam de compreensão e de conceito, de acordo a interpretação realizada por seus estudiosos. Picolotto (2007, p. 160-161), por exemplo, traz a contribuição de Gohn (2000). Para a autora, os novos movimentos sociais possuem características de descentralização de um líder pré-determinado, o novo sujeito passa a ganhar espaço no cenário por meio

⁶ (filosofia marxista) conjunto das atividades que visam a transformação da organização social (*práxis* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-07-20 21:23:26]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/praxis>).

da politização das novas demandas, ampliação da dimensão do que seja contexto social, abarcando todas as práticas sociais.

Diferentemente do modelo clássico/tradicional, os novos movimentos sociais se fundamentam na cultura e os atores sociais neles envolvidos são analisados tanto por suas ações coletivas quanto por suas identidades forjadas no próprio processo dessas ações. Para Maria Siqueira (2007, p. 3), “os novos movimentos sociais desenvolvem ações mais particularizadas e subjetivas, preconizando as questões indenitárias, bem como, novas formas de intervenção na política”. Há, neste processo, uma reconfiguração dos movimento sociais, pois, aprendendo com Ilse (1996, p.49/50) ao mencionar Touraine (1997), existem uma combinação de três princípios: identidade (o ator/sujeito), oposição (o adversário) e totalidade (o que está em jogo no conflito), acrescida, ainda, ao papel da democracia, sendo que esta fundamenta-se na racionalização e subjetivação na qual está inserida o sujeito

Alguns dos novos movimento sociais surgiram em função da insatisfação em relação à determinadas situações, normalmente, de desigualdades, discriminação e preconceito, como por exemplo, os movimentos de mulheres, ecológicos, pelo direito a terra, contra a fome, étnico-raciais, pacifistas, LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Travestis), entre outros (Mendonça e Leite, 2013, p. 74-75; (Siqueira, 2007, p. 2). No interior desta sucessão de novas mobilizações é que surge o movimento *hip hop*, com suas características peculiares de crítica aos fenômenos sociais, construção e fortalecimento da construção de identidades, desconstrução dos padrões hegemônicos, sociopolíticos e culturais. Por meio de seus elementos, traz um caráter politizador aos conteúdos e as práticas.

Enquanto o hip hop ser ou não um movimento social, existem diferentes pontos de vista, já que, seguindo a lógica de Santos (2011, p. 18), o movimento não pode ser compreendido somente como cultural, uma vez que a construção de seus elementos carrega característica político-sociais. Para melhor compreensão do que exatamente o autor apresenta em sua discussão Miranda (2016), nos demonstra de forma didática, comparando as diferença entre os termos *Cultura Hip Hop* e *Movimento Hip Hop*. Para ele,

1. A Cultura está no Movimento, mas nem sempre o Movimento está na Cultura.
2. Na Cultura se tem artistas, no Movimento se tem arte-educadores.
3. A Cultura trabalha o lado profissional, o Movimento trabalha o lado militante.
4. A Cultura é global (mundial), o Movimento é local (regionalizado).
5. A Cultura é passível de se tornar moda, o Movimento, jamais.
6. Objetivo da Cultura: divulgar o Hip-Hop. Objetivo do Movimento: através do Hip-Hop, transformar a realidade.
7. A Cultura é instrumento do Movimento, o Movimento é filho da Cultura.
8. Na Cultura se tem quatro elementos: rap, breaking, graffiti e DJ. No Movimento se tem esses quatro e mais um: a militância (no Movimento todos são militantes).
9. Na Cultura se vê atitude, no Movimento se vê atitude e consciência.
10. Na Cultura a “batalha” é entre os artistas; no Movimento, a batalha é contra o sistema.
11. A Cultura mobiliza, o Movimento articula.
12. A Cultura sem Movimento é caolha e o Movimento sem Cultura é aleijada. (Miranda, 2016, Artigo: Relação de Mercado e Trabalho Social no Hip Hop).

Para efeito de elaboração deste projeto, a partir do apresentado, o movimento hip hop brasileiro é considerado um movimento social, já que possui tanto aspectos artístico-cultural quanto a presença de um caráter político. Tais aspectos podem se distanciar em função do predomínio de uma vertente ou de outra, porém, eles nunca se anulam. Como dizem as autoras Daniele Ferreira e Jaileila Menezes (2011, p. 1-15), “o *hip hop* passa a ser considerado movimento social a partir do momento em que estabelece o sistema como adversário.”

Em relação ao caráter pedagógico do movimento *hip hop*, outro objetivo que se pretende entender com o desenvolvimento deste projeto, Mendonça e Leite (2013) parecerem concordar com Sader (1995) ao afirmar que o jovem inserido no movimento se apropria de uma identidade coletiva, constrói práticas fundamentadas nas lutas contra a hegemonia sociocultural e contra o racismo, além de proporcionar espaços para expressar e defender seus interesses. Ou seja, existe uma articulação entre **os sujeitos (coletivos)** - que também podem ser percebidos como atores sociais - e suas **experiências do cotidiano**, fundamentando, assim, novos lugares políticos, que resultarão em **novas práticas**, incluindo “a criação de direitos a partir da consciência de interesses e vontade próprias.” (Mendonça e Leite, 2013, p. 76-77).

A título de compreensão, tudo indica que a partir do período de redemocratização do Brasil, com a crescente atuação da sociedade civil, via diferentes formas de expressão, é que o movimento hip hop passa efetivamente a atuar em novos espaços de ocupação (Mendonça e Leite, 2013, p. 78-79). Sendo assim, as escolas e os murros para além dela, foram frutíferos, já que, o espaço escolar, além

de contribuir com a construção identitária dos jovens, também é o ambiente responsável por uma forma de inserção social e, do mesmo jeito, que deve auxiliar na busca pela cidadania. No entanto, é necessário ponderar que a instituição escolar tanto pode cumprir o papel de intensificar as relações de poder, determinando os lugares que as diferentes classes sociais irão ocupar quanto pode criar possibilidades para a construção de novos significados sociais, particularmente, para atores sociais, como os jovens. Neste sentido, o movimento *hip hop*, como novo movimento social, “contribuiria para o fazer e o pensar educativos, uma vez que colocam em foco os sujeitos em formação, bem como a experiência e a cultura por eles engendradas.” Mendonça e Leite (2013, p. 78)

Outra possibilidade de analisar a relação entre movimento hip hop e educação é por meio da atuação juvenil, como categoria social. Nessa perspectiva, as posses, entendidas como organizações juvenis que visam contribuir com o processo de mudança e conscientização política, por intermédio da ação social, pode ser considerada além de um movimento social, como um movimento de educação emancipatório. Groppo (2000) ao tratar o assunto classifica o movimento hip hop, particularmente as posses, como um grupo espontâneo, ou seja, é aquele que não é institucionalizado, porém, possui um caráter sociopolítico e pode estabelecer, sempre que necessário, um diálogo dentro e fora da instituição escolar.

Dito isto, percebe-se que é possível identificar relações e estratégias, visando uma análise de caráter pedagógico entre as posses e/ou ONGs juvenis e as instituições escolares públicas, ao se ampliar a noção de educação – incorporando e reconhecendo como conjunto das práticas sociais e que possui múltiplas possibilidades. Para Ferreira e Menezes (2011, p. 1-25), o movimento hip hop dialoga com a educação em diferentes espaços em que ocorrem processos educativos, ou seja, por meio da educação formal, não-formal ou informal.

A título de explicação, apreende-se por educação formal aquela que possui o papel de ampliar o currículo e as experiências escolares, de maneira sistematizada, proporcionada pela escola. Já a educação informal pode ser assimilada como todas as práticas vivenciadas ao longo da vida, essa, pode ser relacionada ao que Thompson (1998) chama de “experiência”. Mendonça e Leite (2013, p. 78) ao citarem o autor, afirmam que:

A categoria experiência é reexaminada a partir dos densos e complexos sistemas pelos quais a vida familiar e social é estruturada e a consciência social encontra realização e expressão: parentesco, costumes, as regras visíveis e invisíveis da regulação social, hegemonia e deferência, formas simbólicas de dominação e de resistência, fé religiosa e impulsos milenaristas, maneiras, leis, instituições e ideologias tudo o que, em sua totalidade, compreende a “genética” de todo o processo histórico.

Já, a educação não-formal pode ser compreendida por sua flexibilidade e adaptação para a aplicação do conteúdo. Simpson (2001), mencionado por Messias (2008), argumenta que a flexibilidade e adaptação da educação não-formal ou não-escolar, possibilita uma atuação com maior liberdade e autonomia para se decidir quais os apoios que visam contribuir, de forma construtiva, para a educação e para ensino (p. 91-92).

A educação não-escolar se difere das demais por evidenciar preocupação com a mudança e/ou transformação social, quando utilizadas para o desenvolvimento de projeto “individual (o jovem) e coletivo (suas comunidades).” (Ferreira e Menezes, 2011, p. 1-25). Para as autoras em questão, o foco da educação não-formal são os movimentos sociais e as ações políticas militantes de grupos organizados. Sob este aspecto, mencionam que o movimento hip hop pode ser tido como uma vertente de educação não-formal e que possui, por si, uma função educativa, particularmente a partir de seu quinto elemento, o conhecimento. No entanto, argumentam que não é apenas a característica de educação não-formal que se evidencia no hip hop, para Magro (2002), segundo elas, é possível reconhecê-lo também como educação informal, ou seja, principalmente aquelas elaborações artísticas dos grupos juvenis, que atingem as periferias urbanas.

Para este projeto, ressalta-se a importância de se tomar o processo educativo não-formal e informal que ocorre no movimento hip hop, como novos espaços e modos de existir dos jovens. Esses espaços, segundo Magro (2002) contribuíram para construir uma nova visão sobre os adolescentes, passando a considerá-los como atores que contribuem para a solução de problemas e para a transformação da realidade social. Para Ferreira e Menezes (2011, p. 1-25),

No campo de reflexão da aliança entre hip hop e escola, as propostas educativas do movimento caracterizado por não-formal e informal, podem contribuir para uma pedagogia cidadã em que ambos os atores do processo educativo se educam, enfatizando, assim, os princípios da cidadania e da justiça social e sobrepondo, dessa maneira, tendências pedagógicas emancipatórias.

Para encaminhamento para o tópico seguinte, entende-se que o movimento hip-hop insere-se no processo de ensino-aprendizagem e de formação e cria possibilidades para a transformação do sujeito diante de sua realidade social, já que, visa o processo de conscientização para um agir coletivo, de (re)construção de concepções sobre o mundo e de investimento na formação do ser humano, preparando-o para o enfrentamento político das adversidades da vida.

3.5 A CUFA E EDUCAÇÃO

Como dito anteriormente, é possível fazer uma análise pedagógica entre as posses e/ou ONGs relacionadas ao *hip hop* ou as instituições que utilizam seus elementos, como ferramentas de educação. Nesse contexto, se insere a Central Única das Favelas (CUFA), como um dos exemplos que se utilizada da vertente da educação não-formal. De acordo com Teperman (2015), a CUFA é uma das principais posses relacionadas ao *hip hop*. A instituição foi criada em 1997, pela união dos jovens que moravam nas periferias dos centros urbanos do Rio de Janeiro e tem como seus principais fundadores o rapper MV Bill (Alex Barbosa), a rapper Nega Gizza (Gisele Souza) e o produtor de eventos e coordenador geral, Celso Athayde⁷.

De acordo com Athayde e MV Bill, o fator que motivou a criação da ONG foi a não compreensão do que se propõe o *hip hop*. Segundo eles, muitos adeptos ao movimento, principalmente os que se relacionavam mais com as músicas *rap*, não compreendiam sua proposta. Os “próprios membros se prendiam, em sua maioria, na teoria e tinha dificuldade de praticar aquilo que discursavam.” (Gama, 2009, p. 37).

Na década de 1980, com o processo de redemocratização do país e a maior participação dos “sujeitos sociais ativos”, foram desenvolvidas diversas formas de interação com o Estado brasileiro. Nesse contexto, MV Bill e Celso Athayde apostaram na criação de um partido político, o PPPOMAR (Partido Popular Poder para a Maioria), voltado para as demandas dos excluídos, mais precisamente, do povo negro. Devido

⁷ Celso Athayde após 20 anos de CUFA se despede do cargo de coordenador geral, dia 25 de Abril de 2017. Segundo uma nota publicada em seu facebook pessoal, Athayde irá continuar seguindo sua carreira de empresário e prosseguirá “distribuindo oportunidades e seguindo na construção da revolução social, porém agora em vias empresariais” (Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/celso.athayde.167/posts/623030334558746>) (Acesso em: 06 de Julho de 2015).

à falta dos recursos necessários e a não aceitação de novas ideologias, o projeto não se concretizou. Segundo MV Bill, “é muito difícil a criação de um novo partido no Brasil, justamente para não haver novos pensamentos, novas legendas”. Foi então que definiu que pela criação da CUFA, utilizando o do *hip hop*, como ferramenta. Para ele, havia possibilidade de politizar as demandas sociais, sem passar pelas burocracias necessárias, da qual um partido político necessita (Gama, 2009, p. 99-100).

A CUFA foi criada com o objetivo de oferecer oportunidades e ferramentas para inserir socialmente a juventude, principalmente das favelas e periferias, reivindicando direito à inclusão social e também, contribuir para a construção de sua autonomia e liberdade. De acordo com Athayde, “tinha que ser mais do que um movimento de reivindicação, um movimento de grito, tinha que ser um movimento de propostas” (Gama, 2009, p. 37). Assim, o primeiro posicionamento da ONG foi criar um Fórum Permanente da CUFA, onde se reuniam moradores “de dentro” e “de fora” das favelas para discutir temas variados e, a partir daí, no decorrer do debate, traçar um perfil das pessoas – com menos oportunidades – e que podiam contribuir para uma possível transformação social.

Atualmente, a Central Única das Favelas está presente em todo o território brasileiro e é reconhecida internacionalmente. Está presente em 412 cidades, 27 estados brasileiros e em outros 17 países, entre outros: Chile, Argentina, Bolívia, Alemanha, Hungria, Itália, Estados Unidos, etc.)⁸. A CUFA trabalha com projetos pedagógicos, capacitação profissional das várias atividades promovidas, tanto relacionadas aos elementos do *hip hop*, como oficinas de grafite, DJ, *break* e *rap*. Proporciona, ainda, outras atividades envolvendo teatro, gastronomia, audiovisual, basquete de rua, literatura, futebol, etc.⁹ É visível o papel da CUFA como um espaço amplo de educação, principalmente ao fazer uso do *hip hop* como ferramenta, mas, também, por abranger outras atividades que visam contribuir para emancipação do jovem e para o equilíbrio social (Gama, 2009, p. 39).

A CUFA ganhou reconhecimento em muitos projetos e atividades que ofereceram, entre os projetos: Taça Das Favelas, Festival De Lutas Da Cufa (FLC),

⁸(Disponível em <https://www.cufa.org.br/sobre.php> e <https://pt-br.facebook.com/celso.athayde.167/posts/623030334558746>) (Acesso em: 06 de Julho de 2015).

⁹ (informações tiradas dos sites: <https://www.cufa.org.br/sobre.php>) (Visualizado 05 de Julho de 2017).

Semana Global Da Cufa, Dia Da Favela, Hutúz, LIIBRA, CineCufa, RPB Festival, Reis da Rua, BRADAN, Maria-Maria e Prêmio Anu¹⁰. Em uma nota de despedida através do sua rede social, Celso Athayde relembra algumas dessas conquistas:

Ganhamos muitos prêmios e o reconhecimento com as nossas ações. Um dos momentos marcantes foi com o inesquecível documentário “Falcão, Meninos do Tráfico”. Realizamos o maior festival de Hip Hop da América Latina (o Hutúz), o maior campeonato de basquete de rua do país, (a LIIBRA) e a maior competição esportiva para moradores de favelas do mundo (a Taça das Favelas). Também escrevemos dezenas de livros, produzimos concursos de moda, festivais de lutas, formamos policiais, guardas municipais, promovemos encontros com presenciáveis, prefeitáveis, formamos milhares de pessoas em muitas áreas, ganhamos o maior prêmio do país no campo da educação (o Darcy Ribeiro) e tantas outras ações.¹¹

Teperman (2015, p. 28), também faz algumas considerações a respeito das conquistas da Central Única das Favelas:

Entre 2000 a 2009, a CUFA realizou anualmente o prêmio Huntúz, que destacava artistas e organizações ligadas ao hip hop. O evento se tornou a principal instância de reconhecimento nacional para o gênero, revelando talentos e fazendo muita informação circular. Além das categorias mais comuns, como Disco do Ano ou Artista do Ano, o Hutúz também indicava o Destaque do Grafitti, Destaque do Break, além do prêmio de Hip Hop Ciência e Conhecimento, celebrando a importância do chamado “quinto elemento (...)” Em 2006, a Cufa fez barulho ao lançar o documentário Falcão: meninos do tráfico, dirigidos por Athayde e MV Bill e exibido em capítulos durante o programa do Fantástico, na Rede Globo. MV Bill também liderou a organização de um encontro de lideranças hip-hop com o presidente Lula, em 2004. Dois anos depois, a Cufa voltaria a liderar um encontro de representantes de vários movimentos sociais com o presidente.

Dentre os grupos premiados pela CUFA, Racionais merece destaque pela visibilidade que o grupo deu ao gênero *rap* e pela contribuição para a difusão do *hip hop* nacional, por retratarem, em suas letras, a violência que estrutura a sociedade brasileira. De acordo com o site oficial do grupo, em 2009 o prêmio Hutúz, principal evento de rap da América Latina, premiou o grupo como destaque em várias categorias.

¹⁰ (informações tiradas dos sites: <https://www.cufa.org.br/sobre.php>) (Visualização: 06 de Julho de 2017).

¹¹ (Disponível em: <https://www.cufa.org.br/sobre.php> e <https://pt-br.facebook.com/celso.athayde.167/posts/623030334558746>) (Acesso em: 06 de Julho de 2017).

3.6 O RAP COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA SOCIAL: EXEMPLO DO RACIONAIS

A formação dos Racionais se deu em 1988, por Edi Rock¹² e KL Jay¹³ – que de acordo com Teperman (2015, p. 43), organizavam e produziam bailes e festas na Zona Norte de São Paulo. A partir de 1984, passam a compor o grupo Mano Brown¹⁴ e Ice Blue¹⁵, que residindo na Zona Sul da cidade de São Paulo, acompanhavam o movimento, desde a estação de metrô São Bento e chegaram a montar uma dupla, B. B. Boys (Black Bad Boys).

Os Racionais foi idealizado pelo produtor cultural Milton Sales, que atribui ao grupo, como já mencionado, um mais político e crítico às suas letras, (Teperman, 2015, p. 43). O nome foi em resposta à inspiração aos CDs de Tim Maia, lançado em 1975, intitulado: “Tim Maia Racional, vol. I e II”, mas também, e possível estabelecer uma analogia com a palavra Racional, já que, “Edy Rock e Mano Brown, também já disseram que o nome do grupo reage contra um tipo de *rap* fácil, que não força a pensar” (Garcia, 2004, p. 168).

De acordo Souza (2011, p. 26), o rap se destaca entre outros elementos do hip hop, por abordar *in loco*¹⁶ os problemas das periferias. Isso se dá quando os jovens abandonam a condição de consumidores, para assumir a categoria de produtores de cultura, abordando os temas controversos da vida urbana, como o preconceito e o racismo. É possível observar que não existem regras pré-estabelecidas para formular uma letra de rap. Lamentavelmente, as inspirações surgem através das

¹² Edivaldo Pereira Alves. Nasceu em: 20 de Setembro de 1968 (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Edi_Rock) (Acesso: 21 de Julho de 2017).

¹³ Kleber Geraldo Lelis Simões. Nasceu em 10 de Agosto de 1969 (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/KL_Jay) (Acesso: 21 de Julho de 2017).

¹⁴ Pedro Paulo Soares Pereira. Natural de São Paulo. Nasceu em 22 de Abril de 1970 (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mano_Brown) (Acesso: 21 de Julho de 2017).

¹⁵ Paulo Eduardo Salvador. Nasceu em: 16 de Março de 1969 (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ice_Blue) (Acesso: 21 de Julho de 2017).

¹⁶ No próprio local (*in loco* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-07-11 19:17:50]. Disponível na Internet: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/in_loco).

“necessidades cotidianas” e das “urgências das ruas”. A partir de uma realidade em que esses jovens tanto insistem quanto provam que foram obrigatoriamente submetidos, como também são as principais vítimas (p. 27-29). MV Bill retrata esse tema em muitas de suas letras, como, por exemplo, em “Só Deus pode me julgar”:

O mundo se organiza cada um da sua maneira
 Continuam ironizando
 vendo como brincadeira (besteira)
 Coisa de moleque revoltado
Ninguém quer ser boneco, ninguém quer ser controlado
Vigiado, programado, calado, ameaçado
 Se for filho de bacana, o caso é abafado
A gente é que é caçado, tratados como réu
 As armas que eu uso é microfone, caneta e papel
 A socialite assiste tudo calada
 Salve, salve, **Ó Pátria Amada, Mãe Gentil**
Poderoso do Brasil
Que distribuem para as crianças, cocaína e fuzil
 (...). Fui transformado no bandido do milênio¹⁷

Fazendo uma análise do trecho da música de MV Bill, inicialmente nota-se o descaso dos detentores do poder, o Estado. Mas logo em seguida é perceptível o quinto elemento em ação por parte dos excluídos e subalternizados pelo sistema, quando o narrador/personagem afirma que “ninguém quer ser boneco, controlado, vigiado, programado, calado e ameaçado”. Este, por sua vez, reforça um dos papéis do *rap* que pode ser compreendido, segundo Souza (2011, p. 27), como “espaço de autoconhecimento pronto para instruir e alertar os moradores do gueto contra as armadilhas do sistema”. Frases (denúncias) como “a gente é que é caçado, tratados como réu” e “Ó Pátria Amada, Mãe Gentil/ Poderoso do Brasil/ Que distribuem para as crianças, cocaína e fuzil” só reforça o que Racionais também trabalha em muitas de suas letras, ou seja, a condição em que o sistema capitalista submete, inevitavelmente e principalmente, os moradores das periferias dos centros urbanos (Garcia, 2004, p. 1

O rap é um elemento do hip-hop muito amplo, suas análises podem partir de diversos pontos de vista. Teperman (2015, p. 37) afirma que "pensar o rap apenas como um gênero musical parece reduzi-lo a apenas uma de suas dimensões". As

¹⁷ (Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/mv-bill/so-deus-pode-me-julgar.html>) (Acesso em: 11 de Julho de 2017). (grifos meus).

letras de rap carregam a denúncia, insistentemente, da desigualdade social e ainda, temas como “preconceito, desemprego, exploração, perseguição, analfabetismo, violência, crime, drogas e prostituição” (Souza, 2011, p. 29).

As canções de rap, principalmente as do Racionais, são basicamente narrativas, no qual o interlocutor não narra apenas a sua experiência, mas, as letras retratam a realidade de uma parcela considerável da população brasileira. De acordo com Garcia (2004, p. 174-175), “A própria técnica de composição já parece encaminhar o trabalho para esse fim”. Para explicar esse fenômeno, o autor se apropria da “figurativização”¹⁸ que, para Luiz Tatit, é a forma que o ouvinte se prende na mensagem que está sendo transmitida.

Outro aspecto importante a ser levado em consideração e que também contribuiu para a composição das letras, foi o período histórico em questão. A partir de 1990 os sucessivos acontecimentos de violência, tanto policial quanto urbana, assustara a população. Teperman (2015) traz como exemplo, as chacinas do presídio do Carandiru, onde 111 presos foram terrivelmente assassinados pela polícia. Essa tragédia inspirou a letra “Diário de um detento” do Racionais (Garcia, 2004, p. 174). O autor lembra, também, as chacinas da Igreja da Candelária, na favela do Vigário Geral (p. 44).

É com compreensão de que o movimento *hip hop* possibilita a mudança social, por meio do pedagógico e que a CUFA é exemplo de instituição que atua com esse propósito, especialmente ao fazer uso de seus elementos, beneficiando principalmente a juventude das periferias dos centros urbanos do Brasil, como também de outros países, que apresentaremos os objetivos deste projeto

¹⁸ “Este conceito é utilizado por Luiz Tatit para designar o principal recurso de compatibilidade entre letra e melodia, em qualquer canção (...) a figurativização é o vínculo entre a fala e o canto; ela ocorre quando o desenho melódico está adequado à entoação das palavras e frases cantadas, isto é, quando o canto “adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto” (Garcia, p. 175).

4 OBJETIVOS

4.1 GERAL

Compreender as estratégias utilizadas pela Central Única das Favelas (CUFA), localizada na cidade de Salvador, para concretizar ações de emancipação e transformação social, tendo o *Rap* e a educação como ferramenta.

4.2 ESPECÍFICOS

- Selecionar uma das unidades da CUFA de Salvador e identificar um grupo atuante na cidade.
- Compreender, nas falas dos jovens do grupo selecionado, quais e como são os critérios utilizados para a composição das letras das músicas.
- Analisar os conteúdos das letras, visando compreender as mensagens referentes a educação – entendida como o quinto elemento - e as proposta de transformação e emancipação social.
- Interpretar o hip hop enquanto novo movimento social e analisar de que forma seus elementos podem contribuir para intervir socialmente.

5 TRAJETÓRIA METODOLÓGICA

A partir dos objetivos descritos acima e para aplicar o projeto de maneira eficiente, o tipo de pesquisa selecionado será de cunho qualitativo que, de acordo com Silveira e Córdova (2009, p. 31-32), facilita a aproximação do sujeito ao objeto de estudo, salientando, assim, a importância da experiência de vida e as particularidades do cotidiano, por compreender e explicar as dinâmicas das relações sociais.

A pesquisa será de natureza exploratória, devido a possibilidade de flexibilidade no planejamento, para o seu desenvolvimento. As autoras Silveira e Córdova (2009) ao citarem Gil (2007), classificam os tipos de pesquisa em três categorias: exploratória, descritiva e explicativa. A primeira, de acordo a autora, “tem como

objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses.” (p. 35).

Em relação às técnicas que serão empregadas, ou seja, os recursos utilizados para alcançar os objetivos, destacamos a entrevista e o grupo focal, e, ainda, a análise documental. Prevê-se, inicialmente, uma entrevista com o Coordenador da Central Única das Favelas – BAHIA Abraão Macedo, para, posteriormente, seguir o que Ludwing (2014, p. 205) orienta, ou seja, desenvolver procedimentos complementares. Após o contato, será realizado um mapeamento das posses de Salvador, visando a realização da entrevista em grupo. Trad (2009, p. 780) aprimora sua análise, com base nos conceitos de Morgan (1997) e Kitzinger (2000)

Morgan define grupos focais como uma técnica de pesquisa qualitativa, derivada das entrevistas grupais, que coleta informações por meio das interações grupais. Para Kitzinger, o grupo focal é uma forma de entrevistas com grupos, baseada na comunicação e na interação. Seu principal objetivo é reunir informações detalhadas sobre um tópico específico (sugerido por um pesquisador, coordenador ou moderador do grupo) a partir de um grupo de participantes selecionados. Ele busca colher informações que possam proporcionar a compreensão de percepções, crenças, atitudes sobre um tema, produto ou serviços.

Outra técnica que será utilizada é a análise documental. Prodanov e Freitas (2013) ao se basearem no pensamento de Gil (2008) explicam que “a pesquisa documental baseia-se em matérias que não receberam ainda um tratamento analítico ou que podem ser reelaborados de acordo com o objetivo da pesquisa” (p. 55). O objetivo aqui será analisar as letras de rap ou dos integrantes da posse selecionada ou músicas escolhidas em conjunto com o grupo, para observar e registrar o contexto no qual o hip hop atual está inserido, com um olhar de reflexão pedagógico, social e política.

Para aprimorar a coleta de dados, serão utilizados alguns recursos tecnológicos com a finalidade de registrar e recolher o máximo de informações possíveis. Câmeras fotográficas, filmadoras, celulares, gravadores, microfones e notebook, são alguns exemplos de equipamentos, que podem ser utilizados. O uso dos instrumentos será aplicado com o consentimento dos integrantes do grupo, assegurando, assim uma concepção mais dialógica e ética.

6 CRONOGRAMA

ETAPAS	ANO					
	2017		2018		2019	
	1º sem.	2º sem.	1º sem.	2º sem.	1º sem.	2º sem.
1. Ajustes do projeto de Pesquisa		x				
2. Elaboração do instrumento de pesquisa			x			
3. Coleta de dados				x		
4. Análise e discussão dos dados				x	x	
5. Elaboração do relatório para de pesquisa					x	
7. Redação final do TCC					x	x
8. Defesa						x

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Lícia Maria de Lima. AS MULHERES NO HIP-HOP: O CONTEXTO BAIANO. **Revista Olhares Sociais**, Salvador, v. 2, n. 2, p.61-97, jan. 2013.
Educação em Revista, Marília, v.14, n.2, p.7-32, Jul.-Dez, 2014.

FERREIRA, D. F., T.; MENEZES-Santos, J. A. Entre a escola e o movimento hip hop: o campo das possibilidades educativas para a juventude do Recife. *Revista TCC- Revista de divulgação científica do curso de Pedagogia-UFPE*, v. 3, p. 1-25, 2011

FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. Hip hop brasileiro Tribo urbana ou movimento social? *FACOM - nº 17 - 1º semestre de 2007*.

GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC's. Tereza: revista de Literatura Brasileira. São Paulo. 4/5: 166-180, 2004.

LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip hop!: despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2007. 458 p.

MENDONÇA, V.m.; LEITE, K.c. Uma Análise sobre as Relações entre Educação, Juventude e Movimentos Sociais: O Hip Hop Brasileiro. *Impulso*, [s.l.], v. 23, n. 56, p.73-85, 30 abr. 2013.

MESSIAS, Ivan dos Santos. **HIP HOP, EDUCAÇÃO E PODER: O RAP COMO INSTRUMENTO DE EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL**. 2008. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

MIRANDA, Jorge Hilton. Relação de mercado e trabalho social no hip-hop. **Caderno do Ceas**, Salvador, n. 223, p. 47-58, jul./set. 2006.

PICOLOTTO, E. L. Movimentos sociais: abordagens clássicas e contemporâneas. *CSOnline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, ano 1, n. 2, nov.- 2007.

POSTALI, Thífani. O hip-hop estadunidense e a tradução cultural brasileira. **Cultura Crítica**, São Paulo, Apropuc, nº 14, 2º semestre de 2011. p. 7 – 15.

Prodanov, Cleber Cristiano. *Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico / Cleber Cristiano Prodanov, Ernani Cesar de Freitas. – 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.*

RAD, Leny A. Bomfim. Grupos focais: conceitos, procedimentos e reflexões baseadas em experiências com o uso da técnica em pesquisas de saúde. *Physis* [online]. 2009, vol.19, n.3, pp.777-796. ISSN 1809-4481. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-73312009000300013>.

Rocha, J., Domenich, M., & Casseano, P. (2001). *Hip-hop: A periferia grita*. São Paulo, SP: Fundação Perseu Abramo.

SILVA, Renata Carvalho da. **CULTURA, MOVIMENTO E HIP-HOP: Produções Alternativas e Resistência Cultural de Feira de Santana**. 2015. 90 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Desenho, Cultura e Interatividade., Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2015

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. A pesquisa científica. In:

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Ufrgs, 2009. Cap. 2. p. 31-42.

SIQUEIRA, Sandra Maria Marinho. O papel dos movimentos sociais na construção de outra sociabilidade. In: ANPEG, 2007.

SOUSA, Rafael Lopes de. As vozes da África: o gueto forja sua cultura. **Cultura Crítica**, São Paulo, Apropuc, nº 14, 2º semestre de 2011. p. 25 – 37.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: As transformações do rap no Brasil**. São Paulo. Companhia das letras, 2015.