



“Tem cor, age”¹:

Sobre (e com) as encruzilhadas da indigenização do Hip Hop no Brasil

Has color, acts:

About (and with) the crossroads of the indigenization of Hip Hop in Brazil

Tiene color, actúa:

Sobre (y con) la encrucijada de la indigenización del Hip Hop en Brasil

William de Goes Ribeiro²
Universidade Federal Fluminense (UFF)
Instituto de Educação de Angra dos Reis (IEAR)

RESUMO

A partir da experiência e de estudos no campo da cultura e da educação, com o enfoque pós-estrutural e pós-colonial, bem como pós-fundacional, esta proposta se propõe a argumentar que a desconstrução não é o final de uma cultura, não é a sua destruição; mas é a sua possibilidade de seguir viva. Nenhuma cultura é pura ou estanque, mas em curso pelas práticas de significação, a partir das quais há sempre uma possibilidade de abertura de sentidos. Sendo assim, sua objetificação não deixa de ser sua morte; já que o uso social, cultural e político independe, em algum nível, das formas de enclausuramento acadêmico. Rompendo com pensamentos de pureza, este texto destaca então inúmeras maneiras de articulação que provocam mudanças na cultura Hip Hop. Em vez de uma busca por origem ou autenticidade, aconselha os estudiosos a observar as articulações em jogo em cada contexto, percebendo-as não como dados a priori; tal como os sujeitos, o que chamamos de cenários contextuais não preexistem às demandas, mas são parte do sistema de produção de sentido. O texto quer enfatizar ainda as distintas formas de agenciamento que indígenas mobilizam a partir da cena Hip Hop.

Palavras-chave: Indigenização do rap; Hip Hop; Interculturalidade; Diferença; Encruzilhada.

ABSTRACT

Based on the experience and studies in the field of culture and education, with a post-structural and post-colonial, as well as a post-foundational focus, this proposal proposes to argue that deconstruction is not the end of a culture, is not its destruction; but it's your chance to stay alive. No culture is pure or watertight, but it is ongoing through the practices of meaning, from which there is always a possibility of opening up meanings. Therefore, its objectification is still its death; since the social, cultural and political use is independent, at some level, from the forms of academic confinement. Breaking with thoughts of purity, this text highlights numerous ways of articulation that provoke changes in Hip Hop culture. Instead of a search for origin or authenticities, it advises scholars to observe the articulations at play in each context, perceiving them not as a priori data; as the subjects, what we call contextual scenarios, do not pre-exist the demands, but part of the sense production system. The text also wants to emphasize the different forms of agency that indigenous people mobilize from the Hip Hop scene.

Keywords: Indigenization of rap; Hip hop; Interculturality; Difference; Crossroads.

¹ Título inspirado em um álbum do grupo de rap brasileiro “Z’África Brasil”.

² Professor Adjunto da Universidade Federal Fluminense, instituição em que coordena o grupo de pesquisa OENDU – Currículo, Cultura e Diferença. Licenciado em Educação Física, Mestre e Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-doutorado em Currículo pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3940-7492>. Endereço eletrônico: williamgribeiro@gmail.com



RESUMEN

A partir de la experiencia y los estudios en el campo de la cultura y la educación, con un enfoque postestructural y poscolonial, así como posfundacional, esta propuesta propone argumentar que la deconstrucción no es el fin de una cultura, no es su destrucción; pero es tu oportunidad de seguir con vida. Ninguna cultura es pura o estanca, sino que está en marcha a través de las prácticas de sentido, de las que siempre existe la posibilidad de abrir significados. Por tanto, su objetivación es todavía su muerte; ya que el uso social, cultural y político es independiente, en algún nivel, de las formas de encierro académico. Rompiendo con pensamientos de pureza, este texto destaca numerosas formas de articulación que provocan cambios en la cultura Hip Hop. En lugar de una búsqueda de origen, o autenticidade, aconseja a los estudiosos observar las articulaciones en juego en cada contexto, percibiéndolas no como datos a priori; ya que los sujetos, lo que llamamos escenarios contextuales, no preexisten las demandas, sino parte del sistema de producción de los sentidos. El texto también quiere enfatizar las diferentes formas de agencia que los pueblos indígenas movilizan desde la escena Hip Hop.

Palabras clave: Indigenización del rap; Hip hop; Interculturalidad; Diferencia; Cruce.

À guisa de introdução

Este não é um “estudo clássico”. Não parte de referenciais já previamente estabelecidos, para assumir, em algum momento, rastros culturais como se fossem “dados” de uma “pesquisa finalizada”. Não trata de nenhuma anomalia, exotismo ou desvio de padrão. Nenhuma característica simbólica está sendo priorizada como “selo de origem” ou de “autenticidade”. E nem pretende dar “a última palavra” no que se refere à interculturalidade. Em suma, esta escrita não busca alçar a objetificação do outro, como se esperasse produzir uma fotografia encenada, de forma análoga, aos moldes racistas e eurocêntricos do século XIX. Por sua vez, tampouco clama por um relativismo moldado em perspectivas simplórias que recaem em uma pulverização que ignora relações de poder.

“Não sou indígena”, tampouco penso com a vida marcada por experiências em aldeias, vielas ou favelas. Não costumo ser identificado como “índio” (nem “negro”) no país onde vivo. Minha experiência corporal não apreende uma humanidade marcada pelo ódio e pela fúria, como explicita o xamã yanomami Davi Kopenawa (DAVI KOPENAWA e ALBERT BRUCE, 2015), perturbada pela forma como os povos indígenas têm sido tratados há mais de 500 anos pelos “brancos”. Cumpre lembrar que a população negra diariamente também denuncia privilégios, ressaltando inúmeros problemas gerados pelo racismo e pela necropolítica do Estado brasileiro. Por intermédio da branquitude, há uma busca por uma supremacia civilizatória que é, no final das contas, autodestrutiva. Considerando tais questões,



o exame do olhar sobre “o meu corpo” é privilegiado, sob várias camadas, além das relações étnico-raciais, mas passando por elas; a despeito das mudanças corporais e de pequenos desvios, aqui e ali, em relação a processos de normalização, mais ou menos aceitáveis para a sociedade.

Não obstante, exerço um trabalho, socialmente construído, como docente-pesquisador em educação. Nesse caso, o poder é exercido através de mim, através do meu corpo e de uma certa cultura, híbrida, ambivalente, encruzilhada (ELIZABETH MACEDO, 2014; HOMI BHABHA, 1998; NICHOLAS BURBULES, 2003; RAFAEL HADDOCK-LOBO, 2020). Portanto, assumo que escrevo a partir de uma experiência corporal e linguística cujos limites são impossíveis de estabelecer. Pensando nisso, não sei e nem tenho o poder de controlar o alcance das palavras. Assumindo tais aspectos no meu trabalho, considero, tal como Haddock-Lobo (2020) e muitas outras vozes, dentro-fora da academia, que penso, sinto e escrevo “desde a travessia”, entendo-a como uma negociação de sentidos que se dá a partir da ambivalência constitutiva (BHABHA, 1998). Nesse caso, é sempre tempo de apostas.

Como é o caso do Hip Hop. Assim como Marc Hill (2014), estou de acordo que “a aposta é alta”. “O corpo”, que também escreve estas linhas, dança. E na dança da vida encontra o Hip Hop e se permite afetar pelo referido movimento cultural, atravessando fricções, corporeidades e experiências. É um corpo que guarda certas marcas privilegiadas, nem todas recuperáveis via memória; corpo atravessado pelos subúrbios do Rio de Janeiro, pela pobreza, pelas desigualdades; interpelado pelos bailes funk cariocas, pela capoeira, pelas dinâmicas nas ruas, pelas escolas, pela mídia, pelos bailes charme do Viaduto Negrão de Lima em Madureira e do Bola Preta no centro do Rio de Janeiro; enfim, por rastros e temporalidades sociais e culturais.

Nesse caso, parto do pressuposto de que o corpo é produzido por “traduções” criativas (não apenas coloniais) em um processo intercultural ambivalente; isto é, constantemente inventado por um curso descontínuo de disputas a partir do qual brechas e rasuras são geradas (HADDOCK-LOBO, 2020). É no cruzo - e em tantos cruzos - que o outro é hospedado, conforme sinaliza e desconfia o filósofo. Atravessando a questão aberta pelo outro, totalmente outro, que tenho tratado do tema “indigenização do Hip Hop” (WILLIAM RIBEIRO, 2020). Com isso em mente, espero que este texto promova um (re) encontro gerado pelo

compromisso com uma teoria/ discurso/ política mais acolhedora da diferença em si (BURBULES, 2003; MACEDO, 2014).

Considerando o exposto, este estudo trata “de cor” e “de ação”, ou seja, enfoca metáforas e formas de agenciamento. Articulado elementos de uma política cultural, pretende dar ênfase a um “pensamento impuro”, através do qual se estabelece uma relação desconstrutiva com a colonialidade. Tal escrita resulta de uma dívida. “Hip Hop”, “Educação Física”, “Educação”, “Pedagogia”; “Estudos Culturais”, “Estudos Curriculares”, “Antropologia”, “Filosofia”, “Sociologia”, “Teoria Política”, “Psicanálise”, de algum modo, cruzam o caminho.

1. Pensar de outro modo

Tenho já a alguns anos acompanhado o esforço de muitos estudiosos - de diversas áreas – para “pensar de outro modo”: “a cultura”, “a identidade”, “a diferença”, “a língua”, “a teoria”, “o sujeito”, “o currículo”, “o universal” etc. A teorização do campo educacional é híbrida e dialoga com outras; às vezes, se confronta com elas, bem como adere a certos pensamentos. A preocupação com desigualdades, por exemplo, é recorrente, haja vista uma história do país, marcada pela exploração do capitalismo e dominação colonial. No entanto, nos debates e produções, tradições de pensamento recebem críticas³ e se defrontam com desafios sinalizados pelos: estudos “pós”, “de”, “des”, “multi/inter”, “*queer*” e outros.

Com isso em mente, a partir de um processo nada linear, na pesquisa em educação, passa a fazer mais sentido para mim trabalhar com a incerteza (a imprevisibilidade, o imponderável) do que com a definição de identidades (“sociedade” e “homem”, por exemplo) a ser projetada por um currículo tido como dado. Expressões como “entre-lugar”, “travessias”, “encruzilhadas”, “cruzo”, “hibridização”, “ambivalências”, “desassossego”, “perturbações” e outras me fazem seguir pensando o que não se acomoda, muitas vezes incomoda, o que não traz resposta acabada, mas questões e demandas; o que não envolve apenas cálculo e

³ São inúmeros os aspectos a serem analisados: racismo estrutural, machismo, heteronormatividade, capacitismo e tantas outras questões que não temos como tratar em virtude dos limites e enfoque deste estudo. Destaco apenas a relevância da democratização da universidade pública como um elemento que já, ainda que distante da radicalidade da demanda, trouxe perturbações para a academia nas últimas décadas.



normatividade, mas conflito. Ou seja, pensar de modo impuro e escorregadio. Pensar de maneira relacional e, portanto, inacabada; em suma, com as aporias, menos deuses, mais humanos, talvez. Refiro-me a uma humanidade que não sei bem do que se trata, mas não tenho dúvidas se tratar de um heterogêneo, como toda “identidade”, intraduzível, por vir.

Nesse sentido, este trabalho descarta a ideia de origem, rejeita qualquer abordagem de autenticidade. Não quer silenciar e excluir o debate. A perspectiva teórica, ou discursiva, com a qual venho trabalhando temos chamado de “pós-estrutural” (ALICE CASIMIRO LOPES e ELIZABETH MACEDO, 2011). A despeito das críticas a respeito do rótulo e das distinções entre filósofos e pensadores que inspiram tal nomeação, faço uso do nome como “recurso didático”, assim como no caso do “pós-colonial” (BHABHA, 1998). Posso dizer ainda que o trabalho se situa de maneira “pós-fundacional”, isto é, não coaduna com fundacionalismos, essencialismos ou determinismos para lidar com o político (ERNESTO LACLAU, 2011).

Sendo assim, não gera estranheza a observação de Ricardo Teperman (2015) quando problematiza a origem do rap/ Hip Hop (Estados Unidos, anos 1970), contrariando, inclusive, estudos anteriores (THALES SIQUEIRA e RIBEIRO, 2021). O pesquisador contribui para revermos verdades com as quais tínhamos nos afinado. Convoca-nos a nos situar mais uma vez, a duvidar, a pensar. Sob uma perspectiva mais ampla, sem negar a importância dos negros-norte-americanos do Bronx. Não exclui tais “jovens” que em situação de pobreza e violência extrema performatizaram a diferença, recriando “o mundo”. No entanto, o texto argumenta ser um problema definir a origem para o rap/ Hip Hop, considerando, por exemplo, as ondas de imigração africanas naquele país. Não se pode negar que - com os corpos - vieram “os ritmos” e “a cultura”. Ainda nessa linha de pensamento, não somente “o espaço” é problematizado, mas também “o tempo”. Como definir um ano e uma data “de inauguração”, se considerarmos as diversas influências no rap, por exemplo, distintos modos de produzir música e antes da música as batalhas de rimas?

“Se não é mentira é uma verdade bem contada”, provérbio italiano que o pesquisador utiliza e que é bem pertinente. Nesse caso, parece enfatizar que há coisas que não tem como saber, não há como precisar, não “são comprováveis”, mas que se consolidam e passam a ser relevantes discursivamente. A própria ideia de que “Hip Hop” é mais amplo que “o rap” e que incorpora “quatro elementos”, de forma tão arrumada, organizada, didática, pode ser

RAPensada pela pluralidade (TEPERMAN, 2015). Conforme o estudo citado, a expressão traduzida “ritmo e poesia” não necessariamente tem a ver com o significante “rap” que antes de se popularizar como gênero musical, por exemplo, já era uma palavra, incorporada, nos anos 1960 por um integrante dos Panteras Negras, movimento negro norte-americano.

As batalhas passam a ser gravadas em discos em algum momento. Na ocasião, Disc-jóqueis animam as festas de jovens negros norte-americanos, as quais eram realizadas em diversos lugares, inclusive nas ruas. O pesquisador nos ajuda a lembrar que, com as sofisticções da prática do DJ, ganha terreno os Mestres de Cerimônias que passam a realizar diversas funções nas festas, sobretudo, para manter o público animado. DJs e MCs dão vida ao rap que “de início” é uma prática “local” em bairros norte-americanos, majoritariamente negros. Portanto, provocar a ideia de origem não necessariamente nega que o rap é marcado social, geracional e racialmente. Apesar das discussões sobre machismo e misoginia em letras musicais do gênero e no comportamento de alguns praticantes, conta com a participação de mulheres negras e debates críticos.

Ainda seguindo os estudos de Teperman (2015), a palavra “Hip Hop” emerge em um contexto de junção sonora que remete à “quadril” e “balanço”. A dança *break* ou *breakdance* passou a fazer alusão à forma de dançar dos “praticantes”. No mesmo período, o grafite explodia nas ruas, ocupando espaços inimagináveis de expressão para jovens negros e pobres, bem como outros marginalizados, como imigrantes latino-americanos. Considerando o modo de expressão, também se torna impossível precisar uma origem para o grafite. No entanto, em algum espaço-tempo, a palavra Hip Hop passa a indicar a incorporação de quatro elementos (DJ, MC, grafite e dança). Porém, não é até hoje uma posição ausente de polêmicas, como informa o projeto “Literatura Hip Hop” (MARC HILL, 2014). Segundo o referido estudo, para alguns adeptos, rap indica algo “mais autêntico” que Hip Hop, articulando uma distinção de sentido. Polêmicas ressaltadas, assumo, assim como Teperman (2015) e Luiz Paulo da Moita Lopes (2013), uma posição mais imprecisa entre rap e Hip Hop, com um foco mais atento às articulações discursivas contingentes.

Por sua vez, desde o uso criativo dos “grandes bolachões” mixados pelas picapes nas últimas décadas do século passado até o uso mais recente de programas sofisticados de



computador são produzidas variadas formas de incorporação da arte da comunicação por meio da convergência de múltiplos fragmentos sonoros. DJs, MCs, rappers, funkeiros, “juntos e misturados”, fazem uso de variadas tecnologias e dispositivos, se tornando grandes comunicadores que convocam à socialização e à batalha. Em distintas e variadas linguagens, experimentam samplear sem pudor, sem pedir licença a ninguém; buscam traduzir o que para muitos é uma experiência de uso do som, mas que faz mais, se torna um meio/fim que conecta pessoas ao “infinito” do “tudo é possível”.

Assim, samplear é uma prática que lembra o nome de Exu e de uma religiosidade popular negra e diaspórica. Os adeptos se assemelham ao grande comunicador que tudo engole, devorando “o que quiser”. Desse modo, o uso de samples no Hip Hop/ rap serve a atos performativos, aliados à astúcia e à sagacidade do artista. Uma metáfora para a fragmentação. Porém, cumpre salientar que não se trata de pura dispersão, já que as relações de poder seguem produzindo discursos, incluindo o rap. Teperman (2015), por exemplo, destaca a natureza ambígua e complexa da relação do Hip Hop com o mercado e com a mídia. Nesse caso, o esforço para ganhar visibilidade e divulgação caminha com o receio da perda e da manipulação. Cabe lembrar o empenho de Afrika Bambaataa em destacar “o quinto elemento” como conhecimento, construindo uma maneira de tecer distinções e evitar que a prática perdesse o sentido de contestação.

Como não tratamos de essência, nem de ausência de contradições, é claro que há Hip Hoppers que condenam a mistura de rastros culturais em propostas “não convencionais”. Teperman (2015) lembra que a polêmica atravessa a cultura, por exemplo, a respeito, da origem. O Hip Hop no Brasil emerge em São Paulo ou Pernambuco, já que Nelson Triunfo é pernambucano e foi o grande incentivador da cultura no país? Ora, o que deseja o purismo? A cultura, assim como a língua, é complexa e dinâmica, não está a serviço da estagnação, ainda que alguns aspectos possam se manter. O caso atravessa a produção teórica da linguística, a qual insiste em manter a língua aguilhada pelo idealismo da “Torre de Babel”. Moita Lopes (2013) adverte, destacando inclusive que a formação em Letras ignora o uso social da língua em defesa das tradições modernistas, positivistas e essencialistas, enclausurando a língua no território imaginado e buscando homogeneizar, independente dos aspectos subjetivos.

Não obstante, “o grande comunicador” serve à cor e quem “tem cor, age”, dizem as letras de rap do Z’África Brasil. “Levantem as caravelas, aqui não daremos trégua não, não, então que venha a guerra” (Antigamente quilombos, hoje periferias). Na sequência da letra: “para quem fingiu que não viu, a cultura resistiu”, ou seja, em tais termos, “seguiu”. Mas, como? Uma cultura só existe na possibilidade da mudança e na relação com o outro que interpela e ameaça, por isso, a ideia de resistência; e sempre na possibilidade da mudança, em um eterno processo de dúvida e de (re) afirmação, simultaneamente relacional e antagônica. Diria que a cultura “só é” porque desconstruída. A afirmação definitiva é ao mesmo tempo impossível, tanto quanto uma declaração de extermínio da própria cultura. Desconstruída não quer dizer destruída, mas em processo de produção e de significação. Além da mudança ou da possibilidade de mudança, nunca é exatamente “a mesma coisa”, a cultura se inscreve no indecível, nunca delimitável e previsível.

É desse processo de indecisão a priori que analogamente visualizamos “o antropofágico” ou “o macunaímico brasileiro” que faz da experiência com o outro alguma outra coisa “nossa”, não exatamente o mesmo e não exatamente o outro; pois, nenhum cálculo há de antemão. O herói/ anti-herói brasileiro, nos moldes imaginários de Mário de Andrade, inspirados na cultura popular, aponta para “nenhum caráter”, não porque lhe falta moral ou mesmo lhe falte algo, mas, ao contrário, o que resta é sempre o excesso e a incerteza, a dúvida o constitui. A ética e a justiça em Macunaíma são inacessíveis de uma vez por todas, do mesmo modo que a sampleficação da música no Hip Hop, como uma “grande feijoada” onde se aproveita “tudo”.

Em um fluxo-refluxo sem fim, a fúria sonora se manifesta a cada passo, afetando os corpos de maneira profunda e indescritível a priori. E assim a prática antropofágica ainda se manifesta, talvez no que temos “de mais brasileiro”, mesmo não sabendo bem do que se trata; incorpora “pedaços do outro” em um processo que evoca o ato de amalgamar que retorna sempre como uma convergência vernacular. Na antropofagia e na sobrevivência, povos indígenas lutam contra o modelo ocidental de existência e de cosmovisão única, criando a “indigenização do mundo”, como, por exemplo, na “guaranização da escola” (DOMINGOS NOBRE, 2016) e na “indigenização do rap” (RIBEIRO, 2020). Mas, se engana quem



imaginar uma simples mistura, composta de elementos dados. Nesse contexto de disputas, a experiência transidiomática no rap é um exemplo, cada vez mais recorrente no mundo (MOITA LOPES, 2013), serve a um propósito maior, posto em ressonância ampliada de uma caixa acústica poderosa. “Não misturamos, colocamos junto”, diz o MC do coletivo Brô-MCs⁴.

No caso, a complexa tradução e a melancolia gerada pela impossibilidade do ato de traduzir (SUSANA LAGES, 2002; WALTER BENJAMIN, 2018), ganha novos e variados contornos que apontam para o uso social e político da língua. A língua não é apenas impossível de se traduzir, ainda que se busque a tradução e seja uma experiência necessária. Em todo caso, envolve uma compreensão ideológica e política, sinalizando a localização; sobretudo, quando passamos a focar a globalização cultural de outro modo que não apenas na ideia de homogeneização e domínio, mas de reexistência e negociação (de maneira indissociável global-local). Indígenas de diversas “etnias”, Guarani Mbya, Kaiowá, Guajajara, Tupinambá e tantas outras fazem uso do rap no contexto de globalização, negociam sentidos e em alguns casos “colocam juntas” as línguas em um processo intercultural que não nega sua cultura; mas, ao contrário, busca reforçá-la ao passo que procura dignidade e a sobrevivência em um mundo hostil. Se o que está em jogo é “colocar junto de propósito”, o objetivo me parece: falar tantos “aos nossos” quantos “aos outros”. Assim, a sampleficação e a antropofagia como metáforas estão vivas nas poéticas e nas experiências transidiomáticas, as quais inventam politicamente outra língua ou idioma para se comunicar “melhor entre si” e com grupos distintos.

2. Reexistências, encruzilhadas e fluxos das travessias

Para muitos de nós no Brasil, o rap é marcante e indispensável como um gênero musical, mas não é uma ideia fechada e isenta de polêmicas (MOITA LOPES, 2013, TEPERMAN, 2015). Então, interessa realçar mais a contingência discursiva e a significação

⁴ Ver entrevista dos Brô-MC's, disponível no Youtube em duas partes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DV91uRs2CDg> (parte 1) e <https://www.youtube.com/watch?v=o4fAVnWQT8M&t=553s> (parte 2). Acesso em: 29/10/2021.

gerada pela/ diáspora negro-africana do que origem ou autenticidade⁵. Uma poética de rua – e “rua” é um significante indispensável na articulação da referida cultura (muito embora as fronteiras estejam sempre móveis e instáveis, o que permite instaurar novos registros, como galerias e outros espaços de arte) - na qual hoje se articula um povo heterogêneo, socialmente excluído: pretos, caboclos, periféricos, oprimidos, minas, favelados, macumbeiros, indígenas, brancos pobres...rap é plural, diria, Teperman (2015) e Bráulio Loureiro (2016), e diria eu, é também incomensurável.

Nesse sentido, Hip Hop ou rap é uma força mobilizadora que opera de modo ambivalente e relacional, gerando experiências que reúnem vidas marcadas por dor e sofrimento, pela pobreza e desigualdade, por racismo e opressão, mas também por uma herança de lutas que nas brechas criam agenciamento e reexistência que atravessam a exclusão; indomesticável na configuração cotidiana. É um discurso, ou seja, palavra e ação (LACLAU, 2011) que segue na produção de uma “diferença contra”, no sentido atribuído por Burbules (2003) e Macedo (2014). No caso, a confrontação é bem variada, articulando termos, como: “sistema”, “resistência”, “mídia”, “racismo”, “capitalismo”, “sociedade”, “alienação”, “tecnologias”, “pobreza”, “favela”, apenas para citar alguns dos significantes que emergem junto às demandas.

Como vimos antes, o uso da palavra rap vai além da tradução ritmo e poesia, uma vez que, de distintos modos, os adeptos se encontram muitas vezes interpelados pelo outro, confrontando-se com uma “diferença interior” à globalização cultural. Se confronta muitas vezes com os anseios hegemônicos, ou seja, se inscrevem a partir da ambivalência. Mas, a despeito das contradições já sinalizadas, implodem por dentro a passividade e o comodismo da sociedade, sobretudo, nos grandes centros urbanos; apontando a indiferença branca para com a pobreza e o sofrimento do outro, bem como para o conformismo social com a miséria e “o extermínio da cor” (em vários sentidos). Assim, corpos rebeldes se friccionam com interesses comerciais e globais, como a elaboração estéril de produtos (RIBEIRO, 2008).

⁵ No caso de Hill (2014), por exemplo, remonta a experiências recentes com o que chama de “Pedagogia Hip Hop” nos Estados Unidos. Há uma tensão entre os estudantes a respeito dos termos, entendendo que rap é o que diz respeito a algo mais autêntico; o que indica a disseminação de sentidos, não meramente a pulverização, mas sentidos gerados na produção de relações de poder e contingência.



Conforme o estudo citado, a ideia de autenticidade/ do original/ do verdadeiro Hip Hop é parte da própria política cultural que eclode, vez ou outra, como uma necessidade, procurando com isso diferenciar sentidos e resguardar o antagonismo constitutivo, já que nem tudo cabe na relação equivalencial, correndo-se o risco de minar a própria identidade (ERNESTO LACLAU, 2011). Ou seja, como um movimento político e cultural de contestação, nem tudo pode ser considerado elemento da cultura, haja vista o risco e ameaça à identidade rap/ Hip Hop. Tanto nos EUA quanto aqui, a questão “do falso” e “do real” é destaque nas letras e na linguagem negro-juvenil. O rap quer “a verdade”, busca “a verdade”, mantendo a relação e o pacto com a população pobre e favelada, reafirmando um compromisso. Quer se manter articulado ao bairro, ao local, às pessoas oprimidas, o que torna ambíguas suas relações com experiências comerciais e midiáticas com o receio “de se vender” (TEPERMAN, 2015; LOUREIRO, 2016).

Mas, o rap, nas linguagens artísticas Hip Hop, também reivindica uma filosofia misturada, popular, encontrando brechas frente ao desafio de continuar existindo. A questão é como se manter, a despeito de assédios da indústria cultural e de variadas e indesejadas formas de reivindicar o dispositivo, o que sempre coloca ameaçada a ideia de “original”. E como parte disso, o rap é compromisso! E se o rap é compromisso, como canta o eterno e ícone rapper da favela do Canão, o querido/ monstro/ Garrincha do rap/ genial Sabotage (para grande parcela do rap e de outros artistas do país, se trata de uma lenda)⁶, não é exatamente e sempre o mesmo compromisso. Em uma perspectiva pós-estruturalista, os sujeitos não preexistem às demandas, mas se tornam parte da produção em torno do sentido ou da significação em disputa (LOPES e MACEDO, 2011).

Conforme Laclau (2011), uma política é mobilizada por demandas que se articulam em torno de significantes que se contrapõem a um adversário ou inimigo, o qual nunca é definido de uma vez por todas. Portanto, taxar a questão do movimento político como sempre “a mesma” reduz a complexidade, simplifica demais. Nessa forma pós-fundacional de pensar, o próprio Hip Hop não é “alguma coisa”, ou seja, não compreende uma unidade essencial, espécie de “um núcleo” de onde os sentidos emanam. Quer dizer, não é meramente um objeto à espera sempre do mesmo uso linguístico conhecido, atendendo a um padrão; não existe

⁶ Ver documentário “Sabotage: maestro do Canão”. Direção de Wan 13P, 2015.

como ente, não é nada e ao mesmo tempo tudo, é, como diria, quiçá, o teórico político citado, “significante vazio”.

Cumprir dizer que significantes vazios são importantes para a política, afirma o pensador. E por quê? Do que se trata? São enfatizados nos estudos lacanianos, utilizados pelo psicanalista para se questionar o estruturalismo ou utilizá-lo de modo outro. Significante vazio quer dizer a princípio “significante sem significado”, o que aponta para um aparente paradoxo: como pode um significante sem significado participar de um sistema de significação? É porque exerce uma função, se pensamos fora da estrutura saussuriana na qual os sistemas e as estruturas são tomados como fechados. A partir da desconstrução do signo ou mesmo da ênfase dada por Lacan ao significante, é a ausência, “a falta”, o limite impreciso de toda a significação - que possibilita o curso da política e da produção subjetiva.

E por isso mesmo o “vazio” é poderoso e importante para a política, pois promete a transformação esperada e alimenta o debate. No caso do Hip Hop/ rap, seu potencial articulatório atravessa décadas e países; a despeito dos assédios de consumo e dos jogos de poder gerados pela globalização cultural; não produz apenas sentidos de dominação, tampouco homogeneidade (MOITA LOPES, 2013; TEPERMAN, 2015). Uma cultura global-local, em termos antropofágicos, atravessada pela “periferização do centro” (TEPERMAN, 2015) ou pela “indigenização do rap” (LOUREIRO, 2016; ANDRÉ NASCIMENTO, 2013; RIBEIRO, 2020; LUCIANA OLIVEIRA, 2016; TEPERMAN, 2015), podíamos também nos referir a uma “guaranização do rap ou do Hip Hop” etc. O importante é a percepção de que o sentido nunca estará dado à nossa disposição, mas contingencialmente produzido. É preciso levar o contexto a sério para trabalhar com os fluxos discursivos.

Por sua vez, pode-se objetar que já se investiu demais no debate ontológico, do nome ou do sentido. O que é Hip Hop? O que é rap? Indubitavelmente, uma mínima aproximação com a cultura já remete à categorização, já produz no imaginário vários elementos que o atravessam e de modos variados. No entanto, será que “captam” e dizem algo de “essência”? Há um significado último para a cultura ou é a própria ausência desse fundamento que sustenta o movimento? Ou seja, podemos tratar de algo que não seja sobredeterminado, de um universo simbólico que não se encerra, já que cravado no coração da vida?



Não escapei de tal discussão que sempre se renova, nem novas gerações de adeptos e simpatizantes escapam, o que exatamente indica o caráter político do movimento. Não se trata de um problema, tampouco é algo restrito ao Hip Hop. Conforme Laclau (2011), é uma questão inerente à toda e qualquer identidade que atua como um elemento/ momento em um processo de significação. Nesse caso, é exatamente no debate “aqui e agora”, ou seja, no uso linguístico ou performativo de processos de identificação que o movimento político (e qualquer outro) ganha vida. Por isso, algumas palavras assumem “status” de “vazia” na disputa política, a qual incorpora a universalidade prometida, na imprecisão; se torna um poderoso dispositivo. Não é a pureza que o sustenta. A ideia do ritmo e poesia se articula nesse contexto e reivindica variadas demandas, isto é, exigências de algo não atendido, pelo Estado, pela sociedade, pela mídia, pelos políticos, pelas instituições.

Em função do exposto, os amantes da pureza, segundo a perspectiva positivista/ modernista linguística/ estruturalista (MOITA LOPES, 2013), ignoram processos e usos sociais da língua, buscando manter a ideologia de Babel; uma vez que, conforme o pesquisador, compreende a língua como se fosse um sistema fechado, rejeitando sujeitos e usos da comunicação. O pesquisador salienta que é preciso, no campo da linguística, pensar de outro modo, observando o uso da língua. No caso, explora exemplos que apontam para a experiência transidiomática. O rap indígena, e não apenas “brasileiro”, é um deles, aproximando distintas línguas em um mesmo sistema de produção de sentido.

Imagino tal caso como uma perturbação. Com tanta ignorância e violência em voga, muitas vezes, cumpre ressaltar que povos indígenas fazem uso de variados dispositivos e tecnologias, como o celular, computador e tantas outras formas de comunicação e expressão que julgarem pertinentes; que quilombolas, igualmente heterogêneos, fazem uso de luz elétrica, dançam e escutam gêneros musicais distintos, como forró e funk⁷, não apenas o jongo; que trabalhos não estão mais – ou não deveriam estar - definidos por sexo, em suma, que nada está fora de um campo simbólico e de relações de poder.

É claro que sempre pode-se objetar e inventar categorias esdrúxulas, tais como: “ex-índio” e “ex-quilombolas”, ou mesmo que “não existe mais o rap autêntico” (dessa vez, não pela via da crítica à indústria cultural, mas pelo conservadorismo purista) e que cantar rap em

⁷ Ver, por exemplo, o documentário “Sementes da Memória”, o qual trata de tal problemática. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4Q_GIRNXHYA&t=11s. Acesso em: 29/10/2021.

guarani ou mesmo misturando várias línguas, por exemplo, é uma dupla heresia. Para os puristas, “o índio não é mais índio”, já que está completamente distante da imagem da identidade enclausurada pela mesmidade fantasiosa; “o rap também se perdeu”, abandonando características imaginadas como “mais autênticas”. Nada mais distante da realidade, já que sistemas discursivos não dependem de precisão e pureza, pelo contrário, se dão a partir da incerteza, da ambivalência, da hibridização e da impureza, como mencionei antes.

A despeito de tais resistências, o rap ou o Hip Hop (vamos imaginar um território nacional) incorpora múltiplas influências: musicais, relativas à corporeidade e artísticas; por exemplo, não nega, necessariamente, a potência do candomblé para a experiência musical afro-brasileira⁸, discursos feministas e até, vejam só, “indígenas de roupas largas” que nem cantam (somente) em suas línguas e culturas. “Aí já é demais!” Ora, “cara pálida”, não se trata de um atestado, tal como chamam a atenção os pesquisadores citados (TEPERMAN, 2015; OLIVEIRA, 2016); digo ainda: é justamente a imprecisão que sustenta qualquer processo de identificação ou movimento cultural, não depende de um “documento de identidade” ou de uma “carteirinha de autenticidade”. A hibridização, como negociação ambivalente de sentidos, é característica de toda cultura (ARJUN APPADURAI, 2001; BHABHA, 1998; LOPES e MACEDO, 2011).

Assim, como fluxos culturais, novas relações se tornam possíveis; há em jogo processos de imigração, maneiras de comunicação e formas de se relacionar com a diferença. A questão da língua demanda, conforme lembra Moita Lopes (2013), outro modo de pensar, outra teorização mais rizomática. Por sua vez, para Bhabha (1998), a cultura se dá no entre-lugar da ambivalência, através de temporalidades disjuntivas, não lineares. Dessa maneira, o significante Hip Hop pode ser um dos articuladores (pode ser o rap em outros casos, como vimos), reunindo linguagens artísticas e até línguas, potentes mobilizadores de uma política cultural, da imagem, do som, da dança, de corporeidades excluídas.

No caso da cena indígena e do rap/do Hip Hop, pode-se misturar línguas, sem pudor algum: “*Kunimin Gué Kunha Taingué kyri guei py tu nhavô jerekoike* [os jovens e as crianças toda noite entram na casa de reza]/ *Poy ojerojy mborai omonhendu tataxinare ko haxy’i Pavê*

⁸ Ver, por exemplo, o documentário “Orin: música para os Orixás”, disponível na plataforma de *streaming* Globo Play.



hapotei omombey [fazem suas danças e pedem força para todos os parentes]” (OZ GUARANI, “O índio é forte”). E na mesma letra: “O índio é forte e sobrevive jogado à própria sorte/ Como pode, sem terra pra morar, sem rio para pescar/ O *Juruá* [não indígena] desmata a mata e mata os *M’bya* [indígenas]” (OZ GUARANI, “O índio é forte”).

Nesse caso, conforme verifica o linguista Moita Lopes (2013): línguas distintas podem ser (e tem sido em diversos países e atravessamentos) postas juntas na mesma letra: espanhol, inglês, português, guarani...é tudo isso e ao mesmo tempo não é nada disso, é um idioma performativo, atravessamento de idiomas, posto em curso para “ampliar a acústica”, o alcance, fazer escutar: aldeias, ruas, vielas, esquinas, cidades, florestas. Ou seja, “a cultura” não é desvalorizada e ameaçada, pelo contrário, é afirmada pela e na diferença que é vivida ou simplesmente afirmada, já que cultura e natureza separada é invenção de *juruá* (branco em guarani).

Katú Mirim, Wescritor, Wera MC, Brô-MC’s, Kaê Guajajara, Kunumi e Souto MC são alguns dos nomes que demandam mais que apenas atenção às performances artísticas, não estão limitados a conteúdo individual, seja lá qual for, mas apontam para a coletividade e des/re territorialização, buscando, por exemplo, ainda que negociando sentidos, levar adiante valores nos quais acreditam, como: “o respeito aos mais velhos”, “defesa da natureza em harmonia com a vida”, “cultura ancestral”, performatizados nas lutas que indicam ser múltiplas (contra o patriarcado, capitalismo, racismo, machismo, heteronormatividade e outras tantas). Eis alguns fragmentos a seguir que explicitam o exposto, componentes de um estudo anteriormente publicado (RIBEIRO, 2020):

Tomando o gole desse sangue/ nós viveu de monte em mangue/ hoje só vai jangada pra vocês/ Não é bom ser garçom e escolher o gosto do freguês? / Então toma/ Deixei vocês no espelho pra enxergar vocês. (WESCRITOR, “Caos Indígena”).

Quero vê ceis falar que eu sou sexo frágil (SOUTO MC, “Ressurreição”).

Nossa cara é se curar, se organizar/ Nunca mais nos catequizar. Retomada, morada do nosso lar. De uma vez por todas, demarquem já! (SOUTO MC, “Ressurreição”).

Em mil e quinhentos chegou o tal do Cabral/ No Brasil 22 de Abril, já havia donos dessas terras” (WERA MC, “Retomada de Terra”).

Eu não cansei/ eu não cansei (KATU MIRIM, “Não cansei”).

Assim, os artistas promovem a indigenização do Hip Hop, performatizando a diferença e/ ou reivindicando demandas, seja através do dispositivo transidiomático, ou não, regurgitando sua raiva e fúria, com a potência voltada para a sobrevivência de seus corpos e mundos. Os jovens indígenas, pertencentes a distintas etnias e culturas, não abandonam outras vias e possibilidades. Mas, reiteram ou reivindicam demandas, algumas “mapeadas”, outras “desconhecidas”; seguem o fluxo discursivo e contingente, produzindo dimensões nas lutas que em estado relacional emanam das experiências. Com a magia mobilizada pelo rap indígena; de algum modo, se escuta mais!

3. A arte visual do grafite e a dança de rua no contexto global-indígena: comunicação visual, corporeidade e transgressão

O grafite desde algumas décadas ocupa os metrô nova-iorquinos e cidades norte-americanas, ganhando cada vez mais adeptos, incorporando novas estéticas e várias formas de entrada nas narrativas. Brasileiros se destacam na arte, adquirindo reconhecimento e prêmios internacionais, enquanto são perseguidos pelo Estado no país e desvalorizados por uma parcela da população⁹. Com a internet, uma grande profusão de novas linguagens pós-grafite torna-se possível, ainda que de algum modo seja influenciada pela referida cultura de rua. Hoje, podemos acessar, via redes sociais, o trabalho de uma artista iraniana, como a Shamsia Hassani, que busca explicitar questões atinentes às mulheres afegãs por meio de grafites espalhados pelas ruas de Cabul, ganhando espaços de denúncia.

Conforme ilustra o caso, trata-se de uma política da imagem que atinge vários cantos do mundo. Nesse sentido, a combinação do grafite com certa democratização da produção de imagens (através de celulares, internet e redes sociais) gera o inimaginável. A arte ocupa tantos espaços-tempos que seria impossível dimensionar: ruas, vielas, favelas, museus, escolas, casas, carros, bairros e metrô... São tantas as mensagens em rede, imagens que dizem algo sobre sociedade, cultura e política; sobre variadas formas de pleitear demandas.

⁹ Ver, por exemplo, o documentário “Cidade Cinza”. Direção de Marcelo Mesquita e Guilherme Vallengo. 2013.



A aversão do grafite ao cinza das cidades metrópoles é conhecida, reivindicando-se como “arte urbana contemporânea”. Com isso, expõe enunciações e embates com governos, como o caso da cidade de São Paulo que tem protagonizado uma verdadeira “cruzada visual”, resultando, por força de lei, no apagamento de produções artísticas. A produção fílmica “Cidade Cinza”, já citada, expõe uma desgastante coreografia na qual agentes contratados apagam as produções enquanto os artistas refazem o trabalho. A prefeitura de maneira arbitrária e violenta, suspende as cores da cidade, pintando de cinza os grafites que julgam inadequados, sob a justificativa inócua de reduzir a poluição visual. Ironicamente, uma ficção-documentário intitulada “Vidas Cinzas”¹⁰ gira em torno de uma decisão do governo de retirar todas as cores da cidade. O vídeo mistura personagens-atores e atores-personagens, “ficção” e “realidade”, retratando a cena social e política brasileira. As cores são usadas como metáfora da esperança, estando quase-ausente, à exceção do olhar de uma criança (uma menina) - e o cinza como algo quase-morto ou sem graça.

O grafite faz alusão às cores que geram processos de significação, práticas de representação que entram em sintonia com vozes e manifestações quase que invisibilizados, ocupando certas arestas visuais da rua, tornando-a uma tela imprevista e rebelde. Trata-se de uma manifestação popular priorizada a céu aberto, mas não necessariamente praticada nas e pelas ruas. Artistas brasileiros, mundialmente famosos, como os Gêmeos, Kobra e Nunca, ganham espaço também em galerias e ruas de diversos países. Conforme Adauany Zimovski, Carla Joner e Dione Martins (2017), não se trata apenas de uma questão de território e espaço, mas de escuta. No caso de São Paulo: “eles eram encarados como marginais, não como artistas. Foram considerados artistas quando foram ‘para fora’. É difícil encarar como arte. Querem saber se tem gente drogada no meio” (depoimento da mãe dos artistas Gêmeos no filme “Cidade Cinza”).

O uso do grafite por etnias indígenas brasileiras se dá de diversas maneiras, se mistura a outras formas de expressão e delas também recebe algo. Apesar dos confrontos e da desvalorização mencionada, o grafite é relativamente comum em grandes centros urbanos, incluindo mensagens locais-globais como parte da rua, ganhando o planeta através de redes de solidariedade e coletividade envolvidas na luta contra a exclusão (ZIMOVSKI, JONER e

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wGp26Hzoga4&t=2s>. Acesso em: 30/10/2021.

MARTINS, 2017). Assim, novos e inovadores artistas antropofagizam o grafite – e com o grafite, mas também pós-grafite, como no caso dos “Stickers”¹¹ – reivindicam o uso de uma arte que dialogue com experiências ancestrais, como as que mencionaremos na próxima seção, a partir do trabalho de Xadalu.

O empenho de artistas com o grafite e o pós-grafite os insere em uma política da imagem, disputando a significação de mundo, muitas vezes, provocando o suposto sentido do nacional como homogêneo. O que fazem é expor as fragilidades do “todos no um”, escancaram novas possibilidades de convergência, de cruzo, de relações, tornando-as mais complicadas; mas também críticas de uma realidade excludente. Não há resposta fácil para lidar com diferença, a vida está em curso e a vida é diferença; portanto, múltiplas formas de expressão se tornam cruciais: é preciso tomar as ruas como “museus a céu aberto” (ZIMOVSKI, JONER e MARTINS, 2017). Uma arte visual que retoma e articula elementos problemáticos de uma sociedade excludente, como refluxo. É a raiva e a fúria, de que fala Kopenawa (KOPENAWA e BRUCE, 2015), tomando múltiplas formas.

Nesse sentido, cabe lembrar que indígenas não são apenas os aldeados, vivem experiências variadas, produzem, criam e ressignificam línguas, tecnologias, ciências, artes, valores que incidem sobre territórios e sobre si mesmos; o que inclui a vida urbana, viver nas cidades e também em favelas. E ainda as experiências na internet. Como formas de expressão, dispositivos: lembram, sinalizam, reivindicam tanto demandas coletivas quanto as que dizem respeito à dignidade da vida, apontando fragilidades do poder público ao lidar com uma parcela excluída da população. Infelizmente, há tantas e variadas formas recorrentes de desumanização que fazem indígenas se sentirem tratados como lixo¹².

Se o grafite oferece uma política visual, a dança possibilita uma manifestação de corporeidade excluída. Praticantes de dança de rua, quantas vezes não se percebem observados, por olhares de admiração, mas também condenatórios, examinando os passos com estranheza, tripudiando dos efeitos de ondulações, dos processos estanques e quebradas que provocam desenhos corporais e transferências de ondas visuais, como no estilo *popping*.

¹¹ Ver “Sticker Connection” com o artista Xadalu: <https://www.youtube.com/watch?v=2P2FsSwi8Zw>. Acesso em: 30/10/2021.

¹² Questão que aparece na entrevista dos Brô-MC’s, já mencionada.



Quantas vezes não observei o exame do olhar condenatório na escola em que trabalhei, nas ruas e metrô nos quais me deparei com crianças, jovens e - alguns nem tanto assim - dançando variados e inventivos estilos da dança de rua. Uma poética corporal que simplesmente subverte, não pede licença, diverge e cria convergências de movimentos desde as travessias. A força da dança e de corporeidades em cruzo é também uma lança ou uma flecha que assume o peso da rua, provocando a juventude indígena, desejosa por virar o mundo de ponta cabeça, ignorando o exame do olhar da branquitude. “Tromba o porrete e as flecha voa” (WESCRITOR, “Caos Indígena”).

A dança está em convergência com o a cultura, é também a cultura Hip Hop (cabe lembrar que separar costuma ser coisa de cara pálida). Nesse sentido, me recordo do parceiro *B-boy* Pluto quando sinaliza a arte da humildade em confronto com certa cultura escolar (RIBEIRO, 2008). Assim como ressaltado no referido estudo, planejamos juntos mobilizar a cultura Hip Hop em uma escola em São Gonçalo, bairro Paraíso, região metropolitana do Rio de Janeiro¹³. A ideia era propor aos estudantes um nome para o grupo que traduzisse o que tínhamos realizado no projeto, o qual aproximava a escola e a cultura de rua, trabalhando a experiência intercultural com os elementos comumente reconhecidos do Hip Hop (sobretudo, dança, grafite e rap).

Sem me dar conta do autoritarismo, tinha em mente, na ocasião, que um nome nacional “era melhor” e “mais coerente” com aquela prática pedagógica. Ao me deparar com tantos nomes estrangeiros propostos pelos estudantes, ansiosamente critiquei as sugestões, recebendo a contraparte de Pluto. Ele advertiu que não havíamos acordado nada a respeito dos nomes, me desestabilizando e ampliando a capacidade de escuta diante do grupo.

A despeito dos distintos contextos, a questão se assemelha a uma experiência com o projeto “Literatura Hip Hop” em uma escola norte-americana, no qual as relações autoritárias de poder atravessaram a negociação de sentido do trabalho. Tanto lá quanto cá, percebemos a voz do autoritarismo. O que me faz lembrar que não dá para achar que há respostas prontas e fáceis ao lidar com diferença, a não ser iludidos por termos e expressões moralistas, como “é preciso respeitar o outro” ou qualquer outra variação que nos convoca a repetir enfaticamente receitas que às vezes nem mesmo acreditamos. Lidar com diferença pode ser duro,

¹³ Detalhes do projeto podem ser encontrados no texto de minha dissertação de mestrado (RIBEIRO, 2008).

conflituoso; pode nos expor como docentes, levando-nos ao “limite”, sobretudo quando viesados por privilégios que sequer admitimos.

Com isso em mente, retomo a metáfora do livro “Vasto mar de sargaços” (JEAN RHYS, 2012) para pensar o ato de lidar com a vida e o que nos reserva a relação intercultural, incluindo o imprevisível e o imponderável. Somos interpelados pelo outro. Nesse caso, navegamos por mares desconhecidos, inclusive, sobre nós mesmos. Não há bússola segura para atravessar os sargaços da vida, como demonstra a experiência (pós) colonial. Como docentes, muitas vezes, buscamos um porto seguro, só que não há nenhum de antemão, se fosse o caso teríamos o domínio a respeito de quem somos e da diferença.

É um convite que está na hospitalidade do outro que, por princípio incondicional, não pergunta “quem vem” (JACQUES DERRIDA, 2003). Antes de qualquer imaginário identitário, somos pura diferença, nos constituindo na relação com a alteridade e com as interpelações que nos provocam a rever sempre algo no processo. É claro que há receios e preocupações com o que pode ser dito ou não em sala de aula. Porém, como no caso exposto pelo professor nos EUA, as fragilidades podem ser aliadas, gerando cumplicidade. Da mesma forma, ficar na defensiva, muitas vezes gera distância, o mecanicismo do distanciamento é facilmente captado por uma população já fragilizada pela marginalização no contexto escolar.

No nosso caso, o trabalho estava em um contexto mais amplo do que a produção de textos narrativos e debates literários, no qual a dança chamava a atenção pelo teor acrobático dos praticantes. Em respostas aos treinos e à tradição da cultura no local, muitos eram os estudantes habilidosos. O que costumamos chamar de “culminância de projeto” evocou o espetáculo, convidando centenas de estudantes, docentes, gestores e demais participantes da comunidade escolar a admirar e desejar fazer parte da experiência. Como parte da cultura, como B-boy-professor ou professor-B-boy, a dança me possibilitava certos holofotes. “Um professor de Educação Física que dança e dialoga com a cultura dos jovens da escola” foi exatamente a chamada de uma das entrevistas dadas ao programa de TV “Salto para o Futuro” no qual nosso projeto se destacou (RIBEIRO, 2008)¹⁴.

¹⁴ “Tapinhas nas costas” foi o que recebemos da Secretaria Estadual de Educação enquanto amargávamos um salário que mal dava para pagar a passagem do Rio de Janeiro até a escola em São Gonçalo. Na ocasião, no meu



Conforme um dos meus textos recentes, em colaboração com B-Boy Vermelho (Thales de Siqueira), também pesquisador e professor de Educação Física (SIQUEIRA e RIBEIRO, 2021), a dança de rua vai ao encontro de espaços de contestação social, mas também de socialização e fins pedagógicos, entre performances mescladas às disputas e à projeção de batalhas em competições de desempenho. Em algum espaço-tempo do passado imaginado, as motivações para a dança de rua eram muitas, mas certamente, estavam longe de torneios mundiais e até olimpíadas esportivas, como se tem em mente agora.

No entanto, a dança não só gera admiração. Preconceitos e estereótipos giram em torno da cultura de rua, na escola e na sociedade; na política curricular, é deslocada para a margem (SIQUEIRA e RIBEIRO, 2021). No caso, o olhar que avalia e condena é parte dos corpos que são políticos. “É coisa de preto e de favelado”! A dança, talvez por ser capaz de realizar movimentos complexos, de exibir performances para um público interessado, se mantém no imaginário e no trabalho de tantos adeptos. Ademais, a disseminação da dança de rua retorna via um público mais amplo que negocia sentidos a partir de uma dinâmica de corporeidade. Novos e variados estilos vernaculares são incorporados.

Em diversos trabalhos que pude acompanhar em escolas públicas do Rio de Janeiro, havia entrega por parte dos familiares, sentindo entusiasmo com a proposta, em alguns casos, mobilizados pelo sonho de que suas crianças se tornassem artistas. Mas, a dança de rua e o Hip Hop também provocam resistências. Me recordo de uma “jovem branca” que fazia parte do projeto e que desejava romper barreiras e preconceitos. Ela foi obrigada pelos pais a se retirar por não estarem de acordo com “as músicas de bandido”. Lembro-me de pelo menos dois casos semelhantes, mas por considerar a dança “coisa de viado”. Em diálogos que tive com mais de cem professores, muitos apoiavam a iniciativa, mas tínhamos também os mais preocupados com “as rimas pobres e a falta de qualidade”. Destaca-se ainda a voz autoritária da gestão que desrespeita a singularidade do artista, tornando-o objeto dos “interesses pedagógicos da escola”, condicionando a participação dos estudantes ao parâmetro de comportamento e notas (RIBEIRO, 2008). No caso da Educação Física, certa rejeição ainda é provocada supostamente pela falta de relação corporal do docente com a dança de rua, às

caso, não muito diferente de muitos colegas, precisava de dois ônibus no deslocamento para ir e mais dois para voltar, sendo um deles de valor elevado, já que é intermunicipal.

vezes, até mesmo com a dança, a despeito de inúmeras iniciativas que já estavam ocorrendo à época para ampliar as possibilidades de trabalho do componente curricular.

Apesar disso, na encruzilhada heterogênea da dança e da corporeidade, os movimentos da cultura de rua se tornam vernaculares, se misturam com elementos da “cultura popular”, incluindo diversas referências afro-brasileiras, capoeira, acrobacias circenses, frevo e quem sabe outras tantas tradições-traduições culturais atualmente são empenhadas e recriadas poeticamente com a dança de rua. Assim como o rap, o grafite e a prática de sampleificação, a dança de rua se torna global-local. É claro que em parte hibridizado com certa “cultura pop”, “permitida” pela indústria cultural que devolve à sociedade uma proposta, conforme objeto de consumo. Elementos culturais esportivos, como a ginástica artística, por intermédio dos jogos olímpicos, também interpenetram corporalmente adeptos da dança. Em suma, o que procurei explorar até então aponta para processos desde a travessia da cultura.

4. Para além dos 4 elementos: a desconstrução da colonialidade no Hip Hop

Esta seção expõe novas e variadas formas de desconstrução da colonialidade no Hip Hop, com um pouco mais de ênfase do que fizemos até então. O que indica a sua vida e não a sua fragilidade. Minha motivação com este texto está na lembrança de uma conversa com o rapper Dinho K2 que, em certa ocasião, me dizia que em uma favela em São Gonçalo, a cultura tinha abraçado novos tentáculos que incluía uma biblioteca popular e cursos de formação tecnológica, incluindo montagens e programação de computador. Tratava-se não mais de quatro, mas oito elementos, dizia ele (RIBEIRO, 2008). Fico pensando, imaginando no quanto a experiência vernacular altera e ressignifica localmente uma cultura dita global.

Observemos o cruzo na literatura Hip Hop, através de inúmeras e heterogêneas formas: as letras de rap ocupam espaços em livrarias, às vezes, ao lado de uma literatura canônica, em alguns casos, convertidas em histórias em quadrinhos, dialogando com outras linguagens e públicos¹⁵. Cumpre lembrar que Sabotage, já faz alguns anos, se antevia para o

¹⁵ Ver, por exemplo, os quadrinhos “Kriança índia” de Rafa Campos e Álvaro Maia. Rio de Janeiro: Universo Guará, 2021.



cinema, mostrando que o rap devia “sair e voltar” da favela, gerando um movimento contra as fronteiras de modo a provocar outros mundos possíveis. O artista participou de filmes de ampla repercussão, como “Carandiru” a convite de Hector Babenco que “o tornou consultor”, retratando realidades duras de vida. Também participou do filme “Invasor” e “São Paulo dos demônios”¹⁶. Conforme a narrativa do mencionado documentário, se não fosse a morte precoce, o artista teria oferecido incomensurável contribuição para diversas áreas. Além da literatura e do cinema, podemos falar em pedagogias de/sobre/ com Hip Hop (HILL, 2014) que se tornam experiências educacionais não meramente prescritivas de revisão da escola, dos docentes e dos alunos. A dança de rua, seja lá qual análise feita, está prevista para uma entrada nas próximas Olimpíadas, atingindo um público esportivo global. O *Breakdance* está previsto como um esporte nas próximas edições dos jogos na França.

Em suma, todos os exemplos acima apontam para misturas, cruza, contaminações, impurezas e com/divergências. É de um pensamento impuro, portanto, que precisamos – pelo menos é dele que me alimento ao observar e ser produzido pelas práticas de significação híbridas e ambivalentes. Procuo ilustrar então pensamentos impuros, ou que consideram “a diferença em si” como um elemento na justiça por vir; busco agenciamentos, em alguns casos, que priorizem aspectos culturais contemporâneos e seus idiomas, como em: “Xadalu”; como na arte performativa na internet; na dança de rua na escola em aulas de Educação Física; no Hip Hop/ rap indígena...

Xadalu é o nome de um artista de rua que, em diálogo com os povos indígenas, questiona processos de exclusão. Pude ter conhecimento do seu trabalho a partir de uma viagem recente (noroeste do Rio Grande do Sul em 2020) para participar de uma banca de doutorado. Entre as leituras que realizava e as andanças pelas cidades, me deparei com São José das Missões, local de massacre indígena pela colonização espanhola em afronta e desacordo com as missões portuguesas. Reverberam no local as disputas pela exploração e pela vida, no caso, dos Guarani que lá habitavam, já sofrendo com o processo de pretensa assimilação cultural. Pude então acompanhar um pouco dos destroços que iam além das ruínas exibidas, incluindo os fantasmas da colônia (HADDOCK-LOBO, 2020) que por lá circulam até hoje.

¹⁶ Ver o documentário “Sabotage: maestro do Cañão”. Direção de Wan 13P, 2015.



O artista trabalha com várias técnicas e linguagens, denominada pelos seguintes pesquisadores de “arte urbana contemporânea” (ZIMOVSKI, JONER e MARTINS, 2017). A ideia é transgredir “o espaço urbano” com a revolta indígena, chamando a atenção para existência dos povos guarani. Xadalu cria o próprio personagem, “o indiozinho”, e em diálogo com lideranças indígenas, produz mensagens em placas e outros espaços, antes não explorados ou imaginados - para questionar a invisibilidade dos nativos na sociedade brasileira. Sua mensagem, a partir de uma rede de coletividade que é a cultura pós-grafite intitulada de “Stickers” (uma espécie de colagem de adesivos com imagens e textos variados), chega a diversas cidades do Brasil e do planeta. Imagens do indiozinho e mensagens como “Atenção: Área Indígena!” ganham o mundo. A figura de um índio ocupa a sua pele, seu corpo, e as paredes, placas, muros. “A rua está no corpo e o corpo está na rua”, como extensão um do outro (ZIMOVSKI, JONER e MARTINS, 2017).

“Se o concreto sufoca a vida” e é um “pacto de rompimento do nosso casamento com a natureza”, conforme Ailton Krenak (2020), Xadalu não deixa de apresentar contradições em novos campos de batalha que trazem as cores da indigenização do grafite e do pós-grafite, como variadas formas de intervenção urbana. Conforme Davi Kopenawa, outra liderança guerreira das causas indígenas no país, tudo tem importância espiritual (KOPENAWA e BRUCE, 2015). Penso então que tudo importa na política em busca de valorização de enquadramentos mais amplos que tragam vida aos concretos e dignidade à vida, às humanidades em cruço; valorizando mensagens que atravessem mais do que, conforme Kopenawa e Bruce (2015), “desenhos de palavras em peles de papel”. Ainda em sintonia com a fúria, é uma flecha na direção do imaginário do “povo da mercadoria” que tanto sofrimento tem gerado aos indígenas (e não indígenas) em uma sociedade ecocida, genocida e suicida. Estamos então falando de dispositivos e tecnologias nas mãos de humanidades sofridas com a ganância, a ignorância, o egoísmo e os sentimentos mais mesquinhos. Assim, são mobilizadas construções de mundos cinzas que em cima de outros mundos trazem à superfície hidrelétricas, seringueiros, máquinas, agronegócio, garimpo de minerais, mineradores, extrativistas, produtores de gado etc.



Oliveira (2016) então observa que o trabalho dos rappers Brô-MCs atualiza “a palavra-alma”, servindo a fins que fortalecem vínculos de afirmação, pertencimento e de solidariedade que falam “aos seus” e “aos brancos”, mobilizando um instrumento a mais de luta por formas de vida desgastadas por suicídios, mortes e genocídios. De maneira semelhante, Silva (2016) destaca as práticas transidiomáticas em letras de rap, ressaltando a hibridização e as estratégias de luta. Nascimento (2013) salienta, com base em seus estudos na linguística, que não se trata de distopia acadêmica, de dominação e aculturamento linear e unidirecional. Faz coro aos pesquisadores que destacam a importância de a língua ser repensada, como vimos em Moita Lopes (2013) - e utiliza-se da experiência transidiomática para fortalecer os argumentos. O pesquisador destaca elementos de identificação na perspectiva de transformação da realidade; sampleificação como composição de fragmentos variados; a representatividade como busca pela verdade do grupo.

De acordo com tais pesquisas, não há uma relação dicotômica entre global e local, mas uma reterritorialização do português e do rap. Nesse sentido, a língua não está dada, mas viva, inclusive na performantividade dos jovens indígenas em meio a lutas e mazelas. O uso global do rap não ameaça, mas potencializa vozes e demandas, ampliando o alcance de vozes coletivas, como no grafite e na dança.

Conforme Teperman (2015) e Loureiro (2016), o rap vem mudando no Brasil, expandido horizontes cada vez mais perceptíveis como plurais. Ainda que marcados pelos movimentos paulistas, recebem releituras que interpretam o país e a desigualdade, a pobreza, a opressão, a marginalização e a exclusão. Ou seja, há maneiras de ser, fazer e ouvir o rap em negociação de sentidos, assim como nas demais manifestações artísticas, tampouco o movimento cultural deixa de abrir possibilidades a cada vez mais mulheres, indígenas e tantas outras articulações e demandas.

Como vimos em Teperman (2015), um rap pode estar articulado a tradições nordestinas, por exemplo, com o RAPadura, assim como pode assumir o candomblé como matriz musical e espiritual, conforme destaca o documentário “Orin: música para os Orixás”, já mencionado. No mesmo filme, Lázaro Erê (Ogã e cantor) afirma, com a confirmação dos demais integrantes - que se trata da integração “do sagrado com o político. O sagrado está no toque em si. E o político na proposta do grupo”. Embates do grupo no próprio rap não são

poucos, conforme explicitam, o que chega a confundir o trabalho dos artistas com “práticas de satanismo”.

Em suma, estamos longe de um simples modismo ou do fim da cena Hip Hop no Brasil e no planeta, pelo contrário. Não apenas os movimentos musicais que costumamos chamar de gênero rap, como igualmente a dança de rua, o grafite e a arte visual pós-grafite; todo o percurso gerado pelo dispositivo e significativo Hip Hop mobiliza-se pela desconstrução, o que quer dizer, montado e simultaneamente desmontado - na iterabilidade de discursos que produzem ações em articulação com as palavras e com as imagens. Nesse caso, cada vez mais parece crescer o número de ARTivistas indígenas que reeditam as práticas sociais, políticas e culturais, buscando ampliar a capacidade de escuta e de respostas em suas vidas e nas da coletividade¹⁷. É o que vejo também, por exemplo, em movimentos como o que ocorre entre os dias 29 e 30 de outubro de 2021 (enquanto submeto este texto à análise dos pares); inaugurando na “Feira Literária da Periferia – FLUP” uma batalha internacional de “Slam indígena”, espécie de batalha de rimas pós-rap.

Considerações finais?

Este estudo enfoca a indigenização do Hip Hop para salientar a travessia como o que sustenta uma cultura. Destaca ainda que qualquer identidade é relacional e heterogênea. Argumenta que, se quisermos levar a sério os mundos em que vivemos, sobretudo, após a intensificação dos processos migratórios, forçados e favorecidos, precisamos de um pensamento impuro que, se por um lado sinaliza nossas fragilidades, por outro pode proporcionar cumplicidade com distintas e variadas formas de agenciamento que, por sinal, vislumbram alguma esperança.

Procurando neste texto dar destaque ao caráter conflituoso e impreciso da diferença, haja vista o desassossego gerado. Não é mesmo para ser fácil. Se esperamos e desejamos “incluir”, precisamos agir “na perturbação”. Somos herdeiros de muitas lutas e embates, de conquistas, mas também de uma nebulosidade violenta. O caminho fácil está dado. Estreitar os laços com

¹⁷ Ver Revista Zum de dezembro de 2020, revista semestral de fotografia.



a justiça e a democracia, não; jamais estará. É do por vir que tratamos - o que tanto destacava o filósofo conhecido pela ênfase na desconstrução. É disso que também tratou este trabalho.

A cor é uma metáfora para a vida, estrutura em deslocamento que me parece acompanhar a experiência indígena. O que tanto pode alimentar a vida de um amante das artes de rua pode impulsionar a poética da cena de um filme ou de uma fotografia; o que também anima florestas e aldeias com inúmeras tonalidades e expressões, com encanto e magia. A cor pode ser também metáfora do agenciamento, da ação, como nos ensina Z'África Brasil. Se tem cor, age. Conclama assim os guerreiros à luta. Com isso, ressalto a relevância do esforço que temos feito em distintas áreas, a contragosto de alguns e em um embate difícil. Filósofos, antropólogos, sociólogos, educadores e tantos outros temos feito algo para pensar a partir da experiência e da vida, com a filosofia popular brasileira, ainda que por provocação, sem saber muito bem do que se trata e evitando os riscos de nacionalismos; também para não recair facilmente em uma mesmidade acadêmica descolada das práticas culturais, sociais e políticas. Um empenho para assumir outros mundos e para reconhecer que não sabemos muito, na verdade, sabemos muito pouco. É preciso coragem.

Referências

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura** (filosofia, teoria e crítica). Trad. João Barreto. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BURBULES, Nicholas C. Uma gramática da diferença: algumas formas de repensar a diferença e a diversidade como tópicos educacionais. *In*: GARCIA, Regina Leite; MOREIRA, Antônio Flávio (org.). **Currículo na contemporaneidade: incertezas e desafios**. São Paulo: Cortez Editora, 2003, p. 159-188.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Os fantasmas da colônia: Notas de Desconstrução e Filosofia Popular Brasileira**. Coleção X (Organização Rafael Haddock-Lobo). Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020.

HILL, Marc Lamont. **Batidas, rimas e vida escolar: pedagogia Hip Hop e as políticas de identidade**. Trad. Paola Prandini e Vinícius Puttini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.



KATU MIRIM. **Não cansei**, 2020. Publicado pelo canal Katu Mirim. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u_NpkkkzGTM. Acesso em: 28 out. de 2020.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LACLAU, Ernesto. **Emancipação e Diferença**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LOPES, Alice Casimiro; MACEDO, Elizabeth. **Teorias de Currículo**. São Paulo: Cortez, 2011.

LOUREIRO, Braúlio Roberto de Castro. Arte, cultura e política na história do *rap* nacional. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Campinas, n. 63, p. 235- 241, abr. 2016.

MACEDO, Elizabeth. Currículo, Cultura e Diferença. In: LOPES, Alice Casimiro; ALBA, Alicia de (orgs.). **Diálogos curriculares entre Brasil e México**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p. 83-104.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Capítulo 3: Como e por que teorizar o português: recurso comunicativo em sociedades porosas e em tempos híbridos de globalização cultural. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (ORG.). **O português no século XXI: cenário geopolítico e sociolinguístico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013, p. 101-119.

NASCIMENTO, André Marques. Ideologias e práticas linguísticas contra-hegemônicas na produção de *rap* indígena. **Signótica**, Goiânia, v. 25, n.2, p. 259-281, jul./ dez. 2013.

NOBRE, Domingos. **Entre a escola e a casa de reza: infância, cultura e linguagem na formação de professores indígenas guarani**. Niterói: Eduff, 2016.

OLIVEIRA, Luciana de. Bro MC's *Rap* Indígena: o *pop* e a constituição de fóruns cosmopolíticos na luta pela terra Guarani Kaiowa. **Revista ECO PÓS**, Rio de Janeiro, v. 19, n.3, p. 199- 220, 2016.

OZ GUARANI. **O índio é forte**, 2018. Publicado pelo canal OZ Guarani. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iXIpDa28HQU>. Acesso em: 28 out. de 2020.

RHYS, Jean. **Vasto mar de Sargaços**. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

RIBEIRO, William de Goes. **Nós estamos aqui: o Hip Hop e a construção de identidade em um espaço de produção de sentidos e leituras de mundo**. 2008. 211f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.



RIBEIRO, William de Goes. Xe Rohenoi Eju Orendive: rimas, rappers e hibridização cultural de povos indígenas no Brasil. **#Tear: Revista de Educação, Ciência e Tecnologia**, Canoas, v. 9, n. 2, p. 1-20, 2020.

SIQUEIRA, Thales Rodrigo de; RIBEIRO, William de Goes. Às margens da Educação Física Escolar: cultura Hip Hop, diferença e políticas curriculares. In: RIBEIRO, William de Goes; OLIVEIRA e SILVA, Rita de Cássia de; DESTRO, Denise de Souza (orgs.). **Educação Física e Diferença: perspectivas e diálogos**. Curitiba: CRV, 2021, p. 231-256.

SILVA, Julia Izabelle da. Práticas transidiomáticas e ideologias linguísticas no *rap* guarani-kaiowá – Brô Mc's: a mistura guarani-português como estratégia de negociação cultural e de luta política. **Domínios de Linguagem**, Uberlândia, v. 10, n. 4, p. 1425- 1448, out./ dez., 2016.

SOUTO MC. **Ressurreição**, 2019. Publicado pelo canal Souto MC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Flp1nFKwla8>. Acesso em: 28 out. de 2020.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. 1 ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

WERA MC. **Retomada de Terra**, 2018. Publicado pelo canal Wera MC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lczH-Uyz94>. Acesso em: 28 out. de 2020.

WESCRITOR. **Caos Indígena**, 2019. Publicado pelo canal Wescritor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gPGoKxvKWYs>. Acesso em: 28 out. de 2020.

ZIMOSKI, Adauany; JONER, Carla; MARTINS, Dione (orgs.). **Xadalu: movimento urbano**. Porto Alegre: Joner Produções, 2017.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Este trabalho está licenciado com uma Licença [Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Artigo recebido para publicação em: 03 de novembro de 2021.

Artigo aprovado para publicação em: 28 de novembro de 2021.