

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA**

**RODRIGO DA SILVA**

**SABERES MÚSICO-SOCIAIS DO RAP: REFLEXÕES A PARTIR DOS  
ENCONTROS MUSICAIS COM O RAPPER DINGO (BAGÉ/RS)**

**Bagé  
2025**

**RODRIGO DA SILVA**

**SABERES MÚSICO-SOCIAIS DO RAP: REFLEXÕES A PARTIR DOS  
ENCONTROS MUSICAIS COM O RAPPER DINGO (BAGÉ/RS)**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Licenciatura em  
Música da Universidade Federal do  
Pampa, como requisito parcial para  
obtenção do Título de Licenciado em  
Música.

Orientadora: Luana Zambiazzi dos  
Santos

**Bagé  
2025**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais).

Silva, Rodrigo

SABERES MÚSICO-SOCIAIS DO RAP: REFLEXÕES A PARTIR DOS ENCONTROS MUSICAIS COM O RAPPER DINGO (BAGÉ/RS)

/ Rodrigo da Silva

46 p. : il.

Trabalho de conclusão de curso(graduação)--Universidade Federal do Pampa, Música, 2025

“Orientadora: Luana Zambiazzi dos Santos”

1. Rap. 2. Fundamentos Músico-sociais. 3. Saberes músico-sociais. I. Silva, Rodrigo da. II. Saberes músico-sociais do *Rap*: reflexões a partir dos encontros musicais com o *rapper* Dingo (Bagé/RS).



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
Universidade Federal do Pampa

**RODRIGO DA SILVA**

**SABERES MÚSICO-SOCIAIS DO RAP:**

**REFLEXÕES A PARTIR DOS ENCONTROS MUSICAIS COM O RAPPER DINGO (BAGÉ/RS)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Música.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 31 de outubro de 2025.

Banca examinadora:

---

Profa. Dra. Luana Zambiazzi dos Santos

Orientadora  
(UNIPAMPA)

---

Prof. Me. Antoniel Martins Lopes  
(APAE BAGÉ RS)

---

Profa. Dra. Adriana Bozzetto  
(UNIPAMPA)

---



Assinado eletronicamente por **ADRIANA BOZZETTO, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 16/12/2025, às 18:49, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.

---



Assinado eletronicamente por **LUANA ZAMBIAZZI DOS SANTOS, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 16/12/2025, às 20:10, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.

---



Assinado eletronicamente por **Antoniél Martins Lopes, Usuário Externo**, em 17/12/2025, às 18:23, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1930794** e o código CRC **891EAD5C**.

---

Referência: Processo nº 23100.012202/2021-12 SEI nº 1930794

Dedico este trabalho à minha mãe, pela força e coragem, e ao meu pai, que sempre me incentivou a ser músico. Também dedico a todos que, de alguma forma, fizeram parte desta trajetória e me inspiraram a não desistir.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus pela vida e pela oportunidade de chegar até aqui.

Aos meus pais e familiares, pelo amor, incentivo e apoio em todos os momentos desta caminhada.

À minha orientadora Luana Zambiazzi dos Santos, pela paciência, dedicação e contribuições fundamentais para a construção deste trabalho.

Ao Fabricio (Dingo), por aceitar ser o interlocutor e compartilhar seus saberes musicais, sendo fundamental no desenvolvimento deste trabalho.

Ao Professor Rafael Rodrigues da Silva, por ter me auxiliado no começo do meu trabalho, contribuindo para definir quais os caminhos que poderia tomar.

Às professoras e professores do curso de Música da UNIPAMPA, pelo conhecimento compartilhado e pela inspiração que levo comigo.

Aos colegas e amigos de graduação, pelo companheirismo e pelas trocas que tornaram esta jornada mais leve.

À UNIPAMPA, pelo espaço de formação e pela possibilidade de desenvolver este estudo.

“A educação não transforma o mundo.  
Educação muda pessoas. Pessoas  
transformam o mundo.”

Paulo Freire

## RESUMO

Esta pesquisa parte das interações com o *rapper* “Dingo”, músico atuante do município de Bagé, interior do Rio Grande do Sul, com o propósito de compreender os fundamentos que ele considera importantes para aprender *Rap*. Por meio de encontros com o interlocutor, me coloquei como um aprendiz do *rapper*, podendo assim relatar as vivências nesse contexto musical. A descrição dos processos de aprendizagens musicais foi realizada pela escrita de diários de campo e compõe uma narrativa inspirada na etnografia. No desenvolvimento desta pesquisa foram criadas algumas categorias interpretativas. A primeira delas, a categoria “Encontros musicais com o *rapper* Dingo”, tem a ver com os primeiros diálogos e combinações e quais foram as minhas primeiras impressões dos encontros com o *rapper*. Na segunda categoria, “Fundamentos músico-sociais no *Rap*”, apresento as reflexões e práticas que estruturam esse fazer musical. Na terceira categoria, “Referências sonoras no cotidiano do *Rap*”, descrevo como as referências musicais permeiam e impactam o *rapper* no processo criativo. Essas categorias permitem compreender que o processo de aprendizagem no *Rap* vai além da técnica, de maneira isolada, estando diretamente relacionado ao cotidiano, à coletividade, ao sentimento e à improvisação. Além disso, constituem a prática do *rapper* as referências músico-culturais a partir da necessidade de conhecer seus sub-gêneros e demarcar os territórios. Neste cenário, refletir sobre essa imersão no contexto do *Rap* de Bagé, a partir das aprendizagens com um *rapper* e em um contexto de fronteira sul do país, mostra-se relevante, pois aponta as multiplicidades de conhecimento músico-social no gênero musical, o que demonstra impactar diretamente na criação musical.

Palavras-Chave: Rap. Fundamentos Músico-sociais. Saberes músico-sociais.

## ABSTRACT

This research stems from interactions with the rapper “Dingo,” an active musician from the town of Bagé, Southern Brazil (Rio Grande do Sul), aiming to understand the foundations he considers important for learning Rap. Through meetings with the interlocutor, I positioned myself as a learner of the rapper, thus being able to narrate the experiences within this musical context. The description of the musical learning processes was carried out through field diaries and composes a narrative inspired by ethnography. During the development of this research, some interpretative categories were created. The first, “Musical Encounters with the Rapper Dingo,” refers to the initial dialogues, arrangements, and my first impressions of the meetings with the rapper. The second, “Music-social Foundations in Rap”, presents the reflections and practices that structure this musical making. The third category, “Sound References in the Daily Life of Rap,” describes how musical references permeate and impact the rapper in his creative process. These categories make it possible to understand that the learning process in Rap goes beyond technique in isolation, being directly related to everyday life, collectivity, emotion, and improvisation. Furthermore, the rapper’s practice includes music-cultural references based on the need to know its subgenres and to mark territories. In this scenario, reflecting on this immersion in the Rap context of Bagé — through learning with a rapper in the southern border region of Brazil — proves to be relevant, as it reveals the multiplicity of music-social knowledge within the genre, which directly impacts musical creation.

Keywords: *Rap. Music-social foundations. Music-social knowledges.*

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA .....	15
3	REFERENCIAL TEÓRICO .....	19
4	PERSPECTIVA METODOLÓGICA .....	21
5	ENCONTROS MUSICAIS COM O RAPPER DINGO .....	26
6	FUNDAMENTOS MÚSICO-SOCIAIS DO RAP.....	31
7	REFERÊNCIAS SONORAS NO COTIDIANO DO RAP.....	37
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
	REFERÊNCIAS.....	45

## 1 INTRODUÇÃO

Minha motivação para o desenvolvimento desta pesquisa está relacionada com meu processo de aprendizagem musical, que aconteceu em espaços não escolares. O contexto social ao qual eu fui criado teve muita importância no que sou hoje, pois vim de uma família humilde, que tinha suas vertentes em lugares diferentes. Minha mãe nasceu e cresceu na cidade de Itu/SP e meu pai nasceu em Sergipe e cresceu no morro do Rio de Janeiro e, por fim, migrou para Itu/SP, em busca de uma vida nova. Recordo-me brevemente que desde a infância tive contatos com a música de diferentes maneiras, através de cantigas cantadas por minha mãe a músicas que meu pai ouvia no rádio, dentre elas Samba, Pagode, Música Caipira e *Rap*.

Esses primeiros contatos musicais, através da escuta, contribuíram para a compreensão do contexto musical que havia em torno de mim e do meu contexto social. Conforme fui me aproximando da adolescência, tive a necessidade de buscar uma identidade cultural. Foi escutando *Rap* durante minha adolescência que comecei a me incluir em um contexto cultural/musical. Recordo-me que gostava muito das roupas da “Conduta”, “Firmeza” e “XXL<sup>1</sup>”, não posso deixar de falar também sobre os “*boots*” (tênis largos). O *Rap* me atraía cada vez mais, pela sua forma de expressar as realidades que eram próximas da minha, mas confesso que foi através do gênero musical “*rock*” que me identifiquei mais - esses gêneros na época eram comuns de ver no meu ciclo de amigos e colegas.

Na busca por uma graduação voltada para a música, fiz o Exame Nacional do Ensino Médio “ENEM” e acabei por escolher a Unipampa no campus de Bagé/RS, por ser localizado em uma região de fronteira. Nos primeiros meses que cheguei a Bagé, não tão diferente de minha trajetória musical que tive na cidade de Itu/SP, fui até uma praça, mais precisamente na Praça de Esportes, situada no centro de Bagé, no intuito de conhecer músicos frequentantes dessa praça. Um dos músicos que conheci e me chamou muito a atenção, foi Fabrício, mais conhecido como “*rapper* Dingo”. Entre conversas sobre música e improvisos no violão e na rima, vi ali uma pessoa que estava de corpo e alma na cena cultural e musical do

---

<sup>1</sup> Conduta, Firmeza e XXL, são marcas que fomentam a cena no Hip Hop e Rap, também produzem roupas voltada para esse público.

*Rap* em sua cidade, fazendo de suas rimas conexões com outros gêneros musicais, como o *hardcore*, *rock*, *punk*, entre outros. O *rapper* Dingo foi uma das primeiras referências de artista que tive na cidade de Bagé e uma das pessoas que mais considero pela sua luta no *Rap* aqui na cidade.

No presente estudo, desde o início, a minha pesquisa esteve relacionada com as práticas musicais não escolares que se desenvolvem na região do Pampa, no município de Bagé/RS. Nesse sentido, tive como intenção me aproximar do *rapper* “Dingo”, que desenvolve em sua trajetória musical projetos individuais e coletivos. Em suas produções musicais, tem participação de grande parte dos *rappers* da cidade, buscando em seus novos projetos produzir músicas com a geração mais recente e antiga do *Rap* de Bagé, com a intenção de movimentar a cena musical e cultural.

O contexto da cidade de Bagé, município de atualmente 110.000 habitantes, é bastante diferente das primeiras “aparições” do *Rap/Hip Hop* (Nova Iorque, EUA), local de surgimento do gênero musical. Neste cenário, é possível pensar os impactos da globalização e também da apropriação, ao mesmo tempo em que um gênero pode fazer tanto sentido para contextos populares em um contexto do sul do país, marcado pela vida rural e urbana. Por isso, parece ser relevante aprender como fazer *Rap* através da troca de conhecimentos com um músico local. Neste cenário que vejo o *rapper* Dingo, buscando refletir sobre o que é intrínseco ao contexto cultural do *Rap*.

Trouxe para esta pesquisa as seguintes perguntas: 1) quais fundamentos que o *rapper* considera necessários para a prática do gênero musical? 2) quais as possíveis interações entre o processo da criação e performance da rima? 3) que conhecimentos musicais o *rapper* considera como importantes para a prática do *Rap*?

Tive então por objetivo geral deste trabalho compreender, a partir da perspectiva de um *rapper*, os saberes músico-sociais para a prática do gênero musical. No decorrer da pesquisa, me aproximei de Dingo, colocando-me na posição de aprendiz, podendo assim observar o que ele entendia como necessário na formação do gênero musical/cultural. Busquei conhecer quais as possíveis conexões entre o processo da criação e performance da rima (letra, voz, corpo) e quais conhecimentos musicais o *rapper* considera como importantes para a prática do *Rap* (referências musicais, papel do cotidiano na criação musical).

Desenvolvo este trabalho em seis capítulos, além desta introdução. Os próximos capítulos são a “revisão bibliográfica”, em que apresento as leituras que realizei e, na sequência, os referenciais teórico e metodológico que fundamentam este trabalho. No capítulo “Os Encontros musicais com o *rapper* Dingo”, busco relatar como foi a inserção em campo como pesquisador nas aprendizagens sobre *Rap* a partir dos primeiros diálogos com o *rapper* Dingo e quais foram as minhas impressões de acordo com o primeiro e segundo encontro. Já no capítulo “Fundamentos músico-sociais”, descrevo quais os fundamentos que o *rapper* Dingo parece considerar necessários para a prática musical no contexto *Rap*. Isso inclui comentar suas possíveis interações e motivações para criar as rimas. No capítulo “Referências sonoras no cotidiano do *Rap*”, descrevo quais conhecimentos musicais o rapper considera como importantes para a prática do rap, dialogando com os estilos de *Rap* e suas diferenças técnicas, além da habilidade de se juntar em coletivos, o que compõe as referências sonoras no cotidiano de Dingo.

## 2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

No início da pesquisa, o seu objetivo estava relacionado ao campo da Educação Musical, pois o foco era sobre os aprendizados musicais que acontecem em espaços não escolares, de maneira mais geral, sem fixar em um gênero musical. No decorrer da pesquisa, decidi então por fazer o trabalho sobre *Rap*. Busquei, a partir do *google* acadêmico e de indicações de professores, referências relacionadas à Educação Musical, *Rap*, aprendizagem não escolar. Os trabalhos a seguir fizeram parte do processo de pesquisa, desde o contexto cultural e musical do *Rap* a práticas musicais diversas, pois minha pesquisa aos poucos foi ganhando forma e cada vez mais afinando para uma direção específica.

Conforme fui me aprofundando sobre o *Rap* e aprendizagens em contexto não escolar, alguns trabalhos me ajudaram a compreender quais os caminhos que estava tomando com a pesquisa. Quando iniciei este trabalho, um dos trabalhos que ajudaram na compreensão sobre a história do *Rap* nacional foi o texto de Azevedo (2001). O autor relata o processo de organização musical e cultural do *Rap*, que, na década de 70, através do *funk*, *soul*, *bailes blacks* e dos dançarinos de rua, contribuíram para o surgimento do movimento *hip-hop*, e, conseqüentemente, o surgimento do *Rap*. Com base neste texto, compreende-se que o *Rap* surgiu com o intuito de expressar, através das rimas, os problemas sociais e culturais, sendo um dos importantes movimentos na luta contra o racismo, buscando através das suas músicas, alertar a periferia. Nesta concepção o autor descreve que:

Grupos de rappers foram organizando formas de viver, ocupando em algum momento esses espaços normativos. Ao levar suas expectativas de mundo para esses locais, apresentavam aquilo que é diferente no cotidiano de uma maneira politizada distinta desse espaço que tem por regra a massificação cultural. (Azevedo, 2001, p. 368).

Paralelamente ao que Azevedo (2001) discute, o trabalho de Garcia (2011), em seu estudo sobre O rap e a revolução: práticas musicais e identidade no “período especial cubano” também aponta sobre essas táticas de resistência, alertando que: o rap, nas múltiplas formas de expressar para a sociedade suas realidades, e, a partir de diferentes vias de transmissão, colabora para o pensamento de decolonialidade, em um espaço fixado para a população

majoritariamente negra. Para relatar essas particularidades notadas no contexto musical/cultural do *Rap*, o autor explica que:

Contundente ou político, comercial ou underground, o rap vem contribuindo na luta por reconhecimento e transformação do lugar fixado para a população afrodescendente. A saber, o silenciamento histórico, sociológico, a pressão ao branqueamento e principalmente o recalçamento de suas identidades pelo cerceamento da liberdade (Garcia, 2011, p. 2).

Os trabalhos de Azevedo (2001) e Garcia (2011), contribuíram para refletir sobre o “*Rap*” como prática de resistência em seus múltiplos espaços de socialização, utilizando-se da música para alertar as populações majoritariamente negras sobre as desigualdades e injustiças que ainda persistem nesses lugares e contextos.

Não tão diferente da minha realidade, os aprendizados musicais para o rapper Dingo, também aconteceram através da troca de conhecimento com outros músicos, seja por meio de ensaios e apresentações com bandas, através de projetos musicais, entre outras. Para dialogar com essas aprendizagens musicais diversas, o texto “Práticas de aprendizagem musical em três bandas de rock”, de 2003, escrito por Souza et al, discorre sobre as múltiplas possibilidades de aprendizagens musicais que se desenvolvem em espaços escolares e não escolares, podendo observar as particularidades de cada espaço relacionando com o processo de aprendizagem dos integrantes das bandas entrevistadas. O estudo foi fruto do fenômeno musical notado na cidade de Porto Alegre, retratando o aumento de bandas juvenis na cidade. Acredito que esse fenômeno influenciou uma geração que teve como incentivo a indústria musical e as mídias da época. O processo de aprendizagens musicais motivado pelo surgimento de bandas de garagem, possibilitou descrever detalhadamente as múltiplas formas de se aprender música, conforme citado pelas autoras Souza et al (2003):

Aprender com colegas, familiares, de modo mais informal e, ao mesmo tempo, através de livros/revistas, vídeos e programas da Internet representam as várias formas com que os integrantes das bandas pesquisadas construíram sua aprendizagem musical (Souza et al, 2003, p. 72).

Através das observações das aprendizagens descritas pelas autoras Souza et al, nota-se que as bandas entrevistadas desenvolvem, em suas práticas, os eixos principais utilizados na educação musical, dentre eles a composição, apreciação e

execução musical. Essas habilidades possibilitam que as bandas, de modo mais informal, também consigam obter conhecimentos importantes para auxiliar em seu processo de aprendizagem e produção musical. Segundo o texto, para uma melhor compreensão desses processos:

A prática musical intuitiva dos jovens, evidente tanto no processo de composição quanto na execução musical, ocorre também na apreciação musical, sendo que estas três atividades parecem possuir funções específicas dentro desta prática. A forma como ensaiam e a maneira como aprendem o repertório revelam estas funções bem como a inter-relação existente entre ouvir para aprender a tocar e ouvir para compor (Ibidem, 2003, p. 72).

Esse trabalho possibilita aos educadores, analisar amplamente as ações práticas que se manifestam de diferentes maneiras, contribuindo para os educadores musicais pensarem nas possibilidades didáticas que conectem os saberes musicais a partir dessas práticas de aprendizagens. Para esse diálogo, as referidas autoras argumentam que:

Considerando que a dificuldade colocada para a educação musical nos dias de hoje não está em simplesmente constatar ou mapear a miríade de manifestações musicais que ocorrem fora do ambiente escolar, esta pesquisa colabora para o entendimento de práticas musicais complexas e organização de práticas instrumentais não escolares (Ibidem, 2003, p. 73).

A leitura desses trabalhos possibilitou desenvolver um olhar e uma escuta mais sensíveis para práticas musicais populares, mesmo quando realizadas em espaços não escolares. Esses estudos mostraram a relevância de compreender os processos de aprendizagem que ocorrem nesses contextos, valorizando saberes que muitas vezes não são contemplados pela educação formal.

Nesse sentido, compreender o *Rap* no contexto de Bagé torna-se ainda mais significativo, pois se trata de uma prática cultural de um território que historicamente enfrentou e enfrenta tensões raciais. Essa expressão musical revela, ao mesmo tempo, dinâmicas de aprendizagem, resistência e socialização. Para dialogar com essa discussão, o trabalho de Lopes (2024), em sua dissertação de mestrado em etnomusicologia, explica que:

A região de Fronteira tem uma história situada por suas marcas e forças elitistas em contraposição à presença da população negra e de sua história contada por muitos processos de resistências localizadas pelas pesquisas,

ainda recentes, pautadas pelas vivências do associativismo negro na região” (Lopes, 2024, p. 43).

Essa reflexão permite compreender o *Rap* bageense não apenas como uma manifestação artística, mas como um movimento que dialoga com as contradições históricas e culturais da própria região. No caso de Bagé, marcada pelo contexto rural, junto à construção do urbano pautado pela lógica de um sul representado pela branquitude, o *Rap* parece ressignificar também essas narrativas, por meio da música e da poesia.

Essas leituras todas me moveram a buscar entender melhor o papel do *Rap* no cotidiano de Dingo e os fundamentos músico-sociais que ele entende como importantes para aprender *Rap*. Para este trajeto, no capítulo seguinte apresento os referenciais teóricos, inicialmente também partidas da revisão bibliográfica, e que fundamentam esta pesquisa.

### 3 REFERENCIAL TEÓRICO

Neste capítulo busco refletir sobre minhas vivências como um pesquisador e aprendiz no contexto músico-social do *Rap*, relacionando com alguns referenciais teóricos e, no capítulo a seguir, metodológicos, tendo-os como um guia neste campo de estudo. A inserção nesse contexto trouxe novas perspectivas de pesquisa e vínculo com o interlocutor.

Buscar compreender, especificamente, os *saberes músico-sociais* que Dingo entende como importantes para um aprendiz no Rap tem a ver com uma afinidade criada com o campo da Etnomusicologia. A partir dessa afinidade, outros estudos foram fundamentais para a compreensão nesta pesquisa.

Nos encontros com meu interlocutor, busquei, a partir das produções da antropóloga Maria Andrea dos Santos Soares (2013), entender as performances e gestos no contexto do *Rap*. Especificamente, a autora fez um estudo de campo por meio da inserção nos ensaios e apresentações do grupo de *Rap* da “Alvo” de Porto Alegre/RS. Ao relatar a cultura Hip Hop, a autora, a partir da Antropologia, explica os diferentes contextos de apresentações de canto (*Rap*), dança (*Street Dance e Break Dance*) e a presença do corpo negro na *performance*. Comenta também que a pesquisa teve como referências, estudos sobre a “performance antropológica”, buscando um olhar mais aprofundado sobre esses espaços e ligações com as questões étnicas e sociais.

No decorrer dos encontros com Dingo, ficaram evidentes para mim alguns elementos musicais afro-diaspóricos. Um dos trabalhos que dialogam com esse tema, no contexto do *Rap*, parte do autor William E. Smith (2005), que traça as raízes afro-americanas na criação de diversos gêneros musicais e as características incorporadas, como na relação do *Blues*, *Spiritual* e o *jazz* com o *Hip Hop*, discutindo acerca da conexão com os afrodescendentes, relatando também que o *Hip Hop* apresenta uma colagem de práticas culturais de diversos lugares. O autor, ao falar das táticas de resistência dos escravizados, explica o “*Double-entender*” ou duplo sentido, utilizado como código de comunicação para lidar com os desafios que enfrentavam. Comenta também os elementos “chamada e resposta” (*call and response*), o *Signifying* e a improvisação, elementos esses que vêm sendo redefinidos pelos afro americanos e afetam diretamente no *Hip Hop*.

As leituras de Soares (2013) e Smith (2005) exerceram papel fundamental na construção deste trabalho, pois ofereceram referenciais teóricos que orientaram meu olhar e minhas escolhas metodológicas. Essas contribuições afetaram diretamente a maneira como estabeleci as relações em campo, influenciando tanto a postura de pesquisador quanto a interpretação dos dados. As implicações dessas relações serão aprofundadas no capítulo seguinte, em que descrevo com maior detalhe as experiências e interações desenvolvidas ao longo da pesquisa.

#### 4 PERSPECTIVA METODOLÓGICA

Este trabalho de conclusão de curso teve início com o componente curricular “Pesquisa em música”, onde tive a possibilidade de ter o contato para me aprofundar sobre o que é a “pesquisa” no contexto acadêmico. Na imersão entre a teoria e a prática, fui descobrindo aos poucos o que iria pesquisar e comecei a buscar elementos que representassem de alguma forma o que vivi na minha juventude e levar em conta os espaços músico-sociais que foram importantes no meu processo de aprendizado como instrumentista. Como já expliquei antes, pensei então em fazer um trabalho que pretendia analisar espaços não escolares, em que as aprendizagens musicais acontecem sem necessariamente seguir um “método” único.

Pensei então em pesquisar sobre o gênero *Rap*, já que me remete a momentos da minha vida e sonoridades que me cercavam, seja pelos colegas de escola, colegas do meu bairro Vila Ianni, que se encontravam sempre no “lazer”, onde tinha quadras de futsal, no rádio, que sempre tocava Marcelo D2, Racionais, entre outros. Essas lembranças me fizeram perceber que o *Rap* sempre esteve presente na minha vida, seja política ou musicalmente.

Quando cheguei a Bagé/RS em 2017, com o objetivo de fazer graduação, uma das pessoas que mais marcou foi Fabrício - conhecido artisticamente como o *rapper* Dingo. Conheci ele em um “rolê” [sair para algum lugar] à noite na “Praça de Esportes”, localizada no centro da cidade, nesse mesmo ano. Entre ideias com ele vi um “cara daora” [pessoa legal], e com muita bagagem de vida. Como eu estava com o violão nesse dia, comecei a tocar “uma harmonia”. Dingo logo seguiu com uma rima; momento importante naquele dia, o que me fez lembrar de momentos que vivi em praças da cidade de Itú. Entre conversas, conheci um pouco mais o *rapper*, ele explicou que cantava em uma banda chamada “*Miami Beach*”, banda que faz cover do “*Planet Hemp*” entre outras, uma mistura de *rock* com *Rap*. Tive então a oportunidade de ver essa banda tocar aqui em Bagé/RS, e fiquei com a sensação de que os “muleque mandavam muito bem”.

Quando iniciei TCC com meu primeiro orientador, Rafael Rodrigues Silva, que é da subárea da Educação Musical, expliquei a ele o que pretendia estudar, ele então me sugeriu algumas ideias para elaboração deste trabalho. Conforme o foco do trabalho foi sendo refinado, concluímos que a escolha do gênero *Rap* seria algo

ao qual me identifiquei. A escolha do Dingo para ser o interlocutor na minha pesquisa partiu dos primeiros contatos com ele, marcado pelas referências culturais, sendo importante pontuar que somos sujeitos brancos, provenientes de bairros populares e compartilhamos gostos musicais parecidos. A partir do diálogo com o primeiro orientador, sentimos a necessidade de entender não só esses aprendizados musicais no espaço musical/cultural do *Rap*, mas também alguns fundamentos que o gênero musical invocava. Conforme foram surgindo algumas ideias observamos que era comum se falar sobre *flow* no *Rap*. Afinal: o que seria *flow* para um *rapper*? Ou, como compreender esse conceito a partir de suas práticas musicais?

Decidimos então marcar uma orientação com alguém do campo da Etnomusicologia, já que se tratava de um estudo que parecia ir além da Educação Musical. Acabamos tendo uma orientação com a professora Luana Zambiazzi dos Santos, também professora do Curso de Música da Unipampa, que nos sugeriu fazer a pesquisa inspirando-se em um trabalho da etnomusicóloga Luciana Prass (1998), especialmente no que se refere a tornar-se aprendiz de uma prática musical - no caso de Luciana Prass, aprendiz de instrumentos de percussão numa escola de samba de Porto Alegre/RS. Aos poucos, com esta aproximação, fui descobrindo quais minhas próprias afinidades ao fazer pesquisa. Conforme fui desenvolvendo o trabalho, considerei importante conhecer o que era o método etnográfico; afinal, não o conhecia e tive a necessidade de compreender melhor sobre. Foi então que, em meio à pandemia e às aulas remotas, surgiu a oportunidade de realizar a disciplina de Etnografia, do curso de Antropologia da Universidade Federal do Sul da Bahia. Foi através desse componente curricular que consegui responder muitas dúvidas sobre esse método. Embora aquelas questões sobre *flow* não sejam mais as perguntas de pesquisa deste trabalho, foram importantes etapas no desenvolvimento reflexivo e passos na construção do tema desta pesquisa.

Assim sendo, o desenvolvimento deste trabalho foi construído no âmbito da abordagem qualitativa, possibilitando a observação das ações do indivíduo e as relações sociais e culturais intrínsecas ao seu contexto. Segundo Chizzotti (1995), a pesquisa qualitativa “parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito” (Chizzotti, 1995, p. 79).

Como buscarei relatar a seguir, no processo desta pesquisa realizei o que chamei de “encontros musicais” com o *rapper* Dingo. Para isso, realizei perguntas previamente elaboradas a partir de um roteiro geral, possibilitando um diálogo fluido sobre o assunto; também houve espaço para questões que surgiram ao longo dos dois encontros com meu colaborador. Em razão do momento em que vivíamos, no contexto da pandemia COVID-2019, os encontros com o *rapper* Dingo aconteceram em um momento marcado por tensões de toda ordem, incluindo as políticas, no Brasil. Esse contexto, de incertezas e desafios, atravessou as vivências relatadas, influenciando não apenas as condições de realização dos encontros, mas também o próprio conteúdo das reflexões e diálogos com o *rapper*.

Optei por fazer encontros na casa do meu colaborador, seguindo os protocolos de saúde (distanciamento, uso da máscara e o uso do álcool gel). Esses encontros aconteceram no ano de 2022 e seguimos em contato após esses momentos; também realizamos uma vídeo-chamada em 2023, que aconteceu após a mudança do *rapper* para o estado do Paraná, na cidade de Curitiba. Esse recurso permitiu a continuidade das conversas e a resolução de dúvidas específicas, garantindo a aproximação entre pesquisador e interlocutor, mesmo a distância. O espaçamento temporal entre as entrevistas, vídeo chamada e apresentação desta pesquisa aconteceu em virtude dos próprios desafios para a conclusão do curso e desta monografia; por outro lado, possibilitou o contato extensivo com Dingo.

A realização dos encontros, tanto presencial quanto virtualmente, possibilitou a observação e a escuta atenta das práticas musicais e das falas do *rapper*, sendo parte fundamental do processo metodológico. Essas experiências também contribuíram para ampliar a minha compreensão sobre o papel do pesquisador, como um sujeito observador.

Considerando meu interesse na etnografia, inspirei-me nesta metodologia, com objetivo de responder às questões de pesquisa a partir da imersão no contexto cultural e musical do meu colaborador, relatando esses processos do ponto de vista do pesquisador.

Afinal, o que é etnografia? A etnomusicóloga Luciana Prass descreve que “a pesquisa etnográfica, através da descrição densa de lugares, situações e falas dos atores, tenta reconstruir seus atos a partir de seus próprios pontos de vista, de sua própria lógica de compreensão do mundo” (Prass, 1998, p. 6). A escolha da

metodologia também implicou mudar a orientação do trabalho para uma perspectiva etnomusicológica.

Para relatar posteriormente os encontros musicais com Dingo, a observação atenta fez parte do convívio com o *rapper* Dingo, com objetivo de contribuir para um conhecimento mais amplo sobre os saberes musicais em torno do *Rap* naquele contexto. Nessa perspectiva, Chizzotti (1995) explica que:

O conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa; o sujeito-observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes um significado. O objeto não é um dado inerte e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas ações. (Chizzotti, 1995, p. 79).

Especificamente sobre a descrição etnográfica, Laplantine (2004) afirma que o etnógrafo, ao descrever um determinado contexto, parte de um olhar que não é neutro, carrega consigo questões linguísticas, sociais, demandando do pesquisador uma compreensão mais aprofundada sobre objeto de pesquisa, ou seja, um olhar muito atento. Considero isso importante, pois se tornou referência para construção dos diários de campo, possibilitando uma escrita fluida. Como explica o autor:

A descrição é uma descrição daquele que descreve e que progressivamente vai construir um objeto. Significado não é imanente, dado, antecipadamente presente, anterior e exterior à própria questão pesquisada. Ele encontra-se no ato daquele que questiona o sentido daquilo que ele observa. A descrição supõe, pois uma teoria explícita, e a maior parte das vezes implícita - do conhecimento e da linguagem (Laplantine, 2004, p. 93).

Já no diálogo com o campo da Etnomusicologia, um dos trabalhos importantes que contribuíram metodologicamente para meu tema de pesquisa foi a já mencionada dissertação de mestrado "Saberes musicais em uma bateria de escola de samba", uma etnografia entre os "Bambas da Orgia", de 1998, escrita por Luciana Prass. O texto descreve sobre as aprendizagens musicais no contexto de uma escola de samba, onde, a pesquisadora trabalhou a partir da etnografia e do conceito de etnopedagogia para descrever os processos de aprendizagem nesse espaço, contribuindo para obter uma análise aprofundada da imersão no contexto musical e cultural, a partir das práticas musicais e de socialização. A mesma alerta sobre as questões relacionadas à transdisciplinaridade, também presentes em

alguns momentos da minha pesquisa, buscando a partir do diálogo com outras áreas ampliar o conhecimento, resultando em uma troca de saberes, que, possibilite o enriquecimento do trabalho, atentando às importantes indagações que apareceram no decorrer da minha pesquisa. Nessa perspectiva a autora relata que:

Para empreender uma análise profunda da realidade do fazer musical é preciso valer-se de conhecimentos de várias áreas, em um esforço transdisciplinar, que não signifique mera justaposição de conceitos ou métodos mas que comporte um desejo honesto de trocas construtivas. (Prass, 1998, p. 181).

Esses fundamentos metodológicos foram base para a construção dos entendimentos sobre as interações com o rapper Dingo. A partir dessas bases, criei relatos que narraram os encontros musicais com o rapper. Depois disso, sistematizei esses relatos e busquei identificar categorias interpretativas emergentes, que deram origem aos capítulos deste trabalho, entremeados pelos diários provenientes dos encontros.

Especificamente sobre a construção dos vínculos e encontros musicais com Dingo, buscarei discutir a seguir.

## 5 OS ENCONTROS MUSICAIS COM O RAPPER DINGO

O período de graduação sempre foi corrido para mim, em termos de tempo e mediante as dinâmicas do trabalho junto ao estudo - e isso não foi tão diferente no TCC. Tempo também era uma questão para Dingo, já que ele trabalhava com venda de planos de internet. Por isso, demoramos alguns meses para marcar um encontro presencial, apesar de ter mantido contato com ele por mensagem. Passado alguns dias após nossas conversas, ele me mandou por mensagem músicas autorais e alguns artistas para escutar, e assim pude conhecer mais sobre suas referências musicais. Depois de um tempo, consegui marcar um encontro com o *rapper*.

A preparação para o primeiro encontro envolveu refletir não somente sobre meu tema de pesquisa, mas também sobre a minha própria trajetória com o *Rap*, seja através das vivências nesse contexto musical ou pelo meu contexto social ao qual estou inserido. Como mostram os trechos a seguir, descrevo as primeiras impressões da imersão em campo:

É dia 28 de junho de 2022, uma segunda-feira, estou em minha casa, localizada no bairro Dame na cidade de Bagé - RS. Após almoçar, me arrumo para me encontrar com o rapper Dingo. Fico atento com o barulho do ônibus, que passa pela rua de baixo (uma rua de terra), e pára no ponto final, após segue no sentido ao centro da cidade, passando pela rua de cima de casa (também rua de terra, comuns pelas vilas daqui). Terminei de organizar minha mochila, aviso pelo whatsapp o *rapper*, conforme o combinado, tranco a casa e vou até o ponto de ônibus mais próximo para não dar chance para o azar e acabar perdendo o ônibus (Primeiro encontro, 2022, p. 1).

Neste momento começo a imaginar como será o encontro com o rapper, enquanto isso paro para refletir sobre os momentos em que o gênero musical Rap se fez presente em minha vida. Me passa uma lembrança de quando eu tinha 12 anos, momento em que o Rap estava muito presente nos gostos musicais e gostos dos jovens que estudavam na mesma escola que eu, escola localizada no centro de Itu, interior de São Paulo, onde frequentavam alunos de vários bairros periféricos próximo ao centro, alunos da classe baixa a classe média. Por ser uma escola renomada na cidade, várias famílias preferiam tentar uma vaga ali. Muitos dos meus amigos gostavam de rimar sobre vários temas e era um período em que a pichação era muito frequente na minha cidade (Primeiro encontro, 2022, p. 1).

Começo a pensar em minha pesquisa e me pergunto por que estou fazendo sobre Rap. Me vêm várias coisas à cabeça. O Rap foi um gênero que atravessou minha juventude e, mesmo eu não estando inserido neste contexto como um rapper, suas falas poéticas e revolucionárias se refletiam no contexto social ao qual eu estava inserido (Primeiro encontro, 2022, p. 1).

As vivências na cidade, nos espaços musicais e acadêmicos possibilitaram observar as particularidades de cada espaço, sendo um importante exercício para aprender a desenvolver um olhar etnográfico para minha pesquisa. Essas práticas foram possíveis seguindo o estudo do antropólogo da música Ivan Fontanari (2010), que explica sobre o processo de descrição etnográfica a partir do diário de campo. Nesse sentido, acabei desenvolvendo trechos como os a seguir, relatando detalhes importantes da minha inserção em campo:

O ônibus segue seu percurso passando pela Vila Damé, Arvorezinha, Mingote Paiva, Centro, onde desço em frente à “Vila Vicentina” (um asilo para mulheres). Após, ando meia quadra e vou em uma travessa que fica ao lado desse asilo. Começo a descer por uma rua de terra e vou até a frente onde o rapper mora, chamo então com a voz bem forte seu nome. Sua casa fica no segundo andar desse prédio retangular, logo após ele saiu e seguiu até o portão para me receber (Primeiro encontro, 2022, p.1).

Subo então a escada conversando com ele e entro em seu apartamento, uma kitnet, a qual ele divide com um colega. Ao entrar, dou de frente com o seu quarto, onde fica provavelmente o que seria a sala. Ali havia uma cama, um guarda roupa e uma mesa com um notebook, tendo um cinzeiro ao lado. Entre papos sobre coisas do dia a dia, como trabalho, música, entre outros assuntos, vou me sentindo mais à vontade naquele espaço ao qual vou fazer esse encontro. Converso com ele novamente sobre a pesquisa proposta e explico que estou ali pra me colocar como um aluno e aprender muito com esses encontros. Me preparei para começar a gravar, avisei ele que iria iniciar a gravação, considerei que ele ficou bem tranquilo em relação à gravação. Coloquei, então, a gravar (Primeiro encontro, 2022, p.1-2).

As combinações para o segundo encontro, através dos diálogos por mensagens, permitiram retomar as relações com meu interlocutor, reforçando os vínculos, mesmo não sendo conversas diretamente ligadas às questões musicais, tornando-se importantes nessa manutenção. Aliás, para além dos encontros, pelas mensagens, Dingo fazia apontamentos sobre os projetos musicais nos quais estava envolvido e sugestões de artistas, como exemplifica o trecho<sup>2</sup> a seguir:

Ao passar o primeiro encontro com o Dingo, seguimos conversando pela rede social “Instagram” e pelo “whatsapp”. Ele me contou de seus projetos de “Cyfer” que estava fazendo com a *rapper* “Nix” e mais alguns *rappers* aqui de Bagé/RS, e ficamos de ver um dia pra se encontrar em um ensaio na casa dele. Além de conversar coisas cotidianas, ele me indicou alguns rappers pra escutar e também projetos autorais que havia feito. (Combinações do segundo encontro, 2022, p. 1).

Marcamos um segundo encontro para três semanas depois do primeiro. Nesse dia, eu estava no final de um serviço de pintura em um apartamento no centro

---

<sup>2</sup> Esta questão dos projetos musicais e referências sonoras será retomada adiante.

de Bagé, em que eu conseguiria terminar até o almoço o trabalho, tornando a tarde livre para fazer esse encontro. Combinei com Dingo de avisar por mensagem um pouco antes de ir para a casa dele.

No dia combinado, 14 de julho de 2022, fui para o trabalho com meu “Passat branco”. Quando estava finalizando meu serviço, comecei a pensar nesse encontro e em algumas dúvidas que eu tinha sobre o *Rap*, já que o primeiro encontro rendeu muitas informações e precisava consolidá-las para que não tivesse dúvidas sobre elas. Me preparei então para ir na casa dele umas 11 horas da manhã - nesse momento já havia terminado meu serviço. Avisei ele por mensagem e me direcionei para lavar as ferramentas (rolos, pincel, balde...). O frio na barriga começou a me chamar a atenção - devia ser só a ansiedade em saber que logo aconteceria o segundo encontro, imaginei.

O processo de convívio com meu interlocutor através de encontros marcados por um ambiente em que constantemente as músicas e os beats estão presentes, parecem me induzir a uma prática de escuta do *Rap*. Entendo que nesse processo da pesquisa acabei justamente buscando, a partir dessa imersão sonora, ambientar-me a esse contexto musical, me envolvendo profundamente com as referências musicais. O relato a seguir conta um pouco dessa prática e como isto tornou-se “fundo musical” para a pesquisa:

Me desloco até um banheiro para trocar de roupa; após, vou até meu carro um “Passat 83 branco”, estacionado em uma das vagas do condomínio. Ao abrir o carro, espero o ar quente sair, abro a janela e ligo o rádio. Após, conectado ao celular, coloco uma música - decidi colocar uma música do rapper Sabotage, “Um bom lugar”. Me aconcheço no carro e vou para a casa do Rapper Dingo. Ao atravessar o centro, percebo que há muita movimentação de carro, fico mais atento, pois é um horário de muito movimento, “horário do almoço”, penso eu. Cheguei em frente à casa de Dingo às 12:00 hrs, em um prédio de 2 andares, contendo várias kitinetes, próximo a “Vila Vicentina no centro de Bagé/RS”; mandei uma mensagem para ele, avisando que havia chegado; Enquanto isso, eu escuto músicas no carro para relaxar um pouco antes da entrevista (Segundo encontro, 2022, p. 1).

Conforme fui vivenciando esses encontros, notei que a música é algo indissociável da vida das pessoas, por isso vi a necessidade de entender nossos encontros como “Encontros Musicais”. Afinal, eles sinalizam também como as trocas de conhecimento auxiliaram no meu processo como aprendiz de rapper, seja através das questões técnicas ou teóricas da música, por meio dos fundamentos

músico-sociais, pelas experiências de vida compartilhadas e pelo vínculo gerado com meu interlocutor, possibilitando compreender como é estar inserido nesse espaço músico social.

Quase tudo pronto para começar a gravar a entrevista, explico então novamente o objetivo da pesquisa, ressalto que estou ali não só como pesquisador, mas também como aluno. Coloco meu celular pra gravar sobre a cama, em um lugar que não fique muito longe da caixa de som e nem muito perto, para que possa captar bem o som. Comecei, assim, a gravar. (Segundo encontro, 2022, p. 2).

A partir desses vínculos criados, dos *encontros musicais* com Dingo, acabei percebendo a importância de não focar tanto no elemento *flow* e tentar captar a partir do convívio com Dingo quais saberes ele considerava fundamental para um iniciante no *Rap* conhecer.

A primeira afinidade que estabeleci com Dingo foi através da música. Além disso, não posso deixar de reconhecer que compartilhamos posicionalidades semelhantes, ambos homens brancos e de origem popular, o que pode ter facilitado a construção dos vínculos, a proximidade na linguagem e a fluidez da interação. Ao mesmo tempo, é importante destacar que o *Rap*, enquanto expressão afrodiaspórica, nasce das lutas e experiências negras, mas se expandiu como voz potente das periferias urbanas, incluindo também sujeitos brancos de classes populares. Essa dimensão ajuda a compreender como o gênero atravessa diferentes trajetórias sociais, sem perder sua força política e cultural.

A partir dos diálogos com Dingo, aprendi que ele cresceu na Vila Brum, um bairro popular de Bagé, e a partir desses diálogos com o rapper notei como ser um sujeito que vem de camada popular intensifica com que compartilha conhecimentos afrodiaspóricos. Ao mesmo tempo, Dingo também teve a oportunidade de acessar os conhecimentos acadêmicos por meio do Curso de Licenciatura em Música da UNIPAMPA, ao qual fui colega por um pequeno período.

A trajetória de Dingo no ensino superior, mais especificamente no Curso de Licenciatura em Música, foi marcada por desafios que dialogam com as realidades vividas por sujeitos de bairros populares. As dificuldades de permanência na universidade não se relacionam apenas às condições socioeconômicas, de renda, mas também com as dinâmicas sociais e culturais que atravessam as camadas populares brasileiras. Portanto, os motivos específicos que levaram à sua saída da

universidade antes da sua conclusão no curso não serão abordados neste trabalho, por ultrapassarem os limites éticos da pesquisa.

Nesse período que o conheci em Bagé, pude acompanhar algumas apresentações com sua banda *Miami Beach* em bares como o “Tupynambá” localizado no centro de Bagé, em eventos, como o “Moto encontro”, que naquele momento aconteceu na Praça da Estação, localizada também no centro da cidade, e também em projeto solo - especificamente em uma “batalha de rima” na pista de skate próxima à Santa Casa de Caridade.

A partir dos encontros com Dingo, trocas de mensagens e videochamada, entendo que foi possível aprender com ele alguns dos fundamentos músico-sociais do *Rap*, tema do próximo capítulo, e a importância que ele atribui às referências musicais, o que será discutido no último capítulo deste trabalho.

## 6 FUNDAMENTOS MÚSICO-SOCIAIS DO RAP

[rimando]

*a um passo a frente não há escolha, não tem atalhos  
sem preferência, só movimentos calculados  
e essa forma tem a raiz das quedas  
o x da questão não vem de paraquedas  
e nem sempre a lógica vai estar do teu lado  
todo dia eu saindo da inércia  
encontrá-la na peça que parece um teatro  
te deito olho no olho, no ato eu te ato*

Dingo: entendeu? Foi isso aí, escrevi esse aí, e não é por nada, tá ligado? É só um treino, eu treino todo dia. Todo dia eu escrevo, pode ser uma frase, pode ser um livro, pode ser uma poesia. Todo dia eu escrevo alguma coisa, para que o dia que eu precise escrever mesmo, pra gravar, eu já tô tipo com a cabeça focada naquilo (Primeiro encontro, 2022, p. 2).

Durante o convívio com Dingo, por meio dos encontros, tornou-se possível captar alguns fundamentos que ele considera importantes para a aprendizagem do *Rap*. O trecho acima é uma transcrição de um momento do primeiro encontro com o *rapper*, em que ele mostra, de maneira marcante, que o *Rap* demanda prática constante. Isso quer dizer que se torna parte do cotidiano do músico, seja tocando, escrevendo, rimando ou gravando, como também mostra o relato, proveniente do primeiro encontro com o *rapper*, a seguir:

O *Rapper* desce as escadas e me atende dando-me a impressão de que acabou de acordar. Ele então me convida para entrar em sua casa. No caminho subindo as escadas, ele explicou rapidamente o porquê havia acordado só agora, me contou que virou a noite gravando sons com uns amigos. Começo então a refletir sobre essas gravações em coletivo como um momento de ensino e aprendizado, me surgem várias questões, como a troca de conhecimentos entre eles e questões como incentivos entre amigos para compor as músicas, entre outras coisas.

Ao entrar na casa do Dingo, ele oferece um banco para sentar em seu quarto. Observando ao redor do quarto, vejo um violão ao lado da cama, uns cadernos sobre a mesa onde estava o notebook e uma caixinha de som pequena. Sentindo-me mais à vontade ali, pergunto se posso pegar o violão. Eu começo então a tocar, enquanto isso o Dingo liga o notebook para conectar a caixinha de som (Segundo encontro, 2022, p. 1).

Junto à prática constante do *Rap*, percebo o quanto esse fazer musical muitas vezes parte de uma ideia em coletivo, tanto na questão da criação da rima, quanto na produção musical. Um exemplo está em quando ele menciona a relação com a DJ Nágila, uma DJ de prestígio na cidade e bastante conhecida pelas suas

produções musicais e eventos - inclusive tive a oportunidade de ser sua colega no curso de licenciatura em Música da Unipampa em alguns componentes curriculares.

Esta rede se mostra presente na composição musical: “O *rapper* relata que ao conversar sobre criar um *rap* com a Nagila, pediu pra ela ‘só manda um *Beat*’, ela então desenvolveu esse beat e mandou para ele, após, ele fez a rima em cima. Como o *rapper* relata ‘assim surgiu a música Espelho da Quebra’<sup>3</sup>”.

Fica evidente, entre essas relações musicais, a importância do “fazer junto”, seja na composição de uma letra como no caso do “*Cypher*”, na produção musical ou até mesmo na troca de conhecimento. A coletividade parece ser algo indissociável neste contexto musical e cultural, especificamente a partir de um *rapper* de Bagé, como parece-me mostrar o trecho a seguir:

Ele então começa a me contar como foi a noite anterior com as gravações. Muito empolgado, conta que conseguiu gravar várias músicas com seus amigos na mesma noite, explica que utilizou o guarda roupa para fazer as gravações das vozes. Pergunto então se ele se reúne sempre pra gravar diretamente; ele conta que sim, sempre, sempre tá gravando algo. Após, me convida para participar qualquer dia dos ensaios (Primeiro encontro, 2022, p. 2).

No processo das composições do *rapper*, noto que as letras trazem sentidos que estão ligadas ao seu cotidiano, incluindo sentimentos incorporados na letra. Nesse sentido, em um dos encontros com Dingo, ele me explicou sobre as lembranças de um momento que marcou sua vida e que foi justamente incorporado na criação de uma rima. No encontro, ele mostrou-me um *Rap* que compôs com 13 anos, para um amigo que faleceu em um acidente de moto. A música composta, de acordo com Dingo, é a única lembrança que tem do seu colega.

Relacionando a forma como o *rapper* busca expressar sentimentos através da música, percebe-se que o *Rap* pode ser transmitido de diferentes formas e está interligado também com o modo que o *Blues*, seu gênero musical considerado antecessor, utiliza-se da *blue note*<sup>4</sup>, uma nota acrescentada para evidenciar um sentimento, expressada pela cultura afrodiaspórica e evidenciando um ato de resistência, além de denúncia às injustiças. Apesar de não necessariamente utilizar-se da escala pentatônica para as rimas e para os beats, a ideia de expressar

<sup>3</sup> Link da música “espelho da quebra” produzida pela DJ Nagila e o *rapper* Dingo [https://www.youtube.com/watch?v=hXOZEZlzM6s&ab\\_channel=N%C3%A1gilaCamponogara](https://www.youtube.com/watch?v=hXOZEZlzM6s&ab_channel=N%C3%A1gilaCamponogara)

<sup>4</sup> Espero expandir os estudos para trabalhos futuros, buscando referências apropriadas dentro da bibliografia negra sobre o tema.

um sentimento no *Rap* acaba sendo importante, para além da letra. Ao falar sobre esse assunto, o etnomusicólogo William E. Smith (2015), relata que a escala pentatônica é um dos “elementos melódicos utilizados em muitas culturas africanas” (p. 99), quando vieram para América na diáspora negra. Nesse movimento, a sexta nota é acrescentada e percebe-se que ali traz consigo todo um *sentimento*, “um som importante da expressão musical afro-americana e evoca um sentimento de lamentação” (p. 99).

Quanto ao processo de elaboração de uma letra no *Rap*, com Dingo aprendi que muitas vezes parte de uma ideia em que o *rapper* utiliza-se para expressar seus pensamentos e está conectado com a forma como se sente mais confortável para externar sua ideia, seja através de um *beat* pronto, uma melodia, um desenho, entre outras formas de criação textual ou visual. Como relata o autor Guilherme de Almeida Abu-Jamra (2020), ao trazer um ponto de vista de um produtor musical sobre essas possibilidades de elaboração textual, “[...] o rap se constrói através de um complexo sistema de referências, de citações, que ajudam a construir uma circularidade, uma meta-linguagem discursiva que alimenta e amplia continuamente a sua existência cultural” (p. 104).

Esse processo também está interligado à forma como externamos com o corpo as expressões das palavras através de gestos, e é algo que acontece de maneira cotidiana quando rimamos. No trecho a seguir, podemos observar um pouco dessa ação.

Conforme o rapper ia rimando, observava que os gestos feitos pelas mãos também expressavam um sentido para a rima, como se fosse algo indissociável com o beat, como se fosse uma performance. Começo então a entrar na “vibe” do som, os sons graves e os efeitos vão me conduzindo e me envolvendo aos poucos, marcando naturalmente o beat com o corpo, parece algo que conduz a esses gestos (Primeiro encontro, 2022, p. 2).

Essas expressões feitas por Dingo através da rima são um fundamento importante percebido nesse contexto musical, como apresenta Maria A. dos Santos Soares (2007). O/a performer tem um papel importante de expressar e informar, através dos gestos e falas, o código de um determinado grupo. Como cita a autora, ao falar do teólogo e antropólogo Lawrence Sullivan em seu trabalho “Sound and senses: towards a hermeneutics of performance”, explica que, “a unidade sinestésica que há na performance conduz a uma espécie de experiência simbólica de unidade” (SULLIVAN, 1986, p. 6 *apud* SOARES, 2007, p. 145).

Além dessas reflexões, também é possível seguir dialogando com a etnomusicóloga Maria A. dos Santos Soares (2013), quando explica que esses códigos compartilhados entre jovens da periferia estão interligados à expressão afrodescendente, que, com o tempo, vêm se adaptando a novos modos e formatos, buscando agenciar-se mediante assuntos emergentes desses territórios. Boa parte desses assuntos surgem através da performance:

O Dingo pega então o violão que estava sobre a cama e começa tocar, inicia com um dedilhado, faz uma batida de *reggae* e após faz uma improvisação de uma letra em cima da música. Ele explica em tom de risada que o tempo todo tá rimando, chega incomodar as pessoas perto (Primeiro encontro, 2022, p. 2).

O trecho acima também chama a atenção para um outro elemento fundamental no Rap. Nota-se que a prática constante de improvisação dos *rappers* mostra que mesmo utilizando um *beat* pronto, uma base no violão, entre outros, o ato da improvisação parte da criatividade individual, sendo desenhada pelas rimas e também expressada através da realidade, do entorno de cada rapper, sendo um elemento importante na cultura *Hip Hop*. Segundo Smith (2015), essa prática está ligada a elementos característicos vindos de África, com as práticas rítmicas que acontecem em torno da improvisação, tendo assim impactos na cultura afro-americana, como por exemplo no gênero musical *Jazz*.

Com relação à forma sobre a criação no *Rap*, ficou evidente nas conversas com Dingo a utilização de estruturas musicais para definir as partes da rima. Aqui talvez caiba também refletir que alguns saberes musicais que meu interlocutor carrega consigo fizeram parte de seu processo como *rapper*, como o contato com o curso de licenciatura em música da Unipampa, ao qual fez parte por um tempo, mas não pôde dar continuidade; dentre esses ou talvez paralelamente, os conhecimentos teóricos musicais que partem de um pensamento ocidental, mas que, como um sujeito branco através do *Rap*, acabam dando sentido à periferia, incorporando referências culturais que vão além das afrodiaspóricas, em um processo de racionalização que talvez seja mais próximo de saberes eurocentrados. Como relato a seguir:

Ele então coloca o *beat* na caixinha de som que estava ao lado do notebook e começa a rimar em cima. Ao desenrolar da música ele comenta sobre a estrutura da música "ABAB" e que a letra não precisa rimar nos finais de frase (Primeiro encontro, 2022, p. 2).

No Rap, a batida da música (base instrumental) é chamada de *beat*, geralmente utiliza de um *Sample*, sendo assim comum entre os rappers de bairros populares utilizarem os *samples* prontos, embora muitos os produzam. A prática de “pegar o *beat* pronto”, parte também da procura de determinados “estilos” de *Rap*, levando em conta o andamento e elementos característicos de cada “estilo” como por exemplo o “*Drew no melody*”, que tem como elemento a marcação do grave e a ausência da melodia no *beat*, possibilitando definir como a letra vai ser impressa nesses *beats*.

A prática de utilizar um *beat* pronto tem a ver com o que o etnomusicólogo William E. Smith (2005) chama de *Sampling* e *Quotation* (citação). De acordo com o autor, “são elementos chaves em todas as músicas da diáspora africana e assumem um caráter exclusivo nas formas musicais afro-americanas, como o *jazz* e o *hip hop*” (p. 102). Socialmente falando, isso significa que essa prática tem o papel de captar a estrutura e constantemente alterá-la, com criatividade - trazer a individualidade de cada *rapper*, mesmo com um fundo musical que evoque o coletivo.

Assim como o *beat*, a forma como é pensada a letra e a rítmica da letra é fundamental para o processo de criação. Como relata o *rapper* ao falar sobre, após selecionar o *beat*, “precisa mudar a fonética e a sílaba tônica para poder encaixar naquele, e talvez passar algum sentimento com isso” (Primeiro encontro, 2022, p. 2). O *beat* é tão importante que tem um papel fundamental na condução de como a letra vai ser desenvolvida na rima.

De acordo com Dingo, há músicos que aprendem com ele e hoje estão rimando em outros lugares do país. Isso mostra que *rappers* como Dingo aprendem entre si, ao mesmo tempo, vão dando personalidades às suas aprendizagens e produções, como mostrei aqui no processo de construção de suas rimas. Parece haver aqui uma rede de troca de conhecimentos, disseminando esses elementos musicais que busco apontar neste capítulo.

Com essa imersão a partir dos fundamentos músico-sociais do *Rap* acabei percebendo que o processo de criação de uma rima está interligada aos saberes que carregam consigo questões transversais, sendo a territorialidade um fator importante percebido nos estilos de *Rap*. Nos estados no Brasil percebe-se elementos culturais e sociais incorporados de cada território e as variações tanto na

letra como no *beat*, para isso também pude aprender com o Dingo sobre as referências sonoras no cotidiano do *Rap*, tema do próximo capítulo.

## 7 REFERÊNCIAS SONORAS NO COTIDIANO DO RAP

Nos encontros musicais pude notar que, para o Dingo, compreender os estilos/subgêneros musicais dentro do *Rap* é algo fundamental para identificar como se comporta a rima e o *beat*. Em suas criações e improvisos, esses estilos definem qual vai ser o caráter da música - cada estilo traz sua particularidade, seja ela musical ou cultural. Entendo que essas divisões no *Rap* estão relacionadas com uma lógica da indústria musical e que também parte de um pensamento capitalista, determinando assim a forma como um rapper incorpora nas suas criações - ao mesmo tempo, traz outros sentidos, além da lógica de capital, às suas produções. Nos trechos a seguir percebe-se essas dinâmicas para Dingo:

O *Rapper* coloca em seu notebook uma de suas músicas próprias para explicar como é o estilo "*Drill No Melody*". Conforme a música vai tocando ele chama atenção para alguns detalhes da música como a marcação do grave, e, a ausência de harmonias e melodias, intrínseco ao subgênero "*No Melody*" (Segundo encontro, 2022, p. 2).

Em seguida o rapper começa a cantar junto com sua música. Aproveito pra fazer uma pergunta sobre o grave utilizado na música. Ele demonstra então as marcações características deste subgênero, indicando-as nos momentos em que fica evidente (Segundo encontro, 2022, p. 2).

Conforme foram acontecendo os diálogos, observei que para o Dingo é significativo destacar essas diferenças entre os estilos de *Rap*, seja através de amostras musicais ou contextualizando sobre os estilos musicais a partir do seu ponto de vista. Nos encontros fica evidente esses apontamentos, sendo assim um dos fundamentos recorrentes no contexto do *Rap*. Como explico no trecho a seguir,

Dingo começa a procurar mais uma música em seu notebook. Coloca então um subgênero do *Rap* chamado *Plug*, eu então pergunto novamente qual era o estilo da primeira música, ele explica que o outro era o *Drill No melody*. O *rapper* relata também sobre o subgênero "*Plug*", faz um pequeno recorte sobre como o *Rap* foi se transformando" (Segundo encontro, 2022, p. 2-3).

Ele traz uma curiosidade sobre os primeiros grupos que na época trouxeram *Trap*<sup>5</sup> "de fora" [do país] como, a "tribo da periferia" e Pacificadores, comenta que foram os que que menos teve sucesso nesse subgênero, pois ainda

---

<sup>5</sup> Segundo Abu-Jamra (2020, p. 94) "O trap, no contexto estadunidense, remete a outros subgêneros musicais do rap contextualizados principalmente no sul dos EUA, como o crunk, que surge na década de 1990 e ganha o mainstream musical a partir dos anos 2000. Artistas como Outkast (Atlanta) e Three Six Mafia (Memphis), durante a década de 1990, trouxeram pelas primeiras vezes o termo em rimas e nomes de músicas, e ajudaram a consolidar o sul dos EUA como um eixo de produção do rap [...]".

não era tão conhecido aqui no Brasil. Ao falar sobre, ele traz alguns exemplos de elementos sonoros utilizados na produção musical de um *Trap* (Segundo encontro, 2022, p. 3).

Conforme foram acontecendo os diálogos ficou evidente que essas diferenças de “estilos” de *Rap*, mais especificamente sobre o *Trap*, são importantes para Dingo:

A conversa vai se expandindo e ele começa a falar sobre a importância da tecnologia para o *Trap*. Ele então, recorda de programa de televisão antigo, fala que uma pessoa em uma entrevista brincava com o auto-tune, explica que era algo novo na época. A forma como o *rapper* vai falando percebo que parece algo que marcou muito ele ao assistir (Segundo encontro, 2022, p. 3).

Para além das diferenças técnicas, o *Rap* foi se transformando, de acordo com as necessidades de incorporar novos elementos. De acordo com Abu-Jamra (2020),

O trap se desenvolveu em um sentido que tenciona algumas dessas estruturas basilares, na relação entre construção rítmica e construção de sentido no uso da linguagem. Assim, à primeira audição, diversas das músicas que compõem esse subgênero, para muitas pessoas, são um tanto “incompreensíveis” – em uma abordagem “logocêntrica” da linguagem e do que se espera da linguagem poética na construção do rap. Estruturas são conformadas culturalmente, e a partir de tais estruturas, acontecem os jogos de improvisações, inovações e consolidações de estilos (Abu-Jamra, 2020, p. 95).

Ao entrar nas questões técnicas, fica evidente a importância de apontar quais são os elementos sonoros que constituem os subgêneros. Pode-se perceber que para o *rapper* esses elementos estão interligados com a produção musical. O *rapper* então chama a atenção para alguns elementos específicos do “*Trap*”: conta como a utilização de timbre, instrumentos, cadências, entre outros, determinam o subgênero e a forma de produzir as músicas.

O *rapper*, ao discutir a partir do seu ponto de vista sobre essas transformações musicais, traz uma concepção sobre apontar os sub gêneros em questão. Segundo o autor Willian E. Smith (2005), os gêneros musicais criados pelos afro americanos como o *Blues*, *Jazz* e o *Hip Hop* seguem a mesma estrutura cultural e que a forma como vemos diferenças entre esses gêneros estão interligadas com o pensamento da cultura ocidental. Dessa forma, percebe-se que as transformações do *Rap* para Dingo podem ter a ver com o modo de classificar a partir do pensamento ocidentalizado. Ao mesmo tempo, também pode-se ler esta

abordagem como uma busca por legitimação e territorialização do conhecimento, nas suas ramificações - algo próprio de gêneros afrodiáspóricos.

Conforme o rapper vai aprofundando sobre os estilos de *Rap*, noto que, assim como acontecem as misturas de gêneros como o samba *rock*, no *Rap* não é diferente: “Ele então coloca várias músicas de “*funk*” com “*drill*”, evidenciando as mudanças técnicas de produção musical” (Segundo encontro, 2022, p. 3). Essas conexões do *Rap* com outros gêneros também mostram que ele não é estático e está em profunda transformação.

Conforme Dingo ia dialogando e aprofundando sobre os estilos gerados a partir do *Rap*, percebi algumas diferenças técnicas utilizadas para trazer uma sonoridade intencional para o caráter da música. Esse é o caso, de quando o *rapper* fala sobre o *Boom bap*, trazendo músicas pra mostrar esse estilo. Vale ressaltar que o *Boom Bap* é frequentemente narrado como um estilo de produção de *beats* proveniente da costa leste dos Estados Unidos, marcados pelo uso dos tambores bumbo e caixa bem evidentes e pelo uso constante de *samples*. Nesse sentido, o *boom bap* é um estilo que utiliza-se de instrumentos percussivos e também o *sample*, incorporando ritmos musicais em sua criação, levando também em consideração o andamento da música. Michel Brasil (2022) ao dialogar sobre o *boom bap* e suas características, informa que o subgênero se trata de um estilo de produção

que conta com uso frequente de timbres de bateria acústica, geralmente extraídos de drum brakes de bandas de soul e funk, assim como outros samples de grupos das décadas de 1960 e 1970. Os beats boom bap possuem BPMs que geralmente variam entre 80 e 96. Não se usam muitas camadas de samples [...]. (Brasil, 2022, p. 136).

Justamente quando falava sobre *Drill*, que havia emergido o assunto do “*Boom Bap*” e *Boom Trap*”, explica então que esses subgêneros estão interligados ao *Trap* (Segundo encontro, 2022, p. 3):

Ele vai até o notebook e procura uma música pra me mostrar, ele então coloca um *Drill* feito aqui na cidade, ele comenta que foi o primeiro *Drill* feito aqui em Bagé-RS, pelo “Gringo”, seu amigo, como comenta o *rapper*, “ele é referencia no *Rap* na cidade” e como ele explica “esse veio da gringa”. (Segundo encontro, 2022, p. 3).

Em algum momento do segundo encontro, Dingo fez uma conexão com grupos *Raps* que utilizaram a tecnologia em suas criações musicais, como o “*sample*”. Trouxe, na ocasião, exemplos de vários “*trappers*”, tantos os atuais como os primeiros a desenvolver esse subgênero. Conforme ele ia aprofundando sobre as diferenças de gêneros e as transformações musicais, o assunto era levado para a diferença de produção musical entre estados brasileiros, o que levou-o a comentar que cada lugar carrega sua cultura local. Do *Rap* ao *funk*, discutimos também sobre a diferença do *funk* paulistano e o *funk* carioca.

Parece pertinente que esses diálogos sobre as diferenças e semelhanças entre os subgêneros e estilos dentro do *Rap* tenham levado a reflexões sobre as variações linguísticas de cada lugar e cultura, junto a meu interlocutor. Maria A. dos Santos Soares (2013) explica que a diversidade linguística de uma sociedade que utiliza a mesma língua, mas com variações nos jeitos de falar, está relacionada a uma tensão entre um “modelo discursivo hegemônico e as novas construções de fala que os sujeitos tecem no contexto de suas interações sociais” (p. 160-161). Assim, esta tensão não é apenas uma variação da língua, carrega consigo suas “expressões”, “qualidades rítmicas” e “entonativas” utilizada nas falas para evidenciar a “distintividade cultural construída” nas situações de fala e acentuada através das interações dos sujeitos. Os seguintes trechos de meus relatos trazem esta reflexão de Dingo sobre o papel dos diferentes territórios e referências na constituição dos saberes *rappers* de Bagé:

O som volta a preencher o ambiente e o rapper vai fazendo alguns comentários sobre a música. Ele coloca o cypher “Poetas do poço” feita pela(os) rappers Fill, Zudzilla, Guido CNR, Pok Sombra, Pérola Negra. Explica também que os rappers são todos do Rio Grande do Sul (Primeiro encontro, 2022, p. 2).

Ele coloca então o primeiro rap que escutou na vida. Explica que a rima do grupo “Da Guedes” [grupo de Porto Alegre] era muito complicada de rimar. O som muda e ele coloca o som do “Press”, um rapper de Bagé que é ativista na cena e se envolve em vários projetos além de ser um cara “daora” como pessoa. Como relata o Dingo, foi o “Press” que te [me] ensinou a rimar (Primeiro encontro, 2022, p. 3).

O som segue e o rapper coloca uma *cypher* do “Dino” e outros músicos aqui de Bagé. A trilha sonora toma conta do lugar e de som em som vou compreendendo suas referências musicais. O *rapper* Dino é meu amigo e parceiro também de vários projetos musicais há um bom tempo. Logo ele coloca um Cyfer com a Nagila e a “Nix” rapper foda ativa na cena de Bagé também (Primeiro encontro, 2022, p. 3).

As referências sonoras, portanto, mostram não apenas como Dingo constrói seu aprendizado de *Rap* a partir de um contexto distante dos grandes centros de produção, mas também como amplia seu repertório ao fazer dialogar diferentes subgêneros do *Rap* e pessoas. Essa flexibilidade, já apontada na introdução deste trabalho, revela uma característica fundamental do artista: a capacidade de transitar entre estilos, absorvendo elementos diversos e ressignificando-os em sua prática. Nesse sentido, o *Rap* aparece como um espaço privilegiado de versatilidade, que possibilita ao *rapper* tanto afirmar sua identidade dentro do gênero quanto expandir suas fronteiras musicais, construindo uma trajetória singular em Bagé.

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre os saberes musicais do *Rap* a partir de um determinado território, como no interior do Rio Grande do Sul, contribuiu na compreensão das diversas possibilidades de transmissão de conhecimentos desenvolvidos por diferentes vias e que estão interligadas às questões sociais e culturais. Acredito que é necessário pensar no potencial dessas práticas para o desenvolvimento e compartilhamento de diferentes saberes musicais em diferentes locais do Brasil e no campo da Educação Musical.

Ao finalizar esta pesquisa, compreendo que acompanhar a perspectiva de Dingo sobre os saberes músico-sociais no *Rap*, a partir dos encontros musicais, ultrapassou os limites de uma investigação acadêmica, configurando-se também como uma experiência transformadora para minha trajetória como músico e educador, considerando o meu percurso social e posicionalidades. A escolha pela perspectiva etnográfica foi fundamental, pois me permitiu não apenas observar, mas vivenciar práticas, escutas e reflexões junto ao interlocutor. Essa inserção possibilitou compreender dimensões que dificilmente seriam acessadas por uma pesquisa distanciada, reafirmando a importância da etnografia na música como metodologia que valoriza a experiência, o contexto e a voz dos sujeitos.

Os apontamentos evidenciaram que, para compreender o *Rap* como campo de saberes músico-sociais, é indispensável reconhecer sua pluralidade de subgêneros, bem como os contextos culturais e sociais que os atravessam. Esse aspecto se mostra essencial também para a prática docente: o educador que se dispõe a trabalhar com o *Rap* precisa ir além das técnicas, reconhecendo o significado simbólico, histórico e social que cada subgênero carrega. Essa compreensão amplia a legitimidade da prática pedagógica e aproxima a educação musical das realidades concretas dos sujeitos.

Este trabalho impactou fortemente minha trajetória como músico. O contato direto com Dingo, os processos de aprendizagem compartilhados e a escuta das referências sonoras que compõem seu cotidiano me mostraram novas formas de entender a música, ampliando minha percepção sobre o papel social do músico e sobre o valor da oralidade, da escuta e da coletividade. Foi uma experiência que me ensinou tanto quanto investiguei, deixando marcas profundas na minha forma de me relacionar com a música e com a educação.

Por fim, cada capítulo trouxe contribuições interpretativas fundamentais. O primeiro, ao descrever os encontros musicais, apresentou a experiência inicial e a construção de vínculos; o segundo, ao analisar os fundamentos músico-sociais, destacou a centralidade da coletividade, sentimento e improvisação como valores musicais indissociáveis da dimensão social e cultural no aprendizado do Rap; e o terceiro, ao discutir as referências sonoras, revelou como a escuta e a multiplicidade de estilos e a noção de território constituem um repertório essencial para a prática artística. Essas categorias, juntas, permitiram compreender o *Rap* como uma pedagogia viva, que ensina pela palavra, pelo ritmo, pela experiência e pelo contexto social em que está inserida.

Assim, considero que este trabalho reafirma a relevância do *Rap* não apenas como manifestação artística, mas como prática educativa e cultural de grande potência, capaz de formar sujeitos críticos, criativos e conscientes de seu papel na sociedade. Refletir essa imersão no contexto do *Rap* de Bagé com um olhar voltado para o *Rap* da fronteira sul do país, mostra-se relevante pois aponta as multiplicidades de conhecimento no *Rap* que estão interligadas também à territorialidade, e impacta diretamente na criação musical.

Por fim, posso dizer que essas trocas de conhecimentos por meio dos encontros com o rapper Dingo contribuíram para as minhas criações musicais, sendo elas duas composições em ritmo da rima, acionando referências sonoras, base instrumental de apoio, entre outros elementos que aprendi com Dingo.

A seguir - e como finalização deste trabalho - apresento uma rima de *Rap* que foi inspirada nessas trocas de conhecimentos que tive por meio dos encontros com o rapper Dingo. É importante relatar também que essa letra foi feita em um momento que passei por alguns desafios e que refletiu diretamente na composição da letra.

[verso 1]

*Na soma de cada palavra, versos e poemas*

*Me encontrei em certos dilemas que a vida me fez enxergar*

*Em cada labirinto sozinho que esquivei do medo e anseio*

*Fui aprendendo com o tempo e o tempo me fez mudar*

*[verso 2]*

*Nessa selva de pedra sem amor nem empatia*

*A ferida me ensina uma lição de vida*

*Insista, não seja covarde e mesmo que seja tarde*

*A alma padece se você não se revolucionar*

*[verso 3]*

*não acredite no que eles te vendem*

*talvez a própria dor nos molde*

*a ser alguém mais forte*

*na zona sul ou zona norte só peço que seja forte*

*porque, deus está olhando por ti*

*[verso 4]*

*sem valor mais com amor, cuidou das pessoas ao seu redor*

*e nunca só ele seguiu a vida*

*foi estancando a ferida*

*de muitos que ainda, estão aí na correria*

*[refrão]*

*Se eu pudesse mudar o mundo não estaria em luto por muitos*

*que desde cedo aprendeu o que é sofrer*

*sem saber, sem perceber, foi pra batalha pra morrer*

## REFERÊNCIAS

- ABU-JAMRA, Guilherme. *Voz e verdade: caminhos e ressonâncias no rap*. 2020. 170 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.
- AZEVEDO, Adailton Magno. No ritmo do rap: música, oralidade e sociabilidade dos rappers. *Projeto História*, São Paulo, n. 23, p. 225–243, 2001.
- BLUE NOTE. In: *WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre*. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Blue\\_note](https://pt.wikipedia.org/wiki/Blue_note). Acesso em: 10 out. 2024.
- BRASIL, Michel. *Geração Boom Bap: sampling e produção musical de rap em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais (EdUEMG), 1. ed., 2022.
- CHIZZOTTI, Antônio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1995.
- GARCIA, Allysson Fernandes. *O rap e a revolução: práticas musicais e identidade no “período especial cubano”*. XXVI Simpósio Nacional de - ANPUH. São Paulo, junho de 2011.
- LOPES, Antoniel Martins. *Performances musicais da afrodíaspóra: um estudo etnomusicológico entre as múltiplas vivências das juventudes negras de Bagé-RS*. Porto Alegre, 2024. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2024.
- LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.
- PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os “Bambas da Orgia”*. 1998. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.
- SMITH, William E. *Hip Hop as Performance and Ritual: biography and ethnography in underground hip hop*. Victoria, B.C.: Trafford Publishing, 2005.
- SOARES, Maria Andrea dos Santos. *Na base do muque e da onda: estudo etnográfico das performances da fala e do gestual dos rappers da Alvo – Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre*. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto

Alegre, 2007.

SOARES, Maria Andrea dos Santos. 'Tá na base: etnografia das performances da fala e do gestual dos rappers da Alvo. In: LUCAS, Maria Elizabeth (Org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade cultural*. Porto Alegre: Marco Visual, 2013. p. 143-170.

SOUZA, Jusamara et al. Práticas de aprendizagem musical em três bandas de rock. Belo Horizonte: *Per Musi*, V.7, 2003. p. 68-75.