



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTE - ICHCA**  
**CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA – LICENCIATURA**

**JOÃO PAULO DE CARVALHO RAMOS**

**A MÚSICA COMO MOVIMENTO URBANO E EXPRESSÃO SOCIAL**  
**DA PERIFERIA DE MACEIÓ**

**MACEIÓ, AL**  
**2020**

**JOÃO PAULO DE CARVALHO RAMOS**

**A MÚSICA COMO MOVIMENTO URBANO E EXPRESSÃO SOCIAL  
DA PERIFERIA DE MACEIÓ**

Trabalho de Conclusão de Curso elaborado como requisito necessário à obtenção do título de Licenciatura em Educação Musical pelo Curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Alagoas.

**Orientadora: Professora Dra. Débora Borges da Silva**

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

R175m Ramos, João Paulo de Carvalho.  
A música como movimento urbano e expressão social da periferia de Maceió / João Paulo de Carvalho Ramos. – 2020.  
60 f

Orientadora: Débora Borges da Silva.  
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Música) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes. Maceió, 2020.

Bibliografia: f. 57-60.

1. Música. 2. Movimentos sociais urbanos. 3. Periferias - Maceió (AL). 4. Rap (Música). 5. Reggae. I. Título.

CDU: 78(813.5)

**JOÃO PAULO DE CARVALHO RAMOS**

**A MÚSICA COMO MOVIMENTO URBANO E EXPRESSÃO SOCIAL DA  
PERIFERIA DE MACEIÓ**

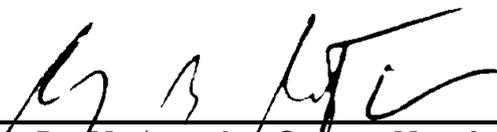
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de  
Música Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas,  
como requisito parcial para obtenção do título de  
Licenciado em Música.



---

**Professora Dra. Débora Borges da Silva (Orientadora) – UFAL**

**BANCA EXAMINADORA:**



---

**Professor Dr. Marcos dos Santos Moreira - UFAL**



---

**Professor Dr. Renan Colombo Simões - UERN**

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho aos meus ancestrais e aos meus avôs: João Ramos dos Reis e Severino dos Santos (in memoriam) homens de força e personalidade que muito me inspiraram bem como suas esposas: Antônia Ferreira dos Santos e Maria da Glória Gomes dos Reis mulher que me criou e me proporcionou saber e sustento. Dedico a todos que apoiaram minha jornada bem como todos aqueles que mesmo diante de adversidades insistem em alcançar seus objetivos.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a força e energia universal que denomino de Deus, por permitir minha existência, por me dar força, oportunidade e capacidade de realizar este trabalho.

Agradeço a Ozanete Ferreira, pessoa que muito admiro por seu exemplo de vida e sua obstinação, por seu apoio e incentivo. Amiga que esteve do meu lado nesta trajetória árdua e que nunca me deixou desistir e que nunca se queixou por fazer inúmeras leituras para mim em decorrência de minha deficiência visual. Obrigado por passar horas e horas me ajudando e por nunca se queixar.

Agradeço a Givaldo Santana, por seu apoio, confiança e crédito em minhas escolhas.

Agradeço a Evelyn Ferreira, companheira que sempre me incentivou e lutou junto a mim na vida e nesta caminhada acadêmica.

Agradeço aos meus irmãos Luiz Eduardo e Marcus Gabriel bem como meus pais Ana Aparecida e Lupércio de Carvalho, por me apoiarem neste caminho e por auxiliarem em meu traslado às atividades e ambiente acadêmico.

Agradeço a Lavínia por sua compreensão dos momentos de ausência de seus familiares em decorrência do auxílio fornecido a mim durante esta jornada acadêmica.

Agradeço aos amigos e companheiros acadêmicos que direta ou indiretamente me auxiliaram e contribuíram para minha formação.

Agradeço a todo o corpo docente que, mesmo com todas as dificuldades presentes na academia, sempre desenvolveram maneiras para que eu tivesse uma avaliação justa em decorrência de minha deficiência visual.

Agradeço a minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr. Debora Borges por seu apoio e suporte.

Meu muito obrigado a todos!

*“Quando o som da trombeta for mais forte e ouvirdes a sua voz, todo o povo soltará um grande clamor e a muralha da cidade desabarará. Então o povo tomará {de assalto} à cidade, cada um do lugar onde estiver.” (Josué - 6:5. Escrituras Sagradas).*

## RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo a música como movimento urbano e expressão social e desenvolve uma reflexão acerca desses espaços de participação e da expressividade tanto dos usuários quanto dos artistas que fazem parte desse contexto cultural no bojo da sociedade atual. A pesquisa desenvolvida tem como base a análise das origens dos gêneros musicais advindos da periferia, através da etnomusicologia e de outras áreas de conhecimento, bem como de seus desdobramentos no campo social, político e musical. Esse espaço de desenvolvimento do indivíduo inserido nos bairros periféricos, possibilitou que suas demandas fossem expressas; ao passo que representa um espaço concreto para que suas necessidades sejam postas, na forma de arte e música. também se configuram enquanto resistência em múltiplos âmbitos, tendo em vista que os gêneros aqui estudados, especificamente, sofrem os mesmos preconceitos vivenciados por aqueles que os produzem e os reproduzem. O trabalho abordará aspectos ligados a etnomusicologia como suas práticas e desdobramentos em uma breve contextualização histórica. Apresentará uma sucinta trajetória de estilos musicais como o Rap e o Reggae e tratará a respeito de algumas produções musicais desenvolvidas e difundidas em localidades periféricas da cidade de Maceió que se utilizam dessas vertentes musicais, bem como aspectos políticos que influenciam nessas produções.

**Palavras-chave:** música, movimento urbano, periferia, expressão social, Rap, Reggae.

## ABSTRACT

This work has as its object of study music as an urban movement and social expression and develops a reflection about these spaces of participation and expressiveness both of the users and of the artists who are part of this cultural context in the midst of today's society. The research developed is based on the analysis of the origins of musical genres from the periphery, through ethnomusicology and other areas of knowledge, as well as their developments in the social, political and musical fields. This space for the development of the individual inserted in the peripheral neighborhoods, enabled his demands to be expressed; while it represents a concrete space for your needs to be put, in the form of art and music. they are also configured as resistance in multiple areas, given that the genres studied here, specifically, suffer the same prejudices experienced by those who produce and reproduce them. The work will address aspects related to ethnomusicology as its practices and developments in a brief historical context. It will present a succinct trajectory of musical styles such as Rap and Reggae and will deal with some musical productions developed and disseminated in peripheral locations in the city of Maceio that use these musical strands, as well as political aspects that influence these productions.

**Keywords:** music, urban movement, periphery, social expression, Rap, Reggae.

**LISTA DE TABELAS**

<b>Tabela 1.....</b>	<b>24</b>
<b>Tabela 2.....</b>	<b>24</b>
<b>Tabela 3.....</b>	<b>25</b>
<b>Tabela 4.....</b>	<b>26</b>

## LISTA DE SIGLAS

**DJ / DJ's** – “*Disc Jockey*” – Aquele que opera os discos.

**MC' / MC's** – Deriva do antigo Celta: “*Makko-s*” – filho(a) ou filhos(as);

**MC / MCs** – Mestre de Cerimônia; Termo designado a um cantor de *Rap* ou *Funk*.

**NSC** – Neurônios Subconsciente.

**RAP** – “*Rythm and Poetry*” – ritmo e poesia. No Brasil também conhecido como: Realidade Através de Palavras.

**R&B** – *Rhythm and blues*.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2. ETNOMUSICOLOGIA, UM BREVE PERCURSO</b> .....	16
<b>2.1 Reflexões e diálogos sobre as práticas etnomusicológicas</b> .....	23
<b>3. O PROCESSO DE ORGANIZAÇÃO POLÍTICA E SEU REFLEXO NO MEIO MUSICAL DAS PERIFERIAS DE MACEIÓ</b> .....	30
<b>3.1 O Rap e o Reggae: trajetória, estilo, força e resistência</b> .....	35
<b>4. O RAP E O REGGAE COMO MANIFESTAÇÃO DA MÚSICA URBANA EM MACEIÓ</b> .....	42
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	54
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	56

## 1. INTRODUÇÃO

A música é uma forma de expressão. Sabemos que desde os primórdios dos tempos a música permeia a vida do homem em quase todos os aspectos: religioso, ritualístico, bélico entre outros. Dessa forma, não podemos fugir da sua presença em quase todos os espaços ocupados pelo homem, em casa, na escola, na igreja, nos clubes, nos bares e até mesmo nos hospitais.

A música é uma forma fundamental de comunicação humana - assim como outros animais, os seres humanos usam sons articulados para se comunicar. Estamos musicalmente “atenados” desde o nascimento; recém-nascidos reagem à entonação e os bebês perto dos seis meses de vida são capazes de reconhecer estruturas musicais e identificar notas erradas (...) ... evidente e inquestionável que a música produz “sentidos” e transmite significados. (SHUKER, 1999, p.72).

Percebemos que essa forma de expressão possui determinada acessibilidade que atinge praticamente todos os níveis das camadas sociais, pois está constantemente a nossa volta, nos envolvendo de tal maneira que é quase impossível não se falar de música quando, por exemplo, em momentos de socialização. Existe hoje no mercado uma grande variedade de vertentes musicais derivadas possivelmente da antiga dicotomia: Erudito/Popular. Algumas dessas vertentes originam-se do estímulo das mídias enquanto que outras nascem e se propagam simplesmente através de um processo que se inicia de um pensamento de um indivíduo até a formação da ideologia de um povo. De acordo com Marilena Chauí:

A linguagem é um instrumento do pensamento para exprimir conceitos e símbolos, para transmitir e comunicar ideias abstratas e valores. A palavra é uma representação de um pensamento, de uma ideia ou de valores, sendo produzida pelo sujeito pensante que usa sons e letras com essa finalidade. (CHAUÍ, 1995, p.142).

Segundo a autora acima citada podemos exprimir nossas ideias e pensamentos por meio da linguagem, a linguagem a que me refiro nessa pesquisa é a musical com a qual o sujeito pensante transmite suas ideias e valores.

Utilizando como base os grupos de referências musicais encontrados em regiões periféricas de Maceió, o interesse por este trabalho surgiu a partir de experiências pessoais ligadas a esses contextos musicais. Em minha infância, por volta dos 10 anos de idade, ouvia tais sonoridades emergindo da “Grotta do

Rafael” (uma das periferias que cercavam a região em que morava) e isto despertava certo anseio e curiosidade diante de tal peculiaridade. Lembro de sempre parar o que estivesse fazendo para tentar ouvir e entender que sonoridade era aquela e como aquele som de tão longe conseguia, através do vento, chegar até ali. Muitas vezes passava a tarde inteira ouvindo esses sons em um quarto no primeiro andar da casa da minha avó ou quando a sonoridade era mais difícil de ouvir ia para o telhado da casa e lá ficava ouvindo e tentando descobrir como poderia fazer para ter acesso àquela música. Meu interesse por esse estilo musical cresceu e me acompanhou em meu desenvolvimento, onde fui descobrindo que mais do que sons organizados, essa linguagem tinha o papel de veicular a mensagem de uma classe social.

Com base nesta reflexão propus esta pesquisa, a fim de investigar, registrar e compreender as influências e motivações de alguns desses movimentos musicais que representam determinados bairros e periferias da capital alagoana através de um estudo etnomusicológico, utilizando recortes e entrevistas em uma tentativa de reunir informações a respeito de um assunto ainda pouco explorado no contexto acadêmico-musical de Alagoas. Tendo em vista a importância desses movimentos musicais e sua reverberação nesse contexto, este trabalho pretende mostrar a relevância da expressividade musical em alguns bairros e periferias, levantando assim, questões sobre valorização cultural, predominâncias rítmicas, vertentes e valores musicais, segregação musical e social, música como ferramenta de libertação, e desse modo, desmitificar paradigmas existentes no movimento musical em questão.

A partir da observação de alguns grupos que misturam diferentes estilos musicais como: *Reggae, Rap, Ragamuffin, Soul, Hip hop, Dancehall*, música eletrônica entre outros, foram escolhidos alguns grupos que representam Maceió nestes segmentos musicais e que retratam de maneira crítica as mazelas da sociedade e dessa forma emergem como uma espécie de grito de expressividade e criatividade oriundo de contextos periféricos. Esse “grito” pretende trazer à tona uma cultura que de certa forma é desvalorizada em âmbito geral, entretanto, na periferia torna-se necessário para que a cultura local alcance uma amplitude que perpasse para além dos “muros” imaginários que separam duas realidades contraditórias. Sendo a cultura um instrumento de libertação e um modo de transformar a realidade de qualquer indivíduo de uma

determinada situação para outra, podemos inferir que a música, sendo parte dela utiliza-se de uma linguagem universal e que pode expressar de maneira satisfatória os pensamentos e inquietudes de uma classe considerada marginalizada. Depreende-se do que fora dito que:

Somente homens e mulheres, como seres 'abertos', são capazes de realizar a complexa operação de, simultaneamente, transformando o mundo através de sua ação, captar a realidade e expressá-la por meio de sua linguagem criadora. (FREIRE, 2015.)

A realidade das diferentes classes existentes na sociedade, seus costumes, culturas e ações, estão associadas ao modo de produção (capitalista) em que vivemos, e que por sua vez, visa a acumulação do capital em seu seio, produzindo e reproduzindo uma gama de desigualdades. Essas desigualdades se expressam como consequência do referido sistema, e podemos afirmar que se fazem presente nesse ciclo as mais variadas mazelas e expressões dos problemas sociais tais como: a fome, a precariedade, e a ausência de direitos básicos como: moradia, saúde, educação e lazer, e que cotidianamente atingem de diferentes formas as classes dominadas e oprimidas. Levando em consideração os problemas sociais acima citados e os locais onde predominantemente acontecem, pudemos observar que é uma temática recorrente tanto no discurso cotidiano quanto nas composições musicais e esse olhar voltado para essas questões é a gênese da problematização da referida pesquisa. Além do que já foi explicitado consta também a questão do processo criativo e das produções musicais das periferias de Maceió, que apesar de não serem devidamente valorizadas por uma parcela da sociedade merecem uma atenção especial deste pesquisador que acredita tratar-se de gêneros musicais que viabilizam um acordo entre um pensamento e a ideologia de um povo e uma voz que se torna necessária para a obtenção de uma importância na expressividade de uma classe que emerge na decisão de ser ouvida. Essa notoriedade dos estilos musicais provenientes da periferia e anteriormente citados neste trabalho é obtida através da mídia que já percebeu ser particularmente atrativa para outras instâncias da sociedade no sentido da obtenção de lucro sem contanto, estar vinculado ao verdadeiro propósito dos grupos que efetivamente dão crédito a sua verdadeira ideologia libertária. Sendo assim, podemos ver que:

O pobre é pop. A periferia é o centro do mundo. E a música popular brasileira nunca mereceu tanto ser chamada assim – embora esteja cada vez mais distante de um certo totem conhecido como MPB. A expansão da classe média tem impacto evidente sobre os padrões de consumo no Brasil, inclusive cultural. Mas o protagonismo das classes C, D e E nos novos fluxos de produção e circulação de música não é efeito colateral de um aumento da renda familiar, simplesmente. A periferia (cultural, social ou econômica) do Brasil cansou de esperar o seu lugar ao sol. E tomou pra si o direito de dizer e fazer o que quer, do jeito que pode, sabe e gosta. (VALE,2013)

Sendo assim, o presente trabalho abordará em seu primeiro momento uma contextualização histórica sobre a etnomusicologia, sua trajetória e seus conceitos, bem como sua efetiva importância enquanto área de conhecimento e ferramenta de pesquisa no âmbito musical. O segundo momento tratará brevemente a respeito do processo de organização política e como este incide diretamente no âmbito periférico, bem como os manifestos musicais que emergem destes lugares, trazendo à tona aspectos históricos e ideológicos de vertentes musicais como o *Rap* e o *Reggae*, assim como alguns de seus principais atores. No terceiro e último momento iremos discorrer sobre grupos musicais de Maceió que se apropriam do contexto urbano na produção de suas músicas e as utilizam como um mecanismo de expressão social da periferia.

## **2. ETNOMUSICOLOGIA, UM BREVE PERCURSO**

Este capítulo tem como objetivo explicitar de maneira sucinta, a trajetória da Etnomusicologia enquanto área de conhecimento, buscando destacar as principais partes que constituem esse campo de pesquisa, que apesar de relativamente novo ao que concerne aos estudos no Brasil, surge com o potencial de estreitar o diálogo com os povos formadores da diversidade sociocultural do país. Sua relação com o histórico de lutas contra a opressão, escravidão e coerção é o motivo principal da escolha que fora feita neste trabalho, dado que, os sujeitos objetos deste estudo advêm das camadas mais simples da nossa cidade, onde, geralmente são esquecidos e confinados em certos guetos juntos com a sua cultura, arte e, no caso do nosso interesse específico: sua música. Subsidiar esta pesquisa em uma perspectiva etnomusicológica nos permitirá senão desvendar, ao menos observar ações que poderão transformar pela prática ativista o surgimento de agentes e vozes outrora silenciadas. Poderemos observar que:

A dimensão política aqui ressaltada tem resultado em novos tipos de associação, fortemente assentada na interdisciplinaridade, entre pesquisadoras e pesquisadores suas interlocutoras e seus interlocutores não titulados academicamente no sentido convencional da palavra, motivando, por exemplo, a criação, em 2007, do grupo de estudos de etnomusicologia aplicada do *International Council for Traditional Music (ICTM)*, refletindo um crescente interesse nesses novos experimentos por parte de estudantes em programas de referência no campo da etnomusicologia. (ARAÚJO, P. 17, 2016).

Sendo esta pesquisa pautada nos moldes da etnomusicologia, faz-se necessário a priori, tentar explicar em linhas gerais o que designa o termo “etnomusicologia”, que se refere ao estudo da música de diferentes culturas ao redor do planeta. Em 1885 Guido Adler publicou um artigo: “Alcance, métodos e objetivos à musicologia”, que é considerado como a pedra fundamental da musicologia moderna. Esse artigo propõe a divisão da musicologia em dois grandes campos, a saber: musicologia histórica e musicologia sistemática. Pouco tempo depois esses dois campos foram subdivididos em vários outros. Da Musicologia histórica surge então, a Paleografia musical (estudo das notações), categorias históricas e evolutivas de suas formas, as regras de composição de cada época e, por fim, a organologia dos instrumentos musicais. Em contrapartida, da Musicologia sistemática, nascem as leis históricas da melodia, ritmo e harmonia, a Estética, a Psicologia da música e ainda a Educação musical trazendo em seu bojo a harmonia, o contraponto, a composição, a orquestração e a interpretação.

Atualmente a lista se tornou bem maior com a inclusão de vários outros campos de pesquisa às quais nos reportaremos mais adiante neste trabalho. É preciso frisar, porém, que apesar dessa separação entre: musicologia histórica e musicologia sistemática (segundo Guido Adler) essa cisão nada tem a ver com a futura divisão entre musicologia e etnomusicologia, pelo contrário:

A ciência histórica da música objetivava o estudo das notações, formas musicais e leis da arte de períodos históricos particulares, enquanto a ciência sistemática da música se debruçava sobre teoria, estética e pedagogia musical. Adler chamou a atenção para um novo e promissor campo de estudos adjacentes à musicologia sistemática, cuja tarefa era comparar com viés etnográfico a música de diferentes povos. A este campo ele chamou: ciência comparada da música ou musicologia comparada. (PIEIDADE, 2010)

A etnomusicologia, essa área de conhecimento que já fora anteriormente conhecida como musicologia comparada (sub-ramo da musicologia sistemática) ou ainda, etno-musicologia ficou popularizada com esse nome a partir de 1950

com o trabalho do pesquisador Jaap Kunst quando este o usou como subtítulo de um livro de sua autoria (*Musicologic: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities*), publicado nessa mesma data. Desde então, os etnomusicólogos levaram um longo período em meados do século XX à procura da definição do que seria a etnomusicologia. Muitos equívocos surgiram com relação às nomenclaturas e os teóricos tiveram certa dificuldade em encontrar um consenso quanto a um termo mais apropriado à área de conhecimento que, de algum modo despertava interesse no meio acadêmico. Desse mesmo modo, também se encontrava problemas quanto ao “real objeto de pesquisa”, já que, abriu-se um grande leque de possibilidades no que se refere ao entrelaçar de outras ciências, de disciplinas que atrelavam-se à etnomusicologia como se ao invés de objetivar fortalecê-la, passasse a retirar-lhe a autenticidade, embora isso não tenha sido comprovado efetivamente. Por isso a etnomusicologia:

Passa dessa forma a ser considerada naturalmente interdisciplinar, pois estando ‘recheada’ de ferramentas de pesquisas emprestadas e compostas, que começaram da composição de teorias e métodos de suas disciplinas e ciências parentais, tais como: a sociologia, a antropologia, a linguística e a etnografia, entre tantas outras que aqui não citamos, tomou-lhes então de certa maneira suas características. (MUKUNA, p14, 2008.)

Não obstante o fato de ser “naturalmente” interdisciplinar, a etnomusicologia pode e tem muito a acrescentar ao conhecimento da sociedade e do meio acadêmico, ao aproximar as artes contemporâneas, buscando uma maior compreensão, percepção e interação com as mesmas. Dessa forma:

Ainda que pareçam marcadamente de cunho etnográfico, as pesquisas e práticas etnomusicologias no Brasil incorporaram em seus procedimentos um vínculo com as políticas públicas, com a mobilização social, com a proteção de territórios e saberes, com o cotidiano da violência urbana e da violência simbólica e com a urgência que marca a sobrevivência de alguns dos povos com os quais elas trabalham e se solidarizam. (LÜHNING e TUGNY, 2016)

Dessa maneira caso o pesquisador tenha a intensão de investigar com maior rigor uma determinada cultura com a qual ele não tenha certo grau de domínio ou conhecimento sobre fatos que a circundam, como por exemplo, o *Funk* ou o samba, precisará investigar não só a música como outros detalhes culturais, sociais e históricos. Isto certamente fará com que sua pesquisa tenha um teor de cientificidade que corresponderá à responsabilidade que lhe fora incumbida. Quando se escuta o termo etnomusicologia é quase inevitável não

causar estranhamento, principalmente se o indivíduo não estiver inserido no contexto musical acadêmico, pois além de soar complicado (no falar), complexo (no entendimento) e multifacetado em seus sentidos, faz parecer aos desavisados que os etnomusicólogos tem por objeto de pesquisa a música ou a cultura daqueles povos distantes de nossa realidade: pigmeus, aborígenes ou tuaregues por exemplo. Todavia e apesar de alguns escolherem esses povos para pesquisar sua música, bem como todo o contexto que lhes interessa, outros poderão optar pelas músicas produzidas pelas tribos urbanas contemporâneas, tais quais as existentes nas periferias de Maceió, sendo esta minha escolha neste trabalho. E tudo isso a etnomusicologia dá conta de pesquisar sem correr o risco de desvalorizar nenhum dos objetos de pesquisa escolhidos:

De fato, essas percepções limitadas de cultura que muitas vezes ignoram a diversidade cultural do país, entendem as expressões culturais tradicionais como 'folclore', bem como entendem muitos dos gêneros musicais recentes inseridos no contexto comercial e midiático como 'música ruim'. Mas essas percepções se pautam em histórias diversas, relacionadas com a complexa trajetória sócio política do país. (LÜHNING e TUGNY, 2016)

É uma prática recorrente ignorar a profusão cultural existente em nosso país e que inevitavelmente cresce a cada dia fazendo parte da realidade de muitos brasileiros, inclusive e particularmente na música que os cercam em seus cotidianos e que certamente não deverá ser caracterizada simplesmente como música ruim. Faz-se necessário observar não somente o fenômeno isolado do seu contexto histórico e social, é fundamental relacioná-lo a uma multifacetada perspectiva sociopolítica do país, que se encontra em constante movimento, assim como o povo, que a exemplo da língua (com maneiras distintas de falar, todas legítimas) elege a sua música. E esse acontecimento não deverá deixar de ser observado.

É bem verdade que sabemos da existência dessa música (a música ouvida e criada na periferia) e ao tomarmos consciência dessa existência não devemos nos isentar de, pelo menos, nos darmos o direito de conhecê-la, digo, em todos os seus aspectos (social, histórico, político, territorial) enumerados através dos critérios da Etnomusicologia, evitando assim que o objeto dessa pesquisa seja estudado simplesmente de maneira fenomenológica, separada de outras partes importantes e imprescindíveis que tentarão explicar o *porquê* e o *para quê* dessa música existir. O movimento urbano que já fora mencionado

anteriormente nesse trabalho, não se trata de qualquer movimento aleatório, já que o termo carrega um sentido um tanto quanto abrangente, mas dará enfoque à música urbana periférica predominante na capital Alagoana, a saber: o *Rap* e o *Reggae*, utilizados por grupos como Favela Soul, Tequila Bomb, Bobby CH, Vibrações Rasta e Neurônios Subconsciente conhecido através da sigla NSC.

Nosso intuito com essa pesquisa não objetiva derrubar antigas dicotomias já existentes, mas mostrar que essa parcela da população necessita dessa voz que efetivamente deve ser ouvida, e talvez essa possa ser a melhor maneira de se fazer ouvir, através da música, que precisa ecoar pra fora da sua zona de “conforto” cumprindo dessa maneira a missão a que fora destinada a se fazer ouvir fora dos guetos que habita, tendo assim a possibilidade de eclodir em outras bocas, outras consciências vindo a se tornar um discurso coletivo e principalmente uma consciência coletiva, não segregativa porque:

Devido à oportunidade que oferece especialmente aos tipos de homens excepcionais, a cidade grande tende a dissecar e desvendar à vida pública e de maneira maciça todos os traços e caracteres humanos normalmente obscurecidos e reprimidos nas comunidades menores. Em suma, a cidade mostra em excesso o bem e o mal da natureza humana. Talvez seja esse fato, mais do que qualquer outro, que justifica a perspectiva que faz da cidade um laboratório ou clínica onde a natureza humana e os processos sociais podem ser estudados convenientes e proveitosamente (PARK. 1976, P.67).

Podemos então aceitar essas regiões e as pessoas que nela habitam, como parte de uma vida natural de uma cidade, de um sistema urbano. Não devemos incorrer no equívoco que esse seja um lugar ou uma sociedade essencialmente criminosa ou anormal. É bem verdade que na maioria dessas regiões prevalece um código moral um tanto quanto divergente onde as pessoas que habitam são dominadas de uma maneira que outras pessoas de outras regiões não o são: por um gosto, por uma paixão ou por algum interesse que recai diretamente na natureza original do indivíduo. Que poderá ser algum tipo de arte como a música, a dança, o teatro ou um esporte. Essas regiões serão tanto diferentes de outras, quanto mais imediatos e fundamentais sejam seus interesses. Por esse motivo, essas diferenças tendem a ser devidas mais a um isolamento intelectual do que mesmo territorial. O que de maneira alguma diminui o desejo de se fazer notar, sobretudo e principalmente por intermédio de sua música. Músicas criadas a partir de cenas do seu cotidiano, aspirações e principalmente de uma consciência política germinada no interior deles mesmos, ainda que a maioria

esteja envolvida em um contexto desfavorável. Até porque o fato desses grupos habitarem o mesmo ambiente não garantem que possam ser simplesmente recrutados para uma causa coletiva, sem que haja previamente um convite, ainda que natural em que entrelaces de interesses se confundam e os estimulem a visualizar uma causa única e um objetivo maior. Neste caso específico a música servirá como a metáfora de uma grande catapulta que se for usada com muita força alcançará determinado domínio, necessário para romper os muros invisíveis que separam esses grupos sociais (periféricos) de outros que gozam de certo favorecimento, inclusive o midiático. Lutando basicamente sozinhos esses grupos são formados essencialmente entre amigos da mesma comunidade e falam a mesma língua, apregoam o mesmo discurso, o daqueles que talvez não conheçam a fundo as grandes teorias do mundo moderno, mas que por seus talentos e sensibilidades representam a voz de suas comunidades, sem que sequer (alguns) tenham frequentado uma universidade e isso não é algo que possa constrangê-los ou exaltá-los, trata-se apenas de um fato. Fato esse que nos leva a refletir que:

O indivíduo é reduzido a uma quantidade negligenciável, talvez menos em sua consciência do que em sua prática e na totalidade de seus obscuros estados emocionais derivados de sua prática. O indivíduo se tornou um mero elo em uma enorme organização de coisas e poderes que arrancam de suas mãos todo o progresso, espiritualidade e valores para transformá-lo de sua forma subjetiva na forma de uma vida puramente objetiva, (SIMMEL, 1976).

Obviamente não temos aqui a pretensão de desvalorizar o conhecimento acadêmico, entretanto não podemos desprezar a práxis, aquilo do qual poderemos nos apropriar por intermédio do fazer. Sabemos que o percurso disciplinar da etnomusicologia visa, a priori aprofundar-se na diversidade sociocultural e política de pessoas e grupos que vivem em posições minoritárias em relação às hegemonias geopolíticas e que vivem em contínuos processos de expropriação, territorial, patrimonial ou simbólica, sendo ela estatal ou privada segundo Luhning e Tugny (2016). Por esse motivo devemos deixar o mais claro possível a razão da escolha se tratar de uma pesquisa voltada pra etnomusicologia, na esperança de poder fortalecer a discussão sobre a diversidade cultural e musical no país, mais precisamente na cidade de Maceió. Em primeira instância buscaremos situar o leitor quanto ao significado do termo apresentando algumas definições.

### Segundo o Dicionário de Termos e Expressões da Música:

Etnomusicologia Disciplina da Musicologia que aborda a música em seu contexto histórico, sócio e cultural, combinando abordagens estéticas e antropológicas. O termo foi cunhado por Jaap Kunst no início dos anos 1930 para designar certo enfoque musicológico cujos princípios já se esboçavam no final do século XIX. (DOURADO, 2004).

### Segundo o Dicionário digital Infopédia da Língua portuguesa:

Etnomusicologia s. f. Estudo do fenômeno musical, para além da composição e da execução, em relação aos vários povos, com especial atenção para a estética musical, o ensino da música e a investigação de cada um deles. (INFOPÉDIA, 2019).

### Segundo o Dicionário Caldas Aulete da Língua Portuguesa:

Etnomusicologia s. f. Estudo das formas musicais de uma cultura, (em si mesmos e em seus aspectos socioculturais). (AULETE, 2011).

### Segundo a plataforma digital Apreciar Música:

Etnomusicologia s. f. Ramo da Musicologia que estuda cientificamente as músicas do mundo, tanto do passado como do presente, com especial ênfase para as influências culturais e raciais. (**Apreciar Música**, 2019).

Dessa forma é possível notar aspectos significativos que pautam esta área de conhecimento bem como à profusão de saberes que a envolvem, pois além do fato de ser naturalmente interdisciplinar, a etnomusicologia tem muito a oferecer à sociedade em propostas de aproximação das artes contemporâneas visando uma maior compreensão, percepção e interação com as mesmas. Uma outra definição da ideologia do termo diz que:

Todas as culturas se equivalem, não há, no interior de uma determinada cultura musical, produção inferior à outra; o que se precisa compreender é a significação que cada uma delas tem, no seio de 'certa cultura' para aqueles que a produzem e para aqueles que a escutam.(NATTIEZ, 2005, p.12.)

Sendo assim é preciso enxergar para além do que os teóricos da etnomusicologia denominam de “estranhamento” quando se trata dessa perspectiva de pesquisa. Apesar de não se tratar de algo tão “novo” nos estudos acadêmicos, esse ramo da musicologia muitas vezes não é “bem-visto”, talvez o fato se dê porque o mesmo está repleto de ferramentas de pesquisa tomadas de empréstimos de disciplinas tidas como suas irmãs, às quais nos referimos no início desse trabalho, o que de certa forma influenciaria beneficentemente a pesquisa, visto que visualizaria de uma maneira mais detalhada o aspecto musical de qualquer estilo, já que estariam observando de várias óticas, sob o

olhar das mais variadas áreas de estudos científicos. Por essa mesma razão Merriam afirma que a etnomusicologia contribui para:

Entender porque uma estrutura musical existe da forma como existe, precisando também entender como e porque o comportamento que a produziu é da maneira que é, e como e porque os conceitos que a subjazem a tal comportamento estão ordenados de tal maneira, de modo a produzir a forma desejada particular de som organizado. (MERRIAM, 1964, p.71)

Vemos claramente que tantas são as questões a serem respondidas diante da análise de uma produção musical com aspectos tão variados (sócio/culturais, comportamentais, históricos, territoriais) que pedem soluções advindas de campos que possuem determinadas similaridades. Todas essas disciplinas já citadas agregam-se à etnomusicologia para dar-lhe a capacidade necessária ao estudo da música em suas variadas formas de produção musical. O termo corresponde ao movimento de buscar os vários saberes que cercam essa produção musical. Busca responder questões tais: *Quando? Onde? Por quê? Para quem? Em que situação?* O que valoriza grandemente a pesquisa trazendo um maior teor de cientificidade ao trabalho e aproximando o pesquisador ao objeto de sua pesquisa.

Diante desse panorama, a presente pesquisa busca investigar as produções musicais advindas das periferias de Maceió tentando aliar os aspectos etnomusicológicos, dando-lhes o respaldo necessário para o encaminhamento da pesquisa em uma perspectiva que abrange não só a música, mas o contexto que a circunda.

## **2.1 Reflexões e diálogos sobre as práticas etnomusicológicas**

É possível observar que nos últimos anos os estudos musicais no Brasil deram importantes passos para a institucionalização da etnomusicologia, bem como o surgimento de associações e linhas de pesquisas específicas sobre o tema.

De acordo com Luhning e Tugny (2016), os quadros abaixo mostram as pesquisas em pós-graduação realizadas no Brasil com a participação de algumas universidades estrangeiras:

**Tabela 1**

<b>ETNOMUSICOLOGIA E ETNOMUSICÓLOGOS NAS UNIVERSIDADES BRASILEIRAS</b>
--

ATUAÇÃO DESDE 1990						
NOME	LOCAL DO DOUTORADO	ANO	ATUAÇÃO NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA IES:	DESDE	MESTRADOS ORIENTADOS	DOUTORADOS ORIENTADOS
Manuel Veiga	EUA	1981	UFBA	1990-2010	Cerca de 160, incluímos apenas as dissertações focadas na etnomusicologia, não considerando às voltadas mais para questões de antropologia, musicologia ou educação musical.	Cerca de 55 (idem)
José Jorge De Carvalho	Irlanda	1984	UNB (antropologia)	1989		
Rafael Bastos	USP (antropologia social)	1990	UFSC (antropologia)	1990		
Angela Lühning	Alemanha	1989	UFBA	1990		
Elizabeth Lucas	EUA	1990	UFRGS	1990		
Marcos Branda Lacerda	Alemanha	1988	USP (musicologia)	1995		
Samuel Araújo	EUA	1992	UFRJ	1993		
Martha Ulhôa	EUA	1991	Unirio	1996		
Elizabeth Travassos (+2013)	UFRJ (antropologia social)	1996	Unirio	1996		

Fonte: Kilza Setti (USP, 1982), pesquisadora independente (sem vínculo formal com uma ies) \*  
Rita Segato (Irlanda, 1984), UNB, atua na área de antropologia\*

**Tabela 2**

ETNOMUSICOLOGIA E ETNOMUSICOLOGOS NAS UNIVERSIDADES BRASILEIRAS ATUAÇÃO DESDE 1999						
NOME	LOCAL DO DOUTORADO	ANO	ATUAÇÃO NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA IES:	DESDE	MESTRADOS ORIENTADOS	DOUTORADOS ORIENTADOS
Flavia Camargo Toni	USP (artes)	1989	UFBA	1999		
Carlos Sandroni	França (musicologia)	1997	UNB (antropologia)	2000 e 2006		
Alberto Ikeda	USP (comunicação)	1995	UNESP	2001		
Rosângela Tugny	França (musicologia)	1996	UFMG/UFSB	2003/2014		
Luiz César Magalhães	EUA	1998	UFBA (Educação Musical e Etnomusicologia)	2002		
Sonia Chada	UFBA	2001	UFBA/UFPA	2003/2009		

Carlos Palombini	Inglaterra	1993	UFMG (Musicologia)	2004	Cerca de 140, incluímos apenas as dissertações focadas na etnomusicologia, não considerando às voltadas mais para questões de antropologia, musicologia ou educação musical.	Mais que 10 (idem)
Eurides Santos	UFBA	2001	UFPB	2006		
Guilherme Werlang	Inglaterra (musicologia)	2001	UFF (Ciências e Artes)	2007		
Alice Satomi Lumi	UFBA	2004	UFPB	2006		
Acácio Piedade	Ufsc (antropologia)	2004	UDESC	2007		
Deise Montardo	USP (antropologia social)	2002	UFAM (Antropologia e Etnomusicologia)	2008		
Reginaldo Gil Braga	UFRGS	2003	UFRGS	2009		
Luiz Ricardo Silva Queiroz	UFBA	2005	UFPB (Etnomusicologia e Educação Musical)	2006		
José Alberto S. Silva	Unirio	2005	UFRJ (Educação Musical e Etnomusicologia)	2006		

Fonte: Kazadi Wa Munkuna (USP, 1977 (sociologia) / UCLA 1978 (etnomusicologia), USP, 2000 – 2004\* Tiago de Oliveira Pinto (Berlin, 1989), USP, 200 – 2005\* Elba Braga Ramalho (Liverpool, 1997), UECE, 200 – 2002\* Maria Ignez Cruz Mello (+2008). (UFSC, 2005) UDESC a partir de 2006\*

**Tabela 3**

ETNOMUSICOLOGIA E ETNOMUSICOLOGOS NAS UNIVERSIDADES BRASILEIRAS ATUAÇÃO DESDE 1999/2000						
NOME	LOCAL DO DOUTORADO	ANO	ATUAÇÃO NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA IES:	DESDE	MESTRADOS ORIENTADOS	DOCTORADOS ORIENTADOS
Glaura Lucas	Unirio	2005	UFMG	2008	Cerca de 140, incluímos apenas as dissertações focadas na etnomusicologia, não considerando às voltadas mais para questões de antropologia, musicologia ou educação musical.	Mais de 10 (idem)
Liliam Barros	UFBA	2006	UFBA	2007		
Adriana Fernandes	USA	2005	UFG e UFPB	2007 e 2010		

Fonte: Kazadi Wa Munkuna (USP, 1977 (sociologia) / UCLA 1978 (etnomusicologia), USP, 2000 – 2004\* Tiago de Oliveira Pinto (Berlin, 1989), USP, 200 – 2005\* Elba Braga Ramalho (Liverpool, 1997), UECE, 200 – 2002\* Maria Ignez Cruz Mello (+2008). (UFSC, 2005) UDESC a partir de 2006\*

Tabela 4

ETNOMUSICOLOGIA E ETNOMUSICOLOGOS NAS UNIVERSIDADES BRASILEIRAS ATUAÇÃO DESDE 2009/2020				
NOME	LOCAL DO DOUTORADO	ANO	ATUAÇÃO NA IES: GRADUAÇÃO E PÓS OU SO NA GRADUAÇÃO	MESTRADOS ORIENTADOS
Xavier Vatin	França (antropologia)	2001	UFRB 2006 (na pós em antropologia / UFBA, desde 2010)	Mais que 20.
Hugo Ribeiro	UFBA	2007	UFS e UNB (na pós na UNB desde 2012)	
Mario Maia	UFRGS	2008	UFPEL	
Edwin Pitre-Vasquez	USP (musicologia)	2008	UFPR	
Laila Rosa	UFBA	2009	UFBA	
Jean Joubert Mendes	UFBA	2009	UFRN	
Allan De Paula Oliveira	UFSC (antropologia)	2009	Ueoestpr	
Maria Eugênia Domingues	UFSC (antropologia)	2009	UFSC	
Luís Hering Coelho	UFRGS	2009	UFPEL	
Paulo Murillo Amaral	UFRGS	2009	UEPA	
Luciana Prass	UFRGS	2009	UFRGS	
Marília Steing	UFRGS	2009	UFRGS	
Edilberto Fonseca	Unirio	2009	UFF	
Francisca Marques	USP (antropologia)	2009	UFRB	
Luciano Caroso	UFBA	2010	UEFS	
Agostinho Lima	UFBA	2010	UFRN	
Roberto Thiesen	UFBA	2010	Unipampa	
Mackely Borges	UFBA	2011	UFS	
Laize Guazina	Unirio	2011	Unespar	
Katharina Döring	Alemanha (educação musical)	2011	Eneb	
Alvaro Neder	Unirio	2011	Unirio	

Vincenzo Cambria	USA	2012	Unirio
Ewelter Rocha	USP (antropologia social)	2012	UECE
Evandro Rodrigues Higa	Unesp	2013	UFMS
Bernardo Mesquita	UFBA	2014	UEA
Julia Tygel	USP	2014	UFSCAR
Tiago Carvalho	UFBA	2015	UFC-sobral
Luana Zambiazzi Dos Santos	UFRGS	2015	Unipampa
Rafael Henrique Soares Vellozo	UFRGS	2015	Ufpel
Suzel Ana Reily	USP (antropologia social)	1990	Unicamp (desde 2015)
Michael Lyanaga	EUA	2013	UFRB (desde 2015/2016)

Fonte: Heloísa de Araújo Duarte valente (PUC, São Paulo, 2000), na USP, a partir de 2012\*  
Carmen Saenz Coopat (inst. Superior de Artes, Havana, 1997), UECE (2000 a 2002), na UFCA a partir de 2012\*\

Durante esse processo de descoberta do objeto de estudo da etnomusicologia houve uma mistura de muitas outras ciências (citadas neste trabalho) principalmente com a antropologia. É bem verdade que:

Há críticas constantes à etnomusicologia por ela supostamente estar apenas voltada pra o discurso e supostamente pouco relacionada com a prática performática ou a “música” em si, como se a análise musical tradicional, comum em todos os cursos de música, fosse, ela sim, mais interna à música. Mas, contrária a essa visão uma parcela expressiva dos etnomusicólogos atuantes no Brasil são músicos/musicistas praticantes, na maioria das vezes de gêneros que vão muito além de estilos da música ocidental de concerto. Portanto, trata-se de um fato que provoca estranhamento (LUHGNING e TUGNY, P, 38 2016).

De maneira nenhuma estamos afirmando que essa trajetória tenha sido fácil ou até mesmo descomplicada, o que de certa forma nos traz de volta a um problema central que incide sobre os debates e discussões do campo já há a longo tempo; ou seja, o objeto “música” que talvez não esteja desvinculado de outros fenômenos não menos importantes como questões de tempo e/ou espaço, por exemplo. Daí a necessidade de se buscar em outras fontes, outras ciências, para pelo menos tentar trazer respostas específicas (mas não isoladas) ao

universo sonoro. Caso haja esse encapsulamento do objeto música como algo desvinculado de outros olhares, outras áreas corre-se o risco de reduzirem-se ainda mais determinadas culturas tidas como subalternas em relação a outras que se impuseram como superiores. Não se deve definir como “neutra” nenhuma categoria musical, tê-la como um produto estanque afastada de todo o contexto que a cerca, para não incorrer no erro de um apagamento intelectual e físico-material das visões de mundo, de todo e qualquer estilo musical, seja ele considerado superior ou subalterno, dentro ou fora do contexto urbano.

É exatamente neste ponto que devemos destacar a importância dessa ciência no intuito primordial de uma dialogia voltada ao não apagamento de visões de mundo opostas, mas que se estenda à prática da ação e reflexão sobre o sonoro. E este deverá ser, desde sempre, o campo de trabalho da etnomusicologia, Um trabalho incansável que juntamente com outros modos de produção de saber tornou-se a mola propulsora de uma efetiva práxis sonora, o resultado de um movimento de resistência oriundo de autores e autoras que assumem este papel graças à construção de alternativas sociopolíticas que só são geradas no cerne de diálogos entre diversos outros saberes construídos dentro e fora das universidades. É necessário, porém, compreender que, a despeito desse diálogo existente entre a etnomusicologia e outros saberes, há ainda um longo percurso a ser percorrido até que se encontre uma sintonia que permita a formação de soluções sustentáveis, mas que não caibam dentro de respostas prontas, ou que se findam em si mesmas.

O processo de legitimação acadêmica concedeu à etnomusicologia o *status quo*<sup>1</sup> que permitiu o surgimento de vozes antes silenciadas, tais quais: os afrodescendentes, as mulheres, quilombolas, indígenas, favelados etc. Deram-lhes a possibilidade de serem notadas, ouvidas, bem como a sua cultura como um todo. E, nesse trabalho especificamente, os estilos musicais, *Reggae* e *Rap* e seus autores, coexistindo em um mesmo espaço geográfico em bairros tipicamente periféricos. Para a construção desta pesquisa é de grande relevância a compreensão, muito mais que a explicação, visto que, a compreensão do discurso dos sujeitos que são entendidos aqui como agentes

---

<sup>1</sup>Termo usado para designar o estado atual de algo ou a situação em que algo se encontra.

transformadores é ativada por meio de sua música. Sendo assim, é preciso que haja:

Uma abordagem voltada à desconstrução dos conceitos de fronteiras, como raça e etnicidade; uma atenção especial para as relações de gênero e de classe; e um envolvimento ativo como defensores de práticas musicais e culturais. LUHGNING e TUGNY, 2016 apud (TITON, p.91-92,1997.)

Portanto nesta proposta de trabalho estamos nos referindo ao trabalho de práticas musicais de toda natureza, livre das amarras do preconceito e que se destina a estudar todo e qualquer estilo, independente das condições socioeconômicas de seus criadores, além de contextualizar outros aspectos sob o olhar de outras ciências. Há pesquisas importantes na área envolvendo processos dialógicos, compartilhados com grupos extremamente diferenciados, em contextos culturais musicais que se estendem do mais simples, ao mais complexo, sem ocorrer nenhum dano à pesquisa. Esse olhar diversificado nos leva a crer que:

A etnomusicologia no Brasil tem desenvolvido algumas características que definem bem o seu perfil em geral, não existe a/o etnomusicólogos/a especialista em um único assunto principal. Ou melhor: mesmo ao ser “especialista” em algum aspecto da cultura brasileira, geralmente com vários outros da cultura (musical) brasileira durante a sua trajetória. A escolha destes se deve, às necessidades de adaptação sociopolítico e cultural da sociedade brasileira contemporânea. Assim, instalou-se no lugar do anterior determinismo dos folcloristas, preocupados com o possível desaparecimento de tradições musicais, a clara visão de transformações dinâmicas que evidenciam o fluxo de práticas musicais na sociedade contemporânea com suas contradições e exclusões. SANTOS, 2018 apud (LUHGNING, 2016, p.85).

Como podemos notar o discurso acima citado defende a ideia da quebra de determinados padrões socioculturais, valorizando uma efetiva ação dos envolvidos de maneira a quebrar paradigmas, romper a noção de determinismo, sabendo que não há como neutralizar o movimento que acontece nos inúmeros estilos musicais que crescem e se misturam sem que necessariamente percam sua originalidade. Esse é o desenvolvimento normal de um mundo dinâmico onde acontecem mudanças em qualquer área, seja ela científica ou não. Frente a esse cenário desafiador é preciso observar que:

Os autores que discorrem sobre a etnomusicologia brasileira em geral assumem um posicionamento político, no sentido de questionar o status quo da disciplina no ambiente acadêmico em geral; discutindo de forma crítica sua inserção nas universidades brasileiras, buscando cunhar, sobretudo na área das artes, a desconstrução dos paradigmas

eurocêntricos das formas artísticas que pautam os currículos dos cursos de Música, reconfigurando assim sua presença em diferentes instituições e seu papel na sociedade brasileira (LUHGNING e TUGNY, P.38, 2016)

Entretanto, nem tudo é tranquilo nesse caminhar quando envolve as relações e principalmente a qual grupo se destinará o financiamento à pesquisa (o que claramente implica em participação política). Há no interior dessa suposta tranquilidade, forças antagônicas que por não chegarem a um acordo, também não chegam a anular-se. O movimento de desconstrução a qual nos referimos está centrado especificamente na liberdade de se expressar mediante a arte, representada aqui pela música e não na tão conhecida dualidade que transita no meio das pesquisas musicais dentro das universidades. Vê-se então:

Uma aparente indefinição do perfil atual da etnomusicologia brasileira, abrangendo características que vão de uma atuação acadêmica mais "clássica" a uma crescente atuação com várias formas de posicionamento político e de ativismo cultural e social. Mas, pelo contrário, entendemos esse perfil amplo como seu ponto forte, pois ele tanto permite ,quanto exige um constante diálogo com o cenário acadêmico e os contextos sociais da sociedade brasileira dentro dos quais a disciplina encontra-se inserida, em alguns momentos apenas reagindo e em outros promovendo e provocando ações e reações ( LUHGNING e TUGNY,P.41.2016).

Partindo dessa premissa de desconstrução objetivando valorizar e conhecer melhor a cultura musical local é que procuramos investigar e analisar no presente trabalho estilos musicais que poderão mostrar, através de suas características primordiais, seu caráter contraditório e de exclusão. Não há pretensão de desvalorizar em momento algum, outras opiniões ou estudos que antecederam a esse: apenas pesquisar, analisar e mostrar resultados que certamente não fecharão esse ciclo de pesquisa, tampouco invalidarão futuros trabalhos que estejam engajados nesta temática. Os estilos musicais em questão são predominantemente o *Rap* e o *Reggae* por serem os gêneros mais valorizados nas periferias da cidade de Maceió. Com isso, tentamos chamar a atenção dos pesquisadores quanto à importância da pesquisa etnomusicológica.

### **3. O PROCESSO DE ORGANIZAÇÃO POLÍTICA E SEU REFLEXO NO MEIO MUSICAL DAS PERIFERIAS DE MACEIÓ**

Sendo o objeto de nossa pesquisa, a música originária de alguns bairros e periferias do município de Maceió, precisamente o *Reggae* e o *Rap*, faz-se necessário localizar geograficamente essa periferia, como vivem as pessoas que lá habitam, em que trabalham e por fim convergem em um processo de criação musical com o objetivo de se fazerem notadas em meio a uma multidão que transita no ambiente urbano das grandes cidades. A questão geográfica e de localização é importante pra situar o leitor acerca de outras possibilidades que, se não tem ligação direta com o modo de construção deste fazer musical certamente influencia de alguma forma na produção desses estilos.

É preciso deixar claro que não vamos nos estender neste aspecto, entretanto não podemos nos abster de falar sobre espaço e política, ainda que brevemente. Toda sociedade se forma através de certa organização, esse fenômeno não é absolutamente novo no mundo e será tão importante conhecer tais informações quanto será compreender as características distinguidoras do nosso objeto de estudo primordial a saber: a ruptura de determinados padrões de comportamento relacionados com certos estilos de música urbana já anteriormente citadas.

A sociedade com sua divisão de classes separa os indivíduos seja por critérios de ordem educacional ou pecuniária, tudo isso reforçado pelo sistema capitalista<sup>2</sup>. Este, explicitamente ou implicitamente labora sem descanso incidindo diretamente nas decisões da construção e manutenção desse modo de produção que não poderá ser definido como igualitário, pelo que conhecemos dele até hoje. Essa prática de organização espacial e política nasce das condições socioeconômicas de seus habitantes tornando o solo urbano uma mercadoria, suscetível aos desejos dos agentes que produzem a cidade. Decorre do que fora dito que:

Essa distribuição explicitamente desigual da população no território urbano agrava-se com a ocorrência de fenômenos frequentes, cujos desdobramentos implicam a perda da qualidade de vida urbana. O significativo número de vazios urbanos que geram lacunas na ocupação do solo e descontinuidade do sistema viário e das redes de infraestrutura e, em contraposição, o adensamento desordenado de algumas regiões, são algumas referências desses fenômenos. Diante desse cenário, observa-se a fragilidade do Estado brasileiro em seus intentos de garantir a todo cidadão o “direito à cidade. (BATTUS e OLIVEIRA. 2016)

---

<sup>2</sup> Sistema econômico baseado na legitimidade dos bens privados e na irrestrita liberdade de comércio e indústria, com o principal objetivo de adquirir lucro.

Ora, esse direito à cidade pertence a todo e qualquer indivíduo, sendo amparado pela constituição, o que de certa forma nos leva a crer que o acesso a essa informação corrobora eficazmente pela busca por um ambiente harmônico e equilibrado. O artigo 182 da CF/88, bem como seus parágrafos subsequentes garante que:

**Art. 182.** A política de desenvolvimento urbano, executada pelo poder público municipal, conforme diretrizes gerais fixadas em lei, tem por objetivo ordenar o pleno desenvolvimento das funções sociais da cidade e garantir o bem-estar de seus habitantes.

**§ 1º** O plano diretor, aprovado pela Câmara Municipal, obrigatório para cidades com mais de vinte mil habitantes, é o instrumento básico da política de desenvolvimento e de expansão urbana.

**§ 2º** A propriedade urbana cumpre sua função social quando atende às exigências fundamentais de ordenação da cidade expressas no plano diretor.

**§ 3º** As desapropriações de imóveis urbanos serão feitas com prévia e justa indenização em dinheiro. (BRASIL, 1988).

Enfim, a constituição deverá, além de garantir direitos básicos, proporcionar dignidade às pessoas. É bem verdade que a maioria dos problemas enfrentados pelos indivíduos que habitam nas cidades, primordialmente na área urbana, advém das desigualdades de classes, numa tentativa de nivelação sistemática da sociedade que ironicamente destoa da realidade que se apresenta. Geralmente ou quase sempre o que se observa é que a economia monetária e o domínio do intelecto estão intrinsecamente vinculados e de várias maneiras se combinam com uma dureza desprovida de consideração pelos indivíduos menos favorecidos. O que se vê quase sempre é o esforço recorrente de uma classe (trabalhadora) em busca de uma melhor qualidade de vida, com vistas a alcançar se não todos, mas pelo menos alguns dos direitos básicos que lhes são assegurados pela constituição Federativa de 1988. Assim, serão citadas no capítulo seguinte algumas produções musicais e artísticas desenvolvidas nos ambientes periféricos de Maceió que trazem reivindicações e germinam dos problemas mais graves da convivência urbana em que as pessoas procuram garantir autonomia e coletividade em suas existências lutando contra as esmagadoras forças sociais que as oprimem. O Estado, que deveria proteger qualquer cidadão, não defende a totalidade da sociedade, mas apenas parte dela. Resta a essa parcela a busca incessante pelos direitos à vida, propriedade,

liberdade e igualdade. O fenômeno das reações não se apresenta como fatos isolados, tampouco sem precedentes. Sempre que houver alguma insatisfação, haverá uma resposta, uma reação que visa atender satisfatoriamente aos desejos e anseios de determinada classe social ou grupos, de diferentes espécies por meio de várias maneiras de manifestação, pacífica ou o seu contrário. Logo:

Não há dúvida de que muitos outros fenômenos sociais como greves, guerras, eleições populares e movimentos religiosos desempenham uma função similar ao liderar as tensões subscientes. Mas há, no interior de comunidades pequenas onde as relações sociais são mais íntimas e as inibições mais imperativas muitos indivíduos excepcionais que não encontram dentro dos limites da atividade comunal nenhuma expressão saudável de suas aptidões e temperamentos individuais. (PARK, p.65,1976).

Se formos vasculhar na história do Brasil as reações do povo frente às arbitrariedades e injustiças cometidas contra certos grupos da sociedade, ora pelo o Estado, ora pela classe dominante (que aliás sempre existiu) veremos que muita coisa não mudou, principalmente na região nordeste do país, como é o caso de Alagoas que até hoje sofre os resquícios do coronelismo <sup>3</sup>, há claramente dois lados definidos: os que dominam e os que são dominados. Assim, ao retrocedermos historicamente no tempo vemos que todos os povos viveram suas lutas, revoltas, levantes, manifestações, guerras ou quaisquer outras nomenclaturas que aludem à busca por algum direito arbitrariamente negado.

Não podemos afirmar categoricamente que a classe social dominante não tenha suas opiniões e que também não se desagrade de alguma coisa, apenas reforçamos a ideia de que são quase sempre aqueles considerados marginalizados que se ressentem da falta de algum direito e que tantas vezes precisam reivindicá-los. Essa esfera da sociedade, lutando pelo seu espaço se organiza e se manifesta, representando os anseios de diferentes grupos sociais para defender seus interesses travando batalhas tanto pra conquistar quanto pra conservar sua hegemonia. A expressão “viver à margem da sociedade” já nos remete a um discurso amplamente conhecido e cristalizado de que, quem assim

---

<sup>3</sup> prática de cunho político-social, própria do meio rural e das pequenas cidades do interior, que floresceu durante a Primeira República 1889-1930e que configura uma forma de mandonismo em que uma elite, encarnada emblematicamente pelo proprietário rural, controla os meios de produção, detendo o poder econômico, social e político local.

vive, leva uma vida sob o espectro de sofrimento e preconceito, além de muitas outras dificuldades enfrentadas cotidianamente. Podemos afirmar que:

A marginalidade caracteriza-se pelos baixos índices socioeconômicos e por um quadro sociocultural marcado pela anomia, isolamento, prostração e fatalismo, enfim, por uma constelação de normas, valores, tipos de condutas e aspirações não condizentes com as formas organizativas e associativas próprias de uma sociedade complexa, diversificada e competitiva (KOWARICK, 1985).

Não obstante a esse quadro que se apresenta, há sempre uma força peculiar que incide em grupos que resolvem se organizar, a despeito de quaisquer circunstâncias contrárias como falta de segurança, saneamento, educação, lazer, saúde e outras mazelas com as quais as pessoas que vivem às margens da sociedade são afetadas, como é o caso de alguns artistas oriundos das periferias maceioenses que presenciam sobremaneira esses e diversos outros fatos. Conviver de maneira sub-humana não as impedem de sonhar com uma vida mais digna em que possam ser atendidas em seus desejos, reflexões e convicções. De que maneira esses cidadãos que vivem em favelas ou grotas poderão ser ouvidos? De que maneira poderão exigir seus direitos frente a um sistema opressor? É preciso que a priori se reconheça um fato: se por um lado o estado não tem interesse em ouvi-los, por outro há uma certa lacuna, causada principalmente pela falta de eloquência ou até mesmo pelo fato de a grande maioria da população presente nas periferias não possuir instrução e/ou letramento.

Entretanto, nem todos se intimidam com essa evidente constatação e partem à procura de alternativas pra se fazerem ouvidos deixando pra trás, ainda que gradativamente a noção de sujeitos “assujeitados”<sup>4</sup> para darem início a uma jornada que por não ser fácil, também não é impossível. A maneira mais viável encontrada foi a música. Não qualquer música, mas àquela pertencente a um contexto em que a crítica social se faz presente de maneira a apresentar um modo fundamental de expressão pública. Uma busca por um espaço com o objetivo de denunciar a segregação ainda existente em tempos democráticos bem como integrar as periferias a uma visão de comunidade mais ampla, ou seja: um meio de extensão das periferias à cidade. Nesse trabalho, procuramos mostrar que estilos como o *Rap* e o *Reggae* servem como um meio de o indivíduo

---

<sup>4</sup> Termo advindo do verbo: Assujeitar. O mesmo que: reprimido, contido; sujeitado.

dizer algo sobre si mesmo ou sobre situações que o cercam. Seria tal qual um dispositivo que possibilita a reflexão, a resistência, a participação, o respeito e, principalmente o protagonismo da cultura periférica urbana onde já é possível vislumbrar que, apesar de os sujeitos possuírem um desejo de pertencimento através da música, isso não ocorre somente por lazer ou apenas entretenimento. É preciso ter a consciência que essa ação se configura principalmente como uma forma de inclusão, denúncia, oposição, formação e comunicação dos indivíduos que, mais do que sujeitos são atores sociais, conscientes e engajados também no momento de atuar com objetivos concretos à procura de transformar a realidade em que vivem. Para tanto é preciso que:

A evolução dos grupos sociais sublinhe a necessidade de encontrar novas realizações correspondentes às necessidades que se transformam constantemente. No seio de tais grupos locais, no conjunto da cidade, vemos nascer e desenvolver-se associações de diversos tipos, cada vez mais numerosas, trate-se de associações esportivas ou culturais, de sindicatos, tendo pôr fim a defesa dos interesses dos trabalhadores, dos inquilinos ou outras categorias de pessoas, de associações familiares ou de grupos políticos. O número e a natureza das associações já esclarecem, de uma maneira interessante sobre a forma das relações sociais num meio urbano, (LAUWE, 1976, P. 114).

Assim, para além de uma simples vaidade, a questão surge como instrumento de mudanças, tendo em vista às necessidades de certas transformações ocorrerem dentro das comunidades periféricas. Trata-se de um esforço coletivo em que os objetivos precisam ser definidos com clareza. Dentro dessas comunidades o veículo principal (nos moldes desta pesquisa) é o *Rap* e o *Reggae*, os dois estilos escolhidos não anulam outros que estão da mesma forma ambientados nas periferias e que também servem de veículo de propagação com intuito de se alcançar determinadas melhorias almejadas pelas comunidades mais necessitadas. A intenção é diminuir as fronteiras entre classes sociais trazer certa visibilidade à periferia, tanto por parte do sistema como da sociedade.

### **3.1 O Rap e o Reggae: trajetória, estilo, força e resistência**

Nessa seção pretendemos explicar um pouco sobre a trajetória desses dois movimentos musicais. O *Rap* é um gênero musical basicamente rítmico, com rimas ou diálogos narrados através de poesias em forma de discurso com

predominância da linguagem informal (das ruas) e do uso de gírias<sup>5</sup> juntamente com uma base sonora quase sempre eletrônica que faz parte do movimento *hip hop*. Teve sua origem na Jamaica por volta dos anos 1960 através do surgimento dos sistemas de som (assim como no *reggae*) que eram utilizados nas ruas dos guetos para animar os bailes jamaicanos, onde serviam de fundo para os “*toasters*”<sup>6</sup>, mestres de cerimônias que animavam e faziam comentários durante suas intervenções, no decorrer das festas, sobre diversos assuntos como sexo, drogas, a situação política da Jamaica e a violência presente nos contextos das favelas de Kingston. A disseminação do *Rap* deu-se com a imigração de grupos de jamaicanos para guetos em Los Angeles e Nova York onde podemos destacar a presença do *DJ* jamaicano Kool Herc que trouxe consigo a cultura dos sistemas de som e do canto falado que se disseminou e se espalhou entre as classes sociais mais baixas ali já existentes, bem como, trouxe para os imigrantes que fugindo da miséria e de condições de vida precária típicas de países subdesenvolvidos, algo que remetesse ao seu local de origem. Infelizmente, ao invés de encontrarem uma boa receptividade em terras norte-americanas, tiveram que enfrentar o preconceito de cor, segurança e moradia, enfim, condições tão ruins quanto as que enfrentavam em seu país de origem. Situação similar acontecia com os negros que sofriam e dividiam as mesmas mazelas que os imigrantes latinos. No interior de todos esses acontecimentos surgia como força de resistência esses dois estilos (*Rap* e *reggae*) tendo como catalisadores o racismo, a intolerância e a perseguição, fomentando assim, um nível de insatisfação provenientes das camadas mais pobres de uma sociedade miscigenada. Percebe-se que:

Essa insatisfação com o quadro em que viviam suscitou um fenômeno diferente nos guetos americanos. As pessoas colocavam aparelhos de som em frente as suas casas e expressavam seus sentimentos em relação a todos os problemas encontrados, em seus bairros e nas cidades onde moravam. Esse discurso era baseado nas ideias de líderes negros: Malcolm X e Martin Luther King. O movimento negro se tornou um marco importante na luta contra o preconceito e o racismo. Durante o século passado, foi bastante atuante e lutou contra o preconceito de toda uma sociedade (GUILHERME, P. 11, 2008).

---

<sup>5</sup> Termos, expressões ou fenômenos linguísticos utilizados em contexto informal por grupos específicos.

<sup>6</sup> Termo utilizado para os mestres de cerimônia; Agitadores/animadores de festa.

RAP em inglês significa *Rhythm and Poetry*, ou ritmo e poesia. O *Rap* representa a união de dois elementos: o *DJ* e o *MC* que musicalizam o *hip hop* e pode ser considerada a parte lírica desse movimento. Outro elemento muito importante dentro da cultura *hip hop* é o *breakdance*<sup>7</sup> também chamado de “*b-boying*” ou “*breaking*” é uma dança de rua em que os dançarinos tem a liberdade de inventarem seus próprios passos. Essa dança foi influenciada pela situação política em que viviam os Estados Unidos. Aliás, o surgimento desses e de outros movimentos seja nos Estados Unidos ou aqui no Brasil deu-se por níveis de insatisfação do povo frente ao descaso político que tem por alvo um povo marginalizado e desprovido de direitos básicos. No Brasil o primeiro elemento a se difundir foi o *breaking*, tendo como cenário a cidade de São Paulo. Ao falarmos sobre a cultura do *hip hop* no Brasil devemos obrigatoriamente citar a importante figura de Nelson Campos Filho, ou simplesmente: Nelson Triunfo. Considerado o pai do *hip hop* no Brasil. Nelsão é dançarino, coreógrafo, músico, ator e pioneiro na cultura *hip hop* como instrumento de educação alternativa. A escolha do nome tem por motivo a cidade pernambucana onde nasceu: Triunfo, de onde saiu para se consagrar nos palcos como precursor da dança *breaking* nos eixos São Paulo e Rio. O jornalista Gilberto Yoshinaga escreveu sua biografia no livro intitulado: “Nelson Triunfo: do sertão ao *hip hop*” em que conta a saga desse nordestino que se atreveu em acreditar nas transformações de vidas por meio da arte. O *hip hop* alternativo, o *Rap* e o *Funk* fazem parte da vida desse homem emblemático e forte que se confunde com a história do movimento que, à época do surgimento, teve que enfrentar uma ditadura empenhada em perseguir aqueles que tentavam expressar livremente suas opiniões. Sobre Nelson, pode-se dizer que:

É um importante b-boy, considerado o pai do movimento hip hop pelas bandas de cá. “Em 1979 começamos a usar a rima falada, fui um dos primeiros caras a ter vinil já usávamos o Rap de uma forma ou de outra. Mas começamos a nos organizar na rua de 1982 a 1983, quando houve mesmo um marco. (A GAZETA, 2018).

Para a trajetória do *Rap* no Brasil devemos considerar Nelson Triunfo como um divisor de águas, dada a sua importância dentro do movimento a ponto

---

<sup>7</sup> Uma vertente da dança de rua originária da cultura Hip Hop, desenvolvida por afro/latino-americanos desde à década de 1970.

de dedicar-se há 35 anos a tudo que gira em torno da cultura do *hip hop*. Sobre isso ele mesmo afirma:

Ali começamos a trabalhar outros estilos de dança e arte em geral, para mostrar novas tendências que trouxessem uma verdadeira transformação do cidadão. A partir daí já éramos um movimento global, com bons *MC's*, bons dançarinos, grafiteiros, DJs. Hoje, costume dizer que o Rap, também é música popular brasileira, destaca Nelson. (A GAZETA, 2018).

Enfim, apesar da grande importância que teve o *breaking* e o grafite para o crescimento do movimento *hip hop* não serão o alvo principal ou detalhado nesta pesquisa. Não por não ter a devida importância, mas porque apesar de ser parte do *hip hop* fogem do tema central da pesquisa, que optou pela concentração na vertente musical

No final da década de 80 surge no cenário musical brasileiro os Racionais *MC's*, o maior grupo de *Rap* do país, ganhando projeção pelo confronto direto com diversos setores da sociedade e pelas críticas sociais predominante nas letras de suas músicas. O estilo do quarteto paulistano é realmente inconfundível, incluindo embates com a mídia, com a classe política e o estado. Nesse contexto de grandes confrontos, os Racionais *MC's* enveredaram também pelas questões étnicas, por questões familiares e pela relação capital e trabalho. A neutralidade em relação às letras das suas músicas era quase impossível, pois se tratava sempre de temáticas polêmicas fazendo o grupo alcançar um patamar de divisões de opiniões, que ao mesmo tempo colocava o grupo em evidência. É bem verdade que, Os Racionais *MC's*:

Apresentam uma obra de um grupo que revitalizou as músicas de protesto e representou uma novidade por construir músicas em que não existem músicas veladas ou indiretas. A amplitude do Rap dos Racionais ultrapassou as fronteiras paulistanas e os gabaritou como parâmetro para analisar diversas outras áreas do Brasil. Afinal, 'periferia é periferia. (GRECCO, 2007).

Não é de se espantar que a música dos Racionais apesar de polêmica, se espalhou e não segregou indivíduos por questões geográficas. O que ocorreu foi o oposto, abriram-se possibilidades antes sequer refletidas por algumas comunidades o que fez com que outras cidades e grupos aderissem à causa do movimento, como foi o caso do *MC' Tribo*, um dos nome do *Rap* alagoano (que trataremos com mais detalhes no capítulo seguinte), que sofreu bastante influência dos Racionais pois pode perceber que mesmo estando em um local geográfico diferente as retratações feitas por Mano Brown e os demais membros

do Racionais MC's eram idênticas à realidade vivenciada nas comunidades periféricas de Maceió. Esse foi um grande marco atingido por um grupo de *Rap* que alcançou a fama de grupo mais duradouro e consistente na história desse estilo, atingindo dessa forma, uma grande repercussão.

Não existem barreiras geográficas para essa música, tendo em vista que os problemas, na maioria das vezes, são os mesmos enfrentados em toda e qualquer periferia. As angústias e os anseios são os mesmos por uma condição de vida melhor e isso está no centro dos desejos de todos que acreditam em uma vida mais digna para as periferias. Assim como o *Rap*, o *Reggae* tem seu espaço e importância dentro das comunidades. O *Reggae* estilo musical de ritmo sincopado por contar com uma marcação “forte” em seu tempo “fraco” assemelhando-se ao *rock steady* por possuir linhas de baixo marcantes e vocais em primeiro plano e influenciado pelo *ska* que tinha em seu bojo um estilo dançante de ritmo marcado através de guitarra ou piano com *riffs*<sup>8</sup> acentuados nos metais, assim como no *jazz* e no *R&B*, nasceu em meados dos anos de 1960 na Jamaica e alcançando popularidade no início dos anos 70, tendo como pioneiros os grupos “Tools and the Maytals” e “Tha wailers” que contava com Bob Marley (que se tornaria um dos grandes ícones da música), Bunny Wailer e Peter Tosh. Esse gênero musical advém: “de uma longa linhagem de canções de trabalho e canções religiosas que depois se chamou: *mento*, *ska*, *rock steady* e finalmente *reggae*”, segundo Fernandes, 2007. Esse, assim como muitos outros, incluindo o *Rap*, também consiste em um gênero musical que faz parte do cotidiano das camadas pobres da sociedade, que por não terem uma outra maneira de expressão legitimada, criaram seu próprio estilo musical. O contexto à época do nascimento do *Reggae* era o movimento *hippie*<sup>9</sup>, que despontava nos Estados Unidos concomitantemente ao festival Woodstock que pregava a ideologia da liberdade, cada um com seu próprio conceito. Como fora anteriormente citado, o gênero musical *Reggae* vem de uma linhagem de canções. A respeito disso podemos afirmar que:

Esta linhagem foi fortemente influenciada pela música norte-americana com o blues, o swing das big bands e depois o rhythm and blues, o jazz e o rock. A instrumentação do Reggae é próxima a de uma banda de rock em que guitarra e bateria, baixo e percussões são fundamentais

---

<sup>8</sup> Gíria utilizada no meio musical para definir e descrever um pequeno trecho executado, que na maioria das vezes é reproduzido mais de uma vez na música.

<sup>9</sup> Um movimento cultural que surgiu por volta dos anos 1960.

podendo também aparecer teclados ou órgão eletrônico. A tecnologia das gigantes aparelhagens de som (sound systems) também foi importante para o desenvolvimento do Reggae assim como também do hip hop, visto que era por esse meio que a população pobre tinha acesso ao que estava sendo produzido externa e internamente na ilha em termos musicais (FERNANDES, P.473, 2007).

É preciso então perceber que o *Reggae* é por definição uma música urbana, da periferia, criada por descendentes negros, tendo, portanto, raízes africanas. Revolucionária por necessidade e com forte conteúdo contestador, político e sobretudo, religioso. Os anos 70 trouxeram como novidade a conscientização negra e com ela um dos mais importantes produtos de seu movimento: o *Reggae*, tendo como grande ídolo, Jimmy Cliff e mais à frente o mais famoso deles: Bob Marley, que tornou-se um ídolo de toda uma geração de seguidores da filosofia do *reggae*. Jimmy Cliff, assim como Bob Marley, bem como muitos outros que aderiram ao *Reggae* estavam intimamente ligados a uma religião denominada rastafarianismo, que observa a bíblia sob uma perspectiva da etnia negra. É comum pra um seguidor dessa religião, não consumir bebidas alcoólicas, não cortar o cabelo, o que dá origem às longas tranças chamadas de dreadlocks. Os seguidores do rastafarianismo também seguem uma dieta naturalista e estimulam o uso da *cannabis* como meio de alcançar a elevação da mente e aumentar a compreensão das coisas.

Quando o *Reggae* chegou ao Brasil através de um filme estrelado por Jimmy Cliff "*The Arderá They Come*", traduzido no Brasil como: "Balada Sangrenta", difundiu-se de maneira mais concreta o estilo. Sua trilha sonora foi a chave para o sucesso internacional do *Reggae* em meados de 1973. Para consolidar esse sucesso em terras tupiniquins, Gilberto Gil, grava em 1978 a música de Bob Marley: "*No woman, no cry*", traduzida no Brasil como, "Não chores mais". Consolidou-se dessa forma, no Brasil um dos estilos musicais mais populares que conhecemos até então. Entretanto, a despeito de toda aceitação em território brasileiro, há um estado onde o *Reggae* jamaicano é a música popular que mais se destaca: o Maranhão. Sobre isso podemos dizer:

Lá existe o grupo chamado de Tribo de Jah, formado por integrantes brancos e negros onde todos, com exceção do líder, são cegos. Talvez o fato de o Maranhão ser o estado mais pobre do Brasil explique esta aproximação com o *Reggae*, e esta música, feita naquela cidade, é para consumo interno, sendo raramente conhecida no resto do país. Convém ressaltar que, com exceção do pessoal da Tribo de Jah, tanto Caetano Veloso como Gilberto Gil são dois importantes músicos no Brasil que encabeçaram um movimento musical de vanguarda no final

da década de 1960, o tropicalismo. Portanto, o fato de que eles “trouxeram” o Reggae para o Brasil já, de certa forma, garantiu o seu sucesso e sua aceitação entre os jovens de classe média (fãs e não-fãs de Gil e Caetano) e produziu um impacto inicial nesta classe social no Brasil, diferente da classe social de origem do reggae. Talvez seja esse um dos fatores importantes nas transformações que o Reggae irá sofrer no Brasil: a sua mudança de classe social e, portanto, de visão de mundo dos seus produtores, além é claro da óbvia mudança de nacionalidade e dos mais diversos elementos que irão integrar esta aclimatação (FERNANDES, P.475, 2007).

Não obstante o fato de o *Reggae* alcançar a classe média e por conseguinte a mudança de visão de mundo, ele não perdeu a sua missão primeira, àquela que surgiu na gênese de sua criação tendo como uma de suas principais características, a liberdade. Ainda no quesito concernente a popularidade do estilo no cenário brasileiro, não podemos deixar de citar a lendária figura de Edson Gomes, tanto pela importância de seu trabalho, quanto pela sua identidade sociocultural com *Reggae* e com seu público. Refiro-me ao povo das periferias, da camada social que desde o nascimento do *Reggae*, vislumbrava no movimento e na música, um veículo para poder demonstrar suas inquietações no que tange ao descaso e sofrimento vividos no interior de suas comunidades. Edson Gomes surgiu de uma das muitas comunidades existentes no Brasil. Nascido em uma cidade do interior da Bahia, (Cachoeira) Edson, aos 16 anos começava a sua história no mundo da arte. Com a música intitulada: “Cada um carrega a sua cruz”, o baiano já começava a sua jornada, em um festival de música estudantil em que ganhou em primeiro lugar. O *Reggae* como instrumento de protesto sempre foi a principal característica das canções compostas por Edson Gomes. Citaremos alguns dos títulos de álbuns do cantor a fim de comprovar o que fora afirmado: “Resgate fatal, O país é culpado, Acorde, levante e lute, entre tantos outros. Desde o começo de sua carreira, já percebia-se as suas influências: Jimmy Cliff e Bob Marley. É importante salientar que não há nenhuma pretensão em desvalorizar a inclusão da classe média no gosto pelo estilo, apenas destacar os motivos que deram origem ao seu surgimento, bem como os atores sociais que ao seu lado percorreram um doloroso caminho. Certamente as frustrações, as lutas, os protestos bem como as inquietações que aliás, são inerentes ao ser humano, não ficarão para trás, serão sempre acionadas por um motivo ou outro, seja por um incômodo individual ou coletivo.

#### 4. O RAP E O REGGAE COMO MANIFESTAÇÃO DA MÚSICA URBANA EM MACEIÓ

A pesquisa voltada para a música popular urbana talvez não seja tão amplamente difundida no campo acadêmico quando se trata de estilos musicais que emergem das camadas da sociedade, que vivem nas periferias dos centros urbanos. E quando isso ocorre, essa pesquisa está voltada para uma música cultural folclórica e é nessa perspectiva que a música popular urbana ganha o status de pesquisa acadêmica. No entanto esse fato não anula a existência de uma vertente musical tão importante quanto o *Rap*, o *Funk* ou o *Reggae*, profundamente envolvidos com seus agentes, processos, manifestações e dinamismo. A partir do acima citado começaremos por explicar que:

Um rápido levantamento da bibliografia musical no Brasil, dos últimos vinte anos, nos revela, imediatamente que os títulos relacionados à música popular vêm crescendo continuamente. Isso ocorre, certamente em função da importância que a música popular adquiriu em nossa cultura cotidiana no século XX, através da indústria da comunicação e do entretenimento, principalmente. Entretanto, em boa parte, esses trabalhos não foram escritos por estudiosos com formação especializada em música. Entre nós, historicamente, o interesse de estudo no campo da música 'popular urbana' se deu, em um primeiro momento, entre radialistas, produtores e jornalistas especializados, que muitas vezes atuavam como críticos profissionalizando-se em escrever sobre o assunto. (IKEDA, 2000).

Quando o autor cita, "entre nós", refere-se à pesquisa e publicações no Brasil levando-se em conta os trabalhos sobre música popular urbana. Concernente à questão da pesquisa voltada a essa música popular urbana às quais nos reportamos (*Rap* e *reggae*), o quadro não é tão simples assim. A partir das leituras sobre o assunto chegamos à conclusão que:

Mesmo com os estudos acerca dessa prática (música popular urbana) terem ganhado tal atenção e evidência citadas, só a partir desse período(1980), a preocupação pelo estudo da música popular em contextos urbanos foi gradativamente acontecendo e não é tão recente, e nem restrita ao campo etnomusicológico (LANDA, 2003).

Portanto, trata-se de um objetivismo tão concreto e palpável de estilos que quase sempre se misturam ao cotidiano das periferias fazendo-se necessário tanto quanto outros motivos de sua subsistência. É parte vital da vida de pessoas que veem em suas músicas, um meio de alcançar determinados alvos que só através delas e de um esforço constante serão alcançados. É compreender a vida social enquanto performance. Assim:

De fato, o interesse sistemático pela música popular urbana se deu inicialmente entre aqueles profissionais relacionados diretamente à música popular, com algumas publicações historicamente importantes surgidas sobretudo a partir da década de 1960. Somente bem depois, a partir da década de 1980, esse tipo de música passou a despertar interesse também nos meios universitários, notadamente entre historiadores e sociólogos, e, posteriormente, entre antropólogos, estudiosos da comunicação, da literatura/linguística, e outras especialidades. Entre os pesquisadores-músicos, embora crescente, o interesse pela música popular continua sendo ainda hoje pouco expressivo, quando comparado a outros temas, sobretudo da chamada “música erudita” (“cultura”). Evidentemente, tal quadro reflete a nossa herança europeia, mais interessada na música das elites. (Ikeda, 2000).

A respeito do que fora mencionado concernente à pesquisa sobre a música “erudita”, o nosso interesse pela popular urbana é legitimado pelo anseio da descoberta mais aprofundada de aspectos e características pertencentes ao som oriundo das camadas mais populares da sociedade, mas nem por isso, menos importante. Começaremos a escrever sobre o grupo denominado “Favela Soul” (um dos grupos da cidade de Maceió). O grupo nasceu no bairro do Jacintinho e tem como lema principal levar a “cultura das ruas para as ruas”, segundo a fala de um dos seus integrantes, o vocalista Fernando Rozendo (conhecido como: MC’ Tribo). O grupo também conta com outros integrantes como: John River (também vocalista), Rudson França (baterista), Márcio Costa (guitarrista), Zezé (baixista) e Eli Alves (saxofonista) todos moradores da periferia, o que, segundo Tribo seria uma maneira de poder falar dos problemas sociais com “propriedade”. As interações musicais do grupo surgiram a partir de 2005 entre Zezé e Fernando, mas o grupo estruturado da maneira acima citado foi formado em 2010 e a designação “Favela Soul” faz alusão à “alma da favela” algo que os integrantes trazem em seu discurso. Apesar do nome, o grupo não canta exclusivamente a Soul Music, sofrendo influências de diversos estilos trazidos pra o grupo por seus integrantes, como o *Reggae*, o *Rap*, o mangue beat entre outros; “uma mistura de várias coisas que a gente escuta, com vocal de *rap*” afirma o grupo que tem como objetivo primordial transmitir suas mensagens através das suas músicas:

- A gente se juntou com o intuito de passar uma mensagem enquanto moradores da periferia, através do nosso som, do nosso ‘groove’. Uma boa música unida a uma boa crítica, a uma boa letra, consciente, sabendo quem nós somos e tentando adentrar esse espaço da música alagoana, conta o músico Nando Rozendo. (G1 ALAGOAS, 2015)

Uma das músicas de trabalho do grupo denominada de “Menino Black”, define bem a proposta do grupo em disseminar uma mensagem de

conscientização coletiva e elucidação das mazelas enfrentadas nas periferias e pelas pessoas de cor negra, algo recorrente em seus discursos de modo geral. Além da música Menino Black o grupo possui outras composições de destaque como: “O Jogo Vira”, “Guerreiro”, “Groove de Preto”, “O Black Que é Black”, que trazem em seu bojo um discurso sobre a diversidade cultural, a inclusão social e a igualdade de direitos. O grupo foi o ganhador do II Festival Encantos de Alagoas, com a música “O Black Que é Black” composta por Tribo, na qual é possível observar explicitamente o que até agora fora dito a respeito do posicionamento do grupo enquanto voz da periferia, a saber:

...Oprimido, recuado, que história é essa? É hora de lutar e os blacks tem pressa! Já não basta aquele tempo jogado no passado: Chicote; senzala; negro escravizado. Mas o negro sempre forte nunca desistiu, Jacintinho meu “quilombo” que sempre resistiu! Do jeito de falar diferenciado, a gíria do meu povo é um dialeto nato. Na maneira e no olhar, torto sem jeito, é um olhar sincero de quem sofreu preconceito. Muito tempo apanhando, se gerou desconfiança, só não vejo maldade no olhar de uma criança. De “rolê” no Jacintinho, a “peteca” não cai, pra guerreiro que é guerreiro: nunca é tarde demais. Nunca “vacilais” e jamais “moscarais”, Hip Hop na favela é o caminho da paz...

...Começo sempre o dia as cinco da “madruga”, o olho avermelhado por debaixo da “lupa”; atento a cada passo o Rap é o som, sempre no compasso: “dim, dim, dom”. Negão correria, fé na sua guia, na batalha constante no dia a dia. Não abaixa a cabeça pra senhor de engenho, o sistema suga tudo, até o que eu não tenho. Mas resiste firme e forte, sempre na luta, e tem uma favela como meu ponto de cultura. Favela é meu país, favela é meu lugar, de onde eu tiro forças pra poder lutar! Jacintinho no peito, sempre vou carregar, em qual quer lugar que eu vá! Em qual quer lugar que eu vá! Em qual quer lugar...

...Em meios aos vales sem saneamento, escadaria que é sonho (só em pensamento), Promessas de um prefeito que não se pode acreditar, palavras corruptas que se dissipam no ar. Desigualdade social gritante no ouvido, pra quem tá de fora passa despercebido, a TV não relata a verdadeira face, o “Paraiso das Águas” sempre tem um disfarce: turismo, emprego, alta temporada, um suposto crescimento na renda per capita. Se “cola”, “colou”, a notícia “abafou”; mais um preto que morreu ou estado quem matou? Mas uma coisa intriga a quem observa: a alegria desse povo vivendo na selva “driblando” e “desdobrando”, travando uma guerra, porque o black que é black: capota, mas não “breca”.

(trechos da letra: O Black Que é Black, compositor: Fernando Rozendo – MC’ Tribo.)

De fato, a composição de Tribo retrata não só a realidade enfrentada no bairro do Jacintinho como também mostra o descaso social nas periferias de modo geral, fazendo jus ao *slogan* da banda em redes sociais como o *Facebook*: “Um som vibrante que não deixa o corpo e nem a mente parados. Tocando sempre o som que faz a cabeça, a Favela Soul traduz em música a alma da favela”. É importante salientar que além de cantor e compositor do grupo Favela

Soul, Tribo possui um trabalho solo como *MC* de *Rap*, foi professor no projeto “Vida Novas Nas Grotas” e idealizador do coletivo “*Nois Q’Faiz*”, projetos cujo os quais Tribo traz como “carro chefe” a cultura *Hip Hop* em sua totalidade (Dança, Música e Artes visuais.). Tais projetos refletem diretamente em seu trabalho solo como *MC* de *Rap*, e por isto Tribo possui um papel de destaque na cultura *Hip Hop* e no *Rap* Alagoano. Em um bate-papo, Tribo conta um pouco desse processo desse reconhecimento musical que se confunde com sua história:

- Então, eu me chamo: Fernando Rozendo da Silva Filho, mais conhecido como *MC* Tribo, algumas pessoas me conhecem como Nando Rozendo devido as redes sociais... A minha história com a música, é algo bem louco, porque na minha família não tinha ainda ninguém que trabalhasse com música ou que se importasse tanto com ela ou levasse isso em consideração de ser algo importante na construção do indivíduo, então, quando eu comecei a me atentar pra isso foi através do *Rap*, escutando Racionais, escutava muito na comunidade... Quando eu comecei a ter acesso, foi através de uma fita, acho que comprei ou ganhei, eu não lembro. E meu pai quebrou essa fita. O fato dele quebra a fita, dentro de mim, me deixou curioso, não com raiva, mas curioso, aí foi a gota d’água, foi pior ele ter quebrado. Então eu fui atrás, fui atrás, fui buscar e comecei a escutar e entender um pouquinho da realidade que os “caras”, queriam passa e eu achava muito parecido com o que eu via na grotá, porque eu morava na comunidade, ali no “Morro do Ari”, e eu achava isso interessante, poxa é uma relação muito louca: “os caras canta lá, as coisas de lá, mas é as coisas daqui.” O cara se identifica. E eu fui me criando nesse processo, e comecei a escrever algumas coisas, alguns versos, mas não ainda com a pretensão de “Ahhh vou ser cantor...”. Nessa época eu participava de uma denominação religiosa, Batista e tal, e foi onde eu tive acesso a instrumento, a banda, aí comecei a me relacionar com as pessoas, independente da denominação religiosa, eu era da periferia, então: Preto da periferia, é da igreja. Aí eu comecei a entender as “cenas” e os “atores”, então não era porque eu era da igreja que não sofreria preconceito e por gostar de rap... E isso foi me despertando criticamente “porra mas..., eu tô na igreja..., “pow”, e tal” e isso foi me amadurecendo e eu não quis mais tá ali “Poxa, isso aqui não é pra mim, a galera prega uma liberdade que não vive e tal” e isso eu muito nove com uns 15, 16 anos. E eu comecei a querer continuar com a música, só que dessa vez eu queria realmente ser o cantor, cantar minhas letras. Eu queria cantar o que eu sentia. (trecho de conversa/entrevista com Fernando Rozendo, o *MC* Tribo. 2019).<sup>10</sup>

Além de Tribo, existem diversos outros atores sociais que tiveram sua história influenciada pela música das periferias e que não só se apropriaram dela como ferramenta de lazer, mas também a utilizaram como combustível para

---

<sup>10</sup> O trecho acima faz parte da entrevista realizada pelo autor com Fernando Rozendo, o *Mc* Tribo, em 2019. N.a.

expressar suas insatisfações bem como as dificuldades enfrentadas por sua comunidade. De modo a estarem engajados na busca por melhores condições e oportunidades. É o caso de Carlos Henrique, artista conhecido como Bobby CH, que assim como Tribo, também é residente do bairro do Jacintinho. Bobby CH iniciou sua trajetória como cantor sendo vocalista de banda de “*Punk Rock*”<sup>11</sup> mas sempre mostrou ser uma pessoa bastante “plural” quando o assunto é identificação e influência de estilos musicais em que afirma ter um gosto bem peculiar por música e se identificando com a cultura *Hip Hop, Punk, Reggae* e sendo adepto a estilos musicais como: *Hard-Core, Punk Rock, Lo-fi, Rap, Trap, Samba, Dance-Hall, Ragamuff, Dub, Soul, Funk* (Brasileiro e Norte-Americano) entre outras vertentes sonoras. Ele também teve seu caminho na música influenciado através de uma denominação religiosa cristã, onde fez parte de um grupo de *Rap* cristão denominado “Nobre Guerreiro”. Em conversa com Bobby ele diz: “Eu gosto muito do gospel, o gospel tem uma potência muito grande na minha vida, me influencia bastante mesmo, em questão lírica, o gospel tem uma importância muito grande.”. Diante de tantas influências Bobby carrega em seu som uma mistura de ritmos e letras de transformação e uma mensagem de motivação e esperança, externando seus sentimentos e suas vivências. Um exemplo disso é a música “Estiga Perifa”:

...Chega “estiga” o “riddim” tocando nas “perifa”; Essa é a cara das manhãs todos os dias; Moleque desenvolve, todos um então se move, Porque essa é a essência chegue mais e se envolve; Combatentes da vivência buscando sempre a paz, Maceió nadando em sangue “passarás” eu quero mais, Que isso se transforme, que a paz seja mais forte, que o governo não “desdobre”, nada disso me comove.

Quero vidas em artes, quero transformação. “Zelo” por paz no mundão, é todos um, irmão...

Somos frutos da revolução, soldados armados de “Jah”, “Raggamuffin” é som de perifa trazendo a mensagem que vai nos sarar, é preciso pregar o amor e a paz em nosso louvor, “Babylon” ta em chamas levanta e clama em nome do nosso senhor; Eles acham que são “incapaz”, “Soundssystem” estoura os limites, “Taca” fogo nesses “Fariseus” “atrasa lado” que tanto oprime, “Ringtunes” é “Made In Gueto”, na “quebrada” só rola do bom, aqui é som de guerreiro, só os verdadeiros “vai” sentir o grave no som.

Quero vidas em artes, quero transformação. “Zelo” por paz no mundão, é todos um, irmão... É todos um, é todos um, descredita não que não é pra qualquer um! É todos um, é todos um, estiga perifa, família é todos um... (Trecho da música: “Estiga Perifa”. Autor: Carlos Henrique – Bobby CH. Participação: Luiz de Assis.)

<sup>11</sup> Movimento cultural e musical que surgiu em meados dos anos 1970 e tem como aspecto principal músicas rápidas e ruidosas, com letras revolucionárias, niilistas, políticas de cunho anarquista.

É possível notar o desejo de mudança descrito na letra da música de Bobby, em que o estilo “Jaçaman” de ser fica bem explícito através das gírias fazendo com que o ouvinte sintasse inserido, de fato, no contexto miscigenado do bairro do Jacintinho, tornando-se então um legítimo “Homem do Jaça” cujo o qual, sem sua forma de olhar, andar, vestir e falar não se poderia ser. Outro fato curioso é que a música descrita acima contou com a participação de Luiz de Assis, vocalista do grupo Vibrações Rasta, figura icônica no cenário musical alagoano e também uma das grandes influências na musicalidade de Bobby. Luiz de Assis, também conhecido como Luizinho, é uma grande referência no cenário do “Reggae music” nacional. O cantor, compositor e intérprete traz consigo um discurso semelhante aos dos artistas já citados neste trabalho, mas tendo como forma de propagação de suas músicas à cultura *Reggae*, com mensagens de amor, não-violência, esperança e liberdade. Luiz que é natural de Sergipe foi homenageado com o título de cidadão honorário de Maceió, em 2017, bem como sua mãe: Ildete Santos Sena que recebeu a comenda “Pierre Chalita” dada a quem possui relevantes serviços prestados em prol da Arte/Cultura na cidade. Ambos obtiveram tais méritos por suas atuações no cenário local, sempre lembrando e representando às pessoas que são tidas como invisíveis diante da sociedade, como dito por Luizinho ao receber o título:

Não me sinto digno dessa homenagem, mas quero oferecer esse título a todas as pessoas que não são vistas, que são invisíveis para a sociedade, e que eu tento representá-las com a minha música. Eu costumo dizer que se não fosse o Reggae, se eu fosse um cantor romântico, também usaria minha imagem para representar essa mesma população esquecida. (ALAGOAS 24 HORAS, 2017).

Luizinho e o grupo Vibrações apresentam a seus ouvintes um repertório composto por críticas sociais, contemplação das coisas boas da vida, elevação espiritual e muita positividade. O grupo foi formado em 1998, e teve em sua gênese o desejo de expressão e representatividade cultural em busca da diminuição das desigualdades, bem como a justiça social. Como afirma Luiz no canal do Estúdio Showlivre no YouTube:

- Música é uma ferramenta fortíssima. Ela alcança muito facilmente as pessoas, música é muito popular no mundo em que a gente vive, uma das artes mais populares. Então o início da banda se deu quando a gente percebeu que podia também se expressar através da música, expressar nossa indignação, nossos anseios, tipo, a gente sabia que estava representando também uma turma que muitas vezes se vê sem voz, se vê sem a oportunidade de dar sua opinião, de melhorar alguma coisa, ou sei lá, pelo menos discutir alguns assuntos pertinentes. Então

a gente achou que era muito interessante, a gente vive uma dificuldade muito grande lá no nordeste, Maceió, Alagoas é uma cidade muito linda na parte natural, uma cidade que tem pessoas maravilhosas, mas também, ali aquela parte do nordeste, tem uma parte que sofre pra caramba, vive muito preterida pelo poder público. Vive preterido. Então a gente se viu na necessidade de ser também voz. (NASCIMENTO, 2016).

O grupo atualmente é composto por: Luiz de Assis – vocalista, Sidney Sena - baixo e backing vocal, Walter Limpzah - Guitarra, Ninho Júnior - teclado, João Paulo - bateria, Carlos Peixoto - selecta. É atualmente o grupo de *Reggae* alagoano que alcançou maior notoriedade, inclusive em âmbito nacional não periférico, ao ser um dos grupos selecionados a participar do programa SuperStar em sua segunda edição, da emissora de tv, rede Globo. Vibrações traz em sua bagagem composições repletas de autenticidade sonora, permeando por estruturas rítmicas de origens jamaicanas, indígenas, afrodescendente e “nordestinamente” brasileira. Sendo assim multifacetado em sua sonoridade. Entoando seu urgente apelo a não-violência, a extinção da segregação racial e a igualdade de direitos. Vibrações clama por paz e justiça para com os menos favorecidos em cações como: “Quilombagem”, “Derradeiro”, “Eu Vi”, “Construção de Amor”, “Experimente Amar”, entre outras. Torna-se evidente tais constatações se observarmos algumas dessas composições como é o caso de: “Eu vi”. Que retrata um pouco das mazelas enfrentadas por comunidades carentes. Cuja letra diz:

Cada semblante uma vivência uma luta; Correria, suor, pressão e disputa; Cenas normais num país de terceiro mundo, onde um sem oportunidades; tem o codinome vagabundo, triste e dura realidade  
 Eu vi (eu vi); andando pelas ruas eu sempre vi (eu vi); famintos revoltados a rugir (eu vi); clamando por um pedaço pão  
 Eu vi (eu vi), nos becos e nas grotas em que desci (eu vi)  
 Pessoas desaprendendo a sorrir (eu vi), com a praga da desmotivação  
 Eu creio na ideia, de que o humilhado exaltado será, na hora da dor estamos nos braços do Leão de Judá.  
 Tantos irmãos estão nessa vida sem ter um ideal, Crianças fracas e subnutridas que se enrolam com jornal, por favor, Jah, derrame sua luz, em quem carrega a tão pesada cruz.  
 Eu vi (eu vi), andando pelas ruas sempre vi (eu vi), famintos revoltados a rugir (eu vi), clamando por um pedaço pão.  
 Eu vi (eu vi), nos becos e nas grotas em que desci (eu vi), Pessoas desaprendendo a sorrir (eu vi), com a praga da desmotivação.  
 Eu creio na ideia, de que o humilhado exaltado será  
 Na hora da dor estamos nos braços do Leão de Judá  
 ...  
 Piedade Jah Jah, Que seus filhos sofrem com a fome, abandono, desafeto, desamor. Piedade Jah Jah, Que seus filhos sofrem com a falta de Atenção.  
 Fome e abandono, Abandono e fome. Fome e abandono, Abandono e fome. Abandono e fome. (Trecho de: Eu Vi – Luiz de Assis.)

Outro grupo que merece destaque neste trabalho por possuir em sua essência a luta por direitos igualitários na sociedade é o Tequilla Bomb. Um grupo multifacetado que traz consigo um discurso crítico pautado no slogan “Tequilla Bomb – Sistema de som, denúncia e elevação espiritual!”. Tequilla Bomb, é um trio composto por: Bruno Brandão (vulgo: BR) – Tecladista, baixista, percussionista e seletor de efeitos, Carlos Peixoto (Carlos PXT) – BeatMaker, seletor de frequências, seletor de efeitos e Toninho ZS (sendo esta a sigla referente a zona Sul de Maceió) – Vocalista. O grupo utiliza-se da música eletrônica como base sonora e possui influências diversas como a música nordestina brasileira, ritmos jamaicanos e caribenhos; *Rap*, entre outras. Um fato curioso sobre o grupo é que os integrantes são adeptos da *Bass Culture* (Cultura do grave), cujo qual é fundamental a utilização de sons e/ou instrumentos de sonoridades graves e subgraves bem como dar ênfase a esses sons e essas frequências. Além disso, também são adeptos da cultura *Sound System* (Sistema de som), em que são utilizadas grandes caixas de som (na maioria das vezes em grandes quantidades) e equipamentos de alta potência sonora bem como autofalantes específicos para emissão de sonoridades subgraves; graves, médias e agudas. Tequilla Bomb, teve seu início em 2011 como um duo de música eletrônica instrumental e experimental entre Bruno e Carlos, mas pouco tempo depois ambos sentiram a necessidade de transmitir uma mensagem falada. Com isto, surge a união com Toninho que já tinha em sua bagagem a participação em outros projetos como cantor de *Rap*, trazendo em seu repertório letras com teor de crítica social e retratação das mazelas existentes nas periferias de bairros da zona sul de Maceió (Vergel do Lago, Ponta Grossa, etc), Como a favela Sururu de Capote, e de tantas outras da capital alagoana. Toninho, quando questionado a respeito da música “Deus me deu armas” fala um pouco sobre o processo de composição de suas letras em uma entrevista no programa Tune da TV Mar disponível no Youtube, na qual diz:

... Eu sempre procuro escrever a letra com um tipo de mensagem crítica a tudo aquilo que acontece ao meu redor, a tudo aquilo que eu vivo, a tudo aquilo que eu vejo, que eu consigo enxergar e que eu consigo refletir, então, essa música: “Deus me deu armas”, ela tem um contexto mais ou menos assim. Tipo, a gente sabe que as periferias elas são carentes da educação, da saúde, de tudo, de espaços de lazer, os governantes não estão nem ai pra quem tá nas periferias, só ligam pra rapaziada das classes maiores, dos bairros nobre e esquecem que seres humanos moram nas periferias também. E a única coisa que eles

oferecem pra gente é a repressão, é tirar os nossos espaços de lazer pra construir base policial, então; tipo, eles não nos oferecem nada, e a gente tem que ter o poder da reflexão, o poder de refletir sobre aquilo, ter a mente afiada, como diz a própria letra, pra que a gente não veja coisas como essas e acabe sem saber direcionar a nossa raiva, porque muitas vezes a gente é carente de tudo isso, fica em um espaço ocioso, acaba tendo a mente direcionada para outras coisas, então a gente acaba não sabendo quem é o verdadeiro culpado de tudo isso, então a música tem essa mensagem assim, mais ou menos: pra gente ter a mente afiada e saber direcionar a nossa raiva, porque a única coisa que eles não conseguem tomar da gente é o nosso conhecimento. (BARACHO, 2014).

Tequilla Bomb traz a seus ouvintes uma experiência sonora bastante consistente e repleta de identidade, trazendo à tona o grito de denúncia que emerge do descaso social enfrentado por aqueles que são marginalizados e vistos sem perspectiva de melhores condições de vida perante as autoridades legitimadas pelo poder público, cuja as quais tendem a “esquecer” desta parcela da sociedade ou até mesmo “fechar os olhos” para os problemas sociais enfrentados por esses indivíduos, apontando assim um certo demérito de direitos e isto torna-se evidente nas constatações descritas nas letras do grupo que não só apontam tais problemas como também denotam como a mídia atua negativamente ao incitar um consumismo desenfreado em um contexto no qual tantas pessoas sofrem com descaso e desigualdade social. Como o próprio slogan da banda afirma, eles não trazem apenas a denúncia, trazem também a elevação espiritual apresentando ao seu público uma mensagem positiva e de desenvolvimento do pensamento crítico, como é possível observar em composições como: “Jangada Inna Babylon”, “Bicho Solto”, “*Funk Como Me Gusta*”, “É a Sul” e “Deus Me Deu Armas”. Dentre os títulos mencionados daremos destaque a composição denominada de “É a Sul” que salienta bem os aspectos existentes na zona sul da capital alagoana como poderemos ver a seguir:

Irmão vou te falar, a sul é bom lugar, seja bem-vindo na humilde é minhas paradas. Princesa eu vou te falar, a sul é um bom lugar pra viver, conhecer, namorar, trabalhar, fazer fumaça...

Original e sound system de favela, que os “correrias” curtem e que as belas se requebram. A sul é a quebrada não preciso dizer mais nada, lugar de menino atitude e de várias “debochadas”.

E lagoa influencia, e todo dia abençoa o que eu queria, a ventania revigora as energias, e sem falar nas parcerias que a gente fortalece no dia-a-dia.

Ponta Grossa, Trapiche e Vergel é time de resposta, vários tiram o chapéu. De Reggae nós entende, chama que é a gente. Sequencia 2018, e meu “selecta”, é linha de frente.

Lugar onde fulano tá ligado, cobrado na bala se correr pro lado errado. Não venham, não venha, não venham, não venham dizer que não tá envolvido. Pior cego é o que enxerga, porque acha que ele tá garantido. Irmão vou te falar, a sul é bom lugar, seja bem-vindo na humilde é minhas paradas. Princesa eu vou te falar, a sul é um bom lugar pra viver, conhecer, namorar, trabalhar, fazer fumaça...

Praias de “mil grau” pra altos “rachas”, onda tubulares que os surfistas acham “massa”, skatista gosta manobram lá nas praças e a gente anda em todo canto e faz rastro de fumaça.

Claro que a polícia não gosta do nosso estilo, atribuem a gente tudo o que é negativo, por isso não é só na Sul; é em toda “quebrada”, toda cultura que é produzida é marginalizada. Já que é assim, vou fazer do meu jeito. Zona, show, favela represento no peito, represento os “3” “3”, vem que demorou que nos bailes da “ZS” só “cola” os “afavor”.

Só o que não dá é ficar parado, parado, parado no mesmo lugar. Correndo, correndo que nem um louco, louco, muito louco pra dá um “pipoco”. Achando que os outros é quem é o culpado, transforma em inimigo quem tá do seu lado. Se for pra cobrar a gente vai lá, só o que não dá é matar por matar. Assim o inimigo fica a sorrir, financia o crack pra nus destruir, fazendo o cara da mesma “parada” desconsiderar o outro por nada, mas quem tá ligado sabe das ideias: Mudança na arte e paz na favela, mas quem tá ligado sabe das ideias: mudança na arte e paz na favela.

Irmão vou te falar, a sul é bom lugar, seja bem-vindo na humilde é minhas paradas. Princesa eu vou te falar, a sul é um bom lugar pra viver, conhecer, namorar, trabalhar, fazer fumaça... (“É A Sul” – Toninho ZS)

Por fim, trataremos de um grupo de *Rap* que retrata a realidade dos menos favorecidos de forma “nua e crua”. Com uma abordagem crítica e mensagens diretas: o “Neurônios Subconsciente”, conhecidos como “NSC”. É um dos grupos de *rap* com maior notoriedade nesta vertente musical, não só em Alagoas, mas também no contexto nacional, bem como o grupo Vibrações já citado neste trabalho. NSC, traz em suas músicas retratações cotidianas de comunidades carentes, bem como a insatisfação pessoal quando o assunto é a atuação do sistema político brasileiro. Com letras que descrevem a realidade daqueles que convivem com adversidades e que possuem muitas vezes o crime como válvula de escape da mesma realidade. O grupo apresenta um discurso forte e impactante, em sua maioria, sem censura, objetivando transmitir um choque de ideias trazendo à tona uma realidade vivenciada por tantos, mas que muitas vezes não é exposta àqueles que não fazem parte de um contexto de periferia. Como podemos observar na letra da música “Vale do Reginaldo”:

Só vindo aqui pra ver: NSC  
 Só vindo aqui pra ver: os “louco” é sangue bom  
 Só vindo aqui pra ver: irmão pode descer  
 Só vindo aqui pra ver: tenho um chazinho do bom  
 Só vindo aqui pra ver: aqui tudo é a mil  
 Só vindo aqui pra ver: a polícia embaçar  
 Só vindo aqui pra ver: Alagoas, Brasil

Só vindo aqui pra ver: eu amo esse lugar

Na madrugada na função, ó só como a lua tá bela, Maceió é o pico Reginaldo é a favela, não descredite nela, todos só, moscou, fudeu. “Calmaê” “afavor” paciência “fi” de Deus, o culpado não sou eu, os contra vem de viatura, fé no pai, que o amuleto da sorte tá na cintura. Passo o rádio pros irmãos, com o fundão carro nas ilhas daqueles despreparados espanca até pai de família, adrenalina olha a cobrança, é ou não é, quem é não corre. O tempo nos ensinou que nós junto, nós é forte, sem guerra a gente resolve, de boa “sossegadinho”, procurou com um “afavor”, procurou com nos tudinho, meus versos sai com carinho, pra quem me recebeu bem. Reginaldo por vocês, só capaz de tudo também, meu povo tá mal cuidado, mas luta, nunca desiste, esgoto a céu aberto, barraco de madeirite, resiste, persiste firme, no crime, tomou de assalto. Aqui a necessidade falou e gritou mais alto, a quebrada é sem asfalto, deixa a poeira subir, que nos é acostumado e tem muito orgulho daqui. A tia procurando lenha, o filho “noiou” o “bujão”, o marido alcoolizado, Só ela contra o mundão, que pra nós só foi veneno, nunca tive nada mesmo, de menor aqui é louco, “moscou” é daquele jeito, sou suspeito, os “Power ranges” procura minha moradia, diz que eu tenho que parar, que meu som é apologia, será que é apologia real das nossas vidas? Não tem posto de saúde, não tem quadra esportiva, tem louco andando de cima, que não tá de brincadeira, trabalhava no sinal, hoje “trampa” na biqueira forçado a várias doideiras, nos é nos, assim que é, sente que a cobrança vem, ninguém tá nessa por que quer. “Tô” de boa no “rolé”, lá vem eles de camburão, se ficar é espancado, ainda levam teu cordão, te pôs de cara no chão, de monte olha os covardes, e se correr na frente deles, atiram só pra ver o baque, e a nossa comunidade a beira de um precipício. Ó só perversidade, que louco, ficou horrível, e o indivíduo que fez isso, é daqui o “meliano”? Cuide só da sua vida, que você vive mil anos, não sei, não vi quem foi, cabana subiu atoa e nem um canto tem convívio, pra esses tipos de pessoa, os “coroa” é gente boa, de boa, merece paz, posso até sair daqui, mais esquecer daqui jamais, lembrei de uns anos atrás, cheguei aqui descabelado, a “rapa” me acolheu, sempre teve do meu lado, é o vale do Reginaldo, pra que guerra “na moral”? Vários garotão rochedo, do começo ao final...” (Trecho de: “Vale do Reginaldo. - Alex NSC).

O grupo tem como membro principal o rapper Alex, oriundo de São Miguel dos Campos, interior de Alagoas e contou com diversas formações em sua trajetória desde 2006 em que deixou de se chamar “Neurônios” e se consolidou como “Neurônios Subconsciente”. Dentre as formações do grupo podemos destacar a união de Alex juntamente com Kamikaze (Hélcio Silva) e Sophia, que perdurou por uma boa parte da trajetória do grupo bem como a parceria firmada após a saída de Sophia e posteriormente a de Kamikaze. Esta nova parceria se deu com a artista maceioense Carol, que gerou bastante impacto e influência no grupo cujo qual no primeiro momento ficou composto por Alex, Kamikaze e Carol; e tempos depois somente através da dupla entre Alex e Carol. NSC apresenta a seus ouvintes títulos como: “Língua de Lagartixa”, “Vale do Reginaldo”, “Belezas da Favela”, “País da Corrupção”, “Sistema Carcerário”, entre tantas outras

composições que somadas chegam quase a 300 letras. Retratando a indignação e a realidade o grupo sempre deu uma atenção diferenciada ao Vale do Reginaldo (periferia que permeia bairros como Feitosa e Poço) por se tratar da periferia que acolheu Alex em sua transição de São Miguel dos Campos à cidade de Maceió. Sendo tratados na maioria das vezes como marginais pelas autoridades policiais e através do poder público por conta da forma de agir e do estilo rapper, Alex e Carol falam da dificuldade de produzir esse tipo de conteúdo em entrevista a um dos maiores canais de transmissão de contexto *Rap* no país, com mais de 2,75 milhões de inscritos: o canal do Youtube “Rap Box”, quando questionados sobre: “O que falta para o Nordeste ser conhecido como uma região produtora do *rap*?” Ambos respondem:

(Alex)...Primeiramente Alagoas, Alagoas não, o Nordeste é dominado por coronéis, tá ligado, tipo coronéis das antigas.... Aqui tem a virada cultural, mas essas prefeituras aqui contratam vários grupos. Eu tô há 11 anos fazendo rap, eu nunca fui contratado por uma prefeitura, fazendo Rap, e olha que são vários estados e não tem como. (Carol) Eles não apoiam. A discriminação começa daí. (Alex) Do poder.... Eu levo um “lêjo” aqui em São Paulo o cara pergunta: - Você é o que? – Eu sou MC”. O cara me trata normal. “Mano” me trata normal, porque já me aconteceu. Se eu falo que sou MC” na minha “quebrada”, parceiro, “pow” “mano”, eu vou parar na central de flagrantes, não tem outra “mano”, se eu falo que sou MC”, parceiro, já vou pra mala da viatura, já vou sendo espancado. Tem que mentir mesmo, falar que é MC” de Funk, que canta forró, algo desse tipo, parceiro, porque se falar que canta Rap, parceiro... Na “madruga” faz medo até eles “passar” “mano”, sem pensar duas vezes, é a realidade... Tem muitos policiais honestos... Mas a maioria é assim... Lá é luta “mano”. (CUNHA, 2017).

É possível notar através do discurso de Alex, como alagoas possui dificuldades em aceitar aspectos oriundos da cultura periférica, trazendo à tona o preconceito e a discriminação perante aqueles que a representam, salientando assim, as batalhas rotineiras enfrentadas por quem emerge dos guetos e traz consigo um grito de socorro e indignação e que busca em meio a tanta opressão a viabilização de políticas sociais que se apliquem eficazmente nos contextos já retratados, de maneira condizente à transformação desta realidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões feitas neste trabalho possibilitam a observação de um contexto panorâmico no âmbito das pesquisas etnomusicológicas<sup>12</sup>, bem como a complexa trajetória exercida por esta ciência, que até hoje tende a causar inúmeras polêmicas no que concerne ao seu percurso, assemelhando-se aos demais objetos de pesquisa descritos neste trabalho, como: as músicas produzidas nos guetos, o sistema de organização política, gêneros musicais e até mesmo as formas de expressão. Ambos, buscam sua legitimidade no contexto social. De certo modo, tamanha pluralidade permite que o pesquisador e o leitor possam observar tais estudos sob diversas óticas e perspectivas, tornando a pesquisa um tanto quanto incessante por não possuir uma única vertente de observação, visto que, abordam conceitos multifacetados.

É possível observar que em meio a uma realidade tão adversa frente a tantas formas de se fazer notar, que a ferramenta artística e de expressão: música, foi a escolhida por esses e tantos outros artistas, como manifesto em prol de direitos, na luta pelo respeito da diversidade, no apelo em busca da paz e tantas outras demandas expostas por seus usuários. É possível notar que a música neste contexto assume uma função social, de modo a não se preocupar tanto com critérios musicais rígidos como: conceitos harmônicos e melódicos que muitas vezes assumem um “posto” preponderante no âmbito da composição, mas dando enfoque a um viés sonoro no qual o vocábulo (as palavras, as mensagens) perpassam, de certo modo, o som sem deixar de lado aspectos musicais como ritmo e gênero, cujos quais, aliam-se aos escritos desses indivíduos tornando cada vez mais intrínseca a relação entre letra e música.

Quando o assunto é o teor contido nos escritos musicais dos artistas que fundamentam este trabalho (Boby CH, Favela Soul, NSC, Tequilla Bomb, Vibrações), podemos notar as semelhanças na forma de difundir suas ideias e seus questionamentos, os quais, de certa forma, convergem ao ponto de não haver distinção entre bairros ou regiões periféricas (grotas, favelas, morros) na busca por direitos e melhores condições de vida, apontando de forma explícita

---

<sup>12</sup> Quando falamos em vários artistas nos referimos a alguns artistas e grupos como: Boby CH, Favela Soul, NCS, Tequilla Bomb, Vibrações, Bob Marley, Racionais *Mc's*, Tribo de Jah, dentre outros.

as vivências cotidianas das comunidades carentes, bem como suas insatisfações. Os grupos muitas vezes apontam em suas canções temas polêmicos como: homicídio, consumo e tráfico de drogas, crime organizado, sistema penitenciário entre diversos outros assuntos que muitas vezes não são vivenciados ou discutidos de forma tão clara na sociedade em geral, que tende a possuir uma visão deturpada de tais assuntos e até mesmo das pessoas que vivenciam e narram esses fatos.

Os indivíduos aqui apontados, assumem um papel fundamental em meio à sociedade e a comunidade onde estão inseridos, não só pelo contexto em que se apresentam mas por serem vozes que representam as comunidades e por atuarem como pilares da cultura periférica na forma de andar, falar, vestir, agir e agentes sociais difusores da mesma. Assumindo um posto de propagação não apenas expressivo, mas ideológico e político, semeando ideais a todos os que estão dispostos a ouvi-los, e se fazendo notar àqueles que os segregam como os políticos, a polícia, entre outros grupos sociais. Outro ponto em comum entre os grupos aqui citados, se destaca no se refere a busca pelo fim do descaso existente em decorrência da inibição de direitos e da não oportunidade de ascensão social, centrada no demérito imposto a essa parcela da sociedade. Desta maneira, através desta pesquisa, foi possível constatar a correlação entre as músicas advindas dos cenários periféricos a contextos de desfavorecimento em diversos âmbitos, que desde sua origem, muitas vezes carregam estigmas por serem oriundas das camadas mais baixas da sociedade, mas que na realidade são de um imenso valor musical, cultural e social. Assim, entendemos e salientamos o papel fundamental da música periférica enquanto possibilidade de expressão e de luta, frente a uma realidade adversa e desigual, que não somente gera as injustiças, presentes nas músicas observadas, mas que gera o impulso para que haja a necessidade de se fazer ouvir. Destacamos também, que ao analisarmos a música urbana enquanto legítimo e salutar movimento, enxergamos sua trajetória enquanto processo fluido e contínuo. Ou seja, não se finda nesta análise. Sua trajetória caminha concomitantemente a evolução das relações sociais e dos indivíduos.

## REFERÊNCIAS

ADLER, Guido. Umfang, **Methode und Ziel der Musikwissenschaft**. **Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft**, 1885.

ARAUJO, Samuel. **Formação, diálogos e comprometimento político**. In LUHNING, Angela. Tugny, Rosangela Pereira de. **Etnomusicologia no Brasil**. UDFBA: Salvador, 2016.

AULETE, Caldas. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Editora: Lexikon, 1ª ed. 2011.

BARACHO, Renata. Tune#13 – Tequilla Bomb. **Canal: TUNE! / YouTube**. Alagoas, 10 de dez. de 2014 [em 06:18]. Disponível em: <<https://youtu.be/5Myuh-6ab88?t=378>> acesso em: 07 de set. de 2020.

BRASIL, Constituição. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado, 1988.

BATTAUS, Danila M. de Alencar. OLIVEIRA, Emerson Ademir B. de. **O direito à cidade: urbanização excludente e a política urbana brasileira**. Lua Nova, São Paulo, 97: 81-106, 2016.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1995.

CUNHA, Leo. Ep.131 - Trocando ideia - NSC. **Canal: Rap Box! / YouTube**. São Paulo, 28 de ago. de 2017 [em 14:44]. Disponível em: <<https://youtu.be/P-x5lou4IIA?t=884>> acesso em: 07 de set. de 2020.

DOURADO, Henrique A. **Dicionário de termos e expressões da música**. Editora 34, São Paulo, 2004.

ETNOMUSICOLOGIA. **Apreciar música / termos e expressões musicais**. Bahia. 2011-2020. [em linha]. Disponível em:

<<https://sites.google.com/site/apreciarmusica2termosmusicais/>> Acesso em: 07 de set. de 2020.

ETNOMUSICOLOGIA. **Dicionário infopédia da Língua Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2003-2020. [em linha]. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/etnomusicologia>> Acesso em: 07 de set. de 2020.

Fernandes, Adriana. **AS TRANSFORMAÇÕES DO REGGAE JAMAICANO NO BRASIL: O CASO DO XOTE NORDESTINO**. Revista Brasileira do Caribe, vol. VII, núm. 14, janeiro-junho, 2007, pp. 471-482 UFG. Goiânia, Brasil

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro. Paz e bem. 2015

GUSTAVO, Derek. Em entrevista, Favela Soul fala sobre influências e o novo trabalho do grupo. **G1 Alagoas**. Alagoas, 21 de jul. de 2015. [em linha]. Disponível em: <<http://g1.globo.com/al/alagoas/musica/noticia/2015/07/em-entrevista-favela-soul-fala-sobre-influencias-e-o-novo-trabalho-do-grupo.html>> Acesso em: 07 de set. de 2020.

GUILHERME, João. **RAP: A formação da juventude da periferia através das letras**. Brasília, 2008.

GOMES, Mércio P. **Antropologia: Ciência do homem e filosofia da cultura**. São Paulo. Editora Contexto, 2009.

GRECOO, Anderson da C. e S. **Racionais MC's: Música, mídia e crítica social em São Paulo**. PUC, São Paulo, 2007.

HÁ 35 anos, Nelson Triunfo dava primeiros passos no hip hop. **A GAZETA**. Espírito Santo, 06 de abril de 2018. [em linha]. Disponível em: <<https://www.agazeta.com.br/entretenimento/cultura/ha-35-anos-nelson-triunfo-dava-primeiros-passos-no-hip-hop-0418>> Acesso em: 07 de set. de 2020.

IKEDA, Alberto T. **Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco**. São Paulo, 2000

KOWARICK, Lúcio. **Capitalismo e marginalidade na América Latina**. 4a. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, 187 p.

KUNST, J. **Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-Musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities**. Amsterdam Koninklijke Vereening Indisch Insrirur. 1950.

LANDA, Enrique C. **Etnomusicologia**. Madri: ICCMU, 2003.

LAUWE, P. H. Chombart de. **A organização social no meio urbano**. Tradução: Moacir Palmeira. In VELHO, Otávio Guilherme. **O fenómeno urbano**. São Paulo: Ed. Zahar, 1976.

LUHNING, Angela. TUGNY, Rosangela Pereira de. **Etnomusicologia no Brasil**. UDFBA: Salvador, 2016.

MARTINET, André. **Elementos de linguística geral**. 8 ed. Lisboa: Martins Fontes, 1978.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Sobre A Busca da Verdade Na Etnomusicologia**. REVISTA USP, São Paulo, n. 77, março/maio 2008, p.14

NASCIMENTO, Clemente T. Vibrações no Estúdio Showlivre – apresentação na integra. **Canal: Showlivre / YouTube**. São Paulo, 03 de mar. de 2016 [em 10:56]. Disponível em: < [https://youtu.be/toPWhZ8\\_7Xg?t=656](https://youtu.be/toPWhZ8_7Xg?t=656) > acesso em: 07 de set. de 2020.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O desconforto da musicologia**. Per Musi, Belo Horizonte, n.11, 2005, p.5-18

PARK, Robert E. **IV O temperamento e o meio urbano**. In VELHO, Otávio G. **O fenômeno urbano**. EDITORA Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 1976.

PIEIDADE, A. T. C. **Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia**. In: FREIRE, V. B. **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

PEIRANO, Mariza. **Etnografia não é método**. Horizontes antropológicos, vol.20, nº42, Porto Alegre jul./dez. 2014.

SANTOS, Julice O. D. dos. **A cultura que (a)firma: difusão da música sacra afro-brasileira na universidade pública**. 2018.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop** / Roy Shuker; tradução: Carlos Szlak. - 1. Ed. -- São Paulo: Hedra, 1999.

SIMMEL, G. **A metrópole e a vida mental**. Tradução Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. São Paulo: Ed. Zahar, 1976.

VALE, Israel do. **Tecnobrega, ditadura da felicidade e a erupção do pobrestar**. CULT, São Paulo: Bregantini, n. 183, p. 35, set. 2013

VELHO, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. São Paulo: Ed. Zahar, 1976.

VOCALISTA da banda Vibrações recebe título de cidadão honorário de Maceió. **Alagoas 24 horas**. Alagoas, 13 de nov. de 2017. [em linha]. Disponível em: <<https://www.alagoas24horas.com.br/1108213/vocalista-da-banda-vibracoes-recebe-titulo-de-cidadao-honorario-de-maceio/>> Acesso em: 07 de set. de 2020.