



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA

EMILY MARIA PANTOJA MAIA

PERIFERIA E NEGRITUDE:
RITMO E POESIA (RAP) COMO PRODUÇÃO ESTRATÉGICA DO MUNDO
PERIFÉRICO EM BELÉM-PA (1996-2023)

BELÉM – PA

2024

EMILY MARIA PANTOJA MAIA

PERIFERIA E NEGRITUDE:
RITMO E POESIA (RAP) COMO PRODUÇÃO ESTRATÉGICA DO MUNDO
PERIFÉRICO EM BELÉM-PA (1996-2023)

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia – PPHIST da Universidade Federal do Pará – UFPA, como requisito para obtenção do título de Mestra, na Linha de Pesquisa “Arte, Cultura, Religião e Linguagens”, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Maurício Costa.

BELÉM – PA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M217p Maia, Emily Maria Pantoja.
PERIFERIA E NEGRITUDE: RITMO E POESIA (RAP)
COMO PRODUÇÃO ESTRATÉGICA DO MUNDO
PERIFÉRICO EM BELÉM-PA (1996-2023) / Emily Maria Pantoja
Maia. — 2024.
148 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em História, Belém, 2024.

1. Rap. 2. Belém do Pará. 3. Negritude. 4. Periferia. 5.
Decolonialidade. I. Título.

CDD 301.209

EMILY MARIA PANTOJA MAIA

PERIFERIA E NEGRITUDE:
RITMO E POESIA (RAP) COMO PRODUÇÃO ESTRATÉGICA DO MUNDO
PERIFÉRICO EM BELÉM-PA (1996-2023)

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia – PPHIST da Universidade Federal do Pará – UFPA, como requisito para obtenção do título de Mestra, na Linha de Pesquisa “Arte, Cultura, Religião e Linguagens”, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Maurício Costa.

BELÉM, 08 DE ABRIL DE 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa (Orientador)
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof. Dr. Bruno Guilherme dos Santos Borda
Instituto Federal do Pará – IFPA

BELÉM – PA

2024

AGRADECIMENTOS

Cursar uma pós-graduação *stricto sensu* é considerado como um sonho para muitas pessoas. Todavia, o percurso para a conquista do tão sonhado título é uma difícil tarefa que tem a necessidade da contribuição de pessoas queridas, principalmente, quando é necessário conciliar a pesquisa, trabalho e vida pessoal. Por isso, em tempos que os valores estão sendo invertidos, eu agradeço, primeiramente, a Deus e Nossa Senhora que me deram forças suficientes para eu ser conduzida na vida profissional que eu escolhi. Houve muitas falhas durante o caminho, noites maldormidas, crises de ansiedade e medo de não conseguir, entretanto, destinando tempo às minhas orações, as energias foram recarregadas para dar continuidade. Peço, até mesmo, perdão pelas minhas faltas cometidas e muitas vezes, pelo isolamento necessário enquanto ocorriam programações familiares. Finalizar um curso de mestrado exige energia, esforço, dedicação, exílio, solidão, silêncio e distanciamento para o cumprimento de todas as tarefas exigidas.

O desenvolvimento desse trabalho não seria possível sem a contribuição e o apoio das pessoas certas em minha vida. Por isso, eu agradeço a todos os familiares, amigos, professores e todos os sujeitos do rap que contribuíram para o andamento da pesquisa. Sem vocês, nada seria possível! Meus agradecimentos vão para todos os professores que me propuseram conhecimento acadêmico e me inspiraram a seguir na docência, em especial, aos professores: Prof^ª. Dr^ª. Luana Bagarrão, Prof^ª. Dr^ª. Liliane Cavalcante, Prof. Dr. Edilson Mateus, os quais me motivaram durante toda a graduação. Agradeço também ao meu orientador do mestrado, Prof. Dr. Antônio Maurício, que me conduziu nessa pesquisa com grande paciência e sabedoria. E agradeço, principalmente, a minha querida tia Prof^ª. Dr^ª. Patrícia Cavalcante, a qual é uma grande historiadora que influenciou a seguir na profissão e possui toda a minha admiração. Agradeço também aos professores presentes na minha banca de qualificação, a Prof^ª Dr^ª Leila Leite e, fundamentalmente, ao Prof. Dr. Agenor Sarraf, o qual possuo grande apreço.

Eu, Emily Maria, agradeço também aos meus queridos pais e razões do meu viver, Clayton e Lubia Maia, que buscam mostrar a vida a partir dos desafios, e dão incentivo para realizar os meus sonhos, mesmo quando parecem impossíveis. Eles que são a minha força, o meu refúgio e meus grandes exemplos em todos os sentidos da vida. Meus agradecimentos também vão à minha avó Janette, minha querida “mãe Netinho”, que sempre faz de tudo por mim, sem medir esforços e me tem como filha. Agradeço ao meu irmão Pedro Maia, o qual me ver como inspiração e força. Agradeço também à minha querida tia e madrinha, Cristhianne

Maia, que me conduz em uma caminha de fé e torce pelo meu crescimento profissional e espiritual incansavelmente. À minha amiga, Gabriela Viana, que durante o percurso da pesquisa, escutou minhas reclamações e impediu as crises de ansiedade com muitas risadas. Agradeço também as minhas queridas e amadas primas, Julianne e Cassiane Maia, que acompanham de perto meus desejos e sonhos e me fazem acreditar que sou capaz. Amo muito todos vocês!

Para finalizar, meus sinceros agradecimentos aos rappers Bruno BO, Negro Edi, Pelé do Manifesto, Th091, Tio Black, Muslim e todos os outros Mcs da cidade. Desejo todo sucesso do mundo e muita luta para fazer valer o “rap como revolução”. Eu espero ter contribuído, mesmo que minimamente, para o movimento de forma positiva no âmbito acadêmico. Sem vocês, sujeitos engajados que escrevem rimas tão ricas e cheias de conteúdo, esse trabalho não seria possível. Por isso, muito obrigada!

Aos meus pais, avós, à minha família de modo geral, aos meus alunos e todos os *rappers* que contribuíram para a pesquisa.

“É uma luta desleal e eu torço pro mais fraco, é a minha quebra de expectativa.

É que as coisas começaram a dar certo quando eu tive uma mudança de perspectiva”

Versos Pretos, Pelé do Manifesto.

RESUMO

Em 1994, tem-se a primeira aparição de um grupo de *rap* na cidade de Belém do Pará. Surgido do bairro da Terra Firme, periferia de Belém, o grupo MBGC – Manos da Baixada do Grosso Calibre – revolucionou com um novo estilo musical para retratar a realidade da periferia belenense. Desde a década de 80, momento de grande mudança de representação cultural, incluindo o âmbito historiográfico, o *rap* divulgou-se mundialmente como forma de espelhar a cultura popular e as insatisfações sofridas nos bairros afastados do centro. Surgido na década de 1970, nos Estados Unidos, após um panorama de grande crise, veio como forma inovadora para denunciar os problemas sociais vivenciados pelos jovens dos bairros marginalizados. Já no cenário brasileiro, o *rap* se inicia como forma de divertimento e posteriormente, revela-se politizado. Thaide e DJ Hum dão início ao *rap* nacional e logo outros nomes surgem, ganhando destaque, como Racionais Mc's, que deram ao *rap* uma forma engajada. A partir desses eventos e da visibilidade nos jornais em Belém que retratavam o “*rapping*” e a cultura hip hop, o estilo musical ganhou força e influenciou novos sujeitos na região, atentando-se ao cenário amazônico e as dificuldades sofridas nos bairros da cidade, incluindo os artistas paraenses como Pelé do Manifesto e o Th091, com grande visibilidade em “poemas abolicionistas”. Desse modo, o objetivo geral desse trabalho é perceber as possibilidades do estilo musical *rap* como suscetível para análises e compreensão histórica, no que alberga os sujeitos da periferia – Pelé do Manifesto, Th091 e outros que deram início ao movimento como Mc Negro Edi, Bruno BO, Marcelo Muslim, Dj Morceção – com suas rimas carregadas de aspectos da cultura diaspórica. O *rap* é um estilo caracterizado como “canto falado”, que busca contrapor as injustiças sociais, econômicas, culturais e históricas, e assume o papel de retratar realidades enfrentadas, estritamente, do povo negro, portanto, pode ser caracterizado como um efeito da colonização. Diante disso, é perceptível o estímulo aos pensamentos contrários a uma hegemonia formada, para confrontar as tensões culturais e o racismo.

Palavras-chave: Rap; Belém do Pará; Negritude; Periferia; Decolonialidade.

ABSTRACT

In 1994 saw the first appearance of a rap group in the city of Belém do Pará. Emerging from the Terra Firme neighborhood, on the outskirts of Belém, the MBGC group - Manos da Baixada do Grosso Calibre - revolutionized with a new musical style to portray the reality of Belém's outskirts. Since the 1980s, a time of great change in cultural representation, including the historiographical sphere, rap has spread worldwide as a way of mirroring popular culture and the dissatisfactions suffered in neighborhoods far from the centers. It emerged in the 1970s in the United States, after a period of great crisis, as an innovative way of getting around the neglect experienced by young people in marginalized neighbourhoods. On the Brazilian scene, rap began as a form of entertainment and later became politicized. Thaide and DJ Hum started national rap and soon other names emerged, gaining prominence, such as Racionais Mc's, who gave rap an engaged form. As a result of these events and the visibility of rapping in the Belém newspapers and hip hop culture, the musical style gained strength and influenced new subjects in the region, paying attention to the Amazonian scenario and the difficulties suffered by the city's neighborhoods, including artists from Pará such as Pelé do Manifesto and Th do 91, with great visibility in "abolitionist poems". In this way, the general aim of this work is to understand the possibilities of the rap musical style as being susceptible to historical analysis and understanding, in that it includes people from the periphery - Pelé do Manifesto, Th do 91 and others who started the movement such as Mc Negro Edi, Bruno BO, Marcelo Muslim, Dj Morceção - with their rhymes loaded with aspects of diasporic culture. Rap is a style characterized as "spoken song", which seeks to counter social, economic, cultural and historical injustices, and takes on the role of portraying realities faced strictly by black people, and can therefore be characterized as an effect of colonization. In view of this, it is noticeable that it stimulates thoughts contrary to a formed hegemony, in order to confront cultural tensions and racism.

Keywords: Rap; *Belém do Pará*, Blackness; Slum; Decoloniality

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Informativo sobre o artista Pjó publicado no Instagram do MBGC.	33
Figura 2 – Capa do álbum "Preserve sua Espécie" - MBGC	34
Figura 3 – Representação religiosa no videoclipe "Arma Literária"	40
Figura 4 – Praça Floriano Peixoto, local da Batalha de São Brás.	62
Figura 5 – Rapper sendo retirado pela Guarda Municipal da praça do Can.....	65
Figura 6 – Pelé do Manifesto aprovado na UFPA.....	78
Figura 7 – Capa do disco "Gueto Flow, Preto Show"	90
Figura 8 – Capa do Disco "Gambiarra Periférica"	92
Figura 9 – Capa do disco "Preto e Branco" com Everton Mc	95
Figura 10 – Capa do disco "Depois de Sou Neguinho"	96
Figura 11 – Extensão das Avenidas Almirante Barroso e Augusto Montenegro.....	101
Figura 12 – Abertura do Videoclipe "Eu Não Sou Bandido" - TH091	109
Figura 13 – Demonstração da localidade periférica de Th091 no clipe	110
Figura 14 – Representação de Th091 vendo o noticiário sobre assassinato de George Floyd em "Eu não sou bandido"	111
Figura 15 – Cena do clipe 'Não sou bandido', Th 091, comparado ao caso George Floyd... ..	112
Figura 16 – Caso George Floyd, pelo policial americano.	112
Figura 17 – Tatuagem presente na mão do rapper Pelé do Manifesto	114
Figura 18 – Representação de Th091 como "observador" no clipe "Eu não sou bandido" ..	115
Figura 19 – Cartaz de anúncio Plural +, evento em Nova York	116
Figura 20 – Th091 recebendo a premiação em Nova York.....	117
Figura 21 – Abertura do Videoclipe "Poemas Abolicionistas" - TH091	118
Figura 22 – Mc Th091 representando a Amazônia no clipe "Versos Abolicionistas"	119
Figura 23 – Representação do Machado de Assis em "Versos Abolicionistas", do Th091. ..	121
Figura 24 – Protagonismo negro no clipe "Versos Abolicionistas" do Th091.....	121
Figura 25 – Espaço da escola Dr. Ulysses Guimarães que apresentavam as imagens de características africanas	125
Figura 26 – Representações afrodescendentes na Escola Ulysses Guimarães	126
Figura 27 – Interação dos educandos com o rapper Pelé do Manifesto	131
Figura 28 – Apresentação de Pelé do Manifesto na Escola Ulysses Guimarães.....	132
Figura 29 – Discussão da artista Maíra Velozo em sala de aula	134
Figura 30 – Elaboração do vulgo com o letramento "Bubble" do graffiti.....	136

Figura 31 – Artes realizadas pelos alunos na oficina de Graffiti.	137
Figura 32 – Apresentação de Pelé do Manifesto na escola particular	138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: O RAP COMO TESTEMUNHO DO COTIDIANO	31
CAPÍTULO 2: A PERIFERIA QUE INCOMODA	64
2.1 A rua é escola: o “mano” engajado	76
2.2 A construção da identidade racial pelas rimas de Pelé do Manifesto.....	82
CAPÍTULO 3: O RAP É ARTE E OFÍCIO	101
CAPÍTULO 4: O RAP NA CONSTRUÇÃO DO ENSINO DE HISTÓRIA	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144
FONTES	149
Audiovisuais	149
Jornais.....	149
Orais:	150

INTRODUÇÃO

Os diferentes pensamentos em torno *rap*, quanto estilo musical, indica tensões culturais e sociais que atravessam lutas de representações entre os sujeitos a partir das interpretações da realidade, estritamente do povo negro/periférico, que podem explicar relações de poder e validar posições específicas na sociedade¹, logo, é construído uma hierarquização da estrutura social. O *Rhythm and Poetry* (ritmo e poesia) é um dos elementos da cultura hip hop, caracterizado como gênero musical acelerado, canto falado, de caráter popular urbano, que apresenta uma simbologia do “mundo periférico” e traz as representações construídas a partir das vivências que demonstram as lutas de um ambiente subalternizado. Dentro do mundo das representações, entende-se a finalidade de entender as práticas culturais e as subjetividades de cada povo por essa perspectiva de luta, de demonstrar aspectos da cultura dentro do que faz sentido para um determinado grupo².

Entendendo-se que o ser humano é o responsável pelo fazer histórico, cria-se uma gama de possibilidades que contribuem para o entendimento da História, sobretudo, quando se trata de proporcionar uma maior notoriedade para agentes que não eram visibilizados, ou quando vistos, eram de maneira marginalizada. Aí entra o rap, como produção da cultura popular³, suscetível a compreensão de contextos e percepções de mundo de indivíduos que ainda se encontram às margens da História ou, pelo menos, da História Oficial.

A cultura popular, segundo Stuart Hall, é um campo onde as transformações são manuseadas⁴, ou seja, apresentam um manejo de práticas culturais dentro do que faz sentido para cada grupo, pois, não há a existência de uma cultura popular completamente legítima. Dessa forma, entende-se que as culturas se encontram num terreno de circularidades. Por

¹ Para saber mais sobre “lutas de representações”, ler: CHARTIER, Roger et al. A história cultural. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, v. 1, p. 12, 1990.

² CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos avançados*, v. 5, p. 173-191, 1991.

³ Para Hall (2006), existe uma dificuldade nos termos “cultura” e “popular”, em que a cultura popular tem sido associada ao tradicional. Esses estudos partem das lutas em torno da cultura dos trabalhadores no decorrer das transições do capitalismo agrário para o capitalismo industrial. Portanto, a cultura popular é caracterizada pelas transformações provenientes do interesse de resistir. Para saber mais, ler: HALL, Stuart. Da Diáspora: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2006, pp. 317-330. Dentro da cultura, o “popular” é uma categoria de construção histórica e erudita, produzida por uma elite intelectual, mas, reproduzida no campo popular pelas vivências e como contestação do dominante.

⁴ Para Hall, existe uma variedade de significados em torno do “popular”. Pela concepção mercadológica, o “popular” é algo em que as massas consomem, associada à manipulação da cultura do povo. Na visão do autor, não existe uma cultura popular íntegra e autêntica, portanto, são contraditórias, se caracterizam como modo de vida dentro de uma tensão entre o popular e o não popular. Ler, no mesmo livro citado acima, especificamente: HALL, Stuart. “Notas sobre a desconstrução do popular”. In: Da Diáspora: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2006.

exemplo, a cultura do rap que será abordada neste trabalho, precisa do setor dominante para a elaboração das rimas e se estabelecer como contraposição ao sistema hegemônico branco.

Com a ampliação das categorias de fontes, os historiadores têm buscado novas linguagens que proporcionam meios para o andamento de pesquisas no âmbito historiográfico. Com esses novos panoramas da historiografia, o uso da canção como fonte, com a combinação entre ritmo, melodia e poesia, é considerada de grande relevância para o entendimento do contexto e do sujeito, principalmente, daqueles pertencentes a camada popular, já que a canção pode ser representativa da própria identidade de um grupo, pois “a canção popular é um fenômeno cultural capaz de colaborar na formação da identidade de um povo”⁵, logo, entendendo o fazer histórico.

É importante dizer que essa dissertação discorre por duas temáticas centrais: negritude e periferia, no que compreende um espaço de “segregação racial” estruturalmente formado por processos históricos. Pensar o título da dissertação – “Periferia E Negritude: Ritmo E Poesia (Rap) Como Produção Estratégica Do Mundo Periférico Em Belém-Pa (1996-2023)” – nos faz captar os objetivos da compreensão dos dois eixos, considerando o conceito “estratégico” a partir de Stuart Hall quando evidencia que o negro, com a sua cultura, elabora táticas para contornar a cultura branca/hegemônica de dominação.

Cabe salientar a necessidade de discussão sobre questões étnico-raciais no Brasil, uma vez que, foi ainda na colonização, em meio aos eventos históricos proporcionados por uma camada europeia/branca/dominante, no processo de escravização, que formou um local socialmente reservado para cada sujeito, o que se seguiu no pós-abolição, formando uma hierarquização social devido a limitação do acesso aos direitos (trabalho, saúde, educação, moradia...) para essa população. Portanto, esse trabalho caminha pela perspectiva decolonial, com a tentativa de formular um pensamento distante da dominação exercida no período moderno.

Por decolonialidade, entendemos que é adverso ao processo de colonização sofrido pelos negros africanos que foram trazidos para o continente americano condicionados aos trabalhos forçados impostos pelo branco europeu. Dessa forma, no processo da diáspora, houve a necessidade da formulação de resistências que, muitas vezes, deram-se a partir da cultura. Formaram-se culturas consideradas diaspóricas que foram desenvolvidas por meio de uma memória de tudo que foi abandonado no continente de origem. Com essa ideia, será visto neste trabalho, como o rap, mesmo sendo uma ferramenta desenvolvida no período contemporâneo,

⁵ SILVA, Edilson Mateus Costa da. A identidade amazônica na canção paraense. Rio Branco: Nepan, 2020.

pode estar dentro desse processo de cultura diaspórica. Isso quer dizer que ele se constrói a partir de percepções do seu cotidiano que foram formadas por compreender que existem permanências de um período colonial e de escravização.

Para o leitor, principalmente quando branco, talvez seja incompreendida a importância dessas discussões. A grande motivação da pesquisa, parte ainda na graduação, com a pesquisadora entrando na iniciação científica com a temática “História e Música” e, posteriormente, pesquisando questões étnico-raciais no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à docência – PIBID, pelo Centro Universitário FIBRA. Convém dizer sobre a própria autora: branca, pesquisadora da temática, privilegiada, mas que foi moradora de uma periferia belenense (Jurunas), e atualmente mora em outro bairro também periférico (Cremação), busca se construir a partir da perspectiva decolonial e antirracista. Não se tem a intenção de “falar pelo outro”, mas criar condições para visibilizar os sujeitos que já possuem o poder de fala.

Com essas considerações, o ritmo e poesia (rap) revela-se como possibilidade para o entendimento da História. Por ser uma produção corrente dos sujeitos que residem em locais afastados dos centros das cidades – subúrbio, favela, baixada, periferia⁶ – e vivenciam as dificuldades dessas áreas, começam a construir dinâmicas próprias para contrariar questões históricas da escravização na colonização no Brasil, tendo em mente o surgimento de uma produção alicerçada a uma identidade negra. A identificação entre esse grupo da periferia, é um fator para a criação de redes de relações e de referências culturais.

Essa representação da cultura, deve-se a uma construção de autoconhecimento ou reconhecimento do sujeito, formando rimas por meio de suas vivências no dado espaço, com a produção de uma cultura em comum. É importante dizer que, mesmo que haja identificações no “mundo periférico”, esse autorreconhecimento ou reconhecimento do sujeito, não geram uma homogeneidade política e cultural entre os integrantes do *rap*, visto que a periferia é um ambiente de diversidade. Portanto, será visto no trabalho, como muitas vezes existem percepções conflitantes entre os sujeitos, na forma de entender a negritude, a periferia, as injustiças sociais e até mesmo sobre o próprio rap.

Os meios culturais e artísticos carregam intenções de resistir às imposições de uma classe dominante, em que resulta em uma tensão cultural atendendo a ideia de cultura hegemônica. Essas considerações acabam por elucidar uma relação de poder, em que a classe dominante é a população socialmente identificada como branca e a classe subalternizada é a população preta, com justificações dos acontecimentos históricos, como a escravidão no

⁶ Verso do rap “No Vale da Sombra” – MBGC, 1999. Belém-PA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=odKm-Q7MqRc>.

período colonial e imperial do Brasil, e posteriormente a segregação socioespacial decorrente do processo de modernização republicano, que subalternizaram esse povo.

A memória construída por esses sujeitos do *rap*, a partir do sentimento de pertencimento por meio da história e/ou movimentos dos quais fazem parte, demonstra a contraposição à memória oficial, a qual retrata os brancos/elite como dominantes e os não brancos como escravizados/imparciais/dominados dentro da História. Portanto, as “reivindicações (...) se formam ao mesmo tempo caem os tabus conservados pela memória oficial”⁷. Essa memória formada é revelada nas rimas e pode proporcionar uma consciência e produção do conhecimento histórico, em que a reflexão contida nos versos do *rap* entra em contraste com a ideia de ingenuidade sobre os eventos históricos em que esses sujeitos possuíram contato com essa cultura histórica, formando então, uma memória coletiva.

As áreas no Brasil chamadas de periferias⁸, sendo um espaço geralmente afastado dos centros da cidade e decorrentes do crescimento urbano, agregam uma população específica, prevalentemente, preta e pobre, que buscam por estratégias para contrariar os descasos sociais, como no caso da elaboração de rimas. Com a construção do rap, cantam com a finalidade de denunciar e trazer uma visibilidade para esses descasos. De acordo com SOTO (2008), a periferia está em controvérsia a ideia de subúrbio, em que este é uma zona divisória entre o espaço urbano e o rural, assim, trazendo aspectos da modernidade da cidade, entra o termo periferia de maneira antagônica, portanto, periferia é a circunvizinhança do centro.

É planejado um novo olhar para pensar a cidade através das sociabilidades e relações dos indivíduos com os dois espaços – centro e periferia –, contudo, apresentando problemáticas em negação ao processo de urbanização. Sendo assim, “a periferia se define pela sua condição de dependência do centro”⁹. Mas, se formos considerar todos os seus aspectos e as pessoas que ali vivem, pensa-se nas suas multiplicidades e diversidades, em que é um construído uma dinâmica social e econômica, além do mais, essa periferia pode ser vista como o local onde está presente a força de trabalho no sistema capitalista, sendo o resultado das políticas de investimentos urbanos realizados nos centros¹⁰.

O processo de surgimento das periferias na Amazônia pode estar associado ao processo de colonização, em que é vista como uma “zona de fronteira”, em que essa região durante esse

⁷ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro: CPDoc, v. 2, n. 3, 1989.

⁸ Para saber mais, ler: SOTO, William Héctor Gómez. Subúrbio, periferia e vida cotidiana. Estudos Sociedade e Agricultura, abril 2008, vol. 16 no. 1, p. 109-131.

⁹ Ibid., p. 110.

¹⁰ TANAKA, Giselle Megumi Martino. **Periferia: conceito, práticas e discursos; práticas sociais e processos urbanos na metrópole de São Paulo**. Dissertação de Mestrado – FAUUSP, São Paulo, 2006.

processo, teoricamente ainda não pertencia a Portugal e não estava inerente ao que era considerado o Brasil, pois as dinâmicas sociais e econômicas eram diferentes das outras regiões colonizadas por Portugal. A sua ocupação não se deu de maneira rápida, mas, sim, de forma gradual e do estabelecimento de contatos entre diferentes povos que estavam interessados na região, os que já se encontravam nela e os que foram trazidos forçadamente como os africanos na tentativa de solucionar os problemas com a mão-de-obra.

Esses contatos proporcionaram uma miscigenação, com encontros culturais e simbólicos, com todos os povos que compuseram a região amazônica – europeus, indígenas e africanos. Segundo Queiroz e Gomes (2002, p. 26), vários fugitivos do trabalho compulsório, como negros, indígenas e soldados, reinventaram a noção de liberdade e as dinâmicas nas fronteiras mediante as considerações sobre um novo olhar da colonização. Assim, foi formada uma nova ideia sobre o espaço geográfico e as ações desenvolvidas na região.

Com esse processo de colonização, culturas diaspóricas, elaboradas a partir da diáspora africana como formas de resistência, foram construídas diante de uma necessidade de reinvenção, empregando o uso da memória e a reinterpretação de suas práticas culturais de seu lugar de origem. Dessa forma, percebe-se uma grande problemática no que tange essa população da Amazônia, principalmente, quando se trata de negros e indígenas, uns dos grandes responsáveis pela formação das identidades amazônicas. O rap é uma forma de luta contra a invisibilidade marginalizada dessa população. O que é visto como marginal, ideia atribuída ao popular, ganha força em busca de espaço dentro de uma sociedade que os colocam às margens.

Até a contribuição de Vicente Salles¹¹ com a sua obra “O negro no Pará”¹², de 1971, não se percebia dentro da historiografia da Amazônia uma expressividade da negritude, uma vez que era entendida uma presença e visibilidade histórica indígena predominante. Assim, Vicente Salles propôs a necessidade de se atentar para a essência e a formação cultural da população negra na Amazônia, cabendo aos historiadores reexaminarem as agências do povo negro na história da região.

Existe um reconhecimento da ancestralidade do povo negro que foram arrancados da África para trabalhar nas terras brasileiras em prol da geração de riqueza para uma elite branca de origem europeia. Todas as ideias sobre a presença do negro na Amazônia, especialmente em

¹¹ Vicente Juarimbu Salles, nascido na Vila de Caripi em 27 de novembro de 1931, município de Igarapé-Açu, no Pará, foi um importante intelectual para a região Amazônica, em que se dedicou aos estudos sobre àqueles excluídos da História, em especial, o negro na Amazônia com investigações ao redor das músicas e do folclore. Para saber mais, ler: DE SOUZA, ROSEANE SILVEIRA. O sujeito visível: uma biografia de Vicente Salles. Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, 2011.

¹² SALLES, Vicente. O negro no Pará: sob o regime da escravidão. 1971.

Belém, motivam a interpretação desses agentes do *rap* sobre o período da colonização que contribuiu para novas formas artísticas baseadas na resistência, com um engajamento pessoal que parte de uma memória coletiva e percepções de descasos sociais da atualidade, que colocaram – e colocam – o negro em situações precarizadas na sociedade.

Quando olhamos ao redor de vários setores sociais e percebemos as desigualdades presentes, nota-se as injustiças sofridas pelo povo negro até os dias atuais. Lilia Schwarcz argumenta que existem “demonstrativos de que não há na sociedade brasileira, e sobretudo no que se refere à população negra, uma distribuição equitativa e equânime de direitos”¹³. Portanto, essa construção cultural desses agentes parte de ideias políticas, no encaixe de direitos que corporifiquem a cidadania das pessoas negras.

Mesmo após a obtenção da liberdade do povo negro, esta passou a ser condicionada. Do que adianta ser homem negro livre se ainda se encontram aprisionados nas garras do racismo e da discriminação racial? Essa contradição é apontada por Gomes (2005), pois é declarada uma igualdade social e racial, enquanto “os dados estatísticos sobre as desigualdades raciais na educação, no mercado de trabalho e na saúde sobre as condições de vida da população negra”¹⁴ demonstram injustiças provenientes do racismo.

A decolonialidade, com a tentativa de se afastar da colonialidade por pensamentos contrários a uma dominação, apresenta uma visibilidade dos agentes negros em um movimento que demonstre as suas existências em busca de uma resistência, assim, construindo manifestações artísticas repletas de autenticidade que vão protagonizar esses sujeitos por uma outra perspectiva, abrindo espaço para um local não mais marginalizado. Essa ideia da colonização mostra como esse “povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural”¹⁵, vai emergir com uma nova posição crítica tomando consciência do que foi vivido.

É importante salientar essas ações integradas à História, pois, compreende-se que as formas de manifestações não vieram do “acaso”. Frantz Fanon ocupa-se dos debates em torno da relação em que o negro forma com o outro, afirmando que ele possui duas dimensões: uma com o homem branco e outra com o negro, ou seja, dois posicionamentos diferentes. Dentro

¹³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. Editora Companhia das Letras, 2013.

¹⁴ GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. **Educação Antirracista: caminhos abertos pela Lei federal no 10.639/03**. Brasília, MEC, Secretaria de educação continuada e alfabetização e diversidade, 2005. P. 39 – 62.

¹⁵ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas* / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008, p. 34.

dessa ideia, pode-se considerar que essas dimensões formadas são consequências da colonização¹⁶.

Hoje, esses sujeitos vivenciam uma realidade dos impactos propostos pelos processos históricos, como a retirada forçada de seus locais de origem a partir do tráfico negreiro, que deixou consequências tanto para o continente africano, quanto para os afrodescendentes. Esses indivíduos consideram importantes os eventos como uma justificativa da ancestralidade. Dessa forma, a História é considerada por esse povo um fator para o desenvolvimento de sua cultura e defesa dela¹⁷, pois, esses acontecimentos citados, influenciaram na formação de culturas de resistência.

Um dos pontos de partida para a visibilidade negra na região amazônica, estritamente em Belém do Pará, foi a formação da Academia do Peixe Frito. A partir de intelectuais como Bruno de Menezes, Abguar Bastos, Jaques Flores e Dalcídio Jurandir, com suas reflexões literárias que propuseram uma produção literária engajada pautadas na luta das classes trabalhadoras, pessoas pretas e mestiças moradoras de áreas pobres da cidade e do campo na Amazônia, o que demonstrou outras formas de atuação no cotidiano belenense. Na primeira metade do século XX, formou-se uma gama de outros pensadores que buscaram tematizar e dialogar sobre questões da negritude na cidade e buscar a superação de contrastes estabelecidos entre centro/periferia, propondo um protagonismo as vozes suburbanas¹⁸ de Belém.

Os rappers podem estar inclusos nessa definição. Segundo Paulo Nunes e Vânia Costa (2018), os “peixefritanos” foram o impulso para a história cultural belenense fundamentada na abertura de novos personagens. Agora, personagens que vieram dos arrabaldes de Belém e, desenvolveram ideias a respeito da negritude a partir de suas realidades. Assim, tem-se a produção da ideia do popular a partir das interações entre intelectuais e gente do povo em contextos de pesquisa e de promoção de manifestações folclóricas.

Os rappers, por essa perspectiva, também são considerados intelectuais da rua, que priorizam o conhecimento e agregam aspectos populares que ainda são vistos como marginais, de forma politizada e resistente para defender a sua cultura e sua existência. Essa ideia pode ser vista pela pedagogia da decolonialidade, que propõe uma outra educação distante da europeia que foi instituída pela colonização. Para Nunes e Costa (2018) a Academia do Peixe Frito foi considerada como motor para a vivência social contemporânea, o que serviu de referências para

¹⁶ *Ibd.*, p. 33.

¹⁷ GLISSANT, Édouard. *Introdução a Uma Poética da Diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

¹⁸ Refere-se ao subúrbio. Áreas próximas das cidades. Era o termo utilizado pelos literatos para se referir as áreas periféricas da cidade de Belém.

outros intelectuais urbanos na atualidade. Com a criação da APF, obtendo integrantes particulares, é necessário entender os artistas formados na região amazônica, pois considera-se aspectos singulares que os diferenciam de outras regiões do Brasil.

Por esses artistas, tanto do século XX, quanto dos dias de hoje, é construído um discurso pela construção de saberes que são tidos como verdades. Essa verdade parte da sabedoria de rua, em que o cotidiano é fabricado por aqueles que estão inseridos nessas ruas, com as vivências e experiências construindo um conhecimento para resistirem aos descasos sociais do dia a dia, e constituírem a luta de representações da cultura popular por meio de suas interpretações de mundo. Pode-se dizer que esse popular se constitui em “artes de fazer”, com formalidades da prática¹⁹, ou seja, ao se construírem como sujeitos engajados a partir das ruas, colocam em prática suas sabedorias por meio da arte.

Em 1994, formava-se em Belém do Pará o primeiro grupo de *rap* da cidade, chamando Manos da Baixada²⁰ do Grosso Calibre (M.B.G.C), criado por jovens do bairro da Terra Firme – periferia de Belém – com a primeira aparição na praça Waldemar Henrique, no centro da cidade. A partir de então, iniciou-se uma organização do movimento de *rap* que buscava efetivar nas suas rimas o quinto elemento da cultura hip hop, o conhecimento.

Esse conhecimento para o povo do hip hop, não é apenas os saberes ligados à sua cultura, mas toda a construção de saber das ruas, nas escolas e universidade. Por isso, para realizar a elaboração de rimas, eles incentivam a leitura, assim, eles formarão o engajamento político e social para reivindicar, estrategicamente por meio do rap, pelas causas do mundo periférico.

Esse primeiro grupo, possuiu grande representatividade e até repercussão nacional, chegando a outros estados principalmente pela música “Eldorado dos Carajás”, que esteve na coletânea do MST²¹. De acordo com Bruno BO:

O MBGC teve repercussão nacional pelo fato de que naquela época a música não dependia de mídias sociais, de *internet*, de nada disso, né? Era muito boca-a-boca, carta, telefone e existia uma conexão muito grande com grupos do nordeste, mas também com grupos do sudeste. O MBGC foi convidado para o lançamento do

¹⁹ CERTEAU, M. A invenção do cotidiano I: as artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 42.

²⁰ O grupo faz referência a denominação periférica dada na cidade de Belém. O termo “baixada”, segundo o IBGE, é um aglomerado habitacional carente em relação aos serviços públicos. Expressão usada para se referir aos locais mais afastados do centro de uma cidade, a periferia. Baixadas também é uma forma de se referir a áreas do território urbano situadas abaixo de 4 metros do nível do mar. São áreas sujeitas a inundações, alagamentos, sem infraestrutura, com péssima qualidade ambiental e que são ocupadas pelas parcelas mais pobres da população, como considerado por Saint Clair Trindade Jr. em: TRINDADE JÚNIOR, S-C. C. da. Assentamentos urbanos e metropolização na Amazônia brasileira: o caso de Belém. In: ENCUESTRO DOS GEOGRAFOS DA AMERICA LATINA, 7., 1999, Santiago. Annales... Santiago: Universidad de Chile, 1999.

²¹ Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, criado em 1984, com o objetivo de reivindicar por reforma agrária no Brasil.

primeiro disco do MV Bill²², na Cidade de Deus, participaram de vários fóruns. Então houve esse reconhecimento do MBGC como representante do rap, especialmente, esse rap ativista no estado do Pará e no Norte de forma geral²³.

A partir desse momento, não só cantavam suas rimas, mas discutiam e construía-se como sujeitos politizados que refletiam em suas letras e vozes, lutas e denúncias da periferia. O *rap*, portanto, mostra-se como uma manifestação popular em busca de direitos e uma maior visibilidade, principalmente, na luta contra o racismo.

É importante considerarmos os efeitos da colonização formada pela cultura com os aspectos específicos de uma determinada localidade. A denúncia por essa camada da sociedade, como os artistas e aqueles que apreciam o rap, é realizada através de valores da cultura negra, que se manifesta na prática da arte. Para Gilroy (2012), a música negra foi o que mais se destacou durante o século XX como manifestação negra, sendo evidente como um elemento de integração. São variados os estilos musicais desenvolvidos durante esse período com o objetivo de demonstração de uma cultura formada pela diáspora-africana, com particularidades que serão dadas ao protagonismo negro. É perceptível um leque de possibilidades que parte da cultura dos indivíduos negros para potencializar suas lutas, incluindo o movimento hip hop e o elemento rap neste campo.

Para compreender os aspectos particulares dos *Mcs* da região amazônica, entende-se as lutas que são vivenciadas não apenas nas áreas das cidades, mas dos conflitos ocorridos também nas regiões de florestas, lutas por terras que sensibilizam os artistas na capital paraense (apesar de haver rappers nos interiores), pois uma das principais distinções entre as construções do *rap*, é a localidade, pois as problemáticas existentes em um determinado local, são transformadas em rimas como forma de denúncia. Um exemplo, é a rima “Eldorado dos Carajás”²⁴, de 1999, do grupo M.B.G.C, que retrata o episódio ocorrido no município de Eldorado dos Carajás, no ano de 1994, em que foram massacrados diversos sem-terra. Nas rimas do M.B.G.C, é relatado com detalhes o evento e a insatisfação do grupo em relação aos resultados negativos que ocasionam o conflito no campo e com o descomprometimento do governo em relação a reforma agrária.

Por esse viés, podemos considerar que ser *rapper* na Amazônia, é considerar os aspectos da região, o que é evidenciado em rimas como “Eldorado dos Carajás”. Mesmo havendo dificuldades para uma maior visibilidade dos *Mcs* na região Norte, pois os holofotes para essa

²² Rapper brasileiro, com o primeiro disco, “CDD Mandando Fechado” que foi relançado como “Traficando Informação”, em 1998.

²³ BRUNO BO. Entrevista concedida em 2024. Belém-PA.

²⁴ “Eldorado dos Carajás”, MBGC, Belém, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c4U7iopSORM>.

arte concentram-se na região Sul e Sudeste do país. Esses artistas estão presentes para retratar o que é vivenciado e suas realidades enfrentadas, principalmente, das favelas. Aqui, das “baixadas” de Belém do Pará. Nessa perspectiva de visibilidade para a região, o Mc Th091, morando agora na região sudeste, busca cantar suas vivências da capital paraense e sua identificação como negro na Amazônia.

Com essa expectativa, esse trabalho concentra-se na ideia de entender os sujeitos da periferia de Belém por meio do *rap*, considerado como estilo musical popular, que protagoniza os indivíduos da sua própria história e luta. Embora haja diversas discussões sobre ser ou não ser um estilo musical, por críticos de música, será entendido por um conjunto de organização e ritmo através do *beat*²⁵, que dá potência ao canto. Ademais, visando a poesia presente, o *rap* será trabalhado como uma arma que tensiona a contraposição histórica e cultural de grupos periféricos em Belém, pois deixa perceptível a evidência de suas contribuições como um estilo musical – que necessita do ritmo e é expresso por meio de sons – para entender indivíduos que ainda se encontram às margens da História, principalmente, a população preta²⁶.

Existem diversas vertentes do *rap*, em que se toma diferentes formas, seja o alternativo, *hardcore*, *underground* e *gangsta*²⁷, no entanto, mesmo que o canto e a tonalidade do *beat* sejam modificados, ainda sim parte de um cenário comum: a periferia. Portanto, será trabalhado com o *rap underground* (rap de mensagem) que, segundo Pelé do Manifesto, é *rap* em que "o eu lírico 'tá' questionando a sociedade, ele debate preconceito, racismo, violência policial, tenta trazer soluções e tenta levantar questões dentro da sociedade"²⁸, ainda que apresentando outras vertentes do *rap*, seguindo pelo objetivo de discorrer sobre os sujeitos da periferia com relatos de uma realidade e cultura das ruas de forma engajada. Por intermédio dele, são expostas denúncias de uma “quebrada”²⁹, com problemas socioespaciais, econômicos, de violências, situações de racismo e discriminação que intimam o sujeito a esse engajamento politizado.

²⁵ Batida do rap, andamento rítmico pronunciado.

²⁶ Tentaremos usar minimamente a palavra “negro”, visto que para muitos do movimento pode ser insultuoso, bem como dentro do objeto de pesquisa, “os que pertencem ao movimento *hip hop*, preferem se autodenominar pretos” (AZEVEDO; SILVA, 1999). Para saber mais, ler: AZEVEDO, Amailton Magno Grillu; SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Os sons que vêm das ruas. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. **RAP e educação, RAP é educação**. São Paulo: Summus, 1999, pp. 65-82.

²⁷ Desde a criação do *rap*, várias foram as modificações e ramificações. O *rap* alternativo é aquele que não busca seguir o *mainstream* (fluxo principal do *rap*), assim, mesclando outros gêneros como o *funk* e *jazz*. Já o *rap hardcore* é caracterizado como um estilo mais agressivo e conflituoso, carregando elementos do *punk/rock*. O *gangsta rap* é aquele em que o eu lírico pode relatar tanto declarações de amor, quanto histórias de violências partindo de uma realidade, em que o próprio Mc poderia estar envolvido. Um dos grandes exemplos do *gangsta* no âmbito nacional é os Racionais Mc's.

²⁸ Pelé do Manifesto. Entrevista concedida em 2022. Belém, PA.

²⁹ Outra gíria utilizada para se referir as comunidades, a periferia, ao lugar de pertencimento dos sujeitos que habitam o local. Expressão utilizada pelos próprios sujeitos que residem na periferia.

Assim, tem-se uma História construída pelas rimas de forma militante e politizada através “dos de baixo”.

Roberto Camargos (2015), em seu livro “Rap e Política – Percepções da vida social brasileira”, recomenda que para pensar o *rap* é necessário analisar a sua totalidade, ou seja, atravessar o que a historiografia propõe para uma análise de fonte: ser visto como música, mas para além, como composição textual, como um produto e prática cultural de um tempo e cenário específico que parte das ações de um sujeito. Posto isto, ao utilizar a música e a cultura dentro da História, observa-se uma área de interação com a sociedade e vidas cotidianas dos indivíduos dentro do espaço envolvido³⁰.

Portanto, o *rap* é um instrumento para potencializar vozes, bem como, expandir a perspectiva de cultura³¹, já que tal estilo musical é visto como “marginal” dentro da ideia da cultura hegemônica, com problemáticas quanto a sua consideração musical. Essa marginalização, parte de um pensamento dominante, hegemônico, que tenta impor forçadamente padrões a serem seguidos, e quando esses padrões são contrários ao pensamento hegemônico/branco, tornam-se subalternizados. Raymond Williams (1979), chama atenção para uma rivalidade entre classes que foram incorporadas a cultura, assim, quando iniciada uma produção artística/cultural de uma camada popular, é vista como marginal³².

Relacionado aos indivíduos que cantam esse estilo, por mais que sejam presentes sujeitos brancos dentro do movimento, pode-se considerar que é fidedigno de uma população preta, levando em consideração a historicidade da música e dos agentes que deram impulso na divulgação e admissão dos indivíduos que se identificam com o que escutam, ainda no seu surgimento nos Estados Unidos, na década de 1970. Com o contexto vivenciado após a grande crise de 1929, formas inovadoras para contornar a situação foram elaboradas pelos jovens dos bairros marginalizados dos Estados Unidos³³, espalhando-se pelo mundo e adaptando-se as problemáticas de cada espaço.

O que pode se realçar, é a força de novas ideias e manifestações contrárias as permanências da colonização, e, das continuidades das opressões no século XIX e XX, que

³⁰ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

³¹ Para Peter Burke o termo “cultura” é problemático, questão essa que perpassa pelas tensões entre a “alta” e a “baixa” cultura. Refere-se a uma ampla gama de artefatos e práticas. Pelo viés da antropologia, Burke destaca Malinowski definindo como uma herança de artefatos, bens, ideias, processos técnicos, hábitos e valores (BURKE, 2008, p. 43).

³² WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1971], 1979.

³³ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 34.

colocou essa população às margens da sociedade, mas que deixou sujeitos comprometidos a afrontar os seus resíduos no tempo presente. Quando se entende o surgimento do *rap*, percebe-se a necessidade da resistência, em que até a forma do seu canto, com força, acidez e de forma rápida que dialoga com os problemas sociais contemporâneos. Tentam demonstrar uma oposição pela forma que é cantado. Existe um processo de constituição da identidade cultural que, no caso da população preta, foi formada em meio a diáspora com o uso da memória³⁴.

Inicialmente, veremos de forma geral o desenvolvimento do *rap* e sua inserção ao estado do Pará para compreender o que é o *rap* e a sua funcionalidade como testemunho do dia a dia. Primeiramente, veremos por um aspecto mais geral, dando ênfase a História do Rap, para depois, focarmos nos sujeitos que constroem esse *rap* na cidade de Belém do Pará, principalmente dois sujeitos que retratam a negritude: Pelé do Manifesto e Th091. Além dos dois protagonistas, será visto de forma introdutória os Mc Muslim, Mc Bruno BO, Mc Negro Edí. Eles deram início ao *rap* na região, com trajetórias que demonstram as experiências de vida e conflitos dentro da periferia, onde se enfrenta uma realidade carregada de problemas. O contato com esses artistas responsáveis pela iniciação do rap em Belém, deu-se por meio de entrevistas.

Portanto, serão utilizadas fontes orais dos *rappers*, jornais que retratam sobre o movimento, análise de vídeos e as próprias rimas. Assim, diante dessas direções, será compreendido de que forma possibilitaram a interação dos indivíduos com o *rap* e suas experiências com o movimento hip hop como um todo, envolvendo-se em elementos para além do *rap*, principalmente, evidenciando o conhecimento como forte contribuidor para a formação de um sujeito engajado³⁵.

A visão de mundo dos sujeitos do *rap* apresenta a perspectiva histórica da população preta e suas vivências dentro do cenário periférico hoje, através de uma herança do passado, em que foram forçados a buscar por uma reinvenção da sua cultura. Por meio da ancestralidade, existe uma tentativa de instituir novas posições sociais pela indagação nos setores que exercem uma autoridade, assim, por esses indivíduos que possuem uma memória coletiva. É uma ideia de reparação por meio da memória histórica e cultural formada pelos sujeitos negros que vivem as consequências de um passado e presente atroz.

É necessário repensar as situações existentes que ocasionam uma marginalização do povo africano e afrodescendente e perceber que existem “diferentes interpretações que a

³⁴ GLISSANT, Édouard. Introdução a Uma Poética da Diversidade. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

³⁵ Aquele sujeito que se construiu de forma politizada, que busca contestar, se opor.

sociedade brasileira e os atores sociais realizam a respeito das relações raciais”³⁶, dispondo uma difícil tarefa de discussão sobre a temática, o que possibilita construções culturais diferenciadas do que a classe dominante está acostumada. É aqui que entra o *rap*. Esse grupo racial busca por estratégias para resistir ao racismo até os dias atuais.

Portanto, compreende-se o local de fala pela perspectiva decolonial, teoria racial crítica e da diversidade³⁷. A decolonialidade é a via para desconstruir padrões formulados por fatos históricos, como a diáspora africana. Existe um espaço de interação entre dominante e dominado, no qual o dominante busca exercer a sua força e o dominado busca se sobressair diante de uma força própria e contrária ao que foi instituído historicamente. O *rap* entra como uma indispensabilidade dos sujeitos de transmitir informações sobre suas vivências e conscientizar outros indivíduos do mundo periférico lutarem contra as injustiças e um sistema que não atende suas necessidades.

Entretanto, é possível perceber que o discurso do branco contrário às manifestações culturais periféricas, existe por meio de indivíduos que não residem na periferia. Esse discurso contrário a essas manifestações entra em vigor, principalmente, quando a camada marginalizada tenta impor um limite essa dominação branca. Como exemplo, temos o próprio estilo musical aqui estudado, em que para muitos que não vivenciam a realidade dos indivíduos da periferia, o *rap* é questionado sobre ser ou não ser música, ou visto como “coisa de marginal” pela força que o estilo emprega no seu canto. Esse discurso colonial é o ponto para que as duas esferas se interliguem, em que é criado um espaço do reconhecimento e rejeição das diferenças raciais, culturais e históricas³⁸. O aspecto do discurso colonial necessita de estereótipos para dar continuidade a dominação. Já o decolonial é o indivíduo como um ser de ação, pontuado por Fanon, pois “nós queremos é ajudar o negro a se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial”³⁹.

Com essas ideias, é importante pensar: De que maneira os sujeitos do *rap* buscam lutar para vencer a invisibilidade nos processos históricos e contrariar o pensamento colonial persistente? E, ainda, qual seria a colaboração do *rap* como movimento politizado que visa contrapor as ordens sociais e ampliar a perspectiva de cultura que abra o espaço para o

³⁶ GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. Educação Antirracista: caminhos abertos pela Lei federal no 10.639/03. Brasília, MEC, Secretaria de educação continuada e alfabetização e diversidade, 2005. P. 39 - 62.

³⁷ RIBEIRO, Djamila. Pequeno Manual Antirracista. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

³⁸ BHABHA, Homi. A outra questão – o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: O local da In: O local da cultura. Editoria UFMG, Belo Horizonte, 2006.

³⁹ FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008, p. 44.

pensamento contrário a marginalização do estilo? As tensões culturais são problemáticas pertinentes que limitam o entendimento das múltiplas realidades porque o que é considerado “bom”, é a cultura branca/hegemônica. Portanto, trata-se da quebra de paradigmas, em que apenas as produções artísticas do branco são visibilizadas com potencialidades, enquanto a do negro são marginalizadas. Cria-se, então, a hipótese da marginalização do *rap* é atrelado ao racismo, pois, ainda, é compreendido que dentro do panorama histórico eurocêntrico, existe uma perspectiva branca/dominante que coloca “coisa” de preto às margens da História.

Como estilo musical do negro – mesmo que hoje exista muitos sujeitos brancos fazendo parte do movimento – é notável uma direção histórica que determinou o local de grupos sociais, com definições de comportamentos, estando as formas de resistências como características de lutas para contrapor esse espaço determinado, sem exclusão, das manifestações artísticas. Esse gênero pode ser visto como um movimento que, ao entender a situação histórica em que o popular se encontra, é pertinente a luta pelo seu espaço, ampliando a concepção do que é cultura para além do erudito e, contrariando os aspectos que posicionam esses sujeitos em um local ainda marginalizado. Todavia, a própria noção de “popular” também é uma construção erudita, que descreve todas as produções que são posicionadas fora da cultura erudita. Roger Chartier afirma que existe um modelo para a cultura popular, em que por um lado se constitui com independente e por outro, com a definição através da cultura que é erudita. Portanto, existe uma dependência em relação a cultura dominante⁴⁰.

Com esse viés, o trabalho seguirá pelo caminho da “história vista de baixo”⁴¹, pois, mesmo que a História tenha dado passos significativos para compreender os sujeitos populares, ainda são notadas problemáticas no campo historiográfico. A utilização do objeto de pesquisa dentro da academia é compreendida como iniciativa para confirmar a sua legitimidade, sendo respeitado também no universo acadêmico ao proporcionar a notoriedade desses problemas. Assim, o trabalho tenciona caminhar pela cultura urbana contemporânea, aquela desenvolvida nas cidades e seguem os aspectos sociais desse espaço, compreendendo-se como prática musical popular que deve ser entendida dentro da História a partir do indivíduo.

A explosão de sentimentos por parte dos rappers, em busca de contrapor àquilo que é sofrido por esses sujeitos do *rap*, demonstra um autoconhecimento e autoconsciência do processo histórico adquirido por meio da ideia de pertencimento a um lugar, nesse caso, a

⁴⁰ CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos**, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

⁴¹ Sobre o assunto, ver E. P. Thompson, “A História Vista de Baixo”, em *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos* (Campinas: Editora UNICAMP, 2012), e Eric Hobsbawm, “A História de Baixo Para Cima”, em *Sobre História* (São Paulo: Companhia das Letras, 2013).

periferia. A marginalização que ocupa o espaço periférico, converte-se em aprendizado. Esse é aprendizado é dado pelo elemento primordial da cultura hip hop – o conhecimento. A vivência nas ruas, com o contato explícito na periferia, pode proporcionar o entendimento da realidade e a formação de um sujeito engajado em que compreende desigualdades, as diferenças e forma a identidade.

Esse espaço e a particularidade de cada bairro periférico, apesar de problemas mais generalizados, é o que pode propor diferenciações entre as rimas. Os rappers, geralmente, denunciam narrativas cotidianas próprias de suas vivências e de suas concepções. A partir disso, é possível entender os sujeitos que compõem esses espaços e o sentimento de agregação obtidos por eles. Para a elaboração das rimas, cabem a eles do *rap* a preocupação com as problemáticas existentes no seu lugar periférico.

O recorte temporal da pesquisa, consiste no surgimento do primeiro grupo de *rap* na cidade de Belém (1996) – surgiu em 1994, mas as rimas utilizadas serão a partir de 1996 – até a atualidade, especificamente com Pelé do Manifesto e Mc Th091, os quais buscam retratar “rimas abolicionistas”, aquelas que buscam romper com o racismo atualmente. Logo, houve uma seleção específica dos artistas que retratem a negritude, buscando evitar uma romantização do rap como produção exclusiva do negro atualmente.

No decorrer da pesquisa, foi necessário o levantamento dos *raps* para a compreensão da realidade desses sujeitos durante o período proposto, que foram acessados por intermédio de plataformas digitais pelo *Youtube* e contato com os artistas entrevistados que também ocorreram por meio da *internet*. São analisadas as rimas mais influentes do primeiro grupo de *rap* de Belém, o MBGC – Manos da Baixa de Grosso Calibre, assim como, outros artistas já citados que ganharam espaço durante essa temporalidade e que possuem grande representatividade com os debates raciais em suas rimas. O primeiro contato com a rima desses sujeitos, deu-se por meio do artista Pelé do Manifesto, o qual era morador do mesmo bairro que a pesquisadora. Algumas entrevistas foram realizadas na moradia da autora e no bairro que ambos residem. Com os outros artistas, foi por meio de videochamadas.

É importante dizer que, mesmo sabendo da importância do papel feminino dentro da cultura hip hop e das “manas” do rap, neste trabalho não evidenciaremos questões de gênero especificamente por algumas particularidades da pesquisa que dificultaram o acesso a alguns sujeitos, bem como, a compreensão de outras problemáticas que podem ser desenvolvidas em um trabalho específico. Assim, o foco da dissertação é nas questões raciais e negritude, mesmo sabendo que hoje existe uma democratização do acesso ao rap, não estando especificamente elaborado por pessoas negras.

Dentro dessas considerações, a estrutura da narrativa desse trabalho será dividida em capítulos que evidenciem a produção do *rap* e seus sujeitos, bem como, as oportunidades que podem surgir através do elemento. O **capítulo 1**, intitulado “O rap como testemunho do cotidiano”, trará os aspectos próprios do *rap* que transpareçam seus constituintes quanto a sua caracterização como música e a forma de construção das rimas a partir dos aspectos da realidade vivenciados pelos sujeitos. Deduz-se que a própria forma de não ser considerado como um estilo musical, pode envolver a uma marginalização atrelada ao racismo. O *rap*, pela força da tonalidade dos versos, ainda é visto de maneira isolada, por um lado, a poesia e, por outro, o ritmo. Aqui, consideraremos o *rap* quanto ao que é: ritmo e poesia, e o contexto social de suas produções – periferia –. Além disso, neste capítulo, será compreendido o desenvolvimento do *rap* na própria cidade de Belém, apresentando seu percurso pelos bairros da cidade, tratando dessa questão pelos artistas paraenses.

Para entendermos os sujeitos a partir do rap, é importante atentarmos para o local de vivência desses indivíduos e os motivos que os levam a realizarem as rimas, o que será registrado por meio da oralidade dos mesmos sujeitos do rap. O rap é porta-voz da periferia, com grupos formados que possuem a responsabilidade de divulgação, que cantam e dançam para ecoar o som do negro/periférico, e acabam por mostrar, questionar e se rebelar de maneira contrária ao sistema.

No **capítulo 2**, “A periferia que incomoda”, discorreremos sobre o espaço da periferia, a realidade enfrentada e a formação dos sujeitos engajados diante das vivências nessas áreas socioespaciais que são apartadas dos centros. Dessa forma, teremos subtópicos que visarão a construção do sujeito engajado a partir de uma consciência sobre o que é experienciado e a construção da identidade racial pelos *rappers* de grande representatividade na cidade de Belém com a temática racial: Pelé do Manifesto e Th091.

O **capítulo 3**, “O rap como arte e ofício”, terá o encargo de trazer debates sobre oportunidades possíveis através do *rap*, o que promove para esses sujeitos mudanças ou tentativas de melhorias. À vista disso, neste capítulo, será trabalhado de que forma que o *rap* origina novas oportunidades, como proporcionou a Pelé do Manifesto e, principalmente, Mc TH do 91, o artista que será trabalhado de forma mais aprofundada neste capítulo. Veremos como os rappers buscam divulgar suas habilidades de rimas pelo “trampo”⁴². Essas observações da presença de *Mcs* em transportes públicos, o qual possui uma quantidade significativa de sujeitos do movimento *Hip-Hop* nos coletivos, partiu da autora. Portanto, a análise será feita

⁴² Gíria utilizada por sujeitos do movimento Hip-hop para se referir ao trabalho.

parcialmente pelo que foi compreendido pelas suas percepções, pois, foi inviável a realização de uma entrevista os sujeitos dos transportes públicos devido às negativas em participar da pesquisa.

Por fim, o **capítulo 4**, evidenciando o aspecto pedagógico apresentado pelo *rap*, buscou trazer experiências pessoais da pesquisadora dentro do ensino da História. Mesmo o presente curso não sendo propriamente voltado para a construção do ensino da História, é importante pensar no papel historiador/professor. Assim, neste capítulo, será relatado as perspectivas de pesquisa por meio do Programa de Iniciação à Docência – PIBID, realizado no ano de 2019, o que influenciou diretamente na construção dessa pesquisa de forma mais aprofundada. Nessa experiência, foi trabalhado especificamente com o rapper Pelé do Manifesto, debatendo as questões étnico-racial dentro da Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães em Belém do Pará e com a participação do artista dentro da escola. Assim, foram analisadas falas dos próprios alunos entrevistados no ano da pesquisa.

Colocar o *rap* no contexto social belenense, é uma ferramenta para tentativa de superação de uma ótica racista, que marginaliza sujeitos negros/periféricos e atribuem uma inferiorização às suas culturas e práticas artísticas. Nesse tocante, o protagonismo negro dos *rappers* paraenses, demonstrando em suas rimas a vivência da periferia por uma outra perspectiva, torna-se importante para discutir história, negritude, identidade racial e a relação desses temas com a questão do acesso ao espaço urbano, na intencionalidade de construção do debate sobre o empoderamento negro que contrapõe o que foi proposto a partir da colonização. A potencialização da construção da identidade racial baseia-se no entendimento da diferenciação, mas também do sentimento de pertencimento a um determinado grupo. O protagonismo negro, seja por meio de autores ou artistas, possibilita o engajamento e o impulso de poder à voz. Dentro dessa proposta, entende-se a proposta do trabalho, como intervenção social dentro da educação e do ensino de História.

CAPÍTULO 1: O RAP COMO TESTEMUNHO DO COTIDIANO

Uma narrativa das camadas populares, que expressam sua forma de vida, relatam indignações ou satisfações, é o *rap*. O papel do *rap*, em sua grande maioria, é relatar uma realidade vivida em um determinado tempo e espaço, no que prioriza a oralidade, e “esse estilo era, e ainda é baseado em vocal falado pelo Mestre de Cerimônias em forma de “crônica” que utiliza samples eletrônicos⁴³ como base musical”⁴⁴. Isso nos leva a percebê-lo como um elemento cultural da população negra em que se remete aos contadores de história africanos do Ocidente, denominados de griôs pelos africanos desde o século X, que utilizavam da musicalidade para narrar histórias e saberes que passavam de geração em geração. Existe uma tradição oral desenvolvida por esses sujeitos que constituíram a elaboração das rimas do mundo periférico. A oralidade para os africanos e afrodescendentes possui um caráter mágico de força e conhecimento, é considerada como a ação do espírito e do movimento⁴⁵.

Consequentemente, pensa-se na importância da arte dentro dessas formas de organização, em que “nessas sociedades africanas todos participavam de atividades artísticas e religiosas, não existindo a diferenciação ou separação entre o público e o artista, entre a música e a linguagem”⁴⁶. Dessa forma, entende-se que os sujeitos negros utilizam de formas artísticas para se manifestarem. Portanto, neste capítulo, entendemos o que é o *rap*, quais suas ideias e funcionalidades para um grupo que se mostra politicamente engajado através do movimento. Como um dos elementos da cultura hip hop⁴⁷, é demonstrado uma mistura de sentimentos e percepções do mundo, pois “foi criado para se divertir, informar e protestar”⁴⁸.

Não podemos falar do ritmo e poesia sem nos atentarmos a história e o que significa a música negra dentro de toda a sua representatividade como uma luta contra a invisibilidade e re-existência⁴⁹ de povos que sofreram com a diáspora. Esse termo “re-existir”, é crucial dentro dos estudos da decolonialidade, no qual parte de uma perspectiva contrária a dominação e exploração. É importante considerarmos que, para essa população, o mundo pós-diaspórico

⁴³ Samplear uma música, recortar, repetir ou unir a outra com a intenção de criar uma nova melodia.

⁴⁴ BORDA, Bruno Guilherme dos Santos. Vivências, tecnologias, ritmo e etnografia: Uma visão afro amazônica sobre o Rap Nacional. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2016, p. 20.

⁴⁵ BÂ, Amadou Hampatê et al. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph et al. **História geral da África**, v. 1, p. 167-212, 2010.

⁴⁶ TELLA, Marco Aurélio Paz et al. Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia. 2000, p. 22.

⁴⁷ Movimento cultural de jovens surgido nos guetos dos Estados Unidos.

⁴⁸ Mc Negro Edi. Entrevista concedida em 2020, Belém-PA.

⁴⁹ WALSH, Catherine E. Lo Afro en América andina: Reflexiones en torno a luchas actuales de (in) visibilidad, (re) existencia y pensamiento. **Journal of Latin American and Caribbean Anthropology**, v. 12, n. 1, p. 200-212, 2007.

passa a ser outro: um conjunto de signos de enfrentamento da realidade que não é construído em meio a um ponto cego e não guiado, mas, sim, coberto de análise e consciência das bravezas vividas na colonização.

Marco Tella afirma que o perfil artístico do homem preto foi reformatado em meio a escravidão, com o grito sendo o primeiro som utilizado como forma de expressão dentro desse processo⁵⁰. Portanto, carregam uma série de representações da cultura diaspórica que foram formadas atendendo a um novo mundo por reminiscência. Por representação, é importante atentarmos as colocações de Stuart Hall: “a relação entre ‘coisas’, conceitos e signos se situa, assim, no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de representação”⁵¹.

O *rap* é uma produção artística frequente nos bairros periféricos que representam os sujeitos desses locais, em sua maioria, negros e pobres. Traz a abordagem de diferentes temáticas referente a esse ambiente e que evidencia o popular por dentro da cultura de rua praticada por esses indivíduos, o que para eles é um estilo de vida que caracteriza a narrativa dos jovens marginalizados ao buscarem na periferia desenvolver uma cultura própria de reconhecimento, assim, “neste sentido, o movimento teórico-prático, expresso pelos intelectuais MC e pelos diversos movimentos sociais, se aproximam de uma perspectiva além das formulações teóricas eurocentradas”⁵², propondo novos saberes e uma pedagogia que busca debater desigualdades e diferenças. As características desse elemento podem ser afirmadas pelos versos: “andar como anda o *rap*: com a sua farda, boné virado pro lado, camisa e calça larga, pra mim não importa a raça. Venho de uma mistura e meu estilo é de rua, represento a cultura hip hop”⁵³.

O ritmo e poesia, surgido nos guetos caribenhos de Nova York, na década de 1970, buscou mesclar diferentes estilos musicais do povo negro que surgiram em contraponto de uma dominação, considerou-se o *Black Music* por meio da condução dos equipamentos de gravação: “é inegável o papel fundamental exercido pela tecnologia, é a distância que separa o rap de outros estilos musicais afro-americano como o *jazz*, *soul*, *blues*”⁵⁴. A música negra pós-abolição tornou-se um espetáculo e um sucesso cosmopolita, em que por meio dela foram validadas

⁵⁰ TELLA, Marco Aurélio Paz et al. Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia. 2000, p. 23.

⁵¹ HALL, Stuart. Cultura e representação. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016, p. 38.

⁵² WALSH, Catherine; DE OLIVEIRA, Luiz Fernandes; CANDAU, Vera Maria. Colonialidade e pedagogia decolonial: Para pensar uma educação outra. **Education Policy Analysis Archives**, v. 26, 2018, p. 6.

⁵³ BLACK MC. “Ninguém vai me para”, 1º round é só o começo da luta, 2011.

⁵⁴ TELLA, Marco Aurélio Paz et al. Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia. 2000, p. 53.

diferenças sociais e raciais. Assim, a arte tornou-se um elemento importante para a comunicação e resistência dos libertos.

Em Belém do Pará, o *rap* surge aos moldes estadunidenses nos anos de 1990. A divulgação de novos grupos formados, que cantam e dançam para ecoar o som do negro/periférico, acabam por mostrar, questionar e se rebelar de maneira contrária à hegemonia vigente, pois, compreendem as problemáticas e os descasos em que se encontram, principalmente, quando falamos de negros que buscam por estratégias para superar o racismo. Portanto, existe uma construção das rimas pelas vivências e pelos aprendizados que proporcionam trocas entre os sujeitos carregadas de simbologias e representações do mundo em que vivem, o qual proporciona uma identificação pela distribuição musical. Em Belém, o primeiro grupo de *rap* formado, em que se tem registros, é o M.B.G.C. (Manos da Baixada de Grosso Calibre), em 1994, no bairro da Terra Firme, periferia da cidade.

O movimento hip hop de Belém começou a se desenvolver em 1996, reunindo jovens da periferia interessados em se expressar à sua própria maneira. O primeiro grupo de rap foi o MBGC - Manos da Baixada de Grosso Calibre - criado por jovens do bairro da Terra Firme⁵⁵, que chegou a se apresentar fora do Estado.⁵⁶

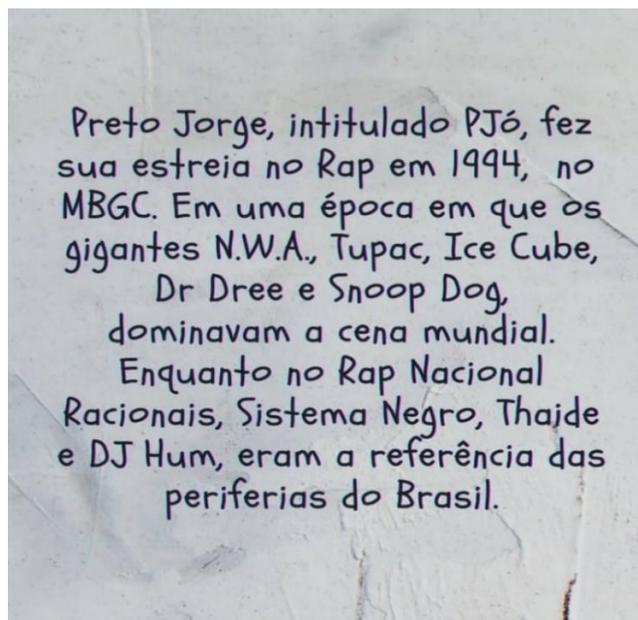
Apesar do Jornal “O Liberal” apresentar o ano 1996 como a datação do surgimento do primeiro grupo, os artistas pontuam o ano de 1994 em entrevistas e em redes sociais, afirmando, por exemplo, que o Pjó (um dos integrantes) fez sua estreia no *rap* em 1994 ao se introduzir no grupo⁵⁷.

Figura 1 – Informativo sobre o artista Pjó publicado no Instagram do MBGC.

⁵⁵ Um dos bairros periféricos mais populosos da cidade de Belém.

⁵⁶ O Liberal. Belém, 21 de out. 2005. Caderno Magazine. p. 2, apud. FERREIRA, 2019, p. 41.

⁵⁷ Declaração realizada no *Instagram* do grupo MBGC.



Fonte: Instagram do grupo MBGC, postado em 06 de maio de 2021. Disponível em: https://www.instagram.com/p/COi09UghxWI/?img_index=1

Nada é construído do acaso, as produções artísticas e formação de grupos, principalmente tratando do *rap*, carregam consigo um conjunto de sentimentos do sujeito que são expostos para um público-alvo, principalmente, na construção da música negra em meio a cultura diaspórica, pois é compreendido como que: “O canto expressava as dificuldades e confusões do afrodescendente americano quando passou da escravidão à liberdade (...) era cantado para extravasar os sentimentos que o homem negro tinha (...) funcionava com uma válvula de escape”⁵⁸.

O MBGC buscou legitimar a voz da periferia belenense, lançando o álbum “Preserve a sua Espécie”, em 1999, na intenção mostrar o lugar desses sujeitos e a finalidade de despertar o sentimento de pertencimento na camada periférica, assim como, a cultura negra.

Figura 2 – Capa do álbum "Preserve sua Espécie" - MBGC

⁵⁸ TELLA, Marco Aurélio Paz et al. Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia. 2000, p. 27.



Fonte: MBGC, 1999.

Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=rQGgEoLFs8A>.

Pela capa, é percebido como as fontes e cores em preto e branco utilizadas buscavam dar uma atenção a cultura hip hop, incluindo elementos além do *rap*, mesmo sem muita idealização. Pelo letramento, percebe-se uma proximidade com o *grafitti*, outro elemento dessa cultura. Além disso, com a frase “Preserve A Sua Espécie”, é notável uma defesa da cultura periférica e como eles deveriam seguir cantando o que viviam especificamente do seu lugar de origem. Dois anos depois, o MBGC já estava consolidado e realizando diversas apresentações pela cidade, passando a integrar outros indivíduos, como foi o caso do artista Bruno BO.

É um pouco difícil falar sobre o surgimento do rap, assim, de forma imunitária, eu sei um pouco da história que eu vivi, né? Eu conheci o MBGC tocando em alguns eventos undergrounds, e daí eu entrei pro grupo em 96... praticamente me enfiei dentro do grupo, quis fazer parte e daí a gente começou a organizar um movimento dentro da cidade mesmo, e a primeira parição dessa organização lá na praça Waldemar Henrique, a gente botou uma caixa e ficou lá fazendo som, grafitando... quem dá a cara pro rap paraense, no início, é o MBGC, né? Que surge (...) como um grande nome assim... o rap inicia no Pará com uma perspectiva mais gangster, rap assim pesadona e depois com o tempo, lá pro final dos anos 90, nos anos 2000 que começa a se abrir outros estilos.⁵⁹

Antes mesmo da década de 1996, o grupo MBGC já realizavam apresentações, sendo pontuado por Bruno BO, que foi a partir de uma delas que surgiu a possibilidade da a sua

⁵⁹ Mc Bruno BO. Entrevista concedida em 2020. Belém-PA.

entrada para o grupo, entretanto, o artista já realizava apresentações em outro grupo de *rap* e *hardcore*, demonstrando que já havia um processo de intensificação do estilo musical pela cidade de Belém e que poderia haver a existência de sujeitos cantando o *rap* em formato solo:

Eu já faço parte da cultura hip hop como Mc, cantor de rap desde pelo menos 96 pra 97. Eu já era músico, anteriormente, numa banda de... que misturava hardcore com rap, aí em 96 pra 97 eu entro no MBGC que é um dos primeiros grupos, né? Da cidade que tinha o Dj Morceção, o PJó.

Dentro da perspectiva internacional, o *rap* surge na década de 1970, mas também não se tem registros que pontuem um ano exato para o seu surgimento, assim, em Belém, diz-se que a sua chegada é dada pelo ano de 1994, pois é o que os sujeitos que vivenciaram esse início, confirmam. Como diz Edivaldo Andrade, “não é algo fácil escrever sobre o rap, afinal, em que pese a extensa bibliografia sobre o tema, encontrar uma “genealogia” precisa é um verdadeiro desafio, uma emocionante viagem ou, como diria Sabotage, um compromisso”⁶⁰. Todavia, apesar de existir uma ampliação das pesquisas, o rap encontra-se às “margens de esquemas formais de regulação e documentação da cultura”⁶¹.

Não se sabe se já existiam outros sujeitos que realizavam rimas e se colocavam como mestres de cerimônia antes mesmo do MBGC de forma solo, além do que é pontuado por Bruno BO. Os *mcs* dizem: “foi na Terra Firme que os irmãos, juntamente com aliados de outros bairros se organizaram para deixarem de ser telespectadores e criar algo existente no estado”⁶². Percebe-se que havia uma audiência dada ao *rap*, mas, fica o questionamento se esse público atingido, que resolvera iniciar o ritmo e poesia, eram espectadores apenas dos *rappers* da região sul e sudeste do país antes do MBGC, o que se acredita é que não é provável pontuarmos de uma afirmação do surgimento do *rap* exclusivamente através do MBGC, mas, sim, podendo ser a sua consolidação por meio do grupo. Essa problemática agrega a marginalização que não proporcionou a formulação de registros que possibilitem essa análise.

A distribuição musical do *rap* em Belém, deu-se pelas aparições da cultura hip hop em praças públicas, principalmente, devido a integração de filmes como *Beat Street* e *Collors*⁶³, colocando em jogo a dança da cultura hip hop: o *break*. Assim, em 1998, os jovens de Belém começam a se reunir nas praças centrais da cidade, como na Praça da República e a Praça

⁶⁰ ANDRADE, Edivaldo Monteiro. Rapensando O Ensino De História Através Da Cultura Hip Hop: Experiências Pedagógicas Em Escolas Da Região Metropolitana de Belém-PA (2019-2020). Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Pará, Ananindeua, PA, 2021, p. 18.

⁶¹ Idem.

⁶² Mc Negro Edi. Entrevista concedida em 2020. Belém-PA.

⁶³ BORDA, Bruno Guilherme dos Santos. Vivências, tecnologias, ritmo e etnografia: Uma visão afro amazônica sobre o Rap Nacional. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2016, p. 20.

Waldemar Henrique, para realizar a manifestação da cultura de rua, locais que, mesmo com uma frequência menor por outros lugares serem ocupados, ainda possuem essa representatividade. Edivaldo Andrade propõe a mesma ideia: “Em Belém, a cultura *hip hop* tornou-se um propósito a partir da exibição do filme *Beat Street*, em 1984, no cinema Olympia, com apoio da rádio Cidade Morena (atual Jovem Pan). Era o hip hop chegando com toda força para se integrar ao cotidiano dos jovens belemenses”⁶⁴.

Além dos filmes pontuados pelos autores, jornais como “Diário do Pará” já realizavam na década de 1980 várias matérias sobre o estilo musical, destacando grupos internacionais e seus reflexos na juventude de São Paulo. O grupo Public Enemy, por exemplo, veio ao Brasil no ano de 1984 – mesmo ano de exibição do filme citado em Belém – para realizar o seu primeiro show no país. Com a apresentação, houve uma grande influência para os jovens de São Paulo e de outras regiões.

Portanto, o contato com esse estilo de música já estava sendo divulgado na década de 1980 ao mesmo passo que surgiam os primeiros grupos e *mcs*⁶⁵ na cidade de São Paulo. Os filmes foram primordiais no processo de divulgação, assim, é possível entender que a própria mídia cinematográfica é capaz de mobilizar sentimentos, reações e organizações. Para a consolidação do *rap* e da cultura hip hop na cidade de Belém, que também partiu pelo contato cinematográfico, pensou-se na necessidade de formar uma identidade pautada em organizações que fossem dar uma legitimidade ao movimento, por isso foi criado o MH2O/Pa (Movimento hip hop Organizado do Pará) e o NRP (Nação da Resistência Periférica):

O surgimento da NRP MH2O/Pa⁷ como a organização de maior expressão dessa cultura em Belém, deve-se ao fato desta entidade conter os que podemos assim chamar de “pioneiros” do hip hop em Belém, pioneiros no sentido de encarar a cultura como algo unido pelos quatro elementos, e de caráter político-contestatório. A dissidência de alguns grupos, como a BRG, por exemplo, a separação do Mocambo (Movimento Afro-descendentes do Pará), que até então tinham integrantes ligados aos dois grupos, fez com que os integrantes que restaram sentissem a necessidade de afirmar uma identidade própria, ostentar uma sigla que os diferenciasses perante os demais dentro da cultura hip hop, assim em uma reunião ocorrida no centro comunitário “Bom Jesus”, no bairro da Terra Firme, escolhia-se a sigla NRP, e fundava-se o grupo onde os componentes do M.B.G.C. iriam atuar. O surgimento da BRG dá-se justamente nesse contexto, onde no processo de formação da NRP, algumas temáticas eram levantadas a fim de que se criasse um direcionamento político a se seguir pela organização.⁶⁶

⁶⁴ ANDRADE, Edivaldo Monteiro. *Rapensando O Ensino De História Através Da Cultura Hip Hop: Experiências Pedagógicas Em Escolas Da Região Metropolitana de Belém-PA (2019-2020)*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Pará, Ananindeua, PA, 2021, p. 20.

⁶⁵ *Mestres de Cerimônias*, elemento da cultura Hip-Hop, aqueles que animam e cantam o rap.

⁶⁶ BORDA, Bruno Guilherme dos Santos. *Vivências, tecnologias, ritmo e etnografia: Uma visão afro amazônica sobre o Rap Nacional*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2016, p. 21.

Essas organizações foram primordiais para os jovens belenenses da periferia se constituírem politicamente e se conscientizarem para o desenvolvimento das rimas, narrando fatos que são experienciados por eles. A arte é visualizada, portanto, como maneira de exercer um poder político, assim, é “desejado expor às forças do campo um conjunto de indivíduos que possuem, em combinações diferentes, as aptidões que representam aos seus olhos as condições do sucesso social”⁶⁷. Entretanto, esses fatos, pela forma que são cantados, ainda não são bem-visto por grande parte da sociedade, percebendo a atribuição de uma marginalização:

Nos anos 90 o rap era estigmatizado, tinha um estigma de que não era música, não era um gênero musical porque era pobre musicalmente, porque era uma batida sampleada que ficava se repetindo. As letras tinham poesia, mas eram pobres melodicamente falando. E além de sofrer essa discriminação da parte técnica/musical, havia a discriminação social por causa das gírias, que eram consideradas gírias de bandidos, por causa dos temas que eram abordados que sempre falava de marginalidade, falava da violência policial, mas era porque a violência policial era a violência sofrida pelos marginais. Havia também o preconceito em relação aos palavrões que havia nas letras, então, quem ouvia rap na minha época, nos anos 90, era visto como apologia ao crime, era uma música que estigava a violência, que fazia apologia ao crime, ao crime, ao tráfico. E na verdade... teve uma música que fez muito sucesso do CD dos Racionais Mcs, ‘Sobrevivendo no Inferno’, que ele cantava a história do cara que entrava pro crime e acabava morrendo e também o outro disco do Racionais, ‘Raio X do Brasil’, tinha o ‘Homem na Estrada’, que também contava a história de um homem que entrava pro mundo do crime e acabava morrendo em razão da ação policial. Então, como os protagonistas das letras eram todas pessoas envolvidos com a lei, envolvidos com o crime, as pessoas criavam essa ideia: o rap é música de bandido.⁶⁸

Apesar de Marcelo Muslim destacar a década de 1990 para retratar a visão formada sobre o *rap*, essa visão ainda está presente atualmente. Essa é uma reflexão feita por *mcs*, *rappers* e pelo público que aprecia a cultura H2. Destaco aqui uma publicação de Gabriel Borges, apreciador do estilo musical, realizada em 2016, em sua rede social do *Facebook* que pode propor a ideia de uma marginalização atribuída ao *rap* pela forma que é cantado e/ou por ser um estilo que vem de grupos periféricos:

Às vezes paro e penso no quanto os estereótipos criados em cima das coisas são prejudiciais e perduram anos. Sempre ouço um bom rap no meu local de trabalho, e junto a isso sempre ouço dos demais que entram na sala onde trabalho (homens e mulheres, todos acima de 40 anos) que “rap é música de marginal”. Hoje, fiz diferente. Dei *play* no Chico Buarque, artista o qual todos sabem que gosto muito. Ele cantava: “apesar de você amanhã há de ser outro dia...”, e as pessoas que entravam aqui largavam elogios sobre “um rapaz tão jovem estar ouvindo uma música tão boa”. Resumindo: em dada conjuntura histórica, a música do Chico tinha o mesmo papel que o rap tem na contemporaneidade. Letra crítica, pensante. Agora pondo em análise as duas vertentes musicais, fica o questionamento: por que o rap ainda é estereotipado? Por que as manifestações culturais periféricas ainda não têm a mesma

⁶⁷ BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. 1996. São Paulo: Companhia das Letras, p. 24.

⁶⁸ Mc Marcelo Muslim. Entrevista concedida em 2023. Belém-PA.

notoriedade aburguesadas que, atualmente, produzem só futilidade? Enquanto o rap for música de marginal, pretendo ser o mais marginal possível.⁶⁹

Esta forma de fazer arte é vista como marginal no que respeita uma responsabilidade de reivindicação, no tocante dos relatos de suas próprias histórias vividas, pois “a literatura marginal é uma reivindicação de autores dos espaços periféricos de escreverem as suas próprias histórias, de o fazerem a partir de sua própria ótica e com sua particular linguagem”⁷⁰.

O *rap* se constitui como um testemunho do cotidiano de uma periferia, pois existe a preocupação em relatar o que é vivido e, geralmente, esse vivido parte dos descasos com os locais em que eles residem: “as preocupações da juventude da periferia envolviam a criminalidade que estava presente no cotidiano”⁷¹, logo, iriam cantar e ecoar sons dessa periferia de maneira politizada como forma de denúncia.

Por esse viés, outros grupos foram se desenvolvendo – Opção Verídica, Expressão Verbal, Kalibre 66, Aliados MC’s –, no final da década de 1990 e início dos anos 2000, demonstrando a força que a nova manifestação veio tomando na capital paraense, com *raps* de denúncias da periferia, mas, também, seguindo com outras temáticas e dando espaço para novas vertentes, como o tema da religiosidade, no caso de Kalibre 66, BRG e JCA, “mostrando de que forma a juventude e a religião ressignificam o espaço urbano a partir de sua própria lógica”⁷².

Segundo Marcelo Muslim, os primeiros sujeitos que proporcionaram a distribuição do *rap* em Belém, foram: MBGC na Terra Firme com Bruno BO da Guanabara; JCA (Jesus Cristo em Ação) no Guamá; Preto Michel no Tapanã, Mc Wallace na Sacramenta e Black Z em São Brás. Ainda, Bruno BO retrata em seus versos questões religiosas, a exemplo: “Arma Literária”, de 2019, gravado com a participação de Thiago Elniño:

Nem as notas de cem	Senti os deuses nas danças
Nem toda jóia que brilha	No tambor que longe ecoava
Enriquece mais a alma que as lições dessa vida	Escutei idosos, crianças
Ritmo e poesia	Saí de alma lavada
Levada, conteúdo e batida	Andei pelas esquinas, vielas
Arma literária que causa medo e intimida	Na roça e baixada
Eu sigo ostentando amizades	Onde a palavra é a lei
Metendo o dedo em várias feridas	Que não admite mancada
Perseguindo evolução	Mas meus parceiros eu sei
Em meio a almas perdidas	É só fechamento real
	Originais hip hop

⁶⁹ Gabriel Borges Souza. Publicação do *Facebook*. 04 de outubro de 2016.

⁷⁰ DEIMLING, Lizete Cecília; GOLFETTO, Vando. *Cultura marginal: a narratividade dos jovens. Temas emergentes das Ciências Sociais*, p. 215.

⁷¹ Mc Marcelo Muslim. Entrevista concedida em 2023. Belém-PA.

⁷² BORDA, Bruno Guilherme dos Santos. *Vivências, tecnologias, ritmo e etnografia: Uma visão afro amazônica sobre o Rap Nacional*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2016, p. 30.

<p>Tipo gangueiragem leal A divisão é estratégia Ignoram sua armadilha Pensamento neofacista Querendo a cultura dividida A divisão é estratégia Ignora sua armadilha Pensamento neonazista Querendo a cultura dividida Ouve muito, fala pouco</p> <p>Orientação do meu cabôco Quanto a falsa profecia dos santos do pau oco Vamos saudar Iroko contra os santos do pau oco Vamos saudar Iroko Ouve muito, fala pouco Orientação do meu cabôco Quanto a falsa profecia dos santos do pau oco Vamos saudar Iroko contra os santos do pau oco Vamos saudar Iroko Certeiro como a flecha de Oxóssi, aqui sou eu de novo</p>	<p>Atravessando o tempo na benção de Logunã Trazendo a ancestralidade e a honra do meu povo Sem essa poesia falsa, que sai hoje e morre amanhã Cês querem a minha cabeça, né? Mas irmão minha cabeça eu já entreguei pro Orixá Cês tão achando que eu sou presa, né? Mas sou filho de caçador e aqui sou eu em quem vai caçar Deixa os pretim' gingá Tipo capoeira Angola Tipo Garrincha com a bola Eu sei que cês vão bolar Nossa cultura degola Cês criaram o crack, o ebola Pra acabar com nosso povo Mas mano não vai rolar! Nós tamo na bença de Oxalá, neguim Ninguém aqui se entrega antes de chegar o fim As yabas tão por você e tão por mim Pique Palmares aqui funciona assim⁷³</p>
---	---

Nos versos, pode ser percebido uma exaltação da religião de matriz africana, trazendo aspectos da negritude e da cultura diaspórica, em que a religião africana é diferente do monoteísmo e teve o seu papel formativo profundo na vida das pessoas que atravessaram o atlântico forçadamente, em que os deuses sobreviviam numa existência clandestina⁷⁴. A rima “Arma Literária” é uma homenagem as lutas contra intolerância religiosa no estado do Pará, gravada no Terreiro de São Jorge Ogum Rompe Mato, localizado no bairro do Jurunas, periferia de Belém, em 2019.

No vídeo é citado por Thiago Elñino: “Salve, meu irmão Bruno BO, certo? Mantendo a cultura Hip-Hop viva, o culto aos Orixás, a cultura popular por meio da linguagem do canto falado, desse jeito, ‘tamo’ junto”. Essa fala do artista, além de demonstrar a religiosidade, informa um sentimento de irmandade e fraternidade entre os integrantes dessa cultura, em que existe um aspecto de socialidade entre os sujeitos que partem de uma identidade comum de um determinado grupo. Além dos versos, as imagens trazem representações da religiosidade de matriz africana:

Figura 3 – Representação religiosa no videoclipe "Arma Literária"

⁷³ BRUNO BO. Arma Literária. Belém do Pará: Afromamazônico, 2019.

⁷⁴ HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Comunicação & Cultura*, n. 1, p. 21-35, 2006.



Fonte: Bruno BO, DVD “Afroamazônico”, 2019. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=S7kZRsYyEiw>.

Na imagem acima é representado os artistas juntamente com uma mãe Sinhá, demonstrando afeto e felicidade. Essa questão de religiosidade, é pontuado por Marco Tella ao afirmar que a música religiosa para a população negra era uma expressão de fé e de esperança que ajudavam a suportar a escravidão, em que resgatavam elementos da cultura africana e criavam elementos culturais dentro daquele contexto⁷⁵, dando espaço para o sincretismo religiosos. Dentro do rap, essa abordagem religiosa, considerando hoje, são conflituosas devido:

Os integrantes do que hoje é considerada a BRG, na sua maioria integrantes do primeiro grupo de RAP Gospel, JCA (Jesus Cristo em Ação), mostraram-se contrários à proposta de defender as religiões afro-brasileiras, pois a partir de suas concepções pentecostais, era inviável aceitar que se levantasse a bandeira de algo "do demônio".⁷⁶

Uma das principais características dentro do processo de adaptação cultural dos africanos no contexto brasileiro, foi a criação das irmandades religiosas católicas que, com os africanos, se deu como afirmação cultural. Esse panorama de religiosidade no Brasil é apresentado por Miriam Dolhnikoff: “As festas negras, promovidas ou não por irmandades. Chamadas pelas autoridades de “folia”, “batuques” ou “vozeiras”, eram ora toleradas, ora

⁷⁵ TELLA, Marco Aurélio Paz et al. Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia. 2000, p. 25-26.

⁷⁶ BORDA, Bruno Guilherme dos Santos. **Vivências, tecnologias, ritmo e etnografia: Uma visão afro amazônica sobre o Rap Nacional**. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2016, p. 21.

reprimidas, mas seguiram sendo realizadas como forma de afirmação da cultura africana no Brasil”⁷⁷.

Como visto, essas manifestações negras eram também reprimidas por uma elite branca, especialmente no século XIX. O batuque, por exemplo, envolvia inquietações dentro da legislação. Receber patrocínio e incentivo para elementos culturais negro, como o progresso do rap, tem suas dificuldades por conta da marginalização atribuída e de suas temáticas abordadas. Mas, o mesmo artista citado, Bruno BO, o qual fez parte do grupo MBGC, como dito, nos mostra como o *rap* caminhou no início de sua produção na região e quais foram os principais incentivadores do movimento:

Em Belém, o rap careceu das estruturas e dos apoios que qualquer música independente, *underground* carecia no início, né? Até porque o início do rap ele não tá muito ligado ainda a essa perspectiva de música paraense... (...) guitarrada, essa coisa toda. É... tava tudo ainda bem definido o que que era rock, o que que era brega, o que que era o rap e tal, então a dificuldade era imensa pra todos, não que não tinha música alternativa que fazia brega ou música baiana... não tinha como. Aí depois de um tempo, acho que (...) dessa perspectiva de dizer o que que é música paraense, os grandes editais começaram a surgir, a própria FUNTTEL⁷⁸ começa a apoiar diretamente, todas essas coisas, algumas marcas como a VIVO, a OI, é... a Natura, que no caso eu sou patrocinado pela Natura Musical, enfim... essas coisas não era uma realidade, agora assim, pro rap sempre teve um problema a mais, né? Até a gente conseguir acessar isso, o que hoje eu, Bruna BG, Pelé do Manifesto já conseguimos acessar esses grandes patrocínios, a gente primeiro teve que botar o rap dentro da lógica de música paraense, ou seja, provar que o rap também fazia parte daquela ideia de música paraense e daí as coisas facilitaram um pouco mais, mas não continuam tão difíceis quanto eram. Acho que vale a pena ressaltar que... o nosso porto seguro, independente de patrocínio e apoio tal, no fim das contas, quando não tinha mais jeito de fazer, mas a gente tinha música pra fazer, tinha coisa pra expressar e colocar na rua, um empresário chamado ‘Na Figueiredo’ sempre teve por trás disso, inclusive do *rap*, do próprio rap, né? É... são duas figuras extremamente importantes pro desenvolvimento do rap e do hip hop em Belém e posteriormente no Pará, que é o Na Figueiredo e o Edimilson Rodrigues, né? Quando foi prefeito de Belém, então... O Na, ele sempre foi essa gravadora, esse selo, essa produtora, o estúdio, essa distribuidora do último caso, quando tu não tinhas mais jeito, tu tinhas uma música e tu tinha que gravar, ele ia lá e dava um jeito, então, é bom lembrar disso.⁷⁹

Nesse período, sem muito apoio, os *rappers* buscaram se consolidar por forças próprias, unindo-os em torno do movimento a partir daquilo que acreditavam. Existiam gravadoras como Gravasom, que surgiu na década de 1980, com selo e estúdio fonográfico do Grupo Carlos Santos que buscavam priorizar as músicas regionais, com uma consolidação da indústria fonográfica pelo crescimento das festas de aparelhagem⁸⁰.

⁷⁷ DOLHNIKOFF, Miriam. História do Brasil Império. São Paulo: Contextos, 2020, p. 80-81.

⁷⁸ Fundo para o Desenvolvimento Tecnológico das Telecomunicações.

⁷⁹ BRUNO BO. Entrevista concedida em 2020. Belém-PA.

⁸⁰ COSTA, Antônio Mauricio Dias da. Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém. Belém: EDUEPA, 2009, p. 79.

Portanto, percebe-se que nesse início, houve uma desconsideração do que era cantado, focando apenas no *beat* e na forma que era cantado, o que não passou a ser considerado como música regional, mesmo estando presentes relatos vividos na localidade. Essa perspectiva alterou-se recentemente quando Pelé do Manifesto, Everton Mc, por exemplo, buscaram integrar ao *rap* o carimbó e o tecnobrega, que são estilos paraenses: “é um hit louco quem escuta se apegar, vamos misturar rap com tecnobrega”⁸¹, misturando regionalidade, gírias e relatos periféricos, no álbum “Preto e Branco”. Além da mistura com o tecnobrega proposto pelos artistas, houve também com outro ritmo bastante presente na cultura paraense, com o Carimbó, a exemplo de “Rima com Farinha”⁸².

O *rap*, para além da diversão, discute, debate e influencia diversos jovens que são atraídos pela linguagem concordante com o vivido. A linguagem e a posição tomada por esses indivíduos do *rap* é um fator importante para relatar sua realidade e demonstrar insatisfações, o que caracteriza como técnica para a elaboração do *rap*, “a escrita abole as determinações, as sujeições e os limites que são constitutivos da existência social: existir socialmente e ocupar uma posição determinada na estrutura social e trazer-lhe as marcas”⁸³. E é por isso que as rimas, geralmente, são datadas com anos específicos para demonstrar situações específicas com veracidade:

Mil novecentos e noventa e seis
 Quarta-feira, 17 de abril, Eldorado dos Carajás
 Sul do Pará, Brasil
 Lá onde só Deus sabe o que acontece
 (...) mil e duzentos sem-terra bloqueiam a rodovia
 Reivindicam à sua maneira
 A desapropriação da fazenda Macaxeira
 Quarenta mil hectares de um só dono
 De uma terra entregue ao abandono
 (...) mesmo famintos e lutando por comida,
 Gente simples, pobre, sem muito recurso
 Cansado de esperar reforma agrária sair do discurso
 (...) planeja o que nem imagina, a hora da matança se aproxima
 Sem justiça não existe paz, Eldorado dos Carajás⁸⁴

Para relatar o evento do massacre de Eldorado dos Carajás⁸⁵, de 1996, o grupo Manos da Baixada do Grosso Calibre (MBGC) buscou descrever detalhadamente, em uma rima de

⁸¹ Pelé do Manifesto e Everton Mc. “Linguagem do Égua”, Preto e Branco. 2018.

⁸² Pelé do Manifesto e Everton Mc. “Rima com Farinha, Preto e Branco, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d1eAk0KhLAo>.

⁸³ BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. 1996. São Paulo: Companhia das Letras, p. 43.

⁸⁴ MBGC. “Eldorado dos Carajás”, Preserve a sua Espécie. Belém, 1996.

⁸⁵ Para saber mais sobre o evento, ler: NEPOMUCENO, Eric. **O massacre: Eldorado do Carajás-uma história de impunidade**. Editora Record, 2019.

mais de oito minutos, o evento que buscava por reforma agrária no estado do Pará. A composição foi realizada logo após o massacre, escrita por Marcelo Muslim e Pjó, integrantes do grupo, utilizando o beat *Doctor Dre*⁸⁶. Segundo Bruno BO, a escrita do rap foi uma elaboração que partiu da proximidade dos integrantes com movimentos sociais, ao MST, e que devido a essa aproximação, revolveram fazer uma narrativa sobre o ocorrido: “a música narra todo o massacre como ele se deu, como aconteceu (...) essa música entrou na coletânea do MST e depois o MBGC começou a ser chamado por vários eventos que eram promovidos por movimentos sociais”⁸⁷. Isso nos faz perceber como o grupo detinha uma função social.

Percebe-se que é pontuado cada episódio na rima, com expressão do movimento dos trabalhadores rurais sem-terra e dos seus anseios. Embora esta letra retrate uma realidade de fora do mundo urbano e não experimentada por estes jovens, o *rap*, então, é um instrumento de testemunho da rotina, de um acontecimento e do que é habitual para esses grupos, realizando denúncias do que é sofrido a partir da visão e entendimento de cada sujeito que o constrói.

Sobre influência desses primeiros grupos surgidos em Belém, ao frequentarem os bailes de hip hop e rimas nas praças, outros sujeitos começaram a integrar-se ao movimento, principalmente, os *skatistas* que costumavam escutar *raps* nacionais ao praticar o esporte. Glenilson dos Santos Justiniano, conhecido como Black Mc, é um dos *skatistas* que foi influenciado a iniciar com as rimas em 1999, com 15 anos de idade, o qual ainda está presente no movimento até os dias de hoje, mesclando *rap* e *reggae*. Sendo assim, compreende-se que essa movimentação do *rap* na cidade de Belém, iniciou-se por grupos de *skate*, por ascendência de *raps* nacionais. Essa questão é confirmada por Pelé do Manifesto ao dizer: “os grupos iniciantes, no final dos anos 90 e início de 2000, a maioria era composta por skatista, né? Os skatistas ouviam rap, então a maioria montava grupos de rap. Os ‘Aliados Mcs’, ‘Os manos de Icoaraci, R2 de Icoaraci’, ‘Black Mc’... os caras⁸⁸ tudo são skatistas”⁸⁹. Para essa ideia, visualizando os *skatistas* na cena do *rap*, o Mc Tio Black gravou “Na rua”:

A cultura que eu faço parte foi criada na rua
 O movimento que eu faço ele é feito na rua
 O esporte que eu escolhi é praticado na rua
 O ritmo e a poesia é inspirado na rua
 (...)
 Foi na rua onde batizaram o meu codinome
 Foi na rua o meu primeiro contato com o microfone
 Foi na rua onde eu aprendi
 Todo o macete de dá-lhe várias manobras em cima de um skate

⁸⁶ Batida de rap inspirada no rapper e produtor musical estadunidense Dr. Dre.

⁸⁷ BRUNO BO. Entrevista concedida em 2024. Belém-PA.

⁸⁸ Homens, rapazes.

⁸⁹ Pelé do Manifesto. Entrevista concedida em 2023. Belém-PA.

Foi onde eu tive o prazer, o movimento eu vim conhecer
 Agora eu faço parte da história porque muita coisa eu pude viver
 E a nossa cultura se fortalecer
 E muito evento vir acontecer
 E desde pequeno, quando era moleque, um grupo de rap... MBGC
 Vi outros vários grupos nascer
 E alguns deles também vi morrer
 E muito otário entrando na cena
 Arranjando problema
 Só querendo ser⁹⁰

Nas rimas acima é perceptível a cultura de rua como inseparável da construção do *rap*, assim como, é visto uma esfera conflituosa entre os próprios sujeitos que são do *rap*, em que muitos que “entram na cena arrancam problema”. Isso nos leva a pensar que pode existir uma diferenciação entre os integrantes a partir de uma hierarquização por meio do tempo de ingresso a cultura Hip-Hop, os que já estão há mais tempo, detêm uma influência maior. As rimas como testemunho, carregam consigo uma linguagem que mescla ideias, revelam paixões, opiniões, valores, tradições, concepção de mundo e comprometimento de vários sujeitos com o seu local de origem, formando várias vertentes do *rap*.

Tem-se, portanto, uma narrativa única que viabiliza a oralidade (canto falado que evidencia a força do que deve ser transmitido) e a escrita (construção da rima) agarrada a uma memória que colocou esses sujeitos às margens da História. Portanto, “o vínculo com a luta dos trabalhadores está localizado no desejo de acabar com o poder em qualquer local de sua aplicação. Esse local se baseia aparentemente em uma simples valorização de qualquer desejo destruidor de qualquer poder”⁹¹.

A História surge dos testemunhos produzidos pelos seres humanos e o *rap* é uma produção que conduz evidências com uma veracidade dos *rappers* de maneira intencional (ou não). Danièle Voldman (2006) diz que “na palavra ‘testemunho’, encontramos a noção de prova e de verdade. O testemunho serve para provar um fato ou uma asserção e para estabelecer uma verdade. Serve para provar, não é a prova”⁹². As rimas construídas são provas de um determinado contexto, pelo menos, para quem as produziu.

Outra rima semelhante à do grupo MBGC, agora de repercussão nacional, é “Diário de um detento” do Racionais Mc’s. A música, de 1997, escrita por Mano Brown e Josemir Prado, ex-presidiário, também datada, buscou relatar o Massacre do Carandiru e a realidade dentro do presídio cinco anos após o ocorrido, sendo então, rememorado. Ela foi uma das pioneiras a

⁹⁰ Tio Black. “Na rua”. 2022. Ananindeua-PA.

⁹¹ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010, p. 29.

⁹² VOLDMAN, Danièle. A invenção do depoimento oral. In: Usos e Abusos da História Oral (Org.) AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 255.

abordar o evento, em que o precipício das desigualdades sociais presentes na realidade brasileira, acaba sendo espelhado na cultura através de uma memória de algo experienciado. Por mais que Mano Brown não tenha sido um sobrevivente do Massacre, relatou em aproximadamente oito minutos a história de evento que ficou na memória de detentos que sobreviveram:

São Paulo, dia primeiro de outubro de 1992, oito horas da manhã
 Aqui estou, mais um dia
 Sob o olhar sanguinário do vigia
 Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma HK
 Metralhadora Alemã ou de Israel
 Estraçalha ladrão que nem papel
 Na muralha, em pé, mais um cidadão José
 Servindo o Estado, um PM bom
 Passa fome, metido a Charles Bronson
 Ele sabe o que eu desejo
 Sabe o que eu penso
 O dia 'tá chuvoso o clima 'tá tenso
 Vários tentaram fugir, eu também quero
 Mas de um a cem, a minha chance é zero
 Será que Deus ouviu minha oração?
 Será que o juiz aceitou a apelação?
 Mando um recado lá pro meu irmão
 Se tiver usando droga, 'tá ruim na minha mão!
 (...) Cada detento uma mãe, uma crença
 Cada crime uma sentença
 Cada sentença um motivo, uma história de lágrima
 Sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio
 Sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo.⁹³

Essa comparação nos faz enxergar qual o papel dos artistas da região Sul e Sudeste e as influências de artistas como Mano Brown para os sujeitos belenenses, em que muitos artistas de Belém, apesar de questionar a visibilidade do Sudeste, se inspiram nesses grandes *rappers* que influenciaram a cultura hip hop como um todo. Esse questionamento à maior visibilidade concentrado na região sudeste, pode ser entendido:

Somente o que é feito no Sudeste é considerado algo nacional. Qualquer música, independente de ser rap ou não, feito no Norte ou no Nordeste são considerados músicas locais ou regionais e acaba não tendo o mesmo consumo, né? Como o Sudeste apresenta os veículos de comunicação lá, de grande massa, tudo o que eles fazem mesmo que não seja bom ou tão bom, é altamente difundido e eles acabam tendo um destaque muito maior do que a gente.⁹⁴

Mesmo que as grandes inspirações sejam de outras regiões, que inclusive, chegaram até o Norte por aquilo que é questionado, críticas a essa repercussão também são feitas pelos sujeitos do rap paraense. Existem diversas sensibilidades às vivências e percepções sobre

⁹³ Racionais Mc's. "Diário de um detento". CD Sobrevivendo no Inferno. 1997, São Paulo.

⁹⁴ Pelé do Manifesto. Entrevista concedida em 2024. Belém-PA.

diferentes questões, até mesmo sobre o próprio rap, que contribuem para a construção de rimas que levarão às outras reflexões. Os episódios que são narrados ganham visibilidade e ratificam a sabedoria de rua construída, e dessa forma, “os temas priorizados eram aspectos do cotidiano, no diálogo com o social e com as vivências (observadas e experimentadas), o que marcou a sensibilidade *rap* e o seu processo de compor”⁹⁵. Tanto na escrita, quanto no canto, é perceptível o engajamento e o processo da produção que busca observar em sua volta e entender um sistema. Podemos dizer que existem regras que precisam ser seguidas dentro do movimento que buscam dar credibilidade as suas crenças e, uma delas, é o relato dessas vivências.

Essa análise está vinculada a ideia proposta por Foucault ao reconhecer que não há saber destituído da relação de poder, logo, Bezerra (2019) ao fazer uma análise do proposto por Michel Foucault, propõe que o discurso verdadeiro emana poder⁹⁶. Essa relação pode ser compreendida por uma espiral, com um sistema dominante sobre os *rappers*, e os *rappers* sendo vistos como representantes de um poder na periferia, pela fala e do canto, em que eles detêm o conhecimento e com o discurso utilizado para engajar quem os ouvem, atribuem uma relação de força e referência a outros sujeitos do meio periférico.

Como é apontado por Hall, “Foucault é sempre mais historicizante, considerando formas de poder/conhecimento como enraizadas em contextos e histórias particulares”⁹⁷. Dessa forma, “o engajamento dos sujeitos que o produz tem o poder, em tese, de levar essa postura aos que ouvem”⁹⁸. A potência do *rap* é confirmada nas rimas “O poder da Transformação”:

A ideia é forte
 A batida é pesada
 Mixando os plays
 Se liga rapaziada
 Na voz do rapper
 (...) É cultura de rua
 É o som das ruas
 O poder da transformação
 (...) E aí, o que você quer mais?
 Um conforto, bom emprego, saúde e uma casinha
 Pra sobreviver
 Não! Você quer muito mais
 E é assim que tem quer ser
 Vai em frente, faça tudo o que tem que fazer.⁹⁹

⁹⁵ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 129.

⁹⁶ BEZERRA, Marco Antônio Correa. Soberania e governamentalidade: Foucault, leitor de Rousseau. Orientador: Ernani Pinheiro Chaves. 2019. 100 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019, p. 19.

⁹⁷ Cultura e representação. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016, p. 93.

⁹⁸ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 82.

⁹⁹ Thaíde e DJ Hum. “O poder da transformação”. O melhor do *rap*. 1997.

Conceituar o *rap* é uma difícil tarefa pela sua multiplicidade de temas abordados, suas diferentes vertentes e diferentes situações que ocorrem em uma determinada localidade, portanto, essa atribuição do que é o *rap* pode ser dada pelo próprio sujeito que o produz, de acordo com o espaço que é experienciado. É importante tratar do *rap* nacional e das rimas que são trazidas, pois, é partir delas que o rap paraense é desenvolvido, pelo contato que os artistas locais tiveram com o ritmo e poesia de outras regiões, já que o próprio MBGC surge quando “no rap nacional, Racionais, Sistema Negro, Thaide e Dj Hum, eram a referência das periferias no Brasil”¹⁰⁰. Apesar desses sujeitos serem referências e terem se concretizado como porta-vozes da periferia, devemos considerar o espaço plural que é o ambiente periférico, portanto, o Rap é uma manifestação que compõem e representa o mundo social da periferia no Brasil, ao lado de outras expressões culturais que partem das diferentes personalidades que ali vivem.

Por uma perspectiva cultural, que considera a forma de criação, “o *rap* é o resultado de múltiplas experimentações culturais que, em meio a processos de incorporação e a apropriação, desembocaram em uma música nova, (...) em atenção aos anseios de parcela específicas da população”¹⁰¹. À vista disso, por mais que considere a reunião de elementos que formaram um novo estilo musical, ele possui, em sua maioria, uma finalidade: testemunhar o dia a dia de jovens que vivenciam o ambiente periférico, principalmente, uma juventude negra. Dentro dessa ideia, Bruno BO traz afirmações sobre os significados atribuídos a essa cultura:

Na minha época foi de suma importância pra assumir a identidade racial, né? Isso é uma das coisas, talvez, mais... que o hip hop tenha trazido de mais importante pra nós, além de outras perspectivas mesmo, anticapitalistas, é... enfim, uma série de outras visões, ou seja, na minha época, até pelo menos, acho que... meados dos anos 2000, ela serviu, serviu como... uma força de conscientização, de politização da juventude periférica e negra. (sic)¹⁰²

Com a fala, percebe-se uma localidade específica, assim como, a importância da identidade racial. O processo de urbanização denominou um cotidiano específico para cada grupo social. Na periferia existe uma dinâmica própria vivenciada pelos jovens negros que fazem questão de transformá-la e divulgá-la através das rimas, seguido do *beat*, como forma de declaração. Para entender a questão territorial da periferia e o espaço reservado a essa camada da população, é importante analisar o dinamismo urbano brasileiro, que define “centro” e

¹⁰⁰ MBGC. Publicação feita na rede social do grupo em 06 de maio de 2021. Disponível: www.instagram.com/mbgc_h2_amazon.

¹⁰¹ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 36.

¹⁰² BRUNO BO. Entrevista concedida em 2020. Belém-PA.

“periferia” com dinâmicas socioespaciais estabelecidas em um dado espaço geográfico que é organizado dentro de um sistema dominante. Essa questão será analisada de forma mais detalhada no capítulo seguinte.

Seguimos, então, pensando sobre territorialidade como um lugar de pertencimento, em que a própria “música e as artes tornaram-se territórios para o exercício da liberdade, uma espécie de brecha onde os negros puderam expressar-se, uma vez que os espaços das letras e da política estiveram restritos”¹⁰³. A territorialização demonstra, segundo Haesbaert (2007), a ação e as formas dinâmicas em um determinado território relacionado ao poder, sejam de dominação explícita ou simbólica¹⁰⁴. A vida dos negros periféricos é fundamentada na constância da relação entre dominação e uma reação a esse domínio. Os relatos são realizados por uma memória vinculados a processos históricos compreendidos por uma consciência histórica, e então, agregam uma legitimidade ao que é cantado: “Tem-se praticamente um *mix* de momentos que remetem às memórias vinculadas ao processo histórico vivenciado por esse gênero desde que começou a fazer parte da vida dos brasileiros”¹⁰⁵.

São memórias que podem ser consideradas perturbadoras pelas ações vivenciadas, mas não involuntárias. Alessandro Portelli (2013) argumenta sobre fórmulas que propõem a obsessão de controle, mas que existe uma incapacidade de controlar a memória e a consciência¹⁰⁶. Pelo que é rememorado e observado durante o dia a dia, produzidas por meio de suas intenções, os *rappers* possuem uma capacidade de reinvenção e ressignificação dos conflitos, o qual é necessário, na maioria das vezes, a presença dessas adversidades para a elaboração das rimas. Dessa forma, “através das várias expressões da arte e da literatura, vão inventando novas formas de viver, se relacionar e “brincar”, mesmo quando situações de infortúnio prevaleçam nesses lugares”¹⁰⁷.

Além de utilizarem eventos históricos para retratar a situação brasileira, como no caso da já citada “Eldorado dos Carajás” do grupo MBGC e em muitas outras rimas como do artista

¹⁰³ FERNANDES, Allyson. A marginalização ocupa a rua: o rap em Cuba. Revista Brasileira do Caribe, São Luis-MA, Brasil, Vol. XIV, nº28, Jan-Jun 2017, p. 506.

¹⁰⁴ HAESBAERT, Rogerio. Território e multiterritorialidade: um debate. GEOgraphia, v. 9, n. 17, p. 19-45, 2007, p. 20.

¹⁰⁵ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. Rap e política: percepções da vida social brasileira. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 33.

¹⁰⁶ PORTELLI, Alessandro. Sobre los usos de la memoria: memoria-momumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora. Sociohistórica, nº 32, 2 do. Semestre de 2013.

¹⁰⁷ GOLÇALVES, Julimar da Silva. Poéticas do rap engajado. Cronos: R. Pós-Grad. Ci. Soc. UFRN, Natal, v.13, n. 1, p. 121-136, jan./jun. 2012, p. 124.

Pelé do Manifesto¹⁰⁸, *rapper* de Belém do Pará, ao retratar o tráfico negreiro, os *rappers* utilizam as experiências dentro do próprio movimento e retratam acontecimentos que proporcionam uma historicidade para o *rap* no Brasil, isso acaba por demonstrar a formação de uma trajetória para o movimento hip hop e para o elemento rap. Essa trajetória, nos leva a compreender que existe uma ligação entre todos os elementos da cultura hip hop, necessitando do contato entre si, pois, o *break* precisa do *rap*, o *rap* precisa do *mc*, *djs* etc.

Tratando-se especificamente sobre os *Djs*, por exemplo, eles possuem uma figura central. Para ocorrer o canto falado, é imprescindível a elaboração do *beat* realizado pelo *dj*, aquele que detém o conhecimento musical: “Nesse cenário, os *djs* tiveram um papel central. Por suas habilidades e conhecimentos musicais, foi possível desenvolver a técnica de cortar, mixar um disco noutro e fazer *Scratch*, igualando os tempos para fazer a transição suave, sem interrupções violentas na fluência da dança”.¹⁰⁹. Dessa forma, o *dj* acaba sendo o elemento fundamental para o rap acontecer, uma vez que, o *beat* e o conhecimento musical são essenciais para as rimas acontecerem com os seus traços característicos específicos de força e “canto falado”.

Existe uma vasta documentação sobre a cultura hip hop vista pela própria produção dos sujeitos. Em “Verdadeira História” (1994), de Thaíde e Dj Hum, retratam a trajetória do *rap* nacional e o desejo do que gostariam de despertar nos ouvintes, assim como, a influência para outros ingressos ao movimento hip hop com o rap, na década de 1990, marcando o seu início:

Cultivando amizades onde quer que passamos
 Mensagem positiva para irmãos e fulanos
 Palavras fortes em rima
 (...) Um começo inesperável
 Batendo em latas de lixo
 E hoje estamos aqui
 (...) A responsabilidade é nossa
 E a alegria é sua
 DJs, MCs e dançarinos de rua
 A cada dia que passa
 Aumenta nossa família
 (...) Andamos com a verdade
 Sem vergonha de nada
 (...) A nossa voz é uma arma
 Contra o sistema cruel
 (...) Anos oitenta
 A grande surpresa do século
 A música renascendo

¹⁰⁸ Pela representatividade no movimento negro com os debates raciais em suas rimas sendo impulsionado na cidade de Belém, compreende-se a necessidade de discussão sobre este rap em um subtópico específico, o que será discutido no capítulo seguinte.

¹⁰⁹ TELLA, Marco Aurélio Paz et al. Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia. 2000, p. 55.

De um jeito bem sincero¹¹⁰

Além do que foi dito, é notável a noção que esses sujeitos possuem da circulação cultural do *rap* e como essa linguagem foi consumida pelos jovens a partir de uma indústria fonográfica, principalmente por negros/periféricos, em que o estilo musical foi agregado a outros cenários que viabilizam outros conflitos, assim, “precisa ser encaminhada numa dimensão atlântica, articulada ao intercâmbio propiciado pela instalação da indústria fonográfica em várias cidades das Américas e ao movimento cultural e político dos músicos negros”¹¹¹. Da mesma forma, a exemplo do *jazz*, “era visto como mais uma moda (...) ao mesmo era considerado como símbolo, uma referência da população negra. A elite branca, conservadora e moralista, não poupava críticas, já que associavam o ‘mau gosto popular’ aos segmentos mais pobres”¹¹². Houve uma mudança sobre essa percepção que, com as suas características marcantes, hoje é consumido pela classe que apontava o *jazz*, por exemplo, como “deplorável”¹¹³.

No *rap*, as questões raciais ecoadas nas rimas são um dos principais debates desses sujeitos, os quais se reconhecem como periféricos e a partir da compreensão da História, principalmente em meio a diáspora, instigam a identidade negra. Dessa forma, a periferia não é compreendida especificamente a hierarquização do espaço, mas também, à situação de subalternização vivida por jovens pretos no mundo gerado a partir da diáspora africana. Um conjunto de princípios dos indivíduos que se reconhecem como negros são manifestadas pelas artes. Na música negra, existe uma complexidade rítmica e certos padrões, como o canto e resposta¹¹⁴, que pode ser percebido no *rap*. Gilroy justifica a construção própria da musicalidade negra pelas técnicas: “mixagem, *scratching*¹¹⁵ e *sampling*¹¹⁶ como parte de sua invenção de um novo modo de produção cultural que servisse a produção de uma identidade”¹¹⁷.

A formulação não é do acaso, os artistas do *rap* refletem sobre o passado e constroem uma personalidade com o objetivo de potencializar a sua voz em meio a memória diaspórica.

¹¹⁰ Thaíde e DJ Hum. “Verdadeira História”. Disco Brava Gente. 1994.

¹¹¹ ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010, p. 92.

¹¹² Tella, Marco Aurélio Paz. Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia. 2000. 237 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000, p. 33.

¹¹³ *Idem*.

¹¹⁴ HOBBSAWM, Eric. História Social do Jazz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

¹¹⁵ Técnica musical de produção de sons através do “arranhar” de discos de vinil repetidas vezes.

¹¹⁶ Uma técnica de “amostragem” de parte da uma música, um recorte musical com o objetivo de criar uma melodia.

¹¹⁷ GILROY, Paul. “Jóias trazidas da servidão”: música negra e a política da autenticidade. In: O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012, p. 173-174.

Portanto, esse movimento hip hop torna possível o acesso à arte como novas possibilidades para jovens negros, pobres e periféricos. Thaíde e DJ Hum mostram em outros versos a importância da construção histórica e a ideia de serem “porta-vozes” da rua, pois, ainda almejam serem livres:

Estamos no começo
 Não vamos ter final
 Porta-vozes
 (...) Guerreiros da rua
 Sempre buscando a nossa liberdade
 (...) Vamos fazer esse país voltar a ter memória
 Quem tá falando sou eu, a verdadeira História.¹¹⁸

A memória, portanto, é compreendida como fundamental para a construção da identidade racial, sendo construída de forma social (para os outros) ou individual que é retratada pelas rimas construídas pelos artistas belenenses. Pollak (1992, p. 204) nos mostra como não existe a possibilidade de construção de uma autoimagem sem mudança, negociação e transformação em compromisso com o outro e ainda, “a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros”¹¹⁹, sendo possível um acordo entre memória e identidade, pois não são compreendidas como natureza da pessoa.

Pelos *rappers*, é despertada uma consciência que é transformada em rimas e disseminada por meio do canto, do *beat* e da performance em palco, desse modo, muitos *rappers* compreendem o *rap* como um trabalho social: “essa característica do rap é devido ao que é apresentado no nosso país, por isso se caracteriza como rap de mensagem, de protesto mesmo, como algo social”¹²⁰. A música é utilizada para a efetividade racial e uma autoidentificação de um grupo étnico, assim, Gilroy diz: “características ainda animam os desejos básicos - serem livres e serem eles mesmos - revelados nesta conjunção única de corpo e música da contracultura. A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos (...) por sua total exclusão da sociedade política moderna”¹²¹.

Desde a década de 1970, com os primeiros *raps* internacionais sendo gravados, surgidos nos Estados Unidos, inicia-se uma divulgação de grupos externos através de jornais e filmes

¹¹⁸ Thaíde e DJ Hum. “Verdadeira História”. Disco Brava Gente. 1994.

¹¹⁹ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista estudos históricos**, v. 5, n. 10, 1992, p. 205.

¹²⁰ Pelé do Manifesto. Entrevista concedida em 2023. Belém-PA.

¹²¹ GILROY, Paul. “Jóias trazidas da servidão”: música negra e a política da autenticidade. In: O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012, p. 164.

que influenciaram diretamente o início do *rap* nacional. Os jovens da periferia, em São Paulo¹²², antes mesmo de iniciarem a produção de rimas, já frequentavam bailes *black*, que eram discotecários, com a intenção de divertimento e manifestação de uma identidade negra. No jornal Diário do Pará (1990) é retratado sobre os bailes que aconteciam nos subúrbios e o estilo de música que costumava tocar:

Música “*funk*” brasileira? O *rap* nacional existe? Existe. E quem duvidar, que dê um pulo nos bailes realizados pelos subúrbios da grande São Paulo, ou zona norte do Rio de Janeiro. Há mais de duas décadas que o movimento existe, criando *disc-jóqueis* (“*DJ’s*” na linguagem particular dos adeptos) que animam festas com a participação de milhares de jovens. Decerto que, pelo norte e nordeste do Brasil, o movimento inexistente. Mas, a nível mercadológico, as gravadoras faturam alto, com discos do gênero, pelo Sul. O “*DJ*” Batata, um dos pioneiros pelo Rio, decidiu “abrasileirar” o *funk*. Para tanto, injeta influências de hip hop, de melodias nordestinas, rimas de rap e irreverências de pagode. Temos, então, um projeto de “*funk* nacional”. As músicas contidas em “Conselho” visam ironizar os problemas da dura realidade enfrentada pelos moradores de subúrbios e favelas. Os políticos são esquartejados em “Nojento”; o baixo poder aquisitivo em “Conselho”; as “sapatões” em “Melô da saboneteira”; e os biriteiros em “Melô do Bêbado”. Tudo bem divertido, dançante, às vezes por demais agressivo, mas consumível. Por enquanto, no Pará, ninguém ainda ligou. Mas, com o tempo, poderemos ter uma viabilidade do movimento. Musicalmente falando, ele não tem nada. As letras bem encaixadas no ritmo cortante, são o destaque¹²³.

O que é exposto pelo jornal particulariza as festas que ocorrem nos bairros periféricos e evidencia a atuação dos *dj’s* para a animação do público. A noção exposta, demonstra que, assim como surgiu nos bailes estadunidenses, os *dj’s* são os responsáveis pelo surgimento do *rap* por meio da discotecagem. Isso, acaba confirmando o que é proposto por Gilroy ao utilizar das técnicas musicais como maneira de formar uma identidade. Permite também compreender o amálgama presente nesses novos estilos musicais, que não são produzidos de um elemento único e que com essas influências, “não demorou (...) camadas da juventude negra de cidade como Rio de Janeiro e São Paulo se identificassem com elementos internacionais da cultura negra norte-americana, tendo como motivador central os ritmos musicais *soul* e *funk*”¹²⁴. Esses bailes consolidaram esse novo estilo musical.

No jornal de 1990, é enunciado um local específico para a realização desses bailes: São Paulo e Rio de Janeiro, afirmando que na região Norte, especialmente no Pará, ainda não existiam esse tipo de animação na periferia. Entretanto, pela coluna do jornal ser do Diário do Pará, percebe-se como já iniciava uma integração do gênero e a viabilidade do movimento

¹²² Para saber mais, ler: ANDRADE, Elaine Nunes (org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999.

¹²³ Diário do Pará, 15 de setembro de 1990. Ed. 02574. Belém, Pará.

¹²⁴ TELLA, Marcos Aurélio Paz. Rap, Memória e Identidade. In: ANDRADE, Elaine. Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999, p. 55.

dentro do estado pelos próprios jornais. Quatro anos depois da matéria, em 1994, tem-se o surgimento do primeiro grupo em Belém (MBGC).

Dentro dessa ideia de *rap* dançante para a diversão da população preta, tem-se um dos primeiros grupos: Black Juniors, em 1984, formado por irmãos da periferia da cidade de São Paulo. Dessa forma, ainda não era perceptível uma força do “canto falado”, mas, um forte aparecimento da batida e dos discos do *dj*, que fortaleciam outros elementos da cultura hip hop, como o *break*, inicialmente, com a finalidade de diversão. Assim, no mesmo ano, o *break* desfrutou de uma apresentação na novela da Rede Globo, “Partido Alto” de Glória Perez e Aguinaldo Silva, iniciando uma divulgação ainda maior do movimento hip hop¹²⁵.

Existem diversas discussões em relação a história do *rap* no Brasil, que pontuam diferentes vertentes até chegar ao que é hoje. Entretanto, para esses sujeitos, o interessante não é a origem do *rap* no cenário nacional, mas, sim, as mudanças proporcionadas e o que se tornou para esse jovem periférico¹²⁶. Apesar de já existir em 1980 diferentes *mc*'s, que retratavam a realidade brasileira e o cenário das “quebradas”, a grande mudança no mundo *rap* se deu mediante dos Racionais Mc's, com o foco de uma produção de rimas de mensagens engajadas.

O ritmo e poesia é considerado como uma produção de grupos da periferia, com uma poética *rap* própria, capaz de proporcionar diretamente entendimentos das vivências desses sujeitos, cantando momentos de realizações, no entrando, concentrando-se a temática nas denúncias de uma comunidade que é negligenciada. Em 1988, com um *beat* mesclado a sons de tiros de arma de fogo, já relatava:

Não vou mentir pra vocês o que acontece no gueto
É uma vida bandida, se correr o bicho pega
Atividade “mermão”, se ficar o bicho come
Então não fuja da raia, invés do leão
Dê a volta por cima, não tem porque se esconder
Tome cuidado “mermão”, quando subir o “çaldão”
“Olho por olho, dente por dente”
Passa a bola meu irmão, esse é o som da região
Aperta isso daí, não deixa isso cair
Quero ver você chegar com toda disposição
Os ideia vai rolar, vê se liga meu irmão
Nasci na Bela Vista, no núcleo do Bexiga
(...) não pode pisar em falso
Convivi no meio da rapaziada
Não se pode vacilar, muito menos “caguetar”
“Olho por olho, dente por dente”¹²⁷

¹²⁵ Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/partido-alto/>.

¹²⁶ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. Rap e política: percepções da vida social brasileira. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 38.

¹²⁷ Região Abissal, “Gueto”. Hip Rap Hop. 1988.

A vida nos bairros periféricos é caracterizada por uma grande presença da violência, o que é relatado desde as primeiras rimas de *rap* do Brasil e evidente aos sons que os mcs fazem questão de misturar com os *beats* produzidos pelos *djs*. Além de retratar a conjuntura periférica, de modo coletivo do que é vivenciado, os sujeitos do *rap* buscam demonstrar condições individuais, como no caso de “Pouca Grana”:

Aumenta o aluguel,
 Aumenta a condução
 Aumenta o desemprego
 Aumenta a inflação
 Eu já não sei mais
 O que vou fazer
 Pra minha vida
 Poder resolver
 Minha vida é um caso sério
 Bem pior que adultério
 Até a minha garota
 Já está fora do sério
 Não convido para um chopp
 E nem pra lanchonete
 Carrego só cimento
 Na minha caminhonete
 Mas quando chega o dia
 Do meu pagamento
 Eu esqueço a carga
 Que é só cimento¹²⁸

No *rap* em questão, é percebida a pobreza presente na periferia e a luta diária desses sujeitos que buscam por estratégias para enfrentar as dificuldades da vida providas por um sistema capitalista que gera as desigualdades evidentes. O “cimento” descrito pode ser considerado como o peso e a dureza do cotidiano vivido, entretanto, sem deixar de observar o lado bom da vida reconhecido ao afirmar “mas quando chega o dia do meu pagamento, eu esqueço a carga que é só cimento”. Dentro dessa lógica, Roberto Camargos (2015) afirma que: “o campo social em que nos movemos, dominado por uma relação entre desiguais, entre interesses opostos. Trata-se de uma relação da qual os homens não podem escapar”¹²⁹.

Com “Dias Melhores Virão”, o grupo paraense MBGC, na década de 1990, com a mesma ideia proposta por Pepeu, mas em localidade diferente, reflete a realidade paraense e a busca pela sobrevivência: “o que o nosso povo já passou? Comendo o pão que o diabo amassou (...) nem dá pra pagar todas as despesas, se mal dá a garantia de pôr a comida na mesa”¹³⁰.

¹²⁸ Pepeu. “Pouca Grana”. História do Rap Nacional. 1991.

¹²⁹ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 100.

¹³⁰ MBGC. “Dias Melhores Virão”. Preserve a sua espécie. 1999. Belém, Pa.

Mas, ainda focando na concepção do que é o *rap* quanto musicalidade, existe uma leitura musical única sobre o *rap* que compreende uma comparação com outros estilos e geram a diferenciação que acaba por colocar interrogativas sobre a caracterização do *rap* como música. Então, perguntam-se: o *rap* é “mais” música ou “mais” poesia? Essa análise não pode ser realizada separadamente, pois envolve-se a sua criação e a sua essência, conseqüentemente, para a produção do *rap* são necessários os dois elementos. Em outra escrita do Diário do Pará:

A grande força do rap, além da marcação rítmica, reside nas letras das músicas. Melodias, nesta área, pouco importam. Importa é manter a voz numa linha paralela que atraia. Que desperte a atenção. Mas, quando recebemos um álbum de *rap* sem letras, sem release, fica difícil um comentário detalhado. Isto parece não ferir o interesse das gravadoras. Elas sabem que o lançamento assim vende para curtidores de bailes *blacks* da periferia. Para dançar, não importa saber o que os “*rappers*” estão dizendo. Nem de onde vieram.¹³¹

O exposto pelo jornal exterioriza uma ênfase da poesia, considerado dentro no rap que a melodia pouco importa. Todavia, o ritmo, caracterizado pelo *beat* produzido pelo *dj*, não é desprezível, uma vez que é considerado o encontro entre ritmo e poesia. A ideia musical construída pode não ser apenas para a diversão, mas, também, para prover uma consciência, pois “a música não é apenas ‘boa para ouvir’, mas também é ‘boa para pensar’”¹³². Dessa forma, para os ouvintes, é importante o que os *rappers* estão cantando ao passo que estão se conscientizando, especificamente, quando se trata dos raps de protestos: “Ai nova geração do trap maquiage pega a visão isso é Rap Nacional de Verdade Rap raiz clássico quem não gosta do RAP RAIZ é porque não gosta de ouvir a verdade” (sic)¹³³. Pelo comentário, em que o apreciador considera a “verdade”, percebe-se uma possível análise de sua realidade que favoreceu a concordância com as rimas e o questionamento ao *trap*, em que focam nas temáticas como dinheiro, poder e ostentação.

Ao entendermos o *rap* dentro dessa possibilidade de consciência, do seu *beat* à sua rima, fica transparecida uma funcionalidade única e essencial para esses sujeitos. A música pela representação pode ser a execução consciente a partir do vivido, seja pelo produtor ou pelo público. A análise musical concerne à experiência de agentes sociais, logo, possibilita a compreensão da sociedade e da História. Geralmente, é notável como a sua utilização propõe uma distinção entre cultura erudita e popular, a qual a canção produzida por determinadas

¹³¹ Diário do Pará. 24 de maio de 1990. Ed. 02475. Belém, PA.

¹³² NAPOLITANO, Marcos. História e Música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002

¹³³ Comentário de um apreciador do rap de protesto na música “Eldorado dos Carajás”, MBGC. 2023.

comunidades e sujeitos pode caracterizar os aspectos populares. Ao nos direcionarmos aos guetos estadunidenses, onde houve as primeiras manifestações da cultura hip hop, entendemos:

O rapping, também conhecido como hip hop ou break é um estilo musical que tem origem no Harlem. Com isso sai o canto e entram as simples falas ou discursos, e foi daí que saiu o nome rap. Com certo acompanhamento, basta um sintetizador, um computador rítmico e as vezes até mesmo uma guitarra. As suas letras refletem a vida nos guetos americanos, falam de política, de amor e do cotidiano negro.¹³⁴

O trecho do jornal nos mostra como são diversificados os debates em torno do surgimento desse elemento. Não podemos apontar um momento exato em que se deu a origem do *rap*, mas, podemos analisar de acordo com os estudos já publicados e de fontes como o jornal, que o *rap* se desenvolveu para refletir a realidade dos guetos, como já dito, a partir de influências do *toast*¹³⁵ na década de 1970, nos Estados Unidos, e da cultura africana ocidental, como os contadores de histórias que priorizam a oralidade, chamados *griots*¹³⁶, repassada aos jamaicanos.

Apesar do jornal apontar o Harlem como o local de origem, para Oliveira (2015) e diversos outros autores, o movimento hip hop surge no Bronx, um dos distritos mais violentos e com grande demografia preta de Nova York, a partir do Dj Kool Herc pela realização de uma festa para jovens seguindo técnicas de sistemas de sons utilizados na Jamaica na década de 1970, o que propiciou as primeiras manifestações do gênero musical *rap*:

A cultura Hip Hop tem suas origens nos imigrantes jamaicanos, que se instalaram no Bronx e Harlem, entre eles o que ficou mais conhecido, o Dj Kool Herc, que a partir do início dos anos 70, que trazem para os guetos nova-iorquinos o costume das festas promovidas nas ruas, onde para animar o público eles falavam em cima dos breaks (partes instrumentais) da música, nascia assim o RAP.¹³⁷

Dentro de todas as discussões realizadas até aqui, percebe-se como alguns elementos são essenciais para formação da cultura hip hop: os *DJs*, como os ‘tocas discos’; *MCs*, os mestres de cerimônia, aqueles que animam, agitam e fazem a poesia do *rap*; *Breaking*, como a dança do hip hop realizada pelos *b-boys* e *b-girls*; *Graffiti*, como escritores da arte de rua, e como o último dos elementos: o conhecimento, caracterizado pela consciência da realidade. De acordo com o trecho do jornal Diário do Pará, ao discutir sobre o *rap*, percebendo como a

¹³⁴ Diário do Pará. Edição 01367, caderno D, 1987, p. 4.

¹³⁵ Gênero musical jamaicano, o qual utiliza rimas improvisadas. Ver mais em: LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda Hip Hop! Despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007

¹³⁶ Sujeitos da África Ocidental, responsáveis pela transmissão do conhecimento e preservação da cultura dos seus povos através da Oralidade. Ver mais em: HERNANDEZ, Leila Leite. O olhar imperial e a invenção da África. In: *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2005, p. 29-30.

¹³⁷ BORDA, Bruno Guilherme dos Santos. *Vivências, tecnologias, ritmo e etnografia: Uma visão afro amazônica sobre o Rap Nacional*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2016, p. 20.

cultura já estava inserida no estado, notamos uma certa confusão entre os elementos ao dizer “*rapping*, também conhecido como hip hop ou *break*”, pois dentro da cultura hip hop, os elementos se articulam, mas não se confundem. Entretanto, podemos dizer que essas considerações podem ter partido do início do *rap* em Belém que se deu pelas danças da cultura hip hop.

Ao questionar sobre a existência de hierarquização entre os elementos do hip hop com os rappers paraenses entrevistados, obtivemos respostas que, apesar de afirmarem a inexistência de níveis hierárquicos, os dois colocam o rap como condutor do movimento: “Eu acredito que o Rap tenha um destaque maior por ser o canto falado, porém vejo a força e a união de *b.boys* e *b.girls* assim como *graffiteiros* e *graffiteiras* e *djs*”¹³⁸, e ainda:

É completamente errado qualquer pessoa que fale sobre hip hop dizer que existe essa hierarquização. O grande problema ou a grande questão é que o rap como música, ele se tornou o elemento mais difundido da cultura hip hop. Vale lembrar, por exemplo, que no nosso país a arte não é uma coisa que seja incentivada, ensinada nas escolas, dentro de casa e tal, então, dificilmente você consegue ter apreço, apreciar outro tipo de arte que fuja da lógica da música e do cinema, da TV, né? Então, dança, pintura... não são coisas que... apesar de dança ser muito importante no Brasil também, mas eu acho que como a indústria da música é bem mais forte, né? Então ela fez com que o rap fosse o elemento mais conhecido dentro da cultura hip hop.¹³⁹

Essas considerações são específicas de sujeitos que escrevem o *rap* e se manifestam através dele. Devemos ter em mente que as entrevistas foram realizadas com *MCs*, portanto, mesmo que estejam integrados aos demais elementos da cultura hip hop, compreende-se que é o rap que motiva a propor uma consciência a partir do quinto elemento e interliga um ao outro. Com as mixagens e com a necessidade de animar cada vez mais as reuniões de jovens, então, “o rap nasceria, portanto, com os *DJs* que começariam a discotecar em festas públicas novaiorquinas e que, ao desempenharem esse papel ante os toca-discos, ou emitiam ao mesmo tempo mensagens ao público ou abriam espaço para que outros o fizessem”¹⁴⁰.

O *rap* chega no Brasil de maneira quase que simultânea em diversos estados. Na estação São Bento, em São Paulo, na década de 1980, grupos de jovens se reúnem atraídos pela cultura hip hop norte-americana, pois houve a ocorrência de uma identificação, e aderiram ao movimento por ser voltado para a causa preta. Com espaço pequeno para abrigar a quantidade de jovens que frequentavam o local, as apresentações passaram a ser realizadas na praça

¹³⁸ Mc Negro Edi. Entrevista concedida em 2020, Belém-PA.

¹³⁹ Mc Bruno BO. Entrevista concedida em 2020, Belém-PA.

¹⁴⁰ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 35.

Franklin Roosevelt, centro de São Paulo, onde o *rap* se desenvolveu e se consolidou¹⁴¹. Naquele início, os *rappers* buscavam a consolidação e retratar o que era o rap:

Existe tempo pra tudo, pra rir ou chorar
 Com o código 13¹⁴² agora é tempo pra cantar
 Não adianta dizer e nem mandar parar
 Porque somos loucos e vamos continuar
 Continuar a cantar, gritar, berrar
 E de tudo e de todos vamos reclamar
 Saíam do caminho "embalistas" de estação
 Não tomem aquilo que nos pertence por razão
 Não adianta imitar de vestir hip-hop não se veste tem que se sentir
 E pense bem antes de dizer
 Ao que vocês nem vem a saber
 Escutar hip-hop é coisa normal
 Entender o hip-hop é onde está o mal
 Sentir essa música nos invadir
 É ser contra o racismo dizendo sim¹⁴³

Nas rimas do Código 13, um dos pioneiros do rap no Brasil, é citado sobre os “embalistas”, provavelmente, referindo-se aos que vão no “embalo” do *rap*, mas que seriam meros imitadores, pois não sentiriam o hip hop como quem é legitimamente de dentro do movimento. Essa é uma problemática pertinente para os *rappers* porque, mesmo que existam outros sujeitos fora da realidade periférica que façam o hip-hop, muitos *rappers* acabam desconsiderando essa construção dos sujeitos na cultura e, muitas vezes, questionando essa participação.

Muitos foram os grandes artistas do *rap* nacional que se destacaram. Edi Rock, um dos primeiros *rappers* brasileiros a ter músicas lançadas por uma gravadora, com o solo “tempos difíceis”, e, o famoso grupo Racionais MC’s, em 1990, com a música “Pânico na Zona Sul”, podem ser destacados. Mas, sem dúvidas, podemos considerar “O Diário de Um Detento” já visto anteriormente, do mesmo grupo, como um dos *raps* mais conhecidos a nível nacional que proporcionou um despertar na juventude daquele momento e acabou influenciando diversos outros Mc’s.

Destacando a capital do Estado do Pará, ao analisarmos jornais da década de 80 e 90, existiu uma propagação da cultura hip hop e ideias a respeito do estilo musical antes mesmo da formação do primeiro grupo de *rappers* da região. Edições do Jornal “Diário do Pará”, do ano de 1988, retratavam a construção e o desenvolvimento de diversos grupos do estilo musical na

¹⁴¹ AZEVEDO, Amailton Magno Grillu; SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Os sons que vêm das ruas. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. **RAP e educação, RAP é educação**. São Paulo: Summus, 1999, pp. 65-82.

¹⁴² O grupo Código 13 foi um dos grupos pioneiros no âmbito do rap nacional.

¹⁴³ Código 13. “Código 13. Hip-Hop: Cultura de Rua – Reação em Cadeia. 1994.

cidade de São Paulo, o que chegava até em Belém por meio da imprensa, o que possibilitou a ideia e a vontade de formação de grupos de *rappers* na cidade.

Apesar de algo nocivo, porque não tem aproximação direta com a nossa cultura, os funks e raps dos garotos de rua de New York exercem grande influência na garotada negra das grandes cidades daqui. Rio e São Paulo, todos os finais de semana, observam tímidos “boys” de escritórios, “cobradores” de ônibus e vários outros tipos que caracterizam os empregos pobres, superlotarem clubes suburbanos para dançarem e cantarem composições do gênero¹⁴⁴.

Curiosa é a colocação do jornal ao retratar a falta de aproximação com a nossa cultura, e apresentar o rap como “nocivo”, e logo em seguida apontar a grande influência da “garotada negra das grandes cidades daqui”, pois é notável que se existe a participação é porque houve a identificação. E não foi diferente em Belém do Pará, já que com a divulgação desses novos grupos formados, que cantam e dançam para ecoar o som do negro/periférico, acabam por mostrar, questionar e se rebelar de maneira contrária à hegemonia vigente, pois compreendem as problemáticas e descasos em que se encontram. A ideia de nocividade atribuída ao rap, demonstra a ótica formada em relação ao estilo musical desde a década de 1980, pois, sendo visto como desfavorável demonstra o desprezo com o que é relatado nas rimas.

Constata-se que a produção musical pode fornecer a compreensão de experiências na ótica das questões culturais, evidenciando indivíduo e sociedade, para a explicação das mudanças no panorama político e, tratando-se do grupo em questão, “é também o resultado (...) de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural”¹⁴⁵. Seguindo por este caminho, muitos jovens procuram apropriar-se do uso da canção para a manifestação de críticas sociais e tratando-se da população preta, buscam manifestar uma identidade racial e afrontar o racismo.

O *rap* como estilo musical popular é como proposta aos “estudos a partir do tema da subcultura, têm sido um dos mais fecundos para a abordagem da música popular, ligando a escolha e o gosto musical a complexos socioculturais e sociopolíticos mais amplos”¹⁴⁶. As camadas sociais estão constantemente relacionadas, fornecendo perspectivas das tensões culturais presentes, e “nós temos os princípios das relações das práticas dentro de uma organização vista como intencional, e temos as hipóteses disponíveis do dominante, do residual e do emergente”¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Diário do Pará. Edição 01963, caderno D, 1988, p. 5.

¹⁴⁵ HALL, Stuart. Da diáspora: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. pp. 10-100 / 335-349.

¹⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. História e Música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

¹⁴⁷ WILLIAMS, Reymond. Cultura e Materialismo. Trad. André Glaser – São Paulo: Editora Unesp, 2011.

No ano de 2010, Pelé do Manifesto juntamente com Everton Mc, Israel de Sousa, Dri Mc, R3 de Icoaraci, e entre outros integrantes, resolveram inovar: tiraram o *rap* belenense dos moldes estadunidenses, executados em bailes *raps*, tocados em locais fechados, e o levaram para as ruas. O “Rima de Rua” consistia nas batalhas de MC’s desenvolvidas em praças públicas. Everton MC reformulou para “Treino em São Brás”, o que veio a ser conhecido como a Batalha de São Brás¹⁴⁸, duelos entre os *rappers* por intermédio das rimas, o que muito se popularizou.

As batalhas de rap que começaram pequenas na Praça da República e depois na praça Floriano Peixoto, em São Brás, que a princípio era um lugar para treino. "A grande graça da rima é que não existe um campeão para sempre, eternamente. Hoje eu estou bem, amanhã eu posso estar mal", conta. Com início reunindo aproximadamente dez pessoas com uma pequena caixa de som Everton MC foi uma das pessoas que organizava as "batalhas" de rimas improvisadas em São Brás. Os rappers precisavam vencer o adversário falando sobre o momento, o ambiente e também desqualificando o rapper rival.¹⁴⁹

São essas batalhas que proporcionam um contato maior entre o público e artistas do *rap*. Realizam trocas de vivências e realidade de cada bairro da cidade, sendo expostas nas praças dos centros, em que qualquer pessoa que passa por esses lugares consegue ter acesso. Durante as batalhas, a atenção fica concentrada em quem está rimado, com o público aguardando ansiosamente pela resposta dos artistas.

¹⁴⁸A situação no Bronx (EUA) fez com que desenvolvessem gangues pelos quarteirões do bairro. Entretanto, para evitar a violência, as energias dessas gangues foram transferidas para a cultura do Hip Hop, dando surgimento às Batalhas de Raps. Bambaataa foi um ex líder de gangue, que se inspirou na luta contra a supremacia racial branca combatidas por Malcolm X, Louis Farrakhan e Martin Luther king, percebeu que os confrontos que geravam tanta violência passariam a fazer sentido se fossem substituídos por disputas pela supremacia musical (LEAL, 2007, p. 33-34). Essas Batalhas se espalharam pelo mundo chegando à Belém do Pará, sendo a Batalha de São Brás uma das mais conhecidas, com MC’s que resolveram levar o Rap para Praça Floriano Peixoto, com rima de rua no final de 2010, no bairro de São Brás. Entretanto, a Batalha veio se consolidar apenas em 2013. Para saber mais, ler: BATALHA, Eryck de Jesus Furtado. ESPAÇO PÚBLICO E MOVIMENTO HIP HOP: Batalhas de MCs, identidade, sociabilidade e cidadania em Belém, Pará. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

¹⁴⁹ O Liberal. A periferia que incomoda por Pelé do Manifesto. 2019. Disponível em: <https://www.oliberal.com/cultura/musica/a-periferia-que-incomoda-com-pel%C3%A9-do-manifesto-1.134035>.

Figura 4 – Praça Floriano Peixoto, local da Batalha de São Brás.



Fonte: Prefeitura de Belém. Disponível em: <http://www.belem.pa.gov.br/ver-belem/detalhe.php?i=1&p=208>

As batalhas de rimas são consideradas como outra oportunidade para esses jovens que relatam o dia a dia da periferia, pois, a sua própria criação surgiu para evitar a violência entre gangues estadunidenses e se espalhou por outras localidades do mundo. Além disso, as batalhas são competições com premiações para aqueles que chegam às finais, proporcionando uma visibilidade maior para os sujeitos e um retorno financeiro. Em Belém, local que se concretizou como lugar de manifestação da cultura hip hop, foi a praça Floriano Peixoto, no bairro de São Brás:

A praça Floriano Peixoto é indicada como o solo sagrado do hip hop Belém por conta de ter sido o palco das primeiras manifestações do break para praticar e exibir seus passos, em disputas que, na maioria das vezes, eram uma atividade de lazer. O encontro de pessoas que praticavam essa atividade, com outras, que construíam outras dimensões do movimento, vai alterar essa dinâmica.¹⁵⁰

Apesar de a imagem apresentada acima, retirada do *site* da prefeitura, não apresentar características da cultura Hip-Hop, o espaço já é concretizado como um local de desenvolvimento desta cultura, com os elementos conversando entre si: o *break*, o *graffiti*, o *rap*, o *dj*, o conhecimento. O *rap*, seja divulgado nas batalhas de rimas, nas apresentações de grupos ou em shows solos dos Mestres de Cerimônia, propõe com clareza quais são as suas intenções: agir como ato de resistência aos descasos do Estado pelas reivindicações de cidadania por parte da população preta, pobre e periférica. Portanto, mesmo que exista

¹⁵⁰ BATALHA, E. De J. F. (2021). Lugar E Espaço Público: A Presença Da Diferença Em Batalhas De Mc's Em Belém, Pará. *Geographia*, 23(51).

diferentes vertentes do ritmo e poesia, seguindo diferentes temáticas, não foge daquilo que a sua origem propõe: a denúncia contra um sistema que coloca essa população às margens da História. Por isso, foi compreendido o ritmo e poesia, desde a década de 1980, por meios da construção de narrativas, a possibilidade de compreender a periferia, sobretudo, os sujeitos residentes destes locais.

CAPÍTULO 2: A PERIFERIA QUE INCOMODA

“Ontem, eu e meu mano @markos_zn, uma grande referência do freestyle paraense, fomos abordados pela guarda municipal. Nos vídeos é possível assistir o início da abordagem até o final. Durante a abordagem, procedimento normal, perguntaram se tínhamos passagem pela polícia e automaticamente nós respondemos que éramos artistas, nada foi encontrado com a gente, nenhuma arma, nenhuma droga. Durante a abordagem um guarda disse que ia me levar preso e eu me desesperei porque eu não tinha feito nada de errado, tava rimando com o markinho. Mesmo sem ter envolvimento com o crime, mesmo sem tá com nenhum entorpecente nós fomos tratados dessa forma, eu fui algemado em praça pública, colocaram o joelho no meu pescoço em praça pública e também forçaram muito o meu braço contra algema. Em um dos vídeos um guarda saca uma arma pra mim e eu não tento reagir, fico com a mão na cabeça, na base da força eu fui preso e levado para delegacia. Acompanhei todo o procedimento de papelada algemado, me soltaram a algema já no final! Eu só peço que Deus proteja minha família e meus amigos para que o pior não aconteça! Eu sou artista, eu não sou bandido! Não merecia passar por isso! Ficarei um tempo afastado das redes sociais para cuidar da minha saúde mental, tô desestruturado e com muito medo! #ArtistaNãoÉBandido”¹⁵¹

Essa foi uma publicação realizada pelo Mc Th 91 em sua rede social após o dia 19 de janeiro de 2023, em que o Mc, juntamente com o seu colega Mc Markinho, ao estarem rimando na praça Santuário de Nazaré, Can, localizada no bairro Nazaré, centro de Belém, sofrera uma abordagem pela guarda municipal. Diante do ocorrido e das ações dos *rappers* que foram retirados do local algemados, pode-se constatar um incômodo que “coisa” da periferia acaba por causar em outros espaços da cidade ao manifestarem a sua cultura, principalmente, nos centros em que os hábitos citadinos estão concentrados nas mãos de um grupo social privilegiado em vários aspectos do mundo urbano. Na postagem é perceptível a existência de um supervisionamento instigado a esse povo periférico e as consequências negativas deixadas quando erros são cometidos por forças superiores.

A opressão e a resistência são atos condizentes, porque, se existe uma opressão exercida por um lado, obtendo consciência, haverá resistência por outro. Pela discussão realizada nessa dissertação e, apesar de haver outros métodos de resistir as arbitrariedades oferecidas a essa população, o meio artístico é muito presente, e se concretizou como forma de resistência pelo povo negro, sendo divulgado por diversos âmbitos e espaços na cidade. Entretanto, a cultura preta/periférica, praticada nos centros urbanos, ainda são vistas de forma marginalizadas. Esses atos contrários as manifestações, acabam por oportunizar novas criações e novas formas de revoltas pelo mundo da arte¹⁵². A arte, então, ao expressar sentimentos vividos, possibilita um

¹⁵¹ Nota de relato por Thiago Gomes. Publicação em: www.instagram.com/@thgzin. 20 de janeiro de 2023.

¹⁵² Para retratar o “mundo das artes” é importante pensar na história da obra em que abrange variados aspectos para a sua elaboração, todo o seu passo a passo e aonde ela pode chegar. Essas expressões estão sujeitas às diferentes interpretações. Considerando-se a arte urbana, partem de contextos sociais que ao ser visualizada como

grito de denúncia ao que é experimentado. Assim, veremos no próximo capítulo a consequência deste ato policial aos *rappers* em específico, que buscaram se fortalecer e construir suas rimas a partir do ocorrido. Sobre a contrariedade, na imagem a seguir conseguimos observar pelo rosto do *rapper* e dos policiais as oposições existentes entre os dois meios.

Figura 5 – Rapper sendo retirado pela Guarda Municipal da praça do Can.



Fonte: G1 – Pará, 20 de janeiro de 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/para/noticia/2023/01/20/video-dancarinos-denunciam-agressao-por-guardas-em-frente-a-igreja-de-belem-sofremos-racismo-diz-vitima.ghtml>.

Cabe, então, discutir o que é centro e periferia, quais as relações entre os dois espaços, seus contrastes, diferenças e conflitos sociais entre os “dois mundos”. É necessário considerarmos as problemáticas sociais evidentes dentro do mundo periférico e as formas de resistir produzidas por essas pessoas presentes nessas áreas mais afastadas¹⁵³, áreas periféricas, decorrentes de adversidades que foram formadas por acontecimentos históricos que determinaram uma segregação socioespacial e racial em cada local da cidade, em que na periferia, em sua maioria, é concentrada a população preta. Isso, por haver uma forma de

“arte”, é julgado pela aceitação social. Para saber mais ler: CAMPOS, Ricardo; SEQUEIRA, Ágata. O mundo da arte urbana emergente: contextos e atores. **Todas as Artes**, v. 1, n. 2, 2018. Ainda: BECKER, Howard. Novas direções na Sociologia da Arte:[trad. de Franklin Lopes]. **Plural**, v. 24, n. 2, p. 200-206, 2017.

¹⁵³ No caso de Belém, nem sempre afastadas de áreas centrais, mas sim dotadas de algumas características comuns: baixa topografia, alagadiças, sem estrutura de saneamento básico, com carência de pavimentação, sem regulamentação fundiária, altas taxas de criminalidade, habitadas pela população trabalhadora pobre.

resistir, acaba por legitimar um incômodo a setores dominantes quando é apresentado consciência das situações vivenciadas.

Quando falamos desse espaço como um causar de desconforto em outros setores sociais e com o verso “subúrbio, favela, baixada, periferia”¹⁵⁴ presente nas rimas do MBGC¹⁵⁵, pensa-se como o próprio termo designado a este lugar nos remete uma característica afrontosa. Portanto, é viável dizer que a periferia já surgiu como um local de luta, carregando consigo um sentido político, pois, não existe, de fato, a atenção necessária pelo Estado para esses locais. Ali, vivenciando por esse povo e sendo divulgado por jornais, é um espaço em que há concentração da violência, loteamentos clandestinos, pobreza, desigualdade social, falta de saneamento, saúde e baixo índice de educação escolar, pois, em grande parte das vezes, essas pessoas estão condicionadas a lutarem pela sobrevivência, abdicando de alguma esfera da vida, para suprir outra. Observemos as rimas do grupo MBGC:

E o lugar é feito areia movediça
 Você precisa saber onde pisa
 Porque se você der mole ele te engole
 E a lei do lugar é severa
 Aqui onde a insegurança impera
 O álcool se prolifera
 A ameaça vem
 De onde menos se espera
 Por isso a gente vive com certo receio
 E quando o negócio fica feio
 Mete medo e não é pra menos
 Só Deus sabe o que nós sofremos
 O que o nosso povo já passou?
 Hã, comendo o pão que o diabo amassou
 Sobrevivendo aos ‘trancos e barrancos’
 Aqui você é apenas outro caso
 No meio de outros tantos
 Porque a periferia começa
 Onde a cidade termina
 Considerados por muitos o lugar da escória
 Violência já faz parte da nossa rotina
 E só quem sobrevive é que pode contar a história
 (...)
 As nossas casas se tornaram verdadeiras trincheiras
 E a nossa expectativa de vida é a mais baixa
 De 20 a 30, quem passa dessa faixa?¹⁵⁶

¹⁵⁴ Simone Pallone diferencia subúrbio de periferia, afirma que subúrbio “significa o espaço que cerca uma cidade, mas esse sentido tem sido deturpado”, mas que também, é considerado como o local de atividade agrícola. Portanto, o subúrbio apresenta características rurais, enquanto a periferia está associada a relação com o centro urbano. Ler: PALLONE, Simone. Diferenciando subúrbio de periferia. *Ciência e Cultura*, v. 57, n. 2, p. 11-11, 2005. Já as favelas, estão ligadas ao processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro, em que dentro do processo de modernização da cidade, as pessoas dos cortiços se viram obrigadas a construir suas moradias nos morros. Por fim, o termo “baixada” é característico de Belém, considera-se às regiões periféricas construídas nas antigas regiões de várzeas.

¹⁵⁵ Presente nas rimas “No Vale da Sombra”.

¹⁵⁶ MBGC. “Dias Melhores Virão”. Preserve a sua espécie. 1999. Belém, Pa.

Nas rimas acima são retratados aspectos da periferia de Belém, entretanto, não são acontecimentos particulares de um único lugar periférico, visto que por meio de relatos, conseguimos compreender o que é vivido em diversas favelas do Brasil, todavia, o que é vivido não é sentido por outros grupos sociais, especificamente dominantes, o que acaba por gerar questionamentos e visões excludentes. A exemplo disso, uma pessoa residente do centro da cidade, em que não tem contato com ambiente periférico em suas vivências, ao observar algum relato ou noticiário, acaba julgando dentro das taxações e generalizações que são feitas sobre a periferia, em grande medida, como local unicamente de violência.

No primeiro momento da rima, o grupo mostra que para residir nesse local, decorrente da violência presente, é necessário saber e, conseqüentemente, precisa-se aprender. Por essa compreensão, percebe-se que aos que estão acostumados com o local, cabe os ensinamentos de como caminhar pela periferia para os mais novos residentes, e essa compreensão veremos no próximo tópico, com a “rua” sendo um local de sabedoria, que há uma necessidade de se instruir para conviver no local.

Segundo os artistas, a violência é tão presente nesses lugares, que as casas são o local de defesa, como lugar estratégico para esconder-se da agressividade, sendo dificultado a convivência ‘sem receio’ na periferia. Dentro dessa lógica, entende-se que “o viver o território engloba constituir relações sociais e a marcante presença da violência urbana modificou os hábitos dos moradores da cidade como um todo (...) delimitou comportamentos específicos”¹⁵⁷. Isso compreende um imaginário social construído historicamente de que o negro faz parte o crime, devido as posições impostas ao negro no Brasil e ao sistema capitalista excludente, assim, “os lugares que apresentam indicadores elevados de criminalidade são expostos pela mídia sob o signo do preconceito, vistos pela sociedade, como locais ermos, isolados e perigosos”¹⁵⁸.

Além disso, é perceptível os descasos sofridos nos setores periféricos, uma vez que a periferia não é considerada como parte da cidade pelos próprios artistas, ao afirmarem que “a periferia começa onde a cidade termina”. Dentro disso, compreende-se: “A periferia urbana tem sido usualmente considerada como aquela área da cidade que em termos de localização situa-se nos arredores do espaço urbano (...) Em realidade, pode-se falar em uma periferia suburbana ou subúrbio simplesmente, e em uma periferia rura1-urbana”¹⁵⁹.

¹⁵⁷ CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania**. Annablume, 2006, p. 168.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ CORRÊA, Roberto Lobato. A periferia urbana. **Geosul**, v. 1, n. 2, p. 70, 1986.

Com essas colocações, o autor pontua uma diferença entre periferia e subúrbio, mas que se constituíram como zona de singularidade no contexto urbano. Essa discussão traz pontuações sobre um afastamento de centros urbanos, e a consideração da periferia dentro de uma lógica campo-cidade, em que a periferia acaba se caracterizando como um subúrbio, espaço campo, por muitas pessoas do mundo citadino pelo seu afastamento do centro. Isso foi pontuado por Soto¹⁶⁰, ao dizer que a periferia seria o contrário de subúrbio, mas que foi atribuído a ideia de subordinação da cidade.

Dentro dessa lógica de periferia-subúrbio, existe uma aplicabilidade do campo ao subúrbio, ou seja, um local do modo natural de vida tão qual a ideia que o campo perpassa, contudo, são locais cheios de significados, em sentimentos e atividade¹⁶¹. Portanto, cria-se a ideia conflituosa entre centro e periferia, no qual a periferia é subjugada pelo centro urbano, pois “é no centro que se encontra a riqueza e o poder e na periferia a pobreza”¹⁶². Ainda, é visto como espaço-classe é uma categoria regionalizada em que é organizado dentro da perspectiva de centros dominantes e periferias subordinadas com relações geograficamente desigual¹⁶³.

É pontuado uma desigualdade geográfica, em que periferia é considerado como uma localidade situada ao redor do espaço urbano, mas cabe pensarmos historicamente, de que forma os processos históricos levaram a uma segregação socioespacial e racial, pois o próprio conceito de periferia urbana levanta uma análise baseada no processo de transformação do campo em uma periferia por dimensões históricas¹⁶⁴. Compreende-se que dentro do processo de urbanização do Brasil, criaram-se zonas de conflitos. O capitalismo é um sistema vital para essa perspectiva, uma vez que, ao “coisificar” seres humanos, acaba por determinar espaços específicos baseados no capital, pois o espaço urbano é um local de disputas por diferentes sujeitos da sociedade que visam a construção de mercado.

Após a abolição, sendo necessário dentro de um processo de industrialização, os negros que foram escravizados, agora libertos, ainda tinham que encarar outros problemas, “os escravos tornaram-se homens livres, sem, contudo, poderem contar com qualquer apoio para integrar-se a uma sociedade que fora moldada por séculos de escravidão e não estava disposta

¹⁶⁰ SOTO, William Héctor Gómez. Subúrbio, periferia e vida cotidiana. Estudos Sociedade e Agricultura, abril 2008, vol. 16 no. 1.

¹⁶¹ WILLIAMS, Raymond. O campo e a cidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁶² SOTO, William Héctor Gómez. Subúrbio, periferia e vida cotidiana. Estudos Sociedade e Agricultura, abril 2008, vol. 16 no. 1..

¹⁶³ SOJA, Edward. Geografias Pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. Apud. CARLOS, Ana Fani Alessandri. Diferenciação socioespacial. *Revista Cidades*, v. 4, n. 6, 2007.

¹⁶⁴ CORRÊA, Roberto Lobato. A periferia urbana. *Geosul*, v. 1, n. 2, p. 71, 1986.

a oferecer oportunidades para a nova população de negros livres”¹⁶⁵, portanto, entende-se como que, por mais que houvesse ocorrido a abolição da escravidão, esses sujeitos ainda estavam presos a uma sociedade predominantemente branca e elitista. Dessa forma, com uma sociedade sendo construída por uma perspectiva de modernização, parte do próprio negro buscar por meios para se corporificar como cidadão¹⁶⁶.

Não havendo espaços certos para residirem, se viram obrigados a buscarem por locais mais afastados dentro de um difícil processo de destruição dos cortiços e favelização, como no Rio de Janeiro no final do século XIX. Sidney Chalhoub demonstra como essa urbanização da cidade do Rio de Janeiro foi um procedimento árduo para os moradores dos cortiços. Os proprietários desses locais receberam intimações para o despejo dos moradores e destruição dos cortiços, o que não foi atendido e as autoridades iniciaram o processamento de retirada à força. Muitas famílias que se recusaram a sair, se viram forçadas a recorrerem as autoridades pedindo para se manterem nos locais, o que não foi atendido¹⁶⁷. Isso, acabou por moldar uma configuração urbana, que se distinguiu grupos sociais e que “intervenções violentas das autoridades constituídas no cotidiano dos habitantes da cidade, sob todas as alegações possíveis e imagináveis, são hoje um lugar comum nos centros urbanos brasileiros”¹⁶⁸.

Durante a República Oligárquica, com a ideia de civilização, buscou-se um desenvolvimento urbano. Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, no governo de Rodrigues Alves, foi realizado um processo de ampliação e modernização, reforma do centro da cidade e higienização forçada das populações pobres¹⁶⁹. Assim, esse povo empobrecido, na maioria negros, não havendo locais para residirem, foram expulsos para os morros ou áreas afastadas. De acordo com Chalhoub, essa destruição dos cortiços pode estar relacionada a memória recente dos movimentos sociais urbanos em que essas habitações foram cenários de lutas contra a escravidão¹⁷⁰.

No caso de Belém, pode-se considerar que o processo de urbanização da cidade ocorreu por meio da expansão econômica destinada à Amazônia influenciado diretamente pela República. Letícia Pantoja nos mostra que no caso da cidade de Belém, somente por meio da Praça da República é que o poder público conseguiu expandir a cidade de forma controlada

¹⁶⁵ DOLHNIKOFF, Miriam. História do Brasil Império. São Paulo: Contextos, 2020, p. 128.

¹⁶⁶ CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania**. Annablume, 2006, p. 47.

¹⁶⁷ Para saber mais, ler: CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. Editora Companhia das Letras, 2018.

¹⁶⁸ Ibid. p. 19.

¹⁶⁹ NAPOLITANO, Marcos. História do Brasil República: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo. 1 ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2020, p. 54-55.

¹⁷⁰ CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. Editora Companhia das Letras, 2018, p. 25-26.

urbanizando a cidade em relação aos subúrbios Nazaré, Umarizal e Batista Campos¹⁷¹, por exemplo, locais que hoje são bairros centrais. Segundo a autora, os cortiços em Belém, existiam tanto em locais centrais, quanto em locais mais afastados. Portanto, os locais que hoje são considerados periféricos, estão circunvizinho ao centro da cidade, mas que possuem realidades diferentes. Isso nos faz perceber uma atuação diferenciada do Estado sobre os diferentes espaços da cidade.

Se existe culpa não é só da nossa parte
 Porque se tem uma coisa que ninguém enxerga
 É que nós vivemos sem os direitos e oportunidades
 O sistema nos nega
 E uma coisa puxa a outra, não tem jeito
 É tudo ação-reação, causa e efeito
 Coisa demais para simples pessoas
 Sofrendo e passando por poucas e boas¹⁷²

Nos versos, é exposto o descaso do Estado como justificativa para as formas de resistência e da criminalidade presente nesses locais, a política e o poder “embora haja cumprido efetivamente o papel de organizar a vida nas sociedades (...), esse campo institucional não é isolado de outras esferas de intervenção social, tampouco é a síntese de todas elas”¹⁷³. Dentro dessas colocações, a falta de atenção para esse povo acarreta reações contra a falta de assistência e de direitos, os quais os *mc*'s também se propõem a fazer política. O artista Pelé do Manifesto, na entrevista realizada em 2022, diz: “na rua periférica a gente acaba tendo acesso a tudo. O meu vizinho, por exemplo, meu amigo de infância, virou traficante e morreu no mesmo dia que eu apareço no DOL¹⁷⁴ na parte musical, ele aparece na parte policial”¹⁷⁵. Portanto, os rappers possuem uma missão, “o que os rappers enfatizam é que a política, que produz consequências graves sobre a vida dos homens, deveria, em tese, envolvê-los”¹⁷⁶.

A utilização dessa arte é uma forma de enxergar e interrogar o mundo e esse mundo em que eles estão envolvidos, é o periférico. E quando a arte ganha visibilidade, torna-se referência: “quando a minha música ‘Sou Neguinho’ viralizou, foi um choque pra minha rua. Primeiro, nunca tinham visto alguém da rua aparecer no noticiário de forma boa. O noticiário quando

¹⁷¹ Para saber mais, ler: PANTOJA, Letícia Souto. *Au jour le jour - cotidiano, moradia e trabalho em Belém (1890-1910)*. 2005. 357 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

¹⁷² MBGC. “Dias Melhores Virão”. *Preserve a sua espécie*. 1999. Belém, Pa.

¹⁷³ OLIVEIRA, Roberto Camargos. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 104.

¹⁷⁴ Diário Online. Acesso: <https://dol.com.br/noticias?d=1>.

¹⁷⁵ Pelé do Manifesto. Entrevista concedida em 2022. Belém-PA.

¹⁷⁶ OLIVEIRA, Roberto Camargos. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 101.

passa algo da periferia, ele passa algo ruim, retratam a periferia de forma violenta”¹⁷⁷. Dentro disso, o cotidiano que é vivido é analisado, interpretado e sentido, são experiências subjetivas construídas nesse mundo e transformado em arte num entrelaçado de significados, em que a periferia produz a cultura. Por isso, como resistência, a periferia acaba por incomodar o sistema dominante.

Essa periferia é estruturada para o *rap* dentro de todos os problemas sociais – não que esses problemas realmente não estejam presentes nessa localidade, estão – mas são formadas para sustentar a narrativa e o posicionamento da resistência dentro das rimas, pois “as pessoas por aqui dão duro no batente / não conseguimos levar uma vida desceite / estamos todos reduzidos a um estado precário / sobrevivendo sem o mínimo necessário”¹⁷⁸. Nessas rimas, percebemos a ideia de “estado” utilizado em duplo sentido, no qual refere-se ao verbo estar, na situação em que se encontram, e a associação com o Estado que não atende suas demandas. Essa elaboração de rimas não parte do “acaso”, mas, sim, do cotidiano experienciado por esses sujeitos, os quais estão centrados em um objetivo.

Por essas colocações, entendemos que o sujeito negro/periférico já compreendeu o meio em que vive, mas, que diante das situações indesejáveis, cabe a ele transformá-lo¹⁷⁹. Fanon afirma que todo povo que foi colonizado, aquele que se originou de um processo de inferioridade, precisa enfrentar a noção de civilização¹⁸⁰, aquela cultura que foi imposta por quem explorou, ou seja, uma cultura branca/dominante. E essa perspectiva fica evidente dentro das cidades em um processo de urbanização, pois, em busca de uma modernização as pessoas mais pobres, que na sociedade brasileira eram em sua maioria negras, se viram obrigados a irem para lugares afastados confrontar um universo arredondado de negligências. Como resposta a essa ideia, analisemos as rimas do Mc Negro Edi:

meu RAP é protesto
 não é pra agradar
 então esquece
 (...)
 a ideia é a mesma e o Edi é vilão
 do tempo da revolução
 conflito eterno em um só coração
 Ideia branca inserida
 cultura dos sonhos ferida
 bem mais que cash é vida

¹⁷⁷ Pelé do Manifesto. Entrevista concedida em 2022. Belém-PA.

¹⁷⁸ MBGC. No vale da sombra. Belém-PA, 1999.

¹⁷⁹ Frantz Fanon discute como o homem negro percebeu a situação histórica, já conheceu o mundo e que a grande questão agora é transformá-lo. Para saber mais, ler: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas** / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008.

¹⁸⁰ Ibid., pág. 32.

em ritmo e poesia segue dividida.¹⁸¹

O rap “Perigo Oculto” foi um trabalho de um projeto denominado “Aulas”, desenvolvido por Navi Beats, em que canta com parceria da Produtora Mil Planos. Negro Edi “o som aborda as ações de dentro do movimento hip hop e da música rap como ideologias e contradições. A música fala de ideias antigas que na atualidade é dada como ultrapassada”¹⁸². Assim, o rapper questiona como os chefes do movimento, aqueles mais velhos, foram adaptados a novas perspectivas, principalmente por uma “ideia branca inserida”, que são contrárias as ideias que eles repassavam.

O primeiro verso citado logo afirma a finalidade do ritmo e poesia: é protesto. Portanto, existe uma criação de ideias baseadas em análises e conhecimento do mundo e de fatores históricos. Esses sujeitos sabem a posição em que estão e por isso, é necessário a reivindicação. Ainda, o artista cita a si próprio como vilão em um tempo que era de revolução. Negro Edi é um sujeito negro e da periferia, viu a cultura branca interromper em uma ancestralidade. Assim, esse sujeito encontrou no *rap*, em Belém, a forma de contestação, sendo visto no rap citado acima: “as rimas de ‘Perigo Oculto’ falam da luta incansável d rap para tentar ser notado na cena do som, fala da união, porém, sem deixar passar batido as traições entre os próprios membros”¹⁸³. Com essa fala, é perceptível uma hierarquização dentro do movimento, essa ideia será discutida acentuada no próximo capítulo.

Com essas análises das rimas e falas dos sujeitos, entende-se que toda a construção das rimas, visando o rap como protesto e política, parte de uma representação da periferia. O incômodo causado vai por essa lógica. Fazer política é uma forma de se mostrar na sociedade e reivindicar por outras formas de organizações que se atentem a essa população.

Stuart Hall pontua que no estudo da cultura popular, aqui considerando a periferia, é necessário contemplar dois paradigmas: “o duplo movimento de conter e resistir”¹⁸⁴. Portanto, é importante pensarmos sobre essa cultura como um terreno de transformações operadas, como proposto pelo mesmo autor. Esses sujeitos periféricos, estão nessas localidades, moderando-se, mas, formulando meios de confronto. Segundo Gilroy, “ocupar o espaço entre elas ou tentar demonstrar sua continuidade tem sido encarado como um ato provocador e mesmo opositor de

¹⁸¹ Mc Negro Edi. Perigo Oculto. 2019. Belém-Pa.

¹⁸² Negro Edi. Entrevista concedida em 2024. Belém-PA.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ HALL, Stuart. “Estudos culturais: dois paradigmas”. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Pp. 131-159.

insubordinação política”¹⁸⁵. Dessa forma, o *rap* foi estimulado como meio de contraposição histórica que coloca esses sujeitos às margens. Às margens da cidade, da sociedade e da História. Para eles, essa localidade é substancial, contudo, imprescindível de força.

A vida por aqui é um veneno
 Ainda sim vou dar as costas ao lugar de onde eu venho?
 Sou apenas mais um da sua cria, é (...)
 Tá longe de ser o paraíso
 Mas tem aqui o que eu mais preciso
 O meu maior patrimônio
 Que era só um sonho
 Meu barraco comum
 A tantos outros
 Pequeno e apertado sem nenhum conforto
 Mas agradeço a Deus pelo pouco que tenho
 Aquilo que consegui com muito empenho (...)
 O sistema vive só de aparência
 E o dinheiro que faz a grande diferença (...)
 A Terra Firme é um verdadeiro labirinto¹⁸⁶

Apesar de todos os problemas vivenciados pela periferia, ela se constitui como um local de luta, de diversidade e de produção cultural. Na maioria das vezes, quando analisamos a elaboração artística por esses sujeitos, percebemos como parte da representação do seu cotidiano. Dessa forma, é importante discutirmos a ideia de lugar, no qual é necessário pertencer para poder desenvolver, imaginar, idealizar, criar. Segundo Lefebvre, o espaço ele não se constitui como neutro, pois carrega consigo uma série de intencionalidades dos sujeitos presentes naquele lugar¹⁸⁷. Fanon afirma que existe uma potência na linguagem, pois o homem que possui essa linguagem, também possui um mundo expresso por ela¹⁸⁸.

Nas rimas do MBGC, é perceptível a ideia de pertencimento e de zelo por aquilo que é conquistado. Justifica-se no segundo verso que, mesmo havendo uma situação de precariedade, não viram “as costas” para o seu lugar periférico. Nas rimas do ritmo e poesia é necessário prezar pela sua origem e localidade. Roberto Camargos afirma que “as letras estão carregadas de imagens intimamente ligadas a aspectos sociais e indicam a existência de experiências conflitantes em torno da construção de um conhecimento que represente uma ideia (...) de

¹⁸⁵ GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012, p. 34.

¹⁸⁶ MBGC. No vale da sombra. Belém-PA, 1999.

¹⁸⁷ LEFEBVRE, Henry. A revolução urbana. Belo Horizonte: UFMG, 1999. Apud. SOUZA, L. DA S.; CAETANO, P. G. Notas Conceituais Acerca Da Cidade Capitalista E Do Fenômeno Da Segregação Socioespacial. **Revista Eletrônica da Associação dos Geógrafos Brasileiros, Seção Três Lagoas**, v. 1, n. 19, p. 56-74, 1 maio 2014.

¹⁸⁸ FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008, p 31.

cidade/sociedade”¹⁸⁹. O *rap*, que é construído a partir da periferia, se consolida como um registro dessa realidade.

O conceito de lugar está atrelado ao sentimento de pertencimento, logo, o lugar em que eles se encontram não é apenas um espaço de residência, mas, sim, de vivência e de uso. Conseqüentemente, diante dessa compreensão, tem-se a formação de identidades. Essa identidade por meio do lugar em que eles se encontram, se concretiza como preta/periférica. Por este fundamento, podemos afirmar que se trata de uma construção de mundo, marcado por experiências e interpretações¹⁹⁰.

A construção dessas percepções, partindo do lugar em que se encontram, podem ser produzidas subjetivamente ou engajada coletivamente, atendendo-se ao “eu” e ao “outro”. Esse “outro”, sendo pessoas de fora da localidade que não estão experienciando situações exclusivas do determinado local, ou que são das comunidades periféricas, mas que, segundo alguns *rappers*, não se enquadram como gente de dentro do hip hop. É importante dizermos, então, que os *rappers* retratam o que vivem com pertencimento e propriedade. O lugar é sinalizado por três aspectos: percepção, experiências e valores. Dessa forma, acabam envolvendo relações íntimas com o espaço que pode se transformar em lugares mediante dos valores atribuídos a ele.¹⁹¹.

Essa relação parte da intimidade do sujeito com as experiências, em que esse espaço pode ser transformado em lugar. Assim, esses indivíduos buscam analisar todos os sentidos existentes no determinado local, sendo bons ou ruins, partindo do sentimento de pertencimento. Quando parte de descasos nos locais que são deles, buscam reivindicar, pois “quando nosso olhar se dirige (...) para as instituições como lugar concentrador de poder, desconsideram-se os de baixo, os pobres, os setores populares, os oprimidos, que impulsionam movimentos sociopolíticos que exercem pressão e influenciam na política oficial”¹⁹².

Dessa forma, mesmo que não ocorra um posicionamento dos setores dominantes e ainda que não haja uma visibilidade considerável para essas reivindicações, elas estão acontecendo, conseqüentemente, adquirindo potência. A cultura realizada pela periferia é sempre uma troca

¹⁸⁹ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 130.

¹⁹⁰ MOREIRA, Erika Vanessa; DE MEDEIROS HESPANHOL, Rosângela Aparecida. O lugar como uma construção social. **Formação (Online)**, v. 2, n. 14, 2007, p. 50.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹² OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 104.

de recursos, em que se torna arena de conflito, com interesses opostos que apresentam reivindicações, havendo uma pressão imposta a ela¹⁹³.

Para a realização das práticas periféricas, os indivíduos envolvidos com a realidade, dão formas às suas atividades diárias e exprimem costumes de acordo com o que é ofertado. Por isso, com ideias opostas, é criado esse campo conflituoso para reivindicações porque existe uma consciência do que é ou não concedido a eles. Portanto, a periferia, além de ser um local de moradia, é o lugar de pertencimento, de reivindicação simbólica (em termos políticos), ensinamentos e trocas que formam costumes.

Por esse viés, os costumes são formados no local que é do comum, da camada popular. São originados pelas experiências que impulsionam a criação de meios opositores decorrentes de luta. As pessoas da periferia, como vistos por muitos rappers, já nasceram para incomodar, seguindo o objetivo que é trazido em rimas de ir na contramão de um sistema que atribuem a marginalização a esse povo. O rap é visto com política, em que esses sujeitos que se dedicam na construção das rimas a partir de uma análise da política oficial, mas que, “sua atuação sociopolítica se fez prioritariamente em espaços que não são os da atuação política convencional (...), os produtores do rap criaram um “tribunal da opinião”. Nele, ao encararem o papel de juízes orientados por uma consciência prática”¹⁹⁴.

O cotidiano, por essa ideia, é fundamental para a elaboração desse senso crítico do sujeito que é engajado e que busca se colocar como porta voz da periferia para retratar esses descasos. É procurado alcançar transformações necessárias para os problemas sociais que são percebidos. Apesar de ser um local de diversidades de visões e experiências, isso acaba por mobilizar a periferia. As pessoas ali presentes sabem que *rappers*, por exemplo, se organizam, estudam, problematizam e formam rimas por meio de uma criticidade em busca de situações melhores. Assim, Michel de Certeau diz: “A figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas uma marginalidade de massa; atividade cultural dos não produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada”¹⁹⁵.

É importante entender que mesmo que haja um impulsionamento do rap como um caráter politizado em sua essência, a periferia, o local em que em sua maioria é produzido, constitui-se como um local heterogêneo. Por isso, nos tempos atuais, existe uma tendência do rap ser considerado por muitos apenas como estilo musical com abordagens de ostentação e

¹⁹³ THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 17.

¹⁹⁴ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 111.

¹⁹⁵ CERTEAU, M. A invenção do cotidiano I: as artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 44.

sexualidade, como no caso do trap, o que muitos acabam “comprando” essas novas versões, o que compõe um conflito geracional entre os artistas. Entra em divergência com o sentido politizado e engajado dos rappers mais antigos que priorizam todos os elementos da cultura hip hop.

Esses sujeitos criadores de rimas, muitas vezes, não são vistos como produtores de cultura pela não consideração de uma classe branca/dominante, em que é atribuído como ser marginal, aquele que está à margem de tudo, o vulgar, a desordem e o que é “banal”. Mas, ao analisarmos essas produções culturais, contrariando essa perspectiva, carregam consigo diferentes signos que partem de vivências específicas de um lugar: da periferia, da rua, sendo construídos como seres engajados.

2.1 A rua é escola: o “mano” engajado

Os *rappers*, por essa perspectiva de vivenciar os descasos presentes na periferia, também são considerados intelectuais da rua, que priorizam o conhecimento e agregam aspectos populares que ainda são vistos como marginais, de forma politizada e resistente para defender a sua cultura e sua existência. Essa ideia parte de um dos elementos presente na cultura Hip-Hop, o quinto elemento, que é o conhecimento. Portanto, o ritmo e poesia pode ser visto por dois vieses: artístico performático-poético e político pedagógico. Os mestres de cerimônia, na maioria das vezes, não estão rimando na intenção de retorno financeiro, isso acaba por ser consequência, entretanto, a sua principal questão é a luta, o ensinar, o conscientizar e o construir. Dessa forma, a periferia acaba por se concretizar como local específico para essa elaboração, pois a estrutura das rimas concentra as ideias que são formadas perante a localidade.

Os ensinamentos da rua, como precisam criar meios para viver nesses locais, os fazem criar percepções sobre opressão e situações contrárias ao que é oferecido em outros locais, como o centro, em que é presente uma classe branca/dominante. Tratando-se do conhecimento como parte da cultura hip hop, é possível refletir a partir do letramento do estilo musical, pois o “rap é estudo”¹⁹⁶. Quando Negro Edi, rapper paraense, nos propõe que rap é estudo, mostra as possibilidades de aproveitamento para análises e problematizações que se transformam em conhecimento, principalmente histórico, pois é retratada a atuação da cultura histórica nas rimas de *rap*. Na rima “Dias Melhores Virão”, do MBGC, fala sobre essa vivência na rua e como são construídos aprendizados: “moleque criado solto, sempre aprende de tudo um pouco. Por isso

¹⁹⁶ NEGRO EDI. Entrevista concedida em 2020. Belém-PA.

a gente sabe se virar desde pequeno, conhecer como ninguém este terreno”¹⁹⁷. Portanto, para compreender a elaboração das rimas, é necessário se atentar a construção desses sujeitos como engajados, com ideias politizadas.

Por esse viés, esses sujeitos acabam por propor uma pedagogia decolonial, pois compreendendo o *rap* como cultura diaspórica e as suas abordagens, como já foi debatido, percebemos um aprendizado que é repassado para outros jovens, o que forma uma ligação para a construção de um sujeito engajado. A pedagogia decolonial é essencial para a construção desse sujeito, é ela que vai proporcionar a composição de saberes e memórias das vivências dos afrodescendentes, com problemas decorrentes da colonialidade que ainda são vivenciados atualmente. Essa elaboração de saberes, na maioria das vezes, parte dos próprios sujeitos, tendo em vista que as discussões étnico-raciais na educação brasileira, enfatizando o protagonismo negro, ainda possui, de certa forma, dificuldades para os debates. Seguindo como exemplo dessa perspectiva de visibilidade para outros sujeitos, temos o próprio Pelé do Manifesto, pois a intenção do rapper dentro da comunidade vai além de ser uma referência musical:

tenho que ser a referência de tudo, no meio musical, como cidadão, pessoa, como estudante. Eu costumo dizer que quando eu divulgo a foto lá do listão da UFPA nas redes sociais, aquele foi o meu maior rap de protesto que eu já fiz. A molecada que me ver, pode admirar a minha música, pode admirar o que eu conquistei, pode admirar tudo, mas a partir daquele momento, também vai admirar os estudos, vai admirar como eu conseguir chegar, porque mesmo depois de fazer várias coisas, né? De viver de rap, de ter a minha vida, de fazer tantas coisas, eu não parei de estudar e acaba sendo um incentivo pra eles também.¹⁹⁸

Percebe-se que, apesar de as rimas já serem construídas com a finalidade de propor aprendizado, em que esses indivíduos que as ouvem irão refletir em cima delas, as próprias falas dos rappers que estão na periferia, precisam ser de influências positivas e voltadas para o estímulo dos estudos, pois, acredita-se que a maior revolução da periferia será estar presentes nas universidades e ocupando espaços que existe uma priorização para um grupo branca/dominante. Por isso, Pelé do Manifesto, incentiva os estudos e a leitura: “a molecada fala pra mim: poxa, eu queria aprender a rimar, como eu faço? Aí eu falo: olha, você tem que ler bastante, ler o que você gosta”¹⁹⁹.

¹⁹⁷ MBGC. “Dias Melhores Virão”. Preserve a sua espécie. 1999. Belém, Pa.

¹⁹⁸ PELÉ DO MANIFESTO. Entrevista concedida em 2022. Belém-PA.

¹⁹⁹ Idem.

Figura 6 – Pelé do Manifesto aprovado na UFPA



Fonte: Rede social do artista, 2021.

Na imagem acima, é retratado o dia em que Pelé do Manifesto foi aprovado no curso de Letras da Universidade Federal do Pará. Essa fotografia, representa para Pelé o maior *rap* de protesto já realizado. Ao fundo da imagem estão presentes casas que caracterizam a periferia. Com Pelé no centro da imagem, com uma placa do curso pendurada no pescoço e segurando fogos na mão, fotografia tirada no bairro do Guamá, onde reside atualmente, demonstra uma conquista que é difícil para muitos que estão presentes no meio periférico e precisam, muitas vezes, se dividir entre estudar e trabalhar. Assim, Pelé do Manifesto, sendo um homem negro e periférico, consegue se sobressair e servir de exemplo para muitos jovens da periferia, na finalidade de contrariar o sistema e ingressar na universidade para seguir a profissão desejada.

Com o papel de referência, no decorrer de conquistas, muitos sujeitos da periferia obtêm um poder para influenciar outros indivíduos. Homi Bhabha propõe que relações são formadas a partir da cultura que são nos mostrar determinadas formas de se criar referências, assim, essas elaborações são formas de fazer política com saberes específicos do determinado grupo: “Os sujeitos são sempre colocados de forma desproporcional em oposição ou dominação pelo descentramento simbólico de múltiplas relações de poder que representam o papel de apoio, assim como o de alvo ou adversário”²⁰⁰. Dessa forma, esses sujeitos acabam por exercer um poder sobre outros indivíduos do seu próprio meio, na finalidade de servir como apoio para seguirem o mesmo caminho de luta. São construídas novas relações com novos paradigmas.

Esses sujeitos do rapper, a partir de uma construção de sujeito engajado e do entendimento da visibilidade e influência que possuem, começam a se moldar diante do que gostariam de repassar, criando valores e representações que seguirão aos jovens que os assistem. Dentro dessa perspectiva, Roberto Camargos afirma que os rappers “influenciam o modo de pensar e agir de agentes sociais que lhes foram contemporâneos e que passaram a compartilhar da noção de que a cultura rap tem ação político-pedagógico”²⁰¹.

o rap é feito de vivências e do que você ver, do que você viveu, então... não tem como fugir disso, né? Não for isso, é mentira. Se eu penso no público? Com certeza, é... tem muitos anos, vou arriscar aí pelo menos uns vinte anos que não tem palavrão nas minhas letras, por exemplo, não que eu não chame, que eu ache isso ruim, feio, nada disso, mas sei que no processo de educação das crianças não é uma coisa legal e como eu quero que todo mundo escute minha música, independente de idade, cor, gênero, enfim, religião, eu... eu aboli isso das minhas letras, isso é uma forma de pensar no público. Eu, Bruno BO, apesar de beber também, gostar bastante de beber eu não associo o meu trabalho a bebida alcóolica justamente por essa, por esse público mais jovem que sempre tem a gente como referência, como ídolo, enfim... e eu trabalho muito com adolescente, né? sou professor de ensino médio, a maioria dos meus alunos me seguem, são meus fãs, então, existe essa responsabilidade.²⁰²

Como visto pela fala de Bruno BO e pelas contribuições do autor Roberto Camargos, o rap não é apenas uma forma de divertimento, mas sim, uma construção política a partir de um aprendizado divertido. Os artistas que vão na contramão, mesmo havendo diferentes vertentes, podem ser questionados por não colocarem de modo legítimo o que é o *rap*. Por isso, existe uma hegemonia dentro da própria cultura, em que os rappers que estão a mais tempo realizando a atividade, possuem uma grande representatividade e reverência. Quando muitos sujeitos do

²⁰⁰ BHABHA, Homi K. O local da cultura. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2005, p. 113.

²⁰¹ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 77.

²⁰² BRUNO BO. Entrevista concedida em 2020. Belém-PA.

rap ganham visibilidade no meio artísticos, mesmo quando em suas rimas são retratados os aspectos de suas vivências, recebem indagações daqueles presentes na periferia.

A repercussão é válida, entretanto, é necessário manter suas raízes como forma de eficácia para os outros sujeitos que os enxergam. Bruno Borda diz: “Um primeiro problema que se coloca neste processo de dialogia (...) é a questão das identidades, que há muito não dão conta de assegurar uma plena leitura dos significados, ou seja, não basta ter nascido na periferia e vivido nela para se compreender fluentemente o Rap como conjunto de relações produtoras de uma arte específica²⁰³. Isso nos faz pensar sobre o Rap e a formação de uma identidade periférica, à vista disso, existem àqueles que não fazem parte da periferia, mas estão imersos à cultura Hip-Hop.

Bruno Borda, também rapper, mostra como a questão identitária é fundamental para a construção de rimas e o envolvimento com a cultura hip-hop. O autorreconhecimento do sujeito e do seu local a qual pertence, contribui para perceber a realidade em sua volta e se construir como sujeito politizado a partir de uma análise e consciência do que é vivido. O mesmo rapper é professor do ensino médio e doutor em Ciências Sociais com ênfase em Antropologia, o que acaba por influir diversos aspectos da vida sobre muitos adolescentes e jovens. No DVD “Afroamazônico”, contemplado pelo programa Natura Musical em 2020, Bruno BO relata:

Eu não tinha nada, não era herdeiro de nada, então, eu achava que a educação era a única forma de conseguir algum tipo de ascensão. Quando eu comecei a fazer rap, tive que abandonar a perspectiva de ser músico profissional, eu precisava sustentar a minha família, minha mãe, minha irmã, minha avó... Fui fazer ciências sociais, as ciências sociais ajudaram bastante nas minhas letras.²⁰⁴

Os *rappers*, além da construção de denúncias das realidades vividas, carregam consigo o “peso” da influência, visto que, as ruas rimas são caracterizadas como mensagens, um conjunto de ideias formadas para comunicar quem os ouvem. A mensagem é construída como intervenção cultural, em que “representa a necessidade urgente de contestar singularidades de diferença e de articular “sujeitos” diversos de diferenciação”²⁰⁵. Dessa forma, em um discurso decolonial, o sujeito se constrói como um novo ser, no qual é necessário entender as diferenças que foram concretizadas pela colonialidade.

²⁰³ BORDA, Bruno Guilherme dos Santos. **Vivências, tecnologias, ritmo e etnografia: Uma visão afro amazônica sobre o Rap Nacional**. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2016.

²⁰⁴ Bruno BO. DVD “Afroamazônico”. Natura Musical. Belém-PA, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=388hEaJHxNY&t=2492s>.

²⁰⁵ BHABHA, Homi K. O local da cultura. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2005, p. 115.

Na fala de Bruno BO presente em seu DVD, além de ser notório a importância dos estudos para se construir como sujeito engajado e para a elaboração de suas letras, ele traz uma perspectiva sobre o papel do rapper: Aquele que faz o rap, não seria então, um músico profissional? Ou apenas a fala e as mensagens que são anunciadas devem ser consideradas dentro da perspectiva de um sujeito engajado que faz o rap? Esses questionamentos devem ser pensados pois o *beat*, com a forte entonação elaborada, especificamente para as rimas, também constitui esses indivíduos como seres engajados. As batidas exprimem forças que proporcionam diferenças de uma fala a outra. Portanto, todos os componentes, do conhecimento à construção do rap com um todo, os fazem como “manos” engajados.

Percebe-se que, por mais que os rappers estejam fazendo música, a questão prioritária é a construção política das rimas e o papel dos indivíduos como ativistas de suas causas. Portanto, nenhuma elaboração das rimas é feita desconstituídas dos discursos que foram construídos anteriormente às rimas, é necessário haver uma causa. Assim, não existe uma divisão entre o político, o literário e a diversão. A ideia musical construída pode não ser apenas para a diversão, como também para prover uma consciência. Benjamin, ao realizar estudos sobre a obra de arte, identificou-se como os operários poderiam obter uma consciência em cima das informações, na mesma medida em que obtivessem o divertimento²⁰⁶.

A música pela representação pode ser a execução consciente a partir do vivido, seja pelo produtor ou por aqueles que as consomem. Existem intencionalidades nos discursos, esses discursos aqui que partem de um conhecimento construído pelo sujeito engajado e que esse conhecimento acaba por se encarregar da função de exercer influência sobre outros indivíduos. Para esse entendimento, Stuart Hall diz que “o conhecimento ligado ao poder não apenas assume a autoridade “da verdade”, como tem o condão de se fazer verdadeiro”²⁰⁷. Portanto, tudo aquilo que é cantado pelos rappers e escutado por outros sujeitos da periferia, observando ao redor, carregam como verdades. Dentro dessa ideia, o autor propõe que esse o conhecimento é utilizado para a regular a conduta de outros e, assim, é levado ao “disciplinamento de práticas”²⁰⁸.

A análise musical concerne à experiência de agentes sociais, logo, possibilita a compreensão da sociedade e da História. É notável como a sua utilização propõe uma distinção entre cultura erudita e popular, a qual a canção produzida por determinadas comunidades e

²⁰⁶ BENJAMIN é citado por Marcos Napolitano: NAPOLITANO, Marcos. História e Música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 24

²⁰⁷ HALL, Stuart. Cultura e representação. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016, p. 88.

²⁰⁸ Ibid.

sujeitos pode caracterizar os aspectos populares. O rap traz essa abordagem, pois, para haver a sua elaboração, os sujeitos precisam primeiramente se construir dentro de um modelo estipulado na periferia, com o caráter popular.

Esses indivíduos são dotados de consciência e buscam cada vez mais aprofundar seus conhecimentos e debates com a finalidade de elaborar suas rimas. Além do mais, existe uma cultura histórica em que essa população possui acesso e buscam repassar de geração em geração. Mesmo que haja algumas assistências realizadas nas periferias, os descasos perduram e dão vida às construções desses sujeitos com comprometimento à elaboração das rimas como forma de protesto. Assim, esses sujeitos sabem que são colocados como marginalizados, mas, eles também buscam se colocar diante dos descasos e o rap apareceu como alternativa de ação social²⁰⁹, pois, para se construir como seres engajados, é necessário adotar a causa com a finalidade de formar posicionamento críticos, especialmente, com o objetivo de se colocar como sujeitos históricos e construir uma sociedade antirracista por uma perspectiva decolonial.

2.2 A construção da identidade racial pelas rimas de Pelé do Manifesto

A identidade não é algo inato. Ela se refere a um modo de ser no mundo e com os outros. É um fator importante na criação das redes de relações e de referências culturais dos grupos sociais. Indica traços culturais que se expressam diante de práticas linguísticas, festivas, rituais, comportamentos alimentares e tradições populares, referências civilizatórias que marcam a condição humana²¹⁰. Para Fanon, é necessário que o homem negro, o qual foi colonizado, tome uma postura diante da linguagem que foi formulada pela cultura metropolitana para que ele não deixe suas raízes²¹¹. Portanto, o *rap* se apresenta como força por meio da linguagem e dos outros elementos presentes para ir na contramão do racismo e discriminação racial presente desde a colonização.

A identificação racial do artista Pelé do Manifesto é declarada em suas rimas. É um rapaz preto, periférico e com grande representação como rapper em Belém para contrapor a hegemonia branca. Mas, para se tratar de suas contribuições e representações da cultura, devemos ter em mente que perpassa por uma construção de autorreconhecimento do sujeito.

²⁰⁹ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 85.

²¹⁰ GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. **Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal no 10.639/03**. Brasília, MEC, Secretaria de educação continuada e alfabetização e diversidade, 2005. p. 41.

²¹¹ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas* / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008, p. 34-35.

Portanto, “para nos lançarmos à reflexão acerca de uma prática cultural, é preciso passar pelos sujeitos que a constituem e que a ela dão sentido”²¹².

Meu nome é Allan, Allan Roosevelt. Eu tenho 31 anos, nasci no dia 25 de julho de 91, nascido no bairro da Cremação. Desde que eu me entendo por gente, eu sou negro. Meu apelido desde moleque sempre foi de conotação raciais: ‘nego’, ‘neguinho’, ‘preto’, ‘pretinho’. Só que eu não entendia muito bem o que era o racismo, né? Eu ouvi uma moça falar pra um rapaz uma frase racista: ‘preto é foda. Tinha que ser preto’, estava eu e um amigo meu e no outro dia, esse amigo acabou reproduzindo a mesma frase. Só que eu não me liguei. Era criança e ainda não sabia o que era racismo.²¹³

Nilma Lino Gomes (2005) aponta que um desafio que está presente nos cotidianos dos negros brasileiros é a construção de sua identidade racial, pois a sociedade ensinou que desde muito cedo é preciso negar-se enquanto negro para ser aceito. Visando a música como criação de uma representação cultural, bem como, a necessidade de protagonizar sujeitos raciais, compreendemos sua possibilidade para a construção de uma identidade racial, utilizando artistas e músicas que proporcionam o entendimento de determinados contextos, quando se entende a relação do artista com o espaço. Diante disso, tem-se a ideia da prática artística de um sujeito atrelado às suas visões sobre a realidade em que estão inseridos.

Criado no bairro da Cremação, periferia de Belém do Pará, perpassou pelas experiências que muitos jovens dos bairros afastados do centro, obrigatoriamente, enfrentam. Teve uma infância pobre e, como grande parte dos adolescentes negros periféricos, precisou largar os estudos para ajudar os pais no sustento da família. Tratando-se das experiências e das percepções quanto um sujeito ativo, essas são apreendidas e reproduzidas em sua formação e identificação racial.

Ainda hoje é assim, associado à nossa cor a inferioridade, associado à nossa cor a feiura, enfim, associado à nossa cor abaixo intelectualidade. A gente não tinha essas referências e por isso a gente acabava não se aceitando porque se aceitar preto, se reconhecer preto era como se a gente tivesse se diminuindo, porque a sociedade mostrava pra gente que ser preto não era bom.²¹⁴

Para Allan Roosevelt, o processo de construção da identidade racial não se deu de forma simples. A invisibilidade dos agentes históricos negros na educação brasileira, fez com que o sentimento de pertencimento não existisse ou acabasse sendo ocultado pela falta de parâmetros. Por isso, ao obter essa consciência, ele se construiu por uma perspectiva decolonial, o que é exposto nas rimas.

²¹² OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 77.

²¹³ Pelé do Manifesto. Entrevista concedida em 2022. Belém-Pa.

²¹⁴ Id.

Esse processo meu de aceitação, o rap ele foi muito importante pra mim porque a gente não tem essas referências. Hoje a gente tem um pouco mais, mas na minha época de infância, de adolescência, a gente não tinha essas referências. Por exemplo, na televisão, a gente não tinha atores famosos pretos, assim, com papéis principais de destaque, a gente não estudava na escola filósofos pretos, a gente não tinha as referências na escola.²¹⁵

Além da falta de referência, nota-se uma inexistência da perceptibilidade multirracial devido o que historicamente foi apontado sobre este povo, prejudicando a percepção quanto a ser sujeito histórico. O reconhecimento negro, a inserção ao movimento e principalmente ao rap, proporcionaram a Allan Roosevelt ficar no passado e surgir um novo sujeito, um indivíduo politizado que compreende de forma contrária sobre as questões raciais que foram colocadas em sua infância.

Pelé do Manifesto, como agora é conhecido, mostra a força da voz denunciando o racismo. A origem do apelido foi no início de sua adolescência, aos 14 anos de idade, devido à semelhança com o jogador de futebol Edson Arantes do Nascimento - Pelé - recebido na escola. "Manifesto" porque fazia parte de um grupo de rap chamado "Manifesto Negro"²¹⁶, e devido à existência de outro *mc* com o mesmo apelido, denominou-se então Pelé do Manifesto. Assim, as composições de Pelé propõem a valorização, o reconhecimento da estética e da cultura preta, tendo em vista, que o letramento das suas rimas é construído por narrativas de experiências reais, pelas vivências, as quais são transformadas em ferramentas politizadas para gerar questionamentos.

As reflexões, devido ao seu letramento direto do artista Pelé do Manifesto, proporcionam ao ouvinte uma melhor compreensão dos fatos históricos a partir do sentido, pois evidenciamos "que a consciência histórica tem para acionar os procedimentos que dão sentido ao passado, engendrando uma orientação temporal efetiva na vida prática"²¹⁷. Agora, é Pelé do Manifesto, uma das maiores expressões do rap paraense tendo seu trabalho reconhecido dentro da cultura hip hop local e nacional. Mesmo com esse processo de compreensão e

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ O "Manifesto Negro" surgiu em 2008 com um grupo de três amigos no bairro da Cremação. Arthur, Andrey e Allan (Pelé do Manifesto) costumavam se reunir para escutar os *raps* nacionais até decidirem criar o grupo. A composição partia de Pelé e Arthur, enquanto o Andrey era apenas Mc. "Manifesto" foi batizado por Pelé após sonhar com o nome, e "Negro" pela vontade de trazer em suas rimas questões raciais. A partir de 2009, novos tem-se um novo integrante: Henrique, da Vila da Barca. No início de 2010, o Manifesto Negro se separa, com apenas Pelé do Manifesto seguindo carreira solo e Henrique traçando a trajetória por um novo grupo: Guerreiro Urbano, juntamente com Everton Mc.

²¹⁷ FERREIRA, Rafael Elias de Queiróz. Da rima à raça: narrativa rap e consciência histórica na poesia de Pelé do manifesto. Orientador: Antônio Maurício Dias da Costa. 186 f. 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) - Campus Universitário de Ananindeua, Universidade Federal do Pará, Ananindeua, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/12061>.

autoconhecimento, a escolha do estilo musical para potencializar sua voz, fica evidente a partir do subjetivo:

Eu sempre gostei de música de protesto desde sempre (...) ele²¹⁸ me deu um DVD do ‘Gabriel, o Pensador’ porque ele achou que eu fosse gostar e realmente eu gostei. O Gabriel foi a minha principal influência, sim, pra começar a escrever rap, ele lá ele explicava é... o que era o rap, que o rap fazia parte da cultura hip hop e foi aí que eu comecei a descobrir que não era só um estilo de música, era um estilo de vida, era uma ideia, era um ideal. Então, aquilo fez eu me apaixonar e falar ‘pô, eu quero fazer isso, eu acho que posso fazer isso’ e foi aí que eu comecei a escrever e tal, meus primeiros rabiscos²¹⁹ (sic).

Com formações a partir de representatividades da cultura, o jovem que gostava de poesia e "músicas protesto", ao receber o DVD do ‘Gabriel, o Pensador’ de seu pai, percebeu que a cultura hip hop seria sua forma de expressão, um canal que poderia potencializar vozes, cumprir um papel social e levar conscientização à cultura preta. A integração de Allan ao movimento hip hop aconteceu por meio do grupo de *rap* do bairro da Cremação, o “Trilha do Canal”²²⁰, no qual ele pôde ter contato com outros MC’s e DJ’s e começar a participar dos poucos eventos que ocorriam na cidade.

Segundo a fala de Pelé, que já gostava de escrever poesias, em 2010, aos 19 anos de idade, juntamente com Everton Mc, Israel de Sousa, Dri Mc, R3 de Icoaraci, e entre outros integrantes, resolveram inovar, tirar o rap belenense dos moldes americanos executados em bailes raps tocados em locais fechados, e levar para as ruas articulando com cultura local. A partir disso, Pelé propõe uma nova relação social, com a população preta mostrando a sua força e contrapondo o que foi historicamente determinado.

Para entender esse encadeamento, atentamo-nos para duas rimas do artista: “Miragem” e “Me Querem”, de 2018 e 2020, respectivamente. A primeira rima, será associado a relação de poder dentro da família que evidenciam as questões raciais, com ideias que foram colocadas historicamente:

Eu sou tão chato que a minha mãe queria um filho branco
 Eu nasci preto de pirraça
 Ela me ama, mas as vezes ela solta alguma coisa
 É o convívio dela no meio dos branco reaçã
 Até hoje ela fala do meu cabelo
 Tiro por menos e acho graça
 Mas ela sabe que pra igualar os *boy* tenho que ser duas vezes melhor
 E ganhar na raça.²²¹

²¹⁸ Referência ao pai do artista.

²¹⁹ Pelé do Manifesto. Entrevista concedida em 2020. Belém-PA.

²²⁰ A “Trilha do Canal” surgiu por Alan e Brown, skatistas, que moravam na Ilha Bela (Invasão), no bairro da Cremação, e decidiram criar o grupo de rap a partir do contato que tiveram com o skate. Como moravam próximo a um canal de água e praticavam skate pela localidade, surgiu o “Trilha do Canal”.

²²¹ Pelé do Manifesto. “Miragem”, Pitiú Sessions, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dYu6NzkJTk>.

Dentro dessa afirmativa em sua rima, são percebidas hierarquias raciais que são reproduzidas no interior da família, principalmente, inter-raciais. Essas relações familiares, em que as pessoas brancas se sentem superiores, utilizam da branquitude como instrumento de poder. Mesmo que a mãe de Pelé do Manifesto não possua uma pele de cor retinta, Pelé não possui uma mãe branca, mas, sim, uma mãe com um pensamento que foi, em certa medida, branqueado que possui o seu efeito através do seu próprio filho. Portanto, com essas colocações, percebe-se que o processo de empoderamento do artista, não se deu de uma hora para outra e de dentro de sua casa, mas foi pelas vivências da rua.

Entende-se essas pontuações a partir das representações culturais, como a identidade evidencia um conjunto de símbolos que dão criação ao entendimento de uma realidade, do sujeito e da sua relação com o outro, assim, proporcionando questões identitárias no que diz sobre o “ser” de um alguém ou de um coletivo, individualizando os sujeitos e grupos, marcando suas diferenças. A identidade se insere dentro de um “circuito da cultura”²²², caracterizado por Hall (1997)²²³ como a forma que essa cultura é governada, regulada e relacionada com outras esferas de poder, e conseqüentemente, possibilita a criação de significados que dão sentido ao que somos. As práticas de significação envolvem relações de poder, definindo quem é excluído e quem é incluído²²⁴ a partir das questões de identificação de um círculo de sociabilidade. Essa sociabilidade é entendida dentro da cidade e o que compreende a desigualdades formadas: sujeitos dominantes e dominados, locais como centro e outros, periféricos.

O protagonismo de Pelé do Manifesto no bairro da Cremação contribui para os debates das vivências e os aspectos históricos construídos por meio do sentimento de pertencimento a um determinado grupo e lugar, pela cultura histórica e pela possibilidade da consciência. Com os novos discursos que surgem em torno dos “de baixo”, entende-se uma perspectiva de coletividade que abre uma zona que evidencia pensar a comunidade, a periferia e o subalterno no campo historiográfico. Esses debates são realizados desde a Nova História Cultural, em que a História passa a considerar outros sujeitos históricos e aspectos culturais populares.

Nunes e Costa (2018) demonstram que para essa visibilidade negra no Pará, a Academia do Peixe Frito propôs uma organização que enfatiza o valor atribuído a cultura diaspórica-

²²² HALL, Stuart, apud. WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 15.

²²³ HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & realidade**, v. 22, n. 2, 1997.

²²⁴ WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 18.

africana. Essa Academia, denominada de “Peixe Frito” por conta dos aspectos culturais de Belém, tinha a função de discutir os panoramas da população subalternizada da cidade, assim, o espaço de encontro desses intelectuais foi a feira do Ver-o-Peso, já que “o Ver-o-Peso é fonte inesgotável para aqueles que se dedicam à arte, tendo, além da feira, um porto ideal para início e fim de viagens ao mundo da imaginação”²²⁵. Com o desenvolvimento desses intelectuais que buscavam colocar em jogo a cultura negra/periférica no século XX, abriu espaço para outros poetas no século XXI buscarem por essa visibilidade, incluindo o rapper Pelé do Manifesto:

Sou neguinho sim sou preto com muito amor
 Daqueles que olha no espelho e acha foda sua cor
 Eu não nasci pra tá chamando ninguém de doutor
 A minha meta levantar cada irmão que tombou
 Demorou aí o mundo é nosso neguinho
 Eu quero tudo como quem não quer nada no sapatinho
 Eu vou chegando de mansinho sei que eu num tô sozinho
 Me esquivando da ilusão pra não ficar pelo caminho
 Nem tudo que reluz é ouro parceiro
 Paraíso onde se eu vim nos navio negreiro
 A rua me criou meu pensamento é ligeiro
 Essa música é um alô pra todos que são verdadeiro
 Ser duas vezes melhor? não? Cansei dessa parada
 Casei de ser o preto no estilo? 'Homem na estrada'
 De ver as tia atravessando a rua apavorada
 De provar que o celular é meu pra não levar porrada
 Não é frescura não me diz aí quem consegue
 Toda vez que entro no shopping o segurança me segue
 Todo mundo percebe todo mundo repara
 As câmera me persegue a polícia sempre me para
 Não vem de caô dizendo que num é preconceito
 Acha que preto é ladrão desde que mama no peito
 É o x da questão ninguém explica direito
 Porra minha descrição sempre bate com a do suspeito
 Sou neguinho sim então vê se num dá pala
 Chega de falar que meu lugar é na senzala
 Te cala se liga agora no que o preto fala
 O cheiro da revolta quilombola aqui exala
 Sei que você odeia o estilo do gueto
 Mas hoje finge que gosta de preto
 Diz acha foda o meu cabelo duro
 Diz que adora meus pano e os graffiti no muro
 Mais de 4 condução currículo na mão
 E a secretária sempre diz que eu não me encaixo no padrão
 Mas sem essa de tadinho dos neguinho irmão
 Eu vim mostrar com quantos raps se faz a revolução
 Eu não sou preto de alma branca não que treta
 Seu eu pudesse até a palma da minha mão era preta
 Igual a tinta da caneta que eu escrevo minha letra
 Meu orgulho tá no peito e não guardado na gaveta
 É por mim por ti pelos irmão tô aqui
 A minha meta é rimar até vê os preto sorrir
 A estrutura rachar e o império cair
 Um nova era começou pros descendentes de zumbi

²²⁵ PEREIRA, Edvaldo. Academia do Peixe Frito: presença da intelectualidade no cotidiano popular. **Asas da Palavra**, v. 15, n. 1, p. 41-48, 2018, p. 43.

E o mundo todo vai saber da nossa correria
 Eu vim mostrar com quantos raps se consegue a alforria
 E depois desse aqui é o fim de tudo que te incomoda
 Agora sim pode dizer que preto é foda²²⁶.

O *rap*, então, mostra-se como uma manifestação do popular em busca de direitos e uma maior visibilidade. Os cantores de *rap*, ao mesmo tempo que buscam por recriar uma valorização da comunidade negra, buscam também por incorporá-los às novas ordens mundiais, construindo suas próprias características como um sujeito presente ativamente em determinada sociedade. Portanto, Roberto Camargos (2015) mostra como que o *rap* no Brasil vem no momento que as atenções do governo brasileiro estão voltadas para políticas neoliberais, abalando ainda mais setores em que estavam em condições de vida indesejáveis²²⁷ por aqueles que possuem uma sustentação pelo capital.

Seguindo o que propõe Garcia (2011): “contundente ou político, comercial ou *underground*, o *rap* vem contribuindo na luta por reconhecimento e transformação do lugar fixado à população afrodescendente”²²⁸. Relacionando esse pensamento com o rapper Pelé do Manifesto e o bairro da Cremação, é perceptível que esse gênero musical auxilia na busca pela visibilidade do racismo sofrido diariamente por indivíduos negros, sendo observado por meio das composições do artista as consequências advindas de acontecimentos históricos que fazem considerar um efeito da colonização. A cidadania dos sujeitos negros é ameaçada devido aos pensamentos racistas enraizados na conjuntura brasileira, não sendo garantidos direitos básicos a esses sujeitos. Dessa forma, ao analisar a letra de Pelé é possível observar uma maneira de cumprir com a sua cidadania, retratando o racismo que assola o cotidiano dos indivíduos pretos.

O espaço da Cremação formou Pelé do Manifesto. A autoidentificação como sujeito negro parte do sentimento de pertencimento proposto ao lugar. O reconhecimento preto, a inserção ao movimento e principalmente ao rap, proporcionaram a Allan Roosevelt ficar no passado e surgir um novo sujeito, um indivíduo politizado que agora compreende o que é o racismo e luta para combatê-lo no decurso de suas rimas, principalmente, no seu lugar de origem: a Cremação. Mais uma vez, percebemos como a elaboração de rimas e beat são feitos para retratar vivências que parte do lugar de pertencimento.

O *rap* apresenta declarações e acusações sobre tal situação vivenciada por pessoas de uma camada própria, destacando uma exclusão, uma desigualdade social e racial, estritamente,

²²⁶ Pelé do Manifesto. “Sou Neguinho”, 2009.

²²⁷ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

²²⁸ GARCIA, Allysson Fernandes. O rap e a revolução: práticas musicais e identidade no 'período especial' cubano. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011, p.2.

com as populações de áreas periféricas que lutam diariamente contra essas condições que foram impostas. Ademais, diante das discussões das desigualdades e do ambiente periférico como citado anteriormente, Pelé dita as problemáticas que encontra dentro desse espaço, buscando por uma superação através de suas rimas e seu engajamento.

Trabalhar as questões raciais dentro da periferia é meio complexo porquê... o periférico não se entende como preto, ele se entende só como periférico. A palavra “preto” historicamente no Brasil ela carrega algo ruim, tudo que é do preto, é do negro é ruim. Então, ele não se entende e não aceita que ele é preto. Ele sabe que ele é periférico porque ele não mora na Doca, não mora em Nazaré, na Batista Campos, ele entende isso, que ele é periférico. Trabalhar essas questões é fundamental... é complexo, mas é fundamental pra gente que trabalha com isso, não só pra mim que sou rapper, mas pra professores, pra militantes do movimento preto e pra toda galera que quer desmistificar toda essa, essa... esse racismo cultural e histórico que tem no Brasil, pra que o periférico se entenda, ele entenda o mundo que ele vive, porque a partir do momento em que ele se entende como preto periférico ele acaba entendendo o mundo que o cerca, ele acaba entendendo que alguns olhares são racistas para com ele, ele acaba entendendo qual é o papel dele dentro da sociedade e dentro da comunidade, o que ele pode fazer para ajudar essa comunidade dele (sic)²²⁹.

Compreendemos que “os rappers se apresentam para seus próprios atores num movimento que intenta ser a “voz da comunidade”, porque surge no seio das comunidades periféricas e levanta problemas que atingem aquele determinado espaço”²³⁰, visando também o despertar da identidade por aqueles que compõem o espaço. Entretanto, pela fala de Pelé do Manifesto, percebe-se que ser da periferia não significa diretamente aderir à luta contra o racismo.

Entendendo quem são, os seus direitos, acabam por oportunizar uma possível participação ao movimento negro, com a finalidade de um andamento oposto às injustiças sofridas. Dessa forma, vozes são potencializando, manifestando-se em busca da liberdade e apanhando a autonomia perante as questões sociais, econômicas, políticas e religiosas do povo negro.

Quebrada sempre me abraça, na graça de um bom malandro
 Dos ‘beco’, dentro do gueto, respeito que eu tô chegando
 No peito sangue de preto, na veia já vai pulsando
 Na laje churrasco feito, isso é gueto que eu tô falando
 Moleque, linha chilena sem pena cortou na mão
 Cinquenta correu atrás que no alto tem dono não
 Travinha chutando a bola, de sola caiu no chão
 Não enrola, rua é escola e é mais dura pros vacilão
 Respeito conserva os dente, não tente mudar o jogo

²²⁹ Pelé do Manifesto. Entrevista concedida 2020. Belém-PA.

²³⁰ SOUZA, Marilene Lena Garcia. Movimento hip-hop e educação: impactos sociais da atuação dos rappers na trajetória escolar de jovens negros em Curitiba (1999-2005). In: Negro e educação 4: linguagens, resistências e políticas públicas/ Iolanda de Oliveira, Márcia Ângela da Silva Aguiar, Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, Rachel de Oliveira (orgs.) – São Paulo: Ação Educativa; ANPED, 2007, p. 96.

Que as regra é feita de pedra e quem quebra brinca com fogo
 Nós é duro na queda, não arreda ninguém é bobo
 Se o mundo devora tudo, pro mundo eu vou ser um lobo
 Olhando o movimento, ligado em cada passo
 Olhando o movimento, principalmente dos falso
 Correndo mais do que o vento, na rua eu tô descalço
 Que a corda nós não enforca e pros forte nós faz o laço
 A Cremação é gueto, a Cremação é Flow
 A Cremação é preto, a Cremação é show.²³¹

Em “*Gueto Flow, Preto Show*” é retratado o cotidiano no bairro da Cremação. A semelhança com outros espaços periféricos é evidente, mas é perceptível a relação do artística com o local. Dessa forma, Pelé propõe engajar os sujeitos que ali residem, buscando uma luta pela superação dos problemas existentes, principalmente, a partir da identidade.

Eu vejo a Cremação como a minha casa, como o meu local de descanso, meu refúgio, onde eu me sinto amado, onde eu me sinto seguro. E uma das formas de eu retribuir tudo isso que eu aprendi com a Cremação, né? Já que minhas vivências foram nela, meu aprendizado inteiro foi nela, eu tento retribuir isso. Então, tudo o que eu faço, os lugares que eu piso, eu sempre tento fazer essa associação com a Cremação e trazer o mundo também até ela. Tanto que todas as reportagens eu faço lá, justamente pra ter essa contribuição. E também, para ser uma referência para a ‘molecada’ que tá lá porque tento ser uma referência boa para o meu bairro.²³²

O espaço se caracteriza como um componente importante para a elaboração das rimas de Pelé do Manifesto, o que é formado pelo sentimento de pertencimento de um lugar específico. Pelé demonstra problemáticas do bairro da Cremação, em Belém do Pará, atreladas às suas vivências que potencializam a sua identidade racial. Entretanto, caracteriza esse espaço como o seu lar e busca levar retornos positivos para os sujeitos desse espaço por intermédio de seu *rap*.

Além de mostrar essa preocupação com o local em que viveu, Pelé do Manifesto busca exaltar a negritude com o objetivo de despertar a identidade racial e exaltar a estética negra. Essa foi a proposta do álbum citado acima lançado em 2020:

Figura 7 – Capa do disco "Gueto Flow, Preto Show"

²³¹ Pelé do Manifesto. Gueto Flow, Preto Show. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KzxwRx2et8Y>.

²³² Pelé do Manifesto. Entrevista concedida em 2022. Belém-Pa.



Fonte: Pelé do Manifesto, 2020.

Essa retratação da beleza negra em “Gueto flow, preto show”, é uma forma de contrariar um sistema não apenas pelo meio cultural, mas pela estética. Durante muito tempo, o ideal de beleza foi – e ainda se perdura – a europeia, branca, e isso, acabou por gerar uma baixa autoestima nesses sujeitos que influenciou em outros âmbitos. Analisando as questões históricas vivenciadas pelo povo negro, é perceptível um conjunto de lutas, como devem estipular formas de resistir a diversos âmbitos da vida, e na moda, na aparência não foi diferente. Por isso, neste álbum de Pelé do Manifesto são abordados os costumes, a forma de se vestir e a beleza negra. Uma das inspirações de Pelé do Manifesto é Marcelo D2, homem negro que traz a estética negra, com músicas que citam o “estilo de neguinho”:

Depois que eu me vici em rap, eu comecei a curtir Marcelo D2. Logo em seguida do Gabriel, “o pensador”, fui procurar mais coisas sobre rap e o Marcelo D2, diferente do Gabriel, é um home negro, ele trazia a estética negra com ele. Ele trazia músicas que ele falava ‘estilo de neguinho’ e pá, e eu falei: pô, estilo de neguinho é da hora, vou me vestir igual. Foi que eu comecei a me vestir igual, comecei a deixar o meu cabelo crescer porque no DVD dele, ele tá de cabelo grande e no making-of ele tá ensaiando e uma moça começa a fazer trança nagô nele, trança raiz e falei: vou deixar o meu cabelo crescer também e vou usar uma trança nagô. E ali foi aquele momento que eu comecei a me aceitar e me entender. Eu sempre souber que era negro, mas não entendia como funcionava, como o racismo atravessava e não aceitava. Até porque o padrão de beleza não era o meu padrão, era o padrão branco, louro, cabelo liso, características que não são minhas. E aí foi a virada de chave da minha vida, falei: não, vou me aceitar e vou aceitar a minha negritude. A partir desse momento, de 13 pra 14 anos, é o momento que começo a me aceitar, deixo o meu cabelo crescer e ali eu conheço outros artistas como de rap como Racionais, que tem a música chamada

“Negro Drama”, que trazem a vivência pra dentro da música, trazem dores de fato pra dentro da música²³³.

Com a fala de Pelé do Manifesto, percebemos que o processo de autoidentificação e aceitação da estética negra partiu da observação de outros sujeitos negros que demonstraram essas características. Na entrevista realizada com o artista, foi afirmado que sempre que um sujeito preto estava na mídia, existia a comparação, desconsiderando características próprias: “como se todos os indivíduos negros fossem um só, a gente não tivesse características próprias, mesmo não tendo característica física nenhuma”²³⁴.

Por isso, ao elaborar as rimas e pensar sobre suas características, foi necessário observar o outro, suas diferenças, e o que era cantado, formando assim, a sua identidade. A fala, a experiência e a vivência são pontos importantes na construção do ritmo e poesia, por esse motivo, os *rappers* procuram expressar seus sentimentos, experiências e incentivar outros jovens negros em busca da sua dignidade na vida social, cultural e em todos os aspectos necessários para o seu bem-estar.

Desde o primeiro contato com o *rap* e entendendo a importância do ritmo e poesia para a comunidade, Pelé do Manifesto, inspirado em outros artistas, iniciou a sua carreira de Mc. O primeiro disco chama-se “Gambiarra Periférica”, do ano de 2013, que representa o seu pensamento das vivências na periferia e a sua força contra o racismo. Analisemos a capa do disco:

Figura 8 – Capa do Disco "Gambiarra Periférica"

²³³ Id.

²³⁴ Id.



Fonte: Pelé do Manifesto, 2013.

A própria ideia “gambiarra” remete a estrutura que muitos periféricos buscam realizar durante a vida, os meios de improvisação na vida cotidiana vão além do meio musical. Essa “gambiarra” pode referir-se aos meios que os sujeitos periféricos precisam tomar para viver essa periferia, dentro da sua casa e fora dela. Na capa do disco, temos a imagem do artista Pelé do Manifesto de frente para um gorila, cantando fortemente enquanto esse gorila ouve de forma tranquila e com atenção. Isso pode nos fazer entender como o ritmo e poesia conscientiza e propõe um sentimento otimista para a transformação da vida dos indivíduos residentes da periferia e para os próprios *rappers*. O “Gambiarra Periférica” não possuía uma ideia concretizada, foram músicas construídas na carreira e juntadas no disco. Gambiarra refere-se a como foi construído: introdução por meio do celular, abafador sendo caixa de ovos e sem tripé. É perceptível como o difícil acesso para a gravação de músicas e falta de incentivos são somente mais umas das questões que influenciam a forma de fazer arte desse povo.

Pela capa do disco, com o artista cantando para um gorila, percebe-se uma forma de se posicionar contrariamente ao racismo que é sofrido. Pois, quando existem insultos para pessoas negras chamando-as de “macaco”, não se trata apenas da aparência física ou cor da pele, mas, também, trata-se de uma inferioridade na escala evolutiva e de uma prática de desumanização das pessoas afrodescendente, estando abaixo do ser humano. Assim, Pelé diz: “não é apenas a cor da pele, podíamos ser uma pantera também. Não é a cor da pele, é justamente tentar inferiorizar intelectualmente o negro”²³⁵. Portanto, a ideia da capa é demonstrar essa intelectualidade, a potencialidade da rima, cantando para um gorila que é feroz, mas no

²³⁵ PELÉ DO MANIFESTO. Entrevista concedida em 2022. Belém-PA.

momento, estando tranquilo. E Pelé diz: “se eu sou um macaco, eu vou ser um King Kong”²³⁶. Portanto, o racismo se caracteriza como uma aversão às pessoas negras, mas, que havendo consciência, existem posicionamentos contrários e lutas diárias para superar o racismo e a discriminação racial. Sobre esse ponto, Antônio Guimarães debate sobre a redução do antirracismo ao antirracismo, em que são utilizados como formas para negar a discriminação e desigualdade raciais ainda existentes, e essa negação acabou por consolidar o racismo, o que incomoda a população preta. Por essa lógica, “aparece a necessidade de teorizar as “raças” como o que elas são, ou seja, construtos sociais, formas de identidade baseadas numa ideia biológica errônea, mas eficaz, socialmente”²³⁷. Ainda, Fanon diz: “uma sociedade é racista ou não é”²³⁸.

Existem muitas justificativas dadas por uma classe dominante branca que alegam que o racismo não existe no Brasil, entretanto, quando observamos a realidade enfrentada por esses sujeitos, percebe-se a sua existência em diversos âmbito. Fanon diz que “o problema do negro não se desfaz no problema dos negros vivendo entre os brancos, mas sim no problema dos negros sendo explorados, escravizados, desprezados por uma sociedade capitalista, colonialista, acidentalmente branca”²³⁹. Assim, o problema é ainda estar aprisionado no colonialismo, por isso, é importante a perspectiva decolonial. Essa perspectiva contra o racismo, parte de lutas do povo negro pois são identificados problemas sociais que partem das questões raciais, o que não impede os sujeitos brancos de se construírem de forma antirracista.

Seguindo pela perspectiva antirracista, as rimas do seu segundo disco “Preto e Branco”, com Everton Mc, traz uma abordagem da regionalidade, mesclando a musicalidade do carimbó e do tecnobrega juntamente com o *rap*. Essa ideia partiu devido às cópias do exterior para a elaboração das rimas, muitas vezes, não considerando aspectos regionais, assim, é essencial o uso da localidade, tendo em vista que o rap retrata aspectos es. Esse disco tem esse nome por conta da parceria com o Everton, homem branco periférico, em que seguem no disco com a mesma narrativa das “baixadas” e fazem referência ao disco “Gambiarra Periférica”, com a abordagem sobre negritude, cantadas por Pelé do Manifesto. Uma dessas referências pode ser vista no rap “A voz do gueto”, gravado em 2018: em que é citado: “o rap num é cena / é caro o cinema / e a gente tá comprando DVD pirata / eu que sou malaco / me chamam de macaco / Só com uma track / mostrei que eles são primatas”²⁴⁰.

²³⁶ Id.

²³⁷ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Raça e os estudos de relações raciais no Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 54, p. 153, 1999.

²³⁸ FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas** / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008, p. 101.

²³⁹ Ibid., p. 212.

²⁴⁰ Pelé do Manifesto e Everton Mc. “Preto e Branco”. Belém-PA, 2018.

Além dessa referência, ainda nesse disco é visto já o início para o álbum “Gueto flow, preto show”, em que é citado: “a vida me bateu e eu cai pra carai / quase mudo o nome para menino Ney / a vida derrubou, mas eu levantei / por isso que me chamam de menino rei”²⁴¹. Percebe-se, então, que o artista faz uma conexão com em todos os álbuns, seguindo com a mesma narrativa étnico-racial e de empoderamento negro. Essa rima citada, foi elaborada em 2018, ano de copa do mundo com o jogador Neymar Jr., assim, o artista faz uma analogia das quedas do jogador em campo, a vida em que as pessoas negras vivem, pois como é dito por ele: “a vida bate nos negros, a gente cai, mas a gente se levanta sempre”²⁴². Abaixo temos a capa do disco:

Figura 9 – Capa do disco "Preto e Branco" com Everton Mc



Fonte: Pelé do Manifesto, 2018.

Na capa, o desenho de Pelé do Manifesto está em preto, enquanto a de Everton Mc está em branco, referenciando a cor da pele de ambos. Mesmo que o disco seja construído juntamente com um homem branco, é considerado os aspectos periféricos para a construção das rimas juntamente com o Everton. Para o Everton Mc, que é um morador da periferia, vive essa localidade e pode formular as suas crônicas baseadas em experiências. Pelé do Manifesto,

²⁴¹ Id.

²⁴² Pelé do Manifesto. Entrevista concedida em 2022. Belém-PA.

homem negro, foi questionado sobre qual a sua perspectiva em relação a homens brancos cantarem o rap:

Obviamente a maioria dos pobres são pretos, a maioria dos pretos são pobres. Isso aí é a característica social do nosso país, só que tem muitos brancos que moram na periferia e não tem privilégios econômico e ele também quer estar ali falando da realidade dele, como tem vários Mcs brancos que cantam. E o rap dá essa oportunidade, ele nunca vai ser barreira, impedimento pra ninguém. O rap é porta-voz de quem não tem voz, de quem precisa daquela voz. Obviamente é complicado um mc branco falando de racismo, ele vai ter uma visão superficial da coisa, né? A gente chama do “lugar de fala”, mas ele pode fazer rap sim.²⁴³

Com isso, entendemos que a construção do sujeito do ambiente periférico influencia o letramento, mesmo que o rap seja um estilo musical do preto. Com essa ideia, percebe-se uma modificação das ideias do que é o rap, em que existe diferentes discursos, não apenas racial, mas – quase sempre – periférico, desconsiderando as outras vertentes como o trap. Essas considerações cabem no que Homi Bhabha propõe, em que hegemonia europeia, precisa lidar nos dias de hoje com os grupos que se constroem a partir dela, assim, existe uma circularidade cultural, em que o cantor branco também utiliza elementos da cultura negra.

O último disco do artista aqui analisado, conduzindo-se no mesmo discurso, é “Depois de Sou Neguinho”, produção o Isma da Lab Multi Musical, tendo nesta primeira faixa, a produção musical de Beat do Tião. A rima que deu nome ao disco, “Depois de Sou Neguinho, tem o objetivo de demonstrar o Pelé de 2013, quando a rima “Sou Neguinho” ganhou grande visibilidade. Esse Pelé possuía uma rima mais ácida, *flow* gritado, entonação que demonstra a luta dentro de suas rimas. Depois, Pelé passou pelo Black Music com a finalidade de buscar o empoderamento negro, como visto em “Gueto Flow, Preto Show”.

Figura 10 – Capa do disco "Depois de Sou Neguinho"

²⁴³ Pelé do Manifesto. Entrevista concedida em 2023. Belém-PA.



Fonte: Pelé do Manifesto, 2023.

Na capa do disco, é presente o desenho das duas versões de Pelé do Manifesto, o Pelé menino e o que se tornou depois de Sou Neguinho que foi viralizado em 2013. Percebe-se também a presença ao fundo do Mercado de São Brás, local onde Pelé frequentava e organizou as batalhas com Everton Mc. A rima “Depois de Sou Neguinho” caminha pela mesma perspectiva de “Sou Neguinho”, com um tom mais rígido para demonstrar a intencionalidade da luta antirracista:

Quase que eu mudo o nome pra menino Ney, Lembra?
 eu falei isso lá na voz do Gueto
 Porque eu tô em boa fase desde que eu surgi
 E mesmo assim sou odiado por branco e preto
 Meu Flow ainda é Gueto meu show ainda é preto
 Igual Zé pequeno ainda sou indigesto
 Depois de Sou Neguinho isso era óbvio por isso que no meu nome leva Manifesto
 Ogum é o demônio, mas Odin é Deus o seu racismo em forma de tirinha
 Disseram que o Robert Johnson vendeu sua alma
 100 anos antes diziam que nós nem alma tinha
 É que eles não aceitam ver nós em destaque, e bem, é o baque sublime
 Só aceitam ver os pretos se tiver jogando bem no ataque do seu time
 É questão de servidão e eu não vim pra servir, a minha intenção esvazia o lugar
 Meus heróis não morreram de overdose não, sempre teve alguém pra matar
 Ainda me sinto kiriku e cês são karabá a fúria negra ressuscita outra vez
 Incomodando todos em todo lugar porque eu vim pra derrubar privilégio burguês
 Desde 2004 eu me sinto mais sóbrio, tipo libertação dessa matriz
 A pílula vermelha foi o hip hop, eu não sou Neo, eu sou Morfeu, e essa foi por um triz
 Na nossa Costa tem um alvo vamo se ligar
 Eu não confundo sucesso e fama
 Minha família ainda Mora no mesmo lugar
 Um dia eu sumo e me aposento tipo a Rihanna
 Eles juram que eu tô com grana e esqueci a quebrada minha Caneta é afiada estilo katana
 Eles em choque viram me chamaram de yasuke mas fora do palco ainda sou Nego drama

Eles louro da fama, pinta de artista, e eu?
 Lá fora foi o segurança
 Outro dia foi o PM, foi meu professor, e meu vizinho quando eu era criança
 Seu carro e sua grana já não me seduz nem sua loira nem seu Tag Heuer
 A gente Power Move e eles Power Ranger, eles são Black mirror e nós Black Power
 Dormindo na tempestade eu nasci do raio igual o tesla me sinto inventor
 Igual Kunta kinte eu nasci inquieto tataraneto dos negão que cês escravizou
 Minha cabeça não é troféu pra tá numa estante avisa pra esses cú que a vida não dá pausa
 Já fui da empreitada hoje sou empresário romantizar pobreza nunca foi a causa
 Quem teve a vida dura ficou duro e amargo sentimento nunca foi meu forte
 Avisa que eu voltei a ser o Pelé de antes só pra vocês saber que aqui nunca foi sorte
 Mudar o mundo como se você não muda meu sonho era tão pequeno eu quis uma bermuda
 Não tinha grana então eu resolvi ser Pablo o mundo queria Escobar mas eu virei Neruda
 Mudar o mundo como se você não muda
 Acorda meio dia em plena segunda
 Avisa pra esses Boy que aquele som é fake e que se a gente seguir eles nós se afunda.²⁴⁴

Na rima acima, Pelé faz referência não apenas a rima “Sou Neguinho”, mas também, ao disco “Preto e Branco” em que apresenta “Voz do Gueto”, assim, o artista busca referenciar a sua origem e a força da voz do preto/periférico. A ideia principal desse disco foi aflorar a negritude, com influências negras com a finalidade de proporcionar um protagonismo. A acidez proposta pela rima é construída por uma memória dos acontecimentos históricos que possibilitam a consciência e a construção de versos de reivindicações: “Meus heróis não morreram de overdose não, sempre teve alguém pra matar”, nesse verso é compreendido os aspectos da colonização. Outra rima que demonstra o objetivo do disco é “Versos Pretos”:

Com cara de latro olhei pros meus problemas
 Eles ficaram com tanto medo que até sumiram
 Conteí a minha história e antes de ir embora eles olha na minha cara e disseram eu te admiro
 As rosas não falam mas o espinho grita é pra não dizer que eu não falei das dores
 Desculpa minha falta de amor as vezes filha é que o mundo não é só flores
 Enquanto os preto morre uns tão vendendo o ódio, óbvio dinheiro ainda é só papel
 Iludidos com bicarbonato de sódio e falso pódio, ostentando Rommanel
 Nós num tem que provar nada pra sociedade preto é foda e que se dane os bico
 O trabalho dignifica o homem pobre a mais valia deixa o patrão mais rico
 É uma luta desleal e eu torço pro mais fraco é minha quebra de expectativa
 É que as coisas começaram a dar certo quando eu tive uma mudança de perspectiva
 Até o Hades tinha a Proserpina do seu lado até no inferno o importante
 Mas na era carnal desses homem de pedra corações são simplesmente troféus na estante
 É que vocês nunca entendem o que a gente cita não importa o que a gente grava
 É tão estranho cês gritando fogo nos racista e se matando por Nike com mão de obra escrava
 O problema é o consumo não o consumidor, pressão coercitiva status ordinário
 Não importa quantos rap foda eu escrevi, tá vivo na minha idade é revolucionário
 E quantos preto que não tão no topo tipo guina na cidade
 Mofando atrás da porra de uma grade
 Mofando atrás da porra de balcão com ódio do patrão por falta de escolaridade
 Garoto eles te querem morto não querem no aeroporto o Filho da empregada com filho do patrão
 Garoto eles te olham torto quem te deu esse esgoto não quer perder a muleta do padrão
 Garoto eles te querem morto pra eles é desconforto cê vencendo com esse diploma na mão
 Garoto eles te olham torto pra sua quebrada cê é Porto e valoriza os belos traços de negão

²⁴⁴ Pelé do Manifesto. “Depois de Sou Neguinho”. Belém-PA, 2023.

Garoto eles te olham torto
 garoto eles te querem morto
 Mas quando a quebrada invade o sistema eles pioram e é estilo rolezinho
 É shopping é loja é universidade nós vamo tomar tudo dos playboyzinho
 Então passa pavor vocês matam a gente é a gente tem que fingir que é pacífico
 Reclama com Deus, não com os meus e à partir hoje nosso ato é cívico
 Pro azar de vocês hoje eu vim pra vencer e o que eu quero é racista aos prantos
 A culpa não é minha eu só despertei então joga essa culpa lá pro Milton Santos
 Globalização não é vista de cá só miséria miséria miséria miséria
 Depois desse disco pode me internar que a coisa é séria é séria é séria
 Não voa tão alto, não sonha tão alto, amanhã vê se cê corta o cabelo
 Então foda-se eles vou ser o que eu quiser tipo Julius invadindo seu pesadelo
 Não sou preto dócil igual Charlton Benxs se enquadrando pros caucasiano
 Que sacar um pouco dessa minha raiva é só assistir Colin em preto e branco.²⁴⁵

Em “Versos Pretos”, o rapper inicia com uma forte entonação cantando os primeiros versos com a finalidade de mostrar o fim que teriam os seus problemas ao afirmar que olharia para eles com “cara de latro”, ou seja, com cara de mau. Essa perspectiva demonstra como as pessoas da periferia buscam se concretizar por uma rigidez, uma potência carregada durante toda a vida para lidar com os problemas presentes nas suas realidades. Por isso, olhar com a “cara de latro”, é encarar diariamente os problemas sem recuar. Em “Versos Pretos”, pode ser entendido o jogo de palavras realizado pelo artista, no qual o próprio nome da música, refere-se ao método “verso branco” da literatura, que é quando não há rima.

Nos versos das duas rimas, é perceptível a releitura do disco “Gambiarra Periférica, em que essa periferia e negritude é colocada em vitalidade dentro do “Depois de Sou Neguinho”. Para o artista, dentro de todos os discos citado, “Depois de Sou Neguinho” é o que mais apresenta personagens negros com a finalidade pedagógica de contrariar estereótipos e referir-se ao protagonismo negro. As rimas de Pelé do Manifesto possuem essa finalidade: ir na contramão do pensamento eurocêntrico formado com a intenção de despertar uma consciência na juventude negra. De acordo com Manuel Tavares e Sandra Gomes, ainda existe “uma pedagogia de caráter eurocêntrico se mantém por interferência da colonialidade, do poder, das mentes e do conhecimento (...) que se mantém e se traduz numa espécie de racismo epistêmico, não admite outras lógicas”²⁴⁶.

Com essa história eurocêntrica, a colonialidade ainda se faz presente e marginaliza todas as formas culturais distintas do europeu. Dessa forma, a proposta decolonial presente nas rimas dos rappers, aqui, em especial, de Pelé do Manifesto, apresenta um sentimento de esperança, um otimismo, uma mudança de perspectiva que deve partir de lutas concretas diariamente, se

²⁴⁵ Pelé do Manifesto. “Versos Pretos”. Belém-PA, 2023

²⁴⁶ TAVARES, Manuel; GOMES, Sandra Rosa. Multiculturalismo, interculturalismo e decolonialidade: prolegômenos a uma pedagogia decolonial. *Dialogia*, [S. l.], n. 29, p. 47–68, 2018, p. 60.

posicionando de forma politizada. Sobre a decolonialidade, os mesmos autores dizem: “sugere resistência, insurgência e transgressão (...) deve corresponder uma pedagogia da resistência e da insurgência, uma pedagogia da esperança²⁴⁷”.

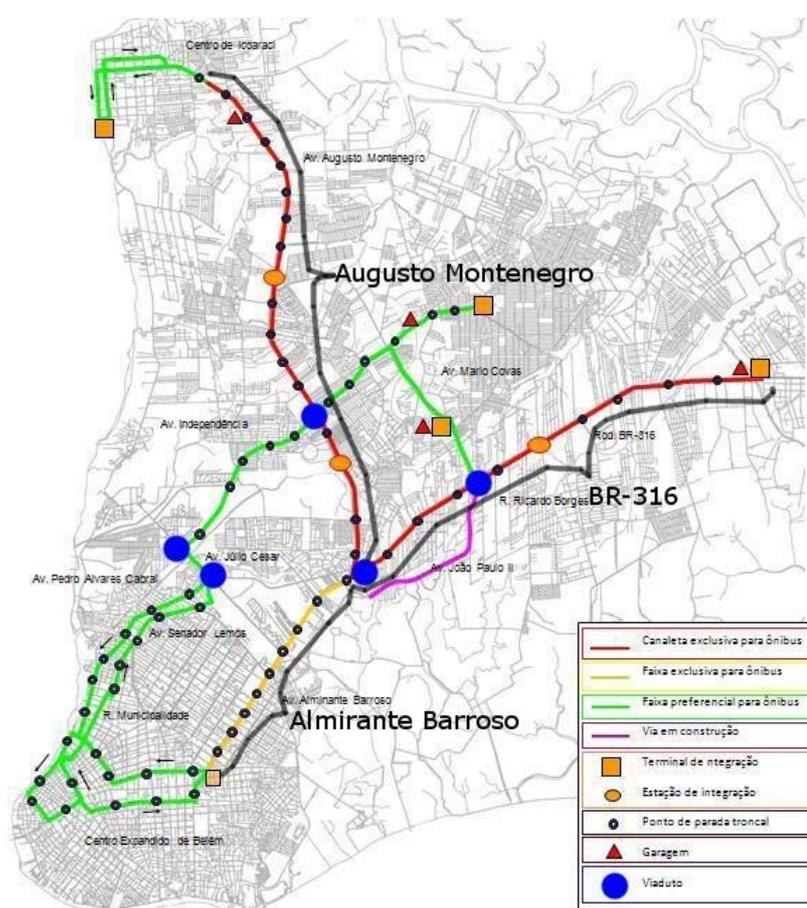
Dentro de todas as concepções pontuadas, percebe-se a periferia como local de incomodo porque esses sujeitos estão a todo momento atentos para realizar análises do seu cotidiano e se constroem como sujeitos engajados, para isso, as discussões realizadas e a cultura formada na periferia contribuem positivamente, em que o ritmo e poesia possui este papel fundamental de delegação, além disso, pode proporcionar novos caminhos e visibilidade para os rappers que desenvolvem essas rimas engajadas.

²⁴⁷ Ibid.

CAPÍTULO 3: O RAP É ARTE E OFÍCIO

A finalidade deste capítulo, no primeiro momento, seria retratar os artistas de rua que estão presentes nos transportes públicos e utilizam a arte do rap como seu “ganha pão”. Algumas problemáticas impediram a realização da pesquisa com esses artistas que são denominados “rappers do asfalto”, pois rimam enquanto são conduzidos nos ônibus da cidade, especialmente, nas avenidas Almirante Barroso e Augusto Montenegro²⁴⁸.

Figura 11 – Extensão das Avenidas Almirante Barroso e Augusto Montenegro



Fonte: Disponível em: <https://www.skyscrapercity.com/threads/pa-regi%C3%A3o-metropolitana-de-bel%C3%A9m-infraestrutura-e-transporte.1516606/>.

As avenidas Almirante Barroso e Augusto Montenegro possuem 6km e 14 km de extensão, respectivamente. Assim, os rappers vão rimando, descendo e subindo dos transportes públicos, durante o trajeto de todas as duas avenidas até chegar em São Brás, local onde

²⁴⁸ São umas das principais avenidas da cidade, em que apresentam um grande fluxo de pessoas e tráfego.

acontece uma das principais batalhas em Belém, citada no capítulo anterior. O primeiro contato com esses sujeitos deu-se, no ano de 2023, no próprio coletivo quando foi percebido o trabalho realizado durante vários dias, em que diferentes artistas subiam nos transportes em duplas ou individualmente para realizar o seu trabalho.

A partir do contato estabelecido com alguns, houve a criação de um grupo no aplicativo de mensagens instantâneas *Whatsapp*, em que se efetuou uma explicação sobre o trabalho e a concordância do andamento da pesquisa, com a pesquisadora frequentando futuras batalhas de rap na praça do Marex²⁴⁹. Entretanto, após alguns dias, foi enviada uma mensagem de voz de um dos integrantes com os seus questionamentos para não realização das entrevistas e do trabalho.

Após isso, em torno de três outros artistas procuraram pela pesquisadora e questionaram essa visibilidade na pesquisa dos artistas do asfalto²⁵⁰, pois, considerou-se que a autora é branca e que não possui o direito de debater sobre o assunto por não fazer parte do movimento como ‘mana’ ou ‘mina’, sendo dito: “não precisamos que falem por nós. Se trabalhamos com a voz todos os dias, sabemos falar por nós”²⁵¹. Essa fala do artista nos faz perceber esses sujeitos como intelectuais orgânicos, ligados ao seu grupo, que legitima o “ser porta-voz” da periferia, mas que também, querem que seja restrito a eles. Todavia, Fanon diz que “uma experiência subjetiva pode ser compreendida por outrem; e não me agrada nem um pouco dizer que “o que é problema negro é meu, apenas meu” e em seguida me pôr a estudá-lo”²⁵².

Já outros, até concordaram²⁵³, mas, devido aos questionamentos realizados, a ideia do capítulo foi repensada e buscou-se por outras estratégias. Dentro disso, cabe pensar o que a própria pesquisadora representa neste meio. As problemáticas desta pesquisa partiram de indagações por um ponto de vista educacional ainda na graduação, quando foi percebida em sala de aula a necessidade da discussão das questões étnico-raciais. Portanto, apesar de não fazer parte da cultura hip-hop, a o papel da pesquisa surge devido às problematizações históricas e percepções docentes.

²⁴⁹ A praça do Marex, no conjunto habitacional do Marex, no bairro Val-de-Cans, é um centro sociável, em que a cultura hip hop se faz presente, tendo em vista que nessa praça é onde se encontra uma das maiores pistas de *skate* da cidade de Belém.

²⁵⁰ Nome dado aos rappers que realizam o “corre” nos transportes públicos.

²⁵¹ Anônimo. Conversa realizada no dia 19 de março de 2023. Via rede social.

²⁵² FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas** / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008, p. 101.

²⁵³ As mensagens foram postadas publicamente contra a pesquisadora em uma imagem compartilhada em sua rede social após a qualificação da dissertação de mestrado, em março de 2023. Mas, infelizmente, os questionamentos foram perdidos.

Ademais, o contato próximo com o artista Pelé do Manifesto, o qual também não é “bem-visto” por esses artistas devido ao seu reconhecimento artístico na cidade de Belém – problemática discutida nos capítulos anteriores, em que podem existir questionamentos de *rappers* sobre outros *rappers* quando canta para além das periferias e tonam-se famosos –, proporcionou um interesse maior da pesquisa, pois, reconheceu-se a luta e a importância de falar sobre os artistas pretos nas aulas de História. Essa perspectiva educacional, o rap com o viés pedagógico, será discutida no último capítulo da dissertação.

Com essas indagações partindo dos artistas dos coletivos, apesar do sentido de fraternidade familiar entre os integrantes do hip hop, foi percebida uma zona de conflito entre os próprios artistas, entre concordâncias e discordâncias que impediram o seguimento das entrevistas. Um dos exemplos que demonstram esses conflitos e discordâncias entre os artistas, mesmo já citando que uns concordaram e outros não para o procedimento da pesquisa, é a fala de um dos questionadores a respeito do posicionamento do artista Pelé do Manifesto sobre o trabalho desenvolvido: “se o Pelé te deu trégua, ele é ele. Nós não, não queremos simpatia com você.”²⁵⁴, fala do artista do asfalto referindo-se a pesquisadora. Esse termo “trégua”, é utilizado para dar uma pausa, suspender algo temporariamente. Entretanto, neste caso, foi percebido como “dar confiança” para participar da pesquisa.

Portanto, concluiu-se que não seria concedida uma autorização entre os artistas para a escrita do capítulo. Essa ideia nos leva a entender como existem disputas simbólicas dentro do próprio movimento, que contrapõe a percepção de que os sujeitos “que pertencem a mesma cultura compartilham um mapa conceitual relativamente parecido, elas também devem compartilhar uma maneira semelhante de interpretar os signos de uma linguagem, pois só assim os sentidos serão efetivamente intercambiados entre os sujeitos”²⁵⁵. Por mais que entrem e concordância e partilhem da mesma cultura, os sujeitos são seres individuais. Além disso, é percebido o retrato de uma segmentação interna ao grupo, em que demarca posições de poder diferentes entre aqueles que estão em evidência pela difusão musical e aqueles que experimentam o rap dentro dos coletivos da cidade.

Com a percepção de representação cultural e de poder dentro de um determinado âmbito, nos faz questionar a coletividade em prol de uma individualidade, mesmo quando partem de ideias gerais presentes no grupo. O *rapper* precisa legitimar quem ele é na cena do hip hop, individualmente, para ganhar o seu espaço e “respeito” de outros integrantes e, assim,

²⁵⁴ Anônimo. Conversa realizada em 19 de março de 2023. Via rede social.

²⁵⁵ HALL, Stuart. Cultura e representação. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016, p. 38.

chegarem a concordâncias. E essa ideia, novamente, pode ser vista dentro de uma eventual hierarquia dentro do rap, como foi citado sobre os “embalistas” no capítulo 1 da dissertação. Aquele que possui uma menor visibilidade, torna-se questionador.

O mesmo artista do asfalto que questionou o capítulo que seria escrito sobre eles, falou a respeito dos integrantes que pertenciam ao MBGC, do primeiro grupo de rap criado na cidade na década de 1990: “O que eles estão fazendo hoje pelo hip-hop? O que o Bruno BO faz pelo movimento? O que ele está mobilizando, como ele está mobilizando?”²⁵⁶. Portanto, os sujeitos que estão presentes mais recentemente expressam cobranças aos mais velhos. Existe uma tensão entre os sujeitos que se consolidam como famosos no meio do rap, pois, aqueles que possuem uma visibilidade menor, podem considerar um “esquecimento” ao movimento mesmo quando os rappers de sucesso estão propagando as ideias a um público maior e trazendo retornos até financeiros, como é o caso do Pelé do Manifesto ao realizar contribuições com o objetivo de novas produções artísticas e movimentações dentro da periferia.

Como dito, aqui teria o objetivo de trabalhar com os *rappers* de rua, dos coletivos, alcançando a sua arte como um ofício, um trabalho. Mas, a performance desses artistas, executado como questionadores, impediram o processo dessa perceptibilidade. O que não é questionado pela pesquisadora, cada um possui o seu direito, dentro de suas próprias lutas, lutas essas que estão sendo debatidas durante todo o trabalho: negra e periférica. Existe um trabalho desenvolvido pelos próprios rappers que consolida uma visão de que a força motriz para o rap acontecer deve partir deles mesmos, é um “trabalho de propagação assumido pelos próprios rappers, ao defenderem o ponto de vista como uma questão-chave de sua prática sociocultural”²⁵⁷.

Para Bourdieu, “o campo do poder é também um campo de lutas”²⁵⁸. Dessa forma, dentro desse campo de poder existe o domínio, que pode ser conquistado pela herança ou pela vontade de vencer²⁵⁹. No caso dos rappers, ao ingressarem na cultura hip-hop, são acolhidos, pois, como dito por Pelé do Manifesto “o rap é pra quebrar barreiras, jamais vai limitar alguém”²⁶⁰. Mas quando esses sujeitos se constroem como engajados, tornam-se questionadores e com isso, podem formar campos de luta dentro do próprio meio cultural. Esse espaço de divergência entre os sujeitos, mesmo com os “manos” se acolhendo entre si, é adverso ao campo

²⁵⁶ Anônimo. Conversa realizada em 19 de março de 2023. Via rede social.

²⁵⁷ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 82.

²⁵⁸ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 1996. São Paulo: Companhia das Letras, p. 24.

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ Pelé do Manifesto. Entrevista concedida em 2023. Belém-PA.

do poder pela herança, pois, para começar a rimar, geralmente, os rappers partem de influências e tornam-se engajados com aqueles que os ensinaram.

Devido a isso, os que já pertenciam a cultura hip-hop elaborando rimas, passam a interrogar esses sujeitos dentro do seu próprio rap construído. Para Bourdieu “as ações, as interações, as relações de rivalidade ou de conflito, (...) que formam o curso das diferentes histórias de vida, não são mais que umas tantas oportunidades de manifestar a essência”²⁶¹, as rimas são construídas com intencionalidades carregadas de significados do próprio sujeito. Sobre as interrogativas e indagações realizadas por esses indivíduos àqueles que entram para a cultura na contramão do que é defendido pela maioria, analisemos “Na Rua” do Mc Tio Black:

Vi muitos vários outros grupos nascer
Muitos deles também vi morrer
E muito otário entrando na cena
Arranjando problema
Só querendo ser
Subindo no palco pra se aparecer
Mas os que são falsos não vão vencer
Porque os verdadeiros estão sempre atentos
Na linha de frente para os combater.²⁶²

Pelas rimas, percebe-se a zona conflituosa existente entre esses indivíduos do *rap*, e como os personagens que já estavam a um certo tempo na cultura acabam se colocando, de certo modo, em um grau acima dos novos sujeitos que começam a fazer rima. Outro ponto que pode ser sugerido, é que existe uma análise de rimas e das performances em palco desses rappers que estão entrando na cultura hip-hop por aqueles que já faziam parte da “cena”.

Com essas discussões, podemos nos atentar ao que é trabalhado por Michel de Certeau a respeito da cultura popular, em que é criado um jogo de manobras com forças que são distintas, que existem variadas maneiras de fazer a batalha com o outro, no qual o que é estipulado a atividade resistente do grupo, em que o sujeito deve desemaranhar-se em uma rede de forças e representações²⁶³.

Para além desse campo de luta entre os próprios sujeitos do rap, essa elaboração do letramento, da performance, do acesso ao palco, pode ser compreendida por uma perspectiva de trabalho, por um ofício que proporcionará engajamento, visibilidade e até retorno financeiro para alguns que enxergam no rap a possibilidade de sustento, mesmo quando isso causa acusações por parte dos outros sujeitos que fazem parte da cultura e proclamam, de certa

²⁶¹ BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. 1996. São Paulo: Companhia das Letras, p. 28.

²⁶² Tio Black. “Na rua”. 2022. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=tr3LN2Hfu8s>.

²⁶³ CERTEAU, M. A invenção do cotidiano I: as artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 79.

maneira, o acesso restrito do hip-hop à periferia. Roberto Camargos nos mostra que o rap se tornou hegemônico na perspectiva de defesa do ponto de vista dos artistas²⁶⁴. Portanto, para alguns indivíduos da cultura, criou-se a ideia de um caminho único a ser seguido por esses sujeitos, no qual eles mesmos se constroem como engajados com um discurso único e específico do seu local.

Nas primeiras décadas após a abolição, muitos ex-escravizados procuraram por formas de trabalho individuais e perceberam no campo musical uma possibilidade. Esse ponto é importante devido as configurações urbanas que foram tomadas durante o início do período republicano, discussão realizada no capítulo 2. No tempo presente, em meio ao cotidiano urbano e acelerado da cidade de Belém, muitos jovens buscam por meio das rimas, dentro dos ônibus da cidade, chamar atenção da população para *o rap*, de forma dinâmica e divertida. Os mc's, dentro dos transportes públicos, mobilizam diversas referências como características físicas e comportamentais de pessoas presentes nos coletivos para fazer suas rimas naquele momento de forma improvisada, em que demonstram o seu trabalho e o seu dom de rimar, ganhando em troca gorjetas dos passageiros.

Esse retrato do dia a dia em Belém é resultado de um processo histórico de abandono da população negra pelo estado brasileiro, desde quando a abolição da escravidão se deu, os negros ficaram abandonados a sua própria sorte e buscaram alternativas de sobrevivência, na maioria das vezes, a informalidade. Além desta reflexão, pode-se dizer que o que marca a subalternização da população afro-brasileira, foi também, a hierarquização quanto ao acesso aos direitos e o emprego da ideia racialista presentes na relação entre Estado e sociedade. Visto que, “a definição e o alcance desses direitos estiveram diretamente relacionados com uma contínua produção social de identidades, hierarquias e categorias raciais”²⁶⁵.

Isso é um reflexo pós-abolição e a historiografia acaba “passando a enfatizar os embates entre as expectativas dos libertos, que se definiam na forma de um “projeto camponês”, e as condições políticas de acesso à terra e de garantia da sobrevivência em diferentes situações regionais”²⁶⁶. Mesmo que seja a forma de trabalho encontrada por esses *rappers*, nos coletivos, é algo incerto e sem assistência do Estado.

Exemplo disso, em que a forma de fazer a arte é desprezada como forma de trabalho, é a experiência artística do jovem paraense Thiago Gomes, cujo nome artístico é “TH091”, que

²⁶⁴ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 82.

²⁶⁵ RIOS, Ana Maria; MATTOS, Hebe Maria. O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 5, p. 170-198, 2004.

²⁶⁶ Ibid.

após sofrer violência policial no início do ano de 2023, quando ele e outro MC faziam rap estilo livre na praça Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré em Belém, capital do Pará. Durante a abordagem, Thiago foi jogado no chão e teve um joelho pressionando seu pescoço, enquanto seu amigo tentava impedir a violência contra ele, mas foi detido com o uso de spray de pimenta, viu a oportunidade de produzir rimas e trazer uma visibilidade para o ocorrido:

No início desse ano, dois rappers faziam freestyle na praça Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré em Belém, capital paraense. Durante a abordagem, Th foi jogado no chão e teve um joelho pressionando seu pescoço, enquanto seu amigo tentava impedir a violência contra ele, mas foi detido com o uso de spray de pimenta. Junto de Mytcho, o que mais o motivou a criar a música foi o momento de dor, desespero, raiva, angústia e revolta que o artista paraense estava passando. Th precisava expressar tudo isso de alguma forma. Desde criança ele já rimava e escrevia letras, o que futuramente o levaria a participar de várias batalhas de rap, local que sempre foi uma forma de expressar seus sentimentos.²⁶⁷

Thiago Gomes nasceu em Dom Eliseu, no interior do Pará e morou durante muito tempo no bairro da Pratinha, em Belém. A experiência negativa sofrida por Thiago Gomes, lhe colocou em uma nova percepção de mundo, no qual buscou denunciar o abuso da força do estado sobre ele e a violência policial, por meio da música “Eu não sou bandido”, evidenciando sua vulnerabilidade social devido ao seu trabalho de estar naquele momento vinculado a informalidade e a arte de rua, o rap, inserido na cultura hip-hop. Para aprofundar a compreensão da perspectiva do rapper, em uma entrevista concedida a um jornal da cidade de Belém, Thiago Gomes afirmou: “Fazer uma música para protestar contra tudo isso que eu estava sentindo é uma forma de alívio, como se eu estivesse lavando minha alma, como se precisasse compartilhar com as pessoas o que aconteceu”²⁶⁸. Observemos a rima:

Eu não tinha droga
 Eu não tinha arma
 Eu não sou bandido!
 Depois de ser abordado
 Eu fui algemado, fui coagido!
 A arma tava apontada
 Mas se eu pudesse eu tinha fugido!
 Isso foi por muito pouco
 Se ele me atira eu tinha morrido, né?
 Mas eu agradeço, tudo tem um preço
 Nego eu estou vivo!
 No corre não te obedeço
 Tu não é meu pai e eu tô sem justiça!
 Você tem meu endereço
 Me querem morto, mas eu estou vivo!
 Você tem meu endereço

²⁶⁷ Descrição do vídeo “Eu não sou bandido”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xc7UgW17MUU>.

²⁶⁸ Entrevista concedida ao jornal O Liberal. Em: 05/12/2023.

Me quer morto, mas eu tô...²⁶⁹

A partir do conhecimento da fala do artista para o jornal, podemos relacionar a música “Eu não sou bandido” a um ato de coragem do jovem, que utiliza sua experiência negativa para ressaltar a histórica dificuldade dos homens negros a conseguirem respeito da sociedade branca, sobretudo por parte da polícia, pois, como escreveu o psiquiatra martinicano Franz Fanon “o preto é um brinquedo nas mãos do branco; então, para romper este círculo infernal, ele explode”²⁷⁰.

As rimas acima, relata claramente o que foi vivido pelo artista na ação policial. É perceptível a sua indignação, principalmente, por ele estar realizando a sua arte e “não ser bandido”. Thiago estava rimando, fazendo a sua arte, mesmo não possuindo nada que o incriminasse, ele foi algemado, coagido e viu a possibilidade de ter sido morto. Mas para além disso, Th091 diz “eu agradeço, tudo tem um preço”. Isso nos faz pensar como “os rappers consideravam as suas posturas e arte como fruto do engajamento assumido (...) sensíveis às experiências vividas no mundo que lhes era proposto retrucaram”²⁷¹. Por isso, esses sujeitos do rap se colocam contra o Estado e um sistema dominante e pode ser percebido pelo verso “no corre não te obedeço”, ou seja, no rap, que é visto como o trabalho, não é local para o Estado.

Antes das rimas iniciarem, Th091 apresentou os áudios de sua avó demonstrando preocupação: “Thiago, boa tarde! Thiago, me responde! O que tá acontecendo contigo aí? Me responde aí! Eu tô aqui preocupada porque a Cris me passou um áudio aqui que tu tava indo sendo preso injustamente”²⁷², seguiu também com áudios de sua mãe: “Thiago, meu filho, fala pra mim o que você fez. Thiago! Tu tem certeza que tu não tinha droga, meu filho? Tu tem certeza que tu não tinha droga”²⁷³.

Essas falas demonstram as preocupações diárias de mães e avós da periferia com os seus filhos, o que pode ser visto também nas rimas “Dias melhores virão” do MBGC, escrito na década de 1990, que retrata o papel dessas mulheres: “ela só pensa no menino que ela cria com

²⁶⁹ TH01. “Eu Não Sou Bandido”. 2023. Belém-PA Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xc7UgW17MUU>.

²⁷⁰ FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas** / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008, p.139.

²⁷¹ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 112.

²⁷² Áudio apresentado no rap “Eu não sou bandido”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xc7UgW17MUU>.

²⁷³ Idem.

tanto carinho, é por isso que ela não se rende”²⁷⁴. Portanto, pode-se dizer que é algo que se perpetua.

A produção do videoclipe obteve mais de 13 mil visualizações na plataforma do *Youtube*. Essa visibilidade concedeu a oportunidade de o artista representar o Brasil e a região da Amazônia no exterior. Th01 foi à Nova York por meio do festival da ONU, a 15ª edição do festival de vídeo da Juventude Plural+, organizado pela Aliança de Civilizações das Nações Unidas (UNAOC). Agora, analisemos algumas cenas do videoclipe:

Figura 12 – Abertura do Videoclipe "Eu Não Sou Bandido" - TH091



Fonte: TH-G e Mytcho, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xc7UgW17MUU>.

A abertura do vídeo, com direção de Maycon Nunes, retrata a periferia, bairro da Pratinha em Belém, em 2023. Ao mostrar a sua localidade, Th-G, hoje chamado de Th091, demonstra a “aparência” do rap, o seu lugar de pertencimento. O artista busca exprimir seus sentimentos de forma perspicaz a partir daquilo que foi vivenciado. O que aconteceu de forma negativa, decorrente do racismo, possibilitou a criação de um dos seus grandes sucessos, que também proporcionou a sua ida até Nova York. O vídeo se inicia com o rapper escutando os áudios de sua avó e mãe, posteriormente, oferecendo como resposta as rimas narrando o que havia acontecido.

É notório que tudo que é vivido por esses sujeitos são percebidos como possibilidades de elaboração de rimas, principalmente, quando ocorrem casos específicos como de opressão e racismo. Desta maneira, os rappers se constroem por suas músicas como se “alguns setores da

²⁷⁴ MBGC. “Dias Melhores Virão”. Preserve a sua espécie. 1999. Belém, Pa.

sociedade estavam em guerra”²⁷⁵. Não obstante, esses sujeitos caracterizam a sua cultura como forma de demonstrar o que é a periferia e como o seu próprio artifício para se colocar como oposição. Além disso, é “preciso ir em direção contrária àquilo que foi construído como o melhor caminho pelos seus antagonistas”²⁷⁶.

Figura 13 – Demonstração da localidade periférica de Th091 no clipe



Fonte: TH-G e Mytcho, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xc7UgWI7MUU>.

A criação da rima foi uma forma do rapper expor os seus sentimentos diante do ocorrido, o qual sentia a necessidade de demonstrar ao mundo como forma de protesto e colocando em vigor o que é considerado como rap. A segunda parte da rima continua com os seguintes versos:

Vivo no chão
 Joelho no pescoço não pode
 Tentaram matar mais um preto
 Me senti como George Floyd
 Só que eu nunca fecho com cone
 Todos vão lembrar do meu nome
 Eu duvido você juntar todos os amigo de farda e subir onde a bala come
 Mas eu tô vivo no chão
 Joelho no pescoço não pode
 Tentaram matar mais um preto
 Me senti como George Floyd
 Só que eu nunca fecho com cone
 Todos vão lembrar do meu nome
 Eu duvido você juntar todos os amigo de farda

²⁷⁵ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 115.

²⁷⁶ Idem.

e subir onde a bala come²⁷⁷

Na segunda parte das rimas, é evidenciada a opressão que aqui já foi bastante discutida sofrida pelo rapper e por outros sujeitos pretos periféricos. É perceptível que esses sujeitos buscam viver em constante alerta devido ao racismo que é presente em seu cotidiano, tendo em vista que o homem preto precisa buscar constantemente por meios para contornar a realidade e provar sentidos contrários aos preconceitos formadas sobre eles. É notória a denúncia formada por meio da frase “eu duvido você juntar todos os amigo de farda e subir onde a bala come”, demonstrando indignação do povo preto com a forma violenta dos policiais agirem dentro da periferia, ao mesmo tempo, mostrando força e a coragem para enfrentá-los. Além dessa interpretação, também pode existir a denúncia da falta de dignidade presente nesse ambiente, afirmando que qualquer outro cidadão, inclusive a polícia, não conseguiria viver com a falta de direitos básicos de todo indivíduo, como saneamento básico, educação, saúde e segurança pública. Ademais, pela violência sofrida, o rapper se compara ao caso de George Floyd:

Figura 14 – Representação de Th091 vendo o noticiário sobre assassinato de George Floyd em "Eu não sou bandido"



Fonte: TH-G e Mytcho, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xc7UgW17MUU>.

²⁷⁷ TH01. “Eu Não Sou Bandido”. 2023. Belém-PA Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xc7UgW17MUU>.

É perceptível a identificação que os cidadãos pretos e periféricos têm ao observarem o caso televisionado de George Floyd, tendo em vista que esses sofrem diariamente a opressão advinda de um sistema sociopolítico racista. Assim, são acometidos pelo constante medo da violência, da prisão e, principalmente, da morte, mesmo que não haja motivos para isso, sendo muitas vezes julgados pela cor da pele. Assim, o Th091 buscou retratar esse sentimento e a comparação com o caso de George Floyd em “Eu não sou bandido”. Na imagem a seguir, a pesada cena demonstra essa comparação:

Figura 15 – Cena do clipe 'Não sou bandido', Th 091, comparado ao caso George Floyd.



Fonte: TH-G e Mytcho, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xc7UgW17MUU>.

Na imagem acima, o artista está pressionado contra o chão, com o joelho no pescoço como foi feito na sua abordagem pelos policiais. Diante do ocorrido, o rapper comparou-se ao caso do afro-americano George Floyd, o que demonstra a acusação do artista às ações dos policiais provenientes do racismo.

Figura 16 – Caso George Floyd, pelo policial americano.



Fonte: Correio do Povo, 2020. Disponível:
<https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%ADcias/mundo/policial-americano-%C3%A9-detido-por-morte-de-george-floyd-1.429166>.

George Floyd foi um afro-americano vítima da violência policial em Minneapolis, nos Estados Unidos, no ano de 2020. Esse ato violento é contraditório, pois a polícia tem o papel de garantir a segurança pública dos cidadãos. Entretanto, percebe-se que isso gera um dilema quando se trata de pessoas pretas. O resultado da abordagem policial foi a sua morte por uma parada cardiorrespiratória, contenção e compressão do pescoço causados por um policial norte-americano.

Esse caso gerou uma revolta social, inicialmente, na cidade de origem do crime. Mas, devido aos meios de comunicação, foi amplamente divulgado pelo país e então, pelo mundo. As redes sociais auxiliaram nas manifestações e protestos contra o racismo enraizado na sociedade, principalmente, nos Estados Unidos onde existe uma explícita segregação social baseada nas questões raciais devido ao forte movimento desde a formação do grupo terrorista Ku Klux Klan²⁷⁸. O rapper Pelé do Manifesto também demonstra a sua indignação a esse grupo através de uma tatuagem em sua mão, que ao levantar os dedos insulta o membro da Ku Klux Klan sendo enforcado:

²⁷⁸ A Ku Klux Klan, conhecida como KKK, teve sua origem após a Guerra de Secessão nos Estados Unidos, em que existiam diferenças primordiais entre a região Norte e Sul, principalmente, relacionada as questões escravistas. Dentro disso, com a derrota do Sul, houve a abolição da escravidão e os ex-membros do exército dos Confederados, fundaram a Ku Klux Klan, em que consiste num grupo terrorista com ideias supremacistas perseguidos afro-americanos presentes nos Estados Unidos.

Figura 17 – Tatuagem presente na mão do rapper Pelé do Manifesto



Fonte: Pelé do Manifesto, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/peledomanifesto/>
A morte de George é tida como um símbolo de luta antirracista, principalmente, a frase dita por ele antes de vir a óbito: “Eu não consigo respirar”. Esse caso é um reflexo do racismo, da segregação e da violência presente na sociedade contra os sujeitos pretos, o que nos traz uma reflexão de como permitimos que pessoas negras e periféricas sofram com repressão e morte por motivações claramente racistas. Assim, sujeitos como Th091 e Pelé do Manifesto buscam trazer novas perspectivas a partir de suas revoltas por casos como o de George Floyd. Abaixo, podemos perceber uma cena do videoclipe de Th091, que demonstra o receio da opressão:

Figura 18 – Representação de Th091 como "observador" no clipe "Eu não sou bandido"



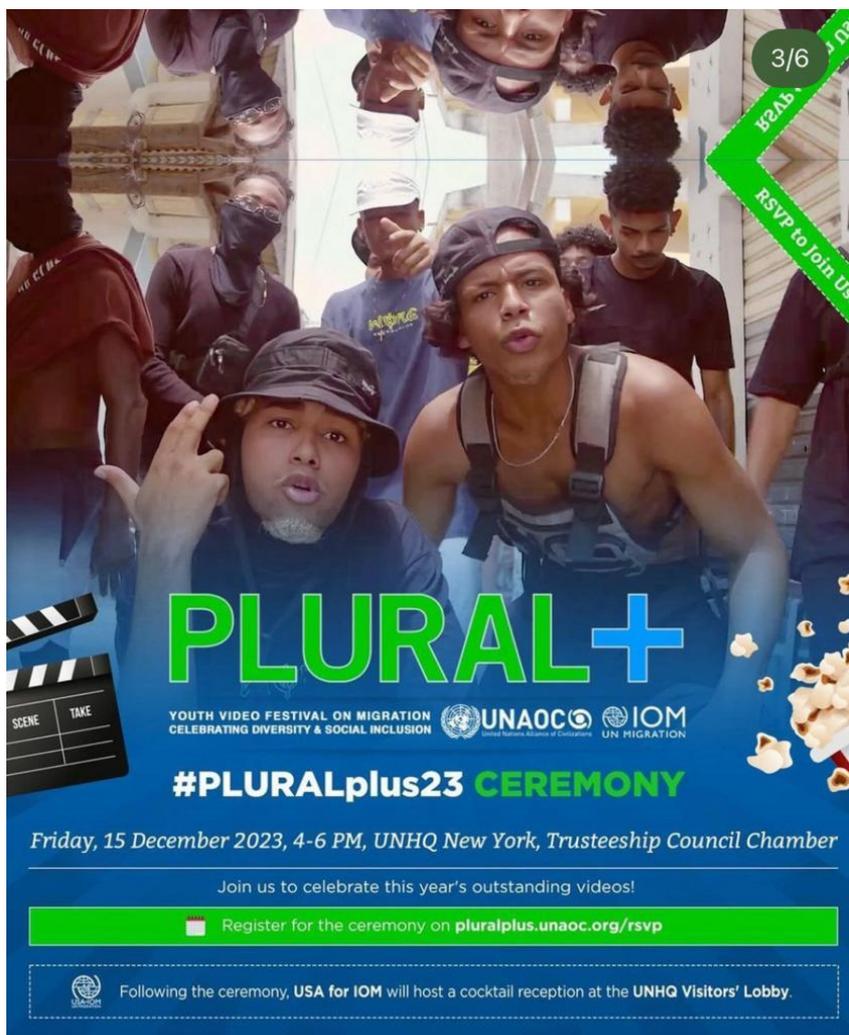
Fonte: TH-G e Mytcho, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xc7UgWl7MUU>.

Em outra cena, o artista aparece olhando pelas janelas como se fosse necessário se esconder dos policiais, mesmo que não houvesse, de fato, a precisão por “não ser bandido”. Isso faz nos entender que os sujeitos pretos da periferia, mesmo quando não são envolvidos com crimes, são procurados, perseguidos e precisam estar atentos a possíveis opressões. É o que Pelé do Manifesto retrata em “Sou Neguinho”: “de ter que provar que o celular é meu pra não levar porrada”²⁷⁹ e por isso, esses sujeitos compreendem que “a rua me criou e meu pensamento é ligeiro”²⁸⁰, sendo importante saber como agir. Diante do ocorrido com o rapper, ele foi selecionado pelo festival Plural+, festival de vídeo da juventude, criado em 2009 para tratar de temáticas sobre migração, diversidade, inclusão social e combate ao racismo e xenofobia, para ir até Nova York receber a premiação e representar o Brasil:

²⁷⁹ Pelé do Manifesto. Sou Neguinho. 2009.

²⁸⁰ Idem.

Figura 19 – Cartaz de anúncio Plural +, evento em Nova York



Fonte: ONAOC, 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/unaoc/>.

Dessa forma, o vídeo foi de grande repercussão e a sua ida a outro país propôs grande representatividade para o rapper na região. Assim, observamos grandes possibilidades que o rap pode proporcionar para mudanças na vida nesses sujeitos, já que eles cantam em busca dessas

mudanças. Além de se construírem e influenciarem por meio de suas imagens, principalmente, quando os sujeitos da sua localidade observam onde estão conseguindo chegar.

Figura 20 – Th091 recebendo a premiação em Nova York



Fonte: Th091, 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/thdo091/>.

Existe uma estratégia para contestar o racismo, ideia de que a humanidade é dividida em raças distintas, que é a utilização de imagens. Segundo Stuart Hall, para contrariar essa regulamentação racializada, os sujeitos negros buscam substituir as imagens “negativas”, por imagens “positivas” de suas vidas e cultura²⁸¹. Diante da ideia de imagens “positivas”, temos a criação das rimas “Poemas Abolicionistas” do mesmo *rapper*.

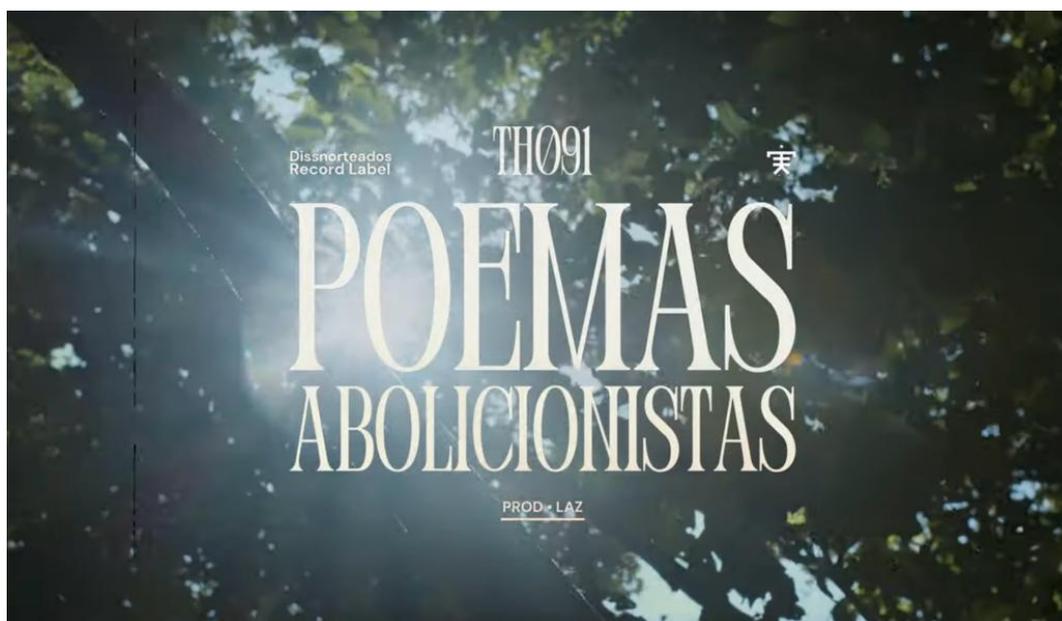
Esse lançamento marca minha transição das batalhas de rap para a música, trazendo uma perspectiva muito positiva, especialmente no cenário musical e por destacar um pouco mais a minha região. Quero que as pessoas olhem para o norte e vejam artistas da região norte do Brasil fazendo música com muito conteúdo, muitas referências e uma mensagem impactante, desempenhando um papel importante na sociedade. Espero inspirar jovens e crianças que vêm de realidades periféricas a enxergar o rap de uma maneira diferente, principalmente considerando o tema abordado, a consciência negra. E sobre realçar a importância desse tema e reconhecer o papel crucial de cada personalidade envolvida no movimento, considerando tudo o que tem acontecido ultimamente.²⁸²

²⁸¹ HALL, Stuart. Cultura e representação. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016, p. 216.

²⁸² Entrevista concedida ao jornal Roma News. Em: 18/11/2023. Disponível em: <https://romanews.com.br/entretenimento/rapper-th091-lanca-poemas-abolicionistas-em-homenagem-ao-dia-da-consciencia-negra/>.

Nessas rimas, o artista buscou demonstrar a sua identidade e trazer o protagonismo negro para o videoclipe e letramento. A abertura do vídeo, podendo ser visualizada na imagem a seguir, retrata a origem do *rapper*, apresentando um local de floresta:

Figura 21 – Abertura do Videoclipe "Poemas Abolicionistas" - TH091



Fonte: TH091, 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u_-SvdDYUio.

Th091 se consolida como rapper da Amazônia e demonstra em suas rimas os sentidos de ser negro na região. Em sua própria rede social, como biografia, o artista escreveu “na favela canto, na Amazônia rimo”, visto que Th091 é um rapper que não apenas gostaria de obter reconhecimento pela sua arte, mas também, pelo que é cantado sobre a sua região, sua origem, sobre a Amazônia. O artista se coloca no papel de protagonista com a finalidade de mudar a história do povo preto da sua localidade, com a criação de uma identidade pelo autorreconhecimento de quem ele é e pelo reconhecimento dos fatores que os fazem ser como é. Hall ainda diz que a ideia da utilização da imagem é sustentada pela aceitação da diferença, e aquilo que é negativo passa a ser visto de forma positiva²⁸³.

²⁸³ Idem.

Figura 22 – Mc Th091 representando a Amazônia no clipe "Versos Abolicionistas"



Fonte: TH091, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u-SvdDYUio>.

Com as percepções do artista, o próprio nome da música “Poemas Abolicionistas”, nos levam a pensar em um rompimento com uma estrutura dominante branca. A abolição propôs a liberdade para os negros africanos e afro-brasileiros no final do período imperial no Brasil. Todavia, a estrutura que se manteve – e se mantém – após esse processo foi a colonial, em que existia, no período colonial, a necessidade de um modo de produção escravista. Apesar de essa dependência da escravidão ser abolida, a estrutura dominante contra os africanos e afro-brasileiros se manteve, e assim, o mercado de trabalho livre passou a limitar fortemente as possibilidades de acesso da população afrodescendente.

Devido a memória histórica e as percepções sobre os resquícios da colonização na nossa sociedade, esses sujeitos do rap se mobilizam para articular a cultura hip-hop como um efeito contra a colonização e contra a ordem social excludente que se manteve no regime republicano. Basta olhar ao redor dos lugares e perceber o local ocupado por cada pessoa. Comumente, as profissionais que possuem um retorno financeiro menor e não possuem um prestígio social, são ocupadas por pessoas pretas. Por isso, tem-se a necessidade de afirmação e de utilizar a imagem de forma positiva para propor um protagonismo negro:

E umas das personalidades mais importantes
Eu sigo atraindo olhares
No quilombo lutando contra a escravidão
Eu sou Zumbi dos Palmares

Eu defendi o quilombo por 18 anos
Sabes que isso é um fato
Sigo avante, mudando e revolucionando
Contra os capitães do mato

A minha morte ela foi trágica
 Por um x9 eu fui denunciado
 Fui perseguido eu fiquei sem sorriso
 Eu fui capturado, morto e degolado
 A minha cabeça é exposta na praça
 O preço de eu tá buscando a paz
 A minha cabeça é exposta na praça
 Com a intenção de assustar meus iguais
 É, só que não adianta, eu sei que eles vão escravizar
 minha gente
 Em novembro dia 20 eu sei que eu serei lembrado
 eternamente
 Essa é a data mais importante, então não bota a mão
 na minha gente
 Negritude seguindo avante então não bota a mão na
 minha gente
 Eu fiz, refiz
 A realidade condiz
 O maior escritor da história
 O meu nome é Machado de Assis
 Povo preto que tem trajetória
 Mas então respeita a nossa raiz
 Por que pra sempre eles vão lembrar desse nome
 Joaquim,
 Maria, Machado de Assis
 Além de trabalhar como um tradutor
 E também ser jornalista
 Deixei um legado importante pra literatura
 Fui um grande ativista
 Deixei um marco importante pra nossa cultura
 Fui um grande ativista
 Minhas crônicas tem listas
 Meus romances tem uma lista, a importância do
 artista
 Eu tô pronto, tô pra treta
 Eu tô com a caneta e a bombeta
 O primeiro presidente preto da academia brasileira
 de letras
 O primeiro presidente gueto da academia brasileira
 de letras
 E de linhas em linhas sou abençoado
 No inferno eu abraço a caneta
 E não muda, a gorjeta ainda é miúda
 E tem falsidade nas trocas de olhares
 É rock é o jazz é o samba
 Cultura de gueto igual Elza Soares

Tô que nem Luís Gama Importante pro período
 escravocrata
 Com Poemas Abolicionistas
 Sem diploma em busca da alforria
 Eu segui igual Lélia Gonzales
 Correndo que nem Djamila Ribeiro
 No corre como Benedita da Silva
 Força feminina igual Sueli Carneiro
 Igual Glória Maria, Bezerra da Silva
 Vivência marcada no tempo
 Leci Brandão é papo de visão
 E na composição é o Milton Nascimento
 Isso não muda e se um dia mudar
 Não vai ter menor portando fuzil
 Eu vou tá cantando mano
 Encantando a favela igualzinho o Gilberto Gil
 O movimento é tropicalista
 Eles não entendem as roupas que eu visto
 Do movimento eu sou ativista
 O meu nome é Conceição Evaristo
 É, só que não adianta, eu sei que eles vão escravizar
 minha gente
 Em novembro dia 20 eu sei que eu serei lembrado
 eternamente
 Essa é a data mais importante, então não bota a mão
 na minha gente
 Negritude seguindo avante então não bota a mão na
 minha gente
 Eu segui igual Lélia Gonzales
 Correndo que nem Djamila Ribeiro
 No corre como Benedita da Silva
 Força feminina igual Sueli Carneiro
 Igual Glória Maria, Bezerra da Silva
 Vivência marcada no tempo
 Leci Brandão é papo de visão
 E na composição é o
 Milton Nascimento Isso não muda e se um dia
 mudar
 Não vai ter menor portando fuzil
 Eu vou tá cantando mano
 Encantando a favela igualzinho o Gilberto Gil
 O movimento é tropicalista
 Eles não entendem as roupas que eu visto
 Do movimento eu sou ativista
 O meu nome é Conceição Evaristo²⁸⁴

O artista inicia suas rimas se colocando como uma das personalidades mais importantes e devido ao seu protagonismo ele segue atraindo olhares. Durante os outros versos da rima, citando os personagens, percebe-se que essa ideia pontuada inicialmente de “personalidade importante”, parte da ideia do autor se colocar no papel de outras figuras negras importantes para a História do Brasil e do Norte. Apesar das rimas terem sido realizadas para o dia 20 de

²⁸⁴ Th091. “Poemas Abolicionistas”. 2023.

novembro, Dia da Consciência Negra, ainda é percebida a crítica do artista por serem lembrados especificamente neste dia.

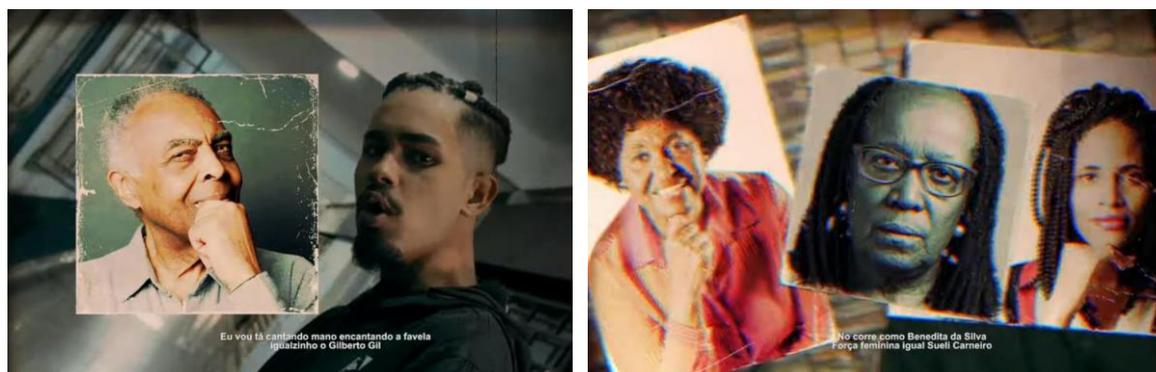
Figura 23 – Representação do Machado de Assis em "Versos Abolicionistas", do Th091.



Fonte: TH091, 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u_-SvdDYUio.

Todos os sujeitos citados em suas rimas são referências históricas que, muitas vezes, não são apresentados ou que sofreram o processo de branqueamento, como no caso de Machado de Assis. Portanto, o artista reconhece esses personagens como importantes para a História do Negro no Brasil, pois, pela afirmação de Maria Antonieta Antonacci, “corpos negros reinventaram práticas culturais e memórias corporais em todo o Brasil”²⁸⁵. Figuras femininas e artistas da contemporaneidade também são apresentados com a finalidade de demonstrar esse protagonismo:

Figura 24 – Protagonismo negro no clipe "Versos Abolicionistas" do Th091



Fonte: TH091, 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u_-SvdDYUio.

²⁸⁵ ANTONACCI, Maria Antonieta. África/Brasil: corpos, tempos e histórias silenciadas. **Revista Tempo e Argumento**, v. 1, n. 1, p. 46-67, 2009.

Para o artista, que busca retratar as características de sua localidade em suas rimas, acredita que a região Norte é o local de revolução musical, pois existem muitos artistas talentosos que são invisíveis. Esse é o questionamento de vários sujeitos do mundo do rap, pois os maiores veículos de comunicação estão na região Sudeste, os quais priorizam os artistas dessa região. Assim, muitos artistas nortistas, se veem obrigados a procurarem por oportunidades em estados da região Sudeste, como São Paulo. O artista aqui analisado faz parte dessa tendência, residindo agora no estado de São Paulo e seguindo com o seu trabalho com as rimas nos metrô da cidade.

Por mais que não esteja residindo na região amazônica, a região se faz presente em seus letramentos e o artista diz: “Que olhem não apenas para a Amazônia, mas para quem fala sobre ela e que a representa”²⁸⁶. Portanto, diante de todas as discussões até aqui, percebe-se que a origem dos rappers é um fator imprescindível para a construção das rimas. O que faz ser rapper é o que ele é e de onde vem, dessa forma, a sua localidade não é destituída na elaboração do seus raps, mesmo quando saem do seu local de origem e tornem-se famosos pelo seu trabalho musical. Tratando-se do lugar, o rap se constitui como uma cultura diaspórica porque surgiu no lugar da diáspora, local em que os escravizados vieram e foram obrigados a constituírem estratégias, portanto, é significativa a consideração dos lugares em que esses sujeitos do rap foram criados, porque nenhuma elaboração de rima é destituída do seu lugar de origem.

²⁸⁶ Entrevista concedida ao jornal O Liberal. Em: 05/12/2023.

CAPÍTULO 4: O RAP NA CONSTRUÇÃO DO ENSINO DE HISTÓRIA

Pelo caráter poético-pedagógico do estilo musical aqui analisado, compreende-se uma facilidade do seu trabalho dentro do Ensino da História. Por mais que o presente curso de mestrado seja acadêmico, é indissociável o papel do historiador com a produção do conhecimento para ensino da História. É importante dizer que ao forma-se como historiadora, não sigo apenas com o papel de problematizar os vestígios dos seres humanos para o fazer historiográfico, mas sigo com o ofício de ensinar e educar por meio de problematizações, com a intenção de formar seres críticos. Neste capítulo, portanto, serão debatidas experiências concretas dentro da construção do conhecimento histórico na Educação Básica, mesmo não sendo o foco da pesquisa, acredita-se na importância de pontuar essa possibilidade, na finalidade de induzir a educação antirracista.

Assim, colocando o *rap* como prática de ensino, propõe um caminho para a decolonialidade dentro da Educação Básica, construindo sujeitos com uma outra perspectiva da História, em que proporciona visibilidade para outros sujeitos. Essas são as problemáticas ainda presentes no fazer historiográfico, principalmente, quando vamos para a sala de aula e analisamos a construção de livros didáticos: é concentrado na História eurocêntrica, refletido no ensino. A priorização, durante muito tempo de uma única forma de fazer e enxergar a História, formou uma ideia de quem são os possíveis sujeitos para uma agência histórica. Portanto, isso precisa ser alterado, com as transformações sociais que acabam repercutindo no mundo acadêmico, com discussões como a deste trabalho sendo realizadas.

Debatendo as questões raciais por meio do viés histórico, possibilita-se a reorientação de determinados conceitos e acontecimentos, confrontando o que historicamente foi colocado pela hegemonia cultural branca e, um ensino desvinculado do eurocentrismo. Para a realização dessa análise, foi feita uma pesquisa em uma escola pública, na Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães, de Belém do Pará, em 2019 e posteriormente, outra aplicação com o artista Pelé do Manifesto no ano de 2023, em uma escola particular.

Esse trabalho também foi realizado pelo professor Rafael Ferreira, construindo a dissertação de mestrado “Da rima à raça: narrativa rap e consciência histórica na poesia de Pelé do manifesto”²⁸⁷, coincidentemente no mesmo ano do projeto realizado na escola. Rafael

²⁸⁷ FERREIRA, Rafael Elias de Queiróz. Da rima à raça: narrativa rap e consciência histórica na poesia de Pelé do manifesto. Orientador: Antônio Maurício Dias da Costa. 186 f. 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) - Campus Universitário de Ananindeua, Universidade Federal do Pará, Ananindeua, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/12061>.

Ferreira também analisou as rimas de Pelé do Manifesto com a finalidade de desenvolver reflexões no espaço escolar e construir uma consciência histórica, assim, houve uma intervenção pedagógica na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Amilcar Alves Tupiassu, no bairro da Cremação, local onde residia Pelé do Manifesto.

O professor Rafael encontrou dificuldades para a realização do projeto, principalmente em uma escola particular, com o discurso de que interferiria no calendário e que o ensino da escola era voltado para o vestibular. Percebe-se que a principal diferença do trabalho realizado por Rafael Ferreira e este, concentra-se no processo de aplicação do projeto e na ida do artista até a escola. Além das discussões feitas, como culminância, os alunos tiveram contato direto com o artista e no dia da apresentação, os alunos realizaram exposições em *banners* sobre as temáticas discutidas em sala. Além disso, não houve um impasse por parte das escolas para a elaboração das oficinas, discussões em sala e a apresentação do artista, tanto na escola pública, quanto na privada.

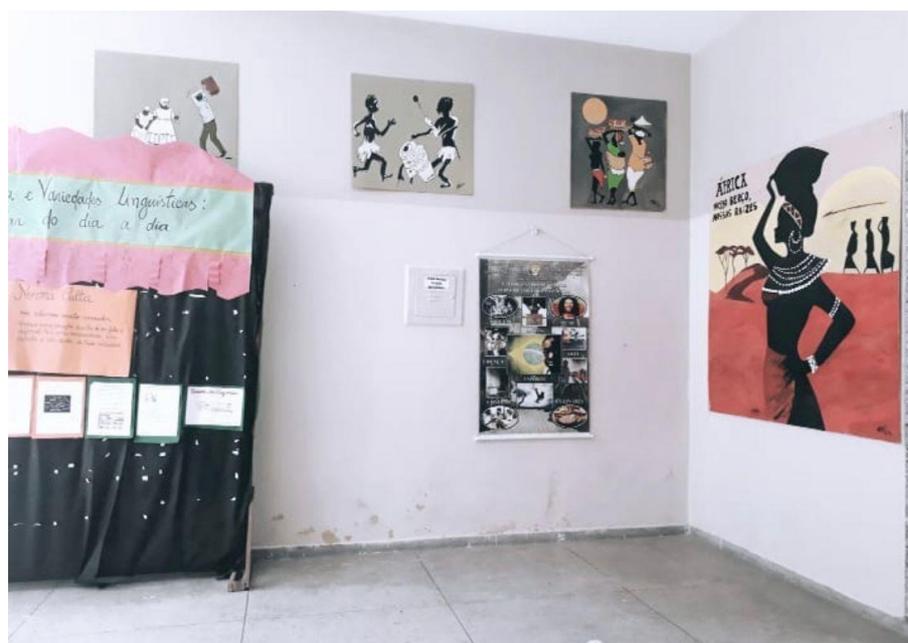
Para o desenvolvimento dessa pesquisa na Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães, alguns problemas foram percebidos dentro do espaço escolar, realizado em 2019. Essa pesquisa influenciou diretamente na construção deste trabalho acadêmico no mestrado. A pesquisadora esteve motivada a confrontar os impasses percebidos dentro do ensino da História em relação as questões étnico-raciais, almejando um ensino a partir da construção da identidade racial; a potencialização de vozes; da educação antirracista, e a contribuição para um reconhecimento dos alunos quanto agentes históricos, especialmente, os afrodescendentes, através das discussões pelo protagonismo negro.

No ano de 2019, foi desenvolvido um projeto de pesquisa diante do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID, pelo Centro Universitário FIBRA, sobre questões étnico-raciais na Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães, que contempla turmas do ensino médio, em Belém do Pará. Fiquei responsável, ainda no curso de graduação em licenciatura em História, por pesquisar o espaço em sua totalidade, compreender quem são os sujeitos da escola – alunos, professores, direção, técnicos e coordenação – e de que forma eram dadas as discussões sobre a temática. O colégio se encontra na Avenida Governador José Malcher, bairro de Nazaré, centro de Belém-Pa, mesmo espaço em que houve o ocorrido com o rapper Th091, citado no capítulo anterior. É um espaço preenchido de prédios, lojas, restaurantes, escolas particulares, escolas públicas, notavelmente, um local urbanizado e central da cidade e que atrai muitos alunos e pessoas dos bairros periféricos que estão nas proximidades.

Primeiramente, no ano de 2019, presenciando as aulas de História das turmas do 3º ano do Ensino Médio, notou-se um silenciamento da temática, mesmo no mês de novembro, mês da “Consciência Negra” que é o momento em que geralmente vemos uma maior mobilização para a discussão da temática. Durante esse momento, foi verificado que o professor regente optou por pular capítulos do livro destinado aos africanos e afrodescendentes, percebendo-se a problemática que artista Pelé do Manifesto questiona ao dizer que nas escolas não estão presentes debates que protagonizem personagens pretos. Daí, buscou-se compreender se esses debates estavam inseridos dentro do espaço escolar e de que forma estavam sendo trabalhados.

Procurei ouvir alguns alunos, obtendo as seguintes respostas: “Na escola tem algumas representações nos corredores, mas nenhuma atividade que nos faça debater sobre”²⁸⁸ ou “Se existiam projetos sobre questões raciais antes do PIBID, eu não fui apresentada”²⁸⁹. Embora houvesse algumas referências sobre a negritude no espaço escolar, com imagens de africanas, em sala de aula pouco era explorado, fazendo com que as referências nos corredores não fizessem sentido para os estudantes. Além do mais, os alunos relataram que essas imagens já estavam presentes há bastante tempo, antes mesmo de ingressarem à escola, sem saberem o motivo de estarem presentes ali.

Figura 25 – Espaço da escola Dr. Ulysses Guimarães que apresentavam as imagens de características africanas



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

²⁸⁸ Aluna do 1º ano do Ensino Médio. Entrevista Concedida em 2019, Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães.

²⁸⁹ Aluna do 2º ano do Ensino Médio. Entrevista Concedida em 2020, Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães.

Essas foram as imagens em que muitos alunos avistavam, mas não problematizavam e não sabiam o motivo que estavam ali, nem quando haviam sido feitas. Representam aspectos africanos e afro-brasileiros, mas não houve discussão em torno delas. O que foi dito, por outros professores, é que as imagens haviam sido pintadas três anos antes pelo professor de artes.

Figura 26 – Representações afrodescendentes na Escola Ulysses Guimarães



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Podemos analisar a primeira imagem que estava presente no corredor da escola: um menino pintado de preto, com aspecto de desnutrição, próximo a uma lixeira. Essa imagem, aparentemente, é uma crítica ao capitalismo que intensifica as desigualdades para essa população, visto que foram pintadas cédulas saindo da lixeira, entretanto, quando não problematizada por professores, essa imagem pode ser entendida como uma simples representação de um garoto retirando alimentos do lixo. A segunda imagem, demonstra como o nosso país também foi construído por africanos.

Kabengele Munanga (1988) aponta como todas as qualidades do negro são tiradas uma a uma, passando a ser visto como aquele que possui retardo, é perverso e ladrão²⁹⁰. Essa ideia proposta pelo autor, pode ir de encontro com as perspectivas de Fanon, em que a todo momento,

²⁹⁰ MUNANGA, Kabengele. *Negritude - Usos e Sentidos*. 2o Ed. São Paulo: Editora Ática. Série Princípios. 1988, p. 13.

o preto precisa buscar por meios para não errar e “no mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal”²⁹¹.

As especificidades são evidentes, pois a disciplina de História não foi citada em momento algum. A Lei 10.639/03 é clara ao ditar a importância das discussões da história e cultura africana e afro-brasileira dentro de sala de aula, principalmente em disciplinas como Artes, Literatura e História²⁹². Essa lei aparece para a população preta brasileira como um grande suporte na luta contra o racismo e no autoconhecimento. O protagonismo político é construído dentro da escola e potencializado atendendo as práticas educacionais, que muitas vezes são silenciadas. A movimentação partiu do movimento negro, a partir de problematizações em relação ao eurocentrismo presente nas escolas: “Os negros, ao longo da história do Brasil, têm sido, juntamente com os índios, os mais discriminados. Essa questão deve ser abordada na escola, incluída objetivamente no currículo, de tal forma que o aluno possa identificar os casos, combatê-los, buscar resolvê-los”²⁹³.

Fazendo uma discussão a respeito do currículo escolar, é importante a compressão das interculturalidades formadas nas sociedades. Vemos esses debates como discussão importante devido ao que a autora citada acima, destacar “os negros têm sido os mais discriminados”. A luta pela superação do racismo, é visto como grande desafio para contrapor as ideias formadas pela hegemonia sociocultural branca. Dentro da escola, a importância da discussão não se encontra somente diante das percepções da pesquisadora, mas, também, por meio de alguns alunos: “já vi muito racismo disfarçado no Ulysses, aquele que é feito e dito em forma de piada por alguns alunos se referindo aos colegas”²⁹⁴. E ainda:

Muitos alunos da escola não sabem o que significa étnico-racial. Para mim, os professores junto com a escola e os pais de alunos deveriam falar mais sobre esse tema para que não ocorra preconceito com a cor da pele, religião, preconceito sexual, e outros tipos.²⁹⁵

Atentamo-nos para a ideia da desconstrução e da almejada educação antirracista, pois compreendemos como o racismo e a discriminação racial estão presentes em diversas partes da sociedade, incluindo o espaço escolar. A escola tem seu papel fundamental de possibilitar

²⁹¹ FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas** / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008, p. 126.

²⁹² BRASIL. Lei 10.639/2003. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília: 2003.

²⁹³ LOPES, Véra Neusa. Racismo, Preconceito e discriminação. In: MUNANGA, Kabengele (org.) Superando o racismo na escola. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

²⁹⁴ Aluna do 3º ano do Ensino Médio. Entrevista Concedida em 2019, Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães.

²⁹⁵ Aluno do 1º ano do Ensino Médio. Entrevista Concedida em 2019, Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães.

debates e projetos que visem mudanças dentro dos aspectos sociais, bem como compreender a diversidade cultural como de grande importância para as relações sociais. Os alunos, tendo uma certa percepção das ideias colocadas historicamente, compreendem essa importância.

Eu acredito que uma das maiores importâncias dos debates de questões raciais seja dar voz, dar voz a pessoas que foram caladas anos atrás, muito e muito anos atrás, foram caladas e hoje em dia, com dificuldade, eles ainda conseguem o mínimo possível, sim, ter um pouco de voz e eu acho que isso é uma das coisas mais importantes dos debates.²⁹⁶

Dentro da mesma ideia, uma outra aluna expôs:

Pra mim tem uma importância muito grande até porque se for comparar quantos alunos negros tem em cada sala, acho que não passa de dez. Então, é muito importante aquelas pessoas que tão lá se sentirem abraçadas em certos momentos, sabe? Tipo com projetos, com palestras, seria, tipo, ótimo pras pessoas que tão lá.²⁹⁷

Com a necessidade de buscar por estratégias que viessem efetivar a Lei a partir da realidade dos educandos, formulou-se a participação do rapper Pelé do Manifesto para a potencialização dos debates já tidos em sala. Por isso, foi percebido os gostos musicais ilustrados por esses discentes para que o ensino se torne significativo. De acordo com as discussões para a criação que contemplassem a temática do projeto, os alunos foram levados a pesquisarem por músicas que envolvessem a temática racial, bem como, os artistas engajados. Ganharam destaques os cantores: Elza Soares, Iza, Preta Gil, Pelé do Manifesto, Racionais Mc's e Projota, compreendendo o protagonismo existente dentro do âmbito artístico e do movimento, entendeu-se também os gostos musicais desses alunos:

A música que eu escolhi foi "Voz Ativa" de Racionais Mc's. Nela retrata vida de pessoas negras que moram em áreas de periferia e demonstra que as outras pessoas só pensam em si, mostra que é necessário líderes públicos negros, pois metade da população das periferias são negras, e como a maioria dos líderes são brancos eles não sofreram preconceitos e não fazem programas para evitar os preconceitos.²⁹⁸

Percebeu-se o apreço dos alunos dessa escola pública pelo rap. Objetivou-se com esses artistas apresentados, a percepção de transmitir o local de fala em procura de valorização, demonstrando as vivências dentro da sociedade e as suas formações por meio do viés histórico, possibilitando o entendimento da necessidade de uma reescritura histórica que busque protagonizar os sujeitos raciais.

Visto “o conhecimento (...), a partir da realidade, como resultado do diálogo permanente estabelecido entre os sujeitos, em razão do objeto de aprendizagem, numa ação contínua de

²⁹⁶ Aluna do 2º ano do Ensino Médio. Entrevista Concedida em 2019, Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães.

²⁹⁷ Aluna do 2º ano do Ensino Médio. Entrevista Concedida em 2019, Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães.

²⁹⁸ Aluno do 1º ano do Ensino Médio. Entrevista Concedida em 2019, Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães.

troca e ampliação dos saberes”²⁹⁹, fez-me pensar na organização da metodologia ativa dividida em: discussão de conceitos como “raça”, “democracia racial”, “racismo” e “identidade racial” durante o período em sala de aula e a discussão sobre o artista e suas rimas pelo viés histórico; atividades para compreender a realidade dos estudantes; e apresentação do rapper no mês de novembro em alusão ao dia da Consciência Negra. Mesmo sabendo que essa discussão não deve ser realizada apenas no mês de novembro, entretanto, devido ao tempo de pesquisa, a culminância de toda a discussão foi realizada apenas nesse mês, no ano de 2019.

A música como criação e representação cultural, demonstra a necessidade de protagonizar sujeitos raciais através do sentimento de pertencimento do ouvinte, em que se compreende sua possibilidade para a construção de uma identidade racial por meio de contextos e conceitos. Muitos alunos, principalmente das escolas públicas, em que a maioria reside no ambiente periférico, já vivenciam o rap no seu dia a dia. Portanto, quando levado à sala de aula e ao ambiente escolar, é criado um sentimento de pertencimento e uma outra visão perante o conteúdo ministrado.

Assim, entende-se que “o hip hop, sendo um movimento social, permite aos jovens desenvolverem uma educação política e, conseqüentemente, o exercício do direito à cidadania”³⁰⁰. Essa ideia foi notada com a utilização de rimas em sala de aula no ano da pesquisa, em 2019, bem como, o interesse dos alunos pelos assuntos trabalhados, impulsionando a se construírem como seres políticos.

O rapper Pelé do Manifesto foi levado até a Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães. Sua participação trouxe potencialidades para os debates raciais, visto que muitos alunos entenderam as discussões em sala e obtiveram este sentimento de pertencimento por meio das rimas do artista ao participarem da apresentação do cantor. Houve a valorização das produções culturais presentes nas vivências dos alunos, principalmente de discentes pretos e periféricos.

A participação do Pelé Manifesto foi maravilhosa, porque afinal ele é o cara, uma celebridade paraense, conhecida um pouco Brasil afora, pelo seu trabalho, pelo brilhante trabalho que ele faz. Ele representa muita gente da favela, da periferia e não falo só de negros não, ele é uma celebridade, que maravilha a todos com seu ofício, com seu rap, e é negro, assim podemos ver, e ter a noção de que um negro pode ocupar um papel importante dentro da sociedade, pode e deve ocupar um papel de importância que já ocupam³⁰¹.

²⁹⁹ LOPES, Véra Neusa. Racismo, Preconceito e discriminação. In: MUNANGA, Kabengele (org.) Superando o racismo na escola. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005, p. 185.

³⁰⁰ ANDRADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999, p. 89.

³⁰¹ Aluno do 1º ano do Ensino Médio. Entrevista concedida em 2019, Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães.

Daí, percebemos a importância de haver uma representatividade preta e periférica para trabalhar as questões raciais no ensino de História, principalmente em escolas públicas, abordando fatos da realidade e partindo da difícil ideia de obter uma identidade racial devido aos fatores históricos. Portanto, efetivando a Lei 10.639/03, pela elaboração do trabalho, houve a de uma identidade racial através do rap, pois como é apontado:

Trabalhar as questões raciais dentro da periferia é meio complexo porque o periférico não se entende como preto, ele se entende só como periférico. A palavra “preto” historicamente no Brasil ela carrega algo ruim, tudo que é do preto, é do negro é ruim.³⁰²

Essas ideias foram discutidas nos capítulos anteriores, em que cabe aos rappers, construir sujeitos engajados que desenvolvam o autorreconhecimento e compreendam o seu local de origem. Dessa forma, os sujeitos que desenvolvem as rimas, possuem a finalidade pedagógica, a exemplo de Pelé do Manifesto em “Gueto Flow, Preto Show”, buscou trazer as potencialidades do preto para influenciar o empoderamento.

Os alunos atentaram-se para as falas do rapper e das suas rimas dialogando com as discussões já feitas dentro de sala, identificando situações que muitas vezes passam despercebidas no cotidiano. Tivemos percepções em relação à participação do artista, apontando que “deu pra compreender sobre as questões étnico-raciais, a participação do Pelé do Manifesto foi maravilhosa porque ele falou a verdade, porque muitos negros quando vão no shopping ou quando vão comprar alguma coisa, o segurança fica atrás”³⁰³. Quando a aluna propõe que o artista “falou a verdade”, é percebida a construção de uma consciência diante da realidade. Assim, esses discentes passam a ter uma atenção maior para o contexto social e as desigualdades raciais presentes.

Quando o rapper paraense chegou na escola, os alunos já possuíam o conhecimento de quem era o cantor e quais os seus comprometimentos dentro do movimento negro. Isso faz perceber a visibilidade do artista para esses educandos e a importância da sua presença no ambiente escolar. Pelé interagiu com os estudantes, os quais arriscaram-se a chamá-lo no “canto”³⁰⁴ e demonstrarem suas próprias rimas, pois o rap é algo presente na cultura de muitos deles. Isso, nos faz perceber como os educadores devem valorizar a linguagem periférica, pois a existência de uma “resistência dos educadores em relação ao rap parte da concepção de que

³⁰² Pelé do Manifesto. Entrevista Concedida em 2019. Belém-PA.

³⁰³ Aluna do 1º ano do Ensino Médio. Entrevista concedida em 2019, Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães.

³⁰⁴ Expressão utilizada para declarar um espaço mais reservado.

os jovens da periferia são portadores de uma linguagem pobre e agressiva”³⁰⁵. Essa ideia é contrária às discussões presentes nesta dissertação, dado que, no capítulo 2 foi debatida a construção do sujeito engajado e a sua visibilidade como intelectual de rua.

Os rappers, como visto, priorizam o conhecimento e devido a isso. Buscam incentivar os jovens a estudarem, ler e buscar o conhecimento, pois é um elemento fundamental dentro da cultura hip-hop. O rap apresenta declarações e acusações sobre tal situação vivenciada pelas populações pretas em Belém destacando a exclusão, uma desigualdade social e racial, principalmente com as populações de áreas periféricas que lutam diariamente contra essas condições que foram impostas.

Dessa forma, compreende-se que não existe a possibilidade de construção de rimas sem antes não se construírem como seres intelectualmente engajados. Assim, é que os rappers se constituem como porta-vozes de um local que é silenciado, por mais que façam barulho por meio de movimentações e manifestações, visto que, “é a dimensão pessoal que possibilita o desenvolvimento da crônica cotidiana de um espaço no qual o poder público e a mídia se afastaram”³⁰⁶.

Figura 27 – Interação dos educandos com o rapper Pelé do Manifesto



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2019.

³⁰⁵ SILVA, J. C. G. Arte e educação: a experiência do movimento hip hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999.

³⁰⁶ Ibid.

Na imagem, por mais que não esteja sendo possível visualizar os rostos dos educandos, é possível perceber a alegria deles pelo contato com o rapper. Percebe-se a influência do artista como rapper e como esses alunos, influenciados pela cultura, possuem um apreço e que podem construir uma identidade racial a partir do rap. Muitos alunos fizeram essa afirmativa ao artista, perguntando como poderiam rimar, e o artista, buscou incentivar a leitura, o estudo, para se construírem como sujeitos engajados e conseguirem elaborar um letramento com comprometimento nas causas que gostariam.

Pelé do Manifesto fez a sua apresentação na escola, iniciou com falas de representatividade, demonstrando sua identidade e contribuindo para o empoderamento dos alunos a partir do seu engajamento e sua voz perante o movimento, dizendo que “a pele dele é bonita, que o nariz dele é bonito, que o cabelo dele é bonito, que ele não precisa ter vergonha de ser quem ele é”³⁰⁷, como é bem apresentando na sua rima “Sou Neguinho”.

Figura 28 – Apresentação de Pelé do Manifesto na Escola Ulysses Guimarães



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2019.

Na hora da apresentação, os alunos ficaram atentos, prestando atenção em todas as rimas e cantando juntamente com o artista. Após a apresentação do artista, com uma breve entrevista

³⁰⁷ Pelé do Manifesto. Entrevista concedida em 2019. Belém-PA.

com os alunos, obtivemos resultados e a percepção da compreensão da importância do *rapper* na escola, havendo os discentes destacando aquilo de mais significativo e compreendendo essas relações dentro da cidade de Belém.

O Pelé ele ocupa esse espaço, esse espaço que todos os negros deveriam ocupar. Nem imagino pelo o que ele passou, pelos vários tipos de preconceito que ele teve que enfrentar para estar onde está agora, e com isso ele faz, ele permite que vários outros negros possam sonhar, ele serve de inspiração para isso, sonhar em um dia pisar em um local e não ser injuriado por ser o que é, por ser negro, sonhar em poder chegar em lugar e não sofrer preconceito pelo cabelo que tem, chegar e ser respeitado da mesma forma que um branco é respeitado, ser tratado da mesma forma que um branco é tratado, e não de qualquer jeito como se uma pessoa branca fosse melhor que uma pessoa negra, e o Pelé possibilita isso, faz isso acontecer, por isso foi importantíssima a participação dele no evento³⁰⁸.

A inspiração que obtiveram com a presença do rapper na escola, concentra-se no tema das questões raciais. A potencialização da construção da identidade racial baseia-se no entendimento da diferenciação, mas também do sentimento de pertencimento a um determinado grupo. O protagonismo preto, seja por meio de autores ou artistas em sala, possibilita o engajamento e o impulso de poder à voz. O rap como instrumento didático serviu para impulsionar vozes que ainda se encontram às margens da História, com a potencialização do entendimento dos alunos quanto a serem sujeitos históricos.

Aqueles que presenciaram o evento entenderam a importância dos negros para a sociedade, a importância da sua cultura e da sua história, aqueles que estavam no evento agora têm mais aptidão sobre o assunto, entendem mais sobre as relações raciais.³⁰⁹

Essa abordagem colaborou para enfrentar as problemáticas dentro do ensino, efetivando as leis federais e desconstruindo a ideia de marginalização de determinadas formas culturais e da História eurocêntrica. As mobilizações dentro da instituição através do PIBID possibilitaram inserir alunos, professores, coordenação e direção dentro dos debates, surtindo os efeitos esperados. Portanto, as práticas educacionais, partiram da ideia de colaborar com o conhecimento a partir da perspectiva de História crítica, desmanchando estereótipos sobre as questões raciais e caminhando por uma perspectiva decolonial.

O mesmo trabalho foi realizado no ano de 2023, agora em outra instituição, em um colégio particular de Belém, em que a pesquisadora faz parte do corpo docente. Houve a mesma participação de Pelé do Manifesto. Apesar de serem alunos diferentes, que não fazem parte da periferia, em que a maioria são moradores dos condomínios luxuosos da Avenida Augusto

³⁰⁸ Aluno do 1º ano do Ensino Médio. Entrevista realizada em 2019, Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães.

³⁰⁹ Aluno do 1º ano do Ensino Médio. Entrevista concedida em 2019, Escola Estadual Dr. Ulysses Guimarães.

Montenegro e serem de grupos sociais privilegiados, houve praticamente o mesmo entusiasmo e alegria por parte dos educandos.

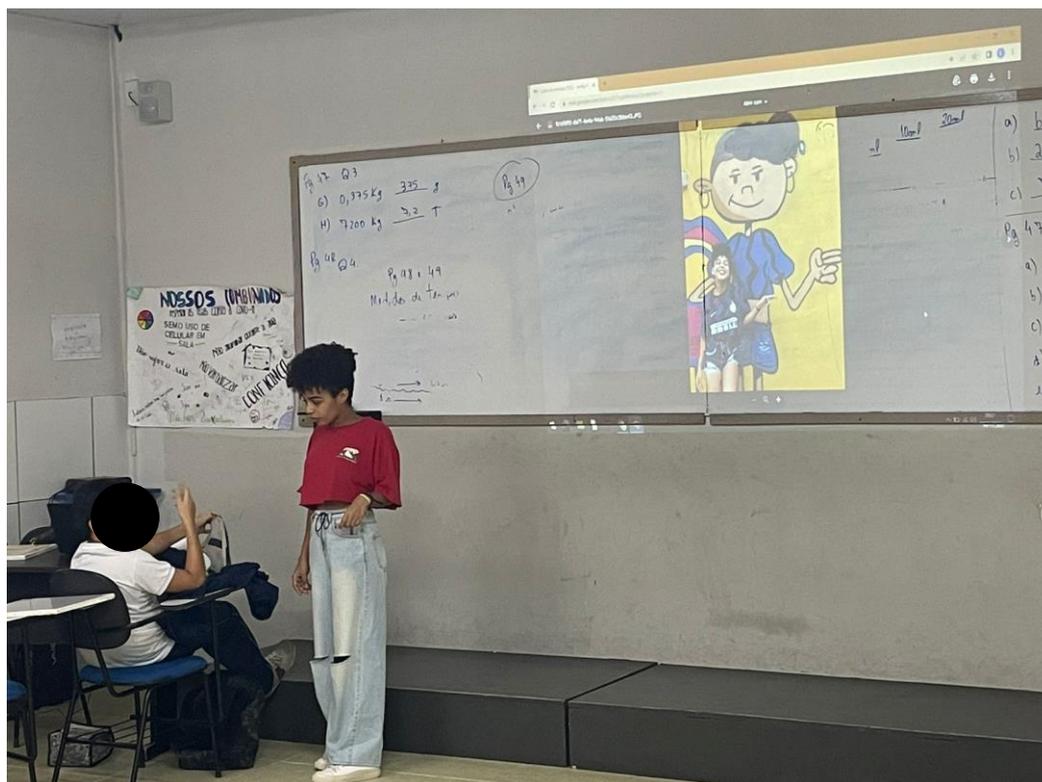
Seguiu-se pelo mesmo processo do projeto de 2019. Entretanto, dessa vez, com mais um elemento integrado a metodologia ativa: o graffiti, sendo realizado uma oficina com a artista Maíra Velozo, mulher preta, do bairro da Terra Firme, que faz parte da cultura hip-hop. Após a oficina de *graffiti*, discussões em sala de aula sobre os elementos da cultura hip-hop e das questões étnico-raciais, o artista Pelé do Manifesto foi até a escola particular, localizada no bairro Parque Verde, e foi recebido pelos alunos com questionamentos e atenção às rimas na hora da apresentação.

Os elementos da cultura hip-hop não são isolados e conversam entre si. Por exemplo, ao passo em que os rappers rimam em praças públicas, pode haver grafiteiros realizando suas artes ou b-boys e b-girls realizando a dança do *break*, por isso, percebeu-se a importância de trabalhar com os alunos para além de um elemento. Diante desse cenário, foi importante levar a história do hip-hop para as crianças da escola particular da turma do 7º ano, e realizar o projeto de oficinas de rimas e grafites, demonstrou um “mundo periférico” diferente do que elas estão acostumadas a verem em noticiários e que é distante da realidade deles.

Antes dos alunos colocarem a “mão na massa”, utilizando os *sprays* para realizarem suas artes, foi necessária uma conversa em sala de aula com a artista, sobre a importância da cultura hip-hop, seus objetivos e como se constroem como sujeitos engajados dentro dessa cultura. Sendo assim, Maíra Velozo, que possui o “vulgo”³¹⁰ denominado de “Mira”, explicou a importância da criação de um “vulgo” para assinar as artes, fazendo com que os alunos, ainda em sala de aula, pensassem nos seus possíveis “vulgos”.

Figura 29 – Discussão da artista Maíra Velozo em sala de aula

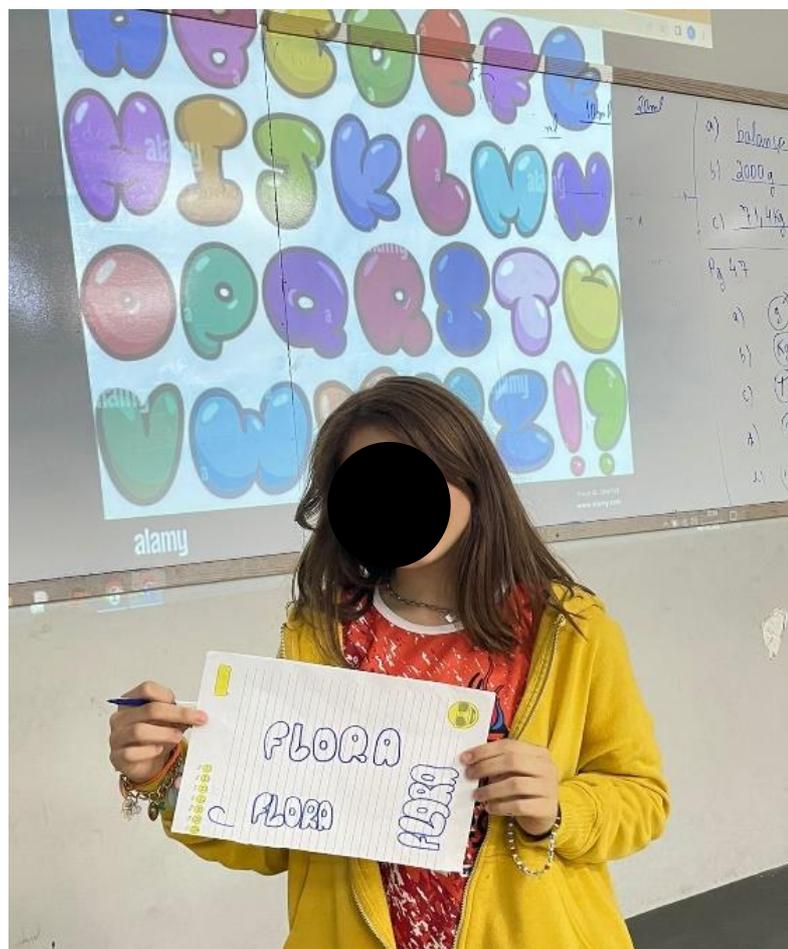
³¹⁰ Refere-se ao vulgar, o nome que os artistas escolhem para serem conhecidos/chamados.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Durante as discussões, houve a participação de muitos alunos e o interesse para saber mais o que era o graffiti e a cultura hip-hop. Na imagem, pode ser vista a participação do aluno, e suas indagações à artista. Após Maíra demonstrar suas artes realizadas, explicar os passos, os alunos criaram os seus vulgos em uma folha de papel com o letramento “bubble”, que tem o aspecto mais arredondado.

Figura 30 – Elaboração do vulgo com o letramento "Bubble" do graffiti.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Após esse processo, os alunos foram levados para a área externa para terem o contato com os sprays e a experiências dos grafiteiros. Assim, foram elaboradas diferentes artes com a apresentação dos vulgos criados e da técnica de letramento “bubble”, letras que são utilizadas

em muitos discos dos rappers, o que nos faz entender a ligação entre os elementos da cultura hip-hop.

Figura 31 – Artes realizadas pelos alunos na oficina de Graffiti.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Por fim, após o processo das oficinas, em um outro momento, foi levado o artista Pelé do Manifesto para ter um diálogo com os alunos sobre as questões étnico-raciais e realizar a sua apresentação. Por mais que tivesse ocorrido o entusiasmo desses estudantes, percebeu-se a diferença entre as duas escolas, em que houve uma maior participação durante a apresentação na escola pública, do que na escola particular. Na escola particular, os alunos ficaram mais retraídos durante a apresentação. Isso nos faz entender que o rap é um estilo musical que não se faz tão presente no seu cotidiano e vivências, o que nos leva a compreender como uma produção da periferia.

Figura 32 – Apresentação de Pelé do Manifesto na escola particular



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Entendendo que a identidade evidencia um conjunto de símbolos que dão criação ao entendimento de uma realidade, diferenciando o “eu” do “outro”. Busquei utilizar a música como recurso didático possível para contribuir na construção da identidade racial dos estudantes, tanto em 2019, quanto em 2023, assim como, construir o pensamento antirracista aos educandos brancos. Com eles entendendo termos e conceitos, analisando e escrevendo os seus entendimentos a partir dos passos seguidos pelo projeto, com o protagonismo negro em sala de aula, as oficinas de graffiti e rimas, a temática étnico-racial se fez presente na educação básica por uma cultura que ainda é marginalizada.

Ademais, buscou-se protagonizar o artista engajado “Pelé do Manifesto”, que é de Belém e retrata questões próximas aos alunos por ser da mesma cidade, contribuiu para o entendimento das relações raciais dentro da cidade de Belém por meio dos seus raps autorais, ligado intrinsecamente a bandeira da negritude. Por todas essas discussões, percebeu-se uma

grande participação dos alunos e a possibilidade de construção de uma identidade racial em alunos negros, assim como, a desconstrução de pensamentos hegemônicos brancos que se mantém até os dias atuais na tentativa de construir uma educação antirracista.

A elaboração do projeto proporcionou um ensino prazeroso e participativo, em que os alunos debateram sobre temáticas e conceitos como “identidade racial”, “raça” e “racismo” e produziram artes da cultura *hip-hop*, seja as suas rimas, o graffiti e até mesmo quando pensaram nas vestimentas que representasse essa cultura para o dia do evento. Nós, professores, não somos capazes de transformar o mundo todo, mas, diante de metodologias ativas que tragam debates importantes como este, caminhamos um passo a mais para uma sociedade que se desvencilha de uma estrutura social desigual e que limita fortemente o acesso aos direitos, ao mercado de trabalho, a educação e a saúde de qualidade por essa população preta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a compreensão dos aspectos do Ritmo e Poesia dentro de uma produção da negritude e como estilo musical de sujeitos engajados, percebeu-se a possibilidade de pesquisa por meio da perspectiva decolonial, em que esses sujeitos da cultura *hip-hop*, em particular do rap, fazem análises do seu cotidiano, dos acontecimentos vividos, dos descasos sofridos por um sistema dominante e como se constroem por meio da cultura diaspórica no momento em que eles obtêm uma consciência histórica decorrente da memória coletiva, ou seja, a construção de uma narrativa no presente através da referência do passado em que o sujeito se encontra nos acontecimentos históricos.

A pesquisa tornou-se fundamental para possibilitar um debate para a construção de uma identidade negra pelo rap e exposição das tensões culturais a partir das rimas dos artistas aqui trabalhados, pois, esses elementos culturais ainda são vistos como marginalizados por conta das permanências de uma mentalidade de fundo colonial presentes na sociedade brasileira, especificamente em Belém, com práticas racistas e opressoras que define a subalternização do povo preto.

Dessa forma, percebeu-se um “mundo periférico” repleto de questões importantes para serem debatidos. Os rappers buscam representar a sua localidade em diversas rimas que aqui foram citadas, visto que eles escrevem a partir do que vivem, analisam, interpretam e problematizam. Assim, se constroem como sujeitos engajados que se mobilizam socialmente para despertar consciência em outros jovens da periferia, abordando questões sobre educação, trabalho, desigualdade social e, principalmente, questões da negritude.

Devido a isso, por se tornarem fontes vivas, esses sujeitos históricos que utilizam desse passado como referência e a apresentação de relatos de sua realidade, compreendeu-se a possibilidade de entender os sujeitos subalternizados da cidade de Belém do Pará, em que consistiu na análise de rimas do primeiro grupo de rap da cidade em que se tem registro, o MBGC, e com as rimas dos artistas mais atuais como Pelé do Manifesto e TH091.

Esses artistas, além de cantarem a realidade periférica, buscam trazer à tona a pauta da negritude na tentativa de influenciar e engajar sujeitos negros para a resistência ao racismo, assim como, toda a sociedade para compreender a importância de ser antirracista, com protagonismos que os sujeitos negros passaram a assumir.

Ao longo de todo o trabalho, buscou-se pensar questões que envolvessem a construção historiográfica na Amazônia a partir desse povo negro presente na região, a música do preto, a

negritude, a periferia e esses sujeitos como seres politizados que se constroem como sujeitos históricos dentro do âmbito de luta decolonial. Portanto, o trabalho foi dividido em quatro capítulos importantes para essa discussão, os quais obtivemos resultados que nos fizeram compreender o papel do rap e a sua importância estratégica do “mundo periférico” para se rebelar contra sistemas dominantes e se conduzirem por meio da esperança.

No primeiro capítulo foi entendido sobre a história do rap, seu processo de construção, inserção no Brasil e na cidade de Belém do Pará a partir do grupo Manos da Baixada do Grosso Calibre – MBGC, do mesmo modo que buscou-se retratá-lo como forma de relatos do cotidiano desses indivíduos. Dessa forma, por meio de jornais, de análises de rimas, imagens e entrevistas que foram realizadas com os sujeitos, obtivemos o entendimento de que maneira ocorreu esse processo e como esses sujeitos enxergam as suas produções, compreendendo que o rap entrou em Belém do Pará a partir de uma identificação e influência dos sujeitos da região sudeste e Estados Unidos, com rimas construídas em Belém a partir das especificidades da região Norte. Assim, foram surgindo diferentes grupos de diferentes bairros em Belém, em que buscavam se reunir para debater questões sociais do final do século XX na cidade. Com um forte ativismo sendo construído, apesar de serem influenciados e admirados de muitos artistas de São Paulo, por exemplo, os rappers belenenses começaram a criticar a visibilidade que é dada apenas a região sudeste por conta dos meios de comunicação.

No segundo capítulo, os debates foram voltados especificamente para tratar da periferia, o que é ser periférico e como esse espaço já se constitui como um local de luta formando sujeitos engajados para reivindicar as suas causas, esse entendimento foi possível pelas rimas que foram expostas. Entendeu-se que no mundo periférico, além de um ambiente culturalmente diversificado, com pessoas plurais, os rappers se formam como lideranças e seres com influência através de um poder exercido pelo discurso, assim, possibilita o acesso a outros jovens à cultura Hip-Hop. Uma dessas lideranças que foi formada, principalmente no bairro da Cremação, foi o Pelé do Manifesto, quem busca mostrar diariamente “com quantos raps se faz a revolução”. Ainda, com as análises das rimas, viu-se que existe uma hierarquização interna entre os sujeitos, pois os rappers que estão em evidência, muitas vezes, não são “bem-vistos” por aqueles que ainda não possuem a mesma visibilidade.

O terceiro capítulo da dissertação refletiu sobre as possibilidades que o rap pode proporcionar, visto que mesmo se construindo como uma função social, também traz visibilidade para os rappers e possíveis retornos financeiros. Deste modo, o ritmo e poesia pode ser visto como um ofício a esses sujeitos com expectativas de mudança, não apenas lutando pelas suas causas do “mundo periférico” e das questões da negritude, mas, também, com

mudanças financeiras dentro de uma sociedade capitalista que é tão desigual. Não obstante, entendeu-se que nem todos os sujeitos enxergam da mesma forma, visto que existe uma pluralidade de pensamentos em relação a periferia e ao rap, assim, existem sujeitos do rap que concordam com a visibilidade e entendem como uma forma de engajar outros sujeitos, assim como, existem outros rappers que retratam uma especificidade da cultura à periferia, estando limitado a esse espaço. Nesse capítulo, tratando sobre essas possibilidades, percebeu-se as mudanças causadas a um rapper em específico: Th091, o qual conseguiu ir até Nova York através da rima “Eu não sou bandido”, rima que foi elaborada após sofrer com uma abordagem policial no centro da cidade de Belém do Pará, e trouxe mudanças para a sua vida. Assim, o rapper afirmou que antes do ocorrido a sua imagem era uma, agora já é outra.

No último capítulo, percebendo o viés poético-pedagógico que se construiu o ritmo e poesia, buscou-se relatar as experiências da pesquisadora como professora de História, com abordagens distantes do eurocentrismo formado pela historiografia. Diante de pesquisas realizadas em 2019 e 2023, um distanciamento dos alunos com as temáticas étnico-raciais, sendo necessário o trabalho por meio de algo que é bastante presente no cotidiano dos educandos e que proporcionariam um sentido para eles e uma significância para a construção do conhecimento histórico. Dessa forma, foi visto no rap uma oportunidade para trabalhar questões históricas de um outro modo, já que esses sujeitos históricos que constroem as rimas, elaboram também por meio de uma cultura histórica e se contrapõem ao processo de colonização do nosso país.

Pela pesquisa, considerou-se que colocar o rap na conjuntura social belenense e realizar a construção de um trabalho de pesquisa histórica sobre a temática, é um pequeno passo com ferramenta favorável para um contexto antirracista e de maior atenção para as periferias de Belém, visto que muito se luta dentro de uma sociedade que se construiu a partir da imposição da hegemonia cultural dos setores dominantes que disseminou a ideologia da “democracia racial” e que se sabe bem que não é a realidade presente. Portanto, as discussões decoloniais, que foram formadas por culturas diaspóricas construídas pela resistência, precisam ser debatidas e conduzidas no fazer historiográfico, priorizando os sujeitos que sofrem invisibilização.

Portanto, considerou-se a análise de rimas, as percepções dos rappers e o projeto desenvolvido no âmbito educacional como uma proposta de intervenção social, em que o próprio rap se constitui como estratégia politizada para contornar situações vivenciadas pelas pessoas negras de maneira contrária a hegemonia branca, assim, notou-se a característica

pedagógica que busca desenvolver o senso crítico dos sujeitos e conscientizar em busca de direitos e melhores condições de vida, bem como, despertar uma identidade racial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. **O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)**. Topoi, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010, p. 92-113.

ANDRADE, Edivaldo Monteiro. **Repensando o ensino de História através da Cultura Hip-Hop: Experiências pedagógicas em escolas da região metropolitana de Belém-Pa (2019-2020)**. Dissertação de Mestrado Profissional – UFPA. Ananindeua, 2021.

ANDRADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

ANTONACCI, Maria Antonieta. África/Brasil: corpos, tempos e histórias silenciadas. **Revista Tempo e Argumento**, v. 1, n. 1, p. 46-67, 2009.

AZEVEDO, Amailton Magno Grillu; SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Os sons que vêm das ruas. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. **RAP e educação, RAP é educação**. São Paulo: Summus, 1999, pp. 65-82.

BÂ, Amadou Hampatê et al. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph et al. **História geral da África**, v. 1, p. 167-212, 2010.

BATALHA, E. De J. F. (2021). Lugar E Espaço Público: A Presença Da Diferença Em Batalhas De Mc’s Em Belém, Pará. *Geographia*, 23(51).

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2005.

BECKER, Howard. Novas direções na Sociologia da Arte:[trad. de Franklin Lopes]. **Plural**, v. 24, n. 2, p. 200-206, 2017.

BRASIL. Lei 10.639/2003. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília: 2003.

BORDA, Bruno Guilherme dos Santos. **Vivências, tecnologias, ritmo e etnografia: Uma visão afro amazônica sobre o Rap Nacional**. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2016.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. 1996. São Paulo: Companhia das Letras.

BEZERRA, Marco Antônio Correa. **Soberania e governamentalidade: Foucault, leitor de Rousseau**. Orientador: Ernani Pinheiro Chaves. 2019. 100 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania**. Annablume, 2006.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. Diferenciação socioespacial. **Revista Cidades**, v. 4, n. 6, 2007.

CAMPOS, Ricardo; SEQUEIRA, Ágata. O mundo da arte urbana emergente: contextos e atores. **Todas as Artes**, v. 1, n. 2, 2018

CERTEAU, M. A invenção do cotidiano I: as artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CORRÊA, Roberto Lobato. A periferia urbana. **Geosul**, v. 1, n. 2, p. 70-78, 1986.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos**, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. Editora Companhia das Letras, 2018.

DEIMLING, Lizete Cecília; GOLFETTO, Vando. Cultura marginal: a narratividade dos jovens. **Temas emergentes das Ciências Sociais**, p. 215.

DE SOUZA, Roseane Silveira. O sujeito visível: uma biografia de Vicente Salles. Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, 2011.

DOLHNIKOFF, Miriam. História do Brasil Império. São Paulo: Contextos, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas** / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Rafael Elias de Queiróz. **Da rima à raça: narrativa rap e consciência histórica na poesia de Pelé do manifesto**. Orientador: Antônio Maurício Dias da Costa. 186 f. 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) - Campus Universitário de Ananindeua, Universidade Federal do Pará, Ananindeua, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/12061>.

FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaina. Apresentação. In: **Usos e Abusos da História Oral**. 6 Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, pp. 8-21.

GARCIA, Allysson Fernandes. **O rap e a revolução: práticas musicais e identidade no 'período especial' cubano**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011, p.2.

GILROY, Paul. “Jóias trazidas da servidão”: música negra e a política da autenticidade. In: **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a Uma Poética da Diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. **Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal no 10.639/03**. Brasília, MEC, Secretaria de educação continuada e alfabetização e diversidade, 2005. P. 39 - 62.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Raça e os estudos de relações raciais no Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 54, p. 147-156, 1999.

HALL, Stuart. “Estudos culturais: dois paradigmas”. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Pp. 131-159.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & realidade**, v. 22, n. 2, 1997.

_____. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & Cultura**, n. 1, p. 21-35, 2006.

_____. Cultura e representação. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HAESBAERT, Rogerio. Território e multiterritorialidade: um debate. **GEOgraphia**, v. 9, n. 17, p. 19-45, 2007.

HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. A História de Baixo Para Cima. In: **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEFEBVRE, Henry. A revolução urbana. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LOPES, Véra Neusa. Racismo, Preconceito e discriminação. In: MUNANGA, Kabengele (org.) Superando o racismo na escola. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

MOREIRA, Erika Vanessa; DE MEDEIROS HESPANHOL, Rosângela Aparecida. O lugar como uma construção social. **Formação (Online)**, v. 2, n. 14, 2007.

MUNANGA, Kabengele. Negritude - Usos e Sentidos. 2o Ed. São Paulo: Editora Ática. Série Princípios. 1988.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Brasil República: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo**. 1 ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2020

_____. **História e Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NUNES, Paulo; COSTA, Vânia. **Negritude e Protagonismo: um Peixefritano modo de ser e estar no olho do furacão da Província**. Asas da Palavra. Vol. 15, n 1, pp-8-15, julho, 2018.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

PANTOJA, Letícia Souto. Au jour le jour - cotidiano, moradia e trabalho em Belém (1890-1910). 2005. 357 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PALLONE, Simone. Diferenciando subúrbio de periferia. **Ciência e Cultura**, v. 57, n. 2, p. 11-11, 2005.

QUEIROZ, Jonas Marçal de & GOMES, Flávio dos Santos. **Amazônia, fronteiras e identidades Reconfigurações coloniais e pós-coloniais (Guianas – séculos XVIII-XIX)**. Lusotopie 2002/1, p. 25-49.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual Antirracista**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

RIOS, Ana Maria; MATTOS, Hebe Maria. O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 5, p. 170-198, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010. 135 p.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. **A identidade amazônica na canção paraense**. Rio Branco: Nepan, 2020.

SILVA, J. C. G. Arte e educação: a experiência do movimento hip hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

SOJA, Edward. *Geografias Pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

SOTO, William Héctor Gómez. **Subúrbio, periferia e vida cotidiana**. Estudos Sociedade e Agricultura, abril 2008, vol. 16 no. 1, p. 109-131.

SOUZA, Marcilene Lena Garcia. Movimento hip-hop e educação: impactos sociais da atuação dos rappers na trajetória escolar de jovens negros em Curitiba (1999-2005). In: *Negro e educação 4: linguagens, resistências e políticas públicas/ Iolanda de Oliveira, Márcia Ângela da Silva Aguiar, Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, Rachel de Oliveira (orgs.) – São Paulo: Ação Educativa; ANPED, 2007, p. 96.*

SOUZA, L. DA S.; CAETANO, P. G. Notas Conceituais Acerca Da Cidade Capitalista E Do Fenômeno Da Segregação Socioespacial. **Revista Eletrônica da Associação dos Geógrafos Brasileiros, Seção Três Lagoas**, v. 1, n. 19, p. 56-74, 1 maio 2014.

TANAKA, Giselle Megumi Martino. **Periferia: conceito, práticas e discursos; práticas sociais e processos urbanos na metrópole de São Paulo**. Dissertação de Mestrado – FAUUSP, São Paulo, 2006.

TAVARES, Manuel; GOMES, Sandra Rosa. Multiculturalismo, interculturalismo e decolonialidade: prolegômenos a uma pedagogia decolonial. **Dialogia, [S. l.]**, n. 29, p. 47-68, 2018.

TELLA, Marco Aurélio Paz et al. *Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia*. 2000.

THOMPSON, Edward P. “A história vista de baixo”. In: NEGRO, A. L.; FONTES, P. (orgs.). **A peculiaridade dos ingleses e outros artigos**. 2 ed. Campinas: UNICAMP, 2012, pp. 185-202.

TRINDADE JÚNIOR, S-C. C. da. Assentamentos urbanos e metropolização na Amazônia brasileira: o caso de Belém. In: **Encuentro Dos Geografos Da America Latina**, 7., 1999, Santiago. Annales... Santiago: Universidad de Chile, 1999.

_____. **Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WILLIAMS, Reymond. *Cultura e Materialismo*. Trad. André Glaser – São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. **Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1971], 1979**.

_____. *O campo e a cidade*. **São Paulo: Companhia das Letras, 1989**.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

FONTES

Audiovisuais

Rap Local:

- BRUNO BO. Arma Literária. Belém do Pará: Afromamazônico, 2019.
- Bruno BO. DVD “Afroamazônico”. Natura Musical. Belém-PA, 2020
- Negro Edi. “Perigo Oculto”. Belém, PA. 2019.
- M.B.G.C. “No Vale da Sombra”, Preserve a sua Espécie, Belém, 1999.
- M.B.G.C. “Eldorado dos Carajás”, Preserve a sua Espécie. Belém, 1999.
- MBGC. “Dias Melhores Virão”. Preserve a sua espécie. 1999. Belém, Pa.
- Pelé do Manifesto. “Miragem”, Pitiú Sessions, 2018.
- Pelé do Manifesto. Gueto Flow, Preto Show. 2020.
- Pelé do Manifesto. “Versos Pretos”. Belém-PA, 2023.
- Pelé do Manifesto. “Depois de Sou Neginho”. Belém-PA, 2023.
- TH 91. “Eu Não sou Bandido”. 2023.
- TH 91. “Poemas Abolicionistas”. 2023.
- Tio Black. “Na rua”. 2022. Ananindeua-PA.

Rap Nacional

- Código 13. “Código 13. Hip-Hp: Cultura de Rua – Reação em Cadeia. 1994
- Pepeu. “Pouca Grana”. História do Rap Nacional. 1991
- Racionais Mc’s. “Diário de um detento”. CD Sobrevivendo no Inferno. 1997, São Paulo.
- Região Abissal, “Gueto”. Hip Rap Hop. 1988.
- Thaíde e DJ Hum. “O poder da transformação”. O melhor do *rap*. 1997.
- Thaíde e DJ Hum. “Verdadeira História”. Disco Brava Gente. 1994.

Jornais

- Diário do Pará, 15 de setembro de 1990. Ed. 02574. Belém, Pará.
- Diário do Pará. 24 de maio de 1990. Ed. 02475. Belém, PA.
- Diário do Pará. Edição 01367, caderno D, 1987, p. 4.

- Diário do Pará. Edição 01963, caderno D, 1988, p. 5.
- O Liberal. Belém, 21 de out. 2005. Caderno Magazine. p. 2

Orais:

- ANÔNIMO. Conversa Realizada Em 19 De Março De 2023. Via Rede Social.
- ALUNOS DA ESCOLA ULYSSES GUIMARÃES, 2019. Belém, PA.
- DJ MORCEGÃO. Entrevista concedida em 2023. Belém, PA.
- MARCELO MUSLIM. Entrevista concedida em 2023. Belém, PA.
- MC BRUNO BO. Entrevista concedida em 2020. Belém, PA.
- MC NEGRO EDI. Entrevista concedida em 2020. Belém, PA.
- PELÉ DO MANIFESTO. Entrevista concedida em 2023. Belém, PA.
- PELÉ DO MANIFESTO. Entrevista concedida em 2022. Belém, PA.
- PELÉ DO MANIFESTO. Entrevista concedida em 2020. Belém, PA.