

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

GABRIEL MORAIS MARQUES CARDOSO

**O RAP COMO DOCUMENTO NA LUTA ANTIRRACISTA: MÚSICA, MEMÓRIA E
EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO**

GOIÂNIA

2026

GABRIEL MORAIS MARQUES CARDOSO

**O RAP COMO DOCUMENTO NA LUTA ANTIRRACISTA: MÚSICA, MEMÓRIA E
EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação de Pesquisa do Curso de Licenciatura em
História da Escola de Formação de Professores e
Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás,
como requisito parcial para a obtenção do título de
Licenciado em História.

Orientadora: Profa. Me. Simone Cristina Schmaltz de
Rezende e Silva

GOIÂNIA

2026

FOLHA DE APROVAÇÃO

GABRIEL MORAIS MARQUES CARDOSO

O RAP COMO DOCUMENTO NA LUTA ANTIRRACISTA: MÚSICA, MEMÓRIA E EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) apresentado à
Coordenação de Pesquisa do Curso de Licenciatura em
História da Escola de Formação de Professores e
Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás,
como requisito parcial para a obtenção do título de
Licenciado em História.

Orientadora: Profa. Me. Simone Cristina Schmaltz de
Rezende e Silva

Aprovado em ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

PROF. ME. LUCIMAR ALVES MENEZES (avaliador)

PROFA. DRA. MARIA CRISTINA NUNES FERREIRA NETO (avaliadora)

PROFA. ME. SIMONE CRISTINA SCHMALTZ DE REZENDE E SILVA (orientadora)

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, às forças benfazejas que sempre intercederam por mim ao longo de toda a minha caminhada. Sou profundamente grato por toda a proteção, por todo o amparo e por toda a condução recebida até aqui. Nada do que construí ao longo desse percurso seria possível sem essa presença constante, que me sustentou nos momentos de dúvida, de cansaço e de recomeço.

À minha mãe e à minha irmã, agradeço o apoio incondicional durante toda a longa caminhada, não apenas nos estudos, mas em toda a vida. Foram elas que, com amor, paciência e presença, ajudaram a sustentar meus passos até aqui. Carrego comigo a gratidão por cada gesto, cada palavra e cada esforço que me permitiram seguir em frente.

Ao meu padrasto, agradeço por ser, há tantos anos, exemplo de homem e de um coração verdadeiramente bom. Sua presença em minha vida foi, e continua sendo, uma referência de dignidade, generosidade e humanidade. Sou muito grato por tudo o que aprendi e sigo aprendendo com você todos os dias.

Aos meus professores do Ensino Fundamental e do Ensino Médio, deixo minha gratidão por terem despertado em mim o amor pelo conhecimento e por aquilo que hoje faço com tanta convicção. Muito do que sou academicamente começou com o incentivo, a dedicação e o compromisso de mestres que me ensinaram a olhar o estudo não apenas como obrigação, mas como paixão.

Aos mestres e grandes professores da PUC-Goiás, agradeço por todo o caminho trilhado até aqui, pelos ensinamentos compartilhados e pela formação que recebi ao longo dessa trajetória. Em especial, à minha professora e orientadora Simone Schmaltz, a quem sou profundamente e eternamente grato por todos os ensinamentos, pelo apoio, pela confiança e pela condução cuidadosa ao longo deste trabalho. Sua orientação foi fundamental não apenas para a construção desta pesquisa, mas também para meu amadurecimento intelectual e acadêmico.

Aos meus amigos, que estiveram presentes de diferentes formas ao longo dessa caminhada, deixo também meu carinho e minha gratidão. Ao Bruno, meu amigo de todos os momentos, os bons e os ruins, agradeço por permanecer ao meu lado com lealdade e verdade. Ao Vinicius e ao Matheus, que conheci aqui, na faculdade, deixo meu amor, carinho e gratidão por toda a longa caminhada até o final, e pelo desejo sincero de levá-los comigo por toda a vida.

Por fim, agradeço a todos que, de alguma forma, fizeram parte desta trajetória e contribuíram para que eu chegasse até aqui. Este trabalho é resultado de muito esforço individual, mas seria impossível sem afeto, apoio, escuta, presença e caminhada compartilhada. Talvez por isso Principia, de Emicida, ecoe de forma tão profunda neste momento. Quando a canção afirma que “tudo que nós tem é nós”, ela não enuncia apenas uma frase bonita, mas uma verdade que atravessa este percurso inteiro. Ao final de uma caminhada como esta, compreende-se com ainda mais clareza que nenhuma conquista é solitária, que nenhum sonho se sustenta sozinho e que toda travessia é também feita de braços, vozes, gestos e presenças que nos mantêm de pé quando o cansaço aperta. Se hoje chego até aqui, é porque houve quem acreditasse em mim, quem segurasse minha mão, quem me ensinasse, quem me acolhesse e quem dividisse comigo os dias leves e os dias difíceis. Por isso, este trabalho também é sobre coletivo, sobre permanência, sobre amor e sobre aqueles que fizeram da minha caminhada menos pesada e muito mais possível. No fim, entre tudo o que se aprende e tudo o que se conquista, permanece essa certeza tão simples e tão gigante: tudo que eu tenho, tudo que me trouxe até aqui, também são as pessoas que caminharam comigo.

Resumo

Este trabalho de conclusão de curso analisa o rap como documento histórico na luta antirracista no Brasil contemporâneo, articulando música, memória e educação antirracista. Com base na ampliação do conceito de documento e na compreensão da canção como fonte histórica, o trabalho discute o rap como linguagem de denúncia da opressão racial e de leitura crítica das experiências negras e periféricas. A pesquisa mobiliza autores da historiografia, da história da música e da educação antirracista, com destaque para Jacques Le Goff, José Geraldo Vinci de Moraes, Marcos Napolitano, Peter Burke, Maurício Silva, Aparecida de Jesus Ferreira, Sales Augusto dos Santos e Souza, Oliveira e Farias. A análise concentra-se nas obras de Racionais MC's, Sabotagem e Djonga, cujas canções evidenciam a centralidade do rap na formulação de narrativas sobre racismo estrutural, violência policial, cárcere, trauma, território e produção de conhecimento. Conclui-se que o rap não deve ser lido como simples reflexo da realidade, mas como elaboração histórica e política da experiência social, constituindo-se como documento relevante para a luta antirracista e para a construção de uma educação antirracista.

Palavras-chave: Antirracismo; Documento Histórico; Educação antirracista; Música; Rap.

Abstract

This undergraduate thesis analyzes rap as a historical document in the anti-racist struggle in contemporary Brazil, articulating music, memory, and anti-racist education. Based on the expansion of the concept of document and the understanding of song as a historical source, the study discusses rap as a language of denunciation of racial oppression and as a critical reading of Black and peripheral experiences. The research draws on authors from historiography, music history, and anti-racist education, especially Jacques Le Goff, José Geraldo Vinci de Moraes, Marcos Napolitano, Peter Burke, Maurício Silva, Aparecida de Jesus Ferreira, Sales Augusto dos Santos, and Souza, Oliveira, and Farias. The analysis focuses on the works of Racionais MC's, Sabotagem, and Djonga, whose songs highlight the centrality of rap in the formulation of narratives about structural racism, police violence, incarceration, trauma, territory, and knowledge production. It is concluded that rap should not be read as a mere reflection of reality, but as a historical and political elaboration of social experience, constituting a relevant document for the anti-racist struggle and for the construction of anti-racist education.

Keywords: Anti-racism; Anti-racist education; Historical document; Music; Rap.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1 História e música: a canção como documento histórico.....	11
1.1 O rap como documento na luta antirracista.....	17
2 Racionais MC's e Sabotagem: rap, documento histórico e luta antirracista.....	25
2.1 Racionais MC's: denúncia, memória e leitura crítica da experiência negra periférica.....	26
2.2 Sabotagem: ancestralidade, negritude e permanência histórica.....	30
2.3 Djonga, rap e a luta antirracista: a letra como documento, denúncia e disputa de narrativa.....	32
Considerações finais.....	43
Bibliografia.....	47

Introdução

O racismo permanece como uma das estruturas mais persistentes da formação social brasileira e continua produzindo efeitos profundos sobre a vida da população negra, inclusive no campo da educação. No espaço escolar, ele não se manifesta apenas por atitudes explicitamente discriminatórias, mas também por silenciamentos curriculares, apagamentos históricos e formas desiguais de representação. Nesse contexto, a educação antirracista torna-se uma necessidade política e pedagógica, pois exige que a escola reconheça o racismo como problema estrutural e reveja criticamente os fundamentos que organizam o ensino, a memória e o conhecimento (Silva, 2021, p. 2-3).

Embora a educação antirracista possa ser compreendida em um sentido amplo, envolvendo processos formativos que ocorrem em diferentes espaços da vida social, esta pesquisa dialoga especialmente com o campo da educação escolar e do ensino de História. Parte-se da compreensão de que o rap, além de constituir uma importante fonte histórica e cultural, pode contribuir para práticas pedagógicas comprometidas com o enfrentamento do racismo, com a valorização das experiências negras e periféricas e com a ampliação do repertório de fontes mobilizadas em sala de aula. Nesse sentido, a pesquisa também busca refletir sobre as potencialidades do rap para a construção de uma educação antirracista no contexto escolar.

A relação entre música e educação antirracista se torna especialmente relevante quando se observa que a canção pode funcionar como linguagem de memória, denúncia e interpretação social. Mais do que simples manifestação artística, a música pode condensar experiências históricas, conflitos e perspectivas coletivas que nem sempre aparecem com a mesma força em documentos tradicionais. Nessa direção, a canção popular pode ser entendida como fonte importante para iluminar experiências sociais frequentemente deslocadas do centro da narrativa histórica, sobretudo as ligadas aos setores populares e subalternizados (Moraes, 2000, p. 203-204).

A consolidação dessa perspectiva está ligada à renovação historiográfica do século XX, quando a História ampliou seus objetos, suas fontes e seus diálogos com outras áreas do conhecimento. A chamada História Nova foi decisiva nesse

processo ao propor uma história mais aberta às práticas culturais, ao cotidiano e às formas simbólicas de produção da vida social. Com isso, objetos antes considerados marginais passaram a ser tratados como relevantes para a investigação histórica, entre eles a música, a memória e as expressões culturais populares (Burke, 1992, p. 13-15).

Essa ampliação do campo historiográfico encontra em Le Goff (1990) uma formulação central. Ao compreender o documento como construção histórica, e não como vestígio neutro do passado, o autor permite que novas linguagens sejam tratadas como fontes legítimas de investigação. Sua noção de documento-monumento é especialmente importante para este trabalho, porque oferece base para compreender que também uma canção pode ser lida como documento, desde que analisada como produção situada, atravessada por relações de poder, seleções de memória e disputas de sentido (Le Goff, 1990, p. 10-12; 110-111).

No que se refere ao estado da arte sobre música e história, a pesquisa dialoga ainda com os estudos de Napolitano (2007), para quem a música popular deve ser pensada em sua complexidade social e estética, considerando não apenas a letra, mas também a performance, a gravação, a circulação e a recepção. Essa compreensão foi importante para a construção da monografia porque impede que a música seja tratada como mera ilustração de processos históricos já conhecidos e reforça sua condição de objeto e fonte de pesquisa (Napolitano, 2007, p. 153-154; 168-169).

No interior desse debate mais amplo, o rap se apresenta como objeto especialmente fecundo para a análise proposta. No Brasil, o gênero consolidou-se como linguagem de denúncia das desigualdades raciais e sociais, especialmente a partir dos anos 1990, quando se tornou espaço privilegiado para a formulação de novas vozes da luta negra. Mais do que cantar a periferia, o rap passou a produzir leitura crítica da violência policial, do cárcere, da exclusão, da pobreza e do racismo estrutural, convertendo a experiência negra e periférica em fala pública e intervenção política (Santos, 2008, p. 169-171; 181-182).

Além disso, estudos recentes têm mostrado que o rap não se limita ao campo artístico, podendo também ser compreendido como agente educador. Ao trabalhar com memória, identidade, ancestralidade, violência e crítica social, o gênero produz

formas de leitura do mundo que tensionam o currículo escolar eurocêntrico e reinscrevem saberes negros e periféricos como conhecimento legítimo. Esse aspecto foi central para a pesquisa, pois permitiu aproximar o debate sobre música e história da discussão sobre educação antirracista (Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 2; 5-6).

Nessa direção, a presente monografia parte da hipótese de que o rap pode ser compreendido em três dimensões articuladas: como documento histórico, porque registra conflitos, memórias e experiências negras e periféricas; como leitura crítica da realidade, porque interpreta e confronta estruturas de desigualdade e racismo; e como elemento relevante para a educação antirracista, porque amplia o repertório de fontes, tensiona o currículo e desloca o lugar do sujeito negro de objeto de estudo para produtor de conhecimento. A escolha desse objeto de pesquisa, portanto, não se deu apenas por sua relevância cultural, mas por sua potência analítica na articulação entre música, história, racismo e educação.

No primeiro capítulo, a monografia discute a relação entre História e música, apresentando a renovação historiográfica que tornou possível tratar a canção como fonte histórica legítima. Nesse momento, são mobilizados sobretudo Peter Burke (1992), Jacques Le Goff (1990), José Geraldo Vinci de Moraes (2000) e Marcos Napolitano (2007), com o objetivo de construir o fundamento teórico da pesquisa e mostrar que a música pode ser analisada como documento, objeto e linguagem histórica.

Ainda no primeiro capítulo o foco recai sobre o rap como documento na luta antirracista. A partir das contribuições de Sales Augusto dos Santos (2008) e de Souza, Oliveira e Farias (2023), o texto discute como o rap brasileiro se consolidou como linguagem de denúncia racial e social, articulando experiência periférica, memória negra, violência policial, cárcere, ascensão social e disputa de narrativas sobre o Brasil.

No segundo capítulo, a monografia se volta à análise de canções específicas de “Racionais MC’s”, “Sabotagem” e “Djonga”. A escolha desses artistas decorre de sua centralidade para a construção do argumento geral do trabalho: os Racionais MC’s permitem observar a denúncia estrutural do racismo, do cárcere e da exclusão; Sabotagem evidencia a relação entre rap, território, memória e compromisso ético

com a periferia; e Djonga amplia o debate ao tratar de trauma, violência, ascensão negra, restituição simbólica e disputa narrativa no rap contemporâneo.

Seguindo, a pesquisa articula o debate sobre educação antirracista às análises desenvolvidas anteriormente. Nele, o trabalho retoma as discussões sobre currículo, memória, legitimidade do saber e produção cultural negra, sustentando que o rap pode desempenhar papel relevante no enfrentamento ao racismo escolar, não apenas como recurso didático, mas como linguagem de conhecimento, leitura crítica e formação histórica.

1 História e música: a canção como documento histórico

A relação entre História e música tem se consolidado como um importante campo de investigação historiográfica, especialmente a partir das transformações teóricas que ampliaram o conceito de documento histórico e possibilitaram a incorporação de novas linguagens como fontes legítimas de pesquisa. Nesse contexto, a música passou a ser compreendida não apenas como manifestação artística, mas também como produção social capaz de registrar experiências, conflitos, memórias e representações de diferentes grupos e épocas.

Este capítulo tem como objetivo discutir os fundamentos teóricos que permitem compreender a canção como documento histórico e, posteriormente, analisar o rap como uma linguagem de denúncia, memória e luta antirracista no Brasil contemporâneo. Inicialmente, serão apresentadas as contribuições da renovação historiográfica do século XX e dos estudos sobre História e música, com destaque para autores como Jacques Le Goff, Peter Burke, José Geraldo Vinci de Moraes e Marcos Napolitano. Em seguida, será discutido o rap como fonte histórica e instrumento de elaboração crítica das experiências negras e periféricas, evidenciando sua relevância para a luta antirracista e para a construção de uma educação comprometida com a valorização das histórias e culturas afro-brasileiras.

Ao longo do século XX, a escrita da história passou por um processo decisivo de renovação teórica e metodológica, marcado pela ampliação dos objetos de investigação, pelo questionamento da centralidade exclusiva da história política e pelo fortalecimento de diálogos interdisciplinares com campos como a sociologia, a

geografia, a antropologia, a psicologia e a linguística. Nesse movimento, a chamada Nova História, ligada de modo especial à tradição dos Annales, representou um ponto de inflexão importante ao propor a substituição da narrativa factual por uma história-problema, voltada para o estudo mais amplo das atividades humanas e aberta a novas linguagens, novos temas e novas formas documentais. Como sintetiza Peter Burke, uma das marcas desse movimento foi justamente a defesa de uma história que se afastasse dos “compartimentos” disciplinares estreitos e se abrisse à colaboração com outras áreas do conhecimento, conferindo novo fôlego à construção da narrativa histórica e à própria compreensão do que pode ser reconhecido como fonte para o historiador (Burke, 1992, p. 13-15).

A relação entre História e música tornou-se mais consistente no interior da renovação historiográfica do século XX, quando o campo histórico deixou de restringir o documento ao registro escrito oficial e passou a reconhecer a pluralidade das linguagens pelas quais as sociedades produzem memória, representação e sentido. Nessa inflexão, Le Goff (1990) ocupa lugar central, como afirma o próprio autor, “[...] nenhum documento é inocente. Deve ser analisado. Todo documento é um monumento [...]” (p. 110-111). Razão pela qual sua análise exige que o historiador desmistifique as aparências de neutralidade e investigue as condições históricas de sua produção, circulação e permanência (Le Goff, 1990, p. 548). Para o autor, o documento não é dado neutro, nem testemunho inocente do passado. Ele é resultado de uma montagem social e histórica, marcada por escolhas, silêncios, manipulações e permanências. Por isso, deve ser lido como documento-monumento, isto é, como vestígio que procura impor ao futuro determinada imagem de uma sociedade sobre si mesma. Ao mesmo tempo, Le Goff (1990) observa que a ampliação da área documental levou a História para além dos textos escritos e dos objetos arqueológicos, incorporando também a palavra, o gesto e outras formas de expressão, inclusive aquelas ligadas ao simbólico, ao imaginário e às produções artísticas. Essa mudança é decisiva para pensar a música como objeto legítimo da investigação histórica, não como ilustração acessória, mas como forma específica de inscrição histórica da experiência humana (Le Goff, 1990, p. 10-12).

A força teórica de Le Goff (1990) reside em permitir que a análise histórica da música não recaia em dois equívocos recorrentes: o primeiro é tomar a obra musical

como espelho imediato do real; o segundo é reduzi-la a simples complemento sensível de processos históricos já conhecidos por outras fontes. Se todo documento é produzido em condições determinadas e carrega intencionalidades, explícitas ou não, a música também precisa ser interrogada em sua historicidade própria. Isso significa considerar não apenas o que ela diz, mas também como diz, em que contexto circula, quais sensibilidades organiza, que memórias preserva, quais grupos sociais representa e de que modo participa das disputas de significado de uma época. A contribuição de Le Goff, nesse ponto, é fundamental porque desloca a ênfase da “verdade” documental para a crítica das condições de produção e dos usos sociais do documento. Aplicada à música, essa perspectiva impede leituras ingênuas e permite tratá-la como produção simbólica carregada de densidade histórica (Le Goff, 1990, p. 110-111).

Quando nos voltamos à historiografia brasileira referente ao tema, observamos uma produção significativa de escritos e propostas que ajudaram a consolidar a música popular como objeto e fonte de reflexão histórica. Moraes (2000) mostra que, sobretudo a partir do final da década de 1970 e dos anos 1980, surgiram trabalhos originais em diferentes áreas do conhecimento, alargando o horizonte das pesquisas e abrindo caminho para uma abordagem mais consistente da canção popular no interior da história social e cultural. Napolitano (2007), por sua vez, destaca que, com a expansão da historiografia renovada da música nos programas de pós-graduação, intensificou-se o esforço de superar modelos lineares e tradicionais, reforçando a necessidade de novas ferramentas teóricas para pensar a historicidade da canção, suas mediações e seus usos sociais. Desse modo, a discussão sobre História e música, no Brasil, não é periférica nem episódica, mas integra um campo já bastante fecundo de investigações e proposições metodológicas (Moraes, 2000, p. 208-209).

É nesse horizonte que Moraes (2000) formula uma consistente defesa da canção popular como fonte histórica. O autor afirma que as transformações teóricas da disciplina e as novas concepções de material documental tornaram viável a incorporação de novas linguagens pela História. Em sua leitura, a relação entre história, cultura e música popular pode revelar processos pouco conhecidos pela historiografia, sobretudo aqueles ligados aos setores subalternos e populares. Moraes (2000) enfatiza que a canção popular, por sua ampla difusão e por sua

proximidade com segmentos menos escolarizados, constitui um acervo privilegiado para compreender dimensões do cotidiano e da cultura que raramente aparecem com a mesma intensidade nos documentos institucionais. Assim, a música não interessa apenas por seu valor estético, mas por sua capacidade de registrar sensibilidades, conflitos, linguagens sociais e experiências históricas de grupos frequentemente deslocados do centro da narrativa historiográfica (Moraes, 2000, p. 203-204).

A importância dessa formulação está em reconhecer que a música popular acompanha a vida social, participando ativamente de sua construção simbólica. Como lembra Moraes (2000), sons e ruídos atravessam o cotidiano de modo permanente, compondo uma espécie de trilha sonora da vida individual e coletiva. A canção, em especial, possui forte poder de comunicação e ampla inserção no universo urbano, alcançando grande dimensão da realidade social. Isso explica por que ela pode funcionar como acesso privilegiado a zonas obscuras da história. Não porque substitua outras fontes, mas porque permite enxergar aspectos da experiência social que escapam aos registros administrativos, jurídicos ou escolares. A música, portanto, pode condensar afetos, tensões, identidades, linguagens e memórias que a documentação tradicional ou silencia ou reduz. Ao historiador cabe justamente submeter esse material à crítica, compreendendo a obra musical como produção situada, e não como testemunho transparente do vivido (Moraes, 2000, p. 203-204; 217).

Outro importante historiador sobre o tema, Napolitano (2007) aprofunda essa discussão ao mostrar que os estudos sobre música popular cresceram na área de História de modo marcadamente interdisciplinar. Segundo o autor, a música popular não possui lugar estável em um único campo disciplinar, pois exige o cruzamento entre História, sociologia, comunicação, semiótica e musicologia. Daí decorre uma consequência metodológica importante: a análise histórica da música não pode se limitar nem a um olhar externo, exclusivamente social, nem a um olhar interno, restrito à estrutura formal da obra. É preciso articular os seus aspectos estéticos, sociológicos e históricos. Napolitano (2007) chama atenção, ainda, para o fato de que a canção popular e a música veiculada pelo mercado fonográfico desafiam a musicologia tradicional, pois não se definem apenas por estrutura melódico-harmônica ou por performance direta. As mediações tecnológicas e

mercadológicas também são constitutivas da experiência musical moderna (Napolitano, 2007, p. 153-154).

Esse argumento se torna ainda mais preciso quando Napolitano (2007) destaca o papel do fonograma. Para ele, grande parte da experiência da música popular é fenômeno social mediado pelo registro sonoro, pelas técnicas de gravação, pelos efeitos vocais, pela mixagem, pela equalização e pelas formas de circulação. Todo fonograma traz a marca de sua época, do seu estágio técnico e do seu mundo sonoro. Em consequência, estudar música historicamente não é apenas interpretar letras ou contextualizar artistas. É analisar também performance, gravação, circulação, recepção e tecnologia. Tal perspectiva reforça, em chave metodológica, aquilo que Le Goff (1990) havia afirmado em plano mais amplo: o documento não é matéria bruta, mas construção histórica. No caso da música, essa construção é estética, técnica, mercadológica e social ao mesmo tempo (Napolitano, 2007, p. 168-169).

A partir dessas reflexões teóricas, torna-se possível sustentar que a música é tanto objeto quanto fonte da História. Ela é objeto porque possui historicidade própria, transformando-se conforme os regimes de sensibilidade, as tecnologias e as formas de circulação de cada época. E é fonte porque registra conflitos, memórias, representações e experiências sociais que podem ser interrogadas historicamente. A questão central, portanto, não é saber se a música “reflete” a sociedade, mas como ela participa da produção de sentidos sobre a vida social. Em vez de simples espelhamento, trata-se de mediação. Em vez de transparência, trata-se de construção. Nessa chave, a canção popular pode ser lida como documento histórico de pleno direito, desde que o historiador respeite sua especificidade formal e a submeta à crítica documental própria do ofício histórico (Le Goff, 1990, p. 10-12).

Essa discussão ganha concretude quando se observa o rap, entendido aqui como um estilo musical marcado pela centralidade da palavra ritmada, pela força da oralidade, pelas letras críticas e pela articulação entre batida e denúncia social, o rap aparece, nos anexos, como exemplo expressivo de como a música pode registrar experiências históricas negligenciadas pela narrativa oficial (Santos, 2008, p. 170-171; Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 5). Santos (2008) demonstra que, na década de 1990, o rap foi reutilizado como forma de denunciar e condenar a opressão racial no Brasil, convertendo-se em instrumento de luta antirracista. Jovens

negros das periferias passaram a traduzir em versos as violências racial e social a que estavam submetidos, transformando a música em veículo de comunicação e denúncia contra a discriminação de raça e de classe. Nessa perspectiva, o rap não é apenas gênero musical periférico; ele é forma histórica de elaboração discursiva da experiência social, por meio da qual sujeitos até então colocados à margem do debate público passam a falar em primeira pessoa sobre racismo, exclusão, pobreza e violência estatal (Santos, 2008, p. 170-171).

A pertinência do rap para a relação entre História e música pode ser aprofundada com o artigo de Souza, Oliveira e Farias (2023). Para os autores, o rap atua como sujeito de denúncia das injustiças, do racismo social e do racismo transmitido pela escola, anunciando outras formas de educação e de leitura do mundo. O texto mostra que a escola brasileira foi historicamente organizada sob uma lógica branca e eurocêntrica, enquanto o rap surge como linguagem que tensiona esse padrão, reinscrevendo saberes negros e periféricos no campo da produção de conhecimento. Sob esse aspecto, o rap exemplifica com nitidez a tese de Le Goff (1990): uma produção artística pode e deve ser tratada como documento histórico quando sua análise considera as condições de produção, os conflitos que a atravessam e a imagem de sociedade que ela projeta. Ao tematizar o cotidiano periférico, a ausência de referências negras na escola, a violência policial, a apropriação cultural e a sexualização racializada, o rap documenta disputas sociais reais, ao mesmo tempo que organiza memória e crítica (Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 2; 5).

Entre as várias experiências possíveis no interior do rap brasileiro, pode-se trazer um grupo cuja obra e trajetória se mostram particularmente elucidativas para a relação entre História e música: os Racionais MC's, cuja produção associa denúncia, memória social, interpretação do cotidiano periférico e elaboração crítica da experiência negra no Brasil (Santos, 2008, p. 181-182).

Nesse sentido, o caso dos Racionais MC's é particularmente elucidativo. Santos (2008) mostra que o grupo apresenta sua música como espaço de informação, autoconhecimento, denúncia e diversão, construindo um "raio X do Brasil" a partir da perspectiva dos pobres e negros das periferias. Já Souza, Oliveira e Farias (2023) destacam o grupo como decisivo na primeira fase do rap brasileiro, por afirmar a raça como valor positivo, a periferia como lugar de produção de

saberes e a denúncia da opressão policial e estatal como parte de uma formação crítica. Esses elementos fazem do rap um caso exemplar para a discussão entre História e música, porque evidenciam que uma obra musical pode condensar memória coletiva, interpretação social e posicionamento político, tornando-se fonte privilegiada para compreender determinado tempo histórico (Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 7; 9; 13).

Assim, a reflexão sobre História e música não pode permanecer presa à ideia de que a obra musical apenas “acompanha” processos históricos externos a ela. A música participa ativamente da produção da experiência histórica, organiza sensibilidades, seleciona memórias, produz representações e pode funcionar como linguagem de resistência. A contribuição maior de Le Goff (1990), nesse debate, está em fornecer o fundamento teórico que autoriza essa ampliação do conceito de documento e, ao mesmo tempo, exige rigor crítico em sua análise. Moraes (2000) e Napolitano (2007) mostram, em plano metodológico, como esse fundamento pode ser aplicado ao campo da música popular. E os estudos sobre o rap evidenciam, em plano empírico, como a música pode operar como arquivo vivo de conflitos e lutas sociais, especialmente quando fala desde lugares historicamente subalternizados. Desse modo, pensar a música historicamente é reconhecer que ela não está à margem da História. Ao contrário, ela é uma de suas formas de inscrição, memória e disputa de sentido.

1.1 O rap como documento na luta antirracista

Pensar o rap como documento na luta antirracista exige partir de uma noção ampliada de documento histórico. Na historiografia contemporânea, documento não é apenas o registro escrito oficial, nem pode ser tomado como prova neutra do passado. Le Goff (1990) afirma que o documento resulta de uma montagem histórica e social, ligada às condições de sua produção, circulação e preservação, razão pela qual deve ser analisado como documento-monumento. Isso significa que ele não transmite o real de forma transparente, mas condensa disputas, intencionalidades, silêncios e imagens que uma sociedade produz sobre si mesma (p. 10-12). Sob essa perspectiva, o rap pode ser lido como documento porque constitui um vestígio

historicamente situado, produzido por sujeitos que elaboram, em linguagem artística, experiências concretas de desigualdade, exclusão e resistência.

O recorte adotado concentra-se no rap produzido e consolidado nas periferias urbanas brasileiras, sobretudo a partir da década de 1990, momento em que, conforme Santos (2008), o rap se afirma como instrumento de denúncia da opressão racial e como nova forma de mobilização negra no país (p. 182). Tal delimitação também dialoga com o cenário educacional intensificado após a Lei 10.639/2003, que, segundo Silva (2021), recolocou na agenda política e pedagógica a discussão sobre a presença da população afrodescendente na história e na cultura ensinadas pela escola brasileira (p. 2-4). Desse modo, a tese central do texto pode ser enunciada com maior precisão: o rap, no Brasil contemporâneo, não apenas registra experiências negras e periféricas, mas atua como documento histórico porque produz memória, interpreta conflitos sociais e disputa narrativas sobre o passado e o presente.

A incorporação da música ao campo das fontes históricas reforça essa possibilidade de leitura. Moraes (2000) sustenta que as transformações teóricas da História e a renovação do conceito de documento tornaram viável tratar a música e a canção popular como fontes capazes de revelar processos pouco explorados pela historiografia, sobretudo aqueles relacionados aos setores subalternos e populares (p. 203-204). Napolitano (2007), por sua vez, observa que os estudos sobre música popular cresceram na área de História por seu caráter interdisciplinar e por permitirem uma abordagem que articula aspectos estéticos, sociológicos e históricos (p. 153-154). Em ambos os casos, a canção deixa de ser mero complemento ilustrativo e passa a ser compreendida como objeto e fonte de investigação. No entanto, essa leitura exige método. Moraes (2000) adverte que a fonte musical não deve ser vista como reflexo direto do social, nem reduzida ao plano do gosto ou da subjetividade, pois toda fonte é atravessada por filtragens culturais. Napolitano (2007) acrescenta que a análise da música popular precisa considerar letra, performance, registro sonoro, circulação e recepção, uma vez que a experiência musical não se esgota no texto escrito (Moraes, 2000, p. 214-215).

Nessa passagem entre documento histórico e documento musical, convém reforçar que a música só pode ser tratada como fonte quando se reconhece sua materialidade específica. Moraes (2000) observa que a canção popular não traduz

de maneira completa e objetiva o passado, mas, como qualquer outra fonte, passa por filtragens sociais e culturais, o que exige do historiador um trabalho crítico atento ao binômio melodia-texto, aos arranjos, aos timbres, à interpretação e às relações sociais que cercam sua produção e recepção (p. 211, 214-215). Em sentido próximo, Napolitano (2007) assinala que a análise histórica da canção deve assumir o jogo entre documento e monumento como central, justamente porque a obra musical não é reflexo passivo da sociedade, mas feixe de tensões, estratégias de legitimação e formas de autorrepresentação social (Napolitano, 2007, p. 162).

Aplicada ao rap, essa base teórico-metodológica permite compreender o gênero como fonte privilegiada para analisar a luta antirracista no Brasil contemporâneo. O rap não deve ser tomado como reprodução imediata da realidade, mas como elaboração crítica de experiências históricas vividas por sujeitos negros e periféricos. Seu valor documental decorre do fato de registrar, em forma poética e sonora, conflitos que atravessam a sociedade brasileira, como a violência policial, o racismo institucional, a desigualdade urbana, a marginalização cultural e o apagamento de referências negras. Ao mesmo tempo, o rap produz memória social, autorrepresentação e vocabulário político para nomear essas experiências. Nessa direção, o documento musical não vale apenas pelo que diz explicitamente, mas pela perspectiva histórica que constrói e pelo lugar social a partir do qual fala.

É precisamente nesse ponto que a especificidade do rap se evidencia em relação a outras expressões musicais. Embora diferentes gêneros possam funcionar como fontes históricas, o rap se distingue, com frequência, pela centralidade da palavra ritmada, pelo teor declaradamente confrontativo de muitas de suas letras, pela forte inscrição na experiência urbana periférica e pela construção de uma fala coletiva que nomeia o racismo, a violência e a desigualdade desde a margem. Por isso, seu valor documental não decorre apenas de tematizar a realidade social, mas de organizá-la como interpretação histórica. Em termos le-goffianos, o rap não é simples registro de um mundo já dado, mas produção social que transforma experiência em memória e memória em intervenção discursiva, razão pela qual deve ser lido não como espelho do real, mas como documento-monumento atravessado por disputas de poder e de representação (Le Goff, 1990, p. 540, 546).

Essa discussão ganha densidade no contexto da educação brasileira. Silva (2021) mostra que a discriminação racial na escola não se limita a episódios pontuais, mas se dissemina pelos âmbitos administrativo, pedagógico e político-social, incidindo sobre currículo, avaliação, prática docente e relações entre escola e sociedade (p. 2-3). O autor também assinala que a educação antirracista surge como resposta aos processos de silenciamento e invisibilização do racismo, que contribuem para sua naturalização no cotidiano escolar (Silva, 2021, p. 2-3). Ferreira (2012), em diálogo com esse quadro, define a educação antirracista como um conjunto de estratégias organizacionais, curriculares e pedagógicas voltadas à promoção da igualdade racial e à eliminação de discriminações individuais e institucionais (Silva, 2021, p. 3). Além disso, sua análise evidencia que a forma como os professores ensinam transmite mensagens sobre raça, história e pertencimento, o que torna indispensável a formação continuada para o trato crítico da questão racial na escola (Ferreira, 2012, p. 276). Desse modo, pensar o rap no campo educacional não significa transformá-lo em recurso didático automático, mas reconhecê-lo como uma fonte capaz de tensionar o currículo eurocêntrico e de ampliar o repertório histórico e cultural legitimado pela escola (Ferreira, 2012, p. 279-280).

Nessa direção, vale explicitar que a escola não apenas transmite conteúdos, mas seleciona, hierarquiza e legitima determinados saberes em detrimento de outros. Ferreira (2012) mostra que a educação antirracista exige revisão do currículo formal e do currículo oculto, além da nomeação explícita de questões como racismo, poder, exclusão e justiça social, em lugar de abordagens genéricas sobre diversidade (Ferreira, 2012, p. 277-279). Já estudos sobre o cotidiano escolar indicam que o silenciamento das relações raciais, a concentração do debate em datas comemorativas e a ideia de que esse tema pertence apenas a algumas disciplinas reforçam a permanência de modelos eurocêtricos tomados como universais e neutros (Silva, 2021, p. 3; Ferreira, 2012, p. 278-279). Inserido nesse cenário, o rap se torna relevante não apenas por trazer novos conteúdos, mas por questionar os próprios critérios que definem o que pode ser reconhecido como conhecimento legítimo no espaço escolar.

Nessa direção, o estudo de Souza, Oliveira e Farias (2023) é particularmente relevante ao afirmar que o rap atua como sujeito de denúncia das injustiças, do

racismo social e do racismo transmitido pela escola, anunciando possibilidades de educação antirracista para além do cânone eurocêntrico (Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 1). Os autores sustentam que a educação formal brasileira foi historicamente marcada pela branquitude e pela centralidade de referências brancas, ao passo que saberes e experiências negras foram subalternizados. Por isso, o rap aparece em seu trabalho como agente educador, isto é, como prática cultural que produz leitura crítica do mundo e desloca o monopólio da escola sobre a formação. Tal formulação é importante porque mostra que o rap não apenas denuncia o racismo, mas organiza sentidos sobre história, cultura, ancestralidade e identidade, tornando-se uma via de elaboração política da experiência negra.

O rap pode ser entendido como leitura crítica das experiências negras e periféricas porque não apenas transforma sofrimento social em tema, mas converte essa experiência em linguagem de interpretação do mundo. Ao tratar o rap como agente educador, Souza, Oliveira e Farias destacam que ele instiga uma leitura crítica da “palavra-mundo” desde as periferias e seus corpos-territórios, ultrapassando os limites da escolarização formal e produzindo sentidos sobre pertencimento, ancestralidade, exclusão e resistência (Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 5). O rap registra a experiência negra e periférica, mas também a interpreta politicamente, disputando o significado social dessa experiência e recusando sua leitura pelas lentes exclusivas da história oficial.

A relação entre rap e militância antirracista também é destacada por Santos (2008). Segundo o autor, uma mudança importante da mobilização negra na década de 1990 foi a reutilização da música, por meio do rap, como forma de denunciar e condenar a opressão racial brasileira. Jovens afro-brasileiros das periferias passaram a cantar e relatar, em linguagem crítica, as violências racial e social a que estavam submetidos, convertendo o rap em nova forma de luta negra e em veículo de comunicação e denúncia contra a discriminação de raça e de classe (Santos, 2008, p. 169-170). O rap não aparece apenas como manifestação cultural periférica, mas como prática de intervenção pública, capaz de romper o silêncio em torno da questão racial e de se somar às formas clássicas de organização do movimento negro. Nessa chave, o gênero funciona como documento da luta antirracista porque registra tanto as estruturas de opressão quanto a emergência de novas formas de consciência e ação política (Santos, 2008, p. 181-182).

O caso dos Racionais MC's é exemplar nesse processo. No artigo de Souza, Oliveira e Farias (2023), o grupo aparece como decisivo na primeira fase do rap brasileiro por afirmar politicamente a raça como valor positivo, a periferia como lugar de produção de saber e a denúncia da opressão policial e estatal como parte de uma pedagogia crítica da sobrevivência negra. Os autores também mostram que “Sobrevivendo no inferno” se tornou referência central na música popular brasileira e irradiou impactos para outros segmentos artísticos da periferia (Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 6). Assim, a obra dos Racionais adquire força documental porque formula uma interpretação do país a partir da experiência negra periférica, rompendo com as narrativas dominantes que, durante muito tempo, falaram sobre a periferia sem lhe reconhecer voz própria.

Outros exemplos analisados por Souza, Oliveira e Farias (2023) ampliam essa compreensão. Ao discutir Baco Exu do Blues, os autores mostram como o rap denuncia o embranquecimento de produções culturais negras e explicita processos de apropriação cultural. No caso de BK, evidenciam a crítica à sexualização dos corpos negros como objetos exóticos para o desejo branco. Em Preta Rara, destacam a denúncia da ausência de referências negras na escola, especialmente quando a artista explicita que nomes como Dandara não aparecem no ensino formal. Em Thiago Elnino, ressaltam a crítica à escola como espaço que frequentemente nega autonomia e reconhecimento às juventudes negras, enquanto o hip-hop¹ e o rap aparecem como experiências formativas alternativas (Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 6). Esses exemplos mostram que o rap documenta não apenas agressões raciais diretas, mas também formas simbólicas e institucionais de exclusão, como o apagamento curricular, a captura cultural e a negação de ancestralidades negras.

Tomados em conjunto, esses casos mostram que o rap não opera apenas como testemunho da marginalização, mas como forma de disputa narrativa. Ao trazer para o centro do debate temas como apagamento curricular, apropriação cultural, sexualização racializada e negação de autonomia às juventudes negras, essas produções complementam e tensionam versões oficiais da história, expondo aquilo que os discursos escolares e institucionais frequentemente silenciam. Em

¹ Hip-hop é um movimento cultural e artístico surgido nas periferias urbanas dos Estados Unidos na década de 1970, reunindo elementos como rap, DJ, break dance e grafite, frequentemente associados à expressão da juventude negra e periférica.

outros termos, o que esses exemplos demonstram em relação à tese central é que o rap documenta a experiência negra e periférica ao mesmo tempo em que reabre o campo da memória histórica, reinscrevendo sujeitos antes marginalizados como intérpretes autorizados do país.

A relevância desse ponto se torna ainda mais evidente quando se observa a persistência da história oficial no espaço escolar. Ferreira (2012) demonstra que estudantes tendem a reiterar as narrativas consagradas pelos livros didáticos, como a centralidade da Princesa Isabel na abolição, ao mesmo tempo que desconhecem outras figuras negras fundamentais para a história brasileira. Em sua análise, isso revela o caráter eurocêntrico dos materiais e das práticas escolares, bem como a insuficiência de uma educação que não problematiza o apagamento das lutas negras (Ferreira, 2012, p. 276). Nesse cenário, o rap pode contribuir para deslocar a centralidade dessas narrativas, não porque substitua o trabalho historiográfico, mas porque reinscreve sujeitos negros como protagonistas de memória, crítica e produção de conhecimento. Ele amplia o arquivo de referências com que a escola pode operar e obriga o ensino de História a rever o que reconhece como fonte legítima e como sujeito histórico.

Convém destacar, ainda, que a contribuição do rap para a luta antirracista não se esgota em sua dimensão de denúncia, pois sua relevância também se manifesta na capacidade de tensionar os critérios de legitimidade que historicamente definiram quais saberes, linguagens e sujeitos poderiam ocupar lugar de centralidade no espaço escolar. Ao discutir a educação antirracista, Ferreira (2012) ressalta que seu efetivo desenvolvimento depende de estratégias organizacionais, curriculares e pedagógicas comprometidas com a promoção da igualdade racial e com o enfrentamento de discriminações de caráter individual e institucional, o que exige uma revisão crítica das práticas escolares para além de ações episódicas ou comemorativas (Ferreira, 2012, p. 278). Nessa mesma direção, Souza, Oliveira e Farias (2023) mostram que o rap, ao assumir a condição de agente educador, opera como linguagem de elaboração crítica da experiência negra, convertendo vivências marcadas pelo racismo, pela exclusão e pela negação de reconhecimento em interpretação social e política do mundo (Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 6). Assim, ao ser incorporado como fonte de reflexão histórica e educacional, o rap não apenas amplia o repertório temático da escola, mas também desestabiliza hierarquias

epistêmicas consolidadas, ao afirmar a periferia e a experiência negra como lugares legítimos de produção de conhecimento. Tal movimento é particularmente relevante porque permite compreender que uma educação antirracista não se constrói somente pela inclusão de novos conteúdos no currículo, mas pela reconfiguração dos próprios fundamentos que organizam a seleção do que deve ser ensinado, de quem pode falar e de quais memórias são reconhecidas como historicamente significativas.

Convém destacar com maior ênfase que o potencial educativo do rap não se reduz à transmissão de informações sobre racismo ou história negra. Seu alcance formativo também reside na produção de consciência histórica e política, isto é, na capacidade de relacionar experiência vivida, memória coletiva e leitura crítica da realidade. Quando Thiago Elnino afirma que “nem todo livro foi feito para livrar” e que o hip-hop lhe ensinou uma autonomia que a escola não lhe deu, o que se evidencia não é apenas um conteúdo alternativo, mas uma crítica à forma como determinados conhecimentos são autorizados e outros são deslegitimados no processo educativo (Elnino, 2017 apud Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 7). Em convergência com isso, o artigo de Souza, Oliveira e Farias (2023) sustenta que o rap atua como agente educador porque politiza, ressignifica estereótipos e partilha uma leitura de mundo capaz de subverter a ordem racista de dominação (Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 5, 7, 9). Desse modo o rap educa não apenas pelo que informa, mas pelo modo como forma sujeitos capazes de interpretar criticamente a história e de se reconhecer como parte ativa dela.

Nesse sentido, afirmar que o rap é documento na luta antirracista significa reconhecê-lo como fonte histórica legítima para compreender experiências negras e periféricas no Brasil contemporâneo. Sua força não reside em uma suposta objetividade imediata, mas na capacidade de elaborar criticamente a experiência social, registrar conflitos, construir memória e disputar sentidos sobre o passado e o presente. Quando analisado com rigor, o rap permite ler a violência racial, a exclusão escolar e a resistência negra a partir de vozes historicamente marginalizadas. Por isso, mais do que um recurso cultural acessório, ele pode ser compreendido como produção estética, política e intelectual que participa da luta antirracista ao mesmo tempo em que a documenta. É justamente essa potência documental, crítica e política que se torna mais evidente quando se observam

trajetórias e obras específicas do rap brasileiro, como as de Racionais MC's e Sabotagem, cujas canções transformam memória periférica, denúncia social e experiência negra em leitura histórica do país.

2 Racionais MC's e Sabotagem: rap, documento histórico e luta antirracista

A análise das músicas de Racionais MC's e Sabotagem também pode ser situada no mesmo horizonte teórico que orientou toda a construção até aqui: a ampliação da escrita da história para novos objetos, novas linguagens e novas perspectivas. Com a renovação historiográfica do século XX, especialmente sob a influência da tradição dos *Annales* e da chamada História Nova, a narrativa histórica deixou de se limitar aos acontecimentos políticos e militares e passou a incorporar práticas culturais, formas de sensibilidade e experiências coletivas antes tratadas como secundárias. Nesse movimento, a música deixa de aparecer como mero recurso ilustrativo e passa a poder ser lida como linguagem histórica, como forma de memória e como inscrição social do conflito (Burke, 1992, p. 13-15).

Essa mudança teórica só se torna fecunda quando se assume, com Jacques Le Goff (1990), que o documento não é neutro nem inocente, mas resultado de uma construção histórica e social. Aplicada à música, essa formulação impede que a canção seja tratada como reflexo imediato do real e permite compreendê-la como documento-monumento, isto é, como produção simbólica atravessada por escolhas, silêncios, disputas e projetos de memória. Nesse sentido, o rap não interessa apenas porque fala de racismo, prisão, favela ou desigualdade, mas porque organiza essas experiências em linguagem pública, crítica e histórica (Le Goff, 1990, p. 10-12; 110-111).

No plano metodológico, essa leitura se articula também ao que já foi desenvolvido com base em Moraes (2000) e Napolitano (2007). A canção popular pode ser lida como fonte histórica porque condensa afetos, tensões, identidades, vocabulários e perspectivas sociais que dificilmente aparecem com a mesma intensidade nos documentos institucionais. No caso do rap, essa potência se intensifica, porque a palavra ritmada, a oralidade, a performance e a posição de fala se unem para transformar a experiência periférica em interpretação do país. Trata-se, portanto, de uma música que não apenas acompanha a realidade, mas

participa ativamente da produção de sentidos sobre ela (Moraes, 2000, p. 203-204; 217).

No Brasil, essa força histórica do rap aparece com nitidez desde os anos 1990, quando o gênero se consolidou como linguagem de denúncia da opressão racial e como instrumento de luta negra. Como já afirmado nos textos anteriores, o rap passa a permitir que sujeitos negros e periféricos formulem em primeira pessoa a violência policial, a desigualdade urbana, a prisão, o racismo e a exclusão, deslocando a periferia da posição de objeto de observação para a condição de sujeito de fala. É justamente nesse ponto que Racionais MC's e Sabotagem se tornam importantes: ambos transformam o rap em memória, denúncia, autorrepresentação e intervenção política (Santos, 2008, p. 169-171; 181-182).

As canções analisadas neste capítulo evidenciam que o rap ultrapassa a condição de manifestação artística e pode contribuir para processos educativos comprometidos com a educação antirracista. Ao abordar temas como racismo estrutural, violência policial, encarceramento, apagamento histórico, ancestralidade e identidade negra, essas produções oferecem possibilidades de reflexão crítica sobre a realidade brasileira e ampliam o repertório de fontes que podem ser mobilizadas no ensino de História.

Nesse sentido, as obras de Racionais MC's, Sabotagem e Djonga permitem problematizar narrativas historicamente naturalizadas, favorecendo a valorização das experiências negras e periféricas como produtoras de conhecimento. Mais do que ilustrar conteúdos escolares, o rap pode atuar como linguagem capaz de estimular a consciência histórica, o reconhecimento da diversidade e o enfrentamento das desigualdades raciais, contribuindo para a construção de práticas pedagógicas alinhadas aos princípios da educação antirracista.

2.1 Racionais MC's: denúncia, memória e leitura crítica da experiência negra periférica

Racionais MC's integra e forma a própria história do rap brasileiro, ocupando um lugar central na consolidação do gênero como linguagem de denúncia, memória

e enfrentamento político. Por isso, antes de observar as canções selecionadas, convém situar o grupo no interior desse percurso histórico, destacando sua importância para a constituição do rap nacional como espaço de leitura crítica da realidade social, racial e periférica. Formado em São Paulo no final dos anos 1980, o grupo se consolidou como uma das vozes mais importantes do chamado rap consciência, especialmente a partir da década de 1990, quando passou a transformar em linguagem musical a denúncia do racismo, da violência policial, da desigualdade urbana e da criminalização da juventude negra e periférica. Sua trajetória é central porque ajudou a deslocar o rap do lugar de manifestação cultural marginal para o de intervenção pública e política, fazendo da música um meio de leitura crítica da sociedade brasileira e de afirmação da experiência negra como produtora de interpretação histórica (Santos, 2008, p. 169-171).

Com Racionais MC's, essa operação assume forma mais frontal, mais programática e mais acusatória. O grupo trabalha o rap como linguagem de confronto direto com o racismo estrutural, com o sistema penal, com a falsa democracia racial e com a vigilância constante sobre o corpo negro. Ao mesmo tempo, faz da música um espaço de leitura histórica da periferia, em que a experiência negra é transformada em documento, arquivo e denúncia. Por isso, suas canções não apenas narram a exclusão: elas desmontam as justificativas sociais e institucionais que a naturalizam (Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 5-6).

Partindo agora para o conhecimento e a análise de algumas das canções mais emblemáticas do grupo, o percurso se inicia por uma composição que explicita, de forma particularmente contundente, a denúncia do racismo e da violência estrutural no Brasil. Na canção "Racistas Otários", os Racionais MC's formulam de maneira direta uma crítica ao racismo estrutural brasileiro, articulando desigualdade racial, seletividade penal, hipocrisia da democracia racial e violência institucional. A relevância da música está justamente em demonstrar que o problema não se restringe à pobreza em sentido abstrato, mas envolve a forma específica como o corpo negro é lido, vigiado, controlado e criminalizado no interior da ordem social brasileira. Ao denunciar que "o sistema é racista cruel" e que "negro e branco pobre se parecem, mas não são iguais", a canção desmonta a interpretação segundo a qual a desigualdade nacional poderia ser explicada apenas por critérios econômicos, evidenciando que a raça continua operando como fator decisivo na produção da

suspeição, da punição e da exclusão. Desse modo, a música se apresenta como leitura crítica da sociedade brasileira e como documento da luta antirracista, na medida em que transforma em linguagem pública a percepção de que o racismo não é desvio ocasional, mas estrutura permanente das relações sociais.

[...] O sistema é racista cruel
Negro e branco pobre se parecem mas não são iguais
Infalível na teoria inútil no dia a dia [...] Racistas Otários (Racionais MC's, 1993)

Após a leitura da letra, torna-se claro que a canção constrói uma crítica de densidade política. Quando afirma que “negro e branco pobre se parecem, mas não são iguais”, a música desmonta a interpretação que reduz a desigualdade ao fator exclusivamente econômico e mostra que o racismo cria uma hierarquia própria no interior da pobreza. O ponto central da letra está em mostrar que polícia, justiça, mídia e violência institucional não recaem da mesma forma sobre todos. Ao denunciar que a lei é “infalível na teoria” e “inútil no dia a dia”, a música revela o abismo entre o discurso jurídico da igualdade e a experiência concreta da população negra. Desse modo, “Racistas Otários” funciona como documento histórico porque exemplifica como a cultura absorve a prática cotidiana do racismo.

Na faixa “Diário de um Detento”, os Racionais MC's deslocam essa crítica para o interior do cárcere, transformando a prisão em ponto de observação da violência estatal e da descartabilidade da vida periférica. A música se torna particularmente importante porque não narra o cárcere a partir de fora, mas a partir da perspectiva de quem está submetido à sua lentidão, à sua humilhação e à sua proximidade constante com a morte.

[...] Cada detento, uma mãe, uma crença
Minha vida não tem tanto valor
O ser humano é descartável no Brasil [...] Diário de um Detento (Racionais MC's, 1997)

A leitura da canção mostra que a prisão aparece como espaço em que o tempo se arrasta, a vida perde valor e o sofrimento se torna rotina. A frase “cada detento, uma mãe, uma crença” devolve humanidade ao preso, rompendo a redução do encarcerado a número, tipo penal ou resíduo social. Ao mesmo tempo, a

constatação de que sua vida vale menos do que “seu celular, seu computador” torna explícita a hierarquia brutal que regula a existência no Brasil. O Massacre do Carandiru, ocorrido em 2 de outubro de 1992 na Casa de Detenção de São Paulo, foi uma ação policial que resultou na morte de 111 presos durante a repressão a uma rebelião, tornando-se um dos episódios mais violentos e emblemáticos da história do sistema prisional brasileiro. Na canção, esse acontecimento não surge como exceção, mas como consequência coerente de um sistema que já produz abandono, degradação e descartabilidade antes mesmo do tiro final. A música faz mais do que relatar um episódio; ela interpreta historicamente a função do cárcere no país.

Ao longo de “Negro Drama”, os Racionais MC’s articulam memória, raça, ascensão social, permanência da origem e vigilância sobre o sucesso negro. Trata-se de uma canção decisiva porque recusa a leitura simplificada da mobilidade social e mostra que o negro que ascende continua sendo observado, interpretado e julgado pela marca de sua origem periférica e racial.

[...] Entre o sucesso e a lama
O dinheiro tira um homem da miséria
Mas não pode arrancar de dentro dele a favela [...]
Negro Drama (Racionais MC’s, 2002)

Depois da leitura da letra, torna-se ainda mais nítido que “Negro Drama” não é uma música de superação em sentido convencional. Ao afirmar que o dinheiro tira um homem da miséria, mas não arranca dele a favela, a canção desmonta a lógica meritocrática e reinscreve o sucesso negro em uma história longa de exclusão, trauma e cobrança social. Há também um gesto importante de autoarquivamento: quando a letra fala em “histórias, registros e escritos”, reivindica para si o estatuto de testemunho e de memória histórica. Nesse movimento, a canção converte a experiência singular narrada pelo eu lírico² em chave de interpretação da condição negra periférica no Brasil, mostrando que a ascensão social não dissolve o estigma racial, mas apenas o reconfigura em outro patamar. Assim, “Negro Drama”

² O eu lírico é a voz que fala em um poema ou texto poético. Ele não é necessariamente o autor real do texto. É uma “voz criada” para expressar sentimentos, pensamentos, lembranças e emoções dentro da obra.

transforma a experiência negra periférica em documento de memória, denúncia e autorrepresentação.

Também é importante apresentar “Sabotagem”³, nome artístico de Mauro Mateus dos Santos, como uma figura decisiva do rap paulista e da cultura periférica urbana. Oriundo da Favela do Canão, na zona sul de São Paulo, o artista construiu uma obra marcada pela combinação entre memória da quebrada, experiência da sobrevivência, ética do rap e forte vínculo com o território e com a coletividade. Sua importância não se limita ao reconhecimento artístico: Sabotagem tornou-se referência porque fez do rap uma linguagem de compromisso com a periferia, transformando a vida cotidiana, a violência, a fé, a comunidade e a possibilidade de reconstrução em matéria de elaboração musical e política. Por isso, antes de observar suas canções, convém situá-lo como um dos nomes mais emblemáticos do rap brasileiro, cuja trajetória e obra ajudam a compreender o gênero como espaço de denúncia, memória e afirmação periférica.

Se nos Racionais MC’s predomina uma fala mais frontal e estrutural, com Sabotagem a experiência periférica é reorganizada por uma linguagem mais narrativa, mais comunitária e mais atravessada por ancestralidade, território e sobrevivência cotidiana. Ainda assim, a função histórica do rap permanece a mesma: produzir leitura crítica da realidade, transformar vivência em linguagem pública e disputar o modo como a periferia negra será narrada. Com Sabotagem, o confronto não desaparece, mas convive com uma imaginação mais orgânica de coletividade, de continuidade e de reconstrução (Napolitano, 2007, p. 168-169).

2.2 Sabotagem: ancestralidade, negritude e permanência histórica

Ao tratar de “Cabeça de Nego”, Sabotagem articula ancestralidade africana, religiosidade afro-brasileira, crítica social e permanência histórica da experiência negra. A canção é especialmente relevante porque reinscreve a negritude em uma longa duração histórica, ligando África, Brasil, periferia, terreiro, dor e resistência num mesmo campo simbólico.

³ Sabotagem, Sabotage e Sabota são variações de nomeação.

Sabotagem é a forma em português, ligada à ideia de resistência ou ruptura. Sabotage é o nome artístico, com influência internacional do hip-hop. Sabota é uma forma reduzida e popular, usada como apelido.

[...] O nego não para no tempo
 Suas origens vêm de Angola há um bom tempo
 Faço o que faço, não quero pedaço [...]
 Cabeça de Nego (Sabotagem, 2002)

A análise da letra mostra que Sabotagem não constrói a identidade negra apenas como marca de sofrimento, mas também como continuidade histórica e força de permanência. Quando afirma que “o nego não para no tempo” e que suas origens vêm de Angola, a música rompe com a imagem do negro como sujeito sem passado ou sem centralidade. Ao mesmo tempo, a presença de termos como tormento, maracutaia, sede e pobreza impede que a origem seja idealizada em abstrato. O passado africano e o presente periférico aparecem ligados por uma mesma história de violência e resistência. A canção, assim, transforma ancestralidade em leitura crítica do presente.

Ao abordar “Rap é Compromisso”, Sabotagem formula de modo explícito uma ética do rap. A repetição de que o rap é compromisso, e não viagem, funciona como princípio organizador da música e define o gênero como responsabilidade com a palavra, com a quebrada e com a experiência vivida. A canção é decisiva porque reconhece a proximidade cotidiana entre periferia, crime, fama e sobrevivência, mas se recusa a transformar esse circuito em ideal.

[...] O rap é compromisso, não é viagem
 Deus ajuda, é verdade, vai na fé, não na sorte
 A minha parte não vou fazer pela metade, nunca é
 Tarde, Sabotage, esta é a vantagem [...]
 Rap é Compromisso (Sabotagem, 2000)

Com a letra, percebe-se que a música não romantiza o crime, embora conheça suas dinâmicas por dentro. Ao dizer que a vida do crime não é pra ninguém, Sabotagem desloca a violência para o plano da experiência que precisa ser compreendida e superada, não glorificada. O rap aparece como alternativa ética e política a essa lógica, como forma de não fazer “pela metade” a própria parte. A música estabelece uma diferença fundamental entre conhecer a brutalidade do mundo e aceitá-la como destino. O compromisso do rap, aqui, é com a verdade da experiência periférica e com a possibilidade de transformá-la em linguagem crítica.

Quando constrói “Um Bom Lugar”, Sabotagem amplia essa ética para uma imaginação mais afirmativa do território. A música não ignora a violência, a repressão policial, o preconceito e o abandono, mas insiste na possibilidade de construir coletivamente um espaço de dignidade, pertencimento e sobrevivência desde dentro da própria periferia.

[...] Um bom lugar se constrói com humildade
 Só de arma pesada, inferno em massa, vem violentando
 A minha quebrada, basta!
 Tem que ter fé aqui sim, tem que insistir, humilde, só
 Assim para progredir enfim [...]
 Um Bom Lugar (Sabotagem, 2000)

A leitura da letra mostra que a canção trata a quebrada não apenas como espaço de dor, mas também como lugar de produção cultural, aprendizado, fé e reconstrução coletiva. Quando Sabotagem afirma que “um bom lugar se constrói com humildade”, ele desloca a periferia do campo da pura carência para o da construção comunitária. A presença do rap, do grafite, do break, da união e da perseverança mostra que a cultura periférica não é simples efeito do sofrimento, mas resposta ativa a ele. A música, assim, documenta o abandono e a repressão, mas também projeta um horizonte de dignidade e de recomposição do tecido social.

2.3 Djonga, rap e a luta antirracista: a letra como documento, denúncia e disputa de narrativa

Antes de avançar para a análise das canções, convém situar Djonga no interior da cena do rap brasileiro contemporâneo. Nome artístico de Gustavo Pereira Marques, o rapper nasceu e cresceu em Belo Horizonte, cidade que ele próprio reivindica como marca política, cultural e social de sua trajetória; foi nela também que, ainda jovem, passou a frequentar duelos de MCs e outros espaços da cena hip-hop local, iniciando um percurso artístico que começou a se consolidar por volta de 2012, ganhou maior projeção em 2016 e se ampliou nacionalmente com o disco de estreia, em 2017. Sua formação musical e poética foi atravessada por referências diversas, entre elas Racionais MC's, Criolo, Emicida e Cazuza, artistas que ajudaram a moldar tanto sua escrita quanto sua compreensão do rap como

linguagem crítica. Além disso, Djonga quase concluiu a graduação em História tendo cursado até o sétimo período na Universidade Federal de Ouro Preto, dado importante porque ajuda a compreender a densidade histórica, política e racial que atravessa sua obra, marcada pela articulação entre memória negra, denúncia social e leitura crítica da realidade brasileira.

A leitura da obra de Djonga pode ser sustentada a partir de um campo historiográfico que amplia o conceito de documento e abre a escrita da história para novos objetos, novas linguagens e novas abordagens. A tradição dos *Annales* e da chamada Nova História contribui para deslocar a disciplina da narrativa restrita aos acontecimentos políticos e militares para uma história-problema, aberta à interdisciplinaridade e às diversas formas de produção humana, inclusive a música. Burke (1992) sintetiza esse movimento ao destacar a substituição da narrativa tradicional por uma história de “todas as atividades humanas” e fundada na colaboração com outras disciplinas (p. 13-15). Nessa direção, Le Goff (1990) fornece o fundamento para pensar a canção como documento histórico, ao sustentar que o documento não é neutro nem inocente, mas um “documento-monumento”, isto é, uma construção histórica atravessada por poder, seleção, memória e disputa de sentido (p. 10-12; 110-111). Isso significa que a música não deve ser tratada como espelho automático do real, mas como produção social que registra, organiza e interpreta experiências históricas.

Esse quadro teórico se torna fecundo quando articulado aos estudos de Moraes (2000) e Napolitano (2007). Moraes (2000) mostra que a canção popular pode revelar “zonas obscuras da história” e captar experiências de grupos frequentemente deslocados do centro da narrativa historiográfica, justamente por condensar sensibilidades, conflitos e linguagens sociais que nem sempre aparecem com a mesma força nos documentos institucionais (Moraes, 2000, p. 203-204; 217). Napolitano (2007) o, por sua vez, propõe que a música popular precisa ser analisada em sua espessura histórica, considerando letra, performance, gravação, circulação e recepção, já que o fonograma também carrega as marcas de uma época (Napolitano, 2007, p. 153-154; 168-169). Assim, se a música pode ser lida como documento histórico, o rap se torna um caso especialmente forte, porque reúne palavra, ritmo, memória, conflito social e posicionamento político num mesmo gesto expressivo.

No caso da música brasileira, Santos (2008) demonstra que, desde os anos 1990, o rap se afirmou como nova forma de luta negra e como veículo de denúncia da discriminação de raça e de classe, permitindo que jovens negros das periferias transformassem a música em intervenção pública contra o silêncio racial (Santos, 2008, p. 169-171; 181-182). Souza, Oliveira e Farias (2023) aprofundam essa leitura ao definir o rap como “sujeito de denúncia” das injustiças, do racismo social e do racismo reproduzido pela escola, além de enfatizarem seu papel de agente educador e de linguagem capaz de produzir leitura crítica da realidade (Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 2; 5). Em outros termos, o rap não apenas fala do racismo: ele disputa o modo como o racismo, a experiência negra e a periferia serão narradas no espaço público. É precisamente nesse ponto que Djonga se torna exemplar. Sua escrita é mais agressiva, mais frontal e mais incisiva porque transforma a letra em acusação, contra-acusação e enfrentamento. Sua firmeza não é excesso retórico, mas forma estética e política de recusar a posição subalterna que a ordem racial brasileira historicamente reservou ao sujeito negro.

A escolha das canções analisadas a seguir responde ao objetivo de compreender de que modo Djonga transforma o rap em linguagem de denúncia, memória e interpretação crítica da experiência negra no Brasil contemporâneo. A seleção privilegia músicas que, embora distintas entre si em tom e construção poética, permitem observar eixos recorrentes em sua obra, como o racismo estrutural, a violência que atravessa a vida da população negra, a experiência periférica, a ascensão social tensionada pela origem, o trauma, a masculinidade e a disputa por voz e reconhecimento. Nesse sentido, a análise dessas composições se justifica porque elas condensam, em diferentes registros, aquilo que o percurso teórico deste trabalho vem sustentando: o rap não atua apenas como expressão artística, mas como documento musical capaz de registrar conflitos históricos, produzir leitura crítica da realidade e disputar narrativas sobre o lugar do negro na sociedade brasileira. Assim, as músicas escolhidas acompanham o texto por oferecerem um conjunto expressivo de temas, imagens e formulações que tornam particularmente visível a força política e histórica da escrita de Djonga.

Em “Conversa com uma menina branca”, Djonga constrói talvez uma das formulações mais claras do racismo estrutural em sua obra. A canção começa num terreno aparentemente comum, “era uma conversa com uma mina branca só uma

conversa”, mas rapidamente desloca a comparação entre sofrimentos individuais para um plano estrutural. A virada decisiva ocorre quando o eu-lírico afirma: “eu disse que não era sobre ela, que se fosse individual existia uns barraco e não tinha favela”. A força dessa passagem está em negar a leitura liberal que equaliza sofrimentos sem considerar a estrutura racial que os organiza. Quando o eu lírico afirma “não era sobre ela”, o que está em jogo não é a recusa da dor da interlocutora, mas a recusa da falsa equivalência entre precariedades distintas. Nesse ponto, a canção também se articula a uma dimensão central da experiência negra no Brasil: a relação historicamente desigual entre racismo e violência policial. A presença da polícia, longe de aparecer apenas como instrumento neutro de proteção da ordem, surge marcada por seletividade, suspeição e controle, incidindo com maior intensidade sobre corpos negros e periféricos. Desse modo, a ação policial não pode ser entendida apenas como resposta a conflitos pontuais, mas como parte de uma estrutura social que distribui de maneira desigual vigilância e punição. A música expõe que, no Brasil, raça altera o peso da polícia, da prisão, do abuso, do transporte, da infância e da morte. O encerramento do diálogo em “chamando a polícia” torna a canção ainda mais contundente, porque mostra como a autoridade estatal reaparece como dispositivo de proteção da branquitude e de punição do corpo negro, inclusive quando a conversa tratava justamente da desigualdade na distribuição da violência. Nessa chave, Djonga desloca o debate do plano moral para o plano histórico: o racismo não é reduzido a atitude individual, mas aparece como estrutura que produz favela, encarceramento, suspeição e vulnerabilidade diferenciada. É exatamente esse tipo de operação que faz do rap um documento histórico no sentido forte proposto por Le Goff, isto é, uma produção que não apenas registra um conflito, mas organiza uma interpretação crítica dele (Le Goff, 1990, p. 10-12; 110-111).

[...] Na conversa com uma menina branca, ela que disse que já apanhou, que ninguém apoiou, que neguin adorou
 Lá na rua, facada no mano, podiam ajudar, mas ninguém
 Encostou, ninguém quer ter culpa, se é que cê me Entende, neguin tá morrendo e os neguin só olhou [...]
 Conversa com uma menina branca (Djonga, 2022)

Lida, a canção evidencia que o centro do conflito não está apenas na divergência entre dois sujeitos, mas na impossibilidade de equiparar experiências

socialmente desiguais. A força da letra está em expor o momento em que a conversa deixa de ser troca e passa a funcionar como mecanismo de reposição da hierarquia racial. O eu lírico percebe que, sempre que tenta deslocar a discussão para o plano estrutural, a interlocutora recoloca a dor no plano individual, neutralizando a crítica ao racismo. O desfecho com a polícia não é mero choque narrativo: ele condensa o argumento da música, porque transforma em ato a assimetria que antes aparecia na fala. Assim, o que a letra inteira revela não é apenas um desencontro de perspectivas, mas a permanência de um sistema em que o desconforto branco é prontamente protegido, enquanto a indignação negra é rapidamente convertida em ameaça.

Analisando “Fome”, Djonga desloca a crítica racial para a gramática da ascensão, da identificação e da permanência da carência histórica. A repetição de “ainda tenho fome” não se limita ao desejo de prosperar; ela aponta para uma falta estrutural que atravessa gerações e que permanece mesmo depois da mobilidade material. A canção associa consumo, ambição, ancestralidade e exclusão num mesmo campo semântico. Quando o eu lírico diz que usa “roupa cara para fazer valer o algodão colhido pelos ancestrais”, ele transforma o signo da moda em reparação simbólica. Não se trata de ostentação vazia, mas de reinscrição do corpo negro num espaço de dignidade historicamente negado. Ao afirmar que “roubaram nossas gírias” e que, por isso, não aceita ser acusado de exclusão, Djonga articula apropriação cultural, mercado e pertencimento. A música demonstra que a linguagem negra é celebrada quando pode ser consumida, mas continua sendo criminalizada quando ligada aos sujeitos que a produziram. O ponto aqui é que “Fome” mostra como o racismo não atua apenas pela exclusão direta, mas também pela apropriação, pela captura de códigos culturais e pela dificuldade de transformar conquista individual em justiça coletiva. Essa leitura converge com Moraes (2000) e Napolitano (2007), porque evidencia a canção como condensação de conflito social e como elaboração simbólica de experiências históricas que os documentos oficiais frequentemente reduzem ou silenciam (Moraes, 2000, p. 203-204; 217).

[...] Usando roupa cara pra fazer valer o algodão colhido pelos ancestrais
Vitória ou vingança, eu fiz meu nome
Mudar minha realidade era uma causa urgente [...]
Fome (Djonga, 2025)

A leitura da canção mostra que a fome nomeada por Djonga não pode ser entendida apenas como carência material. Ao longo da letra, ela se desdobra como desejo de restituição, necessidade de reconhecimento, impulso de transformação e recusa da acomodação. O texto da música é construído sobre uma tensão constante entre conquista e insuficiência: mesmo quando há ascensão, ainda resta algo por disputar. Essa lógica impede que o sucesso seja lido como resolução e faz da fome uma energia histórica, ligada ao que foi negado aos ancestrais e ao que continua sendo negado no presente. A canção ganha ainda mais densidade quando aproxima linguagem, consumo, exclusão e religiosidade, mostrando que a luta não é somente por sobrevivência econômica, mas também por inscrição simbólica e por direito à centralidade.

Seguindo em “Até sua alma”, Djonga radicaliza a tensão entre reparação, visibilidade e enfrentamento. A fórmula “devolve o que é nosso” estabelece de saída a chave da canção: não se trata de pedir inclusão, mas de reivindicar restituição. A riqueza, a festa, o carro de luxo, a circulação noturna e a presença negra em espaços de prestígio não aparecem como simples sinais de êxito individual; tornam-se resposta histórica a uma ordem racial fundada na escravidão, entendida aqui como sistema de exploração que sustentou a colonização brasileira por mais de três séculos e estruturou de forma duradoura as hierarquias sociais e raciais do país. Ao mesmo tempo, a canção permite perceber que essa ascensão se dá no interior de um sistema capitalista atravessado por desigualdades sistêmicas, no qual riqueza, prestígio e acesso à visibilidade são distribuídos de forma profundamente desigual e racializada. Quando a faixa lembra que o corpo negro “já valeu trocado pra escravista branco”, o presente de abundância ganha densidade histórica e deixa de ser capricho. O sucesso passa a ser lido como afronta a uma ordem que reservava ao negro o trabalho, a carência e a subalternidade. A imagem final de querer “até isso”, isto é, até a alma dos herdeiros, intensifica essa política de inversão: a música dramatiza a exaustão de uma sociabilidade racial em que o negro sempre foi objeto de saque. Djonga responde com uma imaginação agressiva de retomada. Isso confirma a observação de Santos (2008, p. 169-171; 181-182) de que o rap brasileiro se consolidou como linguagem de denúncia e de luta, e o argumento de Souza, Oliveira e Farias (2023) de que o rap produz leitura crítica e formação política, não apenas entretenimento.

[...] Dai a César o que é de César, e devolve o que é nosso
 E pra quem já valeu trocado pra escravista branco
 Sola do sapato nada gasta e isso me basta, no lugar das ferida no calcanhar
 [...]
 Até sua alma (Djonga, 2022)

A leitura da canção evidencia que a ostentação, com Djonga, não opera como simples afirmação de riqueza, mas como encenação de uma inversão histórica. O excesso verbal, a provocação e a agressividade da letra funcionam como resposta à longa tradição de expropriação do corpo negro, do trabalho negro e da cultura negra. Por isso, a presença do luxo não deve ser lida fora da memória da escravidão e da desigualdade racial. A música insiste em associar prosperidade a restituição, e não a integração pacífica. O que está em jogo não é ser aceito pela ordem social existente, mas exhibir, de maneira quase incômoda, a presença negra em espaços que antes lhe eram negados. A radicalidade da letra está justamente em recusar qualquer forma de gratidão moderada diante da ascensão: o tom é de cobrança, de revide e de retomada.

Se em “Até sua alma” a reação é expansiva, em “A cor púrpura” Djonga desloca a análise para a ferida. A frase “me tocou sem eu querer” introduz uma narrativa de abuso, trauma e memória corporal que amplia muito a leitura antirracista de sua obra. O racismo não aparece apenas como violência policial ou exclusão econômica, mas como experiência de vulnerabilização do corpo negro em diferentes escalas – na infância, na casa, na escola, na rua. Quando a canção sugere que “nem sua casa” é plenamente sua, a experiência negra surge como expropriação radical até do espaço privado. O que deveria ser abrigo aparece atravessado por agressão, medo e silêncio. Há ainda um ponto decisivo: a faixa mostra como masculinidade, violência e herança do trauma se reproduzem socialmente, transformando dor em adaptação forçada. Djonga, então, não escreve apenas contra o sistema; ele mostra o que esse sistema faz com a subjetividade negra. Isso reforça a tese de que o rap, como documento, não se limita a registrar o visível; ele também dá forma histórica ao que costuma permanecer sem linguagem pública – abuso, vergonha, silêncio e transmissão intergeracional da violência. Nessa medida, a canção se aproxima do que Le Goff (1990) chama de desmontagem crítica do documento: ela obriga o ouvinte a ler o trauma não como acidente privado, mas

como inscrição histórica. Tal formulação corrobora a perspectiva da canção como documento, uma vez que a música amplia o horizonte de compreensão dos temas que mobiliza e os contextualiza em uma perspectiva histórica, social e racial mais ampla e complexa (Le Goff, 1990, p. 110-111).

[...] Uma pessoa me tocou sem eu querer, usava farda e foi
Um tapa na cara
Foi tipo: entende, neguin, nem sua casa é sua casa, foi
Tipo: entende bem, ó, você pra nós é coisa, vai tá sempre
no erro e não importa a causa
Dói igual em todo mundo, mano [...]
A cor púrpura (Djonga, 2022)

Quando a letra é lida, torna-se ainda mais claro que a música não organiza apenas uma denúncia, mas uma espécie de cartografia da violência internalizada. O trauma aparece não como lembrança isolada, mas como força que atravessa infância, relações familiares, socialização masculina e repetição geracional da brutalidade. Há um deslocamento importante em relação a outras canções: aqui, Djonga não fala prioritariamente da rua, da polícia ou da economia, mas do modo como a violência se instala dentro do sujeito e passa a moldar sua percepção de si e do mundo. A canção ganha força justamente porque recusa separar o íntimo do social. O horror não é privado no sentido estrito; ele é produzido em uma ordem em que o corpo negro aprende desde cedo que nem mesmo os espaços que deveriam acolhê-lo são plenamente seguros.

Em “Hat-trick”, o centro da letra é a transformação da autorrepresentação negra em programa político. Quando Djonga diz estar pronto para “morrer de pé” para que o filho não viva “de joelho”, ele condensa numa imagem curta a recusa da submissão histórica. A música articula responsabilidade coletiva, pedagogia, autonomia econômica e crítica ao embranquecimento do rap. O eu lírico sabe que virou espelho para os “menor”, e essa consciência o desloca do lugar de artista para o de referência pública. Ao recusar “processo de embranquecimento”, a faixa ataca a tentativa de neutralizar ou domesticar a fala negra para torná-la aceitável ao mercado. O que se apresenta, então, é uma política da dignidade: não basta vencer; é preciso vencer sem apagar origem, linguagem e conflito. Essa é uma diferença importante de Djonga em relação a formas mais conciliatórias de ascensão simbólica. Sua voz permanece marcada pelo confronto, pela denúncia e pela exigência de autonomia. Em termos analíticos, “Hat-trick” mostra que o rap não

documenta apenas a precariedade; ele documenta também a formação de uma consciência negra que recusa a assimilação como preço do reconhecimento. Isso dialoga diretamente com a leitura de Souza, Oliveira e Farias (2023) sobre o rap como agente educador e com a defesa, já feita em meus escritos anteriores, de que a música participa da produção da experiência histórica e não apenas a acompanha (Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 5).

[...] Pronto pra morrer de pé, pro meu filho não viver de joelho
Cada vez mais objetivo, pra que minhas irmãs deixem de ser objeto
E dizem que união de preto é quadrilha, pra mim é tipo um santuário [...]
Hat-trick (Djonga, 2019)

A letra torna visível que a música é construída como declaração de posição. Não se trata apenas de afirmar força ou vitória, mas de delimitar a forma como essa vitória deve ser entendida. O texto da canção associa referência pública, compromisso com os seus, crítica ao embranquecimento e defesa de autonomia econômica, compondo uma espécie de manifesto sobre o que significa vencer sem abdicar da origem. A figura do artista bem-sucedido aparece atravessada por dever, exemplo e cobrança, e isso impede que a faixa seja lida como simples celebração do triunfo individual. O que se consolida, ao final, é uma ética da responsabilidade negra: a ascensão só ganha sentido se for capaz de manter vínculo com a coletividade e de não se deixar capturar por uma lógica de aceitação que neutralize o conflito racial.

Por fim, “Bené” condensa de forma quase programática a relação entre racismo, juventude negra e política da morte. A pergunta “um jovem negro ou uma grama de pó” não é apenas provocação; é síntese de uma estrutura social em que o valor econômico do mercado da droga e o funcionamento seletivo da repressão pesam mais do que a vida periférica. Ao longo da faixa, Djonga articula guerra urbana, tráfico, espetacularização da violência e destino interrompido. O verso sobre o país onde a facada “elege” e a imagem do beco como “Faixa de Gaza” aproximam a experiência brasileira de uma zona de conflito permanente, em que a normalidade já é militarizada. O mérito da canção está em não reduzir esse quadro à simples denúncia da criminalidade. O que ela mostra é a engrenagem: lucro, polícia, morte, juventude, mídia e abandono social. Nesse sentido, “Bené” confirma, de modo

especialmente agudo, a tese de Santos (2008): o rap se torna instrumento de luta antirracista quando transforma a experiência periférica em linguagem pública de denúncia e de consciência (p. 169-171; 181-182).

[...] O que vale mais: Um jovem negro ou uma grama de pó?
Somos grandes como oceanos, mas jamais pacíficos
Reis africanos no império errado, uô, mal sabem que têm um império
herdado, yeah [...]
Bené (Djonga, 2019)

A leitura da canção mostra que a pergunta inicial sobre o valor de um jovem negro não funciona apenas como abertura retórica, mas como princípio organizador de toda a letra. A partir dela, a música vai acumulando imagens de morte, sedução do crime, interrupção de trajetórias, presença policial e banalização do extermínio, compondo um cenário em que a juventude periférica vive permanentemente à beira da substituição. O mais forte da canção é que ela não oferece uma explicação abstrata para esse quadro; ela apresenta a engrenagem em funcionamento, com seus códigos, suas armadilhas e seus custos morais. Nesse sentido, “Bené” não apenas denuncia que a vida negra vale menos: ela mostra como essa desvalorização é produzida no cotidiano, no discurso, na economia da droga, na militarização do território e na naturalização da morte precoce.

Tomadas em conjunto, essas canções mostram que Djonga opera em três frentes simultâneas. Primeiro, ele transforma o rap em documento histórico, no sentido de que suas letras registram conflitos, memórias, afetos e formas de violência que atravessam a experiência negra e periférica no Brasil. Segundo, ele converte essa experiência em leitura crítica da realidade, recusando a ideia de que o sofrimento negro possa ser lido apenas como caso individual ou desvio ocasional. Terceiro, ele faz do rap uma prática formativa, porque suas músicas organizam vocabulário político, consciência histórica e disputa narrativa. É justamente por isso que sua dicção mais dura e agressiva não deve ser lida como excesso temperamental. Ela faz parte da lógica do gênero e da posição histórica que ele ocupa. Quando a linguagem dominante suaviza, apaga ou neutraliza a violência racial, Djonga escolhe intensificar. Sua agressividade é método de visibilização, de denúncia e de contra-ataque. Nessa chave, sua obra confirma o que eu já vinha sustentando com base em Le Goff (1990), Moraes (2000), Napolitano (2007), Santos

e Souza, Oliveira e Farias (2003): o rap é uma forma de inscrição histórica, uma linguagem de resistência e um arquivo vivo da luta antirracista no Brasil contemporâneo.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, buscou-se apresentar e demonstrar que o rap pode ser compreendido como documento histórico, como leitura crítica das experiências negras e periféricas e como linguagem central da luta antirracista no Brasil contemporâneo. Essa proposta partiu do entendimento de que a música não constitui apenas forma de entretenimento, mas também espaço de memória, denúncia e elaboração social da experiência. Nesse sentido, a escolha do rap como objeto de pesquisa mostrou-se fundamental, porque permitiu articular, de maneira concreta, os conceitos discutidos ao longo da pesquisa com produções artísticas que registram conflitos, organizam sentidos e disputam narrativas sobre o país. Ao tratar de canções produzidas por Racionais MC's, Sabotagem e Djonga, o trabalho procurou mostrar que a música não se limita a acompanhar a história, mas participa ativamente de sua inscrição e de sua interpretação.

Esse argumento se sustenta, em primeiro lugar, na base historiográfica mobilizada. A renovação da escrita da história, especialmente a partir dos Annales, abriu espaço para uma abordagem “nova e interdisciplinar da história” (Burke, 1992, p. 78), permitindo que objetos antes tratados como periféricos passassem a ser lidos como fontes legítimas de conhecimento histórico. É nesse movimento que a canção ganha relevância analítica. Ao mesmo tempo, a formulação de Jacques Le Goff (1990) sobre o documento como construção histórica foi decisiva para esta pesquisa, uma vez que permitiu compreender a música não como reflexo automático do real, mas como vestígio atravessado por disputas, escolhas, silenciamentos e projetos de memória. Em outras palavras, a análise do rap só se tornou possível porque se partiu de uma noção ampliada de documento histórico, capaz de acolher linguagens artísticas como formas de inscrição do social (Le Goff, 1990, p. 10-12; 110-111).

Nesse quadro, as contribuições de Moraes (2000) e Napolitano (2007) também foram fundamentais, pois permitiram sustentar que a música popular não deve ser reduzida a ilustração de processos históricos externos a ela. Ao contrário, como mostrou Moraes (2000), a canção pode iluminar experiências e sensibilidades que a documentação tradicional frequentemente reduz ou apaga, enquanto Napolitano (2007) reforça que a análise histórica da música exige atenção à letra, à

performance, à circulação e ao fonograma. Esse aparato conceitual foi decisivo para que o objeto de pesquisa não fosse tratado como exemplo secundário, mas como forma complexa de produção de conhecimento. Desse modo, a escolha do rap mostrou-se particularmente fecunda porque nele a palavra, a memória, o território e a denúncia aparecem condensados numa mesma linguagem, fazendo da música uma forma de inteligibilidade histórica (Moraes, 2000, p. 203-204; 217; Napolitano, 2007, p. 168-169).

A pesquisa também evidenciou que o rap, no Brasil, ocupa um lugar específico dentro da luta antirracista. Como demonstra Santos (2008), a partir dos anos 1990 o gênero se consolida como nova linguagem da luta negra, convertendo a música em instrumento de denúncia da opressão racial e social. Essa perspectiva foi aprofundada por Souza, Oliveira e Farias (2023), ao definirem o rap como “sujeito de denúncia” e “agente educador” (Souza; Oliveira; Farias, 2023, p. 2-5). Tais formulações foram essenciais para este trabalho porque permitiram compreender que o rap não apenas fala sobre injustiça, mas produz leitura crítica do mundo e reorganiza o lugar da experiência negra no campo do conhecimento. Assim, a escolha desse objeto se mostrou coerente com o tema proposto justamente por tornar visível a articulação entre arte, denúncia, memória e formação política (Santos, 2008, p. 169-171; 181-182).

No plano analítico, Racionais MC's, Sabotagem e Djonga confirmaram, cada um a seu modo, a força do rap como documento histórico. Nos Racionais, a crítica aparece de forma mais frontal e estrutural. Em Racistas Otários, a formulação de que “negro e branco pobre” “não são iguais” revela que a desigualdade brasileira não pode ser explicada somente pelo critério econômico, pois a raça continua definindo suspeição, exclusão e violência. Em Diário de um Detento, a frase “cada detento, uma mãe” devolve humanidade ao preso e desmonta a lógica que o reduz a número ou descarte. Já em Negro Drama, a imagem do sujeito situado “entre o sucesso e a lama” expõe a contradição de uma ascensão social que não elimina a memória da favela nem a vigilância sobre o corpo negro. Nessas canções, a música se mostra capaz de transformar prisão, racismo, mobilidade e trauma em interpretação histórica do Brasil.

Em Sabotagem, a potência documental do rap se realiza por uma dicção diferente, mais marcada pelo território, pela coletividade e pela ética da

sobrevivência. Em Rap é Compromisso, a afirmação de que “o rap é compromisso” sintetiza uma postura ética diante da quebrada e da palavra, recusando a ideia de que o rap seja fuga ou fantasia. Em Um Bom Lugar, a construção de um espaço que “se constrói com humildade” desloca a periferia do lugar de pura carência para o de produção de memória, solidariedade e dignidade. Em Cabeça de Nego, a insistência de que “o nego não para no tempo” reinscreve a experiência negra numa longa duração histórica, articulando ancestralidade, sofrimento e permanência. Assim, Sabotagem reforça a tese central deste trabalho: a música não apenas registra o vivido, mas amplia sua compreensão ao situá-lo em uma perspectiva histórica e social mais ampla.

Djonga, por sua vez, amplia essa discussão ao tensionar de modo mais agressivo as relações entre racismo, violência, trauma, ascensão e disputa narrativa. Em Conversa com uma menina branca, a frase “não era sobre ela” desloca o debate do campo individual para o plano estrutural e explicita que o racismo distribui de forma desigual polícia, prisão, transporte e morte. Em Fome, o sujeito que “ainda” tem fome mostra que a conquista não encerra a falta, mas amplia a consciência do que foi historicamente negado. Em A cor púrpura, o trauma aparece como marca íntima e social, revelando que a violência racial não atua apenas pela polícia ou pela pobreza, mas também pelo corpo, pela infância e pela memória. Em Djonga, a canção funciona como documento porque amplia o horizonte de leitura da experiência negra e obriga o ouvinte a situar o trauma e a ascensão em uma perspectiva mais complexa que a da simples narrativa individual.

Do ponto de vista da educação antirracista, o trabalho também mostrou que o rap pode contribuir de maneira decisiva para a revisão crítica do currículo e dos critérios de legitimidade do saber escolar. Em diálogo com Silva (2021) e Ferreira, (2012) ficou evidente que a escola brasileira ainda é atravessada por silenciamentos, hierarquias e ausências que naturalizam o racismo e mantêm a centralidade da branquitude. Nesse cenário, o rap se torna relevante não apenas por inserir novos conteúdos, mas por afirmar a periferia negra como lugar legítimo de produção de conhecimento. Ao ser incorporado como fonte histórica e educacional, o rap tensiona o currículo eurocêntrico e desloca a experiência negra da posição de objeto de ensino para a de sujeito de interpretação. É justamente por isso que a música, nesse trabalho, não apareceu como recurso auxiliar, mas como objeto de

pesquisa indispensável para pensar uma educação efetivamente antirracista (Silva, 2021, p. 2-3; Ferreira, 2012, p. 276; 278-280).

Dessa forma, as considerações finais permitem afirmar que a relação entre os conceitos mobilizados e o objeto de pesquisa foi essencial para a análise do tema proposto. A ampliação da noção de documento, a compreensão da música como fonte histórica, a leitura do rap como denúncia e produção de consciência e o debate sobre educação antirracista não constituem partes isoladas do trabalho, mas dimensões complementares de uma mesma reflexão. A escolha de analisar Racionais MC's, Sabotagem e Djonga mostrou-se decisiva porque tornou possível observar, em situações concretas, como arte, memória, história e política se articulam na luta contra o racismo. Em síntese, o rap revelou-se não apenas como expressão artística, mas como forma legítima de produção de conhecimento sobre o Brasil, suas desigualdades e suas resistências.

Por fim, conclui-se que o rap ocupa lugar estratégico na luta antirracista porque transforma vivência em linguagem, dor em memória e memória em enfrentamento. Quando Racionais MC's denunciam que “o sistema é racista e cruel”, quando Sabotagem insiste que “o rap é compromisso” e quando Djonga mostra que “não era sobre ela”, o que se vê não é apenas protesto, mas a elaboração histórica de uma experiência coletiva que se recusa ao silêncio. Isso corrobora a perspectiva da canção como documento, pois a música amplia horizontes de interpretação e contextualiza os temas abordados em uma perspectiva histórica, social e racial mais ampla e complexa. Nesse sentido, o rap não aparece neste trabalho como adereço cultural, mas como objeto de pesquisa legítimo e indispensável para compreender a complexidade das relações raciais no Brasil contemporâneo.

Bibliografia

Obras de referência

BURKE, Peter. **A revolução francesa da historiografia**: a Escola dos Annales (1929-1989). Tradução de Nilo Odália. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

FERREIRA, Aparecida de Jesus. Educação antirracista e práticas em sala de aula: uma questão de formação de professores. **Revista de Educação Pública**, Cuiabá, v. 21, n. 46, p. 275-288, maio/ago. 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, São Paulo, n. 157, p. 153-171, 2007.

SANTOS, Sales Augusto dos. Os rappers e o “rap consciência”: novos agentes e instrumentos na luta anti-racismo no Brasil na década de 1990. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 169-182, jul./dez. 2008.

SILVA, Maurício. Da educação eurocêntrica à educação antirracista: uma introdução. **Dialogia**, São Paulo, n. 38, p. 1-10, e20213, maio/ago. 2021.

SOUZA, Davison da Silva; OLIVEIRA, João Pedro; FARIAS, Maria Kellynia Alves. Tem quem me enxergue pedagogo: os caminhos do rap na educação antirracista. **Revista Educação & Ensino**, Fortaleza, v. 7, n. 2, p. 1-16, jul./dez. 2023.

Fontes

DJONGA. A cor púrpura. Letras.mu.br, [s.d]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/djonga/a-cor-purpura/>. Acesso em: 27 mar. 2026.

DJONGA. Até sua alma. Letras.mu.br, [s.d]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/djonga/ate-sua-alma/>. Acesso em: 27 mar. 2026.

DJONGA. Bené. Letras.mu.br, [s.d]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/djonga/bene/>. Acesso em: 27 mar. 2026.

DJONGA. Conversa com uma menina branca. Letras.mu.br, [s.d.]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/djonga/conversa-com-uma-menina-branca/>. Acesso em: 27 mar. 2026.

DJONGA. Fome. Letras.mu.br, [s.d]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/djonga/fome/>. Acesso em: 27 mar. 2026.

DJONGA. Hat-trick. Letras.mu.br, [s.d.]. Disponível em:
<https://www.letras.mus.br/djonga/hat-trick/>. Acesso em: 27 mar. 2026.

RACIONAIS MC'S. Diário de um detento. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em:
<https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/63369/print.html>. Acesso em: 11 abr. 2026.

RACIONAIS MC'S. Negro drama. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em:
<https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/63398/print.html>. Acesso em: 11 abr. 2026.

RACIONAIS MC'S. Racistas otários. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em:
<https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/796245/print.html>. Acesso em: 11 abr. 2026.

SABOTAGE. Cabeça de nego. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em:
<https://www.letras.mus.br/sabotage/1035010/print.html>. Acesso em: 11 abr. 2026.

SABOTAGE. Rap é compromisso. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em:
<https://www.letras.mus.br/sabotage/65058/print.html>. Acesso em: 11 abr. 2026.

SABOTAGE. Um bom lugar. Letras.mus.br, [s.d.]. Disponível em:
<https://www.letras.mus.br/sabotage/65059/print.html>. Acesso em: 11 abr. 2026.