

Danila Barbosa de Castilho  
(Organizadora)

Arte e a  
Depuração  
Social e Política  
da Sociedade

 **Atena**  
Editora  
Ano 2020



Danila Barbosa de Castilho  
(Organizadora)

Arte e a  
Depuração  
Social e Política  
da Sociedade

 **Atena**  
Editora  
Ano 2020



2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

**Editora Chefe:** Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Diagramação:** Karine de Lima

**Edição de Arte:** Lorena Prestes

**Revisão:** Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

### **Conselho Editorial**

#### **Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins  
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso  
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais  
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília  
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense  
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará  
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia  
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá  
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima  
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie di Maria Ausiliatrice  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso  
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão  
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará  
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste  
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia  
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### **Ciências Agrárias e Multidisciplinar**

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano  
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás  
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná



Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia  
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará  
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará  
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

### **Ciências Biológicas e da Saúde**

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília  
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás  
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri  
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília  
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina  
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

### **Ciências Exatas e da Terra e Engenharias**

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto  
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí  
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás  
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará  
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá  
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

### **Conselho Técnico Científico**

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo  
Prof. Msc. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza  
Prof. Dr. Adailson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba  
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão  
Profª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico  
Profª Msc. Bianca Camargo Martins – UniCesumar  
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Msc. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo  
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará  
Profª Msc. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil  
 Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita  
 Prof. Msc. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária  
 Prof. Msc. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná  
 Prof<sup>a</sup> Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia  
 Prof. Msc. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco  
 Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
 Prof<sup>a</sup> Msc. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará  
 Prof<sup>a</sup> Msc. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ  
 Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás  
 Prof. Msc. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados  
 Prof. Msc. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual de Maringá  
 Prof. Msc. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados  
 Prof<sup>a</sup> Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal  
 Prof<sup>a</sup> Msc. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo  
 Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

A786 Arte e a depuração social e política da sociedade [recurso eletrônico]  
/ Organizadora Danila Barbosa de Castilho. – Ponta Grossa, PR:  
Atena Editora, 2020.

Formato: PDF  
 Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader  
 Modo de acesso: World Wide Web  
 Inclui bibliografia  
 ISBN 978-85-7247-926-4  
 DOI 10.22533/at.ed.264201701

1. Arte. 2. Cultura. 3. Sociedade. I. Castilho, Danila Barbosa de.  
CDD 353.7

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

Atena Editora  
 Ponta Grossa – Paraná - Brasil  
[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)

## APRESENTAÇÃO

A arte e música refletem os contextos sócio-políticos de sua produção e tem um importante papel na construção das sensibilidades e identidades individuais e coletivas.

Ambas se constituem como meios de representação e expressão das diversidades e heterogeneidades culturais. Por serem construções sociais estão permeadas por conflitos, disputas e silenciamentos. É sabido que com o processo de globalização há tentativas de homogeneização cultural, dessa forma existem conceitos e ideias mais aceitos socialmente. Sendo assim, a arte e a música também são formas de resistência, subversão, partilha, afirmação e pertencimento.

É preciso considerar que todas essas questões influenciam e estão presentes nos processos de ensino-aprendizagem, podendo ser utilizadas como ferramentas na (des)construção de conceitos e enriquecimento.

Assim, apresentamos nesta coletânea alguns trabalhos que nos oferecem um panorama acerca da diversidade de manifestações artísticas e musicais presentes em nossa sociedade.

Danila Barbosa de Carvalho

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
O ENSINO DA MÚSICA EM ESCOLAS MUNICIPAIS DA CIDADE DE INGÁ-PB, APÓS ADVENTO DA LEI 11.769/2008	
Alba Valeria Vieira da Silva Anderson Flávio Barbosa Pereira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2642017011</b>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>9</b>
O ENSINO INSTRUMENTAL E A PERFORMANCE: ASPECTOS PARA AQUISIÇÃO DE HABILIDADES MUSICAIS	
Maria Isabel Veiga	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2642017012</b>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>16</b>
O IMPROVISO LIVRE ENQUANTO EROÇÃO DE VELHAS ESTRUTURAS OU INSURREIÇÃO CONTRA PRÁTICAS MUSICAIS HEGEMÔNICAS	
Severino Henrique Soares Correia	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2642017013</b>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>24</b>
PUNK ROCK NA AMAZÔNIA: ELEMENTOS INTERCULTURAIS NAS CANÇÕES DA BANDA ATO ABUSIVO	
Keila Michelle Silva Monteiro	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2642017014</b>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>32</b>
RAP, A LUZ DA QUEBRADA	
Roberto Camargos	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2642017015</b>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>44</b>
CAJÓN: ESTUDOS DE POLIRRITMIA E SONS ELETRÔNICOS NO EXPERIMENTALISMO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA	
Flávia Bonelli Silva Marcelo Rodrigues de Oliveira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2642017016</b>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>51</b>
OS PIANOS USADOS POR JOHANNES BRAHMS E POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS EM SUA OBRA PIANÍSTICA	
Luiz Guilherme Pozzi	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2642017017</b>	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>62</b>
HISTÓRIA DA ARTE COMO PARTILHA DE UM MUNDO POR VIR E A CRIAÇÃO DE UMA COMUNIDADE SENSÍVEL	
Sandra Makowiecky	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2642017018</b>	

<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>75</b>
ABAYOMI: EXPERIMENTANDO A DIVERSIDADE NO COTIDIANO ESCOLAR	
Luis Otávio Oliveira Campos	
Breno Felipe Araujo de Oliveira Gomes	
Aldo Victorio Filho	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2642017019</b>	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>82</b>
TRANSBIOGRAFIAS: QUANDO O LUGAR DE ENUNCIÇÃO EXPANDE (DE NOVO, APÓS UM ANO)	
Bruna Mazzotti	
Valter Frank de Mesquita Lopes	
<b>DOI 10.22533/at.ed.26420170110</b>	
<b>SOBRE A ORGANIZADORA</b> .....	<b>96</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO</b> .....	<b>97</b>



# CAPÍTULO 5

## RAP, A LUZ DA QUEBRADA

Data de submissão: 15/10/2019

Data de aceite: 17/12/2019

**Roberto Camargos**

PNPD na Universidade Federal de Uberlândia

Uberlândia — Minas Gerais

<http://lattes.cnpq.br/2393158758274820>

**RESUMO:** Em “Rap, a luz da quebrada” analiso a ideia de que “o rap é [...] a luz da periferia, a luz dos caras” (Mano Brown, 2014). Ao longo da trama, mostro como os *rappers* se colocaram como lideranças, portadores de certas verdades e conhecedores do caminho adequado, sendo o farol que aponta a direção correta dentro do emaranhado de contradições e perigos que é a vida social. Eles, então, encararam o papel de sujeitos (messiânicos?) capacitados para, a partir de suas músicas, educar o povo — ou, mais do que isso, salvá-lo. A força desse pensamento “iluminador” acabou criando modos de pensar e agir dotados do poder de caracterizar e delimitar a prática cultural *rap*, convertendo-se em pivô de uma patrulha ideológica que queria que todos respondessem aos mesmos valores.

**PALAVRAS-CHAVE:** música rap, práticas culturais, representações de si

### RAP, THE LIGHT FROM THE STREETS

**ABSTRACT:** In this text I analyze how rappers posed themselves as carriers of certain truths about life and society, understanding themselves as subjects capable of pointing the right direction within the tangle of contradictions and dangers that is social life. So they believed that through their music they could educate the people - or, more than that, save them. The power of this “enlightening” thinking eventually created ways of thinking and acting endowed with the power to characterize and delimit cultural rap practice, becoming the pivot of an ideological patrol that wanted everyone to respond to the same values.

**KEYWORDS:** rap music, cultural practices, self-representations

Em 12 de janeiro de 1994 os *rappers* sofreram um golpe. Nesse dia a ultraconservadora revista *Veja* chegou às bancas de todo país com uma matéria de oito páginas sobre a cultura *hip hop*, na qual punha em circulação ideias nada favoráveis, para dizer o mínimo, aos adeptos do *rhythm and poetry*. O título, com vistas a agarrar o leitor, tinha algo de sensacionalista: “Pretos, pobres e raivosos”. Misturando alhos com bugalhos, sem operar a necessária distinção entre a prática do *funk* e a do *rap*, que, apesar de pontos em comum e de transitarem muitas vezes pelos mesmos

espaços, organizam-se em torno de valores próprios, o texto começa destacando a preponderância de “adolescentes enfezados” nesse meio. Para *Veja* a música produzida por eles “não é embalo para ouvidos pacatos”, e o mundo dos *rappers* só romperia a barreira da invisibilidade pública — virando manchete em jornais, por exemplo — como caso de polícia, em função da violência abundante nas composições e no comportamento dos seus protagonistas.

A despeito da revista fazer uma ou outra ressalva, afirmando que os sujeitos envolvidos também querem mostrar que na periferia a maioria das pessoas não se encaixam nos estereótipos preconceituosos do drogado, traficante ou desonesto e que há até uma “rebeldia com causa” em algumas de suas atitudes, o que se vê no primeiro plano da matéria é de outra ordem. Tanto que se chama a atenção para o fato de que a música dos *rappers* “destila veneno sob fórmulas definidas” e de que “a fronteira entre a arte e a delinquência é fluída” (Pretos, pobres e raivosos, 1994, p. 54). A revista não deixou de dar ênfase ao caso do jovem que “foi ao baile e não voltou” e que “há um ano a favela assistiu em seu campo de futebol ao maior show de *rap* da cidade. Cinco mil pessoas vibraram com a apresentação de cerca de vinte bandas. A segurança foi organizada pelas gangues de traficantes de drogas que se abrigam no morro” (idem).

A galera do *rap*, que já não era bem vista ou era incompreendida, precisou lidar com mais essa enxurrada de posicionamentos depreciativos. Em outras passagens destila-se ironia em relação à percepção que os *rappers* têm da vida social, como que desautorizando as suas leituras sobre o quão perverso é seu cotidiano: “Dói. O som é sempre do contra. Repetitivo, monótono, arranhado. Denuncia o cotidiano violento e sofrido das periferias brasileiras. Fala de mortes, estupros, politicagem, banditismo, racismo. Também condena o ‘sistema’. Ninguém sabe direito o que vem a ser isso, mas o *rapper* X [...] de Brasília [...] acha que sabe o que o sistema faz” (idem).

No final das contas, o que resta é a imagem de um bando de desajustados/despreparados imiscuído com a criminalidade e a violência. As complexas relações que o *hip hop* mantém com os movimentos sociais e o trabalho realizado em ações que visam à discussão, reflexão e promoção da cidadania não têm muito espaço na representação dos *rappers* montada pela revista. O *rap*, sem dúvida, instalou de maneira nova o conflito na tradição da música popular do país por meio de uma linguagem musical emergente, da expressão verbal sem restrições e do tratamento de temas polêmicos, mas muito pouco de sua postura e de seu modo de assinar a própria interpretação do mundo foi levado na devida conta.

Tal leitura do *rap*, ainda que não seja a única, conservou-se forte no Brasil ao longo dos anos, colada ao imaginário dos brasileiros quando o assunto era essa cultura originária das periferias. Outro bom exemplo é um artigo publicado, anos depois, no diário *Valor Econômico* mobilizando questões/opiniões semelhantes e questionando, claramente, a forma como, “em toda parte, o movimento *hip hop* [...], com seus *rappers* cada vez mais famosos, vem sendo recebido com aplausos e incentivado pela mídia e

por setores mais engajados da sociedade civil” (A violência e o som de quem não quer implorar, 2001). Para o jornal, as “músicas, geralmente, fazem ofício de confessorário do cotidiano violento da favela” e, por isso, comportavam certo perigo à “sociedade de bem”.

O texto foi dividido em quatro “cenas” que retratam episódios que mostram a (suposta) ligação que o *rap* tem com a violência e mesmo com o estímulo de práticas violentas ou criminosas. A cena 1 é por si só bastante eloquente:

Cena 1. Em dezembro, após terem ido ao cinema, Henrique, 35 anos, acompanha Juliana, 28, sua namorada, até a sua casa. Ambos são profissionais liberais, de classe média e moram em São Paulo. Na despedida, o beijo torna-se mais longo que o previsto. O momento seria maravilhoso, não fosse a dureza do cano das armas agora apoiadas na cabeça de cada um. Com os dois assaltantes, eles irão passear durante a madrugada toda pelas ruas da cidade, até as 6h, quando poderão finalmente sacar dinheiro com os cartões bancários de Henrique e Juliana no caixa eletrônico.

*Durante a longa espera, a dupla de assaltantes mascarados interpreta os raps de seus grupos prediletos — Racionais MC’s, Pavilhão 9, MV Bill, 509-E. Eles decoraram as letras. No embalo, eles improvisam falas em forma de rap para se comunicar com o casal* (idem).

Em seguida, estabelecem-se mais algumas aproximações mecânicas entre o universo do *rap* e o do crime, sustentadas no argumento de que “a vinculação do *hip hop* com a criminalidade tem embasamento histórico” (idem). Para tanto recorre-se a exemplos, havendo inclusive menção ao caso em que MV Bill apareceu em apresentação no Free Jazz Festival, em 1999, portando uma arma na cintura, ignorando, propositalmente ou não, tratar-se de uma *performance* artística (O espetáculo do contradiscurso, 1999). A conclusão é, até certo ponto, óbvia: “o mínimo que se pode dizer das situações acima descritas é que o *rap* pode ser objeto de um enorme mal-entendido na sociedade” (idem). Visões como essas eram (e são) correntes, e os *rappers*, sabedores disso, chegaram a disparar críticas a essas concepções preconceituosas. É o que faz o Realidade Cruel ao sair em defesa do *rap* como trilha sonora das quebradas que, com a sua “aura irradiante pro inimigo que treme”, não agrada a todos:

[...] *A trilha sonora dos gueto*  
*Hoje é do crime*  
*Segundo o sociólogo*  
*Que refém do medo insiste*  
*Em me dizer*  
*Que nós é porta-voz de bandido* [...] (“A trilha sonora dos gueto”, 2008)

O impacto desses textos jornalísticos foi negativo. Alimentou estigmas e gerou resistências que tentaram confinar os *rappers* num lugar marginal dentro da cultura brasileira. A força dessas representações gerou uma permanente desconfiança para

com seus produtores e mesmo com o público que aprecia o gênero. Os compositores, evidentemente, nunca negaram que os episódios tensos e conflituosos do cotidiano eram presença constante e marcante em suas produções artísticas, porém não admitiam que suas narrativas pudessem — ou tivessem a intenção deliberada — estimular atos de violência, a prática de crimes, o uso de drogas e outras coisas das quais foram acusados. Para eles, a indisposição para com o *rap* era de outra ordem: “o *hip hop* é louco porque mexe com essas feridas, ele coloca isso à mostra [...] a revolta por tudo isso que os problemas sociais colocam, quando a gente personifica, vai dar nisso aí. Muitas pessoas têm vergonha disso, não querem ouvir isso, mas, se você for ver, são pessoas que vivem no Brasil numa bolha” (O hip hop brasileiro assume a paternidade, 2007, p. 119).

Essas imagens mais ou menos cristalizadas na cabeça de muitas pessoas não se assemelham em nada à maneira como os *rappers* querem ser vistos ou se veem concretamente. Muito menos ao modo como eles querem que o *rap* seja visto. Para os sujeitos envolvidos com essa prática cultural, de forma geral, o significado do *rap* é outro, as imagens/ideias capazes de representá-lo pertencem a outra lógica. Uma escuta atenta do que os MCs têm a dizer sobre aquilo que realizam e sobre os valores que os animam ajuda a compreender melhor suas crônicas dos tempos difíceis — a época em que “pessoas trabalham o mês inteiro/ se cansam, se esgotam, por pouco dinheiro” (“Tempos difíceis”, 1990), esse “triste filme [que] quem escreve o roteiro não sou eu” (“Quem sabe um dia”, 2008) — e perceber outras paisagens. Nossa porta de entrada se abre com Ugli C. I. e DJ Man.

A trajetória deles se confunde, ao menos em parte, com a história do rap no Brasil. Eles, que acompanharam a disseminação do gênero pelo território brasileiro, resolveram também arriscar algumas rimas, produzir alguns sons, compor algumas letras e se expressar por meio da música. Foi assim que, em 1991, formaram o grupo Filosofia de Rua, por meio do qual passaram a compartilhar (como receptores de outros emissores) e a construir os valores do hip hop e/ou do rap. Afinados, no geral, com aquilo que se consolidava como uma possível função social do rap, colocaram na praça, ao longo dos anos, quatro CDs (fora participações em CDs de outros grupos, em mixtapes ou coletâneas) recheados de indícios que nos auxiliam a pensar essa prática musical. Compõe o repertório do grupo “Se não fosse você”, uma indisfarçável homenagem ao rap e, por conseguinte, aos rappers. Um tributo de múltiplas facetas que, a um só tempo, cumpre o papel de reconhecer e de instituir uma imagem/lugar/representação para o rap.

A música começa falando de um sujeito (“você”) indefinido, porém importante. Ele (na verdade, um ser aparentemente metafórico) aparece na narrativa como um conselheiro incansável que estava sempre presente, à espreita de um passo errado, de uma decisão inapropriada. Algo como um anjo da guarda, a ponto de o personagem admitir:

[...] *O que seria de mim sem você?*  
*Sinceramente eu não sei dizer*  
*Tudo que tenho hoje*  
*A você eu devo*  
*Se não fosse você,*  
*Com certeza eu não seria o mesmo [...]* (“Se não fosse você”, 1996)

No entendimento do narrador, foi “tudo que eu ouvia de você” (idem) que fez com que atividades/ideias como o comércio de drogas ilícitas, a prática de furtos e roubos e/ou outras possibilidades semelhantes fossem descartadas, mesmo com “o esquema todo armado/ a maldade na cabeça” (idem). Sugere-se a existência de implacáveis determinantes sociais que limitam as escolhas do personagem da narrativa, tornando as opções desejáveis um tanto mais distantes, às vezes inatingíveis. É aí, segundo os *rappers* (que cantam em primeira pessoa, num tom autobiográfico — o que não quer dizer que a composição seja autobiográfica), que “ouço você falando alto pra mudar meu destino” (idem). Esse ente especial é apresentado, então, como um verdadeiro salvador para os narradores, que confessam:

[...] *Eu podia ser um assaltante de banco*  
*Daqueles que fazem reféns e saem atirando*  
*Ou, então, poderia ser o chefe na bocada*  
*Vendendo fumo e farinha pra rapaziada*  
*Eu poderia ser um viciado em crack, paranoico*  
[...]  
*Eu poderia ser o falso com todos meus amigos*  
*Com uma PT na cinta, eu poderia ser um bandido [...]* (idem)

Assim o relato prossegue — incluindo sequestros, mortes e outras práticas criminosas ou, ao menos, moralmente reprováveis —, apontando o que o personagem da música poderia ser, mas não é. Ele, de acordo com suas palavras, poderia ter sido “tudo de ruim/ que você possa imaginar” (idem). Porém, foi salvo pelo “sujeito” que se mantém oculto até o refrão, em que se revela o “homenageado” pela composição: “obrigado, não sei o que seria de mim sem você/ ó, *rap* nacional, foi um prazer te conhecer” (idem). Os *rappers* do Filosofia de Rua não param por aí, e continuam em tom profético sua defesa do *rap*: “devemos a você nossas atitudes e respostas/ estaremos sempre em sua frente/ jamais pelas costas/ [...]/ acredite em mim,/ foi bom pra mim, pode ser bom pra você” (idem).

Com essa canção o grupo reverbera, à sua maneira, a ideia de uma pretensa função social do *rap*, uma imagem que cola ao seu universo simbólico um tipo de ação quase sempre associada à formação dos ouvintes/praticantes. O que está em jogo, no caso, é um processo histórico em que os agentes (sobretudo DJs e MCs, sem destacar todo um leque de sujeitos que gravitam em torno do *rap*) disputam o



sentido daquilo que fazem, construindo uma leitura (que caminha na direção oposta às apresentadas no início deste tópico) na qual o *rap* ilumina os passos e as decisões dos ouvintes. Isso é reforçado pelos integrantes do Black Man: “esse estilo, meu amigo/ sem apoio da mídia/ já resgatou muitos manos/ da vida bandida” (“Pesado e forte”, 2010); posicionamento que aparece, também, em “É o terror”, do *rapper* brasileiro Gog. Essa composição se nutre do mote de que o *rap* “é o terror”, uma vez que se torna o canal para a veiculação de notícias do submundo da sociedade brasileira ao falar do crime, do povo que sofre ou, ainda, do burguês que discrimina o povo pobre, sem deixar de jogar luz sobre os vínculos com os valores da música portadora da “a verdade que liberta” (“Verdade que liberta”, 2002).

Daí que, metaforicamente, esse “terror” é encarado como o sujeito da “luta do vinil contra a alienação da novela” (“É o terror”, 2002), sendo o vinil e a novela polos antagônicos no que tange à produção de sentidos e de representações sociais. Essa concepção emerge, em Gog, como se o próprio *rap*, transformado numa espécie de entidade que se encarna na voz do *rapper*, tomasse a palavra:

[...] *Aí, sistema, sou o rap nacional*  
*Linha de frente*  
*Trema!*  
[...]  
*Vou novamente me apresentar*  
*Sou revolucionário, sou nova [sonora?] forma de pensar*  
*Eu sou o papelote, a inscrição para receber o lote*  
*A bomba que explode o batalhão inteiro*  
*A esperança, o orgulho do povo brasileiro*  
[...]  
*Eu sou o crime em pessoa*  
*A saída pro moleque que era à toa [...]* (“É o terror”, 2002).

Mais uma vez representa-se o *rap* — ou melhor, o *rapper*, já que é ele que está por trás de tudo — como o farol capaz de iluminar e guiar os sujeitos em suas ações. Isso é explicitado ainda mais pelo Atitude Feminina: “eu posso ensinar/ é só cantar, falar/ fazer você pensar/ passar ideias conscientes/ pra você raciocinar” (“Paraíso”, 2006). A missão do compositor/intérprete seria, portanto, conscientizar, esclarecer, educar, sempre em sintonia com as demandas sociais de sua época, como salienta, entre outros e outras, o *rapper* Nocivo Shomon: “a ideia do rap [...] é passar a mensagem, tá ligado?, é o cunho social” (Entrevista com Nocivo Shomon, 2013). Não é por outra razão que Dexter enfatiza que “a gente não visa o dinheiro, mas [a] recuperação por meio do *rap*, revolucionário e educativo” (Do Carundiru, 509-E professora “Provérbios 13”, 2000).

Essa perspectiva, se encarada de modo acrítico, multiplica os supostos poderes atribuídos ao *rap* e reduz o público à passividade quase absoluta. Tanto que Binho, do Suspeito 1,2, coloca os ouvintes do gênero na condição de rebanho: “eu creio

que tenho uma missão, tal como um pastor guia suas ovelhas, nós temos o objetivo de guiar quem nos escuta e quem tá na linha de frente com a gente” (Entrevista com Binho, s./d.). A anulação do outro, seja lá como for, se evidencia na ideia básica de que no *rap* “a gente vem com o vírus da informação, você ouve e se contamina pela informação” (Entrevista com Nando, s./d.) e que “nos preocupamos em levar um pouco de informação e uma palavra de autoestima para o povo do gueto que vem sendo explorado e alienado há séculos pelo sistema” (A revolução das ideias transmitidas pelo rap, 2007).

O cenário que se descortina é um tanto claro. Se, de um lado, os *rappers* se colocam como “a consciência de plantão da periferia” (*Rap ocupa espaço*, 1996), o vetor conscientizador do povo pobre e oprimido, por outro, fazem uma leitura pouco generosa da capacidade intelectual e política dessas pessoas. Isso desponta também em entrevista concedida por Rappin Hood, na qual ecoa essa concepção em parte questionável. O entrevistador da *Caros Amigos*, logo após uma passagem em que o *rapper* comenta sobre o MST, pergunta: “E a favela? O que o povo da favela tem feito [para enfrentar os dilemas e contradições sociais]?” E ele responde, fazendo pouco da consciência dessas pessoas acerca de sua própria situação: “a favela está de chapéu colado, amigo. O povo da favela está assistindo novela e futebol, mano. Não é todo mundo na favela que tem consciência, se fosse, ia ser arrastão todo dia, ninguém ia poder frequentar a praia de Ipanema ou Copacabana. No Brasil, os caras manipulam o barato. É uma lavagem cerebral de 500 anos” (Entrevista com Rappin Hood, s./d.).

Desejosos de mudanças e de transformações no campo das relações sociais, os *rappers* se sentem na obrigação de promover ações capazes de modificar, mesmo que parcialmente, as circunstâncias sociais que promovem desigualdades, preconceitos, opressão. O primeiro passo seria tirar o véu que encobre a visão e deixa os periféricos de “chapéu atolado”. A música seria o instrumento escolhido pelos MCs. Daí que, pondo a modéstia de lado, os *rappers* — quase sem exceção — investiram pesado nessa perspectiva:

[...] *A trilha que bate nos estéreo*  
*Que toca nos coração*  
*Livrou uma pá do cemitério*  
*Fim do tédio,*  
*O bumbo e o clap marca o ritmo*  
*Contra o sistema o rap é o câncer maligno*  
[...]  
*Na nossa letra autoestima pra periferia*  
*O segmento ainda é o rap*  
*Na caminhada e no comando*  
*Instruindo os moleque* [...] (“Gangsta rap nacional”, 2008).

Essa visão reaparece em parte significativa da documentação referente ao *rap*

no Brasil. Em entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*, o *rapper* Professor Pablo bate nessa tecla: “trabalho com formação tanto na sala de aula quanto no *rap*. O tipo de música que propomos é positiva, mostra o caminho, incentiva e instiga quem ouve. E essa também é a proposta do educador. Vejo as duas coisas de forma muito próxima”. Ao comparar sua atividade como professor e o trabalho que desenvolve nos palcos, Pablo insiste no papel educativo e formativo do *rap*. Rappin Hood é outro que se mostra sintonizado com o professor de Química que vez por outra troca o giz pelo microfone: “em um sentido geral, o *rap* educa há muito tempo” (Ritmo com poesia dá boa química, 2002). Isso para não falar dos membros do Missão Resgate: “nós somos ativistas e um ativista é um educador em si, né, véi... [...] a gente educa nossa comunidade” (Entrevista com Missão Resgate, s./d.). Nesse processo, o exercício das falas de si (tentando transpor aqui a ideia de escrita de si para o campo da oralidade/música) originou um campo de valores para a identidade dos *rappers* (GOMES, 2004).

A tentativa de apresentar si mesmo ao mundo (em músicas nas quais as falas de si apresentam as marcas de uma memória de classe, grupo, cor e gênero) integra uma trama de relações sociais que, no caso do *rap*, envolve uma ação afirmativa que é ao mesmo tempo uma peça de defesa diante dos ataques sofridos e das tentativas de apropriação do gênero por pessoas tidas como “de fora”. Tal processo instituiu fundamentos que foram naturalizados e alçados à condição de uma suposta essência do *rap*. Tanto é que para Marcelinho Back Spin “o hip hop faz sentido somente se ele consegue agregar outras coisas importantes, como a noção de respeito, cidadania, reflexão e educação” (Casa do hip hop abre espaço para a cultura de rua, 2000). Eduardo, do Facção Central, menciona a existência de um princípio balizador que, para ele, é o que garante “acesso ao verdadeiro espírito do *rap*” (Entrevista com Facção Central, 2006). Como parte desse elemento central da prática cultural *rap* está a ideia de que “não somos pessoas, somos funções sociais” (TADDEO, 2013). Afinado com esses valores, Emicida aborda o tema em “Isso não pode se perder”, cujo título já diz quase tudo:

[...] *Eu vou te falar, lembra (lembra!)  
De tudo que conseguimos ser (tudo!)  
Casos pra contar, rir e chorar  
Isso não pode se perder (jamais!)  
Independente do caminho, diretriz (é!)  
Ser frutos ligados à raiz (aí!)  
É isso que nos fará vencer  
Isso não pode se perder  
Em você [...] (“Isso não pode se perder”, 2010).*

Assim como Emicida, vários *rappers* chamaram a atenção para esse valor que “não pode se perder” ou mesmo ser diluído. Àqueles que não estavam preocupados em zelar pelas características fundamentais do *rap*, o recado era geralmente bastante

claro: o *rap* não era para eles. É o que faz a turma do Black Man quando canta que

[...] *Se você fala besteira, mano*  
*É melhor parar*  
*Deixa o lado MC para quem*  
*Tem algo a dizer*  
*Procure um movimento*  
*Aonde encaixe você [...]* (“Pesado e forte”, 2010)

A existência dessa patrulha ideológico-comportamental, que opera de modo nada silencioso nas redes de micro-poderes vividas por esses músicos, revela que o universo *rap* não é homogêneo, apesar tantos pontos e questões em comum. Isso, de certa forma, aparece em composição do Realidade Cruel, na qual divide os rappers em dois polos antagônicos:

Meu amigo, existem dois tipos de MCs  
Existe os pipoca, os bunda-mole que corre daqui  
Ou os leal, que não se entrega,  
Não tira a cultura  
Não mostra a bunda com sorriso no Clube da Xuxa  
[...]  
Canto rap original que denuncia  
Mas vejo muito elefante em choque com muita formiga  
Ou lagartixa querendo ser crocodilo  
MC leite com pera por aqui  
Se achando bandido (“Podem até censurar”, 2014).

Isso porque os consensos ou os valores dominantes do *rap* não estão organizados na forma de um sistema fechado, mas transparecem graças a uma configuração hegemônica. Obedecem a um complexo de experiências, relações dialéticas e atividades que fixam e interiorizam limites, porém em um processo que se altera constantemente, sofre pressões e se transforma à medida que as condições históricas mudam.

Flutuando entre práticas concretas e expectativas diversas, os valores dominantes são atualizados e realimentados para manter sua posição. No percurso foi preciso, no entender de muitos *rappers*, atacar os que caminham fora da linha. É o que vemos em afirmações como as de Gaspar, do Z'África Brasil. O músico, ao fazer uma interessante avaliação das relações que, ali pelos anos 2000, vinham se estabelecendo entre os meios midiáticos e os artistas do gênero, indica como, a seu ver, essa relação arranhava a imagem que se queria hegemônica para e entre os *rappers*. Na visão de Gaspar, os grupos que circulavam pelas mídias, mesmo que numa atitude não intencional, interferiam negativamente na imagem do *rap*: “o que está chegando à mídia é um bando de zé-povinho falando ‘é nós na fita, mano’ e

dizendo que faz arte. O que chega é a impressão de sermos um bando de limitados” (Corrente diz que movimento está perdendo sua essência, 2001).

Não se pense, contudo, que não emergiram vozes destoantes. Mesmo sem negar a ideia do *rap* como “a cartilha que ensina, o livro que liberta” (“É o terror”, 2002), uns tantos *rappers* ficaram incomodados com o que isso gerou nesse campo cultural. O que os afetava era, sobretudo, o modo como essa ideia/valor dominante servia de combustível para uma patrulha temática, musical, ideológica e de comportamento entre os *rappers* brasileiros.

Foi assim, mais clamando por liberdade criativa e pelo fim do estabelecimento de regras e padrões comportamentais do que recusando as representações que impõe ao *rap* a responsabilidade de instruir e ser educativo, que surgiram composições que contestavam posicionamentos mais rígidos e/ou puristas. Entre as músicas que evidenciaram a existência dessa tensão entre os *rappers*, é possível citar “Cuidado! Tem guardinha no *rap*”. Seguindo uma linha mais descontraída e brincalhona, o *rapper* Raphão arma o que é, ao mesmo tempo, uma defesa e um ataque. Ele se antecipa a possíveis críticas ao seu *rap* (até certo ponto previsíveis para quem, como é o seu caso, domina os códigos hegemônicos compartilhados pelos *rappers* brasileiros) e ataca aqueles sujeitos que se prestam a vigiar o que é produzido no âmbito desse gênero:

[...] *Lá vêm eles de azul cassetete*  
*Procurando uma brecha nas tracks*  
*Querendo enquadrar os moleques*  
*Cuidado!*  
*Tem guardinha no rap*  
*Eles não podem te prender*  
*Não há o que temer*  
*Mas encham o saco*  
*Aff!, maluco chato [...]* (“Cuidado! Tem guardinha no rap”, 2014)

E a alusão ao guardinha do *rap* prossegue em sua crítica ácida, voltando-se contra o *rapper* que é do “tipo guardinha de parque/ inspetor de classe”, que “não pode te enquadrar/ mas quer incomodar”. Suas palavras, recheadas de ironia, visam debochar daqueles que “vem de distintivo/ em busca de MC fugitivo/ a cavalo ou de *bike*/ capitão do mic!” (idem).

Mano Brown, que deu alguma contribuição para essa ideia da música que ensina e que resgata vidas, é outro que não vê com bons olhos o patrulhamento dos microfones. A menor evidência de qualquer tentativa de controle dos discursos e comportamentos, ele já ativa sua bateria crítica. Apesar de manter o seu posicionamento sintonizado com os valores que sancionam a importância do *rap* para estimular a reflexão dos manos e minas e relatar as questões do cotidiano — fórmula que ele ajudou a construir no início dos anos 1990, quando “a gente entrou com uma ideia diferente, que até então era



considerada quase impossível, levar música séria, com uma letra política” (Raça, ritmo e poesia, 1994) —, o compositor não admite ser tolhido em sua liberdade: em 2006, no programa *Roda Viva*, deixou claro que “eu procuro ser livre” e, mais recentemente, no *Panelaço* (2015), afirmou que “pra mim *rap* é liberdade, os caras quer fazer virar o quê, uma escolinha, por muro, por grade?... eu pulo a cerca e vou embora”.

Essas questões conformam o que podemos chamar de campo do *rap*, algo que é definido levando-se em consideração inclusive os conflitos e as tensões existentes em sua própria delimitação conceitual e estética e as redes de relações ou de oposições entre os sujeitos sociais que são seus protagonistas. A despeito das tentativas de se criar certo consenso, a música que prega ser “a cartilha que ensina, o livro que liberta” não se configura como doutrina do pensamento único.

## REFERÊNCIAS

“A trilha sonora dos gueto”. Realidade Cruel. CD **Dos barracos de madeirite... aos palácios de platina**. Hortolândia: 2008 (independente).

“Cuidado! Tem guardinha no *rap*”. Raphão Alaaфин (com participação James Bantu). Single **Cuidado! Tem guardinha no rap**. São Paulo: Ponarru, 2014.

“É o terror”. GOG. CD **CPI da favela**. Brasília: 2002 (independente).

“Gangsta *rap* nacional”. Realidade Cruel. CD **Dos barracos de madeirite... aos palácios de platina**. Hortolândia: 2008 (independente).

“Isso não pode se perder”. Emicida. CD **Emicídio**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010.

“Paraíso”. Atitude Feminina. CD **Rosas**. Brasília: Atitude Fonográfica, 2006.

“Pesado e forte”. Black Man. CD **Protestando a injustiça**, 2010.

“Podem até censurar”. **Realidade Cruel**. Faixa avulsa. Hortolândia: 2014 (independente).

“Quem sabe um dia”. Realidade Cruel. CD **Dos barracos de madeirite... aos palácios de platina**. Hortolândia: 2008 (independente).

“Se não fosse você”. Filosofia de Rua. CD **Histórias do coração**. São Paulo: Paradoxx, 1996.

“Tempos difíceis”. Racionais MC's. LP **Holocausto urbano**. São Paulo: Zimbabwe, 1990.

“Verdade que liberta”. Nega Gizza. CD **Na humildade**. Rio de Janeiro: Chapa Preta, 2002.

A revolução das ideias transmitidas pelo *rap*. **Raiz**, mar. 2007.

A violência e o som de quem não quer implorar. **Valor Econômico**, 5 fev. 2001.

Casa do *hip hop* abre espaço para a cultura de rua. **O Estado de S. Paulo**, 14 mar. 2000.

Corrente diz que movimento está perdendo sua essência. Fernanda Mena. **Folha de S. Paulo**, 22 jan. 2001.

- Do Carundiru, 509-E professa “Provérbios 13”. **Folha de S. Paulo**, 12 jun. 2000.
- Entrevista com Binho. **Hip Hop Alagoano**, s./d.
- Entrevista com Edi Rock. **Programa Primeira Pessoa**, s./ind.
- Entrevista com Missão Resgate. **Hip Hop Alagoano**, s./d.
- Entrevista com Nando. Nitro Di. **Adversus**, s./d.
- Entrevista com Nocivo Shomon: o que é o *rap*? **Blackout Produções Digitais**, 2013.
- Entrevista com Rappin Hood. **Caros Amigos**, s./d.
- Facção Central. **Rap Nacional**, nov. 2006.
- GOMES, Ângela de Castro (org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- Mano Brown. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 2006.
- MV Bill. Rodrigo Dionísio. **Folha de S. Paulo**, 28 set. 1999.
- O espetáculo do contradiscurso. Ivana Bentes. **Folha de S. Paulo**, 18 ago. 2002.
- O *hip hop* brasileiro assume a paternidade — entrevista com Gog. Spensy Pimentel. **Cultura e Pensamento**, Ministério da Cultura, n. 3, nov. 2007.
- Panelaço**. Ep. Mano Brown. Direção: João Gordo. Brasil: independente, 2015.
- Pretos, pobres e raivosos. **Veja**, 12 jan. 1994.
- Raça, ritmo e poesia**. Direção: Miro Nalles. Brasil: s./ind., 1994. 1 VHS (son., color.).
- Rap ocupa espaço*. **Folha de S. Paulo**, 28 jan. 1996.
- Ritmo com poesia dá boa química. Fernanda Mena. **Folha de S. Paulo**, 17 jun. 2002.
- TADDEO, Carlos Eduardo. **A guerra não declarada na visão de um favelado**. São Paulo: 2013 (independente).

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Abayomi 75, 77, 78, 79, 81

Amazônia 24, 28, 30, 94

Arte como partilha 62

### B

Brahms 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61

### C

Cajón 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50

Cotidiano 5, 26, 33, 34, 35, 41, 75, 79

### D

Des-territorialização 16

Diversidade 75, 79, 80

Docência 75, 94

### E

Educação 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 14, 15, 39, 50, 65, 71, 75, 76, 77, 80, 81, 96

Ensino 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 44, 45, 46, 50, 75, 76, 77, 79, 80, 96

Ensino Instrumental 9, 14

Escola 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 16, 50, 75, 78, 81, 96

### H

Habilidades Musicais 9

História da Arte 62, 63, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74

### I

Improviso Livre 16, 22

Instrumentos históricos 51

Interculturalidade 24, 26, 30

### M

Music 1, 16, 32, 44

Música 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 53

Música contemporânea 44, 45, 46, 47, 50

Música rap 32

### O

Obra Aberta 16, 19, 20, 23

## P

Percussão 44, 45, 46, 49, 50

Performance 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 34, 48, 49, 50, 61, 85, 86, 87

Piano 15, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61

Polirritmia 44, 45, 46, 47, 49

Práticas culturais 32

Punk Rock 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30

## R

Representações de si 32

Rizoma 16, 19, 21

## S

School 1, 75

Sons eletrônicos 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50

## T

Teaching 1, 9, 75

Territorialização 16, 21

Transmissão e herança 62

 **Atena**  
Editora

**2 0 2 0**