

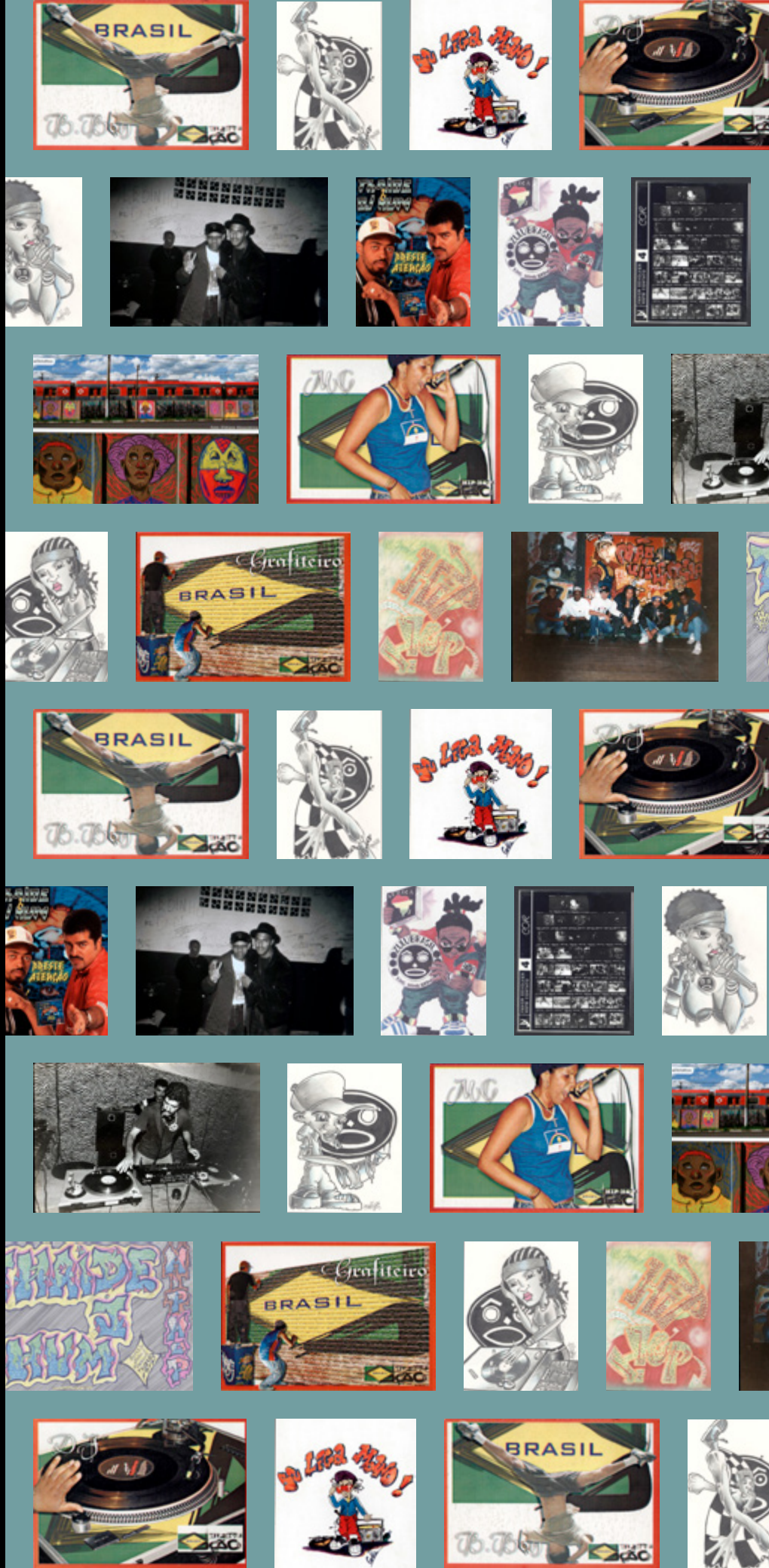
CADERNOS
AFRO
MEMÓRIA

volume 2 * número 3
ISSN: 2965-2693

**Cultura
Hip Hop e
Memória
Negra**

Acervos King
Nino Brown
e Alexandre
de Maio

AFRO
Núcleo de Pesquisa
e Formação em Raça,
Gênero e Justiça Racial



CADERNOS AFRO MEMÓRIA

Editores

Paulo Cesar Ramos [Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo, Pesquisador de Pós-doutorado da Universidade da Pensilvânia. Pesquisador do Núcleo Afro-CEBRAP]

Daniela Vieira [Professora de Sociologia da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e coordenadora da linha de pesquisa Hip-Hop em Trânsito (Cemi/Unicamp)]

Guilherme Lassabia de Godoy [Mestrando em Sociologia pela Universidade de São Paulo e assistente de pesquisa no Afro-CEBRAP]

Maria Júlia Venâncio Ananias [Mestranda em Sociologia na Universidade de São Paulo e assistente de pesquisa no Afro-CEBRAP]

Curadoria, Pesquisa e Equipe Editorial

Daniela Vieira

Guilherme Lassabia de Godoy

Maria Júlia Venâncio Ananias

Projeto gráfico

Luiza De Carli [Bacharel em Design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e assistente de pesquisa no Afro-CEBRAP]

NÚCLEO AFRO CEBRAP

Coordenação Institucional

Huri Paz [Mestrando em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP)]

Coordenação de Comunicação

Poliana Martins [Pós graduada em Letras (UFMG)]

Equipe Afro Memória

Mário Medeiros [Diretor do Arquivo Edgard Leuenroth e professor do departamento de Sociologia da UNICAMP]

Aldair Rodrigues [Ex-diretor (2020-22) e diretor adjunto (2017-20) do Arquivo Edgard Leuenroth e professor do departamento de História da UNICAMP]

Paulo César Ramos

Daniela Vieira

Guilherme Lassabia de Godoy

Maria Júlia Venâncio Ananias

Contato

afro@cebrap.org

afromemoria@cebrap.org.br

CENTRO BRASILEIRO DE ANÁLISE E PLANEJAMENTO

R. Morgado de Mateus, 615
Vila Mariana, São Paulo – SP
CEP 04015-051



Parceria



Financiamento

**OPEN SOCIETY
FOUNDATIONS**

Apoio



Ford Foundation

IBIRAPITANGA

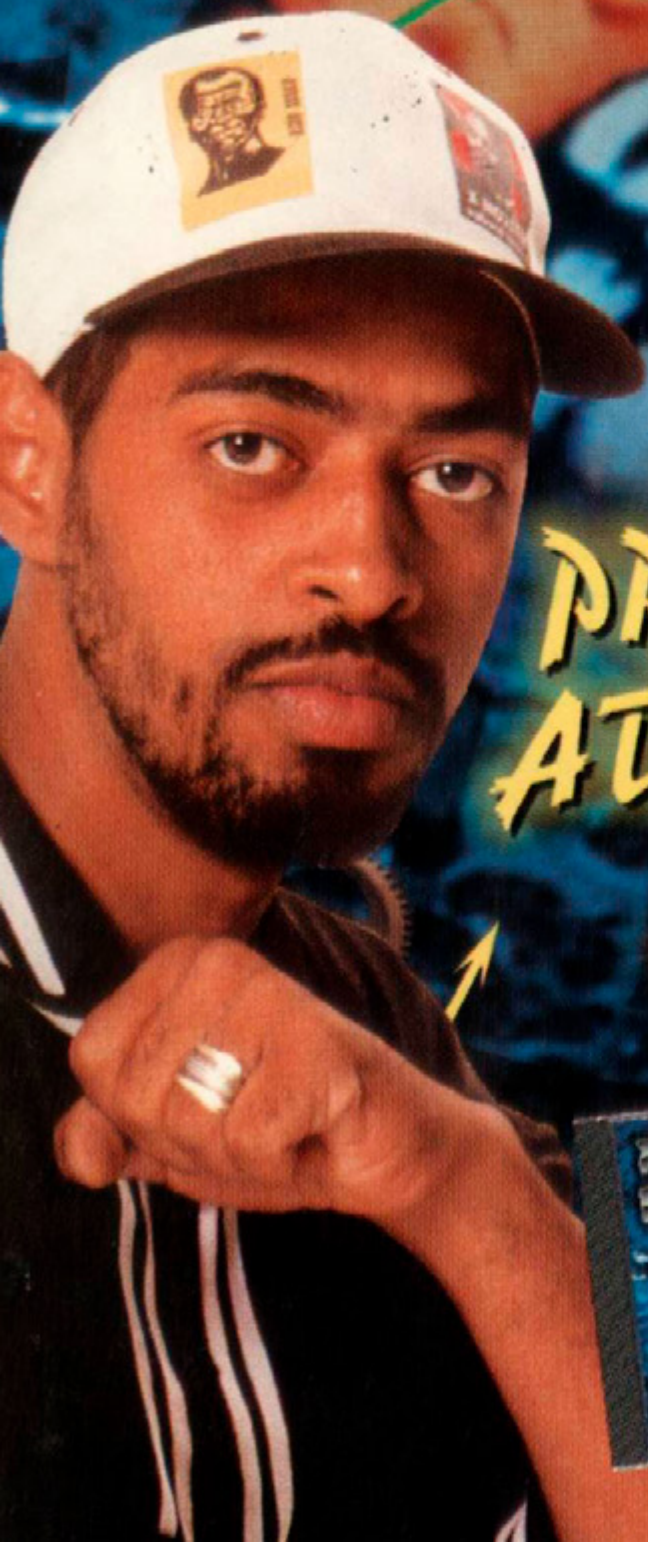


SUMÁRIO

RECADADO AO LEITOR * Para melhor visualização deste material no formato digital, habilite a visualização das páginas duplas. Para fazer isso no *Adobe Acrobat*, basta clicar em *Visualizar / Exibição da Página* e depois marcar as opções *Exibição em duas páginas* e *Mostrar página de rosto em exibição em duas páginas*.

- 5 **O arquivo como *quinto elemento*: Hip Hop e Memória Negra na Universidade**
* Daniela Vieira
- 9 **Em que ponto estamos: traduções e trajetórias**
* Derek Pardue
- 13 **“Sempre tive o costume de armazenar e cultivar memória”: entrevista com Zulu King Nino Brown**
* Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos
- 21 **A trajetória da Revista Rap Brasil: a década de ouro do Hip Hop (1999-2009)**
* Alexandre de Maio
- 27 **O Protagonismo das invisíveis no Hip Hop**
* Sharylaine e Chris Lady Rap
- 33 **A Pedagogia Hip Hop e Racionais na UNICAMP**
* Jaqueline Lima Santos
- 41 **Um arquivo que faz barulho, barulho de negro: Arquivo King Nino Brown**
* Victor Hugo Cossa da Silva e Luca Amaral Machado
- 47 **O Rap enquanto mediador das memórias da população negra e periférica**
* Mateus Cunha da Silva
- 55 **Projeto Rappers: Entre os muros das escolas houve ritmo e poesia antirracista**
* Guilherme Botelho e Felipe Choco
- 60 **O poeta Gog do rap, do gueto, dos pretos que promovem**
* Poliana Martins e Mateus Cunha da Silva
- 66 **Parecer da comissão de especialistas acerca da concessão do título de Doutor *Honoris Causa* ao grupo Racionais Mc’s**
* Mário Augusto Medeiros da Silva, Aparecida Sueli Carneiro Jacoel, Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz, Prof. Dr. Ricardo Indig Tepperman

THAIDE & DJ SUM



PRESTE
ATENÇÃO



O ARQUIVO COMO 'QUINTO ELEMENTO': HIP HOP E MEMÓRIA NEGRA NA UNIVERSIDADE

Daniela Vieira

Professora de Sociologia da Universidade
Estadual de Londrina (UEL)

Em recente matéria publicada pelo jornal [O Globo](#), o jornalista Juan Gabriel destaca que “o Hip Hop invadiu as universidades para dialogar de igual para igual com as ciências humanas”. Na mesma direção, a revista [Pesquisa Fapesp](#) afirmou o quanto este movimento político cultural, que surgiu nos anos 1970 no Bronx e se expandiu para outras metrópoles constituindo o chamado “Hip Hop global”, caminha rumo à consolidação como campo de estudos acadêmicos. Ainda, após a histórica intervenção pública do grupo Racionais na Universidade de Campinas em 2022, o site [Terra](#) destacou: “[Doutores Racionais: hip hop mete marcha para as Universidades](#)”. Haveria outros exemplos de colheita dessa combinação entre Hip Hop e Universidade no Brasil. Numa perspectiva analítica mais ampla, que não se subsume à relação com o campo acadêmico, tenho conceituado processualmente essas mudanças do espaço social e simbólico do rap sob a chave de uma nova *condição*¹.

1 SANTOS, Daniela Vieira. A nova condição do rap: De cultura de rua à São Paulo Fashion Week. Estudos de Sociologia, Araraquara, v. 27, 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/15829>. Acesso em: 16 mar. 2024.

Em diálogo com o processo da chamada nova condição do rap, a construção do I Arquivo Brasileiro de Hip Hop, inaugurado em 12 de novembro de 2021 - data comemorativa do Dia Mundial do Hip Hop - demarca com força o referido vínculo com a Universidade e revela a incorporação e a institucionalização dessas manifestações artísticas e políticas como chances de conhecimento diversas junto ao campo acadêmico. Além disso, a oportunidade de preservação e catalogação de histórias (documentos) e memórias vinculadas ao Hip Hop acrescenta ao projeto coletivo Afro Memória outras lentes para compreender os movimentos sociais negros. Tal iniciativa fora levada à cabo pelas coordenadoras da linha de pesquisa Hip Hop em Trânsito, vinculada ao CEMI (Centro de Estudos de Migrações Internacionais). Ao entendermos que o Hip Hop ensina e transforma vidas, sendo no tempo presente um “senhor de meia idade”, pois completou 50 anos em 2023, é possível recuperar parte das memórias dessas experiências artísticas negras afrodiáspóricas e acondicioná-las para, sobretudo, formar as/os estudantes negras e negros, contribuindo com fontes e problemas de pesquisa inéditos.

Embora não seja novidade para ninguém, o

mundo do Hip Hop formaliza-se artisticamente por meio da dança (breaking), graffiti, DJ e MC (rap). Além destas quatro expressões artístico-culturais que dão substância ao mundo do Hip Hop, o Dj Afrika Bambaataa (1957), fundador da Zulu Nation, primeira organização do Hip Hop fundada em 12 de novembro de 1977, recorre ao *conhecimento* como um dos pilares do movimento, ou seja, ele institui o conhecimento como o “quinto elemento”. Na formulação das suas “lições infinitas”, o lendário DJ sublinha alguns valores importantes do movimento cultural, tal como a sabedoria, educação, compreensão, união e paz. A seu ver, o conhecimento é algo que não pode ser alienado do ser humano: “uma vez oferecido, nunca mais pode ser tirado”. É uma forma de não ser “escravo do sistema”, coloca Bambaataa. Por meio dessa filosofia e atento às perspectivas epistemológicas que o Hip Hop oferece, Bambaataa declarou como “gostaria de ver as pessoas prestarem atenção à ciência do Hip Hop. A parte de conhecimento, o lado político. Hip Hop é conhecimento, cultura, entendimento, autoconhecimento, conhecimento sobre os outros”. Na introdução do álbum *Raio X Brasil* (1993), Racionais, a seu modo, nos apresenta essas “lições”. Ora, o que a música do grupo àquela altura “fudidamente voltando” oferece ao ouvinte? “Você está entrando no mundo da informação, autoconhecimento, denúncia e diversão. Esse é o Raio X do Brasil, seja bem-vindo”, diz parte da letra na dicção sombria e incisiva de Edi Rock, cuja sonoridade, igualmente sombria, promove esse clima de suspense ao prólogo do álbum.

É justamente essa chave que a presente edição do Caderno Afro Memória, intitulado *Cultura Hip Hop e Memória Negra: Acervos King Nino Brown e Alexandre de Maio* alcança: informação, denúncia e diversão. Ao trazer para o foco tais acervos, doados ao Arquivo Edgar Leuenroth da Unicamp, tal edição materializa a intersecção do Hip Hop com produção de conhecimento e memórias negras. Os textos que o leitor terá em mãos buscam realçar as temáticas que podem ser pesquisadas a partir dos acervos, relatos que contribuem para a fixação de estórias negras e

de parcerias intelectuais que merecem registro enquanto há tempo. O lugar da memória negra nesta edição é ambivalente, pois apresenta-se tanto como resgate de trajetórias quanto como fonte para elaboração de análises acadêmicas. Junto a isso é notável o modo como memória coletiva e memória individual se entrelaçam nesses ensaios.

A imbricação de ambas fundamenta o texto de abertura escrito por Derek Pardue, *Em que ponto estamos: traduções e trajetórias*. Nele, Pardue reflete sobre o seu papel como mediador que contribuiu para a tradução das correspondências de Nino Brown com a Zulu Nation. Ademais, ele demonstra o quanto esse processo de troca intelectual - entre ele e o historiador autodidata (Nino Brown), constituiu-se numa parceria política e afetiva de dois sujeitos “que viam o valor potencial dos documentos, dos registros de eventos e da comunidade, e do alcance global do Hip Hop como parte da cultura negra”.

Na mesma linha, a entrevista com King Nino Brown concedida a Jaqueline Santos e a mim, *“Sempre tive o costume de armazenar e cultivar memória”*: entrevista com Zulu King Nino Brown, busca recuperar a sua trajetória, agora a partir do seu ponto de vista, e demonstrar a inserção e ativismo no movimento Hip Hop, culminando com o processo de doação do seu acervo para a criação do I Arquivo Brasileiro de Hip Hop.

Já em *A Trajetória da revista Rap Brasil: a década de ouro do Hip Hop (1999-2009)*, Alexandre de Maio também relata em primeira pessoa o processo de constituição dessa importante revista para a circulação e difusão do Hip Hop em nosso país. Sem dúvida, um relato histórico dos primórdios da relação do Hip Hop com o mercado editorial brasileiro.

Ainda na chave do que poderíamos denominar de memória de testemunho negra, Sharylaine e Chris Lady Rap - pioneiras do chamado rap feminino - traçam um interessante histórico a respeito da inserção de mulheres no Hip Hop e exprimem toda a caminhada para que as hip hoppers pudessem se organizar coletivamente, culminando na fundação da Frente Nacional de

Mulheres no Hip Hop (2010). A despeito da organização das mulheres em associações, as artistas demonstram que há muito a ser feito para a efetiva igualdade de gênero no movimento, “há de se enfatizar que existem grandes batalhas a serem trilhadas pelas mulheres, com a criação de mecanismos propositivos e estratégias de atuação para atender novas perspectivas”.

Na toada de testemunho negro e análise de conjuntura, Jaqueline Lima Santos nos relata a experiência histórica que foi a aula aberta com Racionais ocorrida em 30 de novembro de 2022 na Unicamp e como essa intervenção está em tudo adequada à “pedagogia Hip Hop”. Em seus termos, trata-se de uma pedagogia que busca “abrir espaço para que os sujeitos envolvidos no processo formativo tenham liberdade para colocá-la em prática e contribuir com o processo educacional. Isto significa, em outras palavras, que é preciso reconhecer que aqueles nomeados como educandas e educandos também detêm estratégias e práticas que contribuem para a formação, de modo que todas as pessoas tenham um papel importante no desenvolvimento educacional. Esta perspectiva estimula o protagonismo e o engajamento dos sujeitos envolvidos no percurso formativo”.

Em *Um arquivo que faz barulho, barulho de negro: Acervo King Nino Brown*, os pesquisadores Victor Hugo Cossa da Silva e Luca Amaral Machado analisam documentos do acervo que inaugura o Arquivo de Hip Hop no AEL. O texto materializa justamente o que expus no parágrafo de abertura desta apresentação sobre o uso do acervo de Hip Hop como ferramenta na produção de conhecimento. De acordo com os autores, Nino pode ser caracterizado com um Griot - aquele mestre que encaminha formativamente as gerações futuras - na medida em que a coleta de materiais que redundou num amplo acúmulo de documentos contribui para contar a história à contrapelo, todavia, em rumo de institucionalização. Isso aponta, igualmente, para o caráter de mudança da universidade e, em particular, dos seus temas e interesses.

No ensaio seguinte, *O rap enquanto mediador das memórias negras e periféricas*, Mateus Cunha,

em diálogo com os dois ensaios precedentes, reitera o caráter formativo do Hip Hop e mobiliza os conceitos de “memória de estado” versus “memória subterrânea” de Michael Hanchard, exprimindo o quanto o rap é referência à memória negra ao confrontar narrativas hegemônicas, “soterradas pelo Estado”.

Já Felipe Choco e Guilherme Botelho, em *Projeto Rappers: entre os muros das escolas houve ritmo e poesia antirracista*, registram a experiência desse importante projeto concebido por Geledés em 1992. No texto, os autores salientam os objetivos da empreitada com destaque às reflexões de Nilma Lino Gomes, para quem o projeto foi singular pois partiu da realidade dos próprios jovens negros.

Na sequência, a edição conta com entrevista de Genival Oliveira Gonçalves, Gog, lenda do rap nacional, concedida à Poliana Martins e ao Mateus Cunha, intitulada *O poeta Gog do rap, do gueto, dos pretos que promovem*. Trajetória, inserção no Hip Hop, racismo e possibilidades de mudança através do rap são o mote da conversa.

E, por fim, em anexo, o leitor encontrará em primeira mão o parecer da comissão de especialistas que subsidiou a concessão do merecido título de Doutores Honoris Causa ao grupo Racionais pelo Conselho Universitário da Unicamp no dia 28 de novembro de 2023. O parecer destaca o quanto os membros do grupo são “intelectuais públicos brasileiros” à serviço de uma causa coletiva.

Em suma, os estudos de Hip Hop com seus acervos e bibliografias especializadas contribuem substancialmente para trazer outros ritmos e poesias para a universidade, para a memória das experiências negras e, claro, para o antirracismo. Sob esse olhar fica evidente a alta fatura entre arquivo e o *quinto elemento* tão fundamental para as camadas de sentido que orientam a cultura Hip Hop. Com textos e autores diversos, misturando artistas do movimento, pesquisadores e professoras, esta quarta edição do Cadernos Afro Memória abre mais um flanco para pensarmos as epistemologias possíveis por meio do Hip Hop e, sobretudo, as transformações no que se refere à direitos e à atenuação das desigualdades.

14 March, 2005
Helb Nino!

I hope you
enjoy this postcard
from South Africa -
terra de los Zulus!
May this card find
you well, and bring
you inspiration!

Peace,
Meggie J. Kennedy



ART PUBLISHERS (Pty) Ltd. DURBAN • JOHANNESBURG • CAPE TOWN

K. NINO BROWN
R. 24 DE MAIO, 38
JD CANHEMA
DIADEMA, SÃO PAULO
09941-510
BRAZIL

PROUD OF HIS HERITAGE

Even boys like to dress up - as has this 'little warrior' as he brandishes a home-made assegai, hide shield, fighting stick, a cheery smile and an adornment of bead-work.

SOUTH AFRICA

POSTNET

PHOTO: JOHN HONE

Ref No. L235



ZULU TRADITIONS · SOUTH AFRICA

EM QUE PONTO ESTAMOS: TRADUÇÕES E TRAJETÓRIAS

Derek Pardue

Professor Associado, Departamento de Estudos Globais na Universidade de Aarhus, Dinamarca

Uma das citações clássicas do rapper Rakim, da lendária dupla Eric B. e Rakim, é mais ou menos assim: “Não é de onde vens, é onde estás”. Em geral, esta frase tem sido entendida como uma frase de triunfo sobre os difíceis começos da vida. Não podemos controlar onde nascemos ou como fomos educados, mas temos algum controle sobre o que fazemos da nossa situação depois de uma certa idade e dadas certas circunstâncias. A cultura Hip Hop é, idealmente, um ambiente que cultiva essa viagem de onde se “está”. Se refletirmos um pouco mais, começamos a ver que onde estamos não é apenas um local ou uma determinada cena. Onde se está envolve um processo, uma viagem, um caminho e a consciência de que esse caminho é contínuo. Tal como o mantra “hip hop don’t stop” indica, onde se está também nunca para. Requer um compromisso, uma espécie de trabalho. O ponto em que se está é uma conquista. Isto se encaixa perfeitamente no Hip Hop, que se baseia em tantos movimentos musicais, culturais e políticos anteriores da diáspora africana. Onde estamos é uma questão de contribuir para uma cena, do individual para o coletivo, a nossa posição dentro do todo (movimento). E, quando se fala de Hip Hop, o ponto em que se está envolve muitos lugares, raízes e percursos. Essa consciência é o que sempre

me impressionou em Nino Brown. Uma pessoa humilde, aparentemente simples, que conseguia enxergar além da esquina, da padaria, do ponto de ônibus, do local de trabalho, em São Bernardo ou Diadema, e imaginar outros lugares. Nino sabia que o Hip Hop brasileiro, assim como o soul brasileiro e o samba rock, conversava com tantos outros lugares, incluindo o Caribe, a Nigéria e os EUA. São ligações de longa data, devido ao tráfico transatlântico de pessoas escravizadas e a todas as idas e vindas que enchem as páginas dos arquivos da negritude.

Nino tem sido muitas coisas, mas, no fundo, é um arquivista. Ajudou a organizar e a fazer a curadoria dos arquivos da negritude na transição dos momentos da música negra do soul para o rap. Conheço o Nino há mais de 25 anos e, quando olho para trás, para as nossas conversas e parcerias ocasionais, penso nelas como uma constelação de encontros, todos eles decorrentes daqueles meses de inverno e primavera que se aproximam do final de 1995. As minhas memórias nem sempre seguem uma ordem cronológica; andam de um lado para o outro. O Nino as organiza, as cataloga. Ele registra tudo. Eu apenas a acompanho. Como antropólogo, não me importo com isso, porque normalmente sinto-me mais confortável em conviver e em deixar que

as ideias e os conceitos surjam da conversa. De fato, traduzo experiências e as traduções são, em última análise, interpretações.

Em retrospectiva, a necessidade de traduzir foi o que uniu Nino a mim. Experiências, documentos, cartas, letras de música. Ambos precisávamos fazer circular essas traduções com a esperança de ganhar a atenção e o reconhecimento das instituições. Para mim, era a universidade. Tratava-se de tentar ser um acadêmico e de tentar provar à minha universidade nos Estados Unidos que o Hip Hop brasileiro continha conhecimentos para compreender a cultura brasileira como parte, entre outras coisas, de uma negritude global, complexa e heterogênea. Para Nino, foi a Zulu Nation, uma organização fundada por Afrika Bambaataa no sul do Bronx, na cidade de Nova York, no início dos anos 1970. A Zulu Nation viria a ser uma das primeiras instituições do Hip Hop, um local que marcou a transição do disco, do funk e do soul para aquilo que viria a ser rotulado como rap e Hip Hop. Nino entendeu como as transições em que tinha participado e testemunhado no Brasil poderiam ser traduzidas e potencialmente reconhecidas pela Zulu Nation e que novas rotas de troca de ideias poderiam ser traçadas. Onde Nino estava algo mudaria e, por extensão, muitos outros jovens brasileiros. Nino logo se tornaria reconhecido como King Nino Brown, um líder local afiliado da Zulu Nation (Brasil).

Nino e eu nos encontramos em várias ocasiões durante o final dos anos 1990. Conheci sua esposa e duas filhas na casa construída onde originalmente era o acampamento dos trabalhadores que construíram a Via Anchieta na década de 1940. Antes da Casa de Cultura Canhema ser inaugurada como Casa de Cultura Hip Hop em 1999, Nino mantinha seu arquivo de vinis, zines, cartazes, panfletos e outros materiais em sua casa. Nino e eu nos encontramos e discutimos sobre como escrever para a Zulu Nation (ZN). Eu realizava a tradução de um lado para o outro. Palavras, intenções, leitura das entrelinhas. Discutimos a negociação com a ZN nos ônibus e durante os espetáculos entre as atuações de rap no local do Posse Hausa em São Bernardo. Como isso ocorreu antes

da popularização da internet, esperávamos semanas, às vezes meses, por uma resposta. O processo levou anos. Os tradutores precisam de um certo tipo de paciência e o que é importante lembrar é que, às vezes, a recompensa da paciência pode ser contínua. Uma prenda que continua a dar, mas que também requer um empenho contínuo.

Uma memória

Cheguei à pista central de skate de São Bernardo do Campo numa tarde nublada de sábado, em meados de julho de 2007. Depois de muito lobby e arrecadação de fundos, os organizadores do evento anunciaram a atração principal, o primeiro e único Afrika Bambaataa. Prometeram que este dia seria não só uma comemoração dos 15 anos do parque, mas também o marco de um regresso aos dias em que o parque era o centro do Hip Hop local. Quem melhor do que Bam para nos lembrar a verdadeira cultura Hip Hop? (É importante dizer que tudo isso aconteceu antes das veiculações de acusações contra o Bambaataa: <https://www.okayplayer.com/afrika-bambaataa-hip-hop-museum>)

O parque tinha sido elogiado no início dos anos 90 como uma vitória local para os líderes comunitários do bairro vizinho nos seus esforços para proporcionar aos jovens um espaço público decente para se encontrarem e socializarem. No entanto, tornou-se visivelmente decadente nos últimos tempos. As administrações municipais tinham mudado e o populismo de um partido político foi considerado fora dos limites pelos novos partidos da oposição. O resultado foi que, no ano 2000, o município investiu o mínimo necessário na manutenção do parque e isso começou a ser notado. O cimento instalado e as superfícies esburacadas começaram a tomar conta do parque. Tinha-se ultrapassado os limites. O abandono começou. Foi neste local que, em finais de 1995, conheci Nino Brown e os membros da Posse Hausa, um coletivo de Hip Hop que, como muitos, se considerava descendente de Afrika Bambaataa e da sua famosa posse Zulu Nation. Embora nenhum dos



membros dos Hausa fosse skater, o parque servia perfeitamente como local de convívio e de reuniões informais.

Hausa atraiu membros de dois grupos étnicos distintos. Havia adolescentes ansiosos por se envolverem em algo bacana com seus amigos. Gostavam de representar e de aprender um pouco de história e de política relacionada à África e relacionado ao Black Power. Sabiam que eram negros ou pretos ou uma série de outros termos para a terminologia racial não-branca de pessoas de ascendência africana e indígena. Mas, na verdade, nunca tinham parado para refletir sobre nada disto. História, Política, Cultura, Música, Estilo, Identidade. Era tudo novo. E havia alguns “mais velhos”, como o Nino, na sua maioria homens de 30 e poucos anos, que tinham crescido na época do soul e do funk brasileiro e frequentavam bailes de black music. Estes homens sabiam que a música disco, por exemplo, era negra e sabiam que figuras como Afrika Bambaataa eram fundamentais para a música rap e para a cultura Hip Hop. Disseram aos adolescentes que canções como “Planet Rock” e estilos de dança como electric boogaloo, lockin’ e poppin’ eram fundamentais. Não utilizaram o termo,

mas basicamente os veteranos descreveram o afrofuturismo - utilizando a estética e a cultura expressiva para ligar as histórias negras ao futuro tecnológico (no caso, produção musical baseada na eletrônica).

Palavras finais

No final, vejo-me como um andarilho com um foco ocasional, que felizmente cruzou com o Nino. “Em que ponto estávamos” era entrelaçado. Dois tradutores, duas pessoas empenhadas em refletir sobre as transições culturais da época. Duas pessoas que viam o valor potencial dos documentos, dos registros de eventos e da comunidade, e do alcance global do Hip Hop como parte da cultura negra. Um dos meus ditados favoritos que se espalha pelos lugares africanos (diaspóricos) que conheço - São Paulo, Lisboa e Praia, capital de Cabo Verde - é uma versão de “tamujuntu”, que interpreto como parte de onde se está. No Hip Hop nunca se está sozinho, faz-se parte de uma comunidade. O Nino termina sempre as nossas conversas desta forma - “tamujuntu” - e eu guardo isso com muito carinho.

ALPHA

NARUQ
QUAN



“SEMPRE TIVE O COSTUME DE ARMAZENAR E CULTIVAR MEMÓRIA”: ENTREVISTA COM ZULU KING NINO BROWN¹

Daniela Vieira

Professora de Sociologia do departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina e do PPG em Sociologia da mesma instituição. Uma das coordenadoras da linha de pesquisa *Hip-Hop em Trânsito* e da Coleção de livros *Hip Hop em Perspectiva*.

Jaqueline Lima Santos

Diretora de Justiça Racial e de Gênero da FES Brasil, Doutora em Antropologia Social pela Unicamp, coordenadora da Linha de Pesquisa Hip Hop em Trânsito (Cemi/Unicamp).

Joaquim de Oliveira Ferreira, conhecido no circuito da cultura Hip Hop como Zulu King Nino Brown, nasceu em Canhotinho, Pernambuco, em 31 de março de 1962.

Em 1994 vinculou-se à primeira organização em torno do movimento Hip Hop que, à época, já tinha presença internacional em vários territórios do mundo: a Universal Zulu Nation (1973). Por meio da capa do disco “*The Light - Afrika Bambaataa and Family*” (1988), Nino Brown conseguiu o endereço da organização e começou a se corresponder com Bambaataa. Junto a essa troca de

cartas, chegavam informações sobre o Hip Hop nos EUA, sobre a história e as bases de formação desse movimento, sobre seus acontecimentos recentes e as bandeiras e agendas de luta das pessoas que o praticavam. As correspondências também possibilitaram a circulação de jornais e ‘*fanzines*’ sobre luta negra nos EUA e na diáspora e contatos de presos políticos com os quais Nino passou a se comunicar. Essa circulação de ideias influenciou significativamente o ativismo do Hip Hop no Brasil. Desde então, Nino Brown foi reconhecido como membro da Universal Zulu Nation; no entanto, foi apenas em 1999 que Afrika Bambaataa veio ao Brasil pela primeira vez e, em 2002, batizou Nino Brown como Zulu King Nino Brown, um legítimo representante da organização em nosso país.

¹ Entrevista concedida às autoras em 21/08/2021. Gostaríamos de agradecer à Harumi Laini e Gabriela Costa, pesquisadoras da linha Hip-Hop em Trânsito (CEMI/UNICAMP) pela transcrição da entrevista.

Na compreensão do Hip Hop como espaço de memória e conscientização, ele começou a colecionar flyers de todos os eventos, imagens, buscava e adquiria discos raros de música negra, recortava matérias importantes em jornais e revistas, e começou a produzir fanzines. Conhecido como “historiador autodidata”, as suas ações orientavam-se como estratégia para que outros jovens tomassem conhecimento sobre histórias e personalidades consideradas importantes no universo da cultura negra afro-diaspórica. Durante mais de uma década compartilhou todo o material que vinha coletando na Casa de Hip Hop de Diadema, primeiro espaço cultural e social dedicado à cultura Hip Hop no país, onde montou uma biblioteca, formou pessoas e realizou, durante os eventos mensais, a “hora do conhecimento” – na qual abordava personalidades e acontecimentos históricos importantes.

Hoje, King Nino Brown é responsável por um dos mais importantes acervos sobre Bailes Black e cultura Hip Hop no Brasil, material que coletou e preservou por décadas. Em novembro de 2021, esse acervo foi doado para a constituição do I Arquivo Brasileiro de Hip Hop, sediado no AEL - Arquivo Edgard Leuenroth - da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Empreitada vinculada ao Projeto Memória Negra, projeto coletivo que integra o AEL, Afro Cebrap e Hip Hop em Trânsito (CEMI/Unicamp). Nessa entrevista, realizada em agosto de 2021, Nino Brown registra momentos da sua história com o Hip Hop e nos fala sobre a criação do seu acervo documental.

Nino, conte-nos sobre a sua origem familiar, escolarização, fatos marcantes da sua infância, relação com a família e seu território de origem.

Eu nasci em Paquevira - PE, em 31 de março de 1962, mas fui registrado em Canhotinho - PE, uma cidade bem próxima da divisa com Alagoas. Minha família é, então, parte pernambucana e parte alagoana. A minha família sou eu e mais 4 irmãos, Manoel de Oliveira Sobrinho, Marinete Francisca de Souza, Cícero Francisco de Oliveira

(faleceu) e Antônio Jerônimo da Silva (faleceu); eu sou o caçula dentre os filhos dos meus pais. Meu pai, Manoel Firmino Ferreira, trabalhava em uma usina de açúcar, na Usina Serra Grande, e pegava o trem à noite para Paquevira para encontrar a minha mãe, Ernestina Francisca de Oliveira. Nem minha mãe e nem meu pai foram alfabetizados. A maioria da minha família trabalhava na roça, eram poucos os que trabalhavam em cooperativas ou usinas, mas mesmo assim tudo que era consumido em casa era fruto da própria plantação, cultivo e criação de animais.

Eu morei com o meu pai até os meus 5-6 anos de idade em Serra Grande, quando foi em 1969 nós nos mudamos para Garanhuns. Lembro que era o momento que o homem estava indo para a lua e era um grande espetáculo, era muito raro alguém ter televisão em casa naquela época, mas para as pessoas que tinham era sempre um evento dentro de casa porque todos iam assistir e era a época que estava passando a novela Irmãos Coragem. Lembro que quando eu morava em Garanhuns eu tinha muita vontade de aprender a ler, era uma coisa que eu ainda não sabia e chegava a ter inveja dos meus primos e colegas que sabiam ler. Eu tinha uma cartilha que era do Carneirinho que eu levava para os meus primos lerem para mim sempre que eu ia visitá-los, aquilo me chateava muito e chegava a ser frustrante, me questionava “Por que eles sabem ler e eu não?”. A minha vontade de aprender a ler era muita, mas não sentia raiva, despertava um sentimento de tentar me superar.

Todo esse sentimento e contexto da vontade de querer aprender a ler foi o que me fez ir até a escola me matricular. Naquela época o processo de matrícula era informal, não necessitava da presença dos pais e nem documentações, então, fui sozinho e fiz minha matrícula, logo sentei na sala de aula e comecei a acompanhar as aulas. A professora segurava o lápis comigo para que eu pudesse aprender a escrever, lia para mim a cartilha do Carneirinho e esse era o básico do ensino. Além disso, na escola era o lugar que tinha a merenda que eu gostava muito.

Um acontecimento marcante da minha



Fotografia de King Nino Brown (à esquerda) ao lado de DJ Hum.

Crédito da imagem: Acervo King Nino Brown, AEL-Unicamp / Afro CEBRAP

infância em Garanhuns foi que um cachorro me atacou e mordeu a minha mão, ele estava louco, a minha mãe ficou desesperada e eu tive que tomar 21 (vinte e uma) injeções e, hoje, são apenas 4 (quatro) por conta do avanço da ciência. Eu não entendia o que estava acontecendo, mas se eu não tivesse me tratado, a mordida teria me matado; ver o desespero da minha mãe foi muito difícil e me marcou pela figura que ela sempre foi para mim, ela assumiu o papel de mãe e pai para mim.

Depois de Garanhuns nós mudamos para cidade Paulista porque o meu irmão mais velho que trabalhava na CELPE (Companhia Energética de Pernambuco) foi transferido, o meu irmão era o mais velho da família, então, para onde ele ia, todos nós íamos juntos. A Companhia fornecia o caminhão para a mudança e a casa para morar sem a necessidade de pagar aluguel.

Em Paulista tive a oportunidade de aproveitar a minha infância, comecei a ir para os rios e brincar, mas não tinha mais a presença da escola. Nessa época os meus pais já eram separados e a minha mãe vivia com o meu padrasto, Moisés, durante a minha infância eu não conheci o que

era uma família estabelecida e a ausência do meu pai no meu processo de crescimento foi muito marcante.

Depois de Paulista nós fomos para uma cidade bem próxima de Olinda e foi lá que comecei a frequentar a escola de verdade, me matriculei e lá eu aprendi a ler. Lembro que a primeira palavra que li sozinho foi “Apollo”, que era justamente de um livro que falava sobre a Apollo 11 - o voo espacial responsável pelo primeiro pouso na Lua; e nessa escola eu fiz até a 4ª série. A nossa vida no nordeste sempre foi muito difícil para mim e minha família, tinha dia que não tínhamos o que comer e isso é muito triste; para mim que era uma criança, quando tinha um pão ele era dividido entre todos em casa porque senão alguém ficaria sem comer. Essa é parte da minha história de superação, esse sou eu, seja no palco, na televisão ou na revista, essa é a minha trajetória e de onde eu vim. Os meus irmãos não tiveram o mesmo caminho que eu, eles não entenderam o que era família, se perderam no crime e no alcoolismo, eu consegui me resguardar nas leituras que faço até hoje de “Eu não quero e não posso ser isso,

não quero terminar a minha vida assim”.

Em 1974, quando eu tinha 12 anos, nós fomos para São Paulo, a minha irmã já tinha ido em 1969, era casada e tinha a sua casa, as minhas tias e primos já tinham ido também. Chegamos em São Paulo no dia 14 de outubro de 1974, desembarcamos no Terminal Rodoviário da Luz na praça Júlio Prestes e fomos de táxi até a Praça Benedito Calixto em Pinheiros para morar de favor na casa da minha irmã. Lembro de jogar muito futebol na Praça Benedito Calixto quando não tinha a feira, ia nos ensaios de samba da Escola Pérola Negra e consegui arrumar um trabalho na padaria, Panificadora América, como entregador; foi com esse emprego que comprei o meu primeiro kichute.

O pouco de infância que eu conheci foi em Pernambuco e parte na Benedito Calixto, a minha vida sempre foi sobre lutar, tentar superar as nossas dificuldades e aconselhar dentro de casa mesmo sendo o mais novo.

Quando eu fiz 13 anos, nós fomos morar na favela Jardim Calux em São Bernardo do Campo



porque essa era a única alternativa, eu fiquei muito triste de sair de uma casa com conforto e energia elétrica porque na favela não tinha luz, saneamento básico, endereço e rua. Nós moramos em um barraco que era metade de concreto e metade de madeira, fazia muito frio e a gente tinha que colar papelão para barrar o frio e aquecer o barraco. Via minha mãe sofrendo muito e isso era o que mais me doía, mas eu me concentrava em pensar que amanhã seria um dia melhor porque não era possível a gente viver naquelas condições para sempre.

Além disso, a minha escola até a 4ª série não servia para nada aqui em São Paulo, eu tive que voltar para a 2ª série porque o ensino era mais avançado. Me matriculei na escola Pedra de Carvalho. Depois, voltei a estudar para poder terminar o primário e entrar para o ginásio na EMEB Maria Adelaide Rossi.

Consegui um trabalho de carteira registrada como metalúrgico na Filtros Fram quando tinha 14 anos, em 1 ano de ajudante eu aprendi sozinho a soldar filtro de carro, mas a minha percepção era de que aquele era o único caminho no momento, fazer escola não ia solucionar os nossos problemas. Nesse momento a nossa vida começou a melhorar porque eu tinha um salário de carteira assinada aos meus 14 anos e isso possibilitou ajudar a minha mãe e em casa. Já os meus irmãos, como disse anteriormente, escolheram outros caminhos.

Qual a origem do seu nome? Você se chama Joaquim, mas é conhecido como “Nino”.

Meu nome é Joaquim de Oliveira Ferreira, fui registrado pelo meu pai mas minha mãe não gostou muito; então fui apelidado por “Nino”. Chegando em São Paulo comecei a frequentar bailes Blacks e frequentava uma loja, “Posters Soul”, que ficava no subsolo da Galeria. E por conta de toda a decoração de pôsteres que cobriam as paredes da loja ela recebeu esse nome. Uma vez, em 1992, fui nessa loja e encontrei com Toni Tornado e o Dj Pelé nos apresentou e ele deu um tag no meu disco - “Os bailes Black no Palmeiras”,

infelizmente naquele dia não estava com minha câmera. Então eu disse “Por favor, eu não poderia deixar de pedir um tag para o BR3, o cara que defendeu o Festival Internacional da Canção em 1970”. E nisso, o Pelé falou para o Toni colocar “Brown” e nisso ficou “Nino Brown”. Depois desse episódio nos encontramos na virada cultural e no fechamento da MTV e depois no Soul Train Fashion Black, que ele fazia o papel de Dom Cornélio, entrava eu e o Nelsão [Nelson Triunfo] no Ibirapuera, depois abria o corredor que as pessoas iam dançando com as roupas e se apresentando. E foi assim! Toni Tornado e Pelé Pôster Soul que me batizaram. E isso está no meu documentário. O King, é por causa da Zulu Nation; mandei uma carta para a Zulu Nation de Afrika Bambaata e recebi esse título. Nino vem da minha mãe, Brown por causa do Toni Tornado e Dj Pelé e King por causa do Afrika Bambaata.

Como se deu o contato com o Hip Hop?

Para contar a minha história com o Hip Hop, eu tenho que voltar lá nos bailes black. O meu contato com os bailes foi a partir do Valdir que era um mecânico que trabalhava comigo; nessa época meu cabelo era meio grande encaracolado e por conta disso o Valdir me convidou para ir nos bailes com ele. O Reginaldo tinha uma equipe chamada Máquina Soul e quando ele ia tocar James Brown ele contava um pouco sobre a história e trajetória do Brown. Assim que começava a tocar James Brown, as pessoas abriam uma roda e todos começavam a dançar e tocava um pouco de tudo: músicas lentas, samba rock, Jorge Ben Jor, Tim Maia, ou seja, toda a black music do Brasil tocava no baile. Lembro de sempre falarem “Você precisa escutar Marvin Gaye” e eram só músicas muito boas.

Foi do baile black que eu comecei a guardar os flyers e comprar discos, falar dos bailes é uma lembrança muito emocionante, era um encontro dançante de toda a turma, nós íamos nos mais diversos bailes black. Eu saía de São Bernardo do Campo e ia até Guaianases e Itaim Paulista, não existiam atritos e nem separações entre os

territórios, todo mundo era sempre muito receptivo. Esse é o cenário que me encantou e me cativou sobre os bailes black, eu tinha 15 anos quando comecei a frequentar, tinha até um pouco de medo de ir tão longe de casa, mas quando teve o show do James Brown eu tive que ir e esse um foi um dos maiores impactos de minha vida. Foi um momento muito emocionante para todos, lembro de ver pessoas mais velhas e idosas chorando de emoção.

O baile black foi a minha escola. Você ia para esses espaços e tinha consciência de todo o movimento que estava acontecendo, quando ia na Barra Funda assistir a Chic Show, o Luizão falava “Assista uma minissérie e leia um livro, estou falando de Negras Raízes”.

Como aconteceu a sua inserção cultural e política no Hip Hop?

Quando o Hip Hop chega no Brasil não se falava em rap, era o funk falado, a origem e base do Hip-Hop está no funk e no groove. O meu primeiro show de rap foi lá no Palmeiras em 15/10/1988 para assistir o Kurtis Blow e vi que ele usava a base que a gente dançava antigamente, isso foi o que mais me chamou a atenção e que me levou para o Hip Hop.

Comecei no Hip Hop dançando, era mais individual, mas em um momento formei um grupo de 4 pessoas - eu, Valmir Black Power, Paulo e Wilder - chamado Black Boys. Não tinha muito rigor, mas sempre estávamos de roupas iguais para as nossas apresentações. Eu fazia bastante participações com outros grupos porque era mais flexível, porque fazer parte de um grupo tinha uma carga alta de ensaios que eu não conseguia comparecer.

Particpei como suporte na criação de outros grupos de dança como as Soul Sisters, eu fiz o design da camiseta para elas e apadrinhei o grupo. Elas conseguiram um reconhecimento muito positivo, foram para televisão e é um grupo importante quando falamos na participação das mulheres na dança.

Além da dança, eu tive contato com o elemento



Crédito da imagem: Acervo King Nino Brown, AEL-Unicamp / Afro CEBRAP

King Nino Brown
ao lado do rapper
Mano Brown.

DJ e o rap quando fundaram a Posse Hausa. Havia a necessidade em São Bernardo do Campo de fundar uma posse e o MNU (Movimento Negro Unificado) sugeriu o nome de Hausa para nós, o nome Hausa vem da Revolta dos Malês, isso nos chamou muita atenção e aderimos à sugestão. Em 26 de junho de 1993 fomos para a pista de skate e foi fundada a Posse Hausa. Saímos andando na rua, conversando e começou o processo de formalização da Posse, confeccionamos camisetas para todos os integrantes para participar das palestras e eventos. Naquele mesmo ano nós fomos para a São Bento [estação de metrô de São Paulo] porque teve um evento que reuniu o Brasil todo, nós fomos lá para representar a Posse Hausa.

Na Posse Hausa nós construímos diversas atividades e iniciativas: campanha do agasalho, doação de alimentos, encontros entre posses, tributos, encontro com o Milton Santo, feira Afro, eventos do MNU, exposição de fotos e flyers. Isso me aproximou mais da parte da educação e conscientização dentro do movimento.

O Hip Hop como espaço de memória e conscientização me levou a começar colecionar flyer,

imagens, informações e dados, produzia fanzine com o objetivo de levar ao conhecimento das pessoas alguns personagens importantes como Luís Gama, Zumbi dos Palmares, José do Patrocínio, André Rebouças, Malcom X, Martin Luther King, Carolina Maria de Jesus, Marvin Gaye, entre outros. Eu sempre tentava levar a conscientização que todas essas pessoas construíram porque o Hip Hop é estudo e transformação, os fanzines eram distribuídos para todo o Brasil para ajudar em projetos escolares e com o objetivo de disseminar a informação.

Muito se falava em Hip Hop que era dança, roupa, mistura de rock com funk, senti que estava muito confuso e em março de 1994 decidi enviar uma carta para Zulu Nation, tinha um questionário de 30 perguntas solicitando diversas informações sobre como fazer parte da Zulu Nation. Entrei como o primeiro membro representante da América Latina, mandava flyers e fotos para falar que aqui no Brasil também estava acontecendo um movimento; o contato foi se aproximando e a Zulu começou a me mandar material sobre a história para além dos elementos que já

eram conhecidos (DJ, Mc, Breaking, Graffiti e Rap). Receber uma carta do Afrika Bambaataa foi um dos acontecimentos mais importantes da minha vida.

O meu contato maior dentro do Hip Hop foi com a educação e conhecimento, meu trabalho sempre esteve debruçado na conscientização em conjunto com a Zulu Nation, com eventos em conjunto com as posses e com a construção da casa do Hip Hop.

Com a fundação das posses nós começamos a fazer palestras - e era meio complicado porque não tínhamos esse dom, era mais o Adomair (MNU) e a Ilma (MNU), mas a gente foi se instruindo, se formando.

A mudança principal foi tocar as pessoas, levar engajamento e conscientização. Teve uma menina que estava presa e nos mandou uma carta pedindo alguma coisa para ler porque o que nós estávamos falando ali na revista chegou até ela e ela tinha se interessado. Depois que ela foi solta ela foi nos visitar para agradecer por ter levado essas informações, por ter disseminado. E é sobre isso, foi sobre isso. Isso pra mim é A grande conquista. Ontem recebi uma ligação de um cara que conheço faz 40 anos, ele infelizmente fez umas coisas erradas, mas sempre que me liga eu atendo e trato bem; ele me agradeceu por isso e disse que tem gente que o conhece há muito tempo também, mas que quando ele liga fala para entrar em contato com o assessor. Tem que tomar cuidado com essa coisa da fama.

Uma vez, na Virada Cultural, estava cheio de gente querendo falar com o Toni Tornado - e o Dom Salvador também - mas quando falaram que o King Nino Brown estava lá, ele me chamou para entrar e nisso entrou uma penca de gente junto comigo. O que me marcou foi que Toni Tornado falou para o Dom Salvador: “Esse cara aqui nos representa. Gosto muito de você Nino Brown”, e eu respondi que era uma grande honra porque foi ele quem me batizou de Nino Brown. Acho que não tem nada mais valioso no mundo do que ser respeitado.

A sétima maravilha é o cinema, Hip Hop é a oitava. O Hip Hop quando eu descubro as

histórias que ele tem e que ele passa, quando eu encontro Afrika Bambaataa e ele pergunta como está minha família, quando eu me torno padrinho do Hip Hop, e no “Duloco” sexta-feira, 6 de agosto de 1999, ele me olha e fala “aquele é o King Nino Brown”. Foi nesse dia que eu ouvi falar, pela primeira vez, em quinto elemento. Hip Hop pra mim é simplicidade, é história e simplicidade. Existem muitas questões sim e na hora de extravasar a gente extravasa também, mas eu jamais vou entregar meus irmãos.

O que eu quero dizer aqui, é que, por exemplo: eu sou metalúrgico, eu perdi meus direitos trabalhistas nos últimos 4 anos, mas não é por isso que eu vou subir em palanque e estragar a figura do Lula. Roupa suja se lava em casa, nós somos uma família. Quando o Hip Hop faz todo esse resgate e nos mostra quem somos nós. Hip Hop me deu autoestima, Hip Hop é festa para celebrar a vida. Isso que acontecia na Casa do Hip Hop, rodas de conhecimento, celebração da vida. É sobre isso.

Como foi trabalhar na Casa de Hip Hop de Diadema?

Eu fiquei desempregado no final de 1999 e no ano seguinte me chamaram para trabalhar com eles e foi incrível, porque era o que eu gostava, e eu já tinha circulação e contatos. Eu passei ali 10 anos, até 2010, e foi importante para toda minha vida, eu indicava livros, às vezes dava até livros, gravava filmes, fazia oficinas e também era responsável pela folha de pagamento porque eu era o presidente da Zulu. Muitas coisas e pessoas me chatearam porque diziam estarem comprometidas com o Hip Hop e não estavam de verdade, só queria o cheque no final do mês e eu até cheguei a entregar minha chave duas vezes.

Chegamos até a nos questionar “vale a pena?” e eu falava: “vale porque é nosso povo”, mas vamos levando o quanto ainda estiver valendo a pena. Era igual, por exemplo, a Billie Holiday que cantava “os estranhos frutos nas árvores” e depois ia para o camarim chorar. Eu não digo que eu ia chorar porque não sou muito disso, mas os sentimentos estavam ali, ficava mal depois das

atividades e tal. Foi um grande aprendizado não só como oficinheiro, mas como responsável pela prestação de contas.

Ir para o Fórum Social Mundial em 2001, em Porto Alegre, e ter viajado de avião foi o máximo! Eu não teria grana para pagar uma passagem, mas o Hip Hop fez isso, eu conheci o Afrika Bambaataa. O pessoal até fala que não existe Casa de Hip Hop sem Nino Brown, e eu fico honrado. Eu fui para Portugal em 2008, para a Venezuela, em 2009 e 2010, duas vezes para inaugurar a Escola de Hip Hop e esse pessoal da Venezuela tinha contato com o Bocada Forte, então nós fazíamos muitos trabalhos juntos, publicamos coisas juntos. Foi aí, a partir do Bocada, que me convidaram para ir lá. Na Venezuela eu encontrei com *rappers* de vários países da América Latina, ainda fiz a ponte da Nina Uma - *rapper* boliviana - com a Sharylaine para gravarem música juntas.

Como eu ia para fazer oficinas, eu levava vídeos da casa, contava um pouco o que fazíamos e aí eles faziam lá também. Teve uma oficina de MC que me marcou muito, lá na Venezuela mesmo, que um menino veio me pedir conselhos e aí eu dei os conselhos pra ele, mas o legal foi ele ver em mim uma referência para pedir esses conselhos. E teve também uma menina que se chama Ianza, que conversou com ela até hoje, mas ela e o pessoal estavam lá começaram a chorar quando eu estava para vir embora. Mas foi muito legal também ter conhecido outras pessoas e artistas, tinha um grupo muito bom de mulheres chamado (acho que) Actitud Maria Marta, lá da Argentina, aí perguntaram sobre uma guerreira brasileira e eu falei de Dandara, Anastácia, Acotirene. Também passei lá no Pantheon onde ficam os restos mortais de grandes guerreiros e foi muito incrível. A casa de Simão Bolívar, tinha até uma carta de alforria lá, grande respeito por ele.

Como começou a montagem do seu arquivo pessoal? Em qual época você passou a colecionar matérias, flyers e outros materiais sobre hip hop?

Sempre tive o costume de armazenar e cultivar memórias, desde 1977-1978 eu guardava os flyers dos bailes black. O contato com o Hip Hop turbinou todo o processo de armazenamento e a construção do meu arquivo pessoal.

Começou com o disco de vinil do James Brown, depois disso tudo que saía no jornal eu recortava, muitas pessoas tinham o costume de me enviar documentos, matérias ou produções, fazia xerox dos convites e guardava todos os flyers, guardava tudo em diversas pastas. Eu guardava para mim porque não tinha condições de comprar as revistas e não era tão fácil ter registros fotográficos, a minha intenção era construir a minha própria revista para ter em casa.

Lembro de ir ao Poupatempo porque lá tinha a possibilidade de acessar a internet por 20 minutos, eu sempre ia lá para poder ver as matérias que não encontrava no jornal, a recepção já me conhecia e as matérias ficavam guardadas para mim.

Foi assim que comecei a estudar diversas personalidades e a construir um grande memorial, que os jovens tenham acesso a faculdade, que tenham trocas e intercâmbios com outras personalidades do Hip Hop pelo mundo e que estejamos unidos para garantir o acesso aos direitos para todos.

Para finalizar, quais as suas perspectivas para o futuro?

Tenho grandes expectativas de fundar o memorial “King Nino Brown” na Unicamp, escrever minha biografia e terminar meu documentário, porque tive alguns problemas com as questões de direitos autorais das músicas que coloquei, aí o produtor sugeriu de alguma pessoa tocar essas músicas porque não tem como pagar direitos autorais, é tudo muito caro. E queria ver também, mais para frente, se daria certo de publicar minha biografia pela Unicamp, pela editora Unicamp, porque também é muito interessante ter esse livro em mãos para dar para instituições, para as pessoas. E, se desse certo, seria incrível trazer o Kool Herc para palestrar na Unicamp também.

A TRAJETÓRIA DA REVISTA RAP BRASIL: A DÉCADA DE OURO DO HIP HOP (1999-2009)

Alexandre de Maio

Repórter, ilustrador, quadrinista e editor responsável pela Revista Rap Brasil.

O primeiro material que consta no Acervo Alexandre de Maio é a revista Rap Brasil criada em 1999 e que, no finalzinho de sua existência, acabou mudando de nome para Hip Hop Brasil, existindo durante 10 anos.

A revista tinha a proposta de mostrar a cena do Hip Hop brasileiro e começou no momento em que o Racionais havia vendido 1 milhão de discos e no ano anterior tinha realizado o encerramento do grande evento do ano, o VMB da MTV.

O rap, então, vivia o seu primeiro grande momento de divulgação nas mídias e se espalhava por todo o Brasil. Foi então que com 21 anos, morando na Zona Norte da cidade de São Paulo, fã de rap, tentei fazer uma revista em quadrinhos sobre a realidade brasileira junto com matérias sobre o Hip Hop.

Tive algumas respostas negativas de editoras, até que na Galeria do Rap, localizada no centro de São Paulo, uns manos da marca de roupa KFZ me apresentaram um integrante do grupo de rap da Zona Leste que me passou o contato de um editor de revista chamado Marques Rebelo.

Quando encontrei com o editor Marques

Rebelo, ele já produzia a revista de Cultura Urbana, e junto com mais um parceiro da época, Rodrigo Mendes, fomos atrás de produzir uma edição teste. Fizemos em casa uma versão impressa em preto e branco e mostramos para as pessoas avaliarem e dizerem o que achavam.

A revista saiu pela Editora Escala. Funcionava mais ou menos assim: a gente conseguia levantar uma grana com algumas marcas da época e a editora dava uma ajuda de custo e ficava com o lucro das vendas. Assim publicamos a primeira edição em 1999 que na minha cabeça seria a única, pois não havia nenhuma garantia que desse para a gente uma segurança de que aquele projeto iria funcionar depois que chegasse nas bancas. Até o momento a única referência que a gente tinha era a Pode Crê, uma revista lançada em edições especiais que não foram distribuídas em bancas e eram voltadas diretamente para o movimento negro. A partir daquele momento teríamos uma publicação que seria distribuída em todas as bancas do Brasil, precisando de um sucesso de vendas considerável para ao menos cobrir seus custos.

Em conversas e planejamentos da primeira



Alexandre de Maio segurando exemplar da Revista Rap Brasil.

edição, fizemos a capa focada nos quatro elementos do Hip Hop, e uma seção com uma história em quadrinhos que contava um caso de uma «bala perdida».

A princípio a Revista Rap Brasil buscava divulgar os quatro elementos do Hip Hop. Na época, (ano) fizemos uma pesquisa e constatamos que quase ninguém conhecia a palavra Hip Hop, o que nos fez mudar o nome da revista para Rap Brasil. Porém, na capa da edição número 1 confirmamos a posição do Hip Hop trazendo na capa os quatro elementos do Hip Hop, representados pelo Jabaquara Break, reverenciando a dança, o MarKkone, representando a nova geração do Grafite, e os dois ícones do Rap Nacional Thaíde e DJ Hum.

O acervo doado para o Arquivo Edgard Leuenroth em 2022 ainda conta com as revistas RAP News, Rap Rima e Graffiti e a edição especial da Planeta Hip Hop que contém Compact Disc (CD).

Com o sucesso da revista Rap Brasil, logo apareceu a demanda de criar uma revista somente de grafitti, a Revista Graffiti, editada entre 2000 e 2008. Aproveitando o sucesso também da revista Rap Brasil, criamos um conteúdo especial que foi a Revista Rap Rima, publicada entre 2000 e 2001,, onde fazíamos videoclipes fotografados nas páginas das revistas com as letras das músicas.

Nossa redação para além das revistas começou a se envolver em produções de

eventos e, então, conseguimos um espaço na Rádio Imprensa, localizada Avenida Paulista, aos sábados. Lá também promovíamos campeonatos de rap, produção de capas de disco, ensaios fotográficos para as marcas de roupa. Assim, além de uma redação editorial nos tornamos uma produtora de conteúdo envolvendo a Cultura Hip Hop.

São muitos destaques presentes na revista Rap Brasil ao longo desses 10 anos. A edição número 1 é marcada por entrevista com Thaíde e DJ Hum falando da origem do Hip Hop, mas também é uma edição em que entrevistei alguns grupos que eu achava importantes na época como Consciência Humana, RZO, o LF do grupo DMN.

Naquele momento era importante para nós da militância do Hip Hop as pessoas entenderem que para além do rap, o Hip Hop era uma cultura que pregava paz e união, formado por quatro elementos.

Na segunda edição da revista trouxemos o Dj KLJ junto com o Xis para falarem sobre o poder para o povo preto. Naquele momento, o rapper Xis era um dos principais nomes da cena junto com o Racionais. Essa edição também confirma o sucesso que a gente esperava da Revista porque, naquele momento, mesmo não conhecendo o rap de várias regiões do país, a gente já ouvia algumas músicas de Brasília e tinha conhecimento de que o Rap era um sucesso em todas as periferias do Brasil e tocava Racionais e muitos outros grupos como Consciência Humana, Sistema Negro e RPW nas rádios comunitárias e comerciais de todo o país.

Já na edição de número 3 trouxemos o Edi Rock na capa. Além de um grande nome do Rap Nacional, essa edição também contempla uma entrevista histórica com o grupo 509 dentro do Carandiru. Pelo trabalho ao lado de Marques Rebelo, Rodrigo Mendes e Fábio Rogério, a revista começava a ter repercussão nacional. Ela era distribuída para todas as bancas do Brasil e suas edições se esgotavam rapidamente. Estávamos aprendendo a fazer jornalismo de dentro do hip hop e para o público do Hip Hop.

Em uma época sem internet o processo jornalístico era ir para várias quebradas todos os



dias para buscar depoimentos e realizar entrevistas em que os grupos de Hip Hop contassem como eles surgiram. Quase nenhum grupo tinha release e fotos, então nos primeiros anos o trabalho exigiu a catalogação de toda essa expressão cultural, ir na casa das pessoas para que elas contassem a história de seus grupos e tirar fotos para obter material que pudesse ser publicado na revista. Era uma época bem mais complicada do que hoje, então para ter alguma matéria sobre Graffiti a gente tinha que sair na rua de carro ou de ônibus e tirar fotos. Também não eram fotos digitais, então tínhamos que revelar os filmes e depois pegar essas fotos impressas, recortar, montar com durex e depois levar para um aparelho de escaneamento para diagramar nas revistas.

Ao mesmo tempo, era uma época em que todas as pessoas envolvidas na cultura Hip Hop se dedicavam por amor ao projeto e, diversas vezes, sem uma perspectiva de ganho financeiro.

Participando do Hip Hop, muitas pessoas acabaram mudando de vida e construindo uma história dentro da cultura, frequentemente, fugindo da criminalidade.

Nesses 10 anos de revista Rap Brasil, um dos momentos mais marcantes foi quando a revista aniversariou 5 anos e conseguimos entrevistar o rapper Mano Brown, logo após ele ter sido preso em uma batida policial e sofrido discriminação por parte da polícia. Essa entrevista foi histórica e gerou o recorde de vendas da Rap Brasil.

Além das entrevistas com os artistas e das capas memoráveis, outro elemento muito importante da revista foi a coluna das rádios comunitárias de todo Brasil. Essas rádios formavam uma rede de distribuição de música muito mais inclusiva do que as plataformas digitais atuais. A gente também tinha um destaque muito grande para todo um público que não se via representado em outras revistas e que mandava cartas para redação. Para se ter uma ideia, em semana



eu recebi mais de um saco grande de cartas que vinham de todas as partes do Brasil, sendo que metade delas vinham de dentro do sistema penitenciário.

Por ter uma linguagem direta e tratar de um conteúdo e de vivências que as pessoas dentro do sistema carcerário compartilhavam, a revista gerava uma certa comoção muito grande nesse espaço.. Essas revistas circulavam internamente e eram enviadas como presentes nas visitas, permanecendo por meses e anos dentro das cadeias. Isso fez com que a gente recebesse muitas cartas com milhares de pedidos, agradecimentos, elogios e dúvidas do Brasil inteiro. Eu tirava pelo menos um dia na semana para ler todas as cartas, responder da melhor forma o que era possível e publicar algumas delas na revista.

Outro espaço muito importante era a seção de lançamentos do mês. Na época, a gente tirava também dois dias na semana para ouvir todos os discos que saíam e falar sobre eles. Era um momento que estava se formando uma rede de distribuição do Rap Nacional, de produção

independente de músicas e CDs e de montagem de uma rede de lojas pelo Brasil para vender esses produtos que veio a se consolidar ali por volta de 2006. Assim, o rap tinha a sua própria rede de distribuição. As rádios comunitárias divulgavam as músicas sem taxa muito alta, o que fazia com que grupos independentes de quebradas diversas do país conseguissem produzir os seus projetos e viverem disso.

Dentro do Acervo também temos registros de pessoas que já se foram, como a rapper Dina Di ou o próprio rapper Sabotage, dentre muitos outros integrantes e artistas da cultura Hip Hop que nos deixaram no período.

Foram realizadas matérias por todo o Brasil. Viajamos durante 10 anos pelo país registrando a cena do Hip Hop em eventos onde a gente entrevistava diversos grupos da cena local. Também houve edições especiais com foco no conteúdo de uma determinada cidade, como, por exemplo, a terceira edição da revista que apresentou a cena do Hip Hop em Porto Alegre. Uma das diretrizes editoriais era colocar um grupo famoso na capa

para que ele desse visibilidade para outros artistas que estavam começando na cena. Então, toda vez que um grande artista aparecia na capa, dentro da edição você conseguia ver matérias com 20, 30, 40 grupos diferentes.

Foram nas edições da Rap Brasil que tivemos materiais memoráveis, como as primeiras matérias sobre o rapper Criolo, que hoje é uma referência, a primeira entrevista do Sabotage, a primeira entrevista do Sérgio Vaz, que depois construiu o Sarau da Cooperifa, entre muitas outras estreias ilustres daquela cena tão rica que depois influenciou a política brasileira, influenciou a cultura brasileira. Hoje grandes nomes daquela época estão em lugares de destaque como o rapper MV Bill ou o próprio Racionais. O Emicida já deu diversos depoimentos que cresceu lendo as revistas, foi alimentado pelas ideias colocadas nas entrevistas. Hoje, a cena dessa época de ouro do Hip Hop brasileiro está bem estabelecida na cultura nacional, influenciando muita coisa no nosso país.

Outras publicações foram surgindo acompanhando o sucesso da Revista Rap Brasil, como a revista Graffiti, na qual em 8 anos foram publicadas milhares de obras de artistas do Brasil e do mundo. Fizemos capas com grandes nomes da cena que impactou toda uma cena artística que, na época, tinha como principal ferramenta de conexão a revista e a publicação dos trabalhos que estavam nas ruas.

Outra publicação que teve vida curta, mas com bastante impacto, foi a revista Rap Rima. Nela a gente fazia videoclipes, fotografava e ia nas cenas relatadas pelas letras, como cemitérios ou mesmo na Cracolândia, que desde aquela época já era um problema social no centro de São Paulo. Foi uma revista que durou apenas seis edições, mas que lançou a primeira entrevista e aparição do Sabotage, por exemplo.

A Revista Planeta Hip Hop foi outra publicação que durou 10 edições. Cada uma delas tinha um formato grande e trazia entrevistas com os grupos junto a uma inovação para a época, que era um CD onde tinham cerca de 10 a 12 lançamentos do mundo do rap. Foram 10 edições, mais

de 100 mil CDs produzidos contendo músicas de grandes nomes da cena nacional. Desde Racionais passando por Sabotage, Naldinho. Muitos artistas tiveram suas primeiras músicas gravadas nas edições da revista Planeta Hip Hop.

A troca de cartas através da Rap Brasil era muito poderosa numa época sem internet. Muitos movimentos, conexões e pessoas se conectavam através dessas cartas e umas enviavam carta direto para as outras. Por exemplo, os movimentos enraizados no Rio de Janeiro se conectaram com muitas pessoas de outros lugares do país através dessas cartas entre ONGs.

Muitas pessoas ilustres foram colunistas da revista Rap Brasil. Uma pessoa que hoje tem um grande destaque é o Celso Ataíde; ele era um colunista carioca muito ativo que colaborou muitas vezes com a Revista Rap Brasil.

Outra publicação que também teve vida longa, cerca de 6 anos, foi a revista Rap News. Ela abordava o conteúdo sobre o rap e as festas que tocavam black music, um conteúdo que não tinha muito espaço dentro da revista Rap Brasil, pois a cena nacional era muito forte e a gente não tinha a proposta de tirar espaço de um grupo brasileiro para colocar um grupo americano por exemplo.

Porém, o crescimento do rap brasileiro junto com o crescimento do rap americano gerou uma demanda grande sobre esse conteúdo das grandes estrelas da cena internacional do rap. Assim, a revista durou muitos anos e a gente produzia as próprias festas, falava das principais notícias da cena internacional, traduzia as letras de música e mostrava todo esse potencial que a cultura Hip Hop tem dentro e fora do Brasil.

Uma das edições mais marcantes para mim é a edição em que estão o Jorge Ben e o Rappin Hood na capa. Nela, além dos ícones da música, foram publicadas outras matérias onde a gente fala sobre a mistura de chorinho com Hip Hop e do samba com o Hip Hop. Também entrevistamos DJ bateristas da velha guarda e abordamos como foi que a música brasileira, como o samba, influenciou a criação da música americana eletrônica e depois isso volta para o Brasil influenciando o rap nacional.

Também tivemos momentos interessantes quando entrevistamos o Afrika Bambaataa que confirmou que o Funk carioca é um descendente direto do hip hop e da música rap e afirmou que como eles são irmãos, precisam se respeitar e se apoiar contra o preconceito que existe contra a música criada nas periferias.

Também se destacam as entrevistas com a cena feminina do Hip Hop da época: Sharylaine, Nega Gizza, Dina Di, Negra Li, entre outras lideranças políticas femininas da época, b-girls, grafiteiras, DJs, foi toda uma cena feminina que começava a ganhar força no movimento que na época era bastante machista.

Outro ponto que vale destacar é que era uma época em que os artistas não tinham sua própria rede social e precisavam que os veículos fizessem essa intermediação, o que fazia com que a maioria dos grupos de rap não tivesse nenhum espaço nos veículos tradicionais. Assim, a revista era uma forma de furar o bloqueio do que na época não era o algoritmo, mas era o poder econômico dos grupos sociais que conseguiam ter uma publicação e estar nas bancas do Brasil. Era uma época em que só se via mulher pelada nas bancas. Um jovem negro de periferia falando sobre temas sociais, falando sobre política e racismo não tinha nenhum espaço nas bancas, que era o principal espaço de divulgação além da televisão e do rádio.

Nesses 10 anos foram muitas coberturas emocionantes e complicadas como, por exemplo, quando o grupo Fação Central sofreu censura na televisão com seus videoclipes. A gente foi enquadrado pela polícia muitas vezes, já vimos a tropa de choque invadir eventos, artistas serem mortos, mas também vimos milhares de vidas serem transformadas, pessoas recuperarem sua autoestima e dignidade; o Hip Hop proporcionou ganhos financeiros, políticos e imateriais para todo Brasil.

Acompanhamos bboys brasileiros se tornarem campeões mundiais, grafiteiros se tornarem grandes artistas internacionais sem deixar de cobrir a cena mais underground que é a pichação, vimos nossos DJs brilharem em campeonatos nacionais

e internacionais, uma década muito rica de produção cultural, onde para se conectar com pessoas era preciso ir a eventos e encontros presenciais.

Sem saudosismo, era uma época que proporcionava muitas reuniões de grupos culturais diversos, e isso fez tudo evoluir e gerar uma força por todo o país criando uma cena que marcou a história do Brasil.

A coleção “Cultura Hip Hop no Brasil por Alexandre de Maio”, salvaguardada no Arquivo Edgard Leuenroth, contempla todas as edições da Revista Rap Brasil além de outros documentos que registram a história da cultura Hip Hop em nosso país. Em breve a coleção será complementada com cerca de 10 mil fotografias inéditas que pertencem ao acervo da Revista.

O PROTAGONISMO DAS INVISÍVEIS NO HIP HOP

Sharylaine

38 anos na Cultura Hip Hop, é rapper, cantora, compositora, intérprete, produtora cultural, arte-educadora, pesquisadora e artevista cultural, social e política.

Chris Lady Rap

Atua há 35 anos no cenário do Hip Hop, iniciou como dançarina e MC. Ao longo da trajetória, desenvolveu diversos projetos e trabalhos voltados para o fortalecimento e empoderamento das mulheres pretas, tendo como bandeira de luta o combate ao racismo e ao machismo.

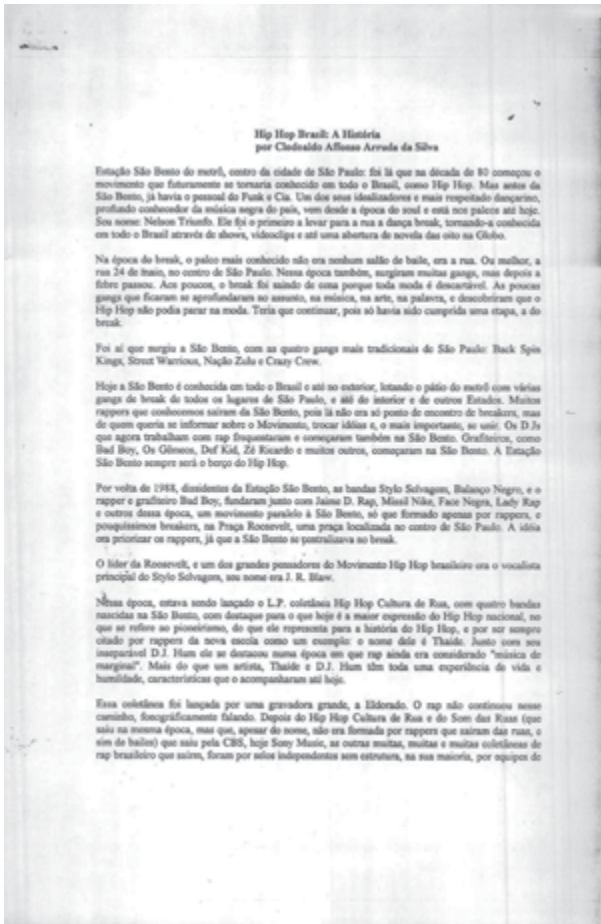
A participação das mulheres no Hip Hop acontece desde o início do movimento no Brasil, nos anos 1980. A princípio, elas atuavam principalmente como MCs ou B.Girls, e havia pouca representatividade entre Grafiteiros e DJs. Conforme a cultura Hip Hop foi sendo desenvolvida no país, a participação feminina também se expandiu para os outros elementos da cultura.

Com base no artigo escrito por Clodoaldo Arruda em 1994, no qual ele descreve a produção musical e a movimentação do Rap em sua primeira década de existência, o autor olha para as obras musicais prensadas em discos e para as capitais mais pulsantes da Cultura no país à época. Percebemos que a leitura daquele período continua a mesma. O texto traz a memória de um passado ainda muito presente e quase que inalterado, pois aquela reflexão não dava conta de visualizar o panorama feminino. Foi um tempo em que se podia contar nos dedos as mulheres que tiveram a oportunidade de gravar sua primeira faixa musical. Assim como ontem (há quatro décadas atrás), a visibilidade masculina permanece se impondo e

imperando de forma “naturalizada”.

Houve um período em que as mulheres eram submetidas a um código de conduta imposto pelos homens, o que vestir, o que cantar, o que falar e com quem falar. Tudo tinha que ser conforme eles queriam e permitiam. As mulheres que não se submetiam a isso eram excluídas dos grupos, posses e *crews*. O mercado também tinha, e tem, um olhar diferenciado para as mulheres; e ao longo do tempo criaram uma expectativa de que as mulheres produzissem R&B, cabendo a elas falar de sentimentos humanos, inclusive sobre o amor e/ou falas mais suaves, deixando a ideia de protestos para os homens. Ainda hoje muitos produtores alinhados ao mercado propõem indecentemente que as mulheres produzam uma abordagem mais amena.

Uma prática que vigorava quase como um prêmio nos selos e gravadoras independentes que organizavam coletâneas com vários artistas, mas que não se estabeleceu quando o disco continha somente integrantes mulheres. Havia uma promessa que visava contemplar com disco solo o grupo de maior destaque. É preciso enfatizar



Hip Hop Brasil: A História", por Clodoaldo Arruda

também que nenhuma grande gravadora investiu em Rap Feminino, embora tenha apostado algumas fichas em produções masculinas. Também nos anos 1990, uma prática corriqueira eram os grupos que lançavam discos solo produzirem ao menos uma música com conteúdo que depreciava a mulher.

Por outro lado, caso tivessem mulheres com perfil de rima e levada que se assemelhasse à rima masculina, muito rapidamente eram reconhecidas e reverenciadas, algo que reverbera até hoje. Há os que dizem que o Rap Feminino é bom se a mulher “rima feito homem”, e também que o “Rap foi feito para o homem”.

As mulheres nascem e permanecem invisíveis na cultura Hip Hop, independente do elemento no qual estão inseridas. Muitos não lembram ou talvez não fazem questão de lembrar da passagem delas. Isto não só aqui no Brasil, mas nos Estados Unidos também. A leitura da presença

feminina no Rap sempre foi muito rasa e, quando avaliada, é fixada em um lugar mediano, em uma esfera regular onde sua capacidade, competência e talento são sempre questionados.

O machismo reforça, em todos os meios e níveis de produção de cultura, que estar no topo é coisa de homem, ou seja, é o machismo produzido e reproduzido pelos homens do Hip Hop, tanto os que fazem a cultura, como os que a consomem.

Há a manutenção, com raízes profundas, da visibilidade masculina. Quando há destaque feminino, começa um movimento de encontrar defeitos, diminuir o potencial da mulher e até questionar se ela é ou não integrante da cultura, prevalecendo assim os mesmos expoentes masculinos de sempre. Os homens não abrem e não ampliam as possibilidades para as mulheres, pois desejam manter a sua hegemonia. Na primeira metade da década de 1990, as mulheres foram se emancipando, trazendo um tom mais feminista para seu discurso, se empoderando e fomentando para que outras mulheres também tivessem esse entendimento, para que dessem passos libertadores. Momento esse em que o feminismo encontrou a imbricação entre raça e classe, e o Hip Hop ampliou a participação das mulheres.

Neste ponto da história, o protagonismo feminino se estendeu a todos os elementos da cultura. E onde tem mulheres não se faz discussões rasas, elas começaram a levantar questões para as quais antes não se dava relevância, tais como a violência contra a mulher, paternidade responsável, o machismo nas letras e as condutas igualmente machistas. As *Hip Hoppers* começaram a se organizar em coletivos, frentes, cooperativas, entre outras formas de representatividade, percebendo que juntas teriam mais força e conseguiriam alcançar um protagonismo maior.

Os movimentos de acolhimento e fortalecimento como os projetos Femini Rappers (década de 1990), Minas da Rima (década de 2000) e Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop (década de 2010) foram surgindo ao longo das décadas, criando as mais variadas formas de organizações





femininas no Hip Hop. É importante destacar que estes movimentos se tornaram referência para outros inúmeros grupos, *crews* e organizações. As mulheres MCs começaram a se organizar a partir da segunda década, embora houvesse B.Girls também envolvidas, pode se afirmar que este princípio de movimentação ocorreu muito em função do Femini Rappers, que contava com o apoio do Geledés – Instituto da Mulher Negra. Num segundo momento, já na terceira década, iniciativas como do coletivo feminino Minas da Rima, embora a nomenclatura possa parecer limitada a um elemento, abrangia mulheres dos quatro elementos. Iniciaram-se diálogos com mulheres de outros estados, dando margem para a criação de coletivos de mulheres DJs, Graffiteiras e do Breaking. Muitas mulheres, ao invés de fazerem parte de alguma *crew* já existente, começaram a se organizar em novas *crews* para atuarem artisticamente juntas. A movimentação deu conta de chamar os

Hip Hoppers à reflexão sobre os conteúdos das letras propagadas por eles e à criação de espaços para visibilizar as produções artistas.

A Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop veio para coroar este processo e pode ser considerada como uma organização que agrega pessoas, coletivos diversos e afins. Ela nasceu congregando com o que já havia sido proposto nas duas primeiras ondas embrionárias, que era pensar a mulher no cenário, e pode se dizer que algumas mulheres participantes destas primeiras etapas continuam envolvidas nestes processos de construção e fortalecimento. A FNMH2 é responsável pela elaboração da “Carta de Intenções”, elaborada em 2010 quando da sua fundação, com mulheres representantes de vários estados que ratificaram a proposta de tratar as relações diversas da cultura, bem como as diretrizes voltadas para as especificidades das mulheres no Hip Hop. O documento

tornou-se fundamental para pensar e propor muitas das políticas culturais alcançadas ao longo da década passada e que se estendem até a atualidade. Este movimento deu conta de barrar músicas produzidas com teor machista e também deu base estrutural para agregar todos os estados brasileiros através de suas representantes estaduais na Construção Nacional do Cinquentenário Mundial da Cultura Hip Hop aqui no Brasil.

E, por fim, no início desta década, precisamente em 2020, mais um passo muito importante foi dado. As B.Girls que criaram o movimento “Rede BGIRLS do Brasil e Hip Hop Docs”, apresentando códigos de conduta aos agravos sofridos por elas, e não só por elas, pois é recorrente às mulheres de todos os elementos. Trata-se da elaboração de um manual denominado “Guia Antiassédio no Breaking”.

Hoje temos grande representatividade feminina, em todos os elementos, inclusive, maior do que a masculina, como, por exemplo, entre as acadêmicas, mestras e doutoras oriundas do Hip Hop. Ser mulher no Hip Hop nunca foi tarefa fácil, dado o preconceito que permeia a estrutura social brasileira, em que qualquer arte das ruas ou periférica é vista como coisa de marginal, expressão dos indesejados.

Atualmente, encontramos essas organizações de mulheres em todo território brasileiro, pautando governos, os movimentos negros, Hip Hop, de mulheres, entre outros. Com isso, conseguimos romper barreiras e avançar na pauta coletiva de maior participação e visibilidade, embora ainda exista uma grande resistência em possibilitar espaço às mulheres. Por exemplo, é pequeno o número de mulheres convidadas a participar em gravações e shows, em especial, junto aos nomes mais conceituados de expressão da arte.

Ainda não conseguimos avançar na discussão com outras expressões extraídas do Rap, como o Funk (pancadão), Trap e outras vertentes.

Há de se enfatizar que existem grandes batalhas a serem trilhadas pelas mulheres, com a

criação de mecanismos propositivos e estratégias de atuação para atender novas perspectivas.

O Protagonismo das invisíveis no Hip Hop

Para uma cultura tão nova, pois são somente 40 anos no Brasil, fizemos e avançamos bastante. Desenvolvemos *expertise*, criamos ferreamentas de luta, nos organizamos e nos fortalecemos mutuamente, formamos uma nova geração que avança na pauta que a *Old School* encampou, empunhando a bandeira feminina na cultura Hip Hop como legítima. E por falar em 40 anos de Hip Hop, uma outra questão que surge nessa década é a Geracional X Feminina, pois aquelas que iniciaram a cultura na década de 1980, hoje estão com 50, 60 anos. E sendo o Hip Hop visto como uma cultura de jovens, essa é uma discussão da qual falaremos em outro momento.



A PEDAGOGIA HIP HOP E RACIONAIS NA UNICAMP

Jaqueline Lima Santos

Diretora de Justiça Racial e de Gênero da FES Brasil, Doutora em Antropologia Social pela Unicamp, coordenadora da Linha de Pesquisa Hip Hop em Trânsito (Cemi/Unicamp).

A UNICAMP, primeira dentre as universidades estaduais paulistas a adotar ações afirmativas/cotas para estudantes negros e de escolas públicas, sofreu um rápido impacto na transformação do seu corpo discente, dos referenciais de formação e, embora ainda de forma lenta, do seu quadro docente. Ao olhar para suas provas de vestibular, há alguns anos o rap esteve presente como referencial de avaliação. Também foi a primeira instituição de ensino superior a tornar uma obra de rap como material obrigatório de estudo para o vestibular, o álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997) de Racionais. O Centro de Estudos em Migrações Internacionais (CEMI), existente há vinte e sete anos nesta instituição, fundou em 2020 uma linha de pesquisa exclusiva sobre estudos de Hip Hop, chamada “Hip Hop em Trânsito”. Também ofereceu na Faculdade de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) a primeira disciplina exclusiva sobre o campo conhecido internacionalmente como “Hip hop studies”, HZ163 B - Tópicos Especiais em Antropologia X “Hip Hop Studies” (2021). Posteriormente, ofereceu uma segunda disciplina focada nas três décadas de obra de Racionais, Tópicos Especiais em Antropologia IV: Racionais MC’s no Pensamento Social Brasileiro (2022), que

levou os membros do grupo para uma aula aberta na instituição.

Tanto a linha de pesquisa como as disciplinas de graduação tiveram uma adesão significativa da comunidade discente da universidade e da comunidade Hip Hop. Essas iniciativas juntaram dois tipos de participantes: aqueles que fazem parte de diferentes gerações da cultura Hip Hop e que chegaram à universidade devido ao percurso que tiveram nesse movimento e aqueles que veem o Hip Hop como um fenômeno fundamental para compreender a sociedade. Estudantes provenientes da geração Hip Hop têm ensinado muito à universidade, trazendo diferentes tipos de referenciais e experiências para o campo formativo.

Em paralelo às ações supracitadas, a linha de pesquisa “Hip Hop em Trânsito” (CEMI) fundou o I Arquivo Brasileiro de Hip Hop no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL). No ano de 2019, o AFRO-CEBRAP - Núcleo de Pesquisa e Formação em Raça, Gênero e Justiça Racial do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, em parceria com o AEL, inicia a construção de um projeto pioneiro de memória do movimento negro, o Afro Memória. Esta iniciativa tem reunido arquivos de pessoas e organizações importantes para a luta antirracista, como o acervo de Milton Barbosa,

de Januário Garcia, de Reginaldo Bispo, de Geledés Instituto da Mulher Negra, da Soweto Organização Negra, do Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades (CEERT), entre outros. No ano de 2020, esse projeto inicia mais uma etapa ao agregar como parceiro o Centro de Estudos e Migrações Internacionais (CEMI) para a construção do I Arquivo Brasileiro de Hip Hop, que já conta com materiais importantes para a história do movimento no país, como o acervo do Projeto Rappers e Revista Pode Crê de Geledés Instituto da Mulher Negra, acervo pessoal de King Nino Brown e o acervo de dez anos de produção da Revista Rap Brasil, doada por Alexandre de Maio.

A preservação da memória histórica desse movimento sociocultural fortalece a produção de insumos para a implementação das Diretrizes Curriculares de Educação para as Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana, se considerarmos que a geração Hip Hop extrapolou os limites colocados por uma sociedade excludente e criou alternativas de produção/articulação de conhecimentos e metodologias alternativas de aprendizagem que contribuem para as diferentes áreas de formação, como história, geografia, física, química, letramento, matemática, sociologia, artes etc. Isto porque praticar os elementos da cultura Hip Hop exige cálculo, habilidade, segurança, reflexão, senso crítico, análise de contexto, leitura e desenvolvimento de técnicas. Um DJ não consegue realizar suas performances sem noções matemáticas, um dançarino de breaking não consegue treinar sem dominar o espaço e sem conhecer seu corpo, um MC não escreve uma música sem linguagem e leitura de contexto, um grafiteiro não produz sua obra sem projeto conceitual e sem conhecer a química das cores, a simetria dos traços.

Neste sentido, um Arquivo Brasileiro de Hip Hop em uma universidade pública significa, além da garantia para a manutenção de todos os materiais com recursos públicos, ter um espaço público aberto à sociedade com a memória histórica desse importante movimento. Isso também

nos possibilita realizar ações de extensão da universidade voltadas à comunidade e à sociedade, se integrando com organizações de Hip Hop do território, escolas, instituições de atendimento socioeducativo, coletivos culturais periféricos etc.

Diversas pessoas que se engajaram ao longo da história do Hip Hop brasileiro têm acervos pessoais sobre a consolidação e desenvolvimento deste movimento no país, os quais apresentam interfaces com clubes sociais negros, movimento negro, articulação política das juventudes das periferias e movimentos sociais e que podem integrar este primeiro arquivo público. Esses materiais contribuem para a compreensão das experiências periféricas e negras no Brasil e elucidam contextos e acontecimentos históricos importantes. Ainda não houve um esforço de organização e sistematização desses materiais e, em alguns casos, estão sendo desgastados, jogados no lixo e/ou esquecidos, por isso a UNICAMP cumpre um papel fundamental nessa agenda.

Em 2022, para consolidar este projeto, foram realizadas três oficinas com King Nino Brown relacionadas ao seu acervo pessoal doado ao AEL, sendo elas “Dos Bailes Blacks ao Hip-hop”, “Documentário Soul King Nino Brown” e “Cartas do Hip-hop Brasil x EUA”, e uma oficina com MC Sharylaine e Clodoaldo Arruda sobre o acervo de Memória do Projeto Rappers doada por Geledés Instituto da Mulher Negra ao AEL, ambas conduzidas pelos respectivos Hiphoppers e com a participação de discentes, docentes e funcionários da universidade, com o objetivo de apresentar as contribuições desses materiais e a importância dos saberes que esses sujeitos, como educadores de movimentos sociais, trazem para a formação acadêmica.

Desta forma, o mapeamento e a colaboração com lideranças do Hip Hop para o fortalecimento e crescimento do I Arquivo Brasileiro de Hip Hop e para mudanças de paradigmas na formação acadêmica é o primeiro eixo deste projeto. O segundo eixo refere-se às experiências e aos saberes trazidos por alunos das ações afirmativas, cujas trajetórias se confundem com o próprio movimento Hip Hop, para a universidade.

Neste sentido, destacamos alguns depoimentos abaixo para elucidar a importância desse tema.

Tem aquela música que fala que daria um filme, e eu sei que a minha vida daria um filme. Como a gente explica uma mulher negra, periférica, nascida e criada na última cidade a abolir a escravidão, que já morou na rua com a sua família, que já passou por diversos atravessamentos, hoje se encontra em uma das melhores universidades da América Latina, é um dos maiores C.R.s da turma, carrega quatro pesquisas nas costas, trabalha, ajuda a família e ainda tem disposição total para lutar e ressignificar tudo aquilo que está atravessando a população negra. Eu sei que minha vida daria um filme e Racionais foi extremamente importante para eu entender que tudo que eu sei, que tudo que eu aprendi na rua, que tudo que eu aprendi por meio do rap tem um nome, que é letramento. Não foi só ele que me ensinou, eu aprendi o que é palavra letramento de dentro da universidade, e daí eu entendi que todos os nossos conhecimentos, aqueles que a gente aprende na rua, por meio da música, tem esse nome, letramento, que é a aprendizagem social, a forma como a gente aprende né com essas músicas, e eu aprendi muito com o rap, eu aprendi muito com a música. Eu sei que a minha vida daria um filme, porque hoje eu não carrego só as minhas cicatrizes, eu carrego todos os meus conhecimentos que eu sei que são importantes. Os nossos conhecimentos são importantes.

Layne Gabriele da Silva, estudante de linguística do IEL-Unicamp, durante Aula Aberta de Racionais MC's na Unicamp

Racionais abriu minha mente para entender a realidade que eu vivo e não naturalizar várias coisas que eu via, não naturalizar gente passando fome, gente morando na rua, e a música de vocês me fez entender o lugar que eu ocupo no mundo e a ter orgulho de quem eu sou e de onde eu vim. A minha mãe já me ensinava do jeito dela que “dá ponte pra cá antes de tudo é uma escola” e sempre me incentivou muito a estudar, e eu neguinho filho de baiano desacreditado por vários comecei a ter para mim que “a minha meta era 10, e 9,5 nem rolava”. E eu acho que esses acontecimentos me fizeram ter

o desejo de sempre buscar a excelência e me dedicar aos estudos, excelência essa que me trouxe para a UNICAMP em 2018, um ano antes da primeira turma de cotistas, eu nem sabia antes o que era a universidade pública e nem sabia que eu poderia estar aqui. E quando eu entrei aqui, eu não queria estar aqui, eu estava em um lugar cheio de boy branco que não entendia a minha realidade, não entendia nem um terço do que eu passava aqui dentro e em um curso que me fazia sentir burro, no curso de filosofia, e eu sempre que eu saia de uma aula de filosofia eu contava os minutos para colocar o fone de ouvido e colocar a música de vocês (Racionais MCs), receber a aula de vocês, e mesmo eu aqui sozinho em 2018 eu ainda tinha a palavra de vocês a falar que sonhar sempre é preciso, e esse sonho de ter uma vida melhor, ajudar a minha família, os parceiros lá da quebrada, de fazer filosofia no Brasil, fez com que eu perseguisse e tivesse foco no meu objetivo de virar professor, conquistar o título de mestre e doutor, e fazer uma filosofia que finalmente tem a ver com os nossos, e esse sonho me livrou de entrar para as estatísticas, esse sonho me manteve vivo, e hoje eu não falo só por mim, falo pelos moleques lá da minha quebrada também, vários que queriam estar aqui e por vários motivos não puderam. Vocês foram meus professores, obrigado!

Vinicius Santana, estudante de filosofia no IFCH-Unicamp, durante Aula Aberta de Racionais MC's na Unicamp

Eu sou o Inácio, entrei aqui no ano de 2022 e, mano, eu sou cria de muita gente, tá ligado? Eu sou cria de muitas quebradas, sou da zona leste, de Guaianazes, sou de São Mateus e sou da Cidade Tiradentes. O meu pai foi encarcerado por mais de dez anos, quando saiu do sistema carcerário foi morto; minha mãe ficou encarcerada cinco anos e quando saiu do sistema carcerário também foi morta. E o Racionais MC 's me educou para além dos estudos, me educou na vida, porque quando eu estou com umas ideias muito cabulosas eu escuto o Mano Brown falar: “Brown acorda, pensa no futuro que isso é ilusão”. Quando Racionais fala você pode chorar, negão, tá suave chorar, eu falava: eu posso chorar mesmo. Eu morei na rua, eu não estou contando história triste,



estou contando história de sobrevivência, tá ligado? Eu estou contando uma história de resistência que dificilmente a gente ouve história de resistência e fala: é história de resistência, só fala que é tristeza, e é tristeza também. O crime chegando e dizendo “encosta, você vai fazer uma moeda”. Eu disse, “eu preciso quebrar com esse ciclo, porque meu irmão está preso também, a minha irmã está desaparecida há 20 anos. Toda quebrada tem uma rainha, a minha rainha que me criou lá da quebrada do Jardim Damasceno, a Dona Zeferina, a filha dela fez o vestibular e falou: “mano, faz que você vai passar negão!”. Eu fiz, eu passei, e agora eu só fico ouvindo Racionais e falando para os moleques: “mano, agora é a nossa vez!”

Inácio da Silva, estudante de ciências sociais no IFCH-Unicamp, durante Aula Aberta de Racionais MC's na Unicamp

Os depoimentos supracitados foram apresentados por estudantes da graduação da Unicamp, que cursaram a disciplina “Tópicos Especiais

em Antropologia IV: Racionais MCs no Pensamento Social Brasileiro”, durante aula aberta do grupo de rap Racionais na universidade, em 30 de novembro de 2023. Durante esse encontro, docentes, coordenadores, diretores e pró-reitores da universidade puderam ouvir estudantes ingressantes ou engajados nas políticas de ações afirmativas pela primeira vez, tendo dimensão da trajetória de vida destes estudantes.

O que fica claro nesses depoimentos é que estudantes negros, periféricos e de baixa renda trazem um repertório de experiências e conhecimentos para a universidade que interpelam os modos tradicionais de formação e reivindicam que essa bagagem seja considerada no percurso curricular da universidade. Eles levam esse repertório para a sala de aula e, em muitos momentos, são tratados como militantes e não acadêmicos por colocar em evidência produções, contribuições e agendas sociais de grupos historicamente discriminados.

As e os estudantes da disciplina “Tópicos Especiais em Antropologia IV: Racionais MC's no



KL Jay e Mano Brown e Ice Blue durante aula pública realizada na Unicamp em 2022.

Pensamento Social Brasileiro” passaram 4 meses se encontrando semanalmente para produzirem interpretações de Brasil a partir das narrativas e produções desse grupo de Rap. E, mais do que isso, aprenderam sobre a história da música negra a partir dos samples presentes nas canções. Elas e eles extrapolaram as expectativas, se dedicaram intensamente, demonstrando uma erudição profunda e que é possível a partir das produções dos Racionais: erudição sobre a música negra, erudição na leitura de sociedade, erudição na leitura de conjuntura e contexto e erudição em outras narrativas intelectuais produzidos por outros rappers e citadas por esses grupos.

Quando nos referimos ao pensamento social brasileiro, Racionais afronta as suas bases, assim como Guerreiro Ramos, Clóvis Moura, Virgínia Bicudo, entre outros. Isto porque no auge da crença na existência de uma democracia racial, interpretação do Brasil que fundamenta as raízes desse campo de conhecimento, Racionais mostraram o contrário e ainda ironizaram a

sociologia brasileira ao dizer: *Os sociólogos preferem ser imparciais/ E dizem ser financeiro o nosso dilema/ Mas se analisarmos bem mais você descobre/ Que negro e branco pobre se parecem/ Mas não são iguais.*

Racionais no currículo do curso de Ciências Sociais da Unicamp possibilitou além da ampliação do repertório de formação a criação de uma agenda afirmativa na universidade. Ou seja, as experiências em sala de aula mobilizaram as pessoas participantes a elaborarem uma carta de reivindicação para a reitoria da universidade, na qual solicitaram:

- Adoção de um percentual mínimo de produções e referenciais acadêmicos de negros, indígenas e países do Sul global nos programas de disciplina e conteúdos formativos oferecidos pela universidade, reconhecendo as contribuições científicas e tecnológicas desses povos e regiões que foram subjugados pelo ocidente, mas que contribuem muito para o

- desenvolvimento da humanidade;
- Inclusão de produções culturais e sociais elaboradas por diferentes grupos da sociedade nos percursos formativos oferecidos pela universidade, como produção cinematográfica, musical, teatral, literária e outras expressões culturais, assim como narrativas de movimentos e coletivos que mobilizam as transformações da sociedade;
- Receber atores de saberes populares para lecionar nas disciplinas oferecidas na universidade (como curandeiras e seus saberes sobre ervas e plantas medicinais, parteiras, educadores sociais, agricultores familiares, artesãos, escritores periféricos etc.);
- Formação dos profissionais e docentes da universidade sobre racismo institucional e violência de gênero;
- Investir e fortalecer o Projeto Afro Memória do Arquivo Edgard Leuenroth, que já conta com arquivos das mais importantes organizações antirracistas do Brasil, e utilizar esses materiais para a formação da comunidade acadêmica em educação para as relações étnico-raciais;
- Título de Doutores Honoris Causa para os membros do grupo de rap Racionais MCs que vem contribuindo há mais de 3 décadas para o desenvolvimento do pensamento crítico e registro das contradições e problemáticas da sociedade brasileira.
- Institucionalização de um órgão responsável por tratar exclusivamente de casos de racismo, acessível aos estudantes, docentes, funcionários, terceirizados e toda a comunidade acadêmica que precisar encaminhar denúncias.

Um ano após essas reivindicações, a UNICAMP criou o Serviço de Acolhimento e Encaminhamento Institucional de Denúncias de Racismo e o Conselho Universitário aprovou o título de Doutores Honoris Causa para os quatro membros dos Racionais, Mano Brown, KL Jay, Ice Blue e Edi Rock. Isso demonstra como as ações afirmativas

e o repertório e experiências de estudantes que ingressam na universidade por esse sistema vêm transformando as universidades brasileiras em ambientes mais democráticos, que valorizam a presença das diferenças e reconhecem e incorporam a diversidade de saberes.

As experiências com as duas disciplinas supracitadas e com o I Arquivo Brasileiro de Hip Hop apontam para a possibilidade de trabalhar o *Hip Hop* como pedagogia própria: ouvir, apreciar, valorizar e dar protagonismo aos jovens e suas práticas culturais. Conforme Christoph Emdin (2018), a Pedagogia *Hip Hop* «é um movimento que visa interromper as estruturas opressivas das escolas e da escolaridade para jovens marginalizados por meio de uma reformulação do Hip Hop na esfera pública» (p. 1) e tem como foco a ciência e a arte de aprender e ensinar dentro desse movimento. Esse campo traz visibilidade para as narrativas silenciadas e as estratégias afetivas de educação existentes entre a geração *Hip Hop*. Neste sentido, trabalhar com a pedagogia *Hip Hop* é demonstrar o “brilhanismo, resiliência, criatividade e proeza intelectual daqueles que fazem parte da cultura *Hip Hop*, mas não têm ‘sucesso’ escolar” (p.2).

Trabalhar a Pedagogia *Hip Hop* não é utilizá-la apenas como instrumento, mas sim abrir espaço para que os sujeitos envolvidos no processo formativo tenham liberdade para colocá-la em prática e contribuir com o processo educacional. Isto significa, em outras palavras, que é preciso reconhecer que aqueles nomeados como educandas e educandos também detêm estratégias e práticas que contribuem para a formação, de modo que todas as pessoas tenham um papel importante no desenvolvimento educacional. Esta perspectiva estimula o protagonismo e o engajamento dos sujeitos envolvidos no percurso formativo.

Não precisamos da educação para fundamentar ou conectar-se a nós se essa educação não nos reflete plenamente. O campo da educação deve começar a dar sentido às sensibilidades do Hip Hop que incluem vestir, falar e autoexpressão. Os elementos centrais de MC, b.boying, deejaying e graffiti devem ser vistos como assuntos acadêmicos e o Hip Hop deve ser visto como

o currículo e a pedagogia. #HiphopEd defende não um embasamento do que fazemos na educação formal, mas um entendimento filosófico e conceitual do Hip Hop como educação. Vejo essa abordagem como uma pedagogia crítica do Hip Hop (CHHP) com uma filosofia revolucionária. Isso é #HiphopEdu (EMDIN, 2018, p. 3)¹ [traduzido pela autora]

Como aponta Emdin, a pedagogia *Hip Hop* nega as estratégias educacionais que buscam doutrinar os jovens em modelos de comportamentos dominantes, descontextualizados, que não respeitam os elementos socioculturais de onde são provenientes e que não atendam às necessidades dos educandos. Dessa forma, ela nos desafia a identificar a potência onde ninguém a vê, partindo da compreensão de grupos e contextos em suas próprias lógicas de funcionamento.

A pedagogia *Hip Hop* desafia os moldes tradicionais da educação, os quais precisam ser redefinidos para romper com um ciclo de massacre emocional, físico e intelectual da juventude negra, pobre e periférica. O que muitas escolas veem como sucesso, a pedagogia *Hip Hop* vê como falha, ou seja, muitos daqueles que estão sendo jogados para fora da escola são considerados gênios no *Hip Hop* por sua capacidade criativa. Enquanto o modelo tradicional da escola busca formar de maneira instrutiva e subserviente, a pedagogia *Hip Hop* permite aos jovens desenvolverem autopercepção e conhecerem e se orgulharem da sua história e passado silenciado.

O #HiphopEd(ucator) torna público que a enculturação cega é uma tarefa principal das escolas para jovens urbanos de cor e reimagina em voz alta como as escolas seriam se o Hip

Hop fosse a principal ferramenta que orienta a instrução. Rejeitamos qualquer pedagogia cujo objetivo seja doutrinar os jovens em normas que não atendam aos seus interesses ou reflitam as normas culturais de suas comunidades. Em vez disso, destacamos as práticas pedagógicas inerentes ao Hip Hop e, em seguida, fornecemos evidências de como elas impactaram positivamente a juventude. Nesse processo, destacamos as maneiras pelas quais a escolaridade tradicional convenceu muitos que foram criados no Hip Hop a abandonar ou ignorar o Hip Hop dentro deles. (EMDIN, 2018, P. 7)² [traduzido pela autora]

Emdin (2018) define como #HiphopEd(ucators) aqueles que possibilitam espaços nos quais os jovens possam 1) erguer a sua voz e compartilhar o que tem lhe afetado, 2) empoderar-se, 3) valorizar suas potências e excelência, 4) e construir uma contranarrativa sobre a definição hegemônica de juventude e de culturas juvenis negras e periféricas. Dessa forma, ao propor novas formas de se pensar a educação, enfrentam estruturas estabelecidas responsáveis por gerar historicamente a exclusão desses grupos e perpetuar as desigualdades na educação.

REFERÊNCIAS

EMDIN, Christopher; ADJAPONG, Edmund S. *#HipHopEd: The Compilation on Hip-hop Education*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2018.

1 Original em inglês: *We don't need education to base or connect itself to us if that education does not fully reflect us. The field of education must begin to make sense of Hip-hop sensibilities that includes dress, talk, and self-expression. The core elements of emceeing, b.boyng, dee-jaying and graffiti must be seen as academic subjects and Hip-hop must be seen as the curriculum and the pedagogy. #HiphopEd argues not for a basing of what we do in formal education, but for a philosophical and conceptual understanding of hip hop as education. I see this approach as a critical Hip-hop pedagogy (CHHP) with a revolutionary philosophy. This is #HiphopEdu* (EMDIN, 2018, p. 3)

2 Original em inglês: *The #HiphopEd(ucator) makes it public that blind enculturation is a chief task of schools for urban youth of color and reimagine out loud what schools would/could look and feel like if Hip-hop was the chief tool that guides instruction. We reject any pedagogy whose aim is to indoctrinate youth into norms that do not serve their interests or reflect the cultural norms of their communities. Rather, we highlight the pedagogical practices that are inherent yo Hip-hop, and then provide evidence for how they have positively impacted youth. In this process, we highlight the ways that traditional schooling has convinced many who were raised in and by Hip-hop to abandon or ignore the Hip-hop within them.* (EMDIN, 2018, P. 6)



UM ARQUIVO QUE FAZ BARULHO, BARULHO DE NEGRO: ACERVO KING NINO BROWN

Victor Hugo Cossa da Silva

Mestrando em Sociologia na linha de Cultura pela Universidade Estadual de Campinas e pesquisador no CEMI-Unicamp pela linha de pesquisa Hip-Hop em Trânsito.

Luca Amaral Machado

Mestrando em Antropologia Social no PPGAS da Universidade Estadual de Campinas e pesquisador no CEMI-Unicamp pela linha de pesquisa Hip-Hop em Trânsito.

No início do ano de 2022, nós tivemos um primeiro contato com King Nino Brown e seu arquivo (AKNB). Foi o momento em que esses documentos foram incorporados no acervo do *Arquivo Edgard Leuenroth* (AEL). Lá, ele faz parte de um conjunto documental maior que está sendo produzido no AEL denominado *Arquivo Brasileiro de Hip Hopz*. Ao nos aprofundar na história de Nino e de seu arquivo, começávamos a compreender a magnitude política e reflexiva destes dois personagens indissociáveis. Uma história de grande circulação de ideias, inclusive internacional, e de exercício político educacional.

Assim, começamos uma pesquisa de iniciação científica com o AKNB, tendo como orientação transitar por ele, a fim de tentar compreender suas lógicas e ter um primeiro contato com os documentos nele contidos. A partir desta experiência de trabalho com o arquivo, surgiram algumas reflexões, que apresentaremos em seguida.

King Nino Brown e suas memórias subterrâneas

Em uma primeira tentativa de descrever a natureza do arquivo, seu aspecto de disputa de memória é a primeira faceta em mente capaz de encapsular a potência carregada pelo trabalho arquivístico de King Nino Brown. Sua coleção se ergue como um monumento, um ponto de memória construído desde a cultura *Soul* da década de setenta, atravessada pelos movimentos negros nacionais e internacionais, enquanto também referência, e faz o registro do nascimento e desenvolvimento da cultura Hip Hop nas Américas. Nós optamos aqui pela utilização da palavra memória por criar uma contraposição ao historicismo hegemônico. A memória se caracteriza como algo muito mais espontâneo, que frequentemente é objeto de desconfiança e algo a ser repellido pela história (NORA, 1993[1984]).

De maneira geral, o apontamento realizado é que existe uma subjetividade impressa no AKNB

devido ao fato de seu idealizador ser um indivíduo perpassado pela racialidade, atravessado pelos instrumentos de poder colonial e que precisou pensar na preservação da memória que foi capaz de acumular apesar destas intempéries. Pensando de forma mais técnica e material, o acervo de Nino é extremamente variado no que diz respeito aos itens que reúne, mas estes são permeados pela sua experiência singular e pelo fato de referenciar personalidades, objetos, monumentos e locais de memória do povo negro, o que nos leva a pensar em um lado mais teórico sobre o aspecto de racialidade, subjetividade e poder colonial.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e repentinas revitalizações. (Ibid, pg.9)

O AKNB, assim como King Nino Brown e as relações criadas e desenvolvidas a partir do envolvimento e crescimento deste historiador autodidata em conjunto com as culturas afro-diaspóricas, é algo vivo e pulsante. Diverge da história concebida de forma institucional e hegemônica, que apesar de tratar de eventos ou episódios já concebidos por esta última, aborda as perspectivas de uma população mantida na periferia da história institucional, apesar de protagonizar diversos de seus capítulos.

A categoria de memória se adequa ao acervo pois ela permanece sempre em disputa. E o caráter de disputa do AKNB, assim como os demais acervos que integram o projeto de Afro Memória, é um de seus veios principais. Afinal ele reúne também a memória de luta do povo preto, desde representações sistemáticas aos Bailes Black até documentações sobre os meios de organização e luta do *Black Panther Party for Self Defence*, que em determinado ponto foi um dos objetos de estudo de Nino.

Todo o material no qual nos debruçamos enquanto explorávamos o acervo acumulado por King Nino Brown, era composto principalmente por memórias subterrâneas (POLLAK, 1989),

transmitidas a ele e a partir dele, não por meios historiográficos institucionalizados como publicações ou salas de aula em universidades, mas pelos “laços familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas” (Ibid, pg.5).

Itens como os anteriormente citados são compostos por cartas de presos políticos, fanzines, dossiês e periódicos internos de movimentos negros como a Nova Frente dos Panteras Negras de Los Angeles. Também há recortes de jornais que contém as anotações pessoais de King Nino Brown, e revistas com destaques manualmente introduzidos para alguns dos episódios que, mesmo documentados pela história, deixavam lacunas de silêncio sobre a memória de radicais negros que haviam protagonizado tais tragédias ou conflitos. Petições, panfletos e abaixo-assinados pela liberdade de Mumia Abu Jamal, por exemplo, que circulavam internacionalmente sem que todos os que recebiam sequer soubessem quem era Mumia Abu Jamal. Nino se deu o trabalho de reunir memórias destas pessoas, agrupando-as e organizando-as de forma que, caso transmitidas, fossem capazes de carregar a importância de signos e símbolos contidos e representados por aqueles personagens e eventos.

Em busca de uma leitura crítica à História e aos Arquivos

Ao percorrer o AKNB, uma outra linha de reflexão tornou-se explícita, uma possibilidade de crítica aos arquivos, à História e à Historiografia, feita a partir das noções de racialidade e racialização. Nesse sentido, a compreensão de alguns dos mecanismos que atuam e criam a atual situação social brasileira foi central, e, aqui, a análise feita por Sueli Carneiro sobre os processos de silenciamento e subjugação da população negra é imprescindível. A filósofa mobiliza o conceito de dispositivo de racialidade, oriundo da lógica do universalismo excludente. De um lado, há um “eu” hegemônico, o indivíduo universal, que detém autocontrole, cultura, desenvolvimento,



progresso, racionalidade, civilidade e história; de outro, há o Outro, um “não ser”, que não detém nenhuma daquelas características. Dele é retirada toda a humanidade, ele é rebaixado ao posto de uma “coisa que fala”, condição de incompletude humana, de um lugar a-histórico, seja pela negação da sua racialidade, seja pelo esforço de assimilação cultural (CARNEIRO, 2005). Assim, é constitutivo da natureza de dominação do dispositivo de racialidade se expressar como um “[...] dispositivo de poder, voltado para o adestramento e eleição/subordinação das racialidades, informado por visões raciais produzidas historicamente...” (IBID, p.94).

Esses processos de produção historiográfica, portanto, silenciavam a potência e/ou ignoravam as histórias das pessoas negras e de seu ativismo. A historiografia brasileira institucionalizada, ao menos até a década de 70, mantinha uma produção historiográfica pautada pelo olhar colonial, reiterando o lugar do negro como dominado. Foi na década de 80, com a influência dos trabalhos de E. P. Thompson, que a historiografia social brasileira começou a rever esses processos. Allan Kardec Pereira, em seu texto *Escritas insubmissas: indisciplinando a História com Hortense Spillers e*

Saidiya Hartman (2021), apresenta sua leitura sobre as obras de Hartman, e comenta a perspectiva da autora sobre os movimentos historiográficos das décadas de 70 e 80:

“Sua maior preocupação era desfazer certo otimismo tanto de caráter liberal, quanto da esquerda ligada à História Social, e ressaltar como a cidadania no pós-abolição e a constituição desse ideal no presente são inevitavelmente integracionistas, mesmo quando juram estar propondo demandas radicais” (PEREIRA, 2021, p.495).

Sobre isso, em uma entrevista com Hartman feita por Frank B. Wilderson¹, ela diz como existe uma “[...] tentativa de transformar a narrativa da derrota em uma oportunidade de comemoração, o desejo de olhar para a devastação e a brutalidade dos últimos séculos, mas ainda assim encontrar uma maneira de nos sentirmos bem

¹ Frank B. Wilderson III é um escritor, dramaturgo, cineasta e crítico estadunidense. É Professor Chanceler de Estudos Afro-Americanos na Universidade da Califórnia.

com nós mesmos.”²(HARTMAN; WILDERSON, 2003, p. 185). O negro é deslocado, através do conceito de agência, mobilizado pelos historiadores sociais dos anos 80, da categoria de dominado para a categoria de resistência. Porém, esse binarismo mantém o negro em um mesmo processo de subjugação, negando a subjetividade desses indivíduos, e os reduzindo, ao adotar um método onde a violência colonial se apresenta como ponto referencial: os negros selecionados como sujeitos históricos eram aqueles marcados por autoconsciência de resistência (PEREIRA, 2021). Esse cenário parece, a Allan Kardec, uma tentativa vazia de afirmar “[...] expectativas teóricas pré-condicionadas. Os negros do passado só ‘teriam voz’, só seriam ‘resgatados’ e ‘úteis’ ao saber disciplinado, se falassem uma gramática da revolta que fizesse coro aos anseios dos seus pesquisadores” (IBID, p.496). Como contraponto, Hartman (2020[2008]) apresenta a ideia de “sobrevida da escravidão”³, caracterizada pela perpetuação da violência colonial e repetições históricas. Para a autora esses processos historiográficos e arquivísticos institucionalizados são peça-chave para a subjugação racial.

Destaco, com auxílio das leituras de Trouillot e Hartman, o arquivo e os processos de violência que o atravessam e, potencialmente, o constituem. Trouillot (2016[1995]) apresenta como os silêncios impactam o processo de produção historiográfica. São quatro os momentos em que isso pode acontecer: “[...] no momento da criação do fato (na elaboração das fontes); no momento da composição do fato (na elaboração dos arquivos); no momento da recuperação do fato (na elaboração das narrativas); e no momento da significância retroativa (na elaboração da história em última instância)” (Trouillot, 2016[1995], p.57). Esses processos de violência são parte

intrínseca do projeto colonial, como defende Hartman (2022[2019]):

“Quem se dedica a historicizar a multidão, as pessoas despossuídas, subalternas e escravizadas, se vê tendo de enfrentar o poder e a autoridade dos arquivos e os limites que eles estabelecem com relação àquilo que pode ser conhecido, à perspectiva de quem importa e a quem possui a gravidade e a autoridade de agente histórico” (HARTMAN, 2022[2019], p.11).

A autora desenvolve uma alternativa para lidar com a perpetuação da violência colonial da produção historiográfica. No livro *Vidas Rebel-des, Belos Experimentos* (2022[2019]), dedicado às vivências de jovens mulheres negras no início do século XX, por exemplo, ela propõe:

“[...] uma contranarrativa livre dos julgamentos e das classificações que submeteram jovens negras a vigilância, punição e confinamento, e que oferece um relato sobre os belos experimentos — de fazer do viver uma arte — realizados por aquelas muitas vezes descritas como promíscuas, inconsequentes, selvagens e rebeldes” (IBID, p.12).

Para que isso funcione é necessária a observação dos arquivos coloniais ou de cultura a partir de suas margens: “[...] voltando-se para formas de conhecimento e prática, geralmente, não considerados objetos legítimos ou apropriados para investigação histórica, assim como dedicando atenção ao silêncio cultivado, às exclusões, relações de violência e dominação que geram os relatos oficiais”⁴(HARTMAN, 1997, p.10). O que ela chama, retomando Walter Benjamin, de “escovar a história a contrapelo”.

Porém, o que Hartman não aborda em seus trabalhos são arquivos produzidos por sujeitos negros em situação de subalternidade, e,

2 Livre tradução: “[...] the attempt to make the narrative of defeat into an opportunity for celebration, the desire to look at the ravages and the brutality of the last few centuries, but to still find a way to feel good about our selves.” (HARTMAN; WILDERSON, 2003, p. 185)

3 Para se aprofundar no conceito ler o artigo: Vênus em dois atos de Saidiya Hartman (2020[2008], p.31)

4 Livre tradução: “The effort to “brush history against the grain” requires excavations at the margins of monumental history in order that the ruins of the dismembered past be retrieved, turning to forms of knowledge and practice not generally considered legitimate objects of historical inquiry or appropriate or adequate sources for history making and attending to the cultivated silence, exclusions, relations of violence and domination that engender the official accounts.” (HARTMAN, 1997, p.10)



portanto, sem qualquer atravessamento da máquina colonial ou do Estado. Nesse sentido, sua proposta teórico-metodológica não abrange arquivos como o AKNB, que contém documentos que podem possibilitar um estudo sobre as vivências dessas pessoas, respeitando sua complexidade e pluralidade; pois permite demonstrar como, além de oprimidos e resistentes, essas pessoas possuíam diversos sentimentos, sonhos, desejos... Obviamente seus corpos e mentes são atravessadas pela violência colonial, mas reduzi-los, seja a um objeto de dominação, seja a resistentes, como se não tivessem dores e desejos que vão além da emancipação colonial, é negar outras possibilidades de existência, outras possibilidades de futuro.

Considerações Finais

Partindo dessas reflexões em conjunto, é possível traçar como linha norteadora o potencial do AKNB e de outros acervos do Projeto Afro Memória, que carregam a força de disputa da memória do povo negro. Mais especificamente, tentamos apontar aqui a carga subjetiva, singular e característica de corpos, vivências e culturas marginalizadas, as quais são sistematicamente reduzidas

a resistentes ou dominados pela historiografia hegemônica.

Ao desempenhar um papel semelhante ao de um Griot no movimento cultural Hip Hop, King Nino Brown educa as seguintes gerações, que atravessam os ambientes das Casas de Hip Hop e suas relações de trabalho. Ter contato com Joaquim de Oliveira Ferreira é partilhar da carga de uma memória subterrânea. Uma memória que permeia eventos e elementos popularmente conhecidos da cultura *black* ou da cultura Hip Hop, mas que tem seu potencial e acúmulo memorial suprimido por sistemas do aparato colonial e das práticas usuais da historiografia.

Propomos o seguinte raciocínio: os arquivos que constituem o Projeto Afro Memória podem não somente oferecer uma contranarrativa ou suprir as lacunas do silenciamento colonial na trajetória memorial da população negra nacional e internacional, mas também permitem pensar uma nova historiografia decolonial. Pois viabilizam a construção de uma contra-história⁵, capaz de romper com os meios institucionais de silenciamento, em direção a uma nova história documental, oficial, porém institucionalizada

⁵ Para se aprofundar no conceito ler o artigo: Vênus em dois atos de Saidiya Hartman (2020[2008], p.18 e 30)

por meios não hegemônicos e coloniais. Uma historiografia feita a partir do AKNB parece possibilitar essa contranarrativa, um processo historiográfico livre da repetição da violência colonial.

Estas são as bases que demonstram que um arquivo de Hip Hop, paradoxalmente aos múltiplos silêncios do arquivo, é um local de barulho: barulho de negro que existe, persiste, e resiste a lógica racista que nos acompanha. Se manifesta como um contra-arquivo⁶, a partir de uma contranarrativa. O AKNB não só revela uma história brasileira que já se pretendeu não falar sobre, mas produz um olhar complexo sobre esses indivíduos, sem reduzi-los a nenhum significante específico. Além do olhar crítico aos métodos de pesquisa preponderantes, e práticas do pensamento histórico.

“Nesse sentido, o esforço para reconstruir a história dos dominados não é descontínuo em relação aos relatos dominantes ou à história oficial, mas, sim, uma luta dentro e contra as restrições e os silêncios impostos pela natureza do arquivo - o sistema que governa a aparência das declarações e gera significado social” (HARTMAN, 1997, p.11).⁷

6 Fizemos uma busca bibliográfica a fim de encontrar uma boa conceitualização de “contra-arquivo”, porém não fomos bem sucedidos, em nossa experiência essa terminologia foi usada pontualmente. Pensamos esse conceito como denominação dos arquivos que subvertem os processos arquivísticos e historiográficos hegemônicos.

7 Livre Tradução: In this regard, the effort to reconstruct the history of the dominated is not discontinuous with dominant accounts or official history but, rather, is a struggle within and against the constraints and silences imposed by the nature of the archive - the system that governs the appearance of statements and generates social meaning. (HARTMAN, 1997, p.11).

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Sueli Aparecida. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. Tese (Doutorado em Filosofia da Educação). Acesso em: 10 out. 2023

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006 [1950]

HARTMAN, Saidiya. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

_____. Vênus em dois atos. *Revista ECO-Pós*, 23(3), p. 12–33, 2020[2008]. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>. Acesso em: 10 out. 2023

_____. *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos: Histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Tradução de Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022[2019].

HARTMAN, Saidiya; WILDERSON III, Frank B. The Position of Unthought. *Qui Parle*, Durham, v. 3, n. 2, p. 183-201, 2003. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20686156>. Acesso em: 10 out. 2023

MACEDO, Márcio. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983- 2013). In: KOWARICK, Lúcio. *Pluralidade Urbana em São Paulo: Vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, FAPESP, 2016. p. 23-53.

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”. *Projeto História - PUC-SP*, São Paulo, vol. 10, 1993 [1984]

PEREIRA, A. K. Escritas insubmissas: indisciplinando a História com Hortense Spillers e Saidiya Hartman. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 14, n. 36, p. 481–508, 2021. DOI: 10.15848/hh.v14i36.1719. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1719>. Acesso em: 10 out. 2023

PINHO, Osmundo. “Voz ativa”: Rap – Notas para a leitura de um discurso contra-hegemônico. In: *Sociedade e cultura*, v.4, n. 2, jul./dez. 2001, p. 67-92. DOI: 10.5216/sec.v4i2.528. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/528>. Acesso em: 10 out. 2023

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.02, n. 03, 1989

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Tradução: Sebastião Nascimento. Curitiba: Huya editorial, 2016[1995]. 272p.

O RAP ENQUANTO MEDIADOR DAS MEMÓRIAS DA POPULAÇÃO NEGRA E PERIFÉRICA

Mateus Cunha da Silva

Doutorando em Sociologia pelo PPG Sociologia
- UNICAMP e pesquisador do AFRO/CEBRAP
e da Linha Hip-hop em Trânsito

O Rap, durante muitos anos, foi um gênero musical acusado, por alguns setores da sociedade, de retratar e de contribuir para a criminalidade. Ainda hoje, estes mesmos acusadores desqualificam a importância artística, social e política do Rap, por adotarem essa visão estereotipada do gênero musical. Em contraponto a essa narrativa, um dos principais argumentos utilizados pelos defensores do gênero é a sua importância na formação e na educação de seus ouvintes, especialmente do público mais jovem. Há um investimento em construir, em reconhecer e em defender o Rap como um lugar de aprendizado. Muitas vezes, ouvimos artistas ou amantes da cultura dizerem frases como: “o Rap foi a minha escola!”; “o rap foi meu professor!”. Frases como essas, buscam alargar os significados institucionalmente dados aos termos escola e professor, empregados para caracterizar processos de aprendizagem. Os termos são utilizados como alegorias para ressaltar a capacidade formativa do Rap, bem como para defini-lo como lugar de aprendizagem na experiência de diversas pessoas, mobilizando, dentro desse processo, um léxico característico, assim como termos estabilizados vinculados à educação para chamar

atenção no sentido de ressaltar a característica educadora e formativa do Rap.

Exemplos dessa articulação entre Rap e processo formativo são os livros: Rap e educação. Rap é educação organizado por Elaine Nunes Andrade, (um dos primeiros livros sobre o tema no Brasil) lançado em 2000. Assim como o trabalho da professora Ana Lucia Silva Souza, lançado em 2011: “Letramentos de (re)existência”, um livro clássico dos estudos sobre Hip Hop no Brasil e um dos mais importantes trabalhos para pensar essa relação entre Rap e processo formativo.

O texto chama atenção para como a cultura Hip Hop¹ articula e produz um processo particu-

1 Hip Hop é uma cultura que engloba quatro elementos culturais diversos sobre os mesmos escrutínios filosóficos, políticos e estéticos. São eles: DJ, MC, Graffiti e Break dance. Cada um desses elementos tem a sua importância incontestável para que a cultura Hip Hop seja uma das maiores expressões culturais da história. Inicialmente, esses elementos não foram criados em correlação direta, contudo se relacionaram a partir da interação de seus agentes nos encontros em festas populares no South Bronx. A junção da performance dos 4 elementos resultou na produção coletiva que posteriormente, foi nomeada de Hip Hop. O termo foi cunhado pelo artista e agitador cultural estadunidense Afrika Bambaata para representar a união dos 4 elementos artísticos sobre o mesmo signo cultural: DJ, MC, Break Dance e Graffiti, respectivamente, música e sonoridade; poesia e oralidade; dança, artes visuais e plásticas.

lar de formação com caráter crítico em relação às estruturas e às desigualdades da sociedade que atravessam múltiplos aspectos da experiência negra e periférica. Articula-se a ideia de que o Hip Hop promove um processo de formação com características próprias. Essa experiência formativa provoca um deslocamento estético, epistêmico e relacional que tenciona diversos aspectos da vida social.

É na valorização da potência pedagógica do Hip Hop e do Rap² que boa parte dos argumentos de legitimação dessa cultura vem se constituindo no debate público desde os anos 1990. Esse caminho foi e é recorrentemente adotado para estabelecer esses movimentos como expressões culturais legítimas, assim como uma cultura que legitimamente impacta o debate público.

Assumir o Rap como educador requer pensar naquilo que ele informa a ponto de ser considerado por muitos uma escola. O que é informado, ensinado pelo Rap, que a escola não informa? Quais são as referências que o Rap apresenta para as juventudes que faz com que tantos jovens confirmem ao Rap um status formativo que os levam a defendê-lo como um lugar tão ou mais importante do que a escola? Que tipo de mediação o Rap possibilita para essa juventude que a escola, por algum motivo, não possibilitou? Essas questões certamente não serão respondidas com um pequeno texto, mas podem ser usadas como plataforma para algumas reflexões.

É interessante perceber que a frase popular na boca dos amantes do Rap articulada com trabalho de Ana Lúcia Silva Souza nos possibilitam enxergar um tensionamento político e epistemológico com as práticas da educação formal. Uma pista possível para entendermos esse tensionamento é observar as dissonâncias entre o quadro de referências históricas que são usadas pelo Rap e as que são apresentadas dentro da educação

escolar formal.

Acredito que um aspecto relevante dessas dissonâncias passa pelas disputas em torno das ideias de memória e de História (Nora, 1984), subsidiada pelos conflitos entre memória de estado versus memória subterrânea (Pollak, 1992). A primeira pode ser entendida como os discursos, os símbolos e as práticas de um estado-nação que constituem significados sobre momentos históricos, com a intenção de definir o que deve ou não ser lembrado e valorizado pelos integrantes desse estado-nação. Nenhuma memória coletiva (Hawbachs 1950) é construída sem recortes intencionalmente articulados, silenciamentos e apagamentos, pela valorização de determinados feitos e de sujeitos em detrimento de outros, também não é feita sem disputas, conflitos e embates em torno das narrativas.

A memória de estado é majoritariamente orientada pelas narrativas dos grupos dominantes que, normalmente, controlam parte do estado e grandes veículos de mídia. No caso brasileiro, a memória de estado é amplamente referenciada pelas experiências de uma elite branca, escravocrata, colonialista e cristã. Partindo dessas referências, parte da historiografia brasileira construiu o que Nora vai chamar de História oficial. Essa História está presente nos discursos oficiais e é propagada através das escolas por meio de materiais didáticos, em museus estatais, por meio de feriados e de datas comemorativas que remetam a datas importantes para essa História, assim como através de monumentos, de nomes de ruas, de praças e demais espaços de convivência coletiva, impactando grande parte da sociedade e se solidificando na memória social.

Ao adotar como principal referência uma narrativa de valorização dessa elite para a construção dessa memória de estado e da História oficial, as narrativas de grupos não dominantes foram extremamente sub-representadas e, em ampla medida, silenciadas e desqualificadas nesse processo.

Contudo, se por sua vez, a memória de Estado brasileiro produz, destaca, reconhece e reverencia símbolos que privilegiam a experiência dos

2 Nesse momento do texto a escolha de separar Rap e Hip Hop deve-se ao fato de precisarmos pontuar que o Rap é uma das diversas expressões que derivam da cultura Hiphop que tem suas próprias características artísticas e de processo de formação. Logo o Rap não pode ser considerado como retrato da cultura Hip Hop.

Prefeito
Gilson Menezes

**Secretário de Educação,
Cultura, Esporte e Lazer**
José Paulo Correia de Menezes

Diretora Depto de Cultura
Marta de Betania Juliano

Criação
Sueli Chan
Nelson Triunfo
MC Levy
Marcelinho Back Spin
Oswaldo Faustino

Direção
Oswaldo Faustino

Realização
Departamento de Cultura
Prefeitura do Município de
Diadema



DO SOUL AO HIP HOP



Foi assim que esses meninos e
meninas redescobriram o Brasil

Espectáculo das Oficinas Culturais
de Hip Hop de Diadema.

Dias 20 e 21 de Dezembro de 1997
às 20:00hs
Teatro Clara Nunes
Centro Cultural Diadema

APRESENTAÇÃO

"... mas que ela move, move!" sussurra Galileu Galilei, depois de ter afirmado publicamente que a Terra é plana e estática, ao contrário do que se pregava até então. Se não negasse, seria executado pela Santa Inquisição.

Pois é assim até hoje. Os inquisidores atuais negam a existência de outros movimentos tão evidentes e óbvios quanto o da Terra: o Movimento Hip Hop, por exemplo.

Ao contrário de Galileu Galilei, em vez de negar esse movimento, nós viemos a público mostrar que ele nunca esteve tão vivo, tão presente e tão atuante.

Prova disso é este espetáculo de teatro que o Diadema Hip Hop Show está apresentando.

Ele é fruto das Oficinas Culturais de Hip Hop promovidas pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de Diadema, resumindo quatro anos de estudos e trabalhos destes jovens que pretendem comunicar e despertar a consciência dos demais, através da linguagem do Rap, Break e Grafite.

PROGRAMA

Neste espetáculo contamos a História Contemporânea do Brasil, em relação à história cultural de origem africana. Assim, jovens negros e brancos tomam consciência da cultura afro-descendente e escolhem esta linguagem como sua forma de comunicação e arma de luta.

Abordamos grandes momentos de nossa História: Os dramáticos anos 70, época em que a soul-music chegou ao Brasil; os esperançosos anos 90, com Break, o Rap e o Grafite tomando-se nossa linguagem de comunicação; a questão da terra e sua importância para o Homem; e ainda a luta pela continuidade dos ideais de Zumbi.

Revelamos, também, ao público que o Movimento Hip Hop brasileiro atual não é uma mera cópia do Hip Hop norte-americano. Nosso movimento tem características próprias, com muita influência de outras sonoridades, como o reggae, o samba, os afoxés, os toques da capoeira e as toadas sertanejas.

Elenco HIP HOP

Bepe	Fabiana
Andrea	Andrea
Ednea	Lilian
Marcelinho	Liliane
"Back Spin"	Ana Paula
Casper	Prof's Vania & Vania
Graxa	Jodson Smile
Soneca Alemão	Tito
Marcinho	Celia
Buffalo	Alessandro
Spy	Janaina
Pacato	Nino Brown
Dam Dam	Zé Maria
Mc Dadão	José Faustino
Dj Edy	Dr. Law
Adriana	Nego
Beth	Lelis
Elisângela	Andrezinho
Alexandre	Banks
Mc Levy	Enio Pinguim
Lisa Black	Cauê
Paulinho Z	Kenia
Anderson	Pantcho
Diego	Sandro "C.D.F."
Carlinho	Serginho
Charlene	Zeinho
Kaiode	B.K.L. & R.G.
Nelson Triunfo	Black Nei
Cesinha	Jomo
Vanessa	Monifa
Flávia	

grupos dominantes, os demais grupos irão destacar, reconhecer, reverenciar feitos e sujeitos que digam respeito a sua experiência. Esses movimentos de preservação e de compartilhamento das memórias dos indivíduos não dominantes podem ser chamados de memórias subterrâneas. São chamadas assim pois essas narrativas são comumente produzidas e compartilhadas sob os discursos da memória de Estado. Muitas vezes essas experiências e narrativas entram em rota de colisão com as narrativas construídas pelo Estado, produzindo disputas no campo das memórias coletivas e, posteriormente, no campo da História oficial.

Um exemplo particular de memória subterrânea é o que Michael Hanchard vai intitular como memória negra. Para o autor, a memória negra se constitui como repositório das memórias, das experiências, das lutas, dos símbolos e dos marcos da população negra.

Em seu texto *Memória de Estado versus Memória Negra* (2009), Hanchard vai dizer que a memória negra está em uma dinâmica constante entre conflito e integração com as memórias dos Estados nacionais. Hanchard aponta para o processo de apagamento das contribuições negras para civilização humana e para a construção e a manutenção dos Estados no que diz respeito à memória de Estado e à História oficial. Apesar de demarcar as especificidades dessas memórias nos variados contextos sociais, políticos e históricos nos seus recortes nacionais, Hanchard chama atenção para uma característica transnacional e para um importante fluxo de referências: memórias de feitos e sujeitos ignorados, deslegitimados, silenciados, apagados pela memória de Estado, que são salvaguardados, reconhecidos e reverenciados pelo esforço da população negra, em contextos nacionais e em conexões transnacionais. O texto aponta que a luta pelo direito à memória, pela valorização e pelo reconhecimento da contribuição negra é um aspecto de disputa importante para as populações negras e afrodescendentes ao redor do mundo.

No Brasil, mesmo com essa pauta sendo reivindicada, pelo menos desde os anos 1930 por

organizações negras, como a Frente Negra Brasileira (1931-1937)³, apenas em 2003, através de lei federal⁴ se tornou obrigatório o ensino de história do continente africano e da cultura afro-brasileira nas escolas e nos ambientes de educação formal. Essa legislação ainda hoje sofre uma série de dificuldades para a sua implementação de maneira amplamente efetiva. Isso aponta para uma lacuna nas representações sobre a população negra brasileira, sobre seus símbolos e, especialmente, sobre a sua importância na formação desse Estado, resultando, assim, em um quadro de referência sobre memória negra muito aquém do que deveríamos encontrar na História oficial e no ambiente público. Uma das estratégias dos indivíduos e dos movimentos negros para contornar essa falta de referência é produzir formas de mediações próprias (através da literatura, da arte, da comunicação, das mídias alternativas etc.) para promover essas memórias soterradas pelo Estado, buscando promover um quadro de referência da memória que revele a devida importância da população negra, através de narrativas positivas, de reconhecimento e de valorização dessa população.

Sarlo, em seu texto *Tempo Passado* (2007), vai defender que as memórias são acessadas através de mediações. A ideia de mediação, de maneira bem simplificada, pode ser entendida como as formas com as quais acessamos as memórias coletivas. A mediação é tão importante quanto o conteúdo que está sendo comunicado, tendo um ponto central para a formação dos discursos sobre fatos históricos.

Usaremos como exemplo o processo da abolição da escravidão brasileira. A depender do tipo de mediação que um indivíduo tenha, terá a informação de que Princesa Isabel foi a figura mais importante para que esse processo ocorresse, já que durante muitos anos essa narrativa foi difundida através da História oficial, inclusive, por meio dos materiais didáticos presentes no

3 Para saber mais ler BARBOSA, Márcio (Org.). *Frente Negra Brasileira: depoimentos*. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

4 Lei 10639/2003

processo de escolarização formal. Entretanto, se esse processo de mediação for feito por narrativas mais referenciadas na memória negra, a figura de Isabel terá a sua importância largamente obliterada por figuras como Luísa Mahin, Dandara e Zumbi de Palmares, Luiz Gama, José do Patrocínio, André Rebouças entre outras figuras que, dentro da memória negra, possuem maior envergadura e maior lugar de destaque.

E o que tem o Rap com isso? Talvez você esteja se perguntando: Quando o Rap surge como uma possibilidade de mediação desse quadro de referência da memória negra? Tanto em seu contexto estadunidense, quanto no Brasil, o estilo musical é historicamente ligado às experiências negras e periféricas. Suas narrativas são, em grande medida, orientadas para a valorização, a qualificação e a politização dos sujeitos negros e periféricos.

No Brasil, especialmente a partir dos anos 1990⁵, o Rap foi um dos grandes responsáveis pela produção e pela popularização de discursos críticos em relação a narrativas depreciativas sobre a população negra brasileira e periférica. Ao confrontar essas narrativas a partir de posicionamentos políticos firmes e de críticas contundentes ao modelo social vigente, buscando desconstruir estereótipos que recaíssem sobre esses grupos, dos quais boa parte dos rappers são oriundos. Além disso, o estilo denunciou largamente o racismo sistêmico e cotidiano contra pessoas negras nas grandes metrópoles brasileiras, assim como a violência de Estado contra pessoas negras e periféricas efetuada pela polícia, acalorou os debates sobre as disparidades econômicas, sociais e de oportunidades entre os sujeitos na sociedade brasileira, articulando as clivagens de raça e classe ao colocar em xeque o Estado de direito democrático no pós-ditadura.

É interessante observar a forma com a qual o Rap mobilizou símbolos, referências e narrativas

5 Para saber mais ler MACEDO, Marcio. hip-hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica. In: KOWARICK, L.; FRUGOLI JR, H. (org.). Pluralidade Urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos. São Paulo: 2016, p. 23-53.

históricas sobre a experiência negra para romper com o estereótipo de assujeitamento imposto à população negra brasileira. Nesse sentido, ele se conecta com a experiência da memória negra brasileira, contribuindo para efetivar a construção de referências positivas. A partir da sua consolidação, sobretudo dentro das periferias dos grandes centros urbanos do país, mas já com algum impacto fora delas, sua poesia foi um importante vetor do resgate e da valorização de organizações e de momentos ao colocar os sujeitos da memória negra como protagonistas, levando essas referências para a massa que, muitas vezes, não teve a oportunidade de se deparar com esse quadro de referência.

Alguns exemplos da década de 1990 músicas como: Juri racional (1993) - Racionais MCs e 4P (1992) - DMN, nas quais, os rappers vão, durante a canção, apresentando figuras negras de grande relevância global e finalizam a música chamando atenção para importância da grandiosidade que permeia a experiência negra:

Gosto de Nelson Mandela, admiro Spike Lee.
Zumbi, um grande herói, o maior daqui.
(Júri Racional - Racionais Mc's)

o rei do domínio da bola é Pelé a rainha do Samba
é, Quelé quem não viu aplaudiu o pulo de João⁶

[...]

Talvez não perceberam ainda que a nossa história é tão rica mas que ouro é um tesouro em ideal e coragem não é sonho nem miragem na verdade.

(4P – DMN)

A partir desses breves exemplos, podemos imaginar por que o Rap passou a representar um lugar de aprendizagem, de educação e, em certa

6 Referência a João Carlos de Oliveira, conhecido como João do Pulo, foi um atleta brasileiro, especializado em saltos, sendo recordista mundial do salto triplo, medalhista olímpico e tetracampeão panamericano no triplo e no salto em distância, militar e político brasileiro. (Texto retirado do Wikipédia).

medida, de escolarização, para uma parte da população, especialmente para a parcela negra e periférica. Cabe a ressalva de que não é somente porque uma parcela dos seus ouvintes não teve a oportunidade de acesso à educação formal, como se pode pensar, que o Rap ocupa esse lugar de destaque, mas sim porque suas narrativas jogam luz em um quadro de referências, de experiências e de memórias que, normalmente, não se faz presente na educação formal. Este panorama descreve de maneira mais apropriada a importância da população negra nas mais variadas áreas da sociedade, seu histórico de luta e de conquistas de direitos, apresentando uma tradição organizacional negra, tanto em nível de movimentos culturais quanto sobre o aspecto mais ligado ao ambiente político, ao informar a uma parcela expressiva da sociedade através de referências a momentos e a figuras importantes para a experiência e a memória negra, o Rap se consolida com um importante mediador dessas memórias.

Nesse quadro, ao trazer essas referências para um contingente populacional grande, o Rap amplifica ao nível das massas um quadro de referência que anteriormente ocupava um lugar, ainda que de grande importância, de menor impacto populacional. Chocando-se diretamente com os discursos oficiais de Estado, que logravam pouquíssimo ou nenhum espaço para as experiências civilizatórias e contribuições negras, muito pelo contrário, objetificavam as pessoas negras sobre a imagem de animalidade, pouca civilidade, baixa desenvoltura intelectual, inabilidade de articulação política e cultural, perpetrando uma série de estereótipos sobre esses corpos.

No que diz respeito ao espaço de formação escolar, o Rap, surge como um “soco no estômago” das narrativas depreciativas que a História oficial apresentava sobre o povo negro, uma vez que o Rap proporcionou a uma parte da juventude negra e periférica o contato com um quadro de referência que possibilitou a esses jovens contrastarem as informações que chegavam a eles através da escola, das grandes mídias, dos discursos públicos etc., resultando, assim, numa ampliação do debate que envolve o lugar e a

importância da população negra na História.

Certamente, o Rap não foi o primeiro movimento cultural ou político a se engajar no questionamento das narrativas oficiais, contrastando e tencionando essa narrativa hegemônica a partir de quadros de referências que ofertassem possibilidades de pensar a experiência histórica de outros grupos que não sejam os dominantes nos seus contextos nacionais. Tão pouco foi o Rap que iniciou a mobilização coletiva negra na pesquisa, na produção e na difusão das memórias negras, buscando ampliar o espaço dessa narrativa no ambiente público, seja no contexto norte-americano, assim como no brasileiro. Ainda assim, no caso brasileiro, seu impacto enquanto um disseminador dessas narrativas e quadro de referência é amplamente reconhecida e reiterada.

Por conta disso, lanço mão da seguinte metáfora para ilustrar o que quero dizer: mesmo o amplificador não sendo o responsável pela produção das ondas sonoras, sua presença amplia a possibilidade de chegada dessas ondas para um maior número de pessoas. O Rap ainda que não seja o principal produtor e organizador da memória negra, foi e segue sendo, um importante mediador e disseminador dessas narrativas e dos quadros de referências ligados à memória negra para uma gama de pessoas, especialmente as das classes populares, que outrora não tiveram essa possibilidade de contato. Esse feito o coloca, mesmo atravessado em uma série de disputas, num lugar importante no processo formativo de uma relevante parcela de indivíduos na sociedade brasileira. Em alguma medida, essa informação pode ajudar a entender os movimentos e as articulações que consolidam o Rap nesse lugar formativo.

A partir dessas elaborações, faço uma provocação: o Rap, ainda que sobre muitas disputas e tensões, vem cada vez mais se legitimando como um lugar de aprendizagem, de produção de conhecimento, de referências, de elaborações críticas não só sobre o tempo presente, mas como o tempo presente vem reelaborando narrativas históricas e utilizando-as para a manutenção de poder e acúmulo de vantagens na sociedade. Entendendo essa importância como podemos

olhar para o Rap e de maneira realmente séria e comprometida para pensar profundamente o seu impacto na Memória Coletiva e no Pensamento Social na sociedade brasileira? Espero que esse breve texto tenha de alguma forma trazido algumas pistas para refletirmos.

REFERÊNCIAS

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006 [1950]

HANCHARD, Michael. "Black Memory versus State Memory: Notes toward a Method." *Small Axe* 12, no. 2 (2008): 45-62. muse.jhu.edu/article/241117.

NORA, Pierre. "Entre Memória e História: a problemática dos lugares". *Projeto História - PUC-SP*, São Paulo, vol. 10, 1993 [1984], pp. 07-28.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.02, n. 03, 1989, pp. 03-15.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



PROJETO RAPPERS: ENTRE OS MUROS DAS ESCOLAS HOUVE RITMO E POESIA ANTIRRACISTA

Guilherme Botelho

Bacharel em História pela PUC-SP; mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo; autor do livro *Quanto Vale o Show? O fino Rap de Athalyba Man*. Faz parte do Coletivo SUATITUDE e atua como DJ desde 1995.

Em 2023, uma série de atividades mundo afora vem comemorando os 50 anos do movimento cultural que não inventou nada, mas *reinventou tudo*, segundo Grand Master Caz, um de seus expoentes. Hip Hop. Das *block parties* no distrito do Bronx em Nova York, às ruas de São Paulo, baixada fluminense e à Ceilândia, o movimento fez a cabeça de uma juventude ao redor do globo, e não foi diferente no Brasil. Os elementos artísticos ligados à dança, às artes visuais, discotecagem e ao ritmo e poesia, proporcionaram todo um modo de vida para uma juventude brasileira que estava vivendo o contexto de transição da ditadura civil-militar para a democracia política, na busca por direitos de cidadania. Entre o corte da espada e o perfume da rosa *na terra cujo o herói matou um milhão de índio*, esse movimento passou a ser disputado e orientado por uma série de organizações. Antes do foco ser “o cofre”, o objetivo era que o Rap fosse *música de preto*, e o Hip Hop fosse parte de um *movimento político*.

No ano do centenário da abolição da escravidão no Brasil, 1988, em São Paulo foi criada uma

Felipe Choco

Mestre em Filosofia pelo programa de Estudos Culturais (EACH-USP) e graduado em Ciências Sociais. Pesquisador na área do audiovisual. Autor do livro *Rap, Cultura e Política: Batalha da Matrix e a estética da superação empreendedora*.

organização não governamental por um conjunto de mulheres negras denominado Instituto Geledés. Esta instituição deve ser compreendida como tributária da reorganização do Movimento Negro, de 1978, e seu objetivo era (é) combater a discriminação racial e de gênero na sociedade, além de desenvolver propostas de políticas públicas que objetivassem a eliminação das discriminações sofridas por mulheres, principalmente negras, e por homens negros.

A aproximação entre o instituto e os *hip hoppers* se deu por conta do assassinato de um jovem negro, a partir de uma ação policial dentro de um vagão do metrô no início da década de 1990. O Geledés foi ao centro da cidade, nos locais de encontro da juventude e apresentou o SOS Racismo, projeto realizado pelo Programa de Direitos Humanos do instituto. Nesse primeiro contato, as lideranças do instituto notaram que para os jovens periféricos paulistanos, ligados ao movimento cultural Hip Hop, importava mais a estética que o texto.

A partir de 1992 começou um processo de

formação de lideranças jovens e o espaço principal para tal atuação foi a escola. Começou-se denunciando o racismo nos tratamentos do cotidiano considerados “simples brincadeiras”, acobertados pelo mito da democracia racial. No ano seguinte, 1993, o Instituto promoveu cerca de 30 atividades pedagógicas, com cursos e seminários, nas quais foram abordados os seguintes temas: *ensino formal x sabedoria de rua; plebiscito sobre a forma de sistema de governo; história do Movimento Negro no Brasil; parentesco do Rap com outras formas de expressão da cultura Negra no Brasil; oficinas de sexualidade, saúde e trabalho; história da música (Clássica e Jazz); direitos de cidadania; direitos autorais; violência policial e abuso de autoridades; fortalecimento das associações de rappers; organização das mulheres no meio Hip Hop; história do Haiti e Jamaica; oficinas de português e literatura*. Assim, iniciaram-se as atividades para formação e exercício da cidadania.

Há de se destacar que o Instituto entendeu e valeu-se do Hip Hop como ferramenta de comunicação a serviço das comunidades. Os artistas seriam multiplicadores das pautas discutidas, por isso entenderam que o aperfeiçoamento do repertório literário para composição da música seria indispensável para se alcançar os objetivos. Nesse processo destacamos um dos projetos apresentados por Nilma Lino Gomes denominado: “*Os Jovens Rappers e a Educação Formal: discutindo e analisando a escola*”, que fora desenvolvido como seminário.

Os objetivos de seu projeto foram:

- Discutir a questão racial e a sua relação com a escola.
- Analisar e refletir com os/as jovens rappers os aspectos presentes na história de construção da identidade racial da população negra brasileira.
- Iniciar um trabalho de análise e discussão de texto com os jovens sem o peso de obrigatoriedade dado pela escola.
- Subsidiar os jovens quanto às futuras análises de textos que realizariam na vida escolar.

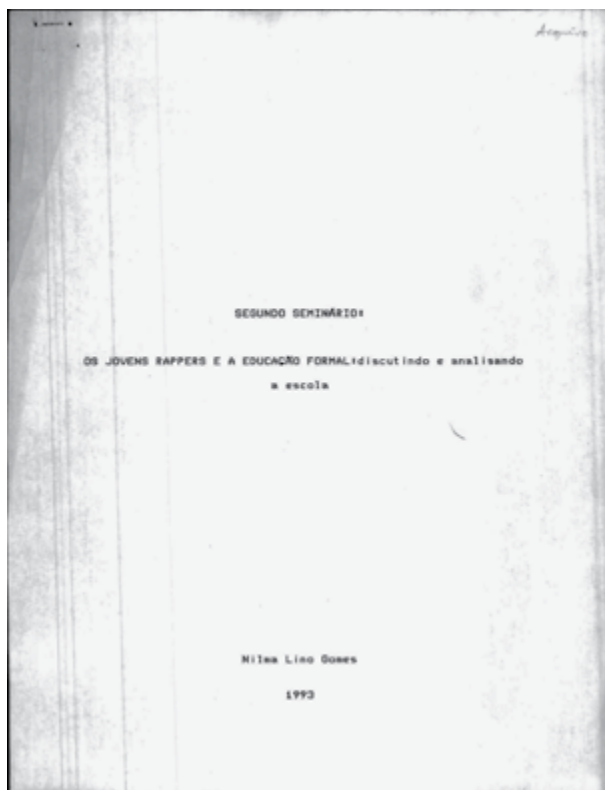
- Relacionar esse tipo de trabalho com a realidade do/a jovem rapper e sua prática profissional, enquanto músico.
- Discutir com os jovens formas alternativas de reação contra o preconceito e a discriminação racial dentro do ambiente escolar.

Nilma graduou-se em pedagogia em 1988, pela UFMG. Na mesma instituição, em 1994, concluiu seu mestrado defendendo a dissertação “*A trajetória escolar de professoras negras e a sua incidência na construção da identidade racial - um estudo de caso em uma escola municipal de Belo Horizonte*”. Doutorou-se em 2002 na USP, defendendo a tese intitulada *Corpo e Cabelo como Ícones de Construção da Beleza e da Identidade Negra nos Salões Étnicos de Belo Horizonte*. No ano de 2013 foi nomeada reitora da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Dois anos depois, em 2015, foi nomeada pela presidente Dilma Rousseff para ocupar o novo Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos. Permaneceu no cargo até o dia do afastamento da ex-presidente.

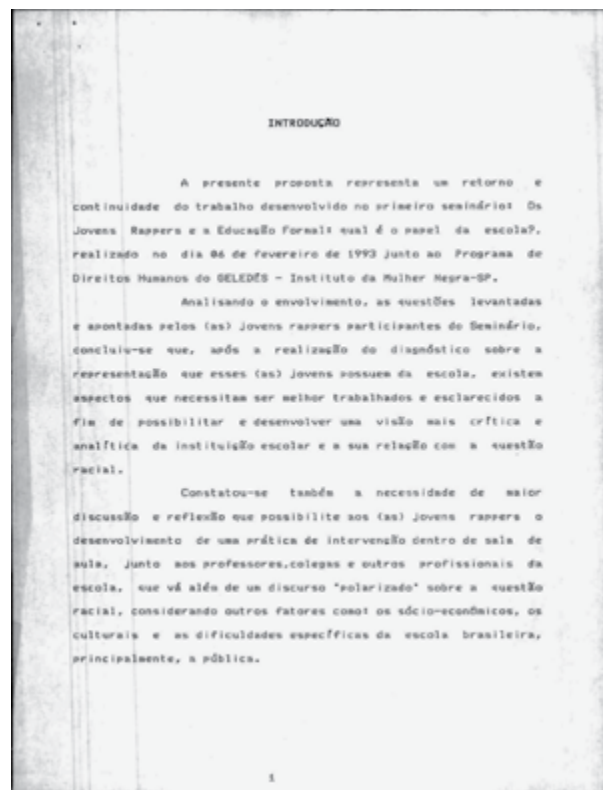
No dia 6 de fevereiro de 1993 um grupo de jovens se reuniu em um seminário promovido pelo Instituto Geledés, no qual foram levantando problemáticas sobre a representação dos jovens negros nas escolas de São Paulo, entendendo esse local como de suma importância para a formação sociocultural dos indivíduos. Diante do racismo, a questão central era: “Qual o papel da escola?”

As ações do Geledés tinham como objetivo contribuir na formação da comunidade negra para que pudessem denunciar e, acima de tudo, concretizar medidas e ações para a superação do racismo em nossa sociedade. Mas o importante era que fosse discutida a questão racial a partir da realidade do próprio negro, colhendo impressões dentro do espaço institucional escolar.

Nilma observou que a polarização simplista das tensões raciais apresentada pelos jovens, entre *negros versus brancos* não daria conta da realidade das questões raciais da sociedade brasileira como um todo; inclusive, essa atitude radical impediria o entendimento, a análise e



Capa e página inicial da transcrição do discurso de Nilma Lino Gomes no Segundo seminário "Os jovens rappers e a educação formal.



projeção de ações que visassem à superação do racismo. Ela parte de uma autocrítica à comunidade jovem negra em sua tratativa imediata ao racismo e propõe um trabalho que desague em uma reflexão mais bem apurada sobre a questão racial no Brasil. Em suas palavras, o imediatismo “nos impede de ver e analisar com maior clareza a dimensão que a questão racial possui na sociedade brasileira, retardando a proposição e a viabilização de formas organizadas para superá-la” (GOMES, 1993).

O trabalho realizado pelo Programa de Direitos Humanos do Geledés, que deu o pontapé inicial na aproximação dos jovens ligados à cultura Hip Hop, é uma das ações práticas para a denúncia e superação do racismo em nossa sociedade. Nilma destaca esse projeto, pois ele parte da realidade dos próprios negros. Nesse sentido, propõe para o segundo seminário a ampliação da discussão racial com os jovens. A atividade inicial foi o livro *Uana e Marrom de Terra*, publicado

pelo grupo de trabalhos para assuntos afro-brasileiros, de autoria de Lia Zatz, escritora especializada em literatura infantil. A partir do cruzamento das experiências pessoais e do processo de leitura gradativa, os jovens deveriam propor coletivamente ações práticas. A intersecção de leitura e vivência seria necessário para que a assimilação do texto não acabasse em um mero acúmulo de informações desconexas, o que dificultaria a análise do contexto e a compreensão do assunto.

Levá-los a criar gosto pela leitura, para além de uma melhor compreensão e reflexão da realidade ao redor, os ajudariam na vida profissional, e em suas carreiras artísticas como rappers. Nota-se que Nilma tinha preocupações mais amplas acerca do futuro dos jovens rappers estudantes. Ela justifica isso com os dizeres “quanto mais referenciais tiverem, mais ampla poderá se tornar a sua visão, sua capacidade de reflexão e criatividade ao compor” (GOMES, 1993). Ou seja, já se reconhecia nessa arte emergente que ali se

fazia música.

O segundo seminário estava agendado para ocorrer no dia 27 de março de 1993 (duas semanas depois do festival de dança ocorrido na estação São Bento, que também contou com o apoio do Instituto Geledés), das 12h00 às 18h00, na sede do Instituto, à época na Rua Fagundes, 195 - Liberdade-SP. O público alvo era formado por jovens entre 15 e 24 anos de idade. Havia um limite de 45 inscritos. Com a orientação de uma professora convidada, os jovens deveriam se atentar no texto principalmente para expressões ou palavras que não foram bem compreendidas. E a ideia era que os próprios jovens pudessem ajudar uns aos outros na compreensão. Nota-se que uma das intenções do projeto escrito por Nilma perpassa pelo repertório de palavras. Um bom artista de Rap deveria saber e mobilizar um bom repertório textual.

Feita a leitura do livro, eles deveriam se dividir em subgrupos de 7 integrantes e seguir o seguinte roteiro:

- Retirar do texto 5 ideias principais que o grupo considerou mais expressiva ao refletir sobre a questão racial e a realidade do negro brasileiro.
- Registrar por escrito em frases ou parágrafos.
- A partir dessas 5 ideias, o grupo elegeria 3 ideias consideradas as mais relevantes para os integrantes, assinalando-as na folha.
- Após essa eleição, o grupo deveria escrever uma frase contendo a ideia considerada mais relevante para todos os integrantes, a partir das três ideias anteriormente selecionadas.
- Por último, o grupo deveria representar pictograficamente a frase, procurando desenhar de modo a tentar uma correlação visual com o sentido da frase produzida.
- Os jovens voltariam ao grupão e cada subgrupo faria a exposição para os demais, mostrando os desenhos e explicando o

seu trabalho.

- Na etapa final, os jovens deveriam novamente formar os subgrupos e realizar os seguintes passos:
- O subgrupo receberia uma folha de papel com uma pergunta: de que maneira Uana poderia agir na escola, após ter recebido a boneca e compreendido que o fato de ela ser negra não implicava em ser inferior?
- Enquanto produto final,
- Cada subgrupo receberia a tarefa de representar o texto, o assunto que foi discutido, as impressões sentidas e a relação com a escola através da criação de uma música envolvendo também a expressão corporal.
- Cada subgrupo deveria apresentar sua arte para os grupo todo.

É importante atentar para o fato de que o projeto visava o estímulo à presença escolar, a partir da ampliação de repertórios e a partir de uma postura crítica dos/as jovens, a fim de instrumentalizar o texto de denúncia e anúncio da música Rap. A intenção de Nilma como pedagoga foi a de organizar um revide melhor preparado, com a preocupação em fazer com que os jovens se entendessem como cidadãos e que pudessem participar da construção social e política do Brasil, tendo como pauta o combate inteligente ao racismo. O Geledés não foi a única instituição a trabalhar essas questões com jovens rappers. Cada região teve algum núcleo ou entidade organizada do movimento negro que propunham ações de mesmo cunho. A arte do Rap não seria para o mero prazer estético musical. Essa movimentação revelou-se fértil a partir da construção de uma série de *posses* espalhadas pelas periferias da capital e da grande São Paulo. Elas acabaram assumindo um tom político, de “preto pra preto”, de jovem para jovem, de periféricos/as para a periferia.

Ainda que diversas transformações tenham ocorrido no movimento cultural Hip Hop, com a profissionalização dos elementos artísticos e, em específico, novas gerações do Rap tenham tornado esta música mercadologicamente rentável,

demonstrando que não se tratava apenas de uma onda musical juvenil, projetos como esse deram régua e compasso para uma parte do movimento, que entre dilemas e questões múltiplas, seguem inspirando o processo de formação cultural. A monetização dos streamings e visualizações de videoclipes, a atual tensão entre cultura e esporte no seio do Breaking a partir da sua entrada nos jogos olímpicos, a estética do graffiti consolidada no mercado das artes visuais, compõem a constelação de novas questões para o movimento que mantém a sua verve transgressora mesmo que em alguns casos partícipes do grande capital, no estímulo a seus fetiches e armadilhas. Entretanto, há uma continuidade dos projetos pedagógicos em certos mutirões de graffiti, rachas de breaking e nas inúmeras batalhas de MCs em território nacional.

O POETA GOG DO RAP, DO GUETO, DOS PRETOS QUE PROMOVEM

Poliana Martins

Pós-graduada em Letras (UFMG)

Mateus Cunha da Silva

Doutorando em Sociologia pelo PPG Sociologia - UNICAMP e pesquisador do AFRO/CEBRAP e da Linha Hip-hop em Trânsito

Genival Oliveira Gonçalves - Gog-, nascido em Sobradinho (DF), conta com uma trajetória de 30 anos no rap, tendo lançado mais de dez álbuns. É considerado um dos pioneiros do estilo Hip Hop em Brasília, desempenhando um papel significativo na construção do rap no cenário nacional. Ele foi o precursor ao abrir seu próprio selo e lançar outros artistas do Distrito Federal e dos arredores.

Gog expandiu sua atuação para além do rap, colaborando com artistas de diferentes gêneros musicais e participando de projetos como o CD do Natiruts em 2005 e o Acústico MTV de Lenine em 2008. Em 2007, lançou seu primeiro DVD, “Cartão-Postal Bomba!”. Recebeu vários prêmios. Em 2010, publicou seu primeiro livro: “A Rima Denúncia”. Lançou, em 2015, o álbum “ISO 9000 do Gueto”, seguido por “Mumm-Rá High Tech”, em 2017. Atualmente, ele continua sua trajetória no Hip Hop brasileiro, mantendo-se fiel à sua abordagem artística. A discografia de Gog inclui uma série de álbuns de estúdio, álbuns ao vivo e colaborações.

Para além de sua trajetória musical, Gog construiu vínculos significativos com movimentos culturais e sociais, engajando-se com diversos ativistas e sublinhando a relevância da literatura marginal no Hip Hop. Ele é reconhecido como o poeta do rap nacional.

Em entrevista exclusiva para o projeto Afro Memória, Gog destila a essência de sua vida, narrando os primeiros passos do Hip Hop na trilha da sua carreira, abordando a memória, as complexidades das relações raciais e alinhando-se com futuros potenciais de transformação por meio do rap.

Quem me conhece sabe o que eu penso, o que eu quero

Mateus: Bem, antes de adentrarmos no universo do Hip Hop, gostaria de explorar um pouco suas raízes e as referências que antecedem esse movimento. Vamos dar uma volta pela

sua infância, adolescência e pelo local onde você cresceu. Dentro do Hip Hop, sabemos que a influência do local é crucial. Queremos ouvir um pouco sobre essa fase para compreender como foi seu processo de formação e como o Hip Hop chegou até você.

Gog: Sou filho de pais nordestinos que migraram nos anos 60 para Brasília, mais precisamente para a cidade satélite de Sobradinho, onde nasci em 1965, no dia 9 de março.

Poliana: Primeira geração de Brasília?

Gog: Sim, primeira geração. Minha mãe veio para cá porque meus tios já estavam na saga da construção de Brasília, sendo mais candangos do que pioneiros que vieram morar onde os candangos já haviam construído.

Uma coisa interessante é que meu pai tinha apenas o Ensino Fundamental, uma espécie de diploma naquela época, enquanto minha mãe, além do Ensino Fundamental, fez o Normal Rural. Isso a habilitava a lecionar, e ela começou a dar aulas na área rural de Brasília. Minha mãe percorria 12 quilômetros a pé, no meio da área rural, sem transporte, para lecionar, retornando apenas nos fins de semana. Por ser professora, ela sempre enfatizou conosco a importância da palavra, da leitura e do texto. Fui alfabetizado cedo, aos cinco anos, com minha mãe trabalhando com livros e crônicas de Cecília Meireles.

A diversão em casa girava em torno de livros de Cecília Meireles ou de dicionários. O ditado foi fundamental, aos seis ou sete anos, eu já estava escrevendo. Isso trouxe um diferencial para minha formação. Paralelamente, a trilha musical incluía artistas como Nelson Gonçalves, Paulo Sérgio, Lady Zu, Miguel de Deus, Toni Tornado, Cassiano, Hylton e Tim Maia.

A trilha sonora era pulsante, e se me perguntassem quando entrei nesse universo, é difícil dizer, pois sempre fez parte do meu cotidiano. Aos oito anos, mudei-me de Sobradinho para outra cidade satélite de Brasília, o Guará, em 1973.

Começamos nos passinhos no início dos anos 70, treinando para dançar nas festas que aconteciam nas casas. Surge o embrião chamado Magrello's, um grupo da nossa rua que mais tarde

se tornaria o grupo de rap Magrello's. No início dos anos 80, há uma transição louca, pois, o soul e o funk eram comuns até então. Descobrimos algo estranho: o break. O movimento do Hip Hop chega a mim e ao Distrito Federal através da dança. Todos os cantores que viriam a ser referências do rap começaram pelo break. É assim que começa, com dificuldade, pois não entendíamos que o break era um movimento corporal. A identificação com o som e com o ritmo era clara, mas cantar rap em português era algo difícil de compreender. “Melô do Tagarela” foi o primeiro som que tivemos e foi um estouro, mano!

Assim, o Hip Hop surge na primeira geração do DF e, acredito, de todo o Brasil. Passamos por uma grande afirmação, pois não acreditávamos que música fosse coisa de quem estudava ou tinha status. Escrever era para a pessoa culta, o livro mais alto da estante. Além disso, as pessoas não consideravam o rap como música. Recentemente, o DJ passou a ser considerado um músico instrumentista, o que é interessante de se falar. Falo da visão de Brasília, sabendo que cada estado tem seu processo criativo.

A elaboração dessa referência foi um processo de construção dentro do Hip Hop. Se o Movimento Negro estivesse mais próximo, acredito que teríamos avançado mais nos anos 80. Nesse período, há um marco histórico com o Racionais MCs lançando “Holocausto Urbano” em 1988, focando na negritude e na questão racial brasileira.

Poliana: Qual impacto a diversidade musical e as influências ecléticas da época tiveram na sua formação musical e na abordagem do rap nos anos 80?

Gog: Nos anos 70, a Rede Globo era praticamente assistida por 100% dos brasileiros, principalmente pelo povão. Eu fazia parte dessa massa. Foi lá que vi Cassiano, Ritchie com “Menina Veneno”, Tim Maia todo final de semana. Era a época da discoteca, uma transição do funk para o disco. Depois, percebemos que teve soul, funk, disco e Hip Hop nessa sequência, além do rock and roll. Tocava Tony Tornado mixado com Black Sabbath, pois tudo era soul. O rock era

assumidamente soul. Era um ambiente eclético, a música era variada. A rima só veio nos anos 80, mas já estávamos rimando. Os Magrello's foram o primeiro grupo de rap de Brasília a gravar um disco, o primeiro brasileiro lançado por uma multinacional, a Sony Music.

Poliana: Estou ouvindo você falar muito de música, sempre fazendo uma conexão com a TV. Nessa época, em que dançar era a vibe, vocês se preocupavam com o visual e consumiam muita TV? Como era no rádio? Consumiam rádio também?

Gog: Em Brasília, esse ritmo não era muito consumido no rádio. Nos anos 80, nosso parceiro Celsão teve contato com uns “brothers”, mas era um circuito mais soul/funk do que Hip Hop. A partir dos anos 80, as coisas começam a mudar.

Mateus: Dentro dessa trajetória que te levou até o Hip Hop, falou sobre sua experiência pessoal que se relaciona com a construção do Hip Hop em Brasília. Você faz parte desse núcleo que constitui essa cultura, e ela começa a se consolidar na segunda metade dos anos 70. Você acredita que, nesse período, o processo de constituição dessa cultura já estava acontecendo?

Gog: Não, não. O Hip Hop só chegou para nós a partir de 81 e 82, em São Paulo também. Estava cursando a faculdade nesse tempo, em 1983, com 17 anos. Frequentava a faculdade, mas ela não me trouxe uma consciência. Não me sentia confortável lá, as pessoas não gostavam do que eu gostava, o que percebi, posteriormente, como racismo. Apesar disso, a faculdade proporcionou uma percepção mais clara sobre estruturação de assuntos, principalmente por ter cursado economia, que pertence às ciências exatas.

Quem diria, três letras que já dizem tudo, quem diria, que o vinil do Gog é um escudo

Mateus: Quando percebeu que a ideia de construir algo estava se concretizando? E quando sentiu que o Gog estava consolidado para você?

Gog: Em 1992, gravei “Peso Pesado”, meu primeiro disco. No ano seguinte, lancei “Vamos

apagá-los com o nosso raciocínio”, com destaque para as músicas “Voz do Brasil” e “Assassinato sem morte”. Já em Brasília, rádios tocavam essas músicas. Até 1989, desconhecíamos o Hip Hop em São Paulo e vice-versa. Então, quando nos encontramos, foi surreal, como: “Cara, você existe! E você também!” Começou o intercâmbio.

Em 1993, fui a um baile em São Paulo e escutei minha música sendo tocada, causando uma sensação estranha. Entre 93 e 94, lancei “Dia a Dia da Periferia”, considerado clássico. Em 96, veio “Prepare-se!” e, em 98, “Das Trevas à Luz”. Mas, foi com “CPI da Favela”, que me vi como Gog, com autoridade. Em 2002, em Salvador, me apresentei pela primeira vez como Gog.

Mateus: Como foi a evolução da sua carreira, desde os primeiros discos até sentir-se consolidado como Gog?

Gog: Em 1994, lancei “Tarja Preta”, um disco duplo em que escrevi sozinho, marcando uma virada na minha carreira. Antes, a política era central; agora, a negritude se destacava. Músicas como “Malcolm X foi a Meca” e “África Tática” surgiram, e, em 2004, o Hip Hop se tornou didático. A contribuição foi abrir o leque temático, falando de preto em várias esferas e apresentando soluções.

Me respeita! meus versos, minha canção, minha seita

Poliana: Como você lida com a dualidade entre Gog e Genival?

Gog: Não me vejo diverso, pois não finjo ser Gog. Choraria no palco se necessário, pois sou Gog. Não caio na armadilha de pedestal, pois acredito que cada um ocupa seus territórios particulares. Se Brown é o obstetra, eu sou o clínico geral. Tento trazer Gog para dentro de Genival, mais próximo do ser humano que do artista.

Quando ouvi Racionais foi um impacto, como acredito que foi para a minha geração, mas eu tive uma sacada quando eu vi o Racionais, eu falei: - Mano, esses caras são muito bons! Eles são muito importantes! Eu quero estar nessa luta, mas eu tenho que fazer algo diferente. Eu tenho que servir um prato social diferente, um prato racial diferente, para que a gente possa servir à

mesa do povo, da comunidade. E eu parti para um lado mais do movimento político, das questões de entender os outros territórios, de dialogar, de perceber que quando você canta rap, você está fazendo política. Isso é uma coisa muito difícil. Eu consolido esse processo através desse pensamento e também dessa primeira formação minha, dessa alfabetização que eu tive em parte na escola, na rua, mas em casa também.

E eu, aos poucos, com essa letra diferenciada, comecei já no finalzinho dos anos 90. As pessoas falam: - mano, essas letras são meio poéticas. Então, as pessoas foram percebendo como você fala através de uma metáfora, de um jeito que a gente tem que prestar atenção. Não é uma coisa direta, mas é interessante também. E eu pensava assim: - olha, a gente malha para pegar músculo, né, mano? Você estuda para aprender? Então, quer dizer, o aprendizado, o conhecimento talvez seja a musculação do cérebro. Então, não vou colocar tudo de uma forma que você cresça atrofiado, entendendo simplesmente o óbvio. Foi essa busca. Eu estava vendo uma entrevista do Mano Brown agora, há três dias e eu não me lembro do tema, mas chega um momento em que o Brown fala assim: “- Mano, mas eu nunca falei disso! Não é porque é um tema mais distante. Com certeza, o Gog deve ter falado isso aí, mano!” Então, o Brown sabe a minha posição no campo. A gente troca ideias sobre isso, e, talvez por isso é que a gente tem respeito mútuo. A gente sempre tem um ao outro como referência.

Mateus: Quando percebeu que fazia parte do contexto como herói de uma geração de favelados e de periféricos?

Gog: Esse processo ainda está em construção. Fujo da responsabilidade de ser colocado num pedestal. A contribuição é trazer temas diversos e apresentar soluções. Minhas músicas já foram tema do PAS da UnB. A tentativa de misturar MPB com rap surgiu ao tocar com banda nos anos 90, buscando referências e conhecendo a origem das bases. Estou sempre em construção, explorando novas facetas.

Poliana: Como surgiu a ideia de samplear MPB em suas músicas?

Gog: A busca por referências foi intensificada nos anos 90, quando passei a tocar com banda. Em 2004, sampleei discos da minha mãe, e Lenine descobriu, criando uma conexão. Passamos a procurar referências na MPB que, inicialmente, parecia distante, mas depois percebemos que havia muita coisa boa. Gog está sempre em construção.

É o crime, o som batendo forte nos falantes

Mateus: É fascinante ouvir sua trajetória que reflete tanto a história do Hip Hop e do rap no Brasil. Nos últimos tempos, você tem explorado a comunicação e buscado novas plataformas para se conectar com seu público, especialmente com os mais jovens. Como enxerga as novas gerações no Hip Hop e no rap?

Gog: Ainda sou da geração do rap-autoajuda. O rap é o jornal da quebrada, o café da manhã diário para se informar sobre a comunidade e a rua. Ao longo desses quase 40 anos, o Hip Hop passou por muitas mudanças, sobretudo, na última década. A forma de criação fugiu bastante do que era antes. Não me preocupo com o novo, mas busco algo interessante, principalmente musicalmente. Hoje, há um swing incrível, mas a letra nem sempre acompanha, faltando certos “componentes nutricionais” como: busca, pesquisa, periferia e pertencimento. O Hip Hop, em grande parte, não é mais antissistema; abraçou o sistema.

Entretanto, é crucial evoluir, acompanhar as novidades e trazer algo novo para o cenário. Lancei o “Pod Gog”, um podcast no qual entrevisto cantores de rap, produtores, DJs e intelectuais, não apenas da negritude, mas progressistas. Já tivemos Eduardo Moreira, Galo de Luta, Chavoso da USP, Adriana Barbosa e, esta semana, teremos a professora Lydíia Garcia e Benedita da Silva.

Prego sem medo no alto pensamento, que reflete o imenso poder das palavras

Mateus: O rap foi muito importante para o que hoje chamamos de identidade de periferia. E, com certeza, você é um dos principais fundadores dessa identidade. Então, pensando nesse termo

periferia como algo que congrega a experiência racial de classe, a experiência territorial, eu queria ouvir de você como esse termo começou a ressoar, primeiro, no seu convívio para, depois, transbordar para sua poesia? Queria entender como, dentro desse processo de formação em Brasília, essa identidade periférica foi se formando. Eu queria entender como isso surgiu para você.

Gog: Então, Mateus, na realidade, o que acontece é o seguinte: o termo periferia, ele ganha força no diálogo, nos textos através do Hip Hop. Então, em Brasília, a gente não falava do termo periferia, a gente falava: “Ei, mano, o cara mora no plano, o cara mora na Ceilândia.” Falávamos de cidade-satélite, do bairro, mas esse conceito, essa palavra, periferia, com esse pertencimento específico, não existia. A validação da voz dos periféricos em relação ao seu lugar de moradia e o significado de pertencimento vieram com o Hip Hop. A palavra periferia também veio de São Paulo; o Racionais, mais uma vez, entra em cena e Brown dá uma força extra à palavra periferia. Antes dos Racionais, tínhamos uma geração com Naldinho, Pepeu, Thaíde. Mesmo Thaíde, por mais ousado que fosse falando de “Coisa da Rua”, não questionava.

A palavra periferia não tinha esse significado. O território começou a ser delimitado pelos Racionais, por meio desse grito, porque “Pânico na Zona Sul” retrata que só quem é de lá sabe o que acontece. Veja essa frase: “Nossos motivos para lutar ainda são os mesmos. Racistas, otários. Nos deixem em paz”. Eram temas que olhávamos, mano. Os temas dos caras? Nós não vivíamos isso. Depois, começamos a perceber: “Mano, nós vivemos sim... É a periferia, é ali, saca?” O livro educa, mas a letra também educa, saca? Por isso, o livro dos amantes do rap não era o livro convencional. E o interessante é que começamos a escrever a mesma notícia, mas com nossa versão. Isso vem depois, na sequência, com os zines de Hip Hop. Então, o pertencimento à palavra periferia foi surgindo aos poucos.

Mateus: Durante vários momentos da nossa conversa, você falou sobre o seu processo de “afrobetização”, citando referências e momentos

importantes para a sua trajetória, enfatizando o quanto ele foi importante na sua construção de identidade e para sua poesia. Queria que você falasse um pouco sobre esse processo e sobre o lugar da questão racial nas suas reflexões.

Gog: Na infância, não tínhamos muito esse debate sobre o preto naquela época, irmão. Negro era quem era retinto, não tinha essa distinção. Não discutíamos também sobre consciência racial, cor de pele. E parecia que cada um já sabia seu lugar, que era algo já imposto. A música não tinha rompido, e, para nós, a música não trazia esse rompimento. Esse rompimento veio com os Racionais em 1988. Quando os Racionais cantam “Pânico na Zona Sul”, ali era o estilo negro mesmo - o estilo preto, né, mano? Então, aquilo foi uma transformação em que começamos a nos valorizar, a entender que era serviço de preto, que era coisa de preto mesmo, saca? Não era só coisa de periférico. Não havia um processo de alfabetização nesse sentido. Não havia um edital com um chamamento público sobre isso. O chamamento público da quebrada, para nós, foi o Racionais MCs. Não foi Toni Tornado, não foi Casiano, não foi a versão King Combo. A gente dançava isso, amava isso, mas eles não conseguiam provocar essa consciência da negritude em mim, nos meus parceiros, no meu time, nas pessoas que me cercavam.

Representar as quebradas do Brasil, esse é o crime

Gog: Eu tentei ser o mais tranquilo possível tirar qualquer maquiagem. Eu quero ser retratado pelo que eu sou e não por como as pessoas simplesmente me veem. Eu só queria fechar com uma cena que é o seguinte: o conceito de ser um rapper. Ele vem evoluindo com o tempo. Então, lá quando começou, ser rapper era saber cantar no estilo rap. Então você já era um rapper. Só que, depois, tem a fita do conteúdo. O conteúdo, a letra, o estilo. O estilo vem lá desde os anos 80. Não sabia quem era, pra onde ia, mas ele já tinha o estilo. Você já tem o estilo, você tem o

texto. Mas o que que acontece? Você tem que ter a grande jogada; hoje eu acho que a grande novidade, é você se fazer ser humano mesmo, possuidor de toda essa estrutura que te distancia do ser humano. Eu costumo falar: “no país da bola, o que vai decidir o jogo é a bolinha do zóio.” Se você não tiver o sentimento, se você não tiver a possibilidade de chegar nos olhos das pessoas e falar para elas, independente de quem ela seja, é porque ainda você não foi “afrobetizado”. Hoje eu ando buscando essa cena, sabe? De sentar ali, na beira do meio-fio, com o moleque que está totalmente desandado e conseguir passar para ele algum afeto: - mano, você pode ser muito mais do que isso aqui, mas se você for isso aqui, eu estou com você até o fim. Bora junto, mas ficar aqui, não é bom, cara! Sabe, então é atingir o ser humano.

Para ouvir a música “É o crime” de Gog, acesse: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5vjfeGirbKjG4aXpDcfHM>

PARECER DA COMISSÃO DE ESPECIALISTAS ACERCA DA CONCESSÃO DO TÍTULO DE DOUTOR HONORIS CAUSA AO GRUPO RACIONAIS MC'S

Assinam Prof. Dr. Mário Augusto Medeiros da Silva -
Presidente da Comissão, Profa. Dra. Aparecida Sueli
Carneiro Jacoel, Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz, Prof.
Dr. Ricardo Indig Tepperman

Ao Conselho Universitário da Universidade
Estadual de Campinas

Ao Magnífico Reitor da Universidade Estadual
de Campinas

À Comunidade Acadêmica da Universidade
Estadual de Campinas

Histórico do Processo

Em 31 de agosto de 2023 foi publicada a Portaria GR89/2023, designando por ofício os docentes que assinam este parecer para que deliberassem a respeito da possibilidade de Concessão do Título de Doutor Honoris Causa ao grupo musical Racionais MC's, composto por seus quatro integrantes. A portaria veio acompanhada do Processo 09-P-11440/2023, possui um histórico institucional da ação de pedido de concessão do título, bem como as razões acadêmicas para que tal pedido tenha sido feito.

Após a Aula Pública dos Racionais MC's na Unicamp, em 30 de novembro de 2022, já em 06

de dezembro do mesmo ano, segundo a instrução processual, pp. 02-04, é realizada a “Solicitação de Inclusão de Pauta” no âmbito da Congregação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, encaminhada pela Representante dos Técnicos Administrativos, Marina Rebelo, visando a Concessão do Título de Doutor Honoris Causa ao grupo. À “Solicitação de Inclusão de Pauta” foi incorporada uma “Proposta para Concessão do Título de Doutor Honoris Causa ao Grupo Racionais MC's – Exposição de Motivos” (pp. 05-21), a que voltaremos adiante.

A Congregação do IFCH produziu o Parecer n. 359/2022 daquele colegiado, afirmando que “em sua 277ª. Sessão Ordinária, realizada os 07 de dezembro de 2022 aprovou a proposta de concessão do Título de Doutor Honoris Causa ao Grupo Racionais MC's.” (p. 22). Na sequência, o processo apresenta um “Ofício n. 10/2023” (p. 24) expedido pela Diretora do IFCH, Profa. Dra. Andréia Galvão, ao Magnífico Reitor da Unicamp, em 20 de março de 2023, visando “encaminhar a indicação do Grupo Racionais MC's ao Título



de Doutor Honoris Causa, conforme Parecer da Congregação do IFCH nº 359/2022 e aproveitar a oportunidade para enviar sugestão de nomes para comporem a Comissão Especial para avaliação desta concessão”.

O ofício foi recebido na Secretaria Geral da Universidade em 21 de março de 2023. E dadas as tratativas processuais, as providências foram tomadas até que se tornassem a Portaria GR89/2023 e o Processo 09-P-11440/2023.

Parecer da Comissão

É possível afirmar que a movimentação em torno da Concessão do Título de Doutor Honoris Causa pode ter se iniciado quando a universidade recebeu o grupo Racionais MC's para uma aula pública, em novembro de 2022, vinculada ao curso Tópicos Especiais em Antropologia, ministrado pela Profa. Dra. Jaqueline Lima dos Santos, no segundo semestre de graduação em Ciências Sociais, no IFCH.

A aula pública foi possível pela ação de muitos agentes: docentes do IFCH, servidores administrativos e, em particular, discentes envolvidos naquela disciplina. Além disso, ela também estava vinculada ao projeto de preservação da memória de movimentos e intelectuais negros denominado “Afro Memória” que, desde o início de 2020, vem sendo desenvolvido no Arquivo Edgar Leuenroth (AEL), em parceria com o Afro Cebrap, Centro de Estudos de Migrações Internacionais/Linha “Hip Hop em Trânsito” (CEMI) e a Universidade Estadual de Londrina (UEL). Santos faz parte daquele projeto, bem como muitos dos estudantes de seu curso, como bolsistas da universidade. O Hip Hop, como parte do movimento negro, é componente dos interesses de preservação do Projeto Afro Memória, que já recebeu ao menos dois acervos específicos sobre o assunto.

A aula pública ocorreu nos auditórios completamente lotados do Centro de Convenções da Unicamp, sendo retransmitida pelas redes sociais da universidade e de diferentes movimentos sociais. Ela alcança, até o momento, em outubro de 2023,

a marca de 240 mil visualizações, somente no canal oficial do IFCH naquela plataforma. Foi um momento ímpar que, de certa maneira, coroava um ciclo: Em 2020, a Universidade Estadual de Campinas já havia protagonizado outra situação singular, no âmbito dos grandes exames vestibulares nacionais, ao incluir entre as obras para análise, por meio de sua Comissão Permanente para os Vestibulares [Comvest], o livro (2018) do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997).

Isso indica, assim, a construção paulatina de uma familiaridade entre o grupo Racionais MC's e a Universidade Estadual de Campinas. Proximidade moldada pelas ações acadêmicas e por movimentos sociais, entremeados por processos de mudanças sociais recentes na universidade que importam recordar: em 2015, cinco Programas de Pós-Graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas implementaram ações afirmativas para pretos, pardos e indígenas para admissão nos processos seletivos dos PPGs, irradiando-se esta ação para outras unidades; em 2016, após uma longa greve estudantil, a Unicamp acatou a demanda do movimento de estudantes, da Frente Pró-Cotas, do Núcleo de Consciência Negra, Educafro e outros agentes pela instauração de três audiências públicas, que se realizaram entre outubro e dezembro daquele ano, visando discutir a implementação de ações afirmativas no vestibular da universidade, para pretos, pardos e indígenas. As audiências mobilizaram amplos setores da universidade e da sociedade externa, subsidiando os trabalhos de uma comissão criada pela Reitoria da época que deveria apresentar no ano seguinte um Relatório ao Conselho Universitário.

Isso ocorreu e o “Relatório Grupo de Trabalho Responsável pela Organização das Audiências Públicas para Debater a Política de Cotas da Unicamp” (em resposta à Portaria GR-50, 06/09/2016) foi aprovado em 30 de maio de 2017 no Conselho Universitário. As modificações indicadas no Relatório passaram a vigorar no Vestibular 2019. A Unicamp, com atraso de quase duas décadas, se somava naquela ocasião a mudanças sociais antirracistas importantes ocorridas nas grandes universidades públicas brasileiras, no serviço

público e admissão diplomática desde 2002. Também, finalmente, começava naquele ano de 2016 a ressoar na universidade partes de ações antirracistas demandadas e protagonizadas por movimentos negros, intelectuais negras, negros e não-negras e não-negros, nacionais e estrangeiros que, ao longo de décadas no século XX, no longo Pós Abolição, teorizavam, agiam e se organizavam pela luta contra o racismo na sociedade brasileira.

Não sem conflitos, assim, a história e experiência negras encontravam nos anos recentes a Universidade Estadual de Campinas. E, corporificada nos integrantes do grupo de rap Racionais MC's, estava presente naquele livro adotado no vestibular e naquela aula pública já mencionados. Não é exagero afirmar que esses fatos e aproximações compõem um longo caminho, coletivamente partilhado por muitos sujeitos, que se coadunaram em momentos exemplares, dos quais este Parecer é mais um.

Os Racionais MC's, o movimento Hip Hop, o Rap, a história negra nacional e da diáspora de seus descendentes não são estranhos à universidade. Historicamente, eles buscaram ouvidos sensíveis para escutar suas demandas. Quando não encontraram, mobilizaram-se por diferentes meios legítimos para se fazer ouvir. Num cenário de mudanças sociais importantes na universidade, eles e aquela história negra têm como audiência um conjunto de mais de 4.160 novos estudantes ingressantes e matriculados por ações afirmativas desde 2019 (pretos, pardos e indígenas), somente na graduação, anualmente¹.

O processo apresentado a esta Comissão possui uma “Proposta para Concessão do Título de Doutor Honoris Causa ao Grupo Racionais MC's – Exposição de Motivos”. Nela estão descritos a trajetória do grupo, o contexto de sua existência

1 Dado obtido com o Coordenador da Comvest, Prof. Dr. José Alves Freitas Neto, em outubro por meio da pesquisa na plataforma <https://comvest-pesquisa.shinyapps.io/dash-comvest/>

e da produção dos álbuns, análise de letras escritas pelos Racionais, argumentos a respeito da importância do grupo na cena cultural e política nacional nos últimos 35 anos. Trata-se de uma exposição de motivos detalhada que faz ocioso repetir as razões.

Vale, no entanto, acrescentar e discutir argumentos.

1. Intelectuais Públicos de uma Causa Coletiva

Os Racionais MC's são **intelectuais públicos** brasileiros. A expressão grifada não é pleonasma, uma vez que poderiam ser sujeitos que produzissem conhecimento e afirmassem não necessariamente se engajar em causas públicas, de interesse coletivo, para as quais não necessariamente tivessem sido consultados a se pronunciar. Vale neste caso a antiga distinção, no debate sobre o que significa ser intelectual, entre a ideia de “especialista” em contrário à ideia de “intelectual”.² No primeiro grupo, especialistas são aqueles/as que se dedicam a produzir conhecimento sem se perguntar sobre o sentido político e público do que produzem. Um exemplo clássico daquele debate: Pesquisadores que estudavam a fissão nuclear sem se questionar sobre a produção de uma bomba atômica e onde ela seria jogada. Ou cientistas sociais, historiadores que coletam dados, produzem análises, em nome da objetividade, que levem a colocar minorias políticas em perigo face ao Estado e interesses econômicos. Que em meio a um conflito, com a longevidade e expressividade com o do Vietnã, estivessem mais preocupados em debater entre si temas laterais e endógenos aos seus campos de investigação, sem se manifestar sobre o contexto exterior, nem mesmo por uma única nota pública³.

Naquela distinção, os intelectuais se encontram em outro lugar. O conhecimento não é

neutro, suas consequências não podem ser deslindadas do sentido da produção. E também não se pode esquecer dos usos que o poder instituído pode fazer dele. Tampouco a atuação dos intelectuais na vida pública. O conhecimento é um meio, cuja instrumentalização pode continuar a servir para oprimir subalternizados ou para servir à sua libertação⁴. Talvez haja aí algo de uma ingenuidade política na figura do intelectual, em que ele teria sempre a tarefa de “dizer a verdade ao poder”,⁵ independente dos custos que isso provoque. Ou que ele não negocie, algumas vezes, com o poder instituído. Dizer a verdade ao poder ou, na versão negra do grupo Run DMC, inspiração dos Racionais, *Fight the power!*⁶ tem seus custos e riscos, que os intelectuais podem ou não aceitar e correr, considerando condições contextuais específicas para tomadas de decisão.

Ao considerar a história brasileira, não é possível desconsiderar a experiência de mulheres e homens negros que pugilaram pelos seus direitos, de maneira crítica e incisiva, transformando assim a cidadania e o alargamento de sujeitos dignos de direitos políticos, civis e sociais no Brasil. Antes da Abolição e no Pós Abolição, a vida política brasileira é uma história construída pela luta política de mãos negras, indígenas, de mulheres, trabalhadores pobres e subalternizados, muitas vezes relegados ao anonimato. A história das conquistas de direitos civis, sociais e políticos numa sociedade como a nossa, marcada pela violência da escravidão, o patriarcalismo e o patrimonialismo, pode ser contada de muitas formas. Nenhuma delas, no entanto, terá um quadro completo sem o protagonismo de mulheres negras e homens negros na tela, trabalhadores históricos e construtores da cidadania no Brasil, junto aos povos originários e seus descendentes.

Uma linhagem de luta por direitos

2 Sartre, Jean-Paul. Em defesa dos intelectuais. São Paulo: Ática, 1994 [1965].

3 Jacoby, Russell. Os últimos intelectuais. São Paulo: Trajetória Cultural; Edusp, 1990.

4 Ver: Said, Edward W. Representações do Intelectual: as conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; Fanon, Frantz. Os condenados da terra. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

5 Chomsky, Noam. A responsabilidade dos intelectuais. O poder americano e os novos mandarins. Rio de Janeiro: Record, 2006;

6 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=mmo3HFa2vjg>

protagonizada por pessoas negras e que alcança nos anos 1980, nas periferias das zonas sul e norte de São Paulo os quatro sujeitos que viriam a integrar os Racionais MC's. Como mostra o documento do processo, em sua "Exposição de Motivos", os Racionais MC's, desde suas primeiras participações em duplas (Ice Blue e Mano Brown; Edi Rock e KL Jay) em coletâneas de Hip Hop (como em *Consciência Black*) ou a partir de seu primeiro álbum, o *Raio X do Brasil* (1993) assumem papéis de continuidade dessa longa estrada de luta negra (em aliança com outros movimentos negros) e de vocalização de um conjunto de sujeitos anônimos e invisibilizados pela dinâmica do racismo brasileiro.

No primeiro caso, é importante lembrar a proposta de que há uma aliança na gênese do hip hop no Brasil, que pode ser expressa pela circulação de ideias musicais e políticas da diáspora negra (do Caribe para os EUA, daí para o Brasil), nos anos 1970, para o encontro com uma cultura negra e uma cultura de rua em São Paulo, na década de 1980⁷. Uma cultura política negra que, então mais recentemente, vinha da luta contra a ditadura civil-militar e das batalhas pela redemocratização, contra a violência racial, paupando o mundo da reivindicação dos direitos pela experiência negra, feminista negra e popular. O grupo narra, em diferentes entrevistas, encontros com intelectuais de movimentos negros da época e seus debates, pelo centro da cidade, em formações políticas. Até o encontro com Geledés – Instituto da Mulher Negra, no âmbito do Projeto Rappers, no início dos anos 1990.

No segundo caso, o grupo assume este lugar de falar sobre a realidade brasileira do ângulo da periferia e do antirracismo. Mas não apenas falar por. São sujeitos imersos numa realidade que vivem e que também acompanham as transformações da sociedade que criticam. Os Racionais inscreveram seu nome na história

7 Macedo, Márcio. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: Kowarick, Lúcio e Frúgoli, Heitor. Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais. São Paulo: Editora 34, 2016

musical brasileira com diferentes prêmios e reconhecimentos públicos a seus álbuns e canções como "Fim de semana no parque", "Homem na Estrada", "Pânico na Zona Sul", "Voz Ativa", "Capítulo 4, Versículo 3" "Diário de um Detento", "Fórmula Mágica da Paz", "Negro Drama", "Vida Loka Pt.2", "A Praça", "As mil faces de um homem leal". Essa inscrição se alicerça em não perder contato com seu público ideal: negros, periféricos, pobres, homens e mulheres trabalhadores. É a produção de um pensamento sobre o Brasil, de um conhecimento perspectivado⁸ e que tem interesse em dialogar e ser útil a tal público.

2. Por que o título de Doutor Honoris Causa aos Racionais?

Em 16 de agosto de 2023 foi anunciado em jornais e mídias sociais que o Conselho Universitário da Universidade Federal do Sul da Bahia aprovou a concessão de título idêntico a Mano Brown, em comemoração aos 10 anos de criação da universidade⁹. A nota publicada na página da instituição afirma a certa altura que:

A Reitora Joana Angélica Guimarães comemora a aprovação ao falar que "A titulação aprovada, por unanimidade, pelo Conselho Universitário da UFSB reflete a importância dada pela nossa comunidade ao trabalho desenvolvido pelo Mano Brown, na arte, na cultura e especialmente na interlocução com jovens negros e negras de periferia que veem na música de Mano Brown uma forma de expressão que lhes dá voz, quando a sociedade lhes nega".

Trata-se, sem dúvida de uma ação importante,

8 Haraway, Donna. 1995. "Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial". Cadernos Pagu, n. 05: 07-41. Collins, Patricia Hill. "Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro". Sociedade e Estado, vol. 31, n.1: 100-127, 2016.

9 Ver: <https://ufsb.edu.br/ultimas-noticias/4229-consuni-aprova-concessao-de-titulo-de-doutor-honoris-causa-a-pedro-paulo-soares-pereira-mano-brown>

com motivos igualmente válidos. Entretanto, o processo na Unicamp, em nossa opinião, tem um diferencial em relação à proposta da UFSB: aqui, a concessão se dará ao grupo, como um coletivo, por sua interlocução com o Brasil.

Isso tem um destaque de que se trata de reconhecer uma história coletiva, construída por muitas trajetórias que se corporificam e se simbolizam na configuração dos Racionais MC's. Se os afirmamos como intelectuais, intelectuais negros e periféricos, não podemos incorrer numa espécie de armadilha que ronda o debate sobre “o dilema do intelectual negro”, qual seja: de reproduzir uma ideia de que ele seja uma figura isolada, insólita, uma *avis rara* ou um herói solitário¹⁰. Espécie de raio em céu azul, que surge de maneira inesperada e destacada de contextos sociais ou de um grupo.

Não há dúvidas de que por ser o líder do grupo, Mano Brown possui maior visibilidade, bem como ele possui uma carreira solo, inaugurada pelo álbum de estreia *Boogie Naipe* (2016) e em seu papel como entrevistador do podcast *Mano a Mano* (2021). Contudo, como o próprio artista já mencionou em diferentes entrevistas, ele não pode ser isolado dos outros três membros do grupo. Não existiria sem eles e vice versa. O documento anexo ao processo da Unicamp mostra que Brown só existe porque no princípio houve a dupla com Blue. E os Racionais só se tornaram o que são quando se uniram aqueles dois com Edi Rock e KL Jay. Trata-se de uma unidade referenciada pela coletividade. E que em suas letras e práticas públicas devolve à coletividade um sentido de história partilhada e associativa, que busca tocar imediatamente a audiência de pobres e negros periféricos sim. Mas a partir deste lugar fala sobre e para o Brasil, mais amplo

que aquela audiência¹¹.

Respeitada a ação da UFSB, argumentamos na direção do movimento que propõe o título de Doutor Honoris Causa pela Unicamp aos Racionais MC's enquanto grupo. São intelectuais públicos que somente existem em seu conjunto e a partir dele, os quatro, enunciam poéticas, projetos estéticos e projetos políticos desde 1988 a respeito do Brasil. Dialogam e pugilam com o pensamento social brasileiro; confrontam o racismo e as violências sociais que nos constituem enquanto sociedade, incitando a atitudes antirracistas e solidárias de negros e não-negros, periféricos e não-periféricos, visando mudanças sociais profundas. Destarte, o título só fará sentido se concedido ao conjunto.

3. O sentido público da Concessão de um Título de Doutor Honoris Causa aos Racionais

Cabe refletir o papel que a Unicamp desempenhará, caso o Conselho Universitário aprove, na concessão deste título aos Racionais MC's, considerando os marcadores sociais de diferença que o grupo carrega consigo, a sua atuação como intelectuais públicos, negros e periféricos, as mudanças sociais vigentes na universidade e na sociedade brasileira, relativas à luta por direitos e debates antirracistas.

Em que a concessão do título ao grupo se distingue de outras e outros intelectuais laureados pela universidade desde 1971, segundo as informações publicadas no site da Secretaria Geral da

10 West, Cornel. “The dilemma of the Black Intellectual”. *Cultural Critique*, University of Minnesota Press, n.01, 1985, pp. 109-124.; hooks, bell. *Intelectuais Negras*. Estudos Feministas, ano 3, UFSB, 1995, pp. 464-478

11 Como escreveu Acauam Oliveira : “A atuação do grupo foi decisiva para fazer do rap muito mais que uma simples representação da periferia. Sua radicalidade e seu senso de “missão” (afinal, “rap é compromisso”, já dizia Sabotage) ajudaram a desenvolver um espaço discursivo em que os cidadãos periféricos puderam se apropriar de sua própria imagem, construindo para si uma voz que, no limite, mudaria a forma de se enxergar e vivenciar a pobreza no Brasil.” Racionais MC's. *Sobrevivendo no Inferno*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Universidade¹²? A começar, seriam os primeiros intelectuais negros e periféricos contemplados pela honraria. Caso eles aceitem tal distinção, isso não é algo menor. Vejamos [ao lado] a lista publicada entre 1971 e 2015 pela Universidade, oficialmente, com dois pontos de acréscimos:

A tabela ao lado mostra que a concessão do título aos Racionais pode romper ao menos com duas constantes da concessão: **Em mais de 50 anos jamais foi atribuída tal honraria a intelectuais autodeclarados negros** e músicos.

No rol dos artistas, eles estariam ao lado dos dois renomados escritores da lista, Quintana e Sábato. Contudo, infelizmente, manter-se-á a não atribuição de tal distinção a mulheres, honrosa exceção concedida a apenas uma intelectual, a demógrafa e matemática Elza Berquó. A ampliação de áreas de conhecimento legitimados também se faz importante. As Artes estão sub representadas, embora na universidade exista um Instituto dedicado a esta área do saber, bem como um renomado Curso de Graduação em Música, com a habilitação na modalidade de Música Popular, considerada pioneira no Brasil¹³.

Há ao menos uma polêmica. Dentre os dois militares a quem já foi atribuída a distinção, em meio ao contexto de ditadura civil-militar (1964-1985), um deles, Montenegro, é engenheiro e o criador do Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA). O outro é o Coronel Passarinho, ex governador do Pará e ministro de Estado nos anos ditatoriais, um dos signatários do Ato Institucional n. 5 de 1969 (AI-5). A manutenção do seu nome na lista recebedores da distinção fez com que o médico geneticista Bernardo Vargaftig renunciasse ao título concedido pelo Conselho Universitário em 1991, em carta aberta e divulgada por jornais em 2014¹⁴.

12 Ver: <https://www.sg.unicamp.br/consu/premiacoes/doutor-honoris-causa-da-unicamp>

13 Ver: <https://www.iar.unicamp.br/graduacao/cursos/graduacao-em-musica/> Acessado em 23/10/2023.

14 “Docente devolve título após Unicamp manter honraria a Jarbas Passarinho”, 16 de agosto de 2014. Ver: <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2014/08/docente-devolve-titulo-apos-unicamp-manter-honoraria-jarbas-passarinho.html> Acessado em 23/10/2023. A Unicamp retirou o título de Doutor Honoris Causa ao Jarbas Passarinho.

Nome	Entrega do Título	Ocupação*	Raça/Cor*
Gleb Wataghin	31/08/1971	Físico	Branca
Jarbas Gonçalves Passarinho	05/12/1973	Militar/Político	Branco
Jean Roche	29/10/1975	Historiador	Branco
Casimiro Montenegro Filho	02/12/1975	Militar	Branco
José Pelúcio Ferreira	23/06/1977	Economista	Branco
Adolpho Martins Penha	06/01/1978	Médico Veterinário	Branco
Dilson Domingos Funaro	15/08/1986	Economista	Branco
André Franco Montoro	27/05/1987	Advogado/Político	Branco
Antonio Cândido de Mello e Souza	17/12/1987	Sociólogo/Crítico Literário	Branco
Paulo Réglus Neves Freire	27/04/1988	Pedagogo	Branco
Aníbal Pinto Santa Cruz	25/08/1989	Economista	Branco
Mário Quintana	20/09/1989	Escritor	Branco
Pietro Maria Bardi	20/12/1989	Marchand / Curador	Branco
Albert O. Hirschman	14/03/1990	Economista	Branco
Celso Monteiro Furtado	21/08/1990	Economista	Branco
Bernardo Boris Vargaftig	29/08/1991**	Médico	Branco
Fernando Flávio Marques de Almeida	31/10/1991	Geólogo	Branco
Ernesto Sábato	16/08/1994	Escritor	Branco
Peter Safar	26/02/1996	Médico	Branco
Dom Paulo Evaristo Arns	20/10/2000	Religioso	Branco
Dom Pedro Maria Casaldáliga	24/10/2000	Religioso	Branco
Otto Richard Gottlieb	21/11/2000	Químico	Branco
Cesare Mansueto Giulio Lattes	15/10/2004	Físico	Branco
Oscar Niemeyer	18/04/2005	Arquiteto	Branco
Warwick Estevam Kerr	13/12/2005	Engenheiro Agrônomo	Branco
Willy Jean Malaisse	25/02/2010	Médico	Branco
Ettore Finazzi Agrò	14/04/2014	Crítico Literário	Branco
Elza Salvatori Berquó	-	Demógrafa/ Matemática	Branca
Pierre Parlebás	14/10/2015	Pedagogo	Branco

Fonte: Site da Secretaria Geral da Unicamp; * Inserção nossa; ** Bernardo Vargaftig renunciou ao título em 2014



É um fato que os Racionais MC's não demandaram a distinção conferida pelo título, para coroar uma longa e exitosa carreira como a que possuem. Tratou-se de uma ação coordenada por parte da comunidade acadêmica, em contexto de mudança social e em alianças com movimentos negros. São setores da sociedade que anseiam a concessão do título ao grupo.

Doutro ângulo, o Conselho Universitário da Unicamp tem uma excelente oportunidade diante de si ao conceder aos Racionais tal distinção, para sinalizar seu compromisso com mudanças sociais importantes em nosso país, iniciando o rompimento com aspectos estruturais de desigualdade que organizam a nossa sociedade em seus marcadores sociais de diferença.

Ao conceder o título aos Racionais, a Unicamp poderá iniciar um ciclo distintivo e distinto em sua trajetória, em que intelectuais negros, mulheres intelectuais e intelectuais dos povos originários possam ser reconhecidos e representados como

sujeitos valorizados por uma renomada instituição de conhecimento e saberes, em que sua contribuição para produção de conhecimento sobre a sociedade é legitimada. A diversidade de saberes, baseados em experiências sociais distintas, é estratégica para a produção de conhecimento. Isso está confirmado na lista de recebedores da honraria no último meio século: o Conselho Universitário reconheceu muitos estrangeiros, alguns perseguidos por posições políticas e/ou questões religiosas, que contribuíram decisivamente para suas áreas de conhecimento e para a universidade. Também muitos agraciados que foram determinantes para lutas coletivas em nome dos Direitos Humanos e de valores humanistas, tendo sido perseguidos e sofrido as consequências por suas convicções democráticas.

Há um duplo movimento que ocorre com tal prática acadêmica. A universidade exemplifica com as pessoas que são distinguidas com tal honraria um conjunto de valores éticos e científicos

com os quais compactua, com contribuições ao conhecimento da vida em comum que são emanados por aqueles e aquelas intelectuais que são pela instituição reconhecidos. Mas também aqueles e aquelas que recebem a distinção levam consigo as responsabilidades do título, além do próprio nome da instituição. Há ainda um efeito irradiador, pois a concessão do Título sinaliza algo a partir daquele que recebe para um conjunto de pessoas mais amplo, com quem este receptor mantém relações.

Refleta-se: considerando a capilaridade e abrangência de prestígio dos Racionais MC'S como artistas e intelectuais públicos, reconhecidos nacional e internacionalmente, o significado da entrega desta distinção por uma das maiores universidades nacionais e do continente americano alcança a população negra, brasileira, estrangeira e periférica, bem como todas e todos aqueles que compartilham com o grupo as experiências e marcas sociais históricas comuns. O efeito irradiador de sentidos positivos, político e cultural, é muito amplo.

O Conselho Universitário, com a concessão deste Título de Doutor Honoris Causa aos Racionais MC's pode coroar uma história de aproximação e abertura aos movimentos negros, bem como iniciar um ciclo virtuoso de reconhecimento de outras experiências semelhantes, em que intelectuais negros, mulheres, indígenas, por exemplo, sejam igualmente legitimados por uma instituição renomada como esta. É, em verdade, a Universidade Estadual de Campinas que tem muito a ganhar com esta oportunidade.

Somos, destarte, unanimemente favoráveis à concessão do Título de Doutor Honoris Causa aos Racionais.

Este é o Parecer.

Sem mais, subscrevemo-nos.

Campinas, 23 de outubro de 2023



KODAK PJ100 31 KODAK PJ100 32 KODAK PJ100 33 KODAK PJ100 34 KODAK PJ100



KODAK PJ100 26 KODAK PJ100 27 KODAK PJ100 28 KODAK PJ100 29 KODAK PJ100



KODAK PJ100 21 KODAK PJ100 22 KODAK PJ100 23 KODAK PJ100 24 KODAK PJ100



KODAK PJ100 16 KODAK PJ100 17 KODAK PJ100 18 KODAK PJ100 19 KODAK PJ100



KODAK PJ100 11 KODAK PJ100 12 KODAK PJ100 13 KODAK PJ100 14 KODAK PJ100



KODAK PJ100 6 KODAK PJ100 7 KODAK PJ100 8 KODAK PJ100 9 KODAK PJ100



KODAK PJ100 2 KODAK PJ100 3 KODAK PJ100 4 KODAK PJ100

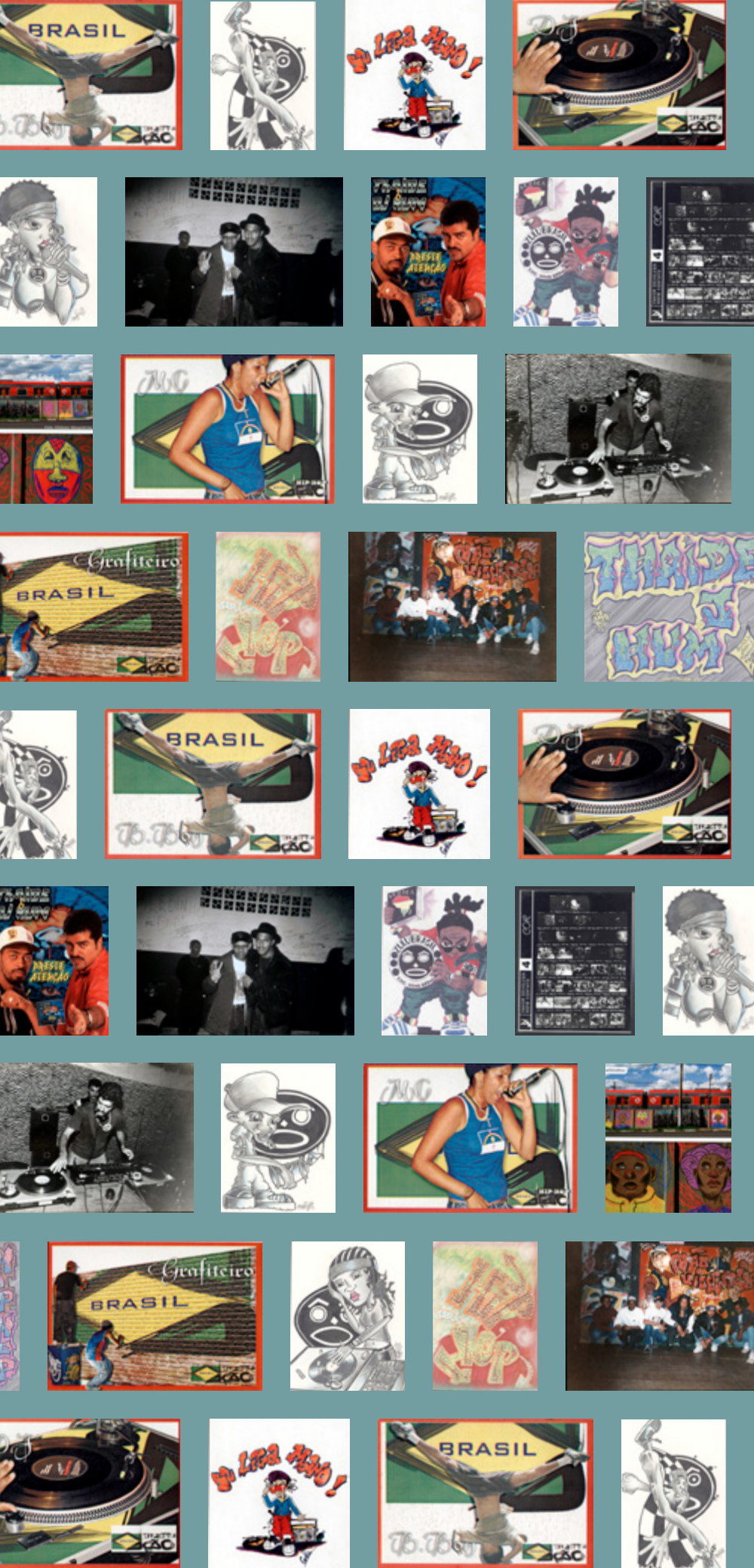


COR

4

FAVOR DEVOLVER ESTE CONTATO





AFRO

Núcleo de Pesquisa
e Formação em Raça,
Gênero e Justiça Racial