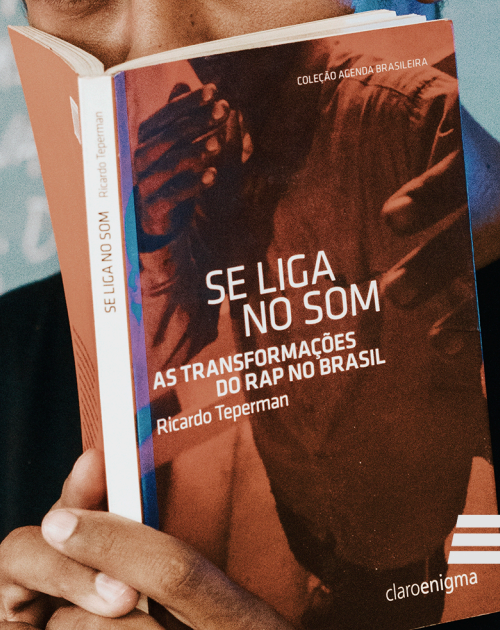


Com o coração na cultura hip-hop: rimar, educar e pesquisar

André Luiz Marques Gomes



claroenigma
Editora da furg

**Com o coração
na cultura hip-hop:
rimar, educar
e pesquisar**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE FURG

Reitor

DANILO GIROLDO

Vice-Reitor

RENATO DURO DIAS

Chefe de Gabinete do Reitor

JACIRA CRISTIANE PRADO DA SILVA

Pró-Reitor de Extensão e Cultura

DANIEL PORCIUNCULA PRADO

Pró-Reitor de Planejamento e Administração

DIEGO D'ÁVILA DA ROSA

Pró-Reitor de Infraestrutura

RAFAEL GONZALES ROCHA

Pró-Reitora de Graduação

SIBELE DA ROCHA MARTINS

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis

DAIANE TEIXEIRA GAUTÉRIO

Pró-Reitora de Gestão e Desenvolvimento de Pessoas

LÚCIA DE FÁTIMA SOCOOWSKI DE ANELLO

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

EDUARDO RESENDE SECCHI

Pró-Reitora de Inovação e Tecnologia da Informação

DANÚBIA BUENO ESPÍNDOLA

EDITORA DA FURG

Coordenadora

CLEUSA MARIA LUCAS DE OLIVEIRA

COMITÊ EDITORIAL

Presidente

DANIEL PORCIUNCULA PRADO

Titulares

ANDERSON ORESTES CAVALCANTE LOBATO

ANGELICA CONCEIÇÃO DIAS MIRANDA

CARLA AMORIM NEVES GONÇALVES

CLEUSA MARIA LUCAS DE OLIVEIRA

EDUARDO RESENDE SECCHI

ELIANA BADIÁLE FURLONG

LEANDRO BUGONI

LUIZ EDUARDO MAIA NERY

MARCIA CARVALHO RODRIGUES

Editora da FURG

Câmpus Carreiros

CEP 96203 900 – Rio Grande – RS – Brasil

editora@furg.br

Integrante do PIDL

Editora Associada à



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DAS EDITORAS UNIVERSITÁRIAS

ASSOCIAÇÃO DAS EDITORAS
UNIVERSITÁRIAS DO SUL

André Luiz Marques Gomes

**Com o coração
na cultura hip-hop:
rimar, educar
e pesquisar**



Rio Grande
2021

© André Luiz Marques Gomes

2021

Fotografia da capa

André Luiz Marques Gomes

Diagramação da capa

Anael Macedo

Formatação e diagramação

João Balansin

Gilmar Torchelsen

Cinthia Pereira

Revisão Ortográfica e Linguística:

Liliana Mendes

Ficha Catalográfica

G633c Gomes, André Luiz Marques.

Com o coração na cultura hip-hop: rimar, educar e
pesquisar [Recurso Eletrônico] / André Luiz Marques Gomes. –
Rio Grande, RS : Ed. da FURG, 2021.
116 p.

Modo de acesso: <http://repositório.furg.br>
ISBN 978-65-5754-079-4 (eletrônico)

1. Cultura 2. Música 3. Dança 4. Movimento hip-hop 5. Rap I. Título.

CDU 316.7

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos –
CRB10/2344

Dedico este trabalho aos meus pais,
Dulia de Medeiros Marques
e João Carlos Monte Gomes.

Sumário

Carta prefácio	7
Introdução	10
Capítulo I – Novos tempos, novos raps	14
Início do início	26
O ritmo e a poesia	33
O conhecimento de Bambaataa	37
Segunda carta: <i>O encontro</i>	39
Capítulo II – Do rimador ao pesquisador	41
A a/r/tografia como uma metodologia possível	49
Terceira Carta: <i>Benção</i>	65
Capítulo III – As oficinas e o poder transformador do hip-hop	67
O Rap contra o frio	81
Quarta carta: <i>Nas ruas do BGV</i>	86
Capítulo IV – Do rimador ao artista. Termos, procedimentos e técnicas	88
O uso das imagens	98
Quinta carta: <i>Gravando</i>	106
Considerações finais	108
Sexta carta: No palco das artes	112
Referências	113
Referências audiovisuais	115

Carta prefácio

Um menino Prodígio. Carregar este vulgo é para poucos. A palavra *Prodígio* remete ao dom, à habilidade de uma criança, ou de um jovem em desenvolver soluções matemáticas. Remete ao rápido raciocínio em obter respostas frente a um problema, remete, também, desenvoltura para a criação artística. Na música, existe um tempo matemático entre as melodias, uma demarcação temporal nas batidas de rap. Entre os instrumentos do bumbo e da caixa, muitos mc's acabam perdendo o compasso, mas, este desafio, Richard Prodígio sabe resolver com talento e disposição, junto da força discursiva política em defesa do seu local de origem: o Bairro Getúlio Vargas, na cidade de Rio Grande, no extremo sul do Rio Grande do sul. Em dez anos, a cidade sofreu diversas transformações econômicas que modificaram todo o cenário social, desde a injeção de ânimo com a criação do Polo Naval, que, no primeiro semestre de 2011, contavam com 5.500 empregos diretos, representando 9,8% dos empregos diretos totais dos estaleiros brasileiros, a uma profunda depressão e crise econômica. A possível expansão da economia animou a população de Rio Grande, que, na época, tinha cerca de 200 mil habitantes. Esperança, sonho e preocupação eram um misto quente, diariamente, na mesa do rio-grandino. Nessa época, foram abertos diversos cursos profissionalizantes para a área de construção naval com o projeto Pronatec¹. A cidade respirava prosperidade, o centro de Rio Grande se tornou

¹ Criado em 2011, por meio da Lei 12.513/2011, o Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (Pronatec) tem como finalidade ampliar a oferta de cursos de educação profissional e tecnológica, por meio de programas, projetos e ações de assistência técnica e financeira.

um *outdoor* de propagandas de cursos e oportunidades de emprego. Os sonhos sendo comercializados e alimentados pelas propagandas das grandes mídias televisivas que, volta e meia, davam destaque ao que estava acontecendo. O dinheiro, de fato, circulava pela cidade, um tremendo choque cultural nasceu nas ruas. Os trabalhadores, em sua maioria, vieram do nordeste brasileiro, e os trabalhadores locais, constantemente, reclamavam que os nordestinos acabavam ocupando os melhores cargos e os melhores salários. Os mercados ficavam lotados, e muito dinheiro recheava o bolso da população, o que não era muito diferente dos outros lugares do Brasil em 2011, ano da posse da ex-presidente Dilma Rousseff, após a gestão de 8 anos do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que modificou a realidade econômica de diversos cidadãos pobres do País. Como consequência desse desenvolvimento, a cidade se transformou em um caos. Especulação imobiliária e ruas intransitáveis no estreito de terra da falsa península gaúcha. A insegurança refletia na conversa das mais despropositadas entre os moradores, este era o preço do progresso para a pequena e antiga Rio Grande. Prodígio crescera em meio a este cenário, e, nos dias atuais, restou somente a poeira, a ferrugem e o abandono do enorme canteiro de obras do Polo Naval. Após os escândalos de corrupção e lavagem de dinheiro, que envolveram diversos políticos, empresários, e a empresa Petrobras, que foi responsável pelas obras do Estaleiro Rio Grande, acabou, conseqüentemente, fechando suas portas e demitindo seus trabalhadores. A onda de desemprego atingiu a cidade e reformulou a paisagem cotidiana. As heranças de todo este circo dos horrores, que atingiu, também, o restante do Brasil, foram placas de aluga-se e vende-se por toda a paisagem urbana, e o aumento dos índices de criminalidade entre os jovens. É preciso ter

muita habilidade para driblar o crime quando o bolso pesa. Quando os políticos roubam e se tornam destaque na televisão e o desemprego fica em alta, torna-se um desafio manter-se na linha, e não se afiliar a facções criminosas, ainda mais quando se é morador do bairro Getúlio Vargas – popularmente conhecido como BGV –, possuidor de um estigma negativo de bairro pobre e um dos mais violentos e perigosos da região. O BGV se localiza nos arredores do Porto do Rio Grande, um dos motores econômicos da região, e isso causa um enorme contraste social. O jogo de cintura de Prodígio é enorme. Ele fez da realidade uma poesia, utilizou-se das matérias dos jornais que foram ressignificadas em suas criações de rap. Ele gosta de futebol, é liso, magro e rápido, tem muita habilidade com a bola, características principais de um craque, tem futuro. Porém, o rap, também, é sua paixão; ouvir e criar letras dão sentido e significado ao seu talento nato. Desenvoltura para encaixar as rimas como poucos de sua idade, e muita disposição para aprender. Sua vontade de se envolver, ainda mais com rap, o levou a se inscrever no projeto BGV Rolezinhos, e foi quando o oficinairo de hip-hop ficou diante de um Prodígio.

Introdução

Termo "hip", segundo fontes de estudos etimológicos, é usado no Inglês Vernáculo Afro-americano² desde 1898, e significa algo que está acontecendo atualmente, neste momento, aproximando ao que entendemos como o imediatismo, sendo uma das características do mundo contemporâneo. O termo "hop" refere-se ao movimento da dança, ao “mexer o corpo”, ao balanço estrutural que não atende a uma regra específica. Do ponto de vista etimológico, é possível dizer que a palavra hip-hop tem como finalidade um movimento corporal de dança, que acontece dentro da perspectiva da atualidade, ou seja, agora, neste instante.

Dessa forma, podemos apontar para o hip-hop como uma cultura que se apodera de pensamento e que vive, sente e age na continuação do presente. Grandmster Caz (1961), em uma entrevista icônica para o documentário *Something From Nothing: The Art Of Rap* (2012), proclama uma das frases mais representativas sobre o hip-hop. Em um dos trechos, ele diz que “O hip-hop não inventou nada, mas reinventou tudo”.

Essa frase levanta uma questão crucial sobre o hip-hop em relação ao campo da arte, pois, desse modo, se o hip-hop é capaz de transformar a realidade, seria, também, capaz de criar realidades? Resignificar, reinventar, recriar, reciclar, também, seriam, de certa maneira, conceitos que envolvem o ato de criação artística? São perguntas pertinentes, pois os artistas, ao longo da história das criações com rap, acabam fazendo *apropriações* para realizarem a arte do *sampleamento*. Esses são conceitos e procedimentos os quais vamos

² Ver mais em

<http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/ci/article/viewFile/14162/8848>

desmistificando no andamento desta leitura, e fazem parte da construção desta leitura.

Ao longo da história, o hip-hop foi classificado como uma *cultura popular*. No documentário que foi dirigido pelo rapper Ice-T (1958), ele revela as histórias da origem da cultura, e discute seu valor estético/artístico, principalmente, em relação ao gênero musical rap, que, junto do DJ, graffiti e break dance, formam os quatro elementos fundamentais do hip-hop. O rap é um dos temas que irão nortear as discussões ao longo deste livro, sendo abordado, com mais profundidade, em alguns momentos.

O hip-hop segue se desenvolvendo na continuação do presente. Através do elemento do conhecimento transformador, seus atores transformam pessoas e lugares na continuação do tempo, reinventando e refazendo realidades, dando um novo sentido e reprogramando o mundo. Não seria este o papel da arte, recriar para, então, criar? Este é um convite para pensarmos as possíveis relações do rap com o campo da arte e com práticas educacionais.

Em sua origem, o hip-hop foi uma ferramenta de diversão, através da música e da dança. Ao passo em que foi se estruturando como cultura, passou a ser representada, pelo menos, sobre duas maneiras que são determinantes: *estética* e *política*. Essa representação tem como influência uma juventude negra, que luta por direitos sociais, denuncia o racismo estrutural do estado, e adota uma estética própria das ruas, dos bairros periféricos e dos guetos.

Uma cultura que emerge das ruas como forma de diversão. Em um contexto de pobreza e desigualdade, é, inevitavelmente, politicamente transformadora, com capacidade de organização e com poder discursivo para reivindicar os direitos sociais.

O *ritmo*, a *poesia* e a *literatura* estão no coração da cultura, da mesma maneira, os movimentos robustos da dança, as formas e os traços dos grafiteiros, assim como o *scratch* do DJ. O hip-hop se desenvolve em uma conjugação harmônica, especialmente, norteadado pelo *conhecimento transformador*.

Essas questões são cruciais para entendermos a complexidade do hip-hop em, pelo menos, 3 perspectivas: *arte e educação, desenvolvimento e articulação, produção cultural e mercado*.

Portanto, este livro propõe investigar o conceito de *a/r/tografia* em relação a minha trajetória enquanto artista, professor e pesquisador na área de hip-hop. Nesse sentido, esta pesquisa pretende apresentar um histórico da cultura e seus desdobramentos, o exame da trajetória do artista e seus processos criativos, e o deslocamento destas práticas para o campo da educação.

A metodologia da pesquisa configurou-se a partir da abordagem qualitativa, do tipo estudo de caso, a partir da qual foi realizado um levantamento histórico do hip-hop, no âmbito dos Estados Unidos, do Brasil, bem como da cidade de Rio Grande. Foram realizadas entrevistas com artistas, com o objetivo de refletir sobre suas experiências com a arte do rap e com as práticas de ensino. Faz parte da metodologia a narrativa de memórias da minha experiência com hip-hop com a academia e com o ensino, através de oficinas, para, assim, fazer uma análise dessa trajetória. A construção das cartas que percorrem o texto foi feita a partir de um olhar sensível para o participante das oficinas Richard Prodígio, que compreende, também, uma entrevista, além da experiência do convívio no projeto BGV Rolezinhos, bem como a sua primeira gravação em estúdio e a realização do primeiro show musical.

É nesse contexto que se desenvolve o conceito que

se refere ao ato de Rimar-Educar-Pesquisar, articulando o rimador – aquele que cria música, realiza improvisos, versos e poemas, transmite a mensagem e, também, a recebe - mensageiro e voz daqueles que não podem ser ouvidos, fala por si e, também, por um grupo de pessoas específicas coletivamente, pela periferia e por bairros carentes, e, muitas vezes, se sente encarregado de uma missão. O educador – aquele que educa, ensina e aprende de forma conjunta, utiliza a pedagogia científica e empírica, articula saberes dos quais se aprende no âmbito da vivência, das ruas e outros espaços e, ao mesmo tempo, esse conhecimento se entrelaça com o conhecimento científico, transformando-o em uma via de mão dupla, que se colidem e ressignificam-se. E, também, o pesquisador – aquele que utiliza da experiência, vai a campo, busca dar profundidade ao seu conhecimento, investiga, vasculha e coleta dados, através de leituras, entrevistas, e outras técnicas para buscar aquilo que precisa, e sábio o bastante para saber aproveitar as surpresas que surgem no caminho. Assim, se articula, através do hífen, o Rimador-Educador-Pesquisador.

Capítulo I
Novos tempos, novos raps

O hip-hop, nos dias atuais, é um fenômeno cultural no mundo e está presente em diversos setores artísticos, esportivos, políticos e conceituais da sociedade. Hoje em dia, o hip-hop “não está somente influenciando a sociedade, ele é a sociedade”, frase extraída do documentário “Hip-hop Evolution” (2015). A cultura se insere no cinema, através de filmes do gênero da dança, de musicais, dramas, documentários e séries. O hip-hop aparece presente, também, na literatura, na indústria da moda e em outras vertentes artísticas. Mas, para além deste fenômeno atual, existe uma história de sua fundação que, historicamente, causa uma enorme dicotomia, por conta da ambiguidade entre a produção cultural das ruas e sua possível relação com o mercado musical. São duas filosofias que fazem parte dos discursos dos artistas e estão presentes nos duelos de Mc’s¹.

Muitos dos novos artistas, alavancados pela era digital – ao qual o rap se utiliza com facilidade – influenciam as novas gerações e introduzem novos conceitos musicais. São diferentes formas de distribuição de conteúdo, novas formas de interação com o público. A novíssima² escola, no geral, possui uma parcela

¹ No Brasil, o termo “MC” significa “Mestre de Cerimônia” e referencia o cantor de rap. Já nos EUA, o termo é atribuído para, pelo menos, dois significados: “Master of Ceremony”, que significa mestre de cerimônia. E “Move the Crowd”, aquele que move e comanda a multidão, referenciando, também, a figura do rapper, ou seja, aquele que canta no estilo rap.

² Dentro do universo do rap nacional, existem formas de classificar os artistas de acordo com a sua época e estilo. A velha escola do hip-hop, como é dito na linguagem popular da cultura, é a forma como são classificados os artistas dos anos 1980, ao final dos anos 1990. A nova escola é marcada pela transformação que ocorreu no estilo de rap dos anos 2010, liderados, principalmente, pelos artistas Emicida, Projota e Rashid. Já a novíssima escola parte de um termo que acabei criando, para mapear os artistas que emergem,

significante de artistas que correm por um circuito comercial.

Os Mc's utilizam as novas mídias digitais e o rap se torna uma indústria cada vez mais poderosa, rodeada por diversos investidores que apostam no hip-hop. Desse modo, o mercado musical se torna mais competitivo. Esse cenário faz com que a política transformadora e o compromisso social, presentes nos alicerces da cultura, possam se tornar distantes dos artistas.

A ambiguidade do hip-hop, em especial o gênero rap, está no fato de que os artistas buscam uma qualidade financeira através de sua arte e exaltam suas conquistas, ao passo em que não aceitam o rap sem “causa e efeito”.

Um dos paradoxos pós modernos do hip-hop está no fato dos rappers exaltarem suas próprias conquistas pelo consumo de luxo, ao mesmo tempo em que condenam a idealização e a busca de tais valores sem crítica alguma, por constituírem um perigo de desorientação para o público do gueto, ao qual ardentemente afirmam sua solidariedade e fidelidade. (SHUSTERMAN, 1998, p. 157)

No entanto, ainda existem os artistas que se mantêm como força discursiva, subvertendo o novo sistema da música, utilizando suas plataformas de forma política. Podemos considerar que o rap, que ostenta luxúria em suas letras, especificamente dentro do

principalmente, do estilo *trap*, e que possuem um discurso voltado para a ostentação. A novíssima escola emerge, principalmente, dos anos 2015 até os dias atuais. Esta classificação temporal não impede que artistas trabalhem e se relacionem em épocas diferentes. Essas sinalizações apenas determinam o início de novos movimentos dentro da cultura hip-hop ao passo em que cada época possui seu estilo próprio.

subgênero *trap*³, possa ser abordado, também, como uma forma de resistência, ao passo em que promove a cultura negra dentro dos sistemas e “uma dimensão maior dessa celebrada independência econômica é a sua independência do crime” (SHUSTERMAN, 2010).

Geralmente, a estética que aborda a ostentação – nem sempre – carrega um discurso machista e misógino, e toda e qualquer ação gera uma reação.

Ainda que a mulher, dentro da cultura hip-hop, sofra com o machismo estrutural e com a falta de visibilidade, a força feminina tem aumentado significativamente. Nos dias atuais, existem artistas fortemente politizadas com enorme destaque, como Juye (1996), Drik Barbosa (1993) e Flora Matos (1988), que caminham na contramão do discurso machista.

No Brasil, país de tamanho continental, a produção bibliográfica, crítica e documental tem aumentado por conta dos canais alternativos, como *Youtube* e páginas sobre o assunto nas redes sociais, como *Facebook* e *Instagram*. Existe uma nova modalidade crítica do rap na chamada *análise/react*, em que *youtubers*⁴ analisam, de

³ *Trap* é um estilo de instrumental que ganha destaque a partir dos anos 2010. Trata-se de uma diferente combinação de ritmos, músicas, sons e onomatopeias. O estilo incorpora um extenso uso de sintetizadores multidimensionais melódicas, de forma desalinhada. Laços nítidos e rítmicos, e profundos 808, bumbos, subgraves em tempo duplo e triplo, tornam as batidas alucinantes. Esse movimento modifica, também, o discurso dos artistas, cuja abordagem mais comum nas letras é sexo, drogas e armas, semelhante ao estilo *gangsta* dos anos 1990, mas com diferenças no uso da instrumental – na época, o uso do *boombap* foi predominante.

⁴ *YouTubers* são usuários da Plataforma YouTube, que usam a web como uma fonte de liberdade alternativa para expor os seus pareceres referentes aos acontecimentos, mostram o cotidiano, partilham conhecimento, entretêm, falam sobre o comportamento dos jovens e se tornam formadores de opinião e referências para a sociedade.

maneira crítica, os lançamentos dos artistas. Alguns com alguma profundidade de conteúdo analítico, já outros nem tanto, porém eles fazem movimentos que lembram uma análise crítica de obra de arte.

Tradicionalmente, o julgamento de valor, importância, juízo e relevância da obra de arte passa pela análise de um crítico que, no limite, tem conhecimentos específicos e bagagens necessárias para fazer uma análise técnica, contextual e histórica das obras de arte. Geralmente, a crítica de arte é realizada de maneira escrita, e o crítico procura “expressar por palavras o que a pintura expressa por traços e cores” (LEENHARDT, 2001). A crítica se torna fundamental para definir a potência de mercado para as obras de arte e suas curadorias.

Na modalidade de *análise/react*, essa “crítica” a respeito das produções de rap é feita através de um vídeo em que o “crítico de rap” ouve as rimas e a instrumental da música, e analisa o vídeo ao passo em que realiza comentários, em um jogo de interação direta com o público que, ao assistir à análise, também, acrescenta seus próprios comentários a respeito da obra.

Em muitos aspectos, essa obrigação provém da tradição das artes liberais na qual a divisão dos papéis estava fundada sobre a própria mídia. De um lado o poeta, de outro o pintor. Considerava-se que a escrita, como colocação na forma da linguagem, contribuía com um complemento de inteligibilidade para o trabalho visual, que se considerava escapar à compreensão do maior número. A universalidade suposta do domínio da linguagem assegurava o bom fundamento dessa missão que a poesia descritiva e culta devia assumir para o público esclarecido. De sua parte, a Igreja desenvolvia argumentos opostos, encarregando os pintores de ilustrar para o povo as verdades teológicas às quais ele não poderia ter acesso de outro modo. (LEENHARDT, 2001 p. 117).

No geral, não existe um aprofundamento crítico dos *youtubers* ao analisarem as novas músicas de rap. Normalmente, as análises são feitas de maneira rasa, sem um olhar sensível e analítico para as muitas possibilidades de abordagem técnica que a criação de rap permite. Porém, de qualquer maneira, este movimento aponta para a possível análise crítica do fazer artístico do rap, ao passo em que o público se tornou muito mais esclarecido e entendido sobre este tipo de produção, desde que o rap passou a ocupar uma nova categoria nos cadernos de arte intelectuais e influentes da sociedade.

Ao longo dos anos, os Mc's acabaram tendo mais propriedade para falar de suas criações. Não somente do ponto de vista discursivo, mas também estético. As obras são pensadas para além da composição literal, e as formas de apresentação e de direção cinematográfica entram em cena, na nova era da música digital.

Diversos sites noticiam lançamentos e patrocinam publicações para atingirem maiores alcances nas redes digitais. Nos anos 1990, parte da circulação de informações, em diversas regiões, ocorreram por conta de rádios comunitárias, que ainda são difusoras da música rap, mas que, agora, estão sendo, frequentemente, substituídas pelas chamadas rádios *on-line*.

O hip-hop se utiliza muito bem desta nova era das imagens, principalmente, pela forma como a cultura se apodera da estética da indústria da moda, através de roupas, correntes, dentes de ouro e todo tipo de acessório. Essa relação próxima faz com que o hip-hop seja, facilmente, consumido pela cultura de massas. A influência do rap dos Estados Unidos é enorme, tanto no que tange ao mundo dos negócios como ao discurso dos artistas.

A maneira política de lidar com hip-hop acabou se estabelecendo, no Brasil, nos anos 1980 e início de 1990, tornando-se a principal característica quando se fala de

rap. A forma política, como o grupo Public Enemy (1982), influenciou a cultura hip-hop no final dos anos 1980, prevalecendo, neste novo cenário, em nosso País. A música “Fight the Power” (1989) se tornou um símbolo de resistência e foi introduzida pelo diretor Spike Lee (1957) no filme “Faça a coisa certa” (1990). Conforme a cultura caminha para transformações, os discursos se entrelaçam, as formas artísticas também se cruzam nesse movimento do tempo. O cenário do nosso País restringe, no geral, o destaque para as “cenas” de São Paulo, Rio de Janeiro e, também, embora em uma escala menor, de Belo Horizonte, que são considerados grandes polos de produção cultural.

Existem diversas cidades nos interiores de outros estados que ajudaram de forma direta e indireta a alavancar o hip-hop no Brasil. Dessa maneira, muitos nomes foram protagonistas de suas regiões. O distanciamento desses lugares, em relação ao eixo do hip-hop, faz com que muitos artistas acabem sendo esquecidos quando falamos do hip-hop em uma visão mais ampla.

Nos últimos, anos o nordeste brasileiro, que, por muito tempo, reivindica o status de região que possui de uma notória produção de rap, constantemente, questiona o domínio da produção dos eixos. O Nordeste ganhou destaque através de artistas como Rapadura (1984), Baco Exu do Blues (1996), Diomedes Chinaski (1992) e Matuê (1993), que, esteticamente, trazem elementos culturais de seus locais de origem, como o folclore, o sotaque, a linguagem e acessórios que compõem seus figurinos. Vários dos elementos musicais tradicionais se misturam com as batidas de rap, o que torna suas obras características do nordeste brasileiro, que, aos poucos, está se estabelecendo como um novo eixo influente de artistas do hip-hop.

De alguma maneira, o rap gaúcho tem enorme dificuldade de adentrar em um cenário mais amplo. No geral, as pessoas desconhecem ou desqualificam a produção cultural de rap no Sul. Como um estado colonizado por imigrantes europeus, constantemente, as pessoas de outras regiões desconsideram a existência da produção cultural de matriz negra africana nesse lugar.

Ao longo dos anos, alguns artistas conseguiram ter certa atenção para além das linhas geográficas. O grupo Da Guedes (1993) ganhou enorme destaque, principalmente, após o lançamento do disco “Morro seco mas não me entrego”, no início dos anos 2000. O disco emplacou músicas, como “Dr. Destino” e a faixa “Bem nessa”, que teve a participação do Thaíde (1967). Os artistas Rafuagi (1989), 808 Luke (1984) e Zudizilla (1986), por exemplo, realizaram parcerias com importantes nomes do rap nacional, como Emicida (1985) e DJ Nyack (1989). Nessa perspectiva, pelo volume de produção cultural no Rio Grande do Sul, a participação gaúcha, em um cenário nacional mais amplo, ainda é pequena.

Um dos desejos deste trabalho é jogar luz nas referências que julgo importantes para o cenário do hip-hop. Realizar um mapeamento dos artistas é uma tarefa difícil, mas cabe a mim contribuir, através desta escrita, de alguma maneira. Regiões como Mato Grosso produzem Mc’s indígenas, como Brô Mc’s (2006), por exemplo. Com o aumento da visibilidade do rap, a cultura se tornou mais plural. Nesse sentido, cabe-me, em dado momento, jogar luz, também, sobre os artistas que fizeram o hip-hop possível na cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, a terra natal onde nasci, cresci e me desenvolvi.

No início dos anos 2000, conheci o grupo de rap Racionais Mc’s (1988), e, a partir desse momento, passei a apreciar o hip-hop. Na época, a maioria dos artistas eram politicamente engajados e preocupados em manter

viva a chama que impulsionou a cultura, caracterizados como um movimento *underground*⁵. Nos Estados Unidos, o movimento se tornou parte da indústria *mainstream*⁶, e, no Brasil, especialmente nos últimos anos, o hip-hop passou a ser consumido por diversas classes sociais, e, hoje, ocupa um novo lugar na categoria comercial.

Esse deslocamento do nicho, na era da revolução digital, provoca uma grande mudança no discurso dos artistas. Os novos rappers não emergem mais somente da periferia, mas também dos grandes centros e utilizam-se do uso da imagem como fonte principal de interação com o público. Diferente de outras épocas, nunca se produziu tantas imagens como hoje em dia, que acabam se fundindo com a música, tornando-a também visível. A era digital traz consigo a corrida pela visualização e por *streaming*⁷, diferente da era dos discos de vinil, fitas K7 ou, até mesmo, do CD player.

A nova era das plataformas digitais coloca a indústria fonográfica em risco. Não é preciso, necessariamente, a mão de um produtor da indústria para que os Mc's possam obter uma carreira de sucesso. Com a novidade das plataformas digitais, como *Youtube*, *Spotify*, *Apple Music* e *Deezer*, é possível que os artistas

⁵ Underground é uma palavra do idioma inglês que significa subterrâneo na língua portuguesa. É um termo usado para classificar uma cultura ou um movimento que foge dos padrões normais conhecidos pela sociedade. O underground não se insere na indústria midiática, ou seja, não segue padrões comerciais.

⁶ Mainstream é um termo do idioma inglês que significa “corrente principal” ou “fluxo principal” na língua portuguesa. É um conceito que expressa uma tendência, moda ou cultura dominante que se apresenta de forma usual a sociedade.

⁷ A tecnologia *streaming* é uma forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo através de redes. Por meio do serviço, é possível assistir a filmes ou escutar música sem a necessidade de fazer *download*, o que torna mais rápido o acesso ao conteúdo *on-line*.

criem um selo independente e lancem suas músicas nas plataformas com todos os direitos de monetização assegurados. Algumas empresas, como a *CD Baby* e *Onerpm*, fazem a gerência das carreiras e dos lançamentos dos artistas.

Tudo mudou nos últimos anos e não é preciso ir longe na história. A mudança foi rápida e as transformações estão em curso. Em uma sociedade em que os álbuns físicos circulam com menor frequência, as músicas digitais acabam sendo a nova forma de acesso e de consumo. Essa mudança, conseqüentemente, modifica toda e qualquer forma de relacionamento com o hip-hop.

Nos anos 1990, no Brasil, o rap se mostrou fortemente politizado e teve destaque nacional. Através das rimas, os artistas denunciaram uma realidade violenta e pobre, que, no geral, não era noticiada pelas mídias, ao passo em que o rap foi criminalizado e estigmatizado como um movimento que fazia apologia ao crime.

O estilo político difere o rap enquanto movimento de cultura popular de outras vertentes da MPB – Música Popular Brasileira. Os Racionais Mc's rimavam diretamente para o povo da periferia, e faziam alertas dos perigos existentes para a população das comunidades e favelas, que serviam como um alerta, especialmente, para a população negra periférica. Através do seu discurso, eles identificam os opressores e distribuem conhecimento em forma de música.

Sessenta por cento dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras. Nas universidades brasileiras apenas dois por cento dos alunos são negros. A cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo. Aqui é primo preto, mais um sobrevivente. (RACIONAIS, 1997).

O posicionamento do grupo que possui, no seu discurso, a revolta contra o *playboy*⁸ tem, como ponto crucial, a criação de uma música não conciliadora entre povos e classes e coloca, especificamente, o povo da periferia em situação de atenção.

As letras do Racionais atacam a perpetuação da desigualdade, o racismo, a violência policial e outras mazelas da sociedade brasileira. E o fazem assumindo um posicionamento claro numa estrutura de classes, em franca oposição ao que eles próprios entendem como classe dominante. (TAPERMAN, 2015, p. 78).

O livro “Sobrevivendo no Inferno” (2018), que leva o mesmo nome do disco que projetou o grupo Racionais Mc’s, em 1997, fala sobre a atuação decisiva do grupo para fazer do rap muito mais que uma simples representação da periferia.

Sua radicalidade e seu senso de “missão” (afinal, “rap é compromisso”, já dizia Sabotage) ajudaram a desenvolver um espaço discursivo em que os cidadãos periféricos puderam se apropriar de sua própria imagem, construindo para si uma voz que, no limite, mudariam a forma de enxergar e vivenciar a pobreza no Brasil. (RACIONAIS, 2018, p. 23)

O impacto da produção dos Racionais Mc’s consiste, exatamente, na construção de um discurso que conversa, diretamente, com a periferia. Em outros gêneros da MPB, é possível identificar a conciliação em

⁸ O termo *Playboy* deriva do estereótipo de sujeito que possui muito dinheiro e se vangloria disso; normalmente, é relacionado à figura do indivíduo jovem, ocioso e solteiro, que recebe algum tipo de renda advinda dos pais, cuja vida social é muito movimentada.

suas canções. Este movimento caracteriza o imaginário de “mistura” entre os povos e as classes sociais no Brasil, e remonta a história de miscigenação do povo negro. O rap de Racionais Mc’s coloca em evidência a crueldade do racismo em uma canção que aproxima o artista da realidade cruel da periferia, representada em uma mensagem de conscientização sobre os perigos do envolvimento com a criminalidade, e a exclusão do *playboy* enquanto figura opressora e detentora de privilégios de que a comunidade periférica carece.

Nota-se que a novidade não está necessariamente na incorporação das vozes dos marginalizados ao campo da música popular, uma vez que uma das marcas mais poderosas da canção brasileira, e que a distingue de maneira radical de outras artes como a literatura e o cinema, é o protagonismo popular. (RACIONAIS, 2018, p. 24)

Os Racionais Mc’s raramente fizeram parte de programas midiáticos ou concederam entrevistas. Porém, após sua ascensão nos anos 2000, e a assinatura com a empresa *Sony*, que foi estabelecida para a realização da distribuição de seus discos, fez com que os Racionais caminhassem por um circuito comercial, embora ainda se mantenham longe do alcance das mídias, principalmente, o líder do grupo Mano Brown (1970).

É interessante fazermos este desenho histórico para que possamos pensarmos juntos a complexidade das transformações que ocorreram ao longo dos tempos e que estão em curso. Quando os grandes centros passaram a formar rappers, a cultura acabou se aproximando do mercado, fazendo com que o discurso de muitos dos novos artistas se tornassem um tanto mais “conciliadores”.

Desde a época em que conheci o grupo Racionais Mc's, passei a acompanhar as transformações do rap internacional e nacional e, também, acabei fazendo parte desse movimento como Mc e oficinairo⁹. Iniciei um processo de estudos e pesquisas sobre hip-hop na universidade, com o objetivo de contribuir com a história e com o campo da arte e da educação.

Quando me perguntam qual a importância do hip-hop em minha vida, logo respondo que, através dele, criei minha identidade, me tornei artista, educador e pesquisador. Constantemente, busco os valores e aprendizados na base da cultura e na solidez de seus alicerces. Por mais que eu também esteja imerso como artista, neste novo cenário digital, em toda e sua corrida comercial, ainda utilizo o hip-hop tal como nos tempos de sua fundação, como uma ferramenta de transformação e inserção social através do conhecimento transformador.

1.1 – Início do início

No início do início, como afirma Mano Brown: “Malcolm foi lampião”, trecho da música “Mente do vilão” (2013). Em meio à conturbada tensão racial nos Estados Unidos, nos anos 1960 e 1970, Malcolm X (1965) e Martin Luther King (1968) foram lampiões para uma juventude negra que lutava por justiça, liberdade e direitos civis. O hip-hop tem como influência diversos nomes que fazem parte da história e da filosofia da cultura.

Historicamente, no início do início, o bairro do Bronx, em Nova Iorque, nos Estados Unidos, é considerado o local do surgimento do hip-hop. Alguns

⁹ Oficinairo é uma modalidade de educador informal, no geral, aquele que possui algum tipo de conhecimento específico, seja no âmbito técnico, cultural, seja artesanal, e utiliza técnicas pedagógicas para realizar encontros de formação que, geralmente, aliam teoria e prática.

escritores defendem que o hip-hop é originário dos povos da África, principalmente, oriundos dos griôts, contadores de história. Na tradição da cultura africana, os griôts¹⁰ contavam histórias de formas rimadas e versadas, através de seus ancestrais.

No geral, ficou estabelecida a tese de que o hip-hop tenha nascido nas ruas do violento bairro do Bronx, nos anos 1970. De certa forma, a influência da cultura africana, junto da simbologia e oralidade dos griôts, contadores de histórias, se mostram presentes no hip-hop. Os Estados Unidos possuem uma quantidade significativa de imigrantes africanos, que se constituem como afro-americanos, concentrados, principalmente, nos bairros mais pobres, como o Bronx, Queens e Harlem. Logo no início dos anos 1980, a emergente cultura chega no Brasil, especialmente, na cidade de São Paulo.

O movimento do hip-hop tem diálogo direto com as ruas, bairros e comunidades periféricas, através de sua linguagem e discurso. Dessa forma, se dá o direcionamento de suas músicas. Embora a cultura tenha começado como diversão – o que não diminui seu sentido político –, logo acaba se caracterizando pelas lutas por direitos sociais. Os artistas buscavam representar aquilo que existia de mais puro e verdadeiro em relação às ruas, como local de produção e, ao mesmo tempo, como local de fala.

Os indícios apontam que a origem do hip-hop é o Bronx, verídico ou não, esse é o discurso mais sustentado até os dias atuais. Para entender o contexto do

¹⁰ Os griôs são contadores de histórias que ensinam as lendas e os costumes de seu povo. Muito antes da invasão dos europeus naquele continente, o griô já existia e transmitia seus ensinamentos. As narrações do griô são, muitas vezes, cantadas. Um instrumento musical o ajuda a dar ritmo e musicalidade à narrativa. Ver mais em <https://clionainternet.wordpress.com/2013/06/19/griôs-os-contadores-de-historias-na-africa/>

surgimento, é preciso pensar, também, na crescente ascensão imigratória, principalmente, vinda da África, alimentando o regime escravocrata americano. A onda imigratória dos povos latino-caribenhos, advinda da segunda guerra mundial, assim como de chineses e de Italianos, fazem com que o cenário cultural seja diverso, e isso causa choque e estranhamento.

Uma verdadeira guerra se instalou nas ruas, em meados dos anos 1970, principalmente formada por gangues que disputavam pontos de tráficos. Contudo, a produção cultural originária das ondas imigratórias foi enorme, tanto no que tange aos estilos musicais como ao jazz, rock, punk e disco, como também à influência no surgimento do hip-hop. Diferente da música do gênero disco¹¹, que dominou as pistas durante à época, Kool Herc (1955) trouxe um “tempero” que fez toda a diferença nos passos de dança.

As famosas “Block party¹²”, as festas de bairro, foram inspiradas por sua Irmã, Cindy Campbell Herc, que, assim como Kool Herc, foi uma das “fundadoras” do hip-hop. No dia 11 de agosto de 1973, Cindy organizou a primeira festa de bairro junto do irmão. A data marca a comemoração do aniversário da cultura hip-hop e a

¹¹ A música disco é um gênero de música de dança da década de 1970. Teve suas raízes nos clubes de dança voltados para negros, latino-americanos, gays e apreciadores da música psicodélica em estados como Nova Iorque e Filadélfia.

¹² As chamadas “block party” foram festas de bairros organizadas por Cindy Campbell Herc e Kool Herc. A participação crucial de Cindy Herc é ocultada da história da fundação. No geral, somente o nome do irmão é associado ao nascimento da cultura, porém Cindy teve uma participação mental ao idealizar a festa, arrecadar o dinheiro, através de rifas e ações na escola, e inspirar o irmão. Para a cultura hip-hop, os eventos foram importantes encontros para ouvir música, dançar ou, simplesmente, observar. As manifestações do dia 11 de agosto de 1973 marcam a data de nascimento do hip-hop.

novidade nas pistas de dança. Quando o DJ tocava as músicas da época, mantinha, apenas, a parte principal, fazendo com que os instrumentos e melodias ficassem em evidência.

As festas de bairro, originalmente, marcam o início da cultura hip-hop. E, de forma interessante, em uma periferia americana, o hip-hop se mostra como uma organização do povo negro e periférico, adepto de uma cultura popular emergente, em um período político importante. Uma nova forma de tocar músicas nascia nesse momento, totalmente diferente de tudo que as pessoas haviam experimentado até então. Essa mudança na forma do público se relacionar com a música contribuiu para que novos passos, como a dança break, fossem elaborados, e, nesse sentido, o break dance, junto do DJ, passou a se constituir como elemento fundamental das bases do hip-hop.

O DJ Grandmaster Flash (1958) criou novas técnicas de mixagens eletrônicas e *turntablism*¹³, transformando *pick'up's*, os famosos toca-discos, em verdadeiros instrumentos. O DJ foi criador da famosa técnica de *scratch*¹⁴, que permitiu aos DJs e produtores a realização da técnica de *sampleamento*, que é semelhante a uma *apropriação* duchampiana. Este novo movimento de Grandmaster Flash abriu o espaço criativo do hip-hop, tornando o DJ um artista reprogramador, estabelecendo a arte dos toca-discos, assim como Duchamp abriu a ruptura no espaço criativo da arte.

As colagens eletrônicas abrem uma possibilidade importante para a produção artística contemporânea. As

¹³ O *Turntablism* é a arte de manipular sons e criar músicas, usando turntable fonógrafo e um DJ mixer.

¹⁴ Scratch é uma técnica musical que é realizada por DJs para reproduzir sons semelhantes a “arranhões” nos discos de vinil.

técnicas criadas, como o *sampleamento* e *remixagem* – as quais irei abordar com mais profundidade ao longo deste trabalho – logo se constituíram como conceitos utilizados na arte pós-moderna dos dias atuais. Grandmaster Flash foi um artista inovador, integrou o grupo The Furious Five¹⁵ (1978), e ajudou a impulsionar o hip-hop, juntamente com Kool Herc.

A música “The message” (1982) colocou a cultura negra americana nos holofotes das mídias televisivas, em forma de mensagem e conscientização. O grupo serviu de modelo para uma nova geração, que emergia das borbulhantes periferias norte-americanas. Os jovens buscavam reconhecimento, diversão e, também, sucesso profissional.

Logo após um período em evidência no cenário musical, o grupo acaba desfazendo sua formação original, saindo de atividade no ano de 1988. Em um movimento histórico, suas influências perpetuam até os dias de hoje. A formação dos grupos de rap ainda são muito parecidas com The Furious Five, que compõe um grupo de Mc’s somados a um DJ produtor musical.

Com as inovações dos DJs, os dançarinos passaram a elaborar novas técnicas. Ao passo em que a música disco se fundia ao ritmo hip-hop, as pistas de dança explodiam com novos passos e ritmos fervorosos. O DJ ascendeu, literalmente, a faísca do hip-hop, e o novo movimento se consolidou nas noites da cultura negra americana.

Com as pistas de dança lotadas, ao som dos DJs, surgiram competições de dança. A figura do dançarino

¹⁵ The Furious Five teve sua fundação no ano de 1976 e se desfez em 1988, e teve como integrantes Grandmaster flash, Melle Mel, The Kidd Croele, Keff Cowboy, Mr Ness/Scorpio e Rahien. O grupo tinha, como ponto principal, a criação de música em cima da arte dos toca-discos, aliados a um discurso consciente.

surge, principalmente, através da experiência com o novo ritmo. O tempo estendido de Kool Herc proporcionou a experiência da dança break. Os dançarinos elaboravam novos passos, que passavam a ser chamados de break dance. Os grupos de dança realizavam os passos nos salões e nas ruas. Os dançarinos passaram a organizar grupos, ocupar as pistas para batalhar em forma de dança e utilizar as ruas para realizarem seus movimentos.

Alguns nomes da década de 1970, como Mister Dynamite (1935) e James Brown (2006), eram conhecidos não só por suas vozes ou canções, mas também por todas suas performances estéticas, dando origem a muitos artistas que vemos nos dias atuais. James Brown, por exemplo, foi artista expressivo, principalmente, nos redutos negros e latinos das grandes metrópoles, e influenciou os jovens com sua dança. Os artistas transformaram os movimentos em arte, e a dança foi difundida, também, no cinema, principalmente, no filme “Wild Style” (1983).

Algumas técnicas foram desenvolvidas, como o *Top Work*, que compreende a fase de preparação e consiste em movimentos com os pés. Já o *Foot Work* envolve, além do movimento com os pés, o apoio das mãos diretamente no solo, ampliando as possibilidades de movimentos corporais. O *Freeze* é um movimento rápido, seguido de uma parada no solo. Por sua vez, o *Powermoove* é o tradicional movimento giratório no solo, muitas vezes, utilizando a cabeça e as costas.

No Brasil dos anos 1980, a dança de rua foi um movimento fortemente articulado através de nomes como Thaíde (1967), que, antes mesmo de se tornar Mc, foi praticante da modalidade no metrô São Bento, em São Paulo. O movimento da dança foi impulsionado, principalmente, por equipes de som que formavam grupos para competições.

Os princípios da dança serviram como ferramenta para afastar os jovens da criminalidade e do uso de drogas. As práticas são válvulas de escape, que proporcionam a expressão do corpo e da mente. Nesse momento da história, o hip-hop passava de fato a existir e se constituir como uma cultura que atraía, cada vez mais, adeptos, e que, cedo ou tarde, a indústria do *mainstream* iria investir potencialmente. Os bairros de Nova Iorque estavam se remodelando de acordo com a cultura hip-hop. Membros de gangues largaram as armas e passaram de traficantes para artistas, jovens puderam ser ouvidos através do hip-hop. Nascia uma cultura que era capaz de dar poder ao povo preto e reinventar a realidade.

A prática do graffiti, um dos elementos da cultura hip-hop, alimentou-se da realidade dos guetos para expressar nos muros e vielas das comunidades, palavras de ordem e desenhos que refletiam os problemas sociais enfrentados pelos bairros. As representações, que utilizam a superfície de muros e paredes, são semelhantes aos símbolos da arte rupestre, do homem pré-histórico, que utilizavam como matéria-prima a terra, plantas e sangue de animais, que eram usados como tinta. Já nos dias atuais, existem diversos acessórios que auxiliam a prática do graffiti, e as tintas são comercializadas em formato de latas de spray.

A palavra graffiti, que deriva do italiano *grafito*, começa a surgir, no Brasil, nos anos 1950, com a introdução do spray. Através dos tempos, o movimento passou por diferentes fases desde a consagração como linguagem artística nos anos 1980, principalmente, pela aceitação da mídia e pela entrada do estilo na Bienal de São Paulo.

A prática se une à cultura ao passo em que ela se transforma em uma ferramenta política. O graffiti modificou a paisagem dos subúrbios, metrô públicos e

bairros de Nova Iorque nos anos 1970. Os jovens utilizam as latas de spray como expressão de uma juventude que precisava de representação. Desse modo, o movimento se integra ao hip-hop junto de sua filosofia, que, no geral, utiliza as paisagens das cidades junto dos passos de dança e da música. A atmosfera que o graffiti criou modificou toda a estética local, transformando-o, de fato, no universo hip-hop. Alguns grafiteiros têm como objetivo espalhar seus nomes pela cidade, nos prédios mais altos e mais difíceis de alcançar, para ficarem reconhecidos de alguma forma e para ganharem visibilidade e respeito em meio ao gueto. Nos anos 1970, a prática serviu como força expressiva e como representação territorial e política. Os artistas pintam ideias, não com o desejo de eternizá-las, já que o graffiti é uma manifestação efêmera, mas sim como uma ideia de expansão territorial, principalmente, nas zonas urbanas e periféricas.

O Brasil tem precursores dessa modalidade. Os primeiros artistas surgem, na metade dos anos 70, como Alex Vallauri e Carlos Matuck. O estilo segue influenciando, e passou de uma fase marginal para um lugar comercial, principalmente nos dias atuais, com os novos meios de comunicação que se articulam em formato de imagem. Atualmente, o graffiti está presente nas ruas, salões de arte e no shopping center. Existe um circuito de grafiteiros que percorrem eventos ao redor do mundo para realizarem pinturas em murais, e participar de festivais de graffiti.

1.2 – O ritmo e a poesia

O *Dicionário de Relações Étnicas e Raciais*, como nos informa o artigo “A Narrativa Insurgente do hip-hop”, de Ecio de Salles (2004), diz que a palavra rap é um “termo que deriva da gíria para fala e refere-se ao gênero

meio falado, meio cantado que se tornou a tradução musical da experiência afro-americana das décadas de 1980 e 90” (SALLES, 2004, p. 89). Salles nos informa, também, sobre a posição lacônica do *Dicionário Grove de Música* em relação à palavra rap: “estilo de música popular dos negros norte-americanos, consistindo de rimas improvisadas, interpretadas sobre um acompanhamento rítmico; teve origem em Nova Iorque, em meados dos anos 70” (SALLES, 2004, p. 89).

Contudo, a maior representação da palavra rap está contida muito mais no significado de sua sigla. No geral, ela significa *Ritmo e Poesia*. Alguns Mc’s brasileiros defendem que a palavra rap é a sigla para *Revolução Através das Palavras*, e tem quem diga que as três letras podem significar *Ritmo, Amor e Poesia*.

Há, também, quem classifique o gênero como *Ritmo e Poesia*, relacionando ao estilo de “rep” com a letra “E”, classificação puramente brasileira. Este trabalho utiliza a expressão “rep”, com a letra “E”, para fazer uma alusão à sigla Rimador-Educador-Pesquisador. Ricardo Taperman, no livro “Se liga no som” (2015), diz que a interpretação sagrada da palavra rap é a sigla *Rhythm and Poetry* (Ritmo e Poesia), e “O mito da origem mais frequente sobre o gênero é que o mesmo teria surgido no Bronx, bairro pobre de Nova York, no início dos anos 1970”. (TAPERMAN, 2015, p. 13).

São dois lugares-comuns que, independente de seu conteúdo de verdade, merecem ser estranhados. Alguns preferem dizer que o rap nasceu nas savanas africanas, nas narrativas dos griôs – poetas contadores tidos como sábios. Ou ainda, como sugerem alguns rappers e críticos brasileiros, que é uma variante do repente e da embolada nordestinos”. (TAPERMAN, 2015, p. 13)

Cada região tem sua peculiaridade em relação ao jogo de palavras. No Rio Grande do Sul, por exemplo, existe a tradição dos trovadores gaúchos, que fazem canções rimadas e improvisadas com violão e gaita. Chamada de trova, a prática é uma das mais importantes manifestações culturais gaúchas. Parecido com o que fazem os repentistas nordestinos, o estilo é marcado pelo sotaque do povo do sul. Já o repente é composto por dois cantores que manifestam seus improvisos literais, de forma alternada, acompanhados por uma viola. Ambos os estilos se utilizam de rimas e improvisos e de rápido raciocínio, tal como fazem os Mc's.

Quando o DJ fazia os ajustes, em seus toca-discos nas festas, ele precisava de alguém para pegar o microfone e comandar a multidão, uma vez que os avanços das novas técnicas de mixagem acabavam demandando tempo e concentração. Nesse gesto, os primeiros Mc's passaram a animar as festas junto dos DJs. Com rimas despreziosas, através de improvisos, suas vozes comandavam a multidão. No geral, os Mc's incentivavam o público a mexerem o corpo, levantarem as mãos e fazerem barulho. Por um período, o rap se articulou desta forma. Levou um certo tempo até que as práticas, que foram se transformando em duelo de Mc's, se tornassem músicas autorais gravadas em estúdio.

Contudo, após essa fase, o rap se tornou um elemento do hip-hop, e passou a ser gravado em estúdio, e, assim, foi consumido por parte da indústria fonográfica. Vários nomes surgiram, como DJ Hollywood (1954), considerado o primeiro rapper no estilo hip-hop. Em seguida, Grandmaster Caz (1961), Big Daddy Kane (1968) e Rakim (1968) integraram o grupo Sugarhill Gang (1980). A "Rapper's Delight" (1980) colocou o rap, definitivamente, no mapa da música, e foi o primeiro sucesso, em nível mundial, no estilo rap.

Nesse cenário, surgiram grupos importantes e revolucionários, como Run DMC (1981), que lançaram uma nova identidade visual em jogo. Tradicionalmente, os artistas misturavam peças de vestuário populares de marcas consagradas como a *Adidas*, comunicando-se, diretamente, com a comunidade. As músicas mesclavam um conjunto de batidas da era disco, com formatos eletrônicos. O grupo Run DMC rompeu as fronteiras do rap *underground*, chegando à grande cena *mainstream*, liderando o topo das paradas e capas de revistas nos anos 1980.

Com o passar do tempo, as batalhas de rimas se tornaram mais comuns entre os jovens, em esquinas, churrascos, encontros em parques e fundos de ônibus. Não basta rimar, o Mc precisa ser inteligente com o jogo de palavras e tentar, de alguma forma, “ridicularizar” seu adversário, para, assim, vencer a batalha e ganhar respeito do público. O rap ganhava as fitas tapes, e a realidade, então, passou a ser rimada.

O rap é a voz das periferias, foi e continua sendo a maneira de retratar a dura realidade dos bairros. Seus elementos promovem a troca infinita de saberes e de sentidos a partir da subjetividade de cada um. “Sou o porta voz de quem nunca foi ouvido, os esquecidos lembram de mim por que eu lembro dos esquecidos”, rima o rapper Emicida (1985) na música “Triunfo” (2010). Um trecho importante para o cenário nacional, sintetiza aquilo que o rap tem de mais forte, que consiste no resgate daqueles que estão oprimidos, sem voz e que ali vê um porta-voz que representa toda uma comunidade que sobrevive de luta diária, contra o sistema, contra o preconceito e contra a falta de leis e direitos que assegurem o bem-estar da população. O rap é o elemento que mais cresceu, transformando-se em uma verdadeira indústria. Essa mudança significa que, ainda que a cultura hip-hop e o

rap, em especial, realizem críticas sociais, existe, também, um mercado comercial que vem ganhando mais adeptos. Na história do rap no Brasil, muitos Mc's lutaram para colocar o rap no espaço de destaque, para, assim, poder comercializar seus discos de maneira mais livre.

1.3 – O Conhecimento de Bambaataa

No ano de 1977, nos Estados Unidos, Afrika Bambaataa (1957) criou a Zulu Nation, considerada a primeira organização comunitária do hip-hop, que tinha, como objetivo central, o combate à violência e à discriminação racial, pelo viés dos quatro elementos do hip-hop.

Desse modo, o artista passou a defender a ideia de que o quinto elemento precisava ser o conhecimento para dar sentido e poder às lutas sociais das comunidades negras norte-americanas. A Zulu Nation é uma ONG fundada por Afrikaa Bambaataa, que, antes de entrar de cabeça na música, foi líder de uma das mais temidas gangues do Bronx, a chamada “Black Spades”.

Ele acompanhou de perto a realidade de um jovem que acabou tendo um destino trágico no submundo do crime. Essa experiência acabou sensibilizando Bambaataa, que decidiu fazer algo para ajudar a juventude negra norte-americana, pois, do jeito que as coisas estavam indo, toda a geração de jovens poderia ser dizimada devido às guerras entre gangues rivais. A figura de Bambaataa já era reconhecida na cena musical.

Como DJ e produtor, foi responsável por importantes inovações. A revolução, na perspectiva musical, fez de Afrika Bambaataa um dos inventores da caixa de ritmo Roland TR-808, uma nova forma de introduzir os sons graves de maneira eletrônica nas instrumentais. No álbum “Planet Rock” (1986), o artista

transformou as batidas, com influência do estilo Funk, em uma atmosfera futurista. Nos dias atuais, a batida “808” é muito utilizada no estilo *trap*.

Em meio aos conflitos entre gangues que assolavam os EUA, ao passo em que a cultura se estabelecia, o hip-hop acabou servindo como ferramenta de transformação social. Foi a troca do armamento pela dança de rua, com passos elaborados, aliando-se à estética das roupas largas, o que tornava a dança muito mais interessante, servindo de vertente para outros estilos musicais.

A cidade de Nova Iorque passou por uma crise fiscal, estagnação econômica, violência entre gangues e tensões raciais. Um grande nome da época foi Afrika Bambaataa, que, além de DJ e inovador no estilo eletrofunk, foi quem contribuiu para a pacificação da violência entre os jovens, entendendo que a cultura hip-hop, aliada ao conhecimento, poderia ser o pilar para a construção de uma nova geração.

Nessa perspectiva, quando se trata da construção do conhecimento através do hip-hop, podemos pensar, através da mensagem musical, em ações sociais, oficinas e em tudo que envolve arte e educação, ou, simplesmente, o respeito ao próximo. Esse legado foi a chave para o hip-hop se tornar uma ferramenta de transformação social, ter um propósito, uma missão. Através dela, muitas vidas foram salvas, jovens, que foram resgatados, ganharam um sentido ao se envolverem com a arte, o que transformou a cultura em uma potência de forma política, engajada e em prol de uma juventude que precisava de voz para se expressar.

Segunda carta: *O encontro.*

O dia é 11 de janeiro, logo me preparo para uma jornada de trabalho. Acordo cedo e tomo um copo de suco de laranja, pois, particularmente, café não é muito do meu gosto, e nesta época em especial, criei um curioso hábito matinal de espremer laranjas para se tornarem suco. O calor de janeiro em Rio Grande pode ser surpreendente. Muitos acreditam que, no sul do Brasil, não existe verão, e, naquele dia, o sol estava forte. O destino foi a Escola de Ensino Médio Augusto Duprat, no bairro Getúlio Vargas. Fui direto à sala do projeto BGV Rolezinhos, na Secretaria Municipal de Assistência Social – SMCAS, encontrei a equipe e, logo, nos dirigimos para a escola que era bem perto. O calor escaldante faz com que utilizemos as sombras da Rua Barroso para chegarmos na escola, passamos pelo bloco de apartamentos do condomínio BGV 1, que é um conjunto habitacional de baixa renda, onde se concentra um número enorme de moradores que foram retirados do local de origem, anteriormente localizado próximo aos muros que divide o bairro do Porto de Rio Grande. Nossa equipe chega na escola, e logo nos reunimos com as turmas de ensino médio. O período de aulas, no verão, é de reposição, por conta da greve das escolas do estado, e isso diminuiu o fluxo dos estudantes. As escolas do estado se encontram em um profundo caos nos dias atuais. Por falta de verbas e constante atraso, seguido de parcelamento dos salários dos servidores, faz com que o clima entre os professores não seja dos mais animadores. Toda essa carga de tensão entre governo do estado e os professores acaba reverberando, também, na sala de aula; os alunos passam por um processo de desânimo, isso faz com que nosso trabalho precise de mais empenho, tornando-se um desafio envolver os jovens em nossas atividades. Com as turmas reunidas,

foram apresentados os artistas que ministrariam os encontros. Badih Hallal era o oficineiro de skate, Lucas Stuczynski de graffiti e eu de hip-hop. Os alunos tiveram oportunidade de escolher qual modalidade gostariam de participar. A maioria escolheu participar do graffiti, outro grupo escolheu o skate, e, naquele dia, apenas um menino do ensino médio se inscreveu na oficina de hip-hop. Era Prodígio quem havia feito a escolha, e logo nos dirigimos para a sala que iria ocorrer o encontro. Utilizamos a sala de vídeo, que deu todo o suporte com um projetor em funcionamento e caixas de som. É raro encontrar equipamentos em bom estado. Normalmente, as escolas têm problemas no repasse de verbas para manutenção, e isso faz com que, diversas vezes, todo trabalho que é planejado e idealizado, seja prejudicado. Estava tudo indo muito bem naquele dia, não precisava mais do que isso para realizar a oficina. A sala ficou preenchida pelas estagiárias do projeto Lucia Fularnetto e Fulvia Litzy, que me acompanharam ao longo dos encontros. No início, fiquei preocupado, apenas um participante? Me refiz esta pergunta algumas vezes. O que houve para acontecer esta defasagem? Pensei, então, que precisaria recarregar a energia para que tudo saísse perfeito, para que o tédio não tomasse conta e não desestimulasse o participante. Logo, percebi que Prodígio era bastante interessado e que ele iria interagir nos encontros, pois estava totalmente conectado ao assunto, estava com vontade de rap, e o primeiro encontro com Prodígio marcou a apresentação da história do hip-hop.

Capítulo II

Do rimador ao pesquisador

“Um homem na estrada recomeça sua vida, sua finalidade, a sua liberdade”. Racionais Mc's.

Assim como rima Mano Brown (1970), na música “Um homem na estrada”, eu recomeço a vida a partir do hip-hop. Como todo e qualquer rapper, antes de fazer rap, eu fui fã e ouvinte. Ao visitar a história do hip-hop em um trabalho acadêmico, acabo, de maneira natural, revisitando minha própria história.

Desde a minha inserção na cultura hip-hop, as etapas que constituem o conhecimento e a experiência foram se apresentando, para mim, como uma construção. Não o fiz de forma planejada, as etapas se revelaram como processos de uma vivência. De maneira natural, em etapa após etapa, fui me constituindo na característica do r/e/p, o rimador-educador-pesquisador, mesmo que eu não soubesse, especificamente, que caminhos o hip-hop poderia me levar.

Desse modo, quando comecei uma trajetória acadêmica, saltei para um profundo mergulho a intensas vivências e ao contato direto com o fazer artístico. Realizei a primeira formação acadêmica no curso de Artes Visuais Bacharelado e Licenciatura, pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG, entre os anos de 2009 a 2016. A universidade foi o lugar onde os processos criativos que envolvem minha produção acabaram se descortinando. Ao longo do processo, me constituí como educador e oficinairo de hip-hop, e, também, essa etapa marca o início de minha trajetória como pesquisador acadêmico.

As três esferas de atuação, rimar, educar, pesquisar, foram compostas degrau por degrau. De maneira natural, acabaram me constituindo de maneira subjetiva, assim, tornou-se difícil definir em quais linhas uma dessas esferas termina e a outra começa. De certo modo, elas estão interligadas, conectadas e retroalimentam-se.

Ao passo em que me recordo das origens, processos e vivências que me levaram até a presente pesquisa, e ao reconhecimento do conceito de r/e/p

embutido em minha identidade, penso que cada detalhe se fez presente na construção do rimador-educador-pesquisador. Desde os roles noturnos em Rio Grande, regados a vinhos baratos e batalhas de improvisação nas gélidas calçadas da cidade, até os incontáveis encontros com meus amigos, onde o assunto predominante foi rap, entre outras discussões calorosas e filosóficas.

Neste sentido, as vivências e os detalhes fazem parte de uma construção subjetiva. Poder recordar dos mais desinteressados acontecimentos é a certeza de que os detalhes contribuíram de maneira imensurável para a construção de minha subjetividade, a poesia das rimas, o modelo de oficinas, e também, para a realização da presente pesquisa.

Mais ou menos no ano de 2001, eu era apenas um jovem ouvinte de rap, que pouco conhecia sobre a cultura em geral. Felipe Soares foi o primeiro amigo a ter um computador, e, desde cedo, ele já era fascinado por tecnologia. Meus amigos e eu nos reuníamos na casa dele para fazer o *download* de vídeos de rap.

Em 2001, o acesso à internet ainda era muito limitado. Utilizávamos a conexão de forma discada, que era conectada ao telefone fixo. Esperávamos até a meia noite para poder conectar por um baixo custo, que durava até as 06:00 horas da manhã. Tudo era muito devagar, mas nossa vontade era enorme. A paciência era nossa virtude, cada vídeo demorava entre uma ou duas noites para baixar. Aos finais de semana era melhor, pois após as 14:00 horas de sábado, até as 06:00 da manhã de segunda, o custo para o acesso também era baixo.

Quando o vídeo finalizava o *download*, todos se reuniam na frente da tela do computador e explorávamos a cultura hip-hop. Estes foram meus primeiros contatos com o rap. Para além da música, admirávamos as roupas e a moda dos rappers. Os bonés cheios de bordados,

marcas e cores faziam nossos olhos brilharem e nossas mentes sonharem alto. As correntes, relógios e braceletes despertavam nosso desejo de consumo. Porém, a realidade no Brasil era completamente diferente naquela época, o mercado do rap ainda era fechado e o estilo sofria constante preconceito.

Nos anos 1990 e início dos anos 2000, poucos grupos de rap conseguiam vender suas músicas e realizar turnês pelo País. Era um choque de realidade consumir uma cultura estabilizada, mercadologicamente falando, como a cultura norte-americana, e tentar desenvolver um estilo parecido, no Brasil, naquele período. Hoje em dia, a realidade é pouco diferente: houve uma mudança de paradigma significativa no rap nacional, os artistas conseguem se inserir no mercado e viver de música. Porém, ainda estamos em um país subdesenvolvido, com problemas estruturais, como corrupção, lavagem de dinheiro, juros altos e impostos que dificultam o acesso a materiais da moda do rap. Esta estagnação da economia atrapalha no desenvolvimento dos artistas que acabam tendo dificuldade para adquirirem equipamentos profissionais, que seriam eficazes para o aperfeiçoamento musical.

Nesse período, na casa do Felipe Soares, nos reuníamos para assistir, diversas vezes, ao mesmo videoclipe, até que o próximo finalizasse o *download*. Dessa maneira, começamos a construir nossa identidade e a construir fortes referências artísticas e históricas de rap, e, também, referência de importantes pessoas negras.

De forma natural, passei a me reconhecer como uma pessoa negra através do hip-hop. Nessa época, eu senti que ser negro era tudo o que eu podia e queria ser. Meus amigos e eu passamos esta fase da vida garimpando discos, CDs e coletâneas de rap. Nosso dinheiro era curto. Era muito difícil consumir materiais originais, então, nosso

refúgio foi o comércio informal do camelódromo de Rio Grande. O universo pirata foi nosso paraíso, pois muitos discos eram comercializados naquele lugar.

A banca do DJ Karçaça contribuiu, significativamente, com o imaginário e com o capital cultural do rap na cidade. Os produtos da sua banca eram voltados à cultura hip-hop, e as pessoas podiam acessar discos, coletâneas e roupas. Os produtos que eram comercializados, nesse lugar, ampliaram o acesso para uma geração da cidade de Rio Grande que estava em busca do hip-hop.

O rap nacional entra em minha vida, também, nessa época. Ganhei de alguém que não me recordo o CD dos Racionais Mcs. As letras fortemente políticas e a forma como o grupo se expressava fizeram eu me sentir representado, em uma espécie de “abraço” através das rimas.

O artista Sabotage (2003) rimava que “o rap é compromisso, não é viagem” na música “Rap é compromisso” (2003). Esse verso ecoou na minha cabeça e me fez enxergar o tamanho da responsabilidade de ser porta-voz de uma geração que não tinha voz. Gravei, em uma fita velha, algumas músicas do Sabotage, 509-E (2003), De Guedes (1993) e Mv Bill (1974), para começar a entender um pouco mais do que o rap estava se propondo a falar.

Passei a entender um pouco mais, meus amigos também. Nessa época, já não nos contentávamos em, apenas, sermos ouvintes e espectadores, queríamos entrar na cena, nos tornarmos algo que admirávamos, ou seja, fazer rap, fazer rima, fazer música e subir no palco. Nessa época, passei a assumir não só a figura de um rapper, mas também me constitui como um corpo político.

Criamos o grupo de rap intitulado *Dirth South*¹, no ano de 2007, formado por doze amigos, todos moradores do bairro Cidade Nova, em Rio Grande. Nossas músicas ecoaram por toda a cidade e região, chegando a alguns lugares como São Paulo. O grupo tinha como inspiração o estilo *dirty*², importado do Sul dos Estados Unidos, principalmente, do estado do Texas. Éramos fascinados por este estilo, principalmente, pelos efeitos sonoros em *slow*, e as batidas potentes, características dessas vertentes. Buscávamos essas referências para criar música, de forma irreverente, desconstruindo um pouco os padrões de rap da época, saindo de uma perspectiva extremamente ligada à política para um movimento que buscava evidenciar as técnicas de rimas.

De forma geral, o ano de 2007 marca um momento de transformação no modo de fazer rap no Brasil. No extremo sul, a *Dirth South* foi referência nesse sentido, conforme dizem muitos outros artistas. Era o início de uma nova era na música que estava em curso, pois, justamente, nesse período, o rap toma outro caminho, para além do discurso político de militância. Os novos

¹ *Dirth South* é um grupo de rap da cidade de Rio Grande, fundado no ano de 2007, inicialmente, por doze artistas: Dizéro, Lalah, Madrugá, Lelleko, Tuty, Ipe, Piemel, Poeta, Vss, Zépis, Matheus Ávila e Apr. O grupo trouxe, ao cenário do rap, uma mudança de conceito em relação a possibilidades de criações de música. Além de diversos shows dentro e fora da cidade, o grupo foi referência e inspiração para muitos outros artistas acreditarem que é possível fazer rap em Rio Grande.

² O estilo de rap *dirty* emerge da região sul dos Estados Unidos. Trata-se de um estilo de rap característico do estado do Texas. Nos anos 2000, este estilo esteve à frente da indústria de rap, com artistas como Pimp C., Young Jeezy e T.I. Eles traziam batidas fortes e potentes junto e trabalhavam o efeito chamado *chopped and csrew*, que é uma mixagem que os rappers utilizavam nas vozes e que torna a cadência da música lenta. Essas são algumas marcas características do estilo *dirty*.

artistas buscavam novas formas de representação, através de batidas inovadoras, novos discursos, e abordagens líricas, o que, na época, trouxe muitos questionamentos e preocupações sobre a legitimidade dos novos rappers e sobre quais caminhos o rap poderia tomar em relação ao seu comprometimento social.

Do ano de 2009 até o ano de 2016, realizei minha formação no curso de Artes Visuais – Bacharelado e Licenciatura na Universidade Federal de Rio Grande – FURG. Passei a sistematizar meu conhecimento sobre hip-hop junto da academia. Tornei-me pesquisador e oficinairo. Realizei dois trabalhos de conclusão de curso que me fizeram crescer enquanto acadêmico, pesquisador e pensador de arte. A experiência, na academia abriu as portas para eu compreender meu papel enquanto um sujeito capaz de realizar a importante mediação entre uma produção cultural, que tem origem nas ruas, com a academia que, até os dias atuais, ainda é um espaço hegemônico e elitizado. Não foi fácil entender como eu poderia utilizar os saberes e oportunidades da universidade de maneira positiva, mas, ao longo do percurso, acabei me encontrando, principalmente, nessa mediação constante.

A primeira formação foi na área de poéticas visuais com o trabalho *O rap na contemporaneidade: a resignificação imagética através de uma produção audiovisual*, sob a orientação da Prof. Dra. Teresa Lenzi e coorientação do Prof. Esp. Laurício Tissot. Foi minha primeira pesquisa com hip-hop, especificamente com rap, em um trabalho científico. Nele, tentei aproximar o rap, através de uma leitura de obras e conceitos, do campo da teoria e da crítica de arte.

O trabalho foi resultante de uma pesquisa acerca da inserção do rap no contexto da contemporaneidade e da sua relação com a produção artística e conceitual - o

que envolve a reflexão sobre a presença da pós-produção nas artes visuais, apoiada, principalmente, pelo autor Nicolas Bourriaud (2009), que problematiza a pós-produção presente nas novas mídias e nos meios de comunicação. O texto contempla, ainda, uma análise sobre a maneira como o rap se utiliza de sua hibridez entre imagem e som – com a ressignificação imagética, por exemplo, muitas vezes, decorre da reciclagem de imagens televisivas que bombardeiam nosso cotidiano e de imagens de arquivo – gerando, assim, uma nova perspectiva de significados, como é o caso da criação audiovisual, o foco da pesquisa. Este trabalho contribuiu para meu crescimento e me instigou a investigar mais conceitos que possam se aliar ao rap. Tive mais entendimento sobre minha própria produção, e passei a compreender, também, minha trajetória como parte da minha construção acadêmica.

Já no de 2016, apresentei um novo trabalho de conclusão de curso. Dessa vez, no curso de Artes Visuais Licenciatura, com o trabalho *Hip hop e educação: relato de experiências como oficinairo na cidade de Rio Grande*, sob a orientação da Prof. Dra^a Vivian Paulitsch e coorientação da Prof. Dra^a Tereza Lenzi. Trata-se de um relato de experiências como oficinairo de hip-hop ao exame de trajetória de vida em três diferentes instâncias: agente cultural; acadêmico de artes visuais e oficinairo. O texto contempla, ainda, uma reflexão acerca do conceito de estética relacional presente nas oficinas, sendo uma arte que encontra campo teórico na esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que um espaço simbólico, o qual procura estabelecer intercâmbio social e vínculo entre o espaço de ensino, os elementos da cultura hip-hop e os indivíduos participantes, através do livro *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud (2009).

Neste trabalho, passei a ensaiar minha atual

pesquisa, que aborda o conceito de r/e/p, na tentativa de articulação entre o rimador-educador-pesquisador. Os processos desta longa estrada com hip-hop, que ainda está sendo trilhada, me levaram à atual pesquisa. Creio que, em cada etapa, me constituí de uma nova maneira. A experiência como rapper e a entrada na academia me tornaram pesquisador. As etapas dos processos são importantes, pois definem os caminhos que me levaram até aqui.

2.1 – A a/r/tografia como uma metodologia possível

Desde que passei a entender o universo acadêmico, me interessa a mediação entre a experiência das ruas e o conhecimento científico. Particularmente, essa é a grande fascinação que a universidade me possibilita, e penso que essa é a chave do conhecimento. Quando a universidade chega às periferias, partilhando saberes, seja de maneira prática, teórica, seja em forma de serviços úteis, geralmente, a resposta é positiva. A população, em geral, acaba se aproximando da universidade, e isso possibilita a quebra de alguns tabus.

A população negra ainda ocupa menos lugares nas salas de aula. Embora a política sobre cotas tenha feito com que o número de negros e pardos ingressos tenha aumentado, significativamente, nos últimos anos, por inúmeros fatores sociais, as universidades federais ainda não oferecem um espaço democrático. Nesse sentido, a extensão é uma estratégia que precisa ser cada vez mais fomentada, pois ela age de forma direta com a comunidade, de maneira informativa, e pode, assim, resgatar a autoestima da população, incentivar o ingresso na universidade e promover a troca de saberes populares e científicos.

Contudo, acabei descobrindo o universo acadêmico, principalmente, através do então professor, na época, Laurício Tissot. Ele foi uma referência dentro e fora da academia, apoiou inúmeros projetos sobre hip-hop na cidade de Rio Grande, e me auxiliou para a descoberta dos caminhos que poderia trilhar com a cultura, dentro e fora da universidade. Essa mediação que ele fez comigo foi importante, ao passo em que se tornou uma das minhas maneiras de fazer arte.

De forma geral, existe um confronto entre estas duas escolas de saberes, e o hip-hop, naturalmente, ocupa o lado de fora da universidade, enquanto cultura de rua. Houve um aumento considerável da produção cultural nessa área, principalmente, nos últimos anos. O hip-hop acabou sendo acessado como objeto de estudo em diversas áreas e contextos de atuação; um exemplo é o disco *Sobrevivendo no Inferno*, dos Racionais Mcs, que passou a ser conteúdo obrigatório no vestibular da Unicamp³.

Eu tenho um lema e, nele, me apego, me agarro e construo discursos, rasgo o pano da demagogia e me alio a um certo pragmatismo. Ao meu ver, este discurso é simples e objetivo e pode determinar a ida e volta para a construção das potências necessárias para se cumprir o papel de extensão da universidade, simplificando, então, a grosso modo, “tem que tá na rua e tem que tá aqui dentro, este é o pensamento”.

Nesse contexto, atuo na mediação desses dois universos; em tese, digamos que reposiciono o hip-hop para a academia, potencializo meu conhecimento, e o recoloco nas ruas em formato de música e oficina, ao

³ Para mais informações, acesse <https://www.unicamp.br/unicamp/clipping/2018/05/28/album-do-bt-llracionais-mcs-vira-obra-obrigatoria-em-vestibular-da-unicamp>

passo em que realizo essa pesquisa. Uma construção contínua, dentro e fora, me coloca no dilema para entender essas potências.

Quem é o homem na estrada? Seria o Mc que faz músicas, e, também, um certo agenciamento cultural em projetos sociais? Ou, quem sabe, o educador que leva o hip-hop para espaços de ensino formal e não formal? Não obstante, talvez seja o pesquisador da cultura hip-hop? Múltiplas facetas que são difíceis de distinguir o momento em que assumem o posto e fazem de mim uma outra coisa dentro de uma mesma coisa, mas, em geral, a gama de funções tem como base uma única raiz, ou seja, o movimento cultural hip-hop.

O termo r/e/p é uma referência ao conceito de a/r/tografia, que articula de forma conjunta, através do hífen, o artista-pesquisador-professor. A/R/T é uma metáfora para Artist-Researcher-Teacher (Artista-Pesquisador-Professor). No contexto de trabalho, de acordo com as etapas de minhas vivências, a ordem das denominações é invertida, mas que não alteram seu propósito conceitual. A alusão da utilização do termo r/e/p, nesta pesquisa, serve para pensarmos juntos a intertextualidade entre rimar-educar-pesquisar. Seria, então, a a/r/tografia uma metodologia possível para auxiliar a compreensão e o desenvolvimento deste trabalho e das práticas artísticas?

A a/r/tografia é utilizada como metodologia e pedagogia em artes. Tenta romper o sistema rígido e hegemônico de pesquisas em Artes Visuais e busca, através do termo a/r/t, unificar o artista, pesquisador e professor em uma escrita acadêmica, facilitando, assim, o entendimento de sua própria identidade, levando em consideração a subjetividade contida na pesquisa como partes de um processo.

Nessa perspectiva, segundo Belidson (2014), a a/r/tografia é uma escola emergente do pensamento, baseada na Faculdade de Educação na University of British Columbia, UBC, e oferece uma abordagem dinâmica à pesquisa qualitativa que desafia noções conservadoras de se fazer educação.

Ao colocar a criatividade à frente do processo de ensino, pesquisa e aprendizagem a a/r/tography gera inovadores e inesperados insights, incentivando novas maneiras de pensar, engajar e interpretar questões teóricas como um pesquisador, e práticas como um professor. (BELIDSON, 2014, p. 4)

Para além de uma metodologia que auxilia na escrita, a a/r/tografia permite o reconhecimento de que o fazer artístico, educacional e a pesquisa em artes se fundam em um único corpo. É a “experimentação e compreensão de uma coisa através da outra” (IRWIN, 2008 p. 92). “Atuam como artistas, pesquisadores e professores, enquanto estão “realizando a escrita e produzindo arte” (IRWIN, 2008, p. 93).

O hip-hop oferece um campo fértil de experiências estéticas pelo viés dos elementos que constituem a cultura como o DJ, rap, graffiti e break dance, sendo o conhecimento o quinto elemento. Diversos artistas engajados, nesse movimento cultural – assim como eu –, atuam como professores, educadores populares,icineiros e pesquisadores. O hip-hop é um solo fértil, capaz de ampliar a compreensão de ideias, práticas e experiências estéticas. O r/e/p compreende uma camada de possibilidades na construção de sentidos, significados, autoconhecimento e de partilha de saberes com outras pessoas.

São ações interligadas aos três tipos de pensamento: *teoria* (teoria), *práxis* (prática) e *poesis*

(criação), articuladas por Aristóteles na história ocidental e que promovem um ciclo contínuo que envolve visitar a prática artística e aplicá-la no campo da educação. Revisitar a prática pedagógica e desenvolver narrativas e experiências como sendo a principal fonte de pesquisa, visitar a pesquisa e enriquecer a prática artística e, assim, retroalimentar as práticas e experiências em um ciclo constante que depende da atuação.

É por isso que o acrônimo a/r/t (artist-researcher-teacher) é tão apreciado. A/r/t não apenas reconhece o papel de cada indivíduo, mas também possibilita que todos nós tenhamos um momento de imaginação ao apreciarmos e entendermos que os processos e produtos envolvidos na criação da obra de arte, não importando se são objetos ou tarefas profissionais, são exemplares de integração entre saber, prática e criação (IRWIN, 2008, p. 92)

O r/e/p atua, de forma dialógica, conecta e integra as ações artísticas, pedagógicas e científicas do hip-hop, tornando-se importantes para entender minha própria trajetória neste cenário, dando-me a possibilidade de realizar a mediação entre a universidade e a rua, descrita logo na introdução deste pensamento.

Em alguns momentos, reconheço-me como rapper; em outros momentos, me encontro na condição de educador, oficinairo, e, também, na qualidade de pesquisador acadêmico. Enquanto educador, busco compor minha fonte de pesquisa na atuação como rapper, ao passo em que essa condição potencializa meu fazer artístico, servindo como fonte para realizar pesquisas. Essas pesquisas ampliam a bagagem de referências e podem potencializar as oficinas e criações artísticas, estabelecendo, assim, um *looping* contínuo de articulação, em que cada uma das ações afeta de forma positiva a outra.

Desse modo, as práticas se tornam inseparáveis, em certos momentos, fica difícil distingui-las. Elas assumem papéis de protagonismo e revezam suas posições, ao passo em que, também, se potencializam, mas jamais se separam. “O último posicionamento das categorias de pensamento está no igual relacionamento de um para o outro, possibilitando assim que os conceitos inerentes vibrem constantemente com a energia ativa” (IRWIN, 2008, p. 89).

Talvez todos os educadores desejem se tornar artistas-pesquisadores-professores quando começam a se questionar sobre como têm ensinado e como os métodos tradicionais precisam da vida e de viver. Eles aspiram por um significado mais evidente, desejam criar e eles almejam suas próprias expressões de certeza e de ambiguidade. (Irwin, 2008, p. 91)

Esse pensamento não se trata, somente, do domínio dos métodos artísticos, mas, também, da aproximação que acaba acontecendo pelo fato de os artistas colocarem-se como agentes transformadores, tal como fez Afrika Bambaataa.

O artista Mc Marechal (1981) realiza um trabalho muito interessante com a cultura hip-hop. Marechal é rapper desde o ano de 1998 e natural do Rio de Janeiro. Sua trajetória incluiu para além de uma criação musical, que dá sentido e voz aos jovens de periferia: o projeto Livrar⁴, a Batalha do Conhecimento, e oficinas e palestras

⁴ Em parceria com Janaina Michalski, Marechal criou, em 2012, o projeto a que deu o nome de Livrar, que distribui livros de autores independentes pelo Brasil em seus shows. Fazendo uso da sua representatividade no RAP para fortalecer a importância da literatura. Segundo o próprio, "LIVRAR" é a união dos termos "livro" e "levar". Mais informações, acesse o link:

em espaços de ensino formal e não formal.

A batalha do conhecimento é um duelo que pretende valorizar o conteúdo das rimas, diferentemente, da modalidade chamada de “batalha de sangue”⁵, em que os Mcs podem rimar de maneira livre, com uma única regra básica; os adversários não podem, em hipótese alguma, fazer xingamentos sobre a mãe do oponente.

O objetivo da batalha de sangue é tirar sarro, ridicularizar o competidor e mostrar domínio de técnicas de rima, aliados a um rápido raciocínio. A batalha do conhecimento acontece através da escolha de um tema, e os Mcs precisam desenvolver suas rimas a partir do assunto proposto. Essa batalha nasceu no MAR (Museu de Arte do Rio), o que ocasionou o estreitamento da relação entre o público das comunidades do rap com o museu de arte.

A batalha do conhecimento tem como objetivo promover a troca de informações e saberes entre os Mcs e o público, transformando as rimas em conteúdos educacionais, culturais e políticos. Dessa maneira, é possível promover a batalha não só nos museus e espaços hegemônicos, mas também dentro das escolas, de maneira educacional.

Marechal iniciou sua trajetória nas batalhas de rimas em 1998, e foi integrante do grupo de rap Quinto Andar (1999 – 2005), que possui notória influência até os dias atuais. Sua ideologia ativista, no que diz respeito ao mercado musical, é bastante crítica a respeito da velocidade em que as produções musicais contemporâneas se desenvolvem e acabam “escravizando” o artista, que

<http://encontrosliterarios.com.br/materias/o-projeto-livrar-criado-pelo-mc-marechal-completa-4-anos/>

⁵ A batalha de sangue é uma modalidade de batalhas de rima de maneira livre, em que existe uma única regra básica: é proibido fazer xingamentos a respeito da mãe do adversário.

precisa produzir sem freios para atender a uma demanda, que, muitas vezes, é advinda de um selo de gravadora. Essa ideologia permeia suas criações musicais através do rap, e ele também atua como agente cultural.

Os verdadeiros sabem de onde eu vim, reconhecem quando os versos são de coração. Um só caminho mais que música é uma missão. Não rendo pra gravadora, que me por sob pressão, não sei fazer o som do momento, Eu faço do momento um som. (MARECHAL, 2008).

Uma de suas principais criações é a música “Espírito Independente⁶”, em que ele revela sua ideologia em relação ao seu conceito de criação artística, assim, realizando uma crítica ao novo mercado da música. As novas plataformas de *streaming* alavancam a velocidade da produção dos músicos, e reduz o rap, algumas vezes, a um mero produto.

Marechal defende que a música precisa agir como “causa e efeito” e que precisa servir como uma ferramenta de transformação social. Para além de um rapper, Marechal desenvolve uma articulação como educador e pesquisador, junto do projeto Livrar e a Batalha do Conhecimento, realizando práticas interligadas ao campo do hip-hop.

O artista Thiago El Ñino (1986), por sua vez, nascido em Volta Redonda, Rio de Janeiro, é referência no que diz respeito ao rimador que exerce a função de educador a partir da cultura hip-hop. Ele se apresenta como Mc, educador popular e pedagogo. Sua carreira ganhou maior destaque com o disco “A Rotina do Pombo” (2017), que tem, como eixo central de sua poética,

⁶ Música “Espírito Independente” disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=9IzEgoq7oUo>

algumas pautas que buscam a melhor qualidade para a população negra.

Em uma entrevista realizada no ano de 2018, via *Facebook*, Thiago El Ñino responde a perguntas referentes a sua atuação com o hip-hop. Quando pergunto sobre a articulação em fazer rap e ser educador, e se essas práticas são unificadas, El Ñino responde da seguinte maneira:

“Eu me vejo como um educador popular que tem a arte como ferramenta e difusora do trabalho, e a produção cultural como captadora de recursos, então para mim é tudo um corpo só, geralmente em harmonia”. (Entrevista El Ñino, em 10 de junho de 2018)

Em um contexto mais profundo, o segundo questionamento é diretamente ligado a questões de reconhecimento da sua própria prática, com o objetivo de provocar uma reflexão sobre o papel que El Ñino exerce com o hip-hop.

“Eu sou um MC na perspectiva da descendência dos Griots, que tinha essa detenção do saber e a prática da partilha do mesmo, então me vejo como um sampler de um valor ancestral, de uma música que está sendo executada de forma diferente a muito tempo e que é meu papel afirmá-la no agora”. (Entrevista El Ñino, em 10 de junho de 2018)

Nesse sentido, El Ñino é um artista diretamente engajado com a cultura negra africana⁷, comprometido

⁷ O hip-hop pode ser entendido como uma cultura popular contemporânea em constante movimento, diretamente ligada a questões políticas, pelo viés de suas expressões populares como a poesia. O elemento da música rap expressa poesia urbana com

com questões étnicas que ele apresenta em formato de rimas, e, também, em sua prática pedagógica.

Busquei criar relações com a metáfora do r/e/p no qual esse trabalho se apresenta, diretamente na música Pedagoginga⁸ (2017), com participação do rapper Sant (2014), também do Rio de Janeiro. A música articula a prática com rap conectada com o campo da educação, através da poesia e de um trabalho audiovisual. Nesse sentido, a terceira pergunta que fiz a El Niño foi sobre a música Pedagoginga:

“Pedagoginga é um conceito do escritor preto Alan da Rosa e desenvolvido no livro de mesmo nome, que, na minha leitura, é a prática pedagógica sobe a perspectiva preta e periférica, esse conceito eu levei para minha música que deve ter te motivado a essa pergunta, mas o maior mérito da coisa deve ser do Alan pelo trabalho incrível do livro”.
(Entrevista El Niño, em 10 de junho de 2018)

Com muita humildade e respeito, El Niño me direciona e apresenta a origem do conceito que o inspirou para a música. Como fiquei bastante instigado, resolvi pesquisar mais a fundo sobre a função que o conceito exerce, e a possível relação com o r/e/p.

O termo surge a partir do livro “Pedagoginga, Autonomia e Mocambagem”, de Alan da Rosa (2013), e pretende romper padrões hegemônicos de ensino e aprendizagem, e coloca sob suspeita métodos tradicionais de ensino formal, com o objetivo de promover,

raízes dos contadores de histórias, que eram chamados de Griots, e da música dos povos africanos, o que, por sua vez, é exatamente uma das características da criação poética de El Niño.

⁸ A música Pedagoginga está disponível no site Youtube:
<https://youtu.be/IEM-zYi7hcs>

através da educação popular, estudos, principalmente, das culturas de matriz africana nas escolas.

A miragem da Pedagogia é firmar no fortalecimento de um movimento social educativo que conjugue o que é simbólico e que é pra encher a barriga, o que é estético e político em uma proposta de formação e de autonomia, que se encoraje a pensar vigas e detalhes de nossas memórias, tradições, desejos [...] (ROSA, 2013, p. 15)

Nesse sentido, Thiago El Niño se utiliza do conceito de pedagogia para criar sua música e promover o ensino da cultura africana, em salas de aula, de forma crítica em relação ao padrão de ensino brasileiro. Ele articula o rap e suas práticas pedagógicas em um movimento de a/r/tografia, integrando suas ações.

O pensamento de a/r/t como mestiçagem, o qual nos oferece Rita L. Irwin (2008), apresenta a pesquisa, ensino e produção de arte como atividades que se costumam, e que, segundo a autora, ao entrelaçarmos conceitos, atividades e sentimentos, estaríamos criando uma “manta de similaridades e diferenças” (IRWIN, 2008, p. 90). A mestiçagem seria um ponto de fuga em atos de interlinguagem, um terceiro espaço que oferece ponto de convergência, segundo Irwin, seria uma linguagem de fronteira, do inglês-francês, da autobiografia-etnografia, do macho-fêmea e que “metaforicamente, essa fronteira é um ato de mestiçagem que estrategicamente apaga essa fronteira e as barreiras, uma vez sustentada entre e o colonizador e o colonizado” (IRWIN, 2008, p. 90).

Aqueles que moram nas fronteiras estão re-pensando, re-vivendo e re-fazendo os termos de suas identidades ao se confrontarem com a diferença e semelhança em um mundo aparentemente

contraditório. Estão vivendo uma terceiridade, um novo Terceiro Mundo, no qual tradição não constitui mais a verdadeira identidade: no lugar disso, existem múltiplas identidades. (Irwin, 2008, p. 91)

Ao que me proponho com o termo r/e/p como conceito a a/r/tografia, me interessa dialogar com as múltiplas identidades existentes em um único indivíduo comprometido com uma cultura, que tem como base histórica a luta contra o racismo e por direitos sociais, e que entende a importância da transmissão do conhecimento ao passo em que se constitui como o local onde habita a interligação da *theoria*, *práxis* e *poesis*, representadas com rap, educação e pesquisas em artes sobre hip-hop. Dessa forma, segue-se uma lógica de comprometimento e respeito à cultura, à sociedade, e à arte dos ancestrais, re-criando espaços, re-pensando as metodologias e re-vivendo os ensinamentos do passado.

Artistas-pesquisadores-professores são habitantes dessas fronteiras ao re-criarem, re-pesquisarem e re-apredarem modos de compreensão, apreciação e representação do mundo. Abraçam a existência da mestiçagem que integra saber, ação e criação, uma existência que requer uma experiência estética encontrada na elegância do fluxo entre intelecto, sentimento e prática (IRWIN, 2008, p. 91)

Nesse mesmo sentido:

Obras de arte criadas nessa terceiridade sustentam uma grande promessa já que tentam integrar todas essas características, e como resultado, oferecem uma experiência estética para os que são testemunhas dessa integração. Talvez seja na

“produção” de nosso trabalho como artistas-pesquisadores-professores que possamos confrontar as propriedades metafóricas e metonímicas da terceiridade embutidas em nosso papel, nosso trabalho, e em nós. (IRWIN, 2018, p. 91)

Talvez um dos mais emblemáticos exemplos de artista-professor-pesquisador seja o rapper Marcello Gugu (1985), que possui formação acadêmica em publicidade, resgatou os ensinamentos de Afrika Bambaataa e apoderou-se do elemento transformador do conhecimento para criar o projeto chamado “Infinty Class: redefinindo a história sob a ótica do hip-hop”. Em suas oficinas, ele remonta parte da história sociocultural e política, principalmente, a partir dos anos 1960 e 1970, através de um olhar que parte da cultura hip-hop.

Marcello Gugu foi um dos fundadores da Batalha do Santa Cruz, em São Paulo, no ano de 2006. A batalha se tornou um tradicional duelo de rimas entre os mais variados Mcs e acontece ainda nos dias atuais, geralmente, aos sábados, na estação de metrô Santa Cruz. O artista possui um disco com notória influência no rap nacional intitulado “Até que Enfim Gugu”, lançado no ano de 2013, e está disponível em todas as plataformas digitais. Em duas entrevistas realizadas para o site Vai Ser Rimando⁹, publicado por Guilherme Junkes, uma delas no dia 14 e outra em 30 de junho de 2014, o Mc, educador e pesquisador, fala da sua experiência com a cultura hip-hop e sua relação com a educação.

Para Marcello Gugu, sua metodologia tem como ponto de partida a apresentação da história do hip-hop e seus elementos. Na entrevista, ele fala que, geralmente,

⁹ Entrevista completa no site

<https://vaiserrimando.com.br/2014/06/30/entrevista-marcello-gugu/>

quando é feito um pedido especial para a realização de uma amostra de batalha do conhecimento, leva aos encontros dois Mcs para realizarem uma demonstração do duelo de versos. Ao final da atividade, acontece uma parte criativa, com exercícios de escrita de rimas e oficina de Mc, com uma abordagem especialmente poética. Segundo Gugu, os professores costumam comentar sobre a experiência positiva dos alunos com as oficinas, do crescimento pessoal e do melhor desempenho na sala de aula. Essa avaliação positiva é combustível para aqueles que trabalham com arte educação e motivo de orgulho quando se trata de uma cultura de rua abordada dentro da escola.

Essa metodologia compreende tanto a parte sobre os desdobramentos históricos das bases da cultura e as transformações sociais e políticas pela ótica do hip-hop, como também o exercício prático artístico. A dicotomia entre teoria e prática é muito bem articulada dentro do hip-hop.

Quando deslocamos os elementos culturais de sua função artística para o campo da educação, podemos, pelo menos, no limite, realizar dois tipos de atividades: a primeira é aquela que introduz o conhecimento teórico do como fazer, de onde surgiu, e em qual contexto histórico se insere. Em um segundo momento, podemos partir para um exercício do fazer artístico prático. Isso acontece não só no hip-hop, mas, em especial, nesta cultura.

Existe uma história de sua fundação e desenvolvimento que possui forte relação com a história da comunidade negra e periférica, por exemplo, e toda sua representação de luta por direitos. O exercício teórico, nesse sentido, se desenvolve, também, para além das linhas de criação artística, bem como para ações políticas de diversos atores que tiveram representação social para com a comunidade negra. Na entrevista, Marcello Gugu fala algo parecido com isso quando diz que:

É impossível falar de nossa cultura sem falar da história de resistência, de Rosa Parks, Huye P., Malcom X e Martin Luther King, é impossível falar de hip-hop sem falar de política, principalmente uma política segregacionista que existia nos anos 60, 70 e que tem resquícios até hoje. (GUGU, 2014)

Nesse sentido, é possível abordar o hip-hop em uma visão mais ampla no que diz respeito a vários nomes que, artisticamente, não fizeram parte do movimento, mas, de forma política, através de suas ações, influenciaram e ainda influenciam a cultura e fazem parte de suas filosofias.

Marcello Gugu entende o hip-hop como um agente transformador. Ele diz que, por conta dos seus ensinamentos nos alicerces da cultura, os seus valores e ensinamentos também foram se transformando. Ele fala que aprendeu a trabalhar em grupo e a ser um educador, com seu envolvimento com a cultura de rua, que proporcionou a oportunidade de conhecer seus defeitos, suas fraquezas e de trabalhar com elas, além de aprender a lidar com diferenças e a aceitá-las, amadurecendo, não só como Mc, mas também como pessoa.

O rap foi um grande divisor de águas para mim. Graças a cultura hip-hop eu tive uma segunda chance na vida. Aprendi a me conhecer, a entender o meu papel dentro de um grupo, decidi crescer profissionalmente e para isso me dediquei aos estudos, aprendi a ter disciplina, me formei em uma faculdade e sempre busquei uma evolução pessoal. O hip-hop me deu a oportunidade de conhecer meus defeitos, minhas fraquezas e a trabalhar com elas. Aprendi a lidar com diferenças e a aceita-las, amadurecendo não só como mc, mas também como pessoa. (GUGU, 2014)

Ao trabalhar o hip-hop como forma de educação em palestras e oficinas, e, também, através da música, o artista se aproxima do que entendemos como a/r/tografia, no desenho em que se articula, de forma conjunta, às esferas de atuação, tanto no que tange a sua função artística, como também a sua atuação educacional e de pesquisa.

“Acredito que transmitir ao próximo algo que contribua para seu crescimento pessoal faz com que formemos uma rede para melhoria de uma comunidade. Cada um fazendo seu papel muitas vezes pode significar cada um fazendo todos. A meta é: ser um é ser todos” (MARCELLO GUGU, 2014)

O artista acredita que o hip-hop possa se tornar parte do currículo escolar e aposta na sua potência de ensino. Ao final da entrevista para o site Vai Ser Rimando, ele fala da sua visão e de seu orgulho ao entrar numa sala de aula para falar de uma cultura rica em conhecimento.

“Hoje tenho a oportunidade de estar dentro de escolas, faculdades, fóruns, encontros educacionais e etc... mostrando o hip-hop como uma ferramenta de ensino e o poder transformador que ele pode ter na vida de jovens periféricos e/ou que se identificam com a cultura e sua essência. É uma sensação indescritível entrar em uma sala de aula, falar sobre hip-hop e mostrar não só para alunos, mas também para professores, o poder que nossa cultura tem, não só artístico, mas como ferramenta educacional de transformação. Acredito que Paulo Freire ficaria orgulhoso do rap”. (MARCELLO GUGU, 2014)

Por fim, a a/r/tografia torna-se uma metodologia possível quando se trata da articulação entre o artista, educador e pesquisador da cultura hip-hop, auxiliando a compreensão das etapas que constituem o conhecimento e sistematizando suas ações. O r/e/p interliga os saberes com hip-hop, fazendo contrapontos, e, também, potencializando suas práticas como instâncias que utilizam a experiência para desdobrarem-se em novas ações.

Terceira Carta: *Benção*

O dom é uma dádiva, a benção cai sobre nós e, a partir dela, temos a livre escolha de sermos gratos ou não, certo? Em praticamente todos os desafios que a vida me coloca, procuro ter um olhar otimista e enxergar as coisas como presentes, ou processos ruins que me levarão a um lugar melhor no futuro. É aquela velha história de enxergar o copo meio cheio em situações adversas. O ato de educar, nos dias atuais, exige que coloquemos o copo sempre meio cheio para podermos vencer as barreiras impostas diariamente. No segundo encontro, me mostra suas letras de rap. A oficina começa tumultuada, o dia estava chuvoso, as nuvens parecem ter entrado em um forte acordo entre elas para que o sol não consiga brilhar no céu. A sala de vídeo que costumo usar para os encontros estava sendo utilizada por professores. Tudo soando como um péssimo dia em que precisaria ter muito equilíbrio para não perder a linha e o foco na missão. Fizemos a oficina junto do encontro de graffiti na sala ao lado, e, em meio ao caos que estava acontecendo, Prodígio me mostrou suas letras. São versos poderosos, lotados de criatividade e flexibilidade para impor as palavras, fiquei encantado, meu peito se abriu, talvez, como um raio de sol que tanto queríamos que brilhasse

naquela manhã, e decidi mostrar umas músicas minhas para ele também, uma espécie de troca que acontece naturalmente com os artistas do rap. Trocamos muita ideia enquanto a estagiária Fulvia se encarregava de fazer registros; tive a certeza da benção e precisava trabalhar este talento, propus, então, que fizéssemos uma música, e disse a ele que o levaria pela primeira vez a um estúdio e que ele deveria seguir produzindo. Prodígio é modesto, fala com muita simplicidade e com respeito ao hip-hop. Ele fala bastante de seus primos e de seu irmão, que são fortes referências de música para ele; segundo Prodígio, foi assim que ele começou a criar suas letras. Todos esses adereços são raros de encontrar hoje em dia, são uma espécie de valores antigos que constituíram grandes artistas no passado, ancorados sobre os alicerces do respeito. A partir daquele momento, fui em busca de um outro tipo de relação com o Prodígio, para além da oficina e da carga horária do projeto que preciso cumprir, eu precisava encontrar formas de aproximação para trabalhar seu talento de um jeito mais leve, mais despreocupada, enfim, de maneira mais cotidiana, para não desperdiçar a chance de, ao menos, levá-lo ao estúdio.

Capítulo III
As oficinas e o poder transformador do hip-hop.

Ensinar a partir do hip-hop é um desafio. Esta cultura chegou muito longe como rima. O artista Notorious Big (1997) “você nunca imaginou que o hip-hop iria levá-lo tão longe”, frase da música Juyce (1994). Quando Afrika Bambaataa no ano de 1977, nos Estados Unidos, criou a Zulu Nation, considerada a primeira organização comunitária do hip-hop, que tinha como objetivo o combate à violência e à discriminação racial pelo viés dos quatro elementos do hip-hop: DJ, rap, break e graffiti. F Afrika Bambaataa passou a defender a ideia de um quinto elemento: O *conhecimento*. Ele discursou sobre a emergente cultura hip-hop que surgira nos anos 1970 e sugeriu que o conhecimento se introduzisse como o quinto elemento do hip-hop.

Poucos imaginavam que, em meio ao preconceito encravado no mundo e engendrado, no Brasil, como um câncer sistêmico, tal cultura invadisse a TV, rádio, veículos de comunicação, espaços artísticos consagrados como teatros e, até mesmo, as escolas, se apresentando como uma ferramenta de ensino. Isto é, fruto de um longo processo de descriminalização do hip-hop por conta de ativistas e artistas da “velha escola” – a velha escola. Como é dito na linguagem popular da cultura, é a forma como são classificados os artistas dos anos 1980 ao final dos anos 1990 – e que reverberam na “nova escola” e, também, na “novíssima escola”, que são contemporâneas à geração dos anos 2000.

Oficinas são ferramentas sensacionais e imediatas, ocorre algo especial nessa forma de educar. Acredito que, principalmente para os jovens, a ideia de oficina soe como algo sem o compromisso das entrelinhas das regras rígidas da escola e se apresente como uma forma confortável de aprender, de uma maneira mais livre, mais democrática e com uma poderosa combinação teórico/prática que o ensino formal tem dificuldade em

exercer, por conta da rigidez dos modelos de cartilhas tradicionais das escolas.

Dependendo de cada proposta, o encontro pode ser curto, e a breve teoria logo se transforma em exercício prático, e, atualmente, nada prende mais a atenção dos jovens do que a experiência de criar.

Ao longo das minhas vivências em diferentes espaços de ensino, acabei desenvolvendo meu próprio ritual de “pré-oficina” e “pós-oficina”, que sigo rigorosamente. O ritual “pré-oficina” inicia-se logo quando sou convidado. Um sentimento de orgulho cresce em mim quando alguém ou alguma instituição me convida ou contrata para realizar uma atividade. Parece algo inocente, certo? Mas, para mim, é algo muito valioso e minha vida ganha certo sentido. O ritual “pré-oficina” continua na seleção de slides, vídeos e atividades práticas que fazem parte da elaboração metodológica.

Tenho um cuidado especial nessa fase de planejamento, não aceito convites que acabam sendo realizados de última hora, próximos do encontro. Sinto que preciso de um tempo de reflexão para mentalizar as melhores maneiras de realizar meu trabalho. Com esse cuidado, procuro, em cada oficina, de acordo com o contexto do local, o público-alvo e a proposta da atividade, preparar um material especial para cada ocasião. Esse movimento acaba servindo como parte de uma metodologia e de planejamento, pois a oficina acaba sendo pensada e elaborada de forma subjetiva, de acordo com o contexto em que deve ser aplicada.

Já o ritual “pós-oficina” acontece com a reflexão de minhas práticas, edição de registros de vídeos e fotografias e, também, de relatos escritos da experiência. Os registros das atividades são partes importantes para refletir sobre a experiência e, ao mesmo tempo, apontam novas ideias para serem trabalhadas. Através desses

relatos escritos, desenvolvo meus próximos projetos e essa atividade me auxilia na busca criativa por novas ideias e revelam aquilo que é preciso corrigir.

No momento atual em que vivemos, trabalhar as imagens realizadas nos encontros, sejam elas fotografias, sejam vídeos, acaba se tornando parte do processo para divulgação das atividades. Esse movimento amplia o alcance do meu trabalho, que, em certas ocasiões, acaba chegando a outros locais, através, principalmente, das redes digitais.

Em 2017, registrei minha marca, que leva meu nome artístico batizado de Dizéro, e tem como slogan as ações de trabalho com o hip-hop, cultura e educação. Em um universo no qual, cada vez mais, tratamos nossos afazeres como projetos propriamente ditos. Foi preciso fazer uma adaptação neste novo cenário para promover minhas ações através de uma forma de apresentação pessoal mais personalizada, para, assim, poder transitar por um cenário que possibilita a parceria com instituições e empresas privadas que investem em educação.

A logomarca, que foi criada pelo designer Rafael Posada, facilita a identificação e a comunicação direta da minha identidade associada ao desenvolvimento do hip-hop em forma de arte, de eventos culturais e de projetos de ensino.

Esse slogan faz uma referência muito forte ao conceito de a/r/tografia, que tenta compreender e sinalizar os diferentes contextos de atuação do artista-educador-pesquisador.

Ao apresentar a ideia da logomarca, pedi que, de certa forma a estética reunisse esses elementos “artograficos”, no sentido do trabalho múltiplo entre o hip-hop junto das culturas de massa e da educação.

De certa forma, esse investimento, em um registro de marca, coloca luz sobre o novo cenário

contemporâneo, que faz com que a utilização de imagens se torne decisiva na condução dos trabalhos. Embora essa forma apresente um carácter comercial, a ideia de transformar meu nome em uma marca que dialoga com esses elementos culturais e educacionais parte do desejo em transitar mais facilmente por um cenário que apoia e incentiva projetos nesse sentido, e, dessa forma, poder subverter esse sistema, e, assim, conduzir mais trabalhos e com melhores estruturas diretamente para a comunidade em geral.

Na época em que eu era apenas um ouvinte, jamais imaginava que o hip-hop iria me possibilitar tantas oportunidades de trabalho e acredito que exista algo interessante e incomum nessa cultura. Creio que as pessoas que fazem parte do movimento se enchem de orgulho com estas pequenas grandes conquistas de espaço, por toda a representação que o hip-hop carrega em sua história de lutas, sejam eles direitos básicos da população, espaços de representações públicas, espaços em programas de televisão, rádio, sejam capas de jornais e revistas. O hip-hop foi, por muitos anos, marginalizado e associado à criminalidade.

Muitos julgamentos errados e uma mídia que não fazia esforço algum em derrubar esta falsa imagem, principalmente, nos anos 1990 e início dos anos 2000. Cresci ouvindo muitas pessoas dizerem que a música rap incentivava a criminalidade. Até os dias de hoje, quando se fala do gênero rap, acabam me fazendo perguntas nesse sentido. Em alguns momentos, reflito muito sobre a minha visão sobre a cultura referente ao local em que cresci e continuo vivendo.

A cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, tem uma cultura extremamente ligada à pesca. Somos cerca de 200 mil habitantes, e a maior fonte econômica da cidade vem da indústria do Porto do Rio Grande, um dos

maiores da América Latina. Além de se tratar de uma cidade portuária gaúcha que possui uma cultura tradicionalista, as pessoas, no geral, ainda carregam muitos tabus em relação ao hip-hop, e creio que, por conta disso, o preconceito acabou se mantendo muito forte.

A falta de informação tornou a imagem associada aos artistas do hip-hop, por muitas vezes, turva e desentendida, em um cenário nacional mais amplo. Grupos de rap e artistas dos anos 1990, como RZO, Consciência Humana e Dexter, por exemplo, precisaram romper muitas barreiras para que os Mc's de hoje pudessem usufruir desse novo período do hip-hop com muito mais acesso e oportunidades.

Por tais motivos, acredito que quando sou convidado a entrar pela porta da frente em uma escola para ministrar uma oficina, toda essa vibração passa por meu subconsciente e, automaticamente, transbordo de orgulho por estar representando uma valiosa cultura e dividindo saberes com crianças e adolescentes.

As transformações realizadas por muitos artistas que lutaram para que a cultura conseguisse um local de respeito na sociedade começa a fazer efeito nos dias atuais. Os diferentes momentos políticos são fatores que contribuem para essas transformações na sociedade de maneira geral.

Nos anos 1990, o rap político combatia o racismo e, também, denunciava o descaso do governo com as periferias na era do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, eleito em 1995, através de um partido de direita. O rap político dominou este cenário e, quando escutamos a fala dos artistas naquela época, eles viviam um verdadeiro compromisso social.

Os artistas passaram a ser mais positivos no sentido em que a periferia acaba lidando com a pobreza de uma forma diferente, como também acabou surgindo

uma política que assegurou muitos direitos para negros e pobres no país após a posse do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, eleito em 2003. Não que o preconceito tenha se tornado mais contido, mas que, através de muitas batalhas, o hip-hop, além de frequentar outros espaços que antes eram inacessíveis, também se sentiu livre para abordar suas temáticas de uma forma mais otimista. Há uma nova mudança de governo, e as transformações estão em curso. O rap, provavelmente, vai acabar modificando seu discurso novamente, e a tendência é que ele volte a ser mais engajado politicamente, ou, pelo menos, teoricamente; esse seria o pensamento lógico.

O mundo está em constante movimento, e o hip-hop se move junto dele. O sentimento sobre ser oficinairo se torna uma sensação de orgulho e reconhecimento, que se faz presente logo quando sou convidado ou recebo uma proposta de trabalho – me refiro a convite quando alguma escola, ou espaço de ensino não formal me convida para realizar atividade não remunerada. Algumas empresas, espaços privados e outros projetos acabam solicitando meu trabalho por meio de contrato – que passa por uma carga histórica de emoção. Quando recebo uma proposta de trabalho, me sinto um pequeno revolucionário, tentando levar o hip-hop nos locais em que ele merece estar e com respeito.

Ao longo de minha experiência, formulei minha própria metodologia, tenho meu próprio acervo de materiais. Isto é muito interessante, foi tudo muito natural. Pude convidar e integrar, junto das oficinas diversos artistas, passando pelos quatro elementos do hip-hop. Normalmente, levo convidados comigo como referência para que dividam um pouco de suas histórias.

No ano de 2017, fui contratado como oficinairo para atuar no projeto Bgv Rolezinhos por meio de um processo

seletivo com edital. A proposta é de um projeto da SMCAS – Secretaria Municipal de Cidadania e Assistência Social, da Prefeitura Municipal de Rio Grande, e acabei desenvolvendo atividades no período de um ano. Atualmente, o projeto não está em andamento.

Fiquei surpreso em se tratando do poder público e todo o histórico desgastante com o movimento hip-hop. Enxerguei um ponto muito positivo e aceitei trabalhar no projeto, pois a ementa visa estimular, através de oficinas de hip-hop, skate e graffiti, a integração das ações de apoio à juventude no Bairro Getúlio Vargas – BGV e ampliar a oferta de espaços coletivos de convívio, com ênfase na produção e no intercâmbio cultural em articulação com as atividades esportivas para fortalecer os fatores de produção da comunidade atendida, que busca, assim, diminuir os fatores de risco ao uso de drogas.

O projeto teve como objetivo beneficiar um público total de 104 jovens com idades entre 14 e 17 anos, todos moradores do Bairro Getúlio Vargas, com alguns critérios prioritários, como estarem cumprindo medidas socioeducativas; estarem em liberdade assistida; atendidos pelo Centro de Referência Especializado de Assistência Social – CREAS; jovens negros; jovens de famílias em vulnerabilidade social atendidas pelo Centro de Referência em Assistência Social Zona Portuária.

Um trabalho árduo; a primeira etapa foi a divulgação e a captação de inscrições. Tivemos dificuldades para conseguir alcançar o número de jovens estipulado pelo projeto, muitos não se inscreveram. Como estratégia, aproximamo-nos da Escola Estadual Augusto Duprat para negociar uma parceria entre a escola e o projeto, para, assim, podermos atender aos jovens e aos adolescentes do bairro e atingir a quantidade de participantes desejada.

Os alunos foram divididos de acordo com seus interesses e, na primeira etapa, atendi a 3 turmas com total

de 11 alunos, com idades entre 14 e 17 anos. Para falar um pouco dessa experiência, optei por utilizar, aqui, alguns nomes ilustrativos para representar as turmas, sendo elas nomeadas como a *turma das meninas*, formada por quatro meninas do ensino fundamental com gigante potencial poético, a *turma renascer*, formada por 6 alunos do ensino médio em busca de crescimento pessoal, e a *turma do Prodígio*, o único e solitário participante com talento nato, também cursando o ensino médio.

O relato sobre a experiência com Prodígio se desenvolve em formato de cartas que costuram este trabalho no decorrer das páginas e que tem um destaque especial pela forma como se desenvolveram os encontros das oficinas. Pois bem, para não me fazer confuso, vou tentar realizar um relato fiel aos acontecimentos – por mais que a memória seja fantasiosa e pregue peças –, apontando o que mais chamou a atenção nesse processo. Quando iniciei, pensei em construir um plano metodológico que atendesse às três turmas de maneira equivalente e que fizesse um diálogo com a realidade do bairro. Se a violência toma conta das ruas do BGV, foi preciso exercitar o pensamento e estabelecer um plano que pudesse ir na contramão dos fatos, oferecer soluções e experimentar um olhar sensível para as potências que o bairro oferece. Não se tratou de tapar o sol com a peneira ou de inventar uma realidade fantástica em relação ao bairro, mas fazer com que eles, também, pudessem ver o bairro como uma potência cultural.

Não sou morador do bairro e isso me torna cauteloso na maneira como vou abordar certas questões. Procuo ser cuidadoso e respeitar a história e a realidade do lugar. Mesmo que eu não conviva no bairro e conheça as histórias apenas com um olhar de fora, promover a oferta de um novo olhar foi meu papel central. Tentei me colocar dentro da realidade, perceber como se

desenvolvem as visões para o bairro e para o restante da cidade, para que eu pudesse entender um pouco mais do contexto e, assim, as atividades pudessem ser mais proveitosas.

O BGV é, historicamente, marcado pela violência, e existe um preconceito muito forte no local que é atrelado aos moradores do bairro e que se estende, principalmente, para os jovens. Por sua vez, as raízes do hip-hop, neste solo, são muito ricas, e coube a mim explicitar e jogar luz em alguns nomes e construir um plano metodológico que foi constituído em três etapas. Para além de uma contribuição significativa para o hip-hop da cidade, o bairro Getúlio Vargas possui outras vertentes culturais muito importantes. Ao contrário do que muitos imaginam, passear pelo bairro, no final da tarde, ou, até mesmo, à noite proporciona uma experiência de ruas cheias e de calor humano. É muito fácil encontrar rodas de samba no bairro. Muitas escolas de samba e blocos carnavalescos da cidade foram fundadas no BGV.

Pensar nessas questões foi essencial para compreender que as metodologias para as oficinas precisariam ser elaboradas com vigor e empenho, assim como as referências e temas que viriam a ser trabalhados também precisariam ser fortes e contundentes. Os jovens possuem dificuldades em se relacionarem com o bairro de maneira positiva. Muitos desses jovens acabam se afiliando ao tráfico de drogas, que é muito forte na região, e enxergam, nessa prática, a única forma de crescimento pessoal. Como consequência disso, diversos jovens com idades entre 13 e 18 anos acabaram vítimas dessa realidade.

Em um dos encontros na escola, fiz uma pergunta sobre como eles descreveriam o bairro. Na maioria, os jovens abordaram as questões da violência e das drogas, falavam do constante tráfico e muitos deles tiveram colegas

mortos pela criminalidade. Eles reproduziram uma imagem negativa do bairro, por mais que a realidade fosse dura e cruel. Em seguida, demonstrei um certo espanto para eles e disse que, mesmo não sendo um morador do bairro, conseguia enxergá-los com outro olhar.

A reação foi instantânea, como se minhas palavras retirassem a névoa da negatividade. Aconteceu um debate entre eles sobre as coisas positivas que existem naquele lugar. Pedi, então, que me falassem apenas coisas boas que o bairro possuía. Nesse momento, pude presenciar uma chuva de qualidades positivas do bairro, dito pelos próprios jovens; e no seu discurso, eles gostariam que as condições melhorassem ainda mais. Passei a representá-los como protagonistas dessas melhorias e personagens centrais das possíveis transformações.

Essa era a responsabilidade que caiu sobre meus ombros, e acredito que agarrei com maturidade. O ponto principal era que a experiência com o hip-hop abrisse horizontes para que os jovens pudessem ter um olhar sensível para o bairro em relação as suas potências, mas que eles não vendassem os olhos para as dificuldades.

A primeira parte da metodologia das oficinas contou com a introdução histórica da cultura hip-hop, seus desdobramentos e referenciais. Acredito na importância de resgatar a história, por toda sua luta e resistência cultural, para além da compreensão de seus elementos artísticos, para que eles iniciassem a atividade com a compreensão que o hip-hop, historicamente, foi e, ainda, é uma ferramenta muito poderosa em meio à violência e transformaria a realidade de muitas pessoas e dos lugares onde eles passam.

Por intermédio de slides, apresentei fotografias da época e informações contextualizadas sobre o momento político e social no âmbito dos Estados Unidos e, também, do Brasil. O momento em que o hip-hop foi fundado foi

uma época muito difícil para a cultura negra periférica norte-americana. Tentei, desse modo, criar ligações entre o BGV e o Bronx, quando, na verdade, as lutas por direitos, espaços e cidadania são muito parecidas, e o confronto das realidades diminuem as distâncias entre os dois lugares.

Logo, apresentei referências artísticas de diversos locais, principalmente, do bairro Getúlio Vargas, com o objetivo de promover a autoestima, mostrar que é possível ser um artista no extremo sul do Brasil e, assim, dar sentido e significado para a história do bairro. Artistas como FD Fito, da velha escola do bairro, e, também, artistas da nova escola do rap, como Ah Jota, rechearam a apresentação através de suas músicas e videoclipes exibidos em um datashow. Em geral, essa experiência foi muito interessante. Houve um reconhecimento dos artistas apresentados. A mesma metodologia foi utilizada nas diferentes turmas. Todos tiveram acesso à história do hip-hop pela ótica do bairro Getúlio Vargas.

A *turma das meninas* e a *turma renascer* interagiram bastante com a história e se mostraram interessados pelos conteúdos; e o mais interessante foi o conhecimento imediato sobre os atores do hip-hop do bairro. Isso trouxe crescimento e um sentimento de pertencimento pelo lugar. Acredito que essa metodologia inicial colocou os jovens em contato direto com os artistas e com a história do bairro, e, sobretudo, com um relacionamento positivo em relação à realidade.

Ao decorrer dos encontros, percebi muita dificuldade de comunicação de alguns participantes, principalmente, na *turma renascer*. Associei essa deficiência a baixa autoestima. É incrível como a visão de quem está na frente de uma sala de aula consiga enxergar alguns possíveis problemas pessoais e familiares em pequenos gestos que os alunos demonstram.

Alguns deles sentavam ao fundo e não se comunicavam. Já outros tinham vergonha de responder às perguntas simples e apresentar seus trabalhos escritos. Pensei em tentar modificar essa situação e fazer com que a experiência com o hip-hop pudesse elevar a autoestima dos participantes e que, assim, eles pudessem soltar seus corpos, suas vozes e se apresentarem para a turma, sem receios. Meu desejo foi que eles se apropriassem do espaço e da oportunidade de aprenderem um pouco sobre outra cultura que, normalmente, a escola não aplica em seus conteúdos.

Após a introdução histórica, passamos a construir versos de forma criativa. A segunda etapa marcou a construção de letras de músicas e rimas de forma poética. Mostrei aos participantes um esquema básico de montagem de rimas e como a marcação de tempo é importante para criar versos, associando a música com a matemática. De forma empolgada, eles começaram a escrever seus versos nas folhas de papel. Em diversos momentos, auxiliei e dei dicas de como terminar um verso ou conduzir um tema específico. Eles se sentiram tranquilos para criarem versos, e os resultados foram interessantes. Embora exista muita dificuldade na escrita da língua portuguesa, as essências das rimas ficaram ótimas, e a informação foi transmitida claramente.

Na terceira etapa, pedi para que os participantes fizessem quatro versos e que recitassemos de forma coletiva, por dois objetivos, o primeiro: para trabalhar a autoestima de forma conjunta, recitando suas criações para seus colegas, inibindo a timidez e praticando formas de apresentações orais. O segundo: para mostrar como a música conecta as pessoas, e os versos se transformam em uma só canção coletiva.

Na segunda rodada, as apresentações foram melhores e mais comprometidas. Na terceira vez em que

recitaram seus versos, tudo ocorreu bem. Notei que as vozes estavam mais firmes, com muito mais propriedade sobre a própria criação, já não estavam mais com as mãos nos bolsos ou escorados nas mesas, mas sim com seus corpos erguidos, mantendo a postura enquanto seguravam a folha de papel com as letras musicais. O olhar estava concentrado e, ao longo das recitações, as risadas se calaram, os ouvidos se mostraram atentos e o respeito entre os colegas prevaleceu.

Foi um ótimo exercício para potencializar a autoestima dos jovens para que se sentissem capazes de recitar um poema, se expressarem em grupo e para que pudessem se sentir bem em relação a isso. *A turma das meninas* tinha um pouco mais de propriedade na escrita e foi mais fácil o desenvolvimento do exercício. Já a *turma renascer* recebe este nome justamente pelo renascimento que ocorreu após este exercício, de como sua autoestima aumentou junto de seus rendimentos. A metodologia funcionou de forma excelente, e senti que, depois desse encontro, todos estavam confiantes e determinados a participar de dinâmicas, discussões e práticas em grupo.

A educação que o hip-hop propõe é interdisciplinar, pois, quando apresento a história do hip-hop, sinto que estou apresentando um pouco da história das lutas dos povos oprimidos, principalmente, o povo negro. Através da história, posso apresentar referências importantes como Martin Luther King (1968), Malcolm X (1965), Zumbi dos Palmares (1695), Milton Santos (2001), Sabotage (2003), Consciência Humana (1991). Durante os encontros, não me restrinjo, somente, ao hip-hop, mas, como a cultura age de forma global, acabamos conversando sobre diversos assuntos e citando muitos nomes históricos.

Ao longo dos encontros, surgem assuntos inesperados, como a economia dos EUA e do Brasil,

momento político e situação social na época do surgimento da cultura. As questões matemáticas para compor uma rima também entram em cena, pois a música tem muito sobre matemática. O inglês, filosofia e geografia também entram em contexto quando se fala das siglas americanas, dos ensinamentos do rap e da paisagem periférica do Brasil. São muitas possibilidades com hip-hop, e estamos falando, apenas, de uma parte teórica. Podemos ainda mais se pensarmos em atividades práticas com os elementos. Acredito que o hip-hop é um caminho que precisa ter um novo lugar na categoria da educação neste país.

É de muita importância produzirmos mais materiais que deem conta de abarcar todas essas questões. É preciso que as pequenas cidades se organizem enquanto secretarias de culturas e preparem, cada vez mais, editais que deem conta de promover mais projetos de hip-hop e educação e que apoiem, também, eventos culturais.

3.1 – O rap contra o frio

O movimento hip-hop, em minha cidade – acredito que como qualquer movimento de cada região –, dificilmente consegue verba do poder público para realizar suas atividades. Desde pequeno, e até os dias atuais, os eventos que participo, organizo, ou aqueles que fico sabendo da existência são feitos pelas mãos dos artistas e da população; e é preciso uma cansativa negociação para que se consiga algum tipo de apoio estrutural.

Ao longo do tempo, de forma paciente e trabalhando com muita responsabilidade, consegui criar uma relação mais respeitosa com os órgãos públicos e empresas para que os eventos, em minha cidade, tivessem uma melhoria significativa na sua estrutura e promoção. Meu nome, enquanto marca que promove e

fomenta as práticas artísticas, culturais e educacionais, me auxilia nesse sentido, mas nem todos os grupos conseguem esse tipo de relação, pois, historicamente, são negados os direitos ao movimento hip-hop.

Na cidade de Rio Grande, existe a Lei municipal nº 7.120 implementada em 31 de outubro de 2011, que estabelece a Semana Municipal do Hip-hop, a ser realizada, anualmente, na primeira quinzena do mês de janeiro, e passou a estar integrada no calendário oficial de Rio Grande, mas que, infelizmente, nunca foi cumprida. Vários atores sociais, inclusive eu, já se dispuseram a tentar encaminhar um projeto e a captar recursos, mas todas as tentativas foram barradas por desculpas burocráticas, como falta de estrutura e de verbas. Se estabelece, portanto, um enorme descaso do poder público em relação ao hip-hop.

O repasse de verbas para ações sociais que visam à integração de bairros mais carentes e que ofereçam o acesso à cultura e a serviços como cortes de cabelo, atendimento médico, informações sobre a prevenção de drogas e doenças sexualmente transmissíveis, tão característicos do hip-hop, acabam não acontecendo pela falta de apoio e integração. Quando alguma estrutura é oferecida, normalmente, acabam sendo oferecidos somente materiais sucateados ou espaços minúsculos em feiras e eventos musicais, reduzindo o poder cultural do hip-hop.

Isso gera uma enorme frustração entre os artistas, que acabam divididos e enfraquecidos enquanto movimento, e a consequência vai muito além. Quando o poder público não oferece suporte para as ações que visam à integração comunitária através de uma cultura popular, ocorre um desgaste muito grande e, com o tempo, os artistas perdem seu fôlego. Nesse sentido, é importante ressaltar que, ainda hoje, o hip-hop realiza

muitos eventos beneficentes nos bairros pelas próprias mãos, ou com pouco apoio de órgãos públicos.

Um exemplo disso é o Festival Rap Contra o Frio¹, que chegou a sua quarta edição, no ano de 2019. O Rap Contra o Frio, criado no ano de 2013, tem como finalidade a realização de shows de música rap com artistas da região, aliados aos elementos do DJ, da dança e, também, do graffiti.

Ao longo das edições, foram arrecadadas cerca de 4.500 peças de agasalhos que foram destinadas para tribos indígenas localizadas na região do Povo Novo e no Balneário Cassino, na cidade de Rio Grande. ONG's e albergues que trabalham de forma social, para comunidades que residem em bairros carentes e em outras instituições, também, receberam doações. No ano de 2019, chegamos à quarta edição, e o evento contou com um contingente de artistas da região e, além de agasalhos, foram arrecadados alimentos, totalizando cerca de 220 kg.

O evento foi idealizado, por mim, através de uma conversa com amigos, sobre como poderíamos contribuir com a população frente ao rigoroso inverno gaúcho. No ano de 2013, quando andávamos pelas geladas calçadas de Rio Grande, encontrávamos muitos moradores de rua.

Com as temperaturas baixas, foi urgente uma ação social nesse sentido. Idealizamos o evento e buscamos, na raiz do hip-hop, as ferramentas necessárias para aliar os artistas e a comunidade em geral, através de uma causa social. A cidade possui poucos locais que podem suportar eventos desse tipo e, como estratégia, buscamos um espaço no Teatro Municipal de Rio Grande.

¹ Vídeo sobre o evento Rap contra o Frio, edição de 2017, produzido pela produtora A Corte Foto e Vídeo disponível no link: <https://youtu.be/6fde1XqairQ>

Nosso pedido foi aceito e, de forma gratuita, por se tratar de um evento beneficente, conseguimos toda a estrutura necessária. Esse foi um primeiro passo no fortalecimento das relações entre hip-hop e poder público em um local simbólico que abriga as belas artes, mas que, dessa vez, abriria as portas para a cultura de rua.

A relação com o Teatro Municipal foi de respeito, e as quatro edições foram realizadas nesse lugar que, ao mesmo tempo que serviu como um importante espaço para apresentações artísticas, ressignificou seu público, recebendo e aproximando o teatro da população em geral, que, normalmente, não se sente pertencente. Um exemplo parecido com o que o Mc Marechal acabou fazendo, no Museu de Arte do Rio, quando deu início à batalha do conhecimento naquele lugar.

Os ingressos custavam apenas um agasalho, mas, no nosso último evento, além do agasalho, foi pedido 1 kg de alimento para contribuir um pouco mais com as comunidades em geral. Ao longo da história, o festival recebeu a participação de muitos artistas, e isso potencializa o hip-hop da região, pois abre espaço para atores da cultura mostrarem seus trabalhos, e, também, através da arte, contribuir para a campanha do agasalho.

Nomes que sinto orgulho em registrar neste trabalho, como DJ Micha CNR, DJ Magreen, DJ Md Beats, DJ Patz, 808 Luke, Dirth South, FD Fito, Cristian CRN, Missão 21 Cruzeiros, que, em nosso último evento, foi o grupo homenageado por completar 21 anos de formação, e outros nomes como Mr. Diones, que é o Mc mais antigo da cidade ainda em movimento, com 28 anos de estrada, Fórmula Sonora, I.N.V 165, Cactu, Conspiração Funk, UmRumo, Majestade, Mc Pérola Negra, Kanhanga, Guido CNR, Zudizilla, Pok Sombra, Mística, Ateliê 013, Quality Sul, que é o grupo em que Richard Prodígio faz parte, Assim Soul, Fill, entre outros.

Recebemos, também, grandes artistas da dança, como Ariel Lexistão, Denny Macedo e Cris Afk, e uma exposição de graffiti dos artistas Ene3, Etone, Slim, Gás e Lucas Stuczynski. Diversos nomes que compuseram o festival e que, como falei no início deste trabalho, retomo, aqui, a importância de jogar luz nos artistas que fazem possível o hip-hop nas pequenas cidades do nosso País.

Desse modo, minhas ações artísticas estão conectadas a causas sociais, e acredito que o hip-hop, para além de uma cultura que abrange diversas vertentes da arte e cultura urbana, possui, também, a força necessária para a realização de eventos beneficentes e de pequenas transformações sociais.

No que tange ao Rimador-Educador-Pesquisador, creio que a promoção de eventos também se integre no conceito de alguma forma. Talvez, precisaria abrir outra categoria, pois muitos dos artistas, também, realizam intervenções sociais através de sua arte. No último evento, aconteceram alianças interessantes e muitas empresas e, também, o poder público acabaram apoiando o festival, mas precisamos de mais.

Para além de uma participação minúscula em festivais tradicionais, para além de um suporte mínimo e para além da negação sobre a realização da semana municipal do hip-hop, é preciso que o próprio movimento se organize enquanto associação para obter mais força política e para poder dialogar e reivindicar seus direitos.

Eventos deste porte, além de inspirar, promovem um espaço para o artista. É importante o patrocínio das empresas para que os artistas possam receber caches pelos seus shows. Fazer rap é caro. Gravar música, obter uma instrumental, investir em videoclipe e marketing, nos dias atuais, requer um investimento alto para, no mínimo, poder ter certa visibilidade. As redes sociais, como *Facebook* e *Instagram*, que são ferramentas de

disseminação de conteúdo, reduzem o alcance das publicações, incentivando o pagamento de promoções. Quando o artista recebe cache, o dinheiro circula pelo hip-hop e amplia a oferta e a distribuição de renda, além de ampliar as produções musicais.

É preciso que o movimento se una em uma causa única para obter mais respeito. É preciso que mais projetos existam em nossa cidade para que possamos, estrategicamente, ocupar mais espaços. Nesse sentido, é preciso formarmos alianças necessárias para que todos possam crescer de alguma forma.

Quarta carta: *Nas ruas do BGV*

Troquei ideia com Prodígio e falei que gostaria de encontrá-lo no bairro para a gente falar sobre o projeto. Nossa troca foi em formato de entrevista e, sem ele saber, mais tarde, iria convidá-lo para gravar um rap no estúdio. Esperei-o no bairro BGV, na rua 6, que é a principal. Enquanto esperava por ele, parei para observar a realidade do bairro. O cotidiano do lugar é interessante e existe algo em especial no BGV. Os moradores ocupam as ruas e existe uma certa alegria no ar, algo difícil de traduzir, mas que não encontramos mais no centro da cidade, que é, antes de qualquer coisa, um local de passagem, de comércio, de ir e vir, e torna-se um local frio, sem muita relação de empatia. No BGV, existe esse calor, é um local de convívio, de conversa na esquina, de passeios de bicicleta, de samba no bar e de integração comunitária. Prodígio chegou ao local com uniforme de futebol e mancando. Logo, perguntei o que tinha acontecido e ele respondeu que se machucou no treino. Ele estava jogando nas categorias de base do Sport Clube Rio Grande, que é um time tradicional da cidade e, historicamente, apelidado de “vovô” por se tratar do clube

de futebol mais antigo do Brasil, fundado em 19 de julho de 1900. Perguntei para o Prodígio se poderíamos conversar com o gravador do celular ligado, ele disse que sim. Perguntei sobre futebol, ele falou que é uma paixão, algo que ele gosta muito de fazer e que faz bem. Porém, ele diz que o interesse por rap, no momento, estava muito maior. Perguntei para ele como estava sendo a experiência com as oficinas, pois estava curioso. Tive muito cuidado para que as perguntas não induzissem a uma resposta, para que ele não respondesse aquilo que eu gostaria de ouvir; tentei me livrar dessas coisas. Ele falou que as oficinas foram ótimas, e o fato de ter acontecido, de maneira solitária, sendo o único participante, foi ótimo. Ele disse que, talvez, se tivessem outros, poderiam, eventualmente, atrapalhar o andamento dos encontros. Prodígio se inspirou muito em seus primos para fazer suas primeiras rimas. Quando pequeno, seus primos brincavam de fazer rimas, e ele acabava participando. Tem como referência os artistas Projota e Rashid. Fizemos valer o encontro nas ruas do BGV e disse para ele que marcaria um estúdio para que ele pudesse gravar um rap com o melhor tratamento musical possível.

Capítulo IV

O rimador artista: Termos, procedimentos e operações.

“O mundo que o gesto poético de Duchamp nos legou é aquele em que sentidos se constroem a partir de trocas, de metamorfoses, de atrasos, de convergências entre proposições, apropriações e disseminações”.

Luiz Camillo Osório.

Desde 2007, quando iniciei minha trajetória com rap, gravei inúmeras músicas e experimentei diversas instrumentais diferentes. Por conta da dificuldade em encontrar produtores na época, junto do grupo Dirth South, iniciamos nossa trajetória fazendo músicas com instrumentais de outros artistas. Utilizávamos as batidas de músicas já existentes para compor a nossa versão. Muitas instrumentais estão à disposição para uso livre na *web*. Se tratava de uma espécie de *remix*¹, a partir de uma apropriação da instrumental, para transformá-la em uma nova composição. Não havia alterações na estrutura musical do *beat*², apenas introduzimos uma nova narrativa poética. Não sabíamos, ao certo, que tema a música original abordava. Apenas lançávamos nossa versão de acordo com a sensação e com as possibilidades que o *beat* nos oferecia. A poesia e as rimas eram feitas de maneira livre e criativa.

Essa prática ficou marcada, nos anos 2000, pela falta de produtores locais, e foi utilizada, principalmente, pelos rappers emergentes, caracterizados pela nova era das informações via internet. Diversos artistas independentes fazem o *remix* de músicas consagradas e as colocam, novamente, em circulação.

O conceito de *remixagem* envolve a inserção de uma

¹ Manovich afirma que, nos últimos anos, as pessoas começaram a usar o termo “remixar”, referindo-se a outras mídias: produções visuais, software, textos literários. Com a música eletrônica e o software servindo de reservatório-chave de novas metáforas para o restante da cultura contemporânea, essa expansão do termo tornou-se inevitável. Mesmo que seja possível a realização de remix em textos literários e vídeos, o termo infringe as noções de autoria, sendo relacionado apenas ao universo musical em que esta prática é livre. O autor sugere que o termo “apropriação” seja o mais próximo para abarcar a modificação de outras mídias.

² Beat quer dizer batida na língua inglesa e, no universo do hip-hop, refere-se a instrumental de rap.

nova perspectiva em relação a uma obra já existente. Geralmente, é um novo tratamento para uma música preexistente que, anteriormente, já havia sido *mixada*. Desse modo, quando pensamos no termo *remixagem*, logo, a palavra nos remete a um novo tratamento musical, sejam nos volumes da trilha, nas vozes – retirando ou adicionando novas vozes –, seja na substituição de alguns arranjos e baterias. Porém, a *remixagem* não remete a uma nova criação – ou seja, uma nova música com novos arranjos e novas temáticas e narrativas – mas sim a uma nova *versão*.

A nossa primeira música foi feita com o uso do *beat* de “Magic city” (2007), do grupo norte-americano 2XL, e, nele, construímos o rap chamado de “Como é que se faz”, lançado no mesmo ano. Em outro momento de produção, utilizamos *beats* do produtor Lex Luger (1991), para criar a música chamada “Malandro todo dia” (2008). Normalmente, utilizávamos instrumentais não tão conhecidas popularmente para que as fontes originais fossem preservadas. De forma rotineira, fazíamos o garimpo de instrumentais das quais nos serviram de matéria-prima para nossas construções de rap, até o dia em que tivemos acesso ao nosso primeiro *beat* produzido oficialmente. Esse processo de gravação, a partir de uma instrumental já existente, somente adiciona uma nova narrativa e uma nova *mixagem* no tratamento da qualidade. Esse novo tratamento da música, ao adicionar vozes e novas narrativas, é caracterizada como *remixagem*. Desse modo, geralmente, o *remix* é feito a partir de músicas de sucesso que estão no topo das paradas, e os artistas costumam recriar sua própria versão, mantendo a sua “originalidade”.

A prática do *remix* resume-se, na maioria das vezes, a um novo tratamento rítmico do material sonoro. Não acontecem grandes mudanças na estrutura melódica

e harmônica da composição, geralmente reembalada com fins de adequá-la às sonoridades predominantes nas paradas de sucesso ou nas pistas de dança. (BASTOS, 2004, p. 287)

Nos anos 1970, os DJs da cultura hip-hop fizeram com que o acesso a obras de outros artistas se tornassem livres de circulação. Os DJs organizavam suas “dez mais pedidas”, em uma colagem de sons que modificavam a velocidade das batidas, tornando rápidas em 114 batidas por minuto, por exemplo.

Dj Screw (2000) lançou mais de 200 *mixtapes* em que ele organizava um conjunto de músicas e modificava o tempo de sua batida no famoso efeito “Chopped and Screw”. As músicas *remixadas*, em formato *Chopped and Screw*, são publicadas em sites como *Youtube*, na forma de audiovisual, e buscam reproduzir os efeitos da bebida *codeína* no conjunto de imagens e nas faixas musicais. Os efeitos dos audiovisuais transformam o ambiente e cadenciam a velocidade, fazendo com que as músicas se desenvolvam em um ritmo lento. No Brasil, Dj Malboro (1963) misturava, em formato de *remix*, o funk de James Brown com as batidas de rap de Afrika Bambaataa, dando origem ao funk carioca. Com a facilidade do uso da internet, os artistas tiveram acesso a diversas fontes musicais de maneira prática.

Marcel Duchamp (1968), no século XX, contribui de maneira imensurável para o campo sensível na arte, fazendo com que os críticos repensassem o estatuto da modernidade e os seus limites. Sua obra desafia as noções estéticas e o coeficiente artístico entre a relação daquilo que permanece oculto na obra e o que está exposto. Ele propõe a ruptura da obra de arte como ela sendo inacabada, passível de intervenções e de ressignificações. O espectador se faz presente na obra,

renovando suas possibilidades e revelando aquilo que está velado, encoberto, seja de forma proposital ou não, mas que geram uma cadeia de novas significações.

Dessa forma, quando Duchamp retira um objeto do uso do cotidiano como a “Pá de Neve” (1915), e coloca no espaço da arte, ele nos convida não só a pensarmos os processos realizados para a fabricação de utensílios e objetos de uso comum, mas também a pensarmos como nosso olhar pode analisar, de forma distinta, os objetos separados dentro e fora do espaço da arte. Em sua obra mais famosa, chamada de “A fonte” (1917), o artista retira um mictório do seu contexto de origem e o transporta para a galeria de arte. Nesse gesto, Duchamp desloca um determinado objeto do uso comum para o espaço da arte. Esse movimento faz com que pensemos a arte, também, como uma *ideia*, através do uso de conceitos que irão auxiliar o pensamento em arte. Isso acaba abrindo uma ruptura na perspectiva modernista da pintura e da escultura no século XX, naquilo que vai ser chamado de *ready-made*.

Transferindo objetos corriqueiros para os museus e designando-os objetos de arte, ele realiza o gesto mais banal e radical da arte em nosso século [...] sua obra exige que o espectador se desfaça das suas expectativas habituais diante da pintura ou escultura. Não é pelo embate puramente formal – retiniano – que lidamos com seus trabalhos. Eles não apelam aos nossos sentidos, mas à nossa imaginação, exigindo mediações incomuns em se tratando de artes visuais. (Luiz Camilo Osorio, 2015, 136)

A obra de Duchamp discute os elementos tradicionais da arte e faz da *apropriação* uma prática que questiona as noções de autoria e transporta a arte para o

campo racional das ideias. Para Lev Manovich (1960), as noções de autoria, em outras mídias, impedem que o termo *remix* seja utilizado abertamente, ao passo em que ele se expande para outras áreas culturais. O autor sugere que, para abordar as ressignificações das produções de vídeos, softwares e textos literários, seja utilizado o termo “apropriação”, por se tratar de um termo mais próximo dessas práticas. Embora pertença ao mundo das artes, segundo o autor, a *apropriação* não atinge a amplitude do termo *remixagem*.

De qualquer forma “remixagem” é um termo mais adequado, porque sugere um retrabalhar sistemático a partir de uma fonte, o que “apropriação” não denota. E, de fato, os “primeiros artistas da apropriação”, como Richard Prince, simplesmente copiavam a imagem existente, em vez de recriá-la. Como no caso do famoso urinol de Duchamp, o efeito estético resulta da transferência, mais do que da modificação, de um signo cultural para outra esfera. (MANOVICH, p.255, 2004)

Manovich discute as novas mediações em rede, em especial, nos meios de comunicação e no jornalismo. Sua inquietude se faz pelo termo *remix* que, segundo o autor, não abarcaria questões midiáticas por causa de *copyright*³. O autor sugere que o termo *apropriação* seria o mais próximo de *remix*. Para Marcos Bastos (1974), no caso da apropriação, ao contrário de *remix*, não há um novo tratamento de materiais produzido com fins culturais, mas sim a recontextualização de objetos dos mais variados tipos. (BASTOS, p. 288).

³ Copyright é o termo que designa o direito exclusivo do autor, compositor ou editor de imprimir, reproduzir ou vender obra literária, artística ou científica.

Nesse sentido, quando Duchamp realiza o *ready-made* chamado de “Roda de Bicicleta” (1913), no qual ele coloca, literalmente, uma roda de bicicleta em cima de um banco comum, formando uma estrutura de dois objetos do uso cotidiano, em um formato disposto e pensado estrategicamente, a *apropriação* não estaria resultando em uma modificação estética? De certo modo, Duchamp realiza um tratamento estético, realinhando e reciclando materiais do uso comum e atribuindo-lhes valores culturais.

Para Ricardo Shusterman (1946), a apropriação artística, que constitui a história da música hip-hop, continua sendo o cerne de sua técnica e o traço característico de sua forma estética e mensagem. (SHUSTERMAN, p. 145). O autor usa o termo *apropriação* para falar das montagens musicais dos DJs.

A música é composta pela seleção e combinação de partes de faixas já gravadas, a fim de produzir uma “nova” música. Realizada por um disc-jockey (DJ) numa mesa de múltiplos canais, ela constitui o fundo musical para as letras. Estas, por sua vez, em geral lisonjeiam a habilidade do DJ para selecionar e sintetizar a própria música propícia, e o talento lírico e rítmico do rapper (chamado MC, “máster of ceremony”). (SHUSTERMAN, 1998, p 146)

Foram os DJs que remontaram a história da música ao realizarem *colagens* de produções em diferentes tempos. Dessa forma, quando Grandmaster Flash realizava o *scrath*, os arranhões nos discos, através da agulha do toca-discos, ele adicionava elementos à música em tempo real, de forma efêmera, parecido com o que faziam os situacionistas. DJ Kool Herc, ao mixar dois discos simultâneos, estendendo o tempo de duração, também já apontava para a modificação estrutural das

músicas através do instrumento *mixer*. Assim, Shusterman diz que foram os DJs das discotecas que desenvolveram a técnica de cortar e *mixar* um disco no outro para fazer uma transição suave, sem a interrupção, pela influência da dança.

No trecho a seguir, o autor escreve que “apropriando-se dos sons e das técnicas do disco, o rap os transformou como havia feito o jazz” (SHUSTERMAN, p. 147). Na continuação do texto, ele diz que o rap toma elementos acústicos concretos, performances pré-gravadas desses padrões musicais. Assim, “diferentemente do jazz, suas apropriações e transfigurações não requerem habilidade criativa para compor ou tocar instrumentos musicais, mas somente para manipular equipamentos de gravação”. (SHUSTERMAN, p. 147). Novamente, o autor busca, no termo “apropriação”, a maneira mais adequada para referir-se às técnicas de *colagem* e *mixagem* dos DJs. No limite, no contexto da arte do DJ, as manipulações dos equipamentos de gravação requerem criatividade e domínio dessa linguagem de expressão. Constantemente, os DJs referem-se aos toca-discos como instrumentos de fato.

A arte do DJ vai para além das faixas musicais e transforma os Mcs rimadores em verdadeiros artistas em um trabalho conjunto. Eles se apoderam de qualquer faixa de áudio, sejam notícias jornalísticas, como na música do Mv Bill “Soldado que fica” (2013), em que a introdução musical suscita notícias sobre a violência nos morros cariocas, ou seja, na colagem de trechos de filmes, como na música do grupo SNJ “Viajando na balada” (2001). De certo modo, nessa “apropriação”, existe uma mudança de signos culturais ao passo em que elementos televisivos e cinematográficos se incorporam nas músicas. Nesse sentido, além da apropriação e da *remixagem*, talvez, o termo que vai dar conta da cultura do uso do DJ e que define, de fato, a prática de ressignificação e de criação

artística seja o *sampleamento*.

A técnica de *sampler* consiste no recorte de trechos musicais já existentes, como um refrão marcante, um verso rimado, uma melodia completa ou, apenas, um elemento, transformando-os em uma *nova canção*. De forma diferente, o *remix* modifica a estrutura da música, adicionando trechos e mantendo sua origem. Já o *sampleamento* seria um recorte de músicas já existentes, adicionando batidas de *kick* e *hat* para *criar* uma nova faixa instrumental.

A diferença entre os dois conceitos se revela de forma sutil. Fica evidente ao passo em que pensamos no *remix* como uma ferramenta que adiciona trechos a uma forma já existente, agindo muito mais como uma contribuição. Já o *sampleamento* é a técnica que usa recortes musicais em *looping* - de maneira temporal, o *looping* faz com que o trecho selecionado se repita ao longo da duração da instrumental – e adiciona novas batidas, que são criadas pelo DJ, especialmente, para compor um novo ritmo. Dessa maneira, o *sampleamento* acaba sendo o ato *criador* do DJ.

Samples musicais são geralmente arranjados em *loops*; a natureza do som permite aos músicos mixar sons preexistentes de vários modos, desde *samples* individuais claramente diferenciados e contrastantes (seguindo, assim, a estética modernista tradicional de montagem/colagem), até sua mixagem num todo orgânico e coerente (MANOVICH, 256).

São objetos de recorte tudo aquilo que está em formato musical, sejam as partes melódicas, trechos de vozes, sejam instrumentos específicos. O DJ realiza um tratamento especial em que ele remonta o trecho cortado em uma nova ambientação, oferecendo, assim, uma nova experiência musical. Tradicionalmente, os artistas do

sampleamento costumam colocar em evidência a origem dos seus *samples*, o que mostra a destreza de cada um em pesquisar fontes históricas.

Esses artifícios de montagem, mixagem e scratching dão ao rap uma variedade de formas de apropriação que parecem tão volúveis e imaginativas quanto das artes maiores – como, digamos, as exemplificadas na Mona Lisa de bigode de Duchamp, no De Kooning apagado de rauschemberg e nas múltiplas reduplicações de imagens comerciais pré-fabricadas de Andy Warhol. O rap também apresenta uma variedade de apropriação de conteúdos. Não apenas utiliza trechos de música clássica, de apresentações de TV, de jingles de publicidade e da música eletrônica de videogames. Ele se apropria até mesmo de conteúdos não musicais, como reportagens de jornais na TV e fragmentos de discurso de Malcom X e Martin Luther King. (SHUSTERMAN, 1998, P. 149)

O lendário Tupac Shakur (1996), na música “Changes”, retira a parte melódica da música original de Bruce “The Way It Is”. Racionais Mc’s retira o *sample*⁴ da música “Ela partiu” (1975), de Tim Maia, para criar a música “Um homem na estrada (1993). O *sampleamento* é uma técnica característica do DJ, muito próxima do pensamento duchampiano em que o desvio de Duchamp é um “desvio em direção a origem. Uma origem indefinível que produz um devir sempre inacabado”, e as formas de arte são “indiferenciadas e o que importa é a possibilidade de invenção de novos sentidos para o mundo” (Luiz Carlos, p. 137).

⁴ O site <https://www.whosampled.com/> é interessante, pois identifica, em um largo acervo de artistas, os samplers originais de diversas músicas.

Segundo Nicolas Bourriaud (2009), o DJ lida com objetos/produtos e, ao organizar seu *set*, adicionando técnicas de mixagem e *scratch*, ele estaria realizando um *ready-made* na sua exposição de objetos, cujo tempo é modificado. Os DJs, ao mixarem suas músicas ao vivo, adicionando elementos, estão realizando uma espécie de *ready-made*.

“Quando um músico faz uma digitalização sonora, ele sabe que sua contribuição poderá ser retomada e usada como material de base para uma nova composição. Para ele, é normal que o tratamento sonoro aplicado ao áudio gravado venha a gerar, por sua vez, outras interpretações, o trecho representa apenas uma saliência numa cartografia móvel. (BOURRIAUD. P. 15)

Desse modo, o DJ caminha pela história da música recondicionando o tempo, entre as novas tecnologias e velhos trechos musicais, gerando uma nova cadeia de sentido através do *sampleamento*. Ele é um *pesquisador* da história da música. As relações produzidas a partir do gesto fazem com que os DJs sejam grandes programadores contemporâneos, aproximando o hip-hop, definitivamente, ao campo da arte, através de seus termos, procedimentos e operações criativas que contribuem para o campo discursivo da arte.

4.1 – O uso das imagens

Quando realizei uma viagem para a cidade de São Paulo, no ano de 2012, acabei me deparando com uma grande metrópole. Logo reagi, criativamente, com o choque cultural que estava presenciando. Fui instigado a compor uma música sobre essa experiência, que se estendeu para a criação audiovisual.

Utilizei imagens de arquivo, dos registros do passeio, em matéria para a criação de um videoclipe. No processo criativo do vídeo, fiz uma combinação de imagens despropositadas para dar um novo sentido a elas. As imagens de arquivo deram origem a um vídeo musical que faz uma crítica, sobretudo, da velocidade do mundo contemporâneo. O processo de tratamento imagético e seleção de frames ocasionou em um gesto muito parecido com o *sampleamento*.

O vídeo tende a dar ritmo a uma forma de cantar meio pausada, como se estivesse sendo declamado um poema. O gesto lembra a modalidade de *slam*, que é declamado em forma de poesia, como uma espécie de manifesto.

O verso foi construído através da instrumental do produtor Haguinho, que incorporou elementos de vozes e sirenes policiais às batidas de rap, tornando a sensação atmosférica da música, por vezes, turbulenta e nostálgica. A construção instrumental utiliza *samples* musicais. Para além do tratamento de *mixagem* da música, através do vídeo artístico, sem viés comercial propriamente dito, as imagens se entrelaçam com a batida, formando um corpo só, em que os vídeos são *ressignificados* de sua origem. A letra de “Paredes cinzas”⁵ fala:

*“Paredes cinzas, mesma monotonia, mesma
sintonia,
Mesma rua vazia, pessoas vazias, anarquias,
Aquele papo de economia, a mesma coisa só
mudou o dia,*

⁵ Paredes cinzas já foi objeto de pesquisa em outro momento, mas retomo, aqui, com o objetivo de aprofundar este pensamento e trazer novas questões e abordagens em um novo contexto de pesquisa. O vídeo está disponível no link:

<https://www.youtube.com/watch?v=SSEcAO4gnLw>

*Covardia, algumas almas frias,
Corpos sem sintonia, alguns na picardia,
Outros na correria, outros malucos na pira,
Alguns andam na ira, a mesma coisa só mudou o
dia,
A gente ainda veste o capuz,
E sai na calçada gelada em busca da luz,
Dois neguinho sonhador, um pensa em ser
bandido,
O outro ainda sonha em se doutor,
E qual o verdadeiro valor?
Afinal onde é? Onde está a minha parte da
verdade?
Atitude tem que ser de aço,
O circo pega fogo e a gente ainda aplaude o
palhaço, não pode, O canto do pássaro hoje dá
lugar ao ronco do carro,
O canto do pássaro, hoje dá lugar ao ronco do
carro.”*

A letra musical faz uma poesia acerca da paisagem cotidiana da cidade e da aceleração da metrópole. A construção visual do videoclipe permite uma discussão interessante para o campo da arte e do rap para além da literalidade da música, ou das habilidades do DJ, a produção coloca o rimador – enquanto idealizador do trabalho – no centro da conjunção estética.

Essa e outras técnicas dos artistas contemporâneos, que formam um conjunto de ações em que a matéria de origem é transformada, vão ser classificados por Nicolas Bourriaud (2009), como “Pós-Produção”.

A pós-produção, segundo Bourriaud, seria o “termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e da TV” e “designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, acréscimo de outras vozes *off*,

os efeitos especiais”. (BOURRIAUD, p. 7). Ligados ao mundo dos serviços e da reciclagem, os artistas da pós-produção não se utilizam da matéria-prima, mas sim de formas já existentes. Essas formas, não necessariamente, são obras de arte, mas também objetos de uso do cotidiano.

Em um mundo em que as imagens se colidem em um fluxo de circulação contínua e que as pessoas, em geral, estão sendo, cada vez mais, impactadas pelas novas atualizações de aplicativos e *softwares*, o uso de imagens de arquivo, vídeos televisivos, narrativas comerciais, trechos de filmes, ou recortes musicais são fontes criativas para diversos artistas que multiplicam a oferta cultural ao realizarem uma certa reciclagem, principalmente, de arquivos em circulação na *web*.

Essa técnica não é uma novidade no mundo das artes. Ao longo da história, os artistas já resignificavam obras e inscreviam novas formas. Na história da fotografia, podemos encontrar muitos desses elementos de *fotomontagem* a partir do *pictorialismo*⁶ no século XIX, que pretendia elevar o status da fotografia, não apenas como uma reprodução mecânica do real, mas sim obras-primas como a pintura.

Os processos de manipulação fotográfica se desenvolveram, principalmente, através dos erros nos processos de revelação do negativo, e fizeram com que “imagens de negativos distintos aparecessem inesperadamente na mesma fotografia sobre tudo sobre

⁶ Os pictorialistas faziam parte do movimento denominado pictorialismo, que teve origem na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir da década de 1890, e que congregou fotógrafos que ambicionavam produzir fotografias que pudessem alcançar reconhecimento como arte, especialmente, como a pintura, e que, para isso, intervinham, de todas as maneiras, em suas fotografias e negativos fotográficos.

as más lavagens das placas de colóquio”. (ROCHA, p. 41). Esses acidentes começaram a ser “explorados de modo a se conseguir manipular intencionalmente a composição de vários negativos para formar uma nova produção, uma nova fotografia para revelar”. (ROCHA, p. 41). As técnicas de combinações de negativos ficariam conhecidas *como impressões combinadas*, levando um tom humorístico e popular, reproduzidas em cartazes e panfletos, ao passo em que buscavam sua afirmação artística.

A fotografia “*The two ways of life*”, de Oscar Reijlander (1975), combina uma série de negativos para formar uma só imagem, recriando a partir da pós-produção da fotomontagem, reivindicando o estatuto artístico no que tange sua técnica e aprofundamento teórico. A combinação dos negativos faz com que seja criado um cenário diverso e com que as linhas de luz e sombra fiquem mais nítidas, como se sobressaíssem da imagem.

Ao passo em que desenvolvem técnicas e combinações ao recriar, a fotomontagem se equiparou às regras da pintura e da arte, ao passo em que defendiam que a fotografia não era somente uma reprodução do real.

Com efeito, o autor de uma fotomontagem trabalhava como se de um pintor fosse. Pegando nos vários negativos ao seu dispor, compunha-os na base fotográfica com total liberdade, determinando o tamanho à vontade da “tela” e construindo novas configurações do real”. (ROCHA, 2012, p. 41)

Valério Vieira (1901) realiza fotografias, especialmente, fotomontagens, marcadas por seu caráter detalhista, explorando as possibilidades com a fotografia.

No seu trabalho mais famoso, “Os trinta Valérios”, o artista cria um cenário em que ele realiza uma autofotografia e distribui sua imagem em 30 personagens diferentes, utilizando o mesmo espaço da imagem. Na obra, Valério retrata, segundo Sonia Balady (2012), sua vida no Rio de Janeiro, e a obra é considerada uma das primeiras manifestações do *moderno* na fotografia.

Os artistas contemporâneos da pós-produção, independentemente de quais superfícies irão utilizar, estão norteados, sobretudo, na tentativa de orientação frente ao caos cultural e à saturação de informações nas redes digitais e televisivas da atualidade. Buscam, através deste cenário, introduzir novos modos de produção e reconfiguração da paisagem, sobretudo, a partir de objetos que já possuem forma preexistente, lançando, no mundo, novas formas de relação e de construção social.

Desse modo, os artistas realizam, através desta ação, uma crítica às formas de vida contemporânea, ao mercado da arte e aos sistemas econômicos e patrimoniais.

Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos de produção, “trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e coloca-las em funcionamento. (BOURRIAUD, 2009, p. 14).

O rap se utiliza muito bem dessas formas já existentes, principalmente, os DJ que realizam a *apropriação*, a *remixagem* e o *sampleamento*. Tais competências do rap não dariam conta de tratá-lo como um objeto artístico do ponto de vista conceitual? Se a pós-produção reconfigura o cenário da arte e se coloca como

uma modalidade, por que, então, não pensar o rap como tal, ao passo em que ele atende, também, a vários conceitos artísticos?

Nessa nova forma cultural que pode ser designada como cultura do uso ou cultura da atividade, a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores. Cada exposição contém o enredo de uma outra; cada obra pode ser inserida em diversos programas e servir como enredo múltiplo. Não é mais um ponto final: é um momento na cadeia infinita de contribuições. (BOURRIAUD, 2009, p. 16)

Desde minha inserção no hip-hop, percebo uma capacidade criativa nas inúmeras possibilidades que o rap oferece, de maneira híbrida, ligada à tecnologia e aos novos meios de comunicação. Mesmo que possamos analisar o rap enquanto literatura, sua relação com a pós-produção aproxima a discussão do campo da arte.

Em Paredes Cinzas, pensei, primeiramente, em utilizar um *beat* lento, para descontextualizar a velocidade da cidade nos versos e no vídeo. Passei a encarar a música como algo experimental em todo o seu processo, desde a gravação até chegar ao vídeo.

A desconstrução do tempo e espaço é tema de diversos artistas contemporâneos. O avanço da tecnologia e o número cada vez maior de satélites de comunicação, o mapeamento digital e a internet são agentes que contribuem para o encurtamento das distâncias. Hoje, a comunicação é instantânea, o uso de aparelhos celulares, que possuem acesso à internet, possibilitam a troca de mensagens em qualquer lugar do mundo, de forma direta e rápida, e, também, a possibilidade de videoconferências.

O vídeo se desenvolve a partir das imagens de arquivo. Durante o passeio, fiz imagens, principalmente, das estações de metrô, do trânsito caótico, e do vai e vem cotidiano da cidade. As filmagens foram feitas a partir de um celular *Iphone*, modelo 4s. O vídeo tem como objetivo principal enfatizar reciclagem visual.

A pós-produção tem como eixo central a ressignificação das formas, uma reconfiguração de sua oferta cultural. Essa arte da pós-produção corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas. Esta oferta cultural, principalmente pelas novas mídias, facilita a coleta de imagens que estão à disposição na *web*.

O rap assume o papel de base para a ressignificação, que acontece, através da hibridez da imagem com o som, o que alimenta a criação audiovisual através de sua narrativa que, por sua vez, acaba alimentando-se do próprio vídeo constituído, gerando, assim, uma retroalimentação entre as práticas.

Não se trata de elaborar uma obra de arte através de uma nova matéria-prima, e sim utilizar-se das formas existentes e, através da ressignificação, gerar uma nova cadeia de signos e significados, buscando reprogramar o mundo.

O processo criativo de Paredes Cinzas faz com que, a partir dele, eu passe a pensar muito mais na questão do rimador artista quando, além dos versos, me possibilite pensar nas questões conceituais que envolvem o vídeo. Desde a fase de seleção de imagens, foi feita, de maneira pensada, para que o conjunto de recortes dos vídeos das imagens de arquivo, unificadas, compusessem, de maneira poética, a criação de Paredes Cinzas. O resultado é uma descontextualização temporal acerca da velocidade da cidade, aliado a um ritmo lento e

cadenciado, que muda toda a atmosfera do lugar. O objetivo central do vídeo foi usar imagens velozes do caos urbano e transformá-las em uma lenta transição, fazendo com que o caos não se manifeste nas imagens, mas sim que complementem o vídeo, em um jogo de aceleração e lentidão imagética, em um movimento de pós-produção, tal como foi feito ao longo da história da arte.

Quinta carta: *Gravando*

O dia é 21 de fevereiro de 2018, já estava na hora. Não poderia mais esperar. Nossos encontros, nas oficinas do projeto BGV Rolezinhos, estavam em fase final. Já era hora de gravar. Precisávamos colocar em prática tudo aquilo que desenvolvemos. Apostei no talento de Prodígio, nada poderia me deter. Conversei com o talentoso produtor local, 808 Luke, falei de Prodígio e fiz o convite para que ele abrisse as portas do seu estúdio para que pudéssemos gravar uma música, e ele disse: “traz ele pra cá”. 21 de fevereiro de 2018, pela primeira vez, levei algum participante das oficinas para o estúdio. Sensação ótima ver a alegria de Prodígio em produzir um som em um estúdio de respeito. Foi uma pancada. O Luke produziu o beat e deu os macetes, eu acompanhei e fiz a contenção, tudo saiu muito bem. Prodígio parecia estar em seu local de potência. Mesmo nervoso – o que é natural até para veteranos –, ele mandou muito bem. O som foi político, de denúncia, um produto original do BGV. Enquanto as letras se desenrolavam e as vozes se fundiam na instrumental do Luke, tive a sensação de que a semente de fato estava sendo plantada. Nesse momento, percebi que o hip-hop já não se tratava, apenas, de fazer rimas, colocar o tênis mais louco e manter o estilo rap. O que estava acontecendo foi simbólico e me fez refletir. Tornei-me uma referência para

Prodígio de alguma maneira. Talvez, ele tenha se sentido honrado e seguro com essa oportunidade, de certa forma. Eu estava ali como um “técnico” ou alguma palavra que se aproxime a isso, torcendo e cuidando para que tudo funcionasse. Estava na expectativa, dei dicas, modificamos juntos alguns versos e, no final, coloquei minha voz na música, fazendo uma introdução. Tratava-se de uma nova fase, um novo movimento na minha trajetória, se tratava de apostar em alguém, não só profissionalmente, mas por uma perspectiva de empatia humana. O que estava acontecendo, naquele momento, foi poético, o hip-hop rompeu a barreira da música neste encontro. Eu queria que tudo desse certo, e deu. Foi uma relação para além dos horários burocráticos institucionais estabelecidos, foram encontros para trocar ideia, dar risada e construir pensamentos. Prodígio gravou o rap “Sem sorte”⁷. Ironicamente, eu estava com muita sorte, não que eu estivesse me sentindo um empresário ou produtor, mas sim com a satisfação de criar esta ponte. Em “sem sorte”, Prodígio denuncia as irregularidades políticas, superfaturamento de obras públicas, crise de infraestrutura e a falta de empregos, e coloca o povo como se estivesse em uma situação de falta de sorte, de azar. Obviamente, esses problemas não tratam de falta de sorte, mas, na verdade, de incompetência política. Mas, de certa forma, Prodígio coloca em evidência que precisamos ser mais positivos e construir nossa “própria sorte” em alguns versos. 808 Luke é iluminado e genial. Neste texto, em forma de cartas do oficineiro, eu lhe agradeço e desejo muita luz. Prodígio iniciou, nesse dia, uma série de produções. Depois desse dia, ele andou com as próprias pernas para ganhar o mundo.

⁷ Videoclipe da música “sem sorte”, de Richard Prodígio, disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=UVk1o-0BRnM>

Considerações finais

Os novos tempos trazem novos raps e isso é inevitável. A cultura hip-hop segue se desenvolvendo na continuação do presente, e, cada vez mais, a cultura se revela próxima da revolução tecnológica. É possível dizer que o rap, não somente se utiliza das novas tecnologias, mas também acaba lançando inovações no mundo. As novas tendências, principalmente do subgênero *trap*, exploram técnicas de mixagem avançadas e fazem com que a música rap seja muito mais eletrônica, e menos orgânica. Essa mudança faz com que as literalidades das letras fiquem, muitas vezes, em segundo plano, e a experiência sensorial das batidas inovadoras e dos efeitos de vozes assumam o centro da música. Para que o hip-hop se desenvolva em uma conjunção harmônica, sobretudo, norteado pelo elemento do conhecimento transformador, é preciso que os artistas não deixem de resgatar as bases culturais em suas ações.

No início do início, a literalidade das músicas eram o eixo central da produção. A predominância do discurso transformou o rap em uma potente ferramenta de expressão artística, servindo como fonte discursiva para os jovens, mas também como uma poderosa arma de militância do povo negro e periférico. Aliado a um momento político importante nos EUA, o rap foi porta-voz e difusor cultural, tal como no Brasil dos anos 1980. Junto do poder transformador, aplicado por Bambaataa, a cultura transformou a realidade de muitos jovens. Esse elemento fundamental serviu como uma espécie de guia, e muitos jovens entenderam a mensagem positiva e fizeram do hip-hop algo muito maior que uma expressão artística, mas uma ferramenta social e educacional.

Esse é o ponto crucial das transformações do hip-hop na era digital. É preciso entender que a ideia de

cultura, no limite, só pode fazer sentido ao passo que entendemos este processo, suas bases e seus alicerces. Uma cultura que nasce nas ruas precisa dialogar com tal. O distanciamento, dentre o rap “funcional” e as causas sociais, faz com que o gênero se aproxime da cultura pop, dessa maneira, utilizando as palavras de Renan Inquérito (1984) na música “Som pra ladrão” (2010) “se o rap perder o efeito, vira enfeite”.

Minha construção subjetiva enquanto artista se fez presente nos detalhes de minha vivência, desde a descoberta do hip-hop junto de meus amigos até a minha formação acadêmica. As referências que foram apresentadas fizeram de mim um artista que se inspira nos alicerces da cultura. A fundação do grupo Dirth South, em 2007, foi um passo fundamental em minha trajetória, pois, dessa maneira, criei uma forte identidade na cultura hip-hop, marcada, principalmente, por uma abordagem social.

Desse modo, organiza-se a condução da mediação do meu trabalho com hip-hop, principalmente no que diz respeito às escolas dos saberes científicos e das ruas. A mediação que acabo exercendo, presente também nesta pesquisa, potencializa os saberes com hip-hop e contribui com a academia e com a comunidade em geral. Nesse movimento, se revela o Rimador-Educador-Pesquisador, na integração das ações, nas diferentes esferas de abordagem com hip-hop e na maneira como as práticas retroalimentam-se.

Creio que o termo r/e/p dê conta de articular o artista do hip-hop, que se organiza enquanto difusor cultural, nas qualidades de artista-pesquisador-professor. A a/r/tografia acaba sendo uma ferramenta importante e unificadora. Através desse conceito, é possível realizar pesquisas em artes, as quais possibilitam uma nova leitura daquilo que tange à articulação entre teoria e

prática. Essa abordagem facilita o reconhecimento das práticas artísticas e educacionais, levando em consideração, principalmente, a subjetividade de cada sujeito. Não se trata apenas do domínio das técnicas, mas também da aproximação que acaba acontecendo pelo fato de os artistas colocarem-se como agentes transformadores.

É preciso que, cada vez mais, o poder público invista em educação e que abra as portas para a cultura ser possível nas escolas. Através dela, é possível resgatar a autoestima dos jovens, aproximá-los da arte e colocá-los na posição de protagonistas de suas realidades, como descrito na experiência com o projeto BGV Rolezinhos. Os participantes tiveram um crescimento pessoal satisfatório e o hip-hop serviu de alternativa de entretenimento, cultura e educação no bairro Getúlio Vargas. Investimentos para eventos culturais, também, são importantes. O Rap Contra o Frio é um exemplo de que é possível se trabalhar com rap, aliado a causas sociais. Os artistas precisam se organizar como força política, em conjunto, demonstrando forma organizacional para reivindicar as leis municipais, tal como acontece na cidade de Rio Grande, para que a cultura cresça de maneira positiva.

O rap, aliado ao elemento do DJ, é uma potente ferramenta artística contemporânea. Para além do seu poder literal, a criação que os DJs produtores proporcionam alteram as noções de arte, de criação e de criador. Fazem com que pensemos, de maneira discursiva, as noções de autoria nesse cenário pós-moderno. Os conceitos de *apropriação*, *ressignificação*, *remixagem* e *sampleamento* estão presentes nas produções do DJ. Então, por qual motivo não pensar o rap, também, enquanto uma arte maior, passível de análise crítica e conceitual? Encaro o rap dessa forma

desde que passei a entender seus procedimentos. Normalmente, quando faço uma leitura de “obra musical”, realizo como estivesse fazendo uma análise iconográfica, dos elementos e das técnicas, tais como na pintura ou escultura. Penso, na superfície e nos materiais utilizados, como procedimentos da criação. Os materiais, nesse caso, são as instrumentais e *sampler*. A técnica é o modo que o Mc encaixa suas letras, e a *remixagem* é o tratamento dado no trabalho.

Tais procedimentos, como o de Paredes Cinzas, ao analisarmos a arte como tal, podemos fazer uma descrição da obra, tal como fazemos na pintura, através de uma crítica de arte. A nova modalidade do análise/react propõe que o rap, enquanto um domínio artístico, está sujeito não só a uma crítica especializada, mas também, enquanto obra aberta, a significações durante o tempo, pois, segundo Duchamp, “a arte é um jogo de todos os homens e todas as épocas”.

A experiência com Prodígio fez com que eu crescesse enquanto artista, educador, pesquisador e como pessoa. Além de poder proporcionar um pouco daquilo que o hip-hop oferece, pude aprender com este convívio. Entendo como foi importante estreitar nosso laço de relacionamento para além das horas do projeto, mas sim para os encontros nas ruas foram, essenciais para entender um pouco de sua subjetividade, realidade, sonhos e desejos. Através desse contato, fiz a ponte necessária para levá-lo no estúdio. A experiência de gravação foi intensa, após isso, senti que Prodígio passou a caminhar com as próprias pernas. Ele tomou a iniciativa de produzir um videoclipe da música “Sem sorte”, integrou o grupo Quality Sul e não parou de produzir. Poder levá-lo ao palco para uma apresentação musical foi importante e mostra que a relação de trabalho educacional está nas entrelinhas dos muros da escola.

Por fim, esta pesquisa foi muito importante para minha trajetória acadêmica. Sinto que ela complementa aquilo que já estava em curso, como em minhas primeiras pesquisas da graduação. Nesta atual pesquisa de mestrado, encontro diferentes resultados daquilo que já estava pesquisando há algum tempo e percebo que, no futuro, meu trabalho irá tomar um novo rumo, mais amadurecido e com novas perspectivas. Os objetivos foram se modificando ao longo deste trabalho, em sua maioria, acredito, foram alcançados. A metodologia desta pesquisa foi importante para o desenvolvimento do trabalho, principalmente, o formato de relato de memórias, como também a investigação sobre a a/r/tografia, presente na minha subjetividade. Chego ao final com desejo de voos ainda maiores, com a vontade de realizar novas discussões sobre hip-hop. Sinto que a cultura é uma fonte extraordinária e que pode ampliar o conhecimento em diversas áreas. Quero explorar ainda mais a cultura hip-hop de maneira criativa, sem esquecer dos seus alicerces, para, assim, seguir contribuindo com o conhecimento científico e com o conhecimento das ruas.

Sexta carta: No palco das artes

Na medida em que tive a oportunidade de realizar o evento Rap Contra o Frio, no palco das artes do Teatro Municipal de Rio Grande, a primeira coisa que pensei foi convidar Prodígio para uma apresentação musical. Quando fiz o contato para o show, ele se mostrou animado e grato. Em meio a muitos nomes consagrados do rap na cidade, Prodígio compôs a lista de artistas que iriam se apresentar. No dia do show, falei com ele, combinei tudo que ele deveria fazer, e as instrumentais que deveriam ser levadas. Já nos bastidores do palco, suas mãos tremiam, pois, naquele dia, o teatro estava lotado. Muitas pessoas

participaram do evento beneficente. O ingresso custou apenas um agasalho, que foi revertido para diversas instituições carentes e moradores de rua que sofrem com o rigoroso inverno gaúcho. Prodígio percebeu que aquela era uma oportunidade que iria fazê-lo crescer enquanto artista. Antes de anunciar seu nome, disse a ele para ficar tranquilo, que estava tudo sob controle e que estaria próximo a ele no palco. Então, o anúncio foi feito, diretamente das ruas do BGV - um menino Prodígio se apresenta no palco das artes. Sua performance foi ótima, arrancou aplausos de todos que estavam presentes. Com talento e desenvoltura, suas rimas fluíam pelas caixas de som; o DJ realizou a mixagem de suas músicas e ele pôde desfrutar desse momento especial. Naquele instante, senti que meu papel foi cumprido, que, daquele momento em diante, ele estava preparado para seguir trilhando seu próprio caminho e que, sempre que preciso, ele poderia recorrer a mim, como referência, para guiá-lo pelos caminhos do hip-hop.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo*. São Paulo: Martins, 2009
- BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia de letras, 2010.
- BRASIL, André ET AL. *Cultura em fluxo: novas mediações em rede*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2004
- CANTON, Katia. *Da política as micropolíticas*. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Lemos, 2009.
- CASSIOLATO, Maria Martha M. C.; GARCIA, Ronaldo Coutinho (2014): *PRONATEC: Múltiplos arranjos e ações para*

ampliar o acesso à educação profissional, Texto para Discussão, No. 1919, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), Brasília

DIAS, B.E. *Preliminares: A/r/tografia como metodologia e pedagogia em Artes*. In: Maria das Vitórias Negreiros do Amaral, Maria Betânia e Silva. (Org). Conferências em Arte/Educação: Narrativas Plurais. 1ed. Recife: FAEB, 2014.

FERNANDES, Ana Carolina Florindo. *O rap e o letramento: a construção de identidade e a constituição das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo*. São Paulo: (s.n), 2014.

FERRAZ, Maria Heloísa C. de T. *Metodologia do ensino de arte: fundamentos e preposições*. São Paulo: Cortez, 2009.

FIDÉLES, Nina. *O movimento hip-hop no Brasil*. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2014.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GITAHY, Celso. *O que é grafitti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GOMES, Carolina; FRANÇA, Josiane; BARROS, Tais; RIOS, Riverson. *Spotify: streaming e as novas formas de consumo na era digital*. XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Natal – RN, 2015.

IRWIN, R.I. *A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica*. In: Ana Mae Barbosa, Lilian do Amaral. (Org). Interterritorialidades: mídias, contextos e educação. São Paulo: Senac, 2008.

JOÃO. *Pichação, a marca da desigualdade*. Le Monde Diplomatique Brasil. Ano 3. Número 29. Posigraf Gráfica e Editora S/A: Curitiba, PR. Dezembro, 2009. p.36-37

REIGOTA, Marcos. *O que é Educação Ambiental*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1994.

LEENHARDT, Jacques. *O crítico de arte moderna*. São Paulo: USP, 2001.

MOURA, T.I. *Resenha do rap*. Pelotas: Bradamente Livros, 2017.

PALOMBINI, Carlos. *Resenha de 1976: O movimento Black Rio, de Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Otávio Sabadelhe*.

Belo Horizonte: UFMG.

PILLAR, Analice. *Leitura & releitura, Arte na escola*. Porto Alegre, v. 1, n. 15, 1996.

RAMOS, Celia Maria Antonacci. *Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte*. CEART/UDESC, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

REY, Sandra. *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS 2002. MIRANDA, T. G.; GALVÃO FILHO, T. A. (Org.) *O professor e a educação inclusiva: formação, práticas e lugares*. Salvador: EDUFBA, 491 p., 2012.

SALLES, E.I. *A narrativa insurgente do hip-hop*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 24. Brasília, julho-dezembro de 2004, pp. 89-109.

SOUZA, Jusamara. *Hip Hop: da rua para a escola*. Rio Grande do Sul: Sulina, 2005.

SHUSTERMAN, R.i. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: ED. 34, 1998.

TAPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

TEIXEIRA, Coelho. *Moderno e pós-moderno*. Porto Alegre, 1986.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 1999.

Referências audiovisuais

Hip-Hop Evolution. Direção: Darby Wheeler. [S.I]: Banger Films, 2016. Dvd (90 min).

Rhyme and Reason. Direção: Peter Spierer. [S.I]: Miramax, 1997. 1Dvd (94 min).

Something From Nothing: The Art Of Rap. Direção: Ice-T e Andy Baybutt. [S.I]: Indomina Releasing, 2012. Dvd (1h 46min)

EDITORA E GRÁFICA DA FURG
CAMPUS CARREIROS
CEP 96203 900
editora@furg.br

ISBN 978-65-5754-079-4



9 786557 540794