

Rap e conscientização: o legado de Paulo Freire no hip-hop cearense

Charlie D. Hankin⁴⁴
Princeton University

Resumo

Este trabalho se propõe a analisar a retórica do rap de Fortaleza no contexto da filosofia de Paulo Freire da “pedagogia do oprimido” para elucidar a relação do rapper com as comunidades. Partindo de uma pesquisa etnográfica realizada com vários rappers moradores dos bairros periféricos de Fortaleza e incorporando uma análise das letras e da articulação entre política e estética nos raps, examina-se como os rappers constituem uma pedagogia alternativa para suas comunidades: um discurso realizado pelo oprimido, para o oprimido e com o oprimido. Para essa compreensão, avalia-se como as performances de hip-hop podem criar espaços de união e aprendizado dialético entre cantor e público. No ato performativo de pronunciar o mundo, o rapper o transforma, virando orador e educador para o público e mostrando a capacidade da cultura de hip-hop de mudar a vida das pessoas, oferecer alternativas à violência, criar comunidades e redes contra-hegemônicas e desconstruir as assimetrias de poder centro-periferia, tanto na geopolítica quanto na geografia urbana.

Palavras-chave

Hip-hop. Rap. Pedagogia. Paulo Freire. Ceará.

⁴⁴ Doutorando na Universidade de Princeton, Estados Unidos. Essa pesquisa foi realizada com o apoio de uma bolsa de Fulbright/CAPES. Um agradecimento de coração a toda a galera linda de Fortaleza que ajudou nela, sobre tudo Andréia Turolo, Lia Leite, Lucas Rozzoline, Erivan Produtos do Morro, Lenny, Pedro Vilão, Nego Galo, Preto Zezé, Coro MC, André GDS, Lesivo MC, Padêro MC e Carolina Rebouças. Uma versão anterior desse trabalho foi apresentada no IV Encontro Internacional de Literaturas, Histórias e Culturas Afro-Brasileiras em Teresina, Pi, Brasil em 2015.

“O hip-hop não é religião mas salva.”

(Erivan Produtos do Morro)

Existem diversos estudos que se propõem a entender o hip-hop, cultura afro-diaspórica originária das periferias de Nova Iorque na década de 1970, como ferramenta pedagógica (e.g., PARDUE, 2004; ALIM, 2011). Poderia destacar-se mais, porém, a índole didática dessa cultura em si. Os quatro elementos de hip-hop – o *break*, o grafite, o DJ e o rap – constituem uma pedagogia alternativa, voltada sempre à comunidade, que lida com experiências vividas para estimular o pensamento do leitor-ouvinte e lhe oferecer meios para sair do ciclo da violência e marginalização. O presente trabalho parte de uma pesquisa etnográfica realizada em Fortaleza em 2015 e toma como foco a manifestação musical e literária da cultura hip-hop representada pelo rap. O rap é um gênero híbrido que vincula poesia com música – como faz o repente, por exemplo – para empoderar o oprimido num discurso de libertação e conscientização. Na retórica e no conteúdo das suas letras, na articulação delas com a música (ou “batida”) e no show, o rapper realiza uma performance de “pedagogia do oprimido” que harmoniza com o pensamento de Paulo Freire, sobretudo encontrado em seu livro do mesmo título (1968).⁴⁵

Cabe destacar que a cultura hip-hop, tanto no seu surgimento nos Estados Unidos quanto na sua chegada ao Brasil na década de 1980, ligou-se ao movimento da negritude (ROSE, 1994; PARDUE, 2004). Apesar do papel importante de caribenhos e porto-riquenhos desde seu início, o hip-hop foi etiquetado um movimento dos afro-americanos dos Estados Unidos e, subsequentemente, dos negros do Atlântico (GILROY, 1993). Não obstante, com o crescimento do rap latino e latino-americano nas décadas 1980 e 1990, o laço do rap com a negritude diminuiu, abrindo caminho para artistas de outras etnias participarem do discurso e abordarem temas cotidianos da periferia em geral, como a violência, a pobreza e a discriminação (TICKNER, 2008, p. 124). O hip-hop nunca perde o traço do discurso racial que representa a posição marginalizada do negro na sociedade e o legado da escravidão (CARVALHO LOPES, 2009, p. 377), mas a questão da raça será substituída pela de um status compartilhado de marginalização econômica (BAKER, 2005, p. 391). No Ceará, onde a influência africana não é tão visível quanto em outros estados nordestinos como, a exemplo da

⁴⁵ Segundo um rapper entrevistado, existe até uma legenda que conta que o rap surge no Ceará: um norte-americano viaja pelo interior, ouve um repentista e volta para os Estados Unidos para inaugurar o rap. Certamente existe um paralelo entre o repente e o rap, e até o repentista às vezes chama seus versos de raps.

Bahia, de Pernambuco e do Maranhão, o hip-hop lida não somente com o movimento dos negros, mas com os movimentos sociais e o ativismo na sua pluralidade.

O funk carioca, fenômeno cultural relacionado com o rap, surge nas periferias do Rio de Janeiro de maneira análoga ao hip-hop na década de 1980, mas logo se populariza e, segundo vários rappers entrevistados, perde seu discurso socialmente construtivo. Ironicamente, talvez seja graças ao funk que o rap consiga manter seu discurso; quando as letras do funk se banalizam, os cantores “de consciência” unem-se ao movimento hip-hop. No Ceará, onde já existe uma forte tradição de militância, o discurso do rap aborda desde seu surgimento, na década de 1990, temas sobre violência, injustiça social, desigualdade e marginalização. É importante destacar que o rapper cearense não busca alianças com forças políticas partidárias, visando a independência do movimento. Porém, toda mensagem crítica e construtiva direcionada às massas vira um discurso político em si mesmo. O rap não só procura mostrar a realidade, senão também explicá-la, transformar as experiências vividas das pessoas em lições para a juventude. É nessa produção epistemológica que o rap vira um mecanismo pedagógico.

No seu livro *Pedagogia do Oprimido*, escrito em 1968 e publicado no Brasil em 1974, Paulo Freire ensaia uma pedagogia revolucionária que procura apagar a contradição opressor-oprimido mediante a educação. Significativamente, essa contradição não se refere somente à relação mestre-escravo de Hegel, mas também à operação hegemônica do poder, o que podemos chamar de hegemonia cultural (GRAMSCI, 1971). Freire propõe uma conscientização do oprimido que o levaria a reconhecer suas condições de vida e lutar contra a violência dos opressores para afirmar a “vocação ontológica do homem de *ser mais*” (FREIRE, 2007, p. 60). O oprimido, porém, encontra-se numa situação limite que impede seu direito de sonhar com um futuro melhor. A pedagogia de Freire propõe, assim, uma libertação desse impasse ideológico na práxis libertadora da “reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo” (FREIRE, 2007, p. 42) que se manifesta na “pronúncia do mundo” (FREIRE, 2007, p. 192). O hip-hop vai operar justamente nessa dialética entre reflexão e ação: é arte que faz pensar, ação que busca pronunciar a realidade para estimular reflexão sobre ela. Em entrevista, um rapper cearense afirma: “Eu adquiero conhecimento para eu poder passar na música”⁴⁶. É nessa tomada de consciência que a pronúncia do mundo torna-se uma atividade revolucionária e o MC, educador. Quando o rapper sobe no palco, assume o papel

⁴⁶ Os nomes dos rappers entrevistados foram ocultados nesse texto para proteger o anonimato deles.

de porta-voz para sua comunidade. Adota assim a responsabilidade do ser público de “representar” as massas, segundo uma rapper entrevistada:

Porque por ser um ser público, você representa uma massa e você representando você tem que ter um cuidado também com o que você fala, com o que você faz. Eu procuro me preocupar com isso, porque a partir do momento em que você sobe no palco, você não é você, você é porta-voz do outro.

Sintetizando reflexões sobre suas experiências, a rapper busca conscientizar as massas ao mesmo tempo que ela se conscientiza. Fabrica, nesse sentido, um sistema de educação alternativo e contra-hegemônico para a juventude da periferia. O rapper vira intelectual orgânico, isto é, alguém não da classe da *intelligentsia* e sim das próprias massas que chega a liderá-las (GRAMSCI, 1971). Segundo outro rapper entrevistado, “Não existe um saber maior, existem saberes diferentes. Saberes diferentes são complementares”. O sistema normativo de educação privilegia um tipo de saber sobre outros, deixando de lado o jovem da periferia. O rapper procura corrigir essa assimetria em proporcionar à juventude marginalizada um sistema de educação derivado da sua vida cotidiana. Assim, o que ensaia o rapper é algo relacionado a uma hermenêutica do cotidiano (YOKA; PASCHALIDIS, 2015).

Embora o MC seja educador e as massas educandos, a sua relação é sempre dialógica e horizontal. O aprendizado de cada pessoa e as experiências que ela tem vivenciado podem servir para os outros aprenderem. O rap exemplifica assim o conceito de Freire de uma pedagogia forjada “com [o oprimido] e não para ele” (FREIRE, 2007, p. 34). Essa ideia marca uma divergência com a filosofia marxista-leninista da revolução, na qual a classe da *intelligentsia* teria o papel de realizar a tomada de consciência das massas. Em Freire, as próprias massas aprendem se educando, sempre em diálogo:

O *eu* dialógico [...] sabe que é exatamente o *tu* que o constitui. Sabe também que constituído por um *tu* — um não-eu —, esse *tu* que o constitui se constitui, por sua vez, como *eu*, ao ter no seu eu um *tu*. Desta forma, o *eu* e o *tu* passam a ser, na dialética destas relações constitutivas, dois *tu* que se fazem dois *eu*. (FREIRE, 2007, p. 192)

Outra maneira de conceituá-lo seria no contexto do pensamento de Mikhail Bakhtin sobre o “eu dialógico”, no qual o *eu* se constitui só em relação (linguística) com o outro (BAKHTIN, 1981). Isso não implica, porém, uma relação de diferença mutuamente constitutiva, senão um *eu* no que, por natureza, “el vínculo se presenta dentro del mismo yo, sin que ello comporte su asimilación (HERNÁNDEZ, 2011, p. 28). O rapper se constitui em diálogo com o ouvinte e o ouvinte torna-se sujeito enquanto dialogar com o rapper.

A libertação, segundo Freire, só é forjada na comunhão de um aprendizado mútuo e dialético, sem nenhuma assimetria de poder entre educador e educando:

A comunhão provoca a co-laboração que leva liderança e massas àquela “fusão” a que se refere o grande líder recentemente desaparecido. Fusão que só existe se a ação revolucionária é realmente humana, por isto, simpática, amorosa, comunicante, humilde, para ser libertadora. (FREIRE, 2007, p. 197)

Freire busca transformar o mundo mediante a educação, permutando violência por amor. Contrariamente a Franz Fanon (1961), cujo discurso de descolonização do oprimido baseava-se na frase, “les derniers seront les premeirs” (“os últimos serão os primeiros”), Freire fomenta uma luta para dismantelar por completo a contradição opressor-oprimido, não simplesmente invertê-la. A pedagogia do oprimido busca mudar a ideologia: descolonizar a mente, tanto do opressor quanto do oprimido, para acabar com a contradição entre eles. Nesse sentido, Freire antecipa o mais tardio pensamento descolonialista sobre o oprimido *vis-à-vis* a chamada globalização, por exemplo, na “colonialidade do poder” e na “colonialidade do saber” (LANDER et. al., 1993), teorias que se referem ao traço do colonialismo nas assimetrias atuais no poder e na epistemologia. O rap completa um gesto descolonial através da articulação entre poesia e música, política e estética, elementos que se sobrepõem na performance para fomentar uma pedagogia do oprimido.

Um dos maiores objetivos dos rappers como pedagogos é o de empoderar as massas marginalizadas. Nas palavras de um rapper entrevistado, “A maior parte do povo tá na favela, mais a maior parte do povo não tem prazer de estar na favela. O rap é achar que estar na favela é bom”. Em suma, o rap busca re-significar a favela de maneira positiva (CARVALHO LOPES, 2009), afirmar que o favelado também tem direito de viver e sonhar. O rapper não só desmistifica as assimetrias de poder que levaram à situação-limite do favelado, mas oferece uma alternativa:

Então a gente tenta realmente orientar os jovens que não entrem nessa armadilha do sistema. Essa armadilha, ela foi preparada. É o que eles querem. Eles querem que os jovens da periferia venham pra cá fazer merda. Os policiais já estão armados aqui esperando para metralhá-los, literalmente. É para matar mesmo. É cruel [...] Outros jovens já olham para nós e falam: “Porra, existe uma alternativa, realmente existe um caminho. Esses caras estão inseridos hoje na sociedade sem deixar de ser eles mesmos”. Realmente somos representantes da juventude da quebrada e somos bem vistos dessa forma. Ou seja, muitas vezes os jovens nem acreditavam nessa possibilidade. Eles começaram a perder a esperança de que eles poderiam ser aceitos. A sua própria identidade é negada.

O rapper entrevistado aqui explica o ciclo da marginalização e como o jovem da periferia acaba jogando o papel que o sistema lhe outorgara, o de delinquente. O MC, que também enfrentou essa marginalização, oferece uma saída na fomentação e manifestação

cultural, o que representa um objetivo positivo. O gesto descolonial do rapper reafirma a identidade negada ao favelado. Numa sociedade violenta e destrutiva, o hip-hop proporciona à juventude a possibilidade de sonhar, se conscientizar e *criar* algo, tanto para si mesmo quanto para sua comunidade.

O rapper compreende sua posição na dialética reflexão-ação e usa seu capital social (de ser morador da comunidade que compõe o público) para educar as massas e empoderá-las:

Eu ia trabalhar na minha comunidade, cara. Porque eu queria ser visto na comunidade não só como um cantor de rap, como um cara que canta música. Eu queria ser visto na comunidade como um cara que se superou e tá afim que o restante que estão se superasse também [...] Eu queria frequentar mais meu bairro e assim, trocar ideia mais com a galera. Porque eu sei que é uma galera que se mata, tá entendendo. Eu queria poder chegar na casa deles, “meu irmão, a gente pode ter uma reuniãozinha?”

Perfila-se aqui o papel do rapper como educador na comunidade e se destaca a responsabilidade do rapper de levar uma mensagem de paz e superação. Embora o discurso do rapper esteja voltado sempre à comunidade, a mensagem que leva pode soar também no âmbito global. Efetivamente, a dimensão simultaneamente local e global do hip-hop já tem sido observada em vários contextos (FERNANDES, 2007; TICKNER, 2008). O trabalho pedagógico do rapper alcança a “periferia global” servindo de “grito de liberdade [...] e esperança” para os indignados e marginalizados do mundo:

No nosso coletivo, ele só deu certo porque a nossa estratégia nunca foi orientada pro mercado. A gente sempre orientou o nosso trabalho pra comunidade. [...] A gente tem esse sonho coletivo de mudar a realidade dos jovens da periferia.

Vários dos rappers entrevistados expressaram a importância de se desenvolverem nas comunidades, não só para ensinar senão também para aprender. Esse conceito harmoniza com a “fusão” entre liderança e massas perfilada por Freire na sua *Pedagogia do Oprimido*.

Com esses objetivos, o rapper coloca seu discurso em cima de um *background* ou “batida” musical, articulação entre literatura e música que traça uma relação dialética entre política e estética. O pensador francês Jacques Rancière (2004), contrariamente ao debate entre Sartre e Adorno (1947; 1962) sobre a “arte engajada”, propõe que a política sempre cria sua própria estética e, inversamente, a estética sempre se politiza. Embora o rapper não seja explicitamente politizado, a articulação do texto com a música sempre representa uma experiência política no momento de ouvir a canção. Por exemplo, na canção “Música de pedra” (*A Vida é Muito Boa Meu Chapa*, 2009), o rapper e produtor Erivan Produtos do Morro utiliza um *background* de violão com guitarra elétrica, melancólico e em tonalidade menor, mas com alguns sons vocalizados que criam a sensação de otimismo ou da

possibilidade de um futuro melhor. Com o objetivo de “levantar o autoestima do cara”, o rapper encoraja o ouvinte a procurar uma saída ao consumo do crack:

Depois de um dia cansativo,
Hip-hop é o ar que respiro,
Eu mando um salve pra quebrada e
Agradeço por estar vivo!
Comprei uma caneta,
A arma perfeita,
Atiro em sua mente,
Uma rajada de escopeta
Eu olho pra mim mesmo,
Começo a perceber,
Como o tempo passa rápido,
Melhor não se envolver
Eu só queria que você
Encontrasse uma saída,
E só por causa da pedra,
Queria tirar sua vida!
Quantos, tantos já se foram,
Ainda bem que cê num foi,
Fiquei triste pra caralho quando soube da história,
A corda no pescoço não é a solução:
você magoa sua mãe com essa ideia louca!
Levante a cabeça, tá na hora de mudar!
Organize sua vida, saiba aonde quer chegar!
Quanto tempo já passou? O que você fez de bom?
Eu chego a você através desse som!

Nessa canção auto-reflexiva, Erivan descreve o hip-hop como ar metafórico: algo que dá vida, o que seria diametralmente oposto ao crack, que tira vida. A caneta, metonímia do ato de escrever, representa uma “arma perfeita”, quer dizer, uma arma que muda a vida das pessoas, não que a acaba. Erivan assim estimula o pensamento do ouvinte para que ele reconheça a importância de ter uma meta, um projeto de vida para sair de uma realidade dominada pelas drogas e a violência. O tempo vai passando, ensina Erivan, e você tem sempre que se interrogar: “o que você fez de bom?” A estética de “Música da pedra” é agradável e suave, reforçando a mensagem otimista – e até utópica – para o ouvinte e devolvendo-lhe meios para realizar seus sonhos. Ele não é culpável das suas condições de vida, mas é sua responsabilidade se adiantar e manifestar seu direito de sonhar. Embora o conteúdo dessa canção de Erivan não seja político, seu efeito é transformar o ouvinte em ser político. Quer dizer, uma manifestação estética leva a uma experiência política. Em outubro de 2015, Erivan teve a oportunidade de fazer um show no Mirante da sua comunidade, o Castelo Encantado (um evento patrocinado pela revista *Vós*, chamado a “Feira Massa”). O rapper encerrou o show dizendo: “Sou a voz do Castelo, o Castelo ainda tem voz!”.

Na “Mostra de Música Petrucio Maia” (25-31 de julho de 2015), um festival competitivo no qual Erivan participou – e venceu – os artistas de hip-hop também levaram

uma mensagem de empoderamento para suas comunidades. Realizado na Praia de Iracema, ao lado de um dos bairros mais ricos de Fortaleza e patrocinado pela Prefeitura, o festival constou de 36 bandas de música independente que competiam por um cachê e a oportunidade de tocarem em shows em outros estados. Das 36 bandas, só dois grupos de rap participaram, o próprio Erivan e Padêro MC, ambos selecionados como finalistas. Devido à pouca visibilidade que o rap tem nos meios de comunicação, o simples fato desses rappers poderem participar (além de serem finalistas) representa uma vitória para o rap cearense num espaço que normalmente o exclui.

Centenas de membros da comunidade do rapper Padêro MC a Barra do Ceará – uma das comunidades mais violentas de Fortaleza – assistiram o show intitulado “Um novo dia pela paz e pela vida”. Esse grupo se juntou aos outros espectadores (que compunham um público cuja maioria era de classe econômica mais alta) numa curtição mútua, fenômeno que tem sido chamado *mixité sociale*, a mistura de grupos sociais que normalmente não se articulam (LAFARGUE DE GRANGENEUVE, 2006). Assim a performance do Padêro não somente serviu para empoderar o oprimido, bem como para educar o opressor ao demonstrar a capacidade da periferia de fomentar cultura e união. Juntando curtição e aprendizado, Padêro tomou as experiências e os “erros” que ele tem vivenciado e cometido como ponto de partida para extrapolar da realidade ao aprendizado e do aprendizado à mudança na sociedade. Ele abriu o show dizendo assim:

Boa boa noite [...] Só quero dizer para vocês, que se falarem para vocês, que você não é capaz, lute até o fim. Tem um ditadozinho aí que diz que pau que nasce torto morre torto. Na verdade chapa, eu mostrei o contrário. Vários já mostraram o contrário, deram a volta por cima. Se alguém falar para você que você não é capaz, mano, use isso como energia. Vença as barreiras, as dificuldades, seja mais você, chapa. É por você, pelo amor que você tem aos seus filhos, sua família, lute pela paz, pela vida! Padêro MC está na casa, te trouxe pra vitória, irmão.

Consciente da sua posição de porta-voz para a comunidade, Padêro cita sua própria experiência no crime e sua luta para sair dele para servir de lição para a juventude. O próprio Padêro passou pelo processo de alfabetização e letramento a fim de poder compor suas letras de rap, já adulto.

Na sua canção “Bandeira Branca” (2015), ele busca empoderar e afirmar que o jovem da periferia é capaz de cultivar paz e vida, apesar de um sistema que o marginalizara e uma falta de “sensibilidade” na política:

Se tá rocheda, levanta a mão e diz: satisfação
Tamos juntos, vocês por mim e eu de coração
Sou por vocês.
Nesse aspecto eu já fui freguês
Fiz muita coisa errada, mas passei dos 16.

Eu me incomodo de ver a juventude se matando
As mães chorando
Sentimento humano se acabando
É o novo mundo, eita mundo, pode melhorar
Não financeiramente, mas a paz em primeiro lugar.

Os governantes já perder[am] a sensibilidade
Por ganância, esquecendo das prioridades
Saúde e segurança é só caô
Mas a TV mostrou que o gigante acordou
O encanto se quebrou, sabe quem tava lá
Periferia tem a força quando quer lutar
Patriotas cidadãos exigindo um respeito
A raça Brasil, ninguém segura a voz do gueto.

Nos últimos versos, Padêro executa uma chamada à ação: a periferia tem uma força que “ninguém segura” somente “*quando quer lutar*” (ênfase minha). O oprimido só conseguirá se libertar se conscientizando em comunhão. Efetivamente, enquanto Padêro desce do palco, volta a ser mais um membro da sua comunidade, engajado numa luta coletiva pela paz e pela vida. E mais: Padêro faz uma equivalência nesses versos entre periferia, patriotas, cidadãos e “a raça Brasil”. Ou seja, ele situa a raça brasileira na favela, remetendo ao racismo contra os negros, o legado da escravidão, e a mestiçagem ao mesmo tempo em que chama o marginalizado de patriota. Quer dizer, o favelado deve ser patriota e ter orgulho de ser brasileiro, e como cidadão ele tem direitos e merece ser respeitado. Aqui não é a categoria racial que importa, senão a classe econômica.

Para além de tirar aprendizado das experiências vividas, o rapper também vai promover a educação de maneira mais direta. O rapper e militante Andrézão GDS, originário de São Paulo, mas morador de Fortaleza há alguns anos, comentou em entrevista que: “A gente tá realmente com uma ideia de fazer uma revolução. O nosso trabalho, a gente tem o objetivo de fazer uma revolução mesmo, através do rap”. Dada a aliança dos rappers do seu Coletivo Maloqueria à cultura de paz, André parece remeter aqui à “revolução de amor” proposta por Freire, realizada através da conscientização. Na sua canção, “Ampliando os sentidos” (*Na certeza do groove*, 2015), por exemplo, André enfatiza a importância da leitura para abrir as mentes dos jovens a caminhos alternativos ao ciclo da violência:

Então desencosta, sai da zona de conforto,
Abre um livro e não se afogue na Rede Esgoto.
A literatura que te afasta do caminho torto
Ela é sua armadura para não morrer de desgosto.

E a cada página virada uma nova descoberta.
Bem mais vivo e real que o Cidade Alerta.
É um exercício que liberta, a imaginação.
Onde eu sou o diretor que diz corta, AÇÃO.
[...]
Esse livro é um lugar real, que eu criei na mente

Através de sinais processados no subconsciente
Desse jeito eu levo a vida, assim progressivamente.
Na magia da leitura, eu sou um Xamã pros presentes.

Ampliando os sentidos, devorando os livros.
Ampliando os sentidos, lendo quadrinhos
Ampliando os sentidos, com a literatura
Ampliando os sentidos, promover cultura.

Para a juventude da periferia, que muitas vezes não tem outro exemplo além da violência, André instrui que se arme de livros, ecoando Erivan cuja “arma perfeita” era a caneta. A conscientização levaria a uma revolução ideológica que devolve meios aos jovens da periferia, capacitando-os a fabricarem seus próprios destinos. O discurso do rapper busca descolonizar a mente do favelado ao desmistificar o conceito do sistema de que ele é culpável das suas condições precárias de vida.

No fundo musical de “Ampliando os sentidos”, elucida-se a efetividade da música rap de mudar a ideologia do ouvinte. O *loop* dá a impressão de uma luta perpétua que avança e repete, algo cíclico que vai ganhando força à medida que se unificam mais pessoas. Contrariamente ao texto literário, do qual o leitor só se aproxima poucas vezes, uma canção é algo que se escuta múltiplas vezes, frequentemente até o ouvinte decorar a letra. O momento de ele começar a recitar a letra marca um empoderamento que pode levar a uma tomada de consciência. Na lógica bakhtiniana, isso significa a formação do *eu* dialógico: o ouvinte transformado em interlocutor torna-se agente no que Christopher Small (1998) chamou *musicking*: a inclusão do ouvinte como ator na criação musical. Muitos rappers falam que a grande mudança na sua vida aconteceu quando eles começaram a prestar atenção nas letras do rap, de um grupo, por exemplo, Racionais MCs. Um *background* agradável e inspirador comove o ouvinte e o sensibiliza para se abrir ao conteúdo. Ou seja, para além de ser pedagogia o rap é música e, da mesma maneira, para além de ser poesia e música, o rap é pedagogia.

É importante encerrar sinalando um silêncio neste trabalho. Como qualquer manifestação estética, o hip-hop tem muitas formas. Os rappers analisados aqui participam no que Derek Pardue chama o “hip-hop positivo” (PARDUE, 2008, p. 6). Existem também canções de rap com letras extremamente misóginas e violentas.⁴⁷ Tampouco há necessariamente uma correlação entre forma e conteúdo: as vezes os raps mais esteticamente inovadores coincidem com as letras mais ofensivas. Da mesma forma, letras “conscientes” podem as vezes parecer pouco criativas, forçadas, e/o com *backgrounds* pouco elaborados. A

⁴⁷ Pesquisadora norte-americana Tricia Rose examina essas “contradições internas” do hip hop e a sua relação com a construção da identidade negra nos estados no seu livro *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – And Why It Matters* (2008).

política (de libertação) e a estética (atrativa) não sempre coincidem. Sem entrar aqui em dicotomias de “rap social” o “rap underground” e “rap comercial” ou – pior ainda – implicar um juízo de valor, esse trabalho procura mostrar o grande potencial que tem (ou pode ter) o hip-hop para empoderar e conscientizar os atores, tanto artistas quanto espetadores, e assim transformar uma comunidade. É imprescindível que a academia também reconheça e apoie essa cultura. Num sistema de educação que está se privatizando gradativamente e tornando-se um espaço elitista, o hip-hop oferece uma pedagogia democrática, baseada na realidade vivida da juventude da periferia. Insere na mente dos jovens um projeto e um objetivo, uma alternativa à violência e um espaço onde podem se desenvolver. Já representa um movimento global que existe, além dos centros urbanos, inclusive nas zonas rurais, uma chave para a criação de uma sociedade mais igual, mais justa e mais humana.

Referências:

- ADORNO, T. Commitment. In. **Aesthetics and Politics**. Ed. Ernst Bloch; trans. Francis McDonagh. London: Verso, 1980. p. 177-195.
- ALIM, H.S. Global Ill-Literacies: Hip-hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Literacy. **Review of Education**. v. 35, p. 120-146, mar. 2011.
- ANDRÉ GDS. Entrevista realizada pelo autor. 26 ago. 2015.
- ANDRÉ GDS. “Ampliando os sentidos.” **Na certeza do groove**, 2015.
- BAKER, G. ¡Hip-hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba. **Ethnomusicology**, v.3, p. 368-402. 2005.
- BAKHTIN, M. **The Dialogic Imagination**. Austin: University of Texas Press, 1981.
- CARLOS (NEGO) GALO. Entrevista realizada pelo autor. 18 mai. 2015.
- CAROLINA REBOUÇAS. Entrevista realizada pelo autor. 3 nov. 2015.
- CARVALHO LOPES, A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca. **RBLA, Belo Horizonte**. v. 9, n. 2, p. 369-390. 2009.
- CORO EMISSI. Entrevista realizada pelo autor. 29 mai. 2015.
- DERRIDA, J. La 'Différance'. **Bulletin de la Société française de philosophie**. v. 62, n. 3, p. 73-101, jul./set. 1968.
- ERIVAN PRODUTOS DO MORRO e LENNY. Entrevista realizada pelo autor. 30 mar. 2015.

ERIVAN PRODUTOS DO MORRO, “Música de Pedra.” **A Vida é Muito Boa Meu Chapa!!**. 2009.

FANON, F. **Les damnés de la terre**. Paris, F. Maspero, 1962.

FERNANDES, S.; STANYEK, J. Hip-hop and Black Public Spheres in Cuba, Venezuela, and Brazil. In: **Beyond Slavery: The Multilayered Legacy of Africans in Latin America and the Caribbean**. Ed. Darién J. Davis. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2007, p. 199-222.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

GILROY, P. **The Black Atlantic: modernity and double consciousness**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.

GRAMSCI, A. **Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci**. Ed. Quintin Hoare e Geoffrey Nowell-Smith. New York: International Publishers, 1971.

HERNÁNDEZ, S. M. Dialogismo y alteridad em Bajtín. **Contribuciones desde Coatepec**. n. 21, p. 11-32, jul.-dez., 2011.

LAFARGUE DE GRANGENEUVE, L. L'ambivalence des usages politiques de l'art: action publique et culture hip-hop dans la métropole bordelaise. **Revue française de science politique**. v. 56, n. 3, p. 457-477, jun. 2006.

LANDER, E. et al. **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 1993.

MAGALHÃES, Robson (Lesvio MC). Entrevista realizada pelo autor. 27 ago. 2015.

PADÊRO MC. “Bandeira Branca.” Disponível em: <https://soundcloud.com/paderomc>. 2015. Acesso em: 31 ago. 2017.

PADÊRO MC. Entrevista realizada pelo autor. 1 nov. 2015.

PARDUE, D. Hip-hop as Pedagogy: A Look into 'Heaven' and 'Soul' in São Paulo, Brasil. **Anthropological Quarterly**. v. 80, no. 3, p. 673-709, verão. 2007.

PARDUE, D. **Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

PRETO ZEZÉ. Entrevista realizada pelo autor. 5 jun. 2015.

RANCIÈRE, J. **The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible**. Trans. Gabriel Rockhill. New York: Continuum, 2004.

ROSE, P. **Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America**. Hanover, NH: University Press of New England, 1994.

ROSE, P. **Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – and Why It Matters**. New York: Basic Civitas, 2008.

SARTRE, J.-P. **Qu'est-ce que la littérature?**. Paris: Gallimard, 1948.

SMALL, C. **Musicking**: the Meanings of performing and listening. Hanover: University Press of New England, 1998.

TICKNER, A.B. **Aquí en el Ghetto**: Hip-hop in Colombia, Cuba, and Mexico. *Latin American Politics and Society*. v. 50, n. 3, p. 121-146, outono. 2008.

VILÃO, Pedro. Entrevista realizada pelo autor. 18 mai. 2015.

Página |
144

YOKA, L.; e PASCHALIDIS, G. **Semiotics and Hermeneutics of the Everyday**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

RAP AND CONSCIENTIZATION: THE LEGACY OF PAULO FREIRE IN CEARÁ HIP HOP

Abstract

This paper analyzes the rhetoric of rap in Fortaleza, Brazil in the context of the philosophy of “pedagogy of the oppressed” proposed by Paulo Freire in order to elucidate the relationship between rappers and their communities. Combining ethnographic research and analysis of lyrics, and considering the relation between politics and esthetics, we examine the way rappers construct an alternative pedagogy for their communities: a discourse constituted (as Freire would have it) by the oppressed, for the oppressed, and with the oppressed. With this in mind, we evaluate the way hip hop performances can create spaces of union and dialectic learning between performer and public. In the performative act of “pronouncing the world,” the rapper transforms it, becoming orator and educator for the public and demonstrating the capacity of hip-hop culture to change people’s lives, offer alternatives to violence, create communities and counter-hegemonic networks, and deconstruct power asymmetries, both geopolitically and in urban geography.

Keywords

Hip hop. Rap. Pedagogy. Paulo Freire. Ceará.

Recebido em: 18/06/2017

Aprovado em: 30/08/2017