

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
MESTRADO EM SOCIOLOGIA**

IBRAHIM SERRA BARROSO

**ENTRE AS RUAS E AS MÍDIAS: DAS REDES DE HIP HOP AOS CIRCUITOS DE
BATALHAS DE RIMAS ALAGOANOS**

**MACEIÓ
2019**

IBRAHIM SERRA BARROSO

**ENTRE AS RUAS E AS MÍDIAS: DAS REDES DE HIP HOP AOS CIRCUITOS DE
BATALHAS DE RIMAS ALAGOANOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. João Batista de Menezes Bittencourt

MACEIÓ
2019

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale – CRB4 - 661

B277e Barroso, Ibrahim Serra.
Entre as ruas e as mídias : das redes de hip hop aos circuitos de batalhas de rimas alagoanos / Ibrahim Serra Barroso. – 2019.
293 f. : il. color.

Orientador: João Batista de Menezes Bittencourt.
Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Alagoas.
Instituto de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Maceió, 2019.

Bibliografia: f. 283-293.

1. Multiculturalismo. 2. Juventude - Alagoas. 3. Hip Hop. 4. Estilo de vida.
I. Título.

CDU: 316.728-53.6(813.5)



Ata nº 04 da Sessão da Defesa Pública de Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas.

Em vinte e seis de julho de dois mil e dezenove, às quatorze horas, na sala 04 do prédio do ICS, reuniu-se a banca examinadora da dissertação de mestrado do aluno **IBRAHIM SERRA BARROSO**, intitulada: **Entre as ruas e as mídias: das redes de hip hop ao circuito de batalhas de rimas alagoanos**. Vinculada à linha de pesquisa “Corpo, cultura e conhecimento”.

A cerimônia de defesa pública, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Sociologia teve a banca examinadora composta pelos professores doutores: **João Batista de Menezes Bittencourt- PPGS/Ufal (orientador e presidente da banca)**, **examinador externo o Prof. Dr. Marco Aurélio Paz Tella (UFPB) via Skype** e como **examinador interno Prof. Dr. Wendell Ficher Teixeira Assis (PPGS-UFAL)**.

Procedeu-se a arguição, finda a qual os membros da banca se reuniram reservadamente para deliberarem, decidindo por unanimidade pela:

Aprovação (X); Aprovação com reformulações (); Reprovação ().

Comentários e Reformulações Indicados pela Banca Examinadora:

Para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora e por mim, Edna da Silva Gomes, Assistente em Administração do PPGS.

Maceió, 26 de julho de 2019.

Assinaturas

- 1.
2. **MARCO AURÉLIO (VIA SKYPE)**
- 3.
- 4.
5. _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, Pai-Mãe, pelo dom da vida, oportunidades e inspiração.

Agradeço à minha mãe, dona Maria Elisabete Mimoso Serra Barroso, por todo amor, suporte, dedicação, educação e cuidados incondicionais, sem os quais não chegaria até aqui.

À minha amada companheira, amiga e esposa Erielly dos Santos, pelo carinho e cumplicidade, que me auxiliou nos registros dos eventos, coleta de informações e no desenvolvimento da pesquisa.

Ao meu amigo e irmão de coração David Coimbra por seu auxílio incondicional e sugestões ao longo da pesquisa.

Agradeço à toda a equipe da Universidade Federal de Alagoas, em especial aos professores e técnicos do Instituto de Ciências Sociais, que me deram toda a estrutura e suporte que possibilitaram minha formação acadêmica.

Agradeço à equipe que compõe o Programa de Pós-Graduação em Sociologia, especialmente meu orientador Prof. Dr. João Batista de Menezes Bittencourt, o Prof. Dr. Fernando Rodrigues de Jesus e o Prof. Dr. Wendell Ficher Teixeira Assis, bem como ao avaliador externo Prof. Dr. Marco Aurélio Pas Tella que acompanharam e auxiliaram minha pesquisa de perto.

Também aos professores que tive contato ao longo do curso Prof^a. Dr^a. Marina Félix De Melo, Prof. Dr. Paolo Totaro e Prof^a Dr^a Anabelle Santos Lages que contribuíram com minha formação.

À técnica Edna da Silva Gomes, pela assistência, dedicação e profissionalismo, cujo suporte ao longo do curso foi fundamental.

Aos meus colegas Adson, Amália, Allan, Wanderson e Josemar, que me apoiaram principalmente através da sinergia nas aulas e seminários.

Aos meus colegas da graduação, em especial Roberta Bastos, Toy, Evinho, André Luiz, Geysson, Marcos e Moisés pelas conversas, partilhas, companheirismo e apoio ao longo da minha pesquisa.

Aos meus colegas e amigos da parte alta e baixa da Cidade. E, principalmente, a todos os artistas e produtores culturais que conheci ao longo da pesquisa por todo o apoio, assistência, disposição, colaboração e novas amizades, sem os quais esse trabalho não seria concretizado.

RESUMO

A presente dissertação teve como objetivo fazer um estudo socioantropológico sobre a atuação dos jovens engajados com o *hip hop* em Alagoas. Assim, a pesquisa foi desenvolvida de modo a abarcar a constituição histórica das primeiras redes e circuitos de *hip hop* na capital alagoana, passando pela formação das *posses* e os novos desdobramentos em que surgem outras formas de organizações como os coletivos e estúdios. Deu-se o foco em apreender como os atores constituem seus vínculos e fronteiras grupais, bem como se apropriam e ressignificam os espaços e como se relacionam nos territórios que ocupam, nas trocas, conflitos e negociações que estabelecem em suas redes e com as demais esferas da vida na paisagem urbana. Por meio de observações, conversas e entrevistas profundas pude compreender como esses jovens mobilizam os recursos para realizarem os eventos. Disso, fiz o mapeamento da pluralidade de significações e subjetividades expressas em suas narrativas e performances. Por fim, apresento um estudo etnográfico das batalhas de rimas que acompanhei no período entre 2017 e 2019, em que identifiquei os papéis e sentidos produzidos nesse quadro de interações.

Palavras-chave: Juventudes. Cidades. Cultura. Hip Hop. Estilo de vida.

ABSTRACT

This dissertation aimed to make a socio-anthropological study on the performance of young people engaged with hip hop in Alagoas. Thus, the research was developed in order to encompass the historical constitution of the first hip hop networks and circuits in the capital city, passing through the formation of possessions. And the new developments in which other forms of organizations such as collectives and studios emerge. The focus was on understanding how the actors constitute their group bonds and boundaries, as well as appropriating and resignifying the spaces and how they relate in the territories they occupy, in the exchanges, conflicts and negotiations that they establish in their networks and with the other spheres. of life in the urban landscape. Through observations, conversations and in-depth interviews, I could understand how these young people mobilize resources to hold events. From this I mapped the plurality of meanings and subjectivities expressed in their narratives and performances. Finally, I present an ethnographic study of the rhyme battles that I followed between 2017 and 2019, in which I identify the roles and meanings produced in this framework of interactions.

Keywords: Youth. Cities. Culture. Hip hop. Lifestyle.

LISTA DE GRÁFICOS

| | |
|---|----|
| Gráfico 1 – Frequência de UDHS por Faixa do IDHM em Maceió-AL | 32 |
| Gráfico 2 – Porcentagem e população das UDHS por faixa do IDHM | 33 |
| Gráfico 3 – IDHM do Município de Maceió-AL, desagregação por cor | 35 |
| Gráfico 4 – IDHM do Município de Maceió-AL, desagregação por sexo | 36 |

LISTA DE IMAGENS

| | |
|---|-----|
| Imagem 1 – Mapa dos bairros de Maceió-AL | 29 |
| Imagem 2 – IDHM por UDH no Município de Maceió-AL (2000 e 2010) | 31 |
| Imagem 3 – Mapa Racial de Maceió-AL | 34 |
| Imagem 4 – Logomarca “Posse Atitude Periférica” (P.A.P) | 90 |
| Imagem 5 – Logomarca “Cia Hip Hop” | 92 |
| Imagem 6 – Flyer “Hip Hop Vai à Praça” | 97 |
| Imagem 7 – Flyer “I Festival da Juventude Negra” | 99 |
| Imagem 8 – Programação do Abril Pro Hip Hop - 11º edição | 100 |
| Imagem 9 – Lançamento da pré-candidatura de Geysson Santos pelo PSOL | 103 |
| Imagem 10 – Logomarca “Febre do Rato Produções” | 105 |
| Imagem 11 – Flyer “Sábado Lo-Fi quinta edição” | 109 |
| Imagem 12 – Integrantes do Coletivo Nova Tropa de Zumbi | 118 |
| Imagem 13 – Flyer “Domingo é dia de rap: batalha de freestyle consciente” | 120 |
| Imagem 14 – Páginas do jornal “Voz da Resistência” do Coletivo NTZ | 121 |
| Imagem 15 – Logomarca “Família Todos Um Original Rap AL” | 128 |
| Imagem 16 – Camisetas da Todos Um | 128 |
| Imagem 17 – Flyer “Coletânea Todos Um #1” | 130 |
| Imagem 18 – Flyer “A Casa Caiu #2: batalha de breakdance e grupos de rap” | 131 |
| Imagem 19 – Logomarca “Nois Q Faiz” | 132 |
| Imagem 20 – Flyer “N’agulha #1” | 134 |
| Imagem 21 – Flyer “Mostra Alagoana de Hip Hop 2ª Edição” | 136 |
| Imagem 22 – Flyer “Sururu Crespo #2” no Espaço Cultural Arte Pajuçara | 137 |
| Imagem 23 – Logomarca “Coletivo Rapem” | 144 |
| Imagem 24 – Logomarca “Blog da Sakura” | 151 |
| Imagem 25 – Logomarca “Conexão Periferia” | 152 |
| Imagem 26 – Logomarca “Coletivo Covil” | 155 |
| Imagem 27 – Flyer do lançamento da cypher “Dissparadas” | 156 |
| Imagem 28 – Flyer Coletivo Covil no 12º Abril Pro Hip Hop | 163 |
| Imagem 29 – Coletivo Covil no Aldeia Palco Giratório | 163 |
| Imagem 30 – Frame da cypher Sem DissVisão | 182 |
| Imagem 31 – Frame da cypher DissPraEles | 186 |
| Imagem 32 – Frame da cypher trap Turbulência | 192 |
| Imagem 33 – Frame da cypher “Intellectus” | 196 |
| Imagem 34 – Frame da cypher “A Cobrança” | 200 |
| Imagem 35 – Frame da cypher “SemRebolo” | 205 |
| Imagem 36 – Frame da cypher “Nova Era” | 210 |
| Imagem 37 – Frame do videoclipe “DissParadas” | 214 |
| Imagem 38 – Georreferenciamento do circuito de batalhas de rimas de Maceió ... | 220 |
| Imagem 39 – Flyer N’agulha #9 Seletivas Alagoas Duelo de MC’s Nacional 2016 | 232 |
| Imagem 40 – Parecias do evento “N’agulha #9 Edição Gangs” | 233 |
| Imagem 41 – Flyer “Batalha de Rima Dope Clube #7” no Esquina Pub | 236 |
| Imagem 42 – Flyer da Final da Liga Marginal no Quintal Cultural | 237 |
| Imagem 43 – Flyer “2º Hall Poético” | 257 |
| Imagem 44 – Flyer “Festival Periferia contra o Fascismo” | 258 |
| Imagem 45 – Flyer “Tô Ligad@! + Batalha do Banks” no Quintal Cultural | 265 |
| Imagem 46 – Flyer “Guild Family One” | 276 |
| Imagem 47 – Flyer “Batalha da Guild” | 277 |

LISTA DE FOTOGRAFIAS

| | |
|---|-----|
| Fotografia 1 – Discol | 48 |
| Fotografia 2 – Vinil com o selo da Eletrodisco | 51 |
| Fotografia 3 – “Meninos do Santo Eduardo” – Ari, Nilton e Denis | 55 |
| Fotografia 4 – Ari e DJ Fernando Bispo na praça Jornalista Denis Agra | 59 |
| Fotografia 5 – Evento de hip hop na Praça das Piabas, Jacintinho | 60 |
| Fotografia 6 – Evento de hip hop na quadra poliesportiva do Eustáquio Gomes | 61 |
| Fotografia 7 – Apresentação de dança de rua no teatro Bolso Lima Filho | 64 |
| Fotografia 8 – Rap Boys | 65 |
| Fotografia 9 – Ari com a galera do skate na praça Jornalista Denis Agra | 66 |
| Fotografia 10 – Hip hoppers reunidos na praça Jornalista Denis Agra | 67 |
| Fotografia 11 – Ari com a TV Gazeta de Alagoas na praça Jornalista Denis Agra .. | 69 |
| Fotografia 12 – Matéria de O Jornal sobre as mobilizações de hip hop em Maceió .. | 70 |
| Fotografia 13 – Tony Regis no programa Clube Mix na Rádio local 96 FM | 71 |
| Fotografia 14 – Oscar Neto, Ari e Sandro no programa Free Dance | 72 |
| Fotografia 15 – Encontro dos veteranos do hip hop alagoano | 88 |
| Fotografia 16 – Coletivo Rapem | 138 |
| Fotografia 17 – Arte-colagens de Polly Lins | 157 |
| Fotografia 18 – Integrantes do Coletivo Covil no Quintal Cultural | 157 |
| Fotografia 19 – Janny Li na comunidade indígena Xucuru Kariri | 162 |
| Fotografia 20 – Primeira etapa da Liga Marginal na Praça Santa Teresa | 234 |
| Fotografia 21 – Batalha Marginal no Point do Reggae | 243 |
| Fotografia 22 – Duelo de Dupla na Batalha do Colina – Colina dos Eucaliptos | 246 |
| Fotografia 23 – Presença feminina na Batalha do Formigueiro | 254 |
| Fotografia 24 – “Freestyleira” dando apoio à colega na batalha | 255 |
| Fotografia 25 – Frame Batalha do Formigueiro – Adilson como mediador | 260 |
| Fotografia 26 – Batalha do Banks em Dupla | 262 |
| Fotografia 27 – Frame Batalha do Banks | 264 |
| Fotografia 28 – Os “menor” na Batalha da Guild | 267 |
| Fotografia 29 – Batalha da Guild, Tripa e Alice na mediação | 282 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| a. Para um estudo socioantropológico das culturas juvenis urbanas..... | 11 |
| b. Dados históricos, políticos, culturais e socioecômico de Maceió e Alagoas | 24 |
| c. Divisão dos capítulos..... | 38 |
| CAPÍTULO 1. AS REDES E CIRCUITOS DO <i>HIP HOP</i> E DO <i>RAP</i> ALAGOANO ... | 40 |
| 1.1. A constituição das primeiras redes e circuitos do <i>hip hop</i> alagoano – anos 1980 e 1990..... | 40 |
| 1.2. A emergência das <i>posses</i> de <i>hip hop</i> em Alagoas – anos 90 e 2000 | 91 |
| CAPÍTULO 2. NOVOS DESDOBRAMENTOS: AS REDES DE PRODUTORES CULTURAIS, ESTÚDIOS E COLETIVOS DO <i>HIP HOP</i> ALAGOANO | 108 |
| CAPÍTULO 3. ENTRE AS RUAS E MÍDIAS: OS SENTIDOS DO <i>RAP</i> ALAGOANO | 171 |
| CAPÍTULO 4. “É O <i>RAP</i> DE AL INVADINDO A PISTA”: ETNOGRAFIA DAS BATALHAS DE RIMAS MACEIOENSES | 212 |
| 4.1. Da Batalha Marginal à Liga Marginal | 219 |
| 4.2. Batalha do Colina..... | 237 |
| 4.3. Batalha do Formigueiro..... | 243 |
| 4.4. Batalha do Banks..... | 254 |
| 4.5. Batalha da Guild..... | 259 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 277 |
| REFERÊNCIAS | 283 |

INTRODUÇÃO

Desde que tive meus primeiros contatos com as Ciências Sociais na Universidade Federal de Alagoas, por volta do ano de 2012, em que comecei a me familiarizar com as ferramentas teórico-metodológicas e a fazer a leitura da realidade pelas lentes dessa área do conhecimento, despertei o interesse em pesquisar intervenções culturais na Cidade.

Essas práticas são protagonizadas principalmente pela juventude, que tem se articulado para promover *slams*, *saraus* poéticos e literários, entre outras atividades artísticas como eventos musicais, danças de rua, performances teatrais abertas, etc. Assim, espaços como praças, escolas, centros culturais, teatros, *pubs*, casas de *show* e outros pontos de encontros públicos e privados, nas periferias ou nos bairros nobres, são apropriados e ressignificados para a realização de diversos tipos de atividades culturais.

Dentre essas mobilizações, observo que havia um relevante engajamento dos jovens com atividades relacionadas à cultura *hip hop* em Maceió. O evento “N’agulha”, que até então era realizado no Quintal Cultural¹ pela produtora independente “Nois Q Faiz” desde 2014, me serviu de ponto de partida para conhecer um pouco mais sobre essa cultura, já que o evento reunia os quatro elementos do *hip hop* com discotecagem, *mutirão* de *grafitti*, apresentações de *MC’s* locais (tanto de *rap* memorizado quanto a modalidade *freestyle* nas batalhas de rimas) e de *breakdance*. Nesses eventos observo que há uma circulação de bens culturais de produção independente dos artistas locais como camisetas e CDs dos grupos, artes plásticas, *fanzines*, livros, entre outros objetos, o que me deu algumas pistas preliminares de como as atividades eram mantidas dentro dessas redes de relações.

Além desse ponto de encontro, constato que atividades semelhantes eram praticadas em espaços dispersos por vários bairros da Cidade. Jovens reunidos em coretos públicos para praticarem *breakdance*, rodas de rimas acontecendo em praças, nos calçadões da praia e escolas, inserção de eventos de *hip hop* em *pubs*, teatros e centros culturais, bem como *grafitti*, “*pixos*” e “*grapixo*” espalhados pelos muros da cidade.

¹ Espaço cultural localizado no bairro do Bom Parto, Zona Sul de Maceió.

O que me chamou atenção dessas mobilizações de rua, em primeiro momento, foi aquilo que estava mais em evidência: as batalhas de rimas. As primeiras rodas de *rap* e batalhas de *MC's* que presenciei em espaços abertos, também em 2014, ocorriam nos rolés de finais de semanas dos jovens na orla de Maceió e eram atividades realizadas de maneira mais improvisada, geralmente com poucos recursos, com o *beat*² reproduzido num celular, com *beatbox*³ ou as rimas recitadas à *capella*.

Logo, percebo que as batalhas de rimas começaram a ocorrer com maior regularidade em vários pontos da Cidade, apresentando cada vez mais organicidade e comprometimento dos envolvidos. Uma das pistas que tive disso foi as recorrentes divulgações de eventos nas redes sociais dessas atividades acontecendo em diferentes bairros da capital alagoana, principalmente em praças públicas.

Ao conferir esses eventos de perto, vejo que algumas das realizações já dispunham de equipamentos como caixas de som e microfones. Dessa forma, o fenômeno das batalhas de rimas maceioenses surge como uma oportunidade interessante para compreender os porquês, como e em que medida a juventude se articula para realizar intervenções culturais relacionadas ao *hip hop*, frente às proporções que essas atividades têm assumido na Cidade. Além das ruas, também verifico a presença do *rap* local em plataformas da *internet* com lançamentos de músicas e videoclipes. Em ambas as mobilizações, tanto na ocupação de espaços urbanos quanto dos lançamentos em mídias virtuais, observo um constante aprimoramento técnico das produções, que indica um processo de profissionalização das produções culturais e audiovisuais locais do gênero.

Contudo, conforme me aprofundo nas investigações, tive uma noção da pluralidade de sentidos em jogo nessas práticas e constato que as mobilizações de *hip hop* em Alagoas já tinham uma história remetida aos anos 1980. Posso dizer que a exploração do campo começou pelo avesso: a partir do que estava na superfície (as batalhas de rimas) até chegar às ramificações e (des)continuidades mais profundas, vindas de outras gerações, presente nas memórias de quem vivenciou o *hip hop* em diferentes épocas. Porém, para apresentar os resultados, reverto os dados para uma ordem (quase) cronológica dos eventos, com breves retornos e antecipações do espaço-tempo.

² “*Beat*” ou “batida” é a base sonora da música.

³ “*Beatbox*” é uma técnica vocal que reproduz o som da batida com a boca.

Assim, começo com uma reconstrução histórica das mobilizações de *hip hop* em Alagoas, em que identifico os grupos de artistas e produtores culturais que atuaram ou até então atuam com essas atividades desde os anos 1980 até as duas primeiras décadas dos anos 2000. Através de conversas e entrevistas pude levantar informações fundamentais para compreender como essas pessoas estabelecem seus vínculos e suas fronteiras grupais e interpessoais. Paralelamente, me debruço sobre as produções de músicas e videoclipes do *rap* alagoano que tive acesso pelas divulgações *online* no YouTube, Facebook, Instagram, *blogs* ou em outros portais de divulgação para compreender a pluralidade de estilos e ideias. Com base nas observações e registros das batalhas de *rap* que tive entre os anos de 2017 e 2019 em Maceió, apresento um estudo etnográfico.

A abordagem será realizada por uma perspectiva socioantropológica das práticas culturais juvenis nos espaços urbanos, que detalho no tópico subsequente da introdução.

a. Para um estudo socioantropológico das culturas juvenis urbanas

A primeira questão que surge diante dessa proposta de pesquisa é: quais as ferramentas que as Ciências Sociais dispõe para estudar culturas jovens nas cidades? Alonso (2016) destaca que essa área do conhecimento, desde sua origem no século XIX, tem mostrado duas tendências metodológicas. A primeira é baseada nas ciências naturais, com métodos fundamentados na experimentação, observação, mensuração e comparação dos fenômenos. A outra tendência se inclina para a literatura e a história, que tem como objeto de interesse a vida social e cujo instrumento de pesquisa é a linguagem.

Entretanto, pesquisar pessoas e as relações sociais não é o mesmo que estudar “objetos” passivos de observação, que podem ser isolados, controlados e reproduzidos em laboratório, como é comum nas ciências naturais. As relações entre indivíduos são dinâmicas e, não obstante, incluem a presença do pesquisador, que afeta e é afetado nos encontros. Por isso, é imprescindível considerar os indivíduos como “agentes” ou “atores” sociais nesse ramo científico. Assim, as Ciências Sociais se volta para aquilo de inteligível nas relações entre indivíduos reflexivos, que agem

com intencionalidades, motivações, paixões e que pensam e atribuem significados a si mesmos, ao Outro e ao entorno.

Diante de tais especificidades, como é possível atender aos critérios de objetividade para o desenvolvimento de uma pesquisa científica nessa área do conhecimento? Weber (2001) já constatara a impossibilidade da “neutralidade axiológica” nas Ciências Sociais. Isso significa que, por maior que seja o esforço de se obter neutralidade na pesquisa, a subjetividade e os juízos de valores do pesquisador sempre se farão presentes na investigação que envolve os fenômenos sociais. Naturalmente, nossas inclinações e interesses particulares acabam influenciando a decisão em pesquisar um ou outro fenômeno. Porém, a dificuldade em se manter neutro não significa que não seja possível ter objetividade. Por isso ele prescreve que, durante a pesquisa, haja o distanciamento desses juízos de valores para que a atenção se volte em apreender os juízos de fatos, ou seja, aquilo que é observado na realidade concreta, amparado no instrumentário teoria-método científico, para produzir dados empíricos sobre as relações sociais.

Para a “sociologia reflexiva” (BOURDIEU, 2010), a constante auto-observação é fundamental para a construção do conhecimento científico, de modo a evitar a contaminação de vieses na pesquisa. Contudo, o rigor científico na pesquisa sociológica deve dar margem para produção criativa, de modo a permitir que o pesquisador trabalhe e relacione diversas perspectivas teórico-metodológicas para desenvolver seu artesanato intelectual.

As dimensões de análise dentro dessa área do conhecimento podem partir tanto de uma perspectiva macrossocial, ou seja, que busca compreender as estruturas, processos sociohistóricos e questões conjunturais, quanto de uma perspectiva microssocial, que se volta às interações cotidianas, conforme Alonso (2016). Para a presente dissertação considero concatenar as dimensões micro e macro do fenômeno. Com isso, visio perceber como a pluralidade de significações produzidas nas relações cotidianas dentro do *hip hop* e do *rap* alagoano contribuem para a composição do quadro geral do fenômeno.

Weber (2001) já propunha um estudo sociológico que atente para como o conjunto de ações individuais se estruturam numa racionalidade social. Considerar a historicidade do fenômeno também é enfatizado no pensamento weberiano, preceito que me norteia para reconstituir as primeiras mobilizações de *hip hop* em Maceió. Disso, ele sugere que se faça um levantamento ideal-típico com base nos dados já

produzidos sobre o assunto que se pretende investigar para ter um parâmetro comparativo entre o que está idealizado e como o fenômeno se apresenta na realidade concreta. Dessa idealização preliminar do fenômeno tomo conhecimento dos termos, estilos, repertórios e formas de organização dentro do universo do *hip hop* e busco compreender, ao menos superficialmente, um pouco da conjuntura e da pluralidade de vertentes dentro do *hip hop* e do *rap* estrangeiro, nacional e local. Portanto, a atenção está voltada para a “ação” como “fato”, contrastado com a “idealização” do fenômeno, para produzir os resultados da pesquisa.

Em adendo, Bernad Lahire (2006) prescreve que a pesquisa sociológica deve partir das particularidades para chegar ao universal. Isso significa que, diante da diversidade de interesses e interpretações existentes num mesmo “campo de legitimidade”, isto é, dentre pessoas que compartilhem de gostos e hábitos comuns, é necessário atentar para as “variâncias interpessoais” para identificar como essas diferenças se suplementam, divergem, encontram pontos de interseções e contribuem para compor o quadro geral do fenômeno.

Seguindo tais recomendações, fiz um levantamento exploratório sobre o surgimento e os elementos que compõem o *hip hop*, as variedades de estilos de performances e narrativas expressas no *rap* estrangeiro, nacional e local e os códigos e dinâmicas presentes nas batalhas de rimas, principalmente com base em pesquisas já realizadas sobre o gênero artístico, manuais e notícias sobre o *hip hop* e o *rap*, bem como em publicações textuais, de imagens e de vídeos disponíveis na *internet*. Assim, pude contextualizar as referências simbólicas e artísticas que surgiam nas narrativas e performances dos agentes consultados e observados. A reconstituição histórica das produções culturais de *hip hop* em Maceió foi feita com base no depoimento de um dos percursores dessa vertente político-cultural no Estado, nas entrevistas disponíveis em portais de notícias, *blogs*, nos registros fotográficos, audiovisuais e nos documentários sobre o *hip hop* alagoano.

Visto que o fenômeno que me proponho a estudar enfoca a atuação dos jovens nas cidades, a primeira indagação que surge é: o que é ser jovem pela perspectiva das Ciências Sociais? E ainda, como se caracterizam as formas de sociabilidades juvenis nos contextos urbanos? Juridicamente, o Estatuto da Juventude⁴ define o jovem como pessoas de 15 à 29 anos de idade, estabelecendo

⁴ Brasil. Constituição Federal. Lei nº 12.852, de 05 de agosto de 2013.

uma série de direitos direcionados a essa faixa etária. No entanto, Bourdieu (1983) assinala que, pela perspectiva da sociologia, “juventude” vai além da faixa etária psico-biológica, mas é definida socialmente pelas práticas associadas a determinada fase da vida em contraste com as gerações anteriores.

Ou seja, nesse ramo científico, a juventude é percebida não só por uma faixa de idade psico-biológica, mas pelas representações sociais construídas sobre as respectivas fases da vida. A passagem social de uma fase da vida para outra se define por fronteiras simbólicas de iniciação demarcadas por ritos de passagens, posturas e comportamentos socialmente esperados para cada uma das etapas geracionais. Em outras palavras, a sociedade delimita o que é esperado da atitude de “jovens” e da atitude de “adultos”.

Por exemplo, existem práticas que são socialmente atribuídas aos adultos como trabalhar, constituir família, se portar e se vestir de determinadas maneiras, enquanto dos jovens se espera o estudo, o ócio, à busca por curtição, lazer, esporte, paquera, transgressão, imediatismo, etc. Porém, isso não é necessariamente delimitado pela idade da pessoa, visto que existem “adultos” que praticam atividades consideradas de “jovens” e vice-versa, “jovens” que assumem responsabilidades de “adultos”.

Conforme afirma Pais (1993), existem diversas correntes nas ciências sociais que abordam as práticas juvenis. A corrente “geracional” considera que cada geração de jovens é marcada por determinados padrões de consumo cultural e posicionamentos políticos mais ou menos homogêneos. Por essa perspectiva, os jovens são vistos como meros consumidores de bens materiais e simbólicos dedicados à sua geração, que variam de época em época. Disso, fez-se estudos sobre as gerações *hippie*, *yuppie*, *punk*, entre outras.

Outra abordagem se envereda para a compreensão das práticas jovens de acordo com sua origem social, isto é, pela perspectiva “classista”. Nessa última corrente se considera que há uma maior diversidade de atividades juvenis, contudo, as mobilizações culturais, padrões de consumos e posicionamentos políticos são mais ou menos delimitados pela classe social de onde essas práticas juvenis emergem. Por essa perspectiva, há atividades relacionadas aos jovens periféricos e há práticas que surgem dos jovens das classes sociais médias e altas.

Já na perspectiva das “tribos urbanas”, proposto pela primeira vez como categoria sociológica por Maffesoli (1987), as práticas juvenis são compreendidas

como repertórios culturais plurais, porém, pré-definidas, em que os indivíduos simplesmente se inserem. A ideia de “tribo”, apesar de dar margem para identificar um leque de práticas juvenis que compõem os cenários urbanos, transmite a ideia de grupos isolados, enquadrados em fronteiras simbólicas e personificações coletivas mais ou menos fixas.

Entretanto, a perspectiva que se mostra mais apropriada para entender a complexidade das práticas juvenis nos contextos urbanos contemporâneos é a perspectiva dos “estilos de vidas”, conforme sugeriu Giddens (2002), que considera os jovens não apenas como meros consumidores de comunidades culturais pré-definidas e segmentadas, mas são agentes de transformação, que transitam entre varios referenciais identitários, rotinizam práticas, estão inseridos em diversas esferas sociais, interagem com outros grupos e combinam, de modo criativo, diversas influências adquiridas na experiência de suas trajetórias particulares, produzindo inovações. Disso, faço a relação com a ideia de “juventudes” como pluralidade e coprodutores dos espaços de socialização que participam.

De acordo com Simmel (2009), as cidades são marcadas pelo individualismo, anonimato e a frieza das relações, geralmente intermediadas pelo dinheiro. E são justamente dos contextos urbanos que surgem os estilos de vida que, diante do caos e isolamento provocados pelas cidades, são meios de conciliar interesses individuais com demandas coletivas, frente aos desafios e limitações dessa realidade social.

O espaço urbano é resultado de um processo de enaltecimento da vida privada e, portanto, ressignificações do espaço público. Como afirma Turra Neto (2012, p. 139):

As mudanças no mundo privado (que, sem dúvida, representa uma verdadeira revolução cultural, pois tiveram importantes impactos na esfera pública) giram em torno de mudanças na família tradicional, no trabalho, no tempo livre e nas espacialidades da vida cotidiana, transformações que, apesar das diferentes intensidades, tiveram uma escala mundial.

Nesse contexto, as ruas, os equipamentos urbanos públicos, são apropriados pelos jovens como espaços de encontro, interação, curtição, produção de ideias, sentimentos e estilos de vidas. Além disso, são espaços que é palco de relações com outros modos de vida e esferas social, com uma multiplicidade de “campos de legitimidade”.

É possível pensar as espacialidades nas Ciências Sociais por várias perspectivas. Enquanto Bourdieu (1994) propôs a noção de “espaços”, além do “espaços físicos”, como espaços virtuais onde se organizam as diferenças sociais, principalmente as distinções de classes, em Deleuze e Guattari (1997) as noções de espaços são discutidas em conceitos de “lisos” e “estriados”, que delimitam o grau de liberdade de atuação dos agentes nos espaços em relação aos sistemas de controle social vigentes.

Em contra partida, há a noção de “territórios”, que segundo Perlongher (1988, p. 1) é definido como “extensão superficial que alude à certa distribuição dos corpos, das matérias sociais, nos espaços”, ou seja, que intermedeiam relações sociais, são permeados de sentidos e transformados pelo conjunto das ações. Haesbeart (2004) assinala que a territorialização se refere à como a terra é apropriada e quais as relações se desencadeiam a partir disso. Por essa perspectiva, o território é percebido como a forma que o espaço físico é objeto de partilhas, conflitos, permissão e restrição do trânsito das pessoas. A territorialidade, portanto, é múltipla, ao considerar que as pessoas transitam e constroem sociabilidades em vários territórios.

Essas diferentes categorias de espaços e territórios são acionadas de acordo com as informações levantadas na imersão em campo para compreender como as diferenças sociais projetadas nos espaços são percebidas pelos agentes, quais as restrições e brechas que encontram para se movimentarem na cidade e como as relações sociais se projetam nos territórios que os jovens ocupam para praticarem seus estilos de vidas e produzirem cultura.

Disso, trabalho com as noções de “lugar praticado”, desenvolvido por Certeau (1998), e do “mosaico” urbano, por Agier (2011), para analisar como os territórios são atravessados pelas subjetividades, memórias e percepções diversas e como a pluralidade de agentes sociais disputam, trocam e negociam entre si.

É importante ressaltar que as relações sociais nos espaços e territórios são marcadas por relações de poder. Nesse sentido, é apropriado considerar as noções de micropoderes, de acordo com Foucault (2009), que desenvolve um raciocínio sobre o poder como algo que é exercido nas relações cotidianas, através do corpo, e que está presente em todas as esferas da vida (família, escola, igreja, trabalho, o espaço público, etc). Em adendo, dialogo com o conceito de micropolítica, de Deleuze e Guattari (1997), que percebe nas dimensões das ações e dos desejos subjetivos

relações de “captura” (submissão) ou de “guerra” (resistência) aos sistemas sociais – que são, ao mesmo tempo, fontes e receptores das paixões.

Para a observação de campo me valho, principalmente, da etnografia como ferramenta de pesquisa. O estudo etnográfico, que surge do legado de Malinowski, se caracteriza por um estilo narrativo imersivo, com descrições detalhadas, que, de preferência, mantém os termos nativos, no intuito de mergulhar o leitor na perspectiva do observador em campo. Na vertente de Evans-Pritchard se destaca o encontro do pesquisador, com sua bagagem de valores e crenças trazidas de seu contexto original, com o Outro. Para ele, o papel do etnógrafo seria o de “traduzir” a experiência em campo para uma linguagem inteligível. Contudo, opto por manter os termos nativos para preservar a fidelidade às expressões utilizadas pelos atores sociais consultados.

Para além de uma mera ferramenta metodológica ou um estilo de escrita, a etnografia é fundamentada em teorias, em que se destacam as contribuições de Turner e Lévi-Strauss, que se apropriam de correntes científicas como a linguística e a psicanálise para a compreensão do campo. Portanto, também considero as proposições de Geertz ao enfatizar que o trabalho etnográfico objetiva a apreensão dos “saberes locais”, ou seja, da atmosfera de significações que emergem das práticas dos agentes nos espaços que atuam, o que dá densidade à pesquisa antropológica (PEIRANO, 1995).

A parte etnográfica dessa pesquisa se volta para as batalhas de rimas maceioenses, que acompanhei no período de 2017 a 2019. Ao longo da investigação, registrei as atividades no diário de campo e por filmagens dos eventos que tive a oportunidade de acompanhar. A partir desses registros pude elaborar descrições detalhadas sobre os significados produzidos *in loco*.

Na antropologia, até o final do século XIX e começo do século XX, o estudo do Outro era dedicado ao estudo do “exótico”, na perspectiva do homem ocidental em relação às culturas ditas “primitivas” dentro da abordagem evolucionistas. Porém, com as considerações posteriores de que a modernidade está marcada pela expansão do urbano e redução da população rural, principalmente trazidas pela Escola de Chicago, o *locus* de observação da antropologia se expandiu para a diversidade cultural presente nos contextos urbanos. Como afirma Magnani (1996, p. 25 *apud* RIBEIRO, 2013, p. 12):

O que caracteriza o fazer etnográfico no contexto da cidade é o duplo movimento de mergulhar no particular para depois emergir e estabelecer

comparações com outras experiências e estilos de vida – semelhantes, diferentes, complementares, conflitantes – no âmbito das instituições urbanas, marcadas por processos que transcendem os níveis local e nacional.

Assim, para além de uma dimensão micro, o fazer etnográfico em contextos urbanos deve considerar os aspectos conjunturais que vão além de um recorte espaço-temporal, já que as cidades modernas são atravessadas por informações globalizadas. Por isso, dialogo com as perspectivas da sociologia da comunicação sobre “identidades transterritoriais”, a cultura de massas, as mediações entre os meios de comunicação de massas e as matrizes culturais locais, bem como o uso do “ciberespaço” como intermédio entre o que é produzido nas ruas e nas mídias (GIDDENS, 2002; CASTRO, 2007; MARTIN-BARBERO,1997; OROZCO,1996; MACQUAL, 2013)

Com base nesses parâmetros de análise, busco compreender as culturas juvenis pela perspectiva dos “circuitos”, como proposto por Magnani (2005), para identificar os trajetos que os *hip hoppers* percorrem pela Cidade. Disso, faço um mapeamento da constituição das “redes”, na perspectiva de “ator-rede” de Bruno Latour (2012), para compreender como os agentes constroem seus vínculos, formam os grupos, delimitam suas fronteiras simbólicas, como se dá as trocas, disputas e negociações nos territórios que se apropriam e como se mobilizam para conseguirem os recursos necessários para produzir os eventos.

Para apreender a pluralidade de interpretações e gostos dentro do *hip hop*, me aproprio do conceito das “variâncias interpessoais”, de Lahire (2006). Contudo, vale ressaltar que as “multiplicidades” são complexas e não se encontram apenas “entre” os indivíduos, mas também no interior de cada indivíduo. Pela perspectiva de Deleuze e Guattari (1997), as subjetividades estão (des/re)territorializadas em diversas ramificações simultâneas.

Na exploração do campo percebi que as produções de subjetividades e significações vão além de dicotomias como “*rap* para vender” ou “*rap* político”, “*rap* de periferia” ou “*rap* de playboy”. Nem sempre um artista que assume um posicionamento político no *rap*, por exemplo, necessariamente abre mão de desejar visibilidade, reconhecimento, dinheiro, fama, se inserir no mercado cultural, enfim, viver do *rap*. São produções de sentidos e subjetividades com múltiplos desdobramentos.

Apesar das pessoas buscarem uma certa coesão para seus posicionamentos, o universo das significações e dos desejos (sejam paixão ou rejeição), se mostra como fluxos de emoções e ideias que escoam com diferentes intensidades, conectam e rompem suas ligações continuamente, flutuam, aterrissam e se expandem para dentro e para fora em várias direções. Não há “eu” sem o “outro”, ação sem espaço, movimento sem desejo, não há pessoas totalmente desvinculadas do emaranhado complexo das conexões afetivas e de sentidos (a não ser o esquizofrênico).

Por isso, proponho realizar uma cartografia das subjetividades e significações da cultura jovem do *hip hop* alagoano – como sugere Bittencourt (2011; 2012) – de modo a apreender nas multiplicidades de expressões desses atores sociais as minúcias de seus conteúdos: se falam de cultura, política, economia, gostos, estilos, pertencimentos, poder e; na dimensão dos desejos, como linhas de forças que aumentam ou diminuem de intensidade, tensionam, rompem e se expandem nos fluxos dos afetos e das territorialidades.

Dessa forma, proponho fazer um levantamento sociohistórico, mapear a pluralidade de produções de significações e subjetividades dentro do *hip hop* alagoano, como os artistas e produtores culturais se vinculam e delimitam suas fronteiras grupais nas redes locais, nacionais e estrangeiras, como se relacionam com outros campos de legitimidade e, por fim, como se dá as interações nas batalhas de rimas de Maceió.

A pesquisa aqui proposta é, predominantemente, de caráter qualitativo, já que o foco é abranger as redes de significações, paixões e ações no âmbito do *hip hop*, do *rap* e das batalhas de rimas alagoanos. Entretanto, recorro a dados quantitativos de fontes secundárias sobre os aspectos históricos, culturais, políticos, socioeconômicos e territoriais de Maceió, que serão detalhados no próximo tópico, ainda na parte introdutória da dissertação.

Em suma, para compreender os fluxos dentro das redes e circuitos do *hip hop*, *rap* e das batalhas de rimas na Cidade, proponho fazer a leitura desses fenômenos a partir de duas perspectivas analíticas: a) a perspectiva das performances e narrativas, que abrange os repertórios simbólicos expressos nas práticas, bem como os papéis, códigos, estratégias de ação, agendas e cronogramas dos grupos e; b) a perspectiva relacional, que observa como os grupos se relacionam – trocas, disputas e negociações nos territórios – em suas redes (locais, nacionais e estrangeiras) e com outras esferas da vida (família, vizinhança, escola, mercado, Estado, estilos de vida).

Faço a análise das performances, seguindo a linha de pensamento goffmaniana (2002), a partir do material audiovisual do *rap* local e das observações realizadas em campo dos eventos que acompanhei. A descrição das performances, portanto, será feita de modo a tentar transmitir, aproximadamente, uma experiência multissensorial, isto é, de ver, ouvir, sentir, bem como trazer as impressões emocionais e intelectuais que tive no contato com as peças artísticas, com as entrevistas e eventos publicados *online* e com as atividades que observei diretamente em campo.

Outro ponto a ser analisado – juntamente com as performances – são as narrativas presentes tanto na etapa em que verifico a pluralidade de práticas dos grupos de *hip hop* e *rap* no contexto nacional e alagoano quanto na etnografia sobre as batalhas de rimas. Como definem Bastos e Biar (2015, p. 99), a narrativa consiste no “[...] discurso construído na ação de se contar histórias em contextos cotidianos ou institucionais, em situações ditas espontâneas ou em situação de entrevista para pesquisa social”. Logo, as narrativas consistem na reconstituição de experiências e memórias expressas em ordem cronológica nas falas ou na escrita dos indivíduos consultados, tanto sobre os sentidos produzidos em contextos interacionais (da vida cotidiana) quanto estruturais (identidades culturais).

Com base nas narrativas coletadas dos agentes consultados, busco interpretar a interpretação que os sujeitos produzem de sua prática, apoiado na “dupla hermenêutica” proposta por Giddens (2003), levando em conta os “comportamentos linguísticos” e “variâncias linguísticas” partilhados dentro do “quadro de interação”, em termos goffmanianos, que o *hip hop* local, nacional e estrangeiro abarca. Em outras palavras, é importante contextualizar as gírias, dialetos e formas de linguagens próprios dessa vertente cultural (LAHIRE, 2006).

Como “cenas musicais”, de acordo com Becker (1982), entende-se os esforços coletivos empreendidos para a produção, reprodução e circulação de bens culturais, não só através das trocas materiais, mas também no âmbito das informações e do universo digital. Portanto, para compreender as especificidades da cena de *hip hop* e do *rap* local, recorro a fontes de informações como portais de notícias, documentários, entrevistas, letras de músicas e vídeos disponíveis na *internet*, bem como as pesquisas acadêmicas desenvolvidas sobre o tema. Com esse aporte de dados, busco identificar e sistematizar a pluralidade e as particularidades do *rap* alagoano,

como as produções locais dialogam com a cena nacional ou internacional e como os estilos tem sido ressignificados e diversificados ao longo das gerações.

No caso dos grupos de *hip hop* e *rap* alagoano complemento a coleta de dados com entrevistas e conversas com produtores culturais, integrantes de *posses*, coletivos, estúdios especializados em *rap* e com os organizadores de batalhas de rimas que se dispuseram a colaborar com a pesquisa. Tomei conhecimento de quando e onde aconteciam as batalhas de rimas principalmente através das divulgações no Facebook e no Instagram. Assim, optei por fazer as primeiras visitas às batalhas de rimas num horário antes do previsto para o começo do evento. Assim, pude estabelecer os contatos iniciais com os organizadores, levantar informações preliminares através de conversas informais e observar os preparativos nos bastidores dos eventos.

Desde os primeiros contatos deixei claro para meus interlocutores minhas intenções de pesquisar essas atividades. Muitos deles prontamente se dispuseram a mediar minha inserção no campo e me repassar informações sobre os eventos. Troquei contato do celular com alguns dos integrantes que conheci em campo, que inclusive me incluíram em grupos do WhatsApp relacionados ao *hip hop*, *rap* e às batalhas de rimas de Alagoas, o que também facilitou bastante meu entrosamento com esse universo.

Recomendaram-me, também, dois documentários sobre a cultura *hip hop* em Maceió e em Alagoas, bem como canais no YouTube com vídeos das batalhas de rimas que ocorreram em Maceió, que me serviram como valiosas fontes de informações para conhecer um pouco mais desse universo. A recepção foi bastante satisfatória e produtiva, não tive grandes dificuldades para me familiarizar com o pessoal e participar das atividades como espectador-pesquisador. Essa abertura me permitiu elucidar vários pontos nebulosos que tinha até então sobre os códigos, regras e significações presentes nessas atividades (ALONSO, 2016).

Para acessar à dimensão subjetiva dos interlocutores e poder fazer o mapeamentos dos sentidos e significações produzidos nas interações, recorro a entrevistas, como uma das principais técnicas de coleta de informações na pesquisa qualitativa. Assim, além dos registros das observações de campo, a aplicação de entrevistas me permitiu levantar informações substanciais sobre como as batalhas de rimas são mobilizadas, bem como quais as motivações, intenções e interpretações que inspiram essas práticas. É importante lembrar que a entrevista é uma forma de

interação social, em que os indivíduos envolvidos (pesquisador e entrevistado) estabelecem um diálogo e se influenciam mutuamente.

Segundo Gil (2008), a entrevista é um meio para obtenção de dados de diversos aspectos da vida social, para compreender os sentidos por trás do comportamento dos agentes e uma ferramenta de registro que viabiliza a classificação e quantificação das informações. Os tipos de entrevistas que optei para essa pesquisa foram uma combinação de entrevistas abertas e semiestruturadas. Muitas informações relevantes sobre as atividades foram obtidas de conversas informais, que foram registradas em anotações posteriores, já que surgiram em momentos em que eu não estava gravando. As entrevistas propriamente ditas foram registradas em gravações de áudio (LIMA, 2016).

Algumas precauções que tomei para a construção do roteiro da entrevista, conforme sugere Gil (2008), consistiu em formular questões claras e objetivas com base nas notas preliminares que adquiri na fase exploratória. Busquei estimular respostas completas e direcionadas aos interesses da pesquisa e evitar perguntas polêmicas ou constrangedoras.

Porém, a entrevista não precisa necessariamente se encerrar em uma única consulta, mas pode ser realizada de forma continuada, mantida em conversas informais, consultas recorrentes, em vários encontros, com diferentes condições de registros, a depender da disposição dos entrevistados, ou seja, uma entrevista em profundidade. Por isso, deixei os entrevistados livres para escolherem os dias, locais e circunstâncias das entrevistas, de acordo com suas disponibilidades. Procurei realizar as entrevistas como uma conversa fluida, de modo a deixar os interlocutores a vontade para responderem as questões e trazerem detalhes de suas experiências pessoais. Outra precaução que busquei tomar foi a de não projetar as minhas expectativas da pesquisa sobre o entrevistado para evitar respostas enviesadas e permitir que os consultados se expressassem mais espontaneamente (MINAYO, 2012).

As entrevistas foram direcionadas principalmente aos organizadores das batalhas de rimas, focadas em levantar as memórias que possuem dessas atividades em Maceió, suas trajetórias e os papéis que assumiram nas atividades, as redes que constituíram, as trocas e disputas em jogo, como mobilizam os recursos necessários para concretizarem os eventos e entender como negociam a inserção nos espaços com os indivíduos de fora desse “campo de legitimidade”, ou seja, com os outros

frequentadores dos locais, com a vizinhança e com o Estado. No caso da relação com o Estado, considereei como possibilidades casos de repressão policial nas batalhas de rimas ou ocasiões em que os agentes buscaram oportunidades em editais e agendas culturais públicas.

As conversas informais foram muito importantes para gerar a aproximação e deixar o/a interlocutor/a mais à vontade com minha presença. Depois, propus gravar as conversas, em que inicio pedindo para a pessoa se apresentar e falar um pouco de sua trajetória no *hip hop*, no *rap* ou nas batalhas de rimas. Disso, fui lançando as perguntas conforme o roteiro que elaborei para as entrevistas, nos momentos em que julguei que precisava de mais detalhes sobre determinado assunto. A quantidade de entrevistas que foram realizadas foi definida por “bola de neve”, expandida ao longo da pesquisa de acordo com as indicações das pessoas consultadas. Para suprir as possíveis lacunas de informações e cumprir com os objetivos da pesquisa, conduzi o rumo da entrevista com base no seguinte roteiro semiestruturado:

- Quem é você?
- O que você faz?
- Como, quando e por que você se interessou pelo *hip hop*, *rap* ou batalhas de rimas?
- O que o *hip hop* e/ou o *rap* significa pra você?
- Como, quando e por que começou a organizar/participar das redes do *hip hop*, do *rap* e/ou das batalhas de rimas?
- Qual as propostas do grupo que você participa?
- Como se apropriaram dos territórios? Tiveram algum problema com outros frequentadores, com a vizinhança ou com a polícia?
- Quem ajuda na realização desses eventos?
- Como mobilizam recursos para a realização dos eventos?
- Já buscaram apoio privado ou em editais do Estado?
- Quais as conquistas e dificuldades enfrentadas para a realização desses eventos?
- O que vocês almejam alcançar? Quais suas metas e objetivos na redes de *hip hop* ou do *rap*?

Mesmo diante do esforço em desvelar a realidade através dos métodos de coleta e interpretação de dados mencionados, seguindo o rigor da objetividade científica, é importante considerar que não é possível apreender toda a complexidade do fenômeno que se propõe investigar. Lefebvre (1975) assinala o desconhecido como uma constante universal no exercício científico, afirmando que a produção do conhecimento está em movimento constante. Para este último, a verdade é provisória e segue uma lógica dialética, em que a verificação do que é verdadeiro só é possível de se desvelar no decorrer da história, ao longo do acúmulo e da distribuição do conhecimento científico. Assim, propõe como critério de objetividade na pesquisa uma simbiose entre o que é conhecido previamente na teoria e método científico com a realidade concreta, de modo a trazer novas contribuições e hipóteses para o arcabouço científico.

Portanto, concluo a elucidação sobre as perspectivas teórico-metodológica que serão utilizadas para fazer o levantamento sociohistórico das redes de *hip hop* em Alagoas, das produções de *rap* da região e a etnografia dos circuitos de batalhas de rimas em Maceió, com base na análise das narrativas, performances e as redes de relações dessas jovens.

No tópico seguinte apresento as informações históricas, políticas, culturais e socioeconômica da capital alagoana, de modo a contextualizar os principais aspectos da Cidade onde as práticas juvenis pesquisadas ocorrem.

b. Dados históricos, políticos, culturais e socioeconômico de Maceió e Alagoas

No intuito de situar o leitor sobre a realidade social de Alagoas e sua capital, Maceió, como *locus* da pesquisa sociohistórica e etnográfica aqui proposta, dedico esse tópico para apresentar a historicidade e os aspectos geográficos, culturais, políticos e socioeconômicos da região. Tomar conhecimento sobre o processo de construção do Estado de Alagoas e de desenvolvimento urbano da capital alagoana será fundamental para compreender como e em que medida as características locais influenciam as produções de *hip hop* e *rap* alagoano.

A região que hoje se situa Alagoas, antigamente parte da capitania de Pernambuco, no Nordeste do Brasil, foi colonizada por franceses no século XVI e então tomada pelos portugueses algumas décadas depois. Como donatário da

capitania, o comandante Duarte Coelho promoveu a formação de vilarejos, estações portuárias e engenhos na região, que era estratégica para a recepção de embarcações com mercadorias, imigrantes e negros escravizados.

Como evento emblemático da história de Alagoas, o Quilombo dos Palmares, liderado por Zumbi, existente no século XVII na Serra da Barriga, União dos Palmares, ficou registrado como um forte marco para a cultura periférica local, principalmente como símbolo de resistência e luta do povo negro. O líder quilombola nasceu em Porto Calvo e foi educado por um padre, que o ensinou a ler e escrever. Sob sua liderança, o Quilombo dos Palmares se tornou o maior núcleo de resistência escravagista do Brasil, com aproximadamente 30 mil integrantes.

A emancipação política de Alagoas da capitania de Pernambuco começa com as insurreições tocadas pelos republicanos no século XVIII, que mais tarde culminaria na assinatura da constituição que legitimou Alagoas como uma capitania autônoma em 1817. Alagoas está localizada nos limites entre os estados de Pernambuco, Sergipe, Bahia e o Oceano Atlântico. Ocupa uma área de 27.848,140 km², abrange 102 municípios e abriga atualmente uma população estimada de 3 milhões de pessoas (IBGE *online*, 2017).

Assim como boa parte do cenário brasileiro no fim do século XIX e começo do século XX, Alagoas tem um histórico de dominação política das elites econômicas rurais, principalmente dos proprietários das usinas canavieiras, e de pessoas que se inseriam em cargos de autoridade, geralmente militares, o que foi denominado na historiografia como “coronelismo”. Os primeiros presidentes do Brasil da Velha República foram militares alagoanos, como Marechal Deodoro da Fonseca, que dá nome ao município interiorano vizinho à Capital, e Floriano Peixoto. Não é à toa que, dentre outras denominações, o Estado de Alagoas é conhecido, dentre outras denominações, como “terra dos marechais”.

Alagoas possui um histórico de forte atuação de uma aristocracia escravista, o que repercutiu em precariedades que torna o Estado, até atualmente, portador de um dos mais altos índices de criminalidade, violência e de desigualdade social no País. Pode-se considerar que a marginalidade é um problema que reflete a insuficiência e negligência das políticas públicas em promover a inserção social – principalmente dos descendentes de quilombolas, indígenas e migrantes da Zona Rural – o que compromete diretamente o bem-estar comum e acirra as tensões e conflitos na sociedade.

Esse quadro de desigualdade socioeconômica em Alagoas assenta raízes nos resquícios do coronelismo - ressignificado atualmente na política de terror dos “novos coronéis” - um dos aspectos das relações de poder fortemente presente na região. Exemplo disso são as “carteiradas” – como é chamado popularmente as formas de intimidação que se valem do sobrenome ou de quaisquer vínculos com famílias poderosas da região e dos cargos de autoridade – ainda se fazem muito presentes no território alagoano.

Até hoje existe uma minoria de famílias que possui tradição na política e na economia local. Essa característica do poder concentrado nas mãos de poucas famílias em Alagoas perpetua a dominação dessa elite local pela sua infiltração e corrupção dos aparelhos do Estado, dotando-a, conseqüentemente, de expressiva influência social e maior poder coercitivo, o que perpetua o oligopólio econômico-político desses grupos na região. (VASCONCELOS, 2005; LIRA, 2005).

A área que hoje se situa a capital alagoana, Maceió, começa a se desenvolver em infraestrutura e circulação econômica a partir das construções portuárias e engenhos consolidados principalmente na parte litorânea, por volta do século XVII. A urbanização de Maceió se inicia nas proximidades do que hoje são os bairros de Jaraguá e o Centro, de onde se alastrou o centro comercial da Cidade.

Com a expansão urbana de Maceió, a ocupação de migrantes, principalmente vindos das áreas rurais do Estado em busca de melhores oportunidades nos centros urbanos, se assentaram massivamente nas grotas, encostas e tabuleiros, o que acarretou no crescimento das periferias na Cidade (CARVALHO, 2017).

Segundo Soto (2008), as ideias de subúrbio, favela e periferia muitas vezes são apresentadas como sinônimos, mas o autor faz a diferenciação dos respectivos termos, conceituando: a) “subúrbio” como um espaço de transição entre o rural e o urbano que ocorre diante do processo de expansão das cidades.; b) a “favela” – chamado ainda de *slum*, nos termos utilizados pela ONU (UN-HABITAT, 2007), ou de “aglomerados subnormais”, em termos do IBGE (2011) - como assentamentos considerados insalubres, com condições precárias de moradia, localização e mobilidade, geralmente sem ou com pouco acesso à serviços públicos básicos como abastecimento adequado de água potável, saneamento, com alta densidade demográfica, geralmente oriundas de ocupações improvisadas, que ampliaram com o êxodo rural e por ineficiência do Estado em acomodar essa população; e c) “periferia”,

como os espaços ocupados ao redor dos centros urbanos, às margens de onde está concentrado o maior montante de capitais simbólicos e econômicos.

Contudo, Ritter e Firkowski (2009) apresentam um contraponto para a noção clássica de centro-periferia na pós-modernidade. Assinalam que os espaços periféricos, no sentido de áreas de assentamentos com baixa qualidade de vida, passam por processos de desterritorialização e reterritorialização. A infraestrutura das cidades estão em constante movimento. Os corpos, os espaços físicos e as significações das áreas urbanas são alteradas pelos fluxos, trocas, conflitos e negociações das relações sociais.

Logo, me aproprio do conceito “periferias” (RODRIGUES, 2017), no plural, como um fenômeno complexo, que possui várias camadas, diferentes condições de moradias precárias e está em constante transformação. De todo o modo, o processo excludente da modernização e do crescimento dos centros urbanos evidencia determinadas fronteiras territoriais e simbólicas das desigualdades socioeconômica, que demonstro mais à frente, ainda neste tópico, com base nos indicadores socioeconômicos do município de Maceió.

Conforme prevê o Estatuto da Cidade⁵, o Estado tem papel de organizar, regulamentar, ordenar e planejar o uso da superfície nos espaços urbano, dialogando com os interesses do setor privado e da sociedade civil em prol do bem coletivo. A lei delimita normas para o desenvolvimento sustentável, que inclui a gestão democrática e estudos de impactos ambientais e de vizinhança dos empreendimentos urbanos.

Também prescreve regras sobre os direitos à propriedade, que envolve usucapião, os consórcios entre Estado e o setor privado, bem como os deveres de uso da superfície, que precisa ter “função social”, isto é, atender interesses social como moradia, segurança, renda, infraestrutura, mobilidade, saneamento ambiental, serviços públicos, cultura e lazer para as gerações presentes e futuras.

Porém, desde os anos 1950, tendo início na Europa, nos E.U.A. e então chegando no Brasil nas décadas subsequentes, intensifica-se o processo de gentrificação como marco das renovações políticas, econômicas e culturais dos espaços urbanos. Isso se desencadeia de acordos entre o setor público e o setor privado em promover uma “revitalização” dos espaços, de modo a provocar a expulsão e realojamento das comunidades que viviam nesses territórios.

⁵ Brasil. Constituição Federal de 1988. Lei nº 10.257 de 10 de julho de 2001.

A gentrificação se justifica na ideia de “progresso”, mesmo que em detrimento dos interesses da população local, para empreenderem condomínios (dos de luxos aos populares), espaços de lazer privados, hipermercados, entre outros investimentos privatistas, na justificativa de “valorizar” o imóvel e trazer infraestrutura para esses locais. O processo de gentrificação, portanto, possui ambas as facetas de “progresso” e “retrocesso”, “civilidade” e “barbárie”, a depender do interesse em jogo. (SMITH, 2007; CAFRUNE, 2016).

Disso, os desalojados são forçados a se deslocarem e constituírem novos guetos. Essa revisão conceitual das periferias, com territorialidades efêmeras e itinerantes, desvela uma concepção mais complexa, heterogênea e difusa desses espaços, como ocupações que se transformam rapidamente e estão fragmentadas pela cidade.

De acordo com Sobrinho e Silveira (2017) o processo de gentrificação no Brasil está diretamente ligado à segregação socioespacial e ao crescimento da violência urbana. Diante de um quadro crescente de desigualdades e exclusão social, as tensões e conflitos tendem a se acirrar. Dessa forma, as “medidas de exceção” de segurança pública, que classifica as classes pobres como “classes perigosas”, acarreta na intensificação da repressão policial, supressão de direitos humanos e individuais das classes desprestigiadas e aumento da população carcerária. Diante disso, do mesmo jeito que as medidas privatistas da especulação imobiliária promovem a segregação social, o conseqüente aumento da violência urbana serve de pretexto para mais medidas de privatizações, inclusive dos presídios. Assim, a “gentrificação” acaba fomentando um ciclo de violência e exclusão sociais sistemática.

Em Maceió, é possível dizer que a gentrificação se intensifica a partir do loteamento e investimentos em turismo iniciado nos anos 60 nos arredores da orla da Cidade, que contribuiu para a valorização de bairros da Ponta Verde, Jatiúca, Mangabeiras e Cruz das Almas. E a continuidade desse processo se estendeu através dos planos de moradias que contemplaram a parte alta da Cidade, mais distante do Centro, com os conjuntos habitacionais populares e os condomínios de luxo como Aledebaran e Jardim Petrópolis (JAPIASSÚ, 2015).

Isso ocorreu, paralelamente, com medidas de desalojamento e realocação de ocupações irregulares em várias áreas da Cidade. Alguns casos emblemáticos foram a reintegração de posse da ocupação no bairro de Santa Lúcia, em 2013 (PORTAL DE NOTÍCIAS G1 *online*, 2018), o despejo dos moradores da Vila dos Pescadores,

em 2015 (CUNHA et al, 2017). Também se iniciaram projetos de revitalização das grotas maceioenses promovida pela ONU (AGENCIA ALAGOAS *online*, 2017a), que até então estava previsto a se concluir até 2018.

Recentemente, no final de 2018, o bairro Pinheiros, na parte alta de Maceió, é declarado como zona de risco diante do assoreamento do solo. O incidente, segundo relatórios, está associado a degradação do solo pela exploração da sal-gema na região. Diante dessa situação, o bairro está sendo estudado por uma equipe de multiprofissionais junto aos órgãos de Defesa Civil, o que forçou o desalojamento da população residente das áreas de risco (PLACON *online*, 2019; ESTADÃO *online*, 2019).

Assim, é possível dizer que esse processo de desenvolvimento urbano da Cidade é produto de acordos e conflitos entre as demandas da população (alojada em habitações regulares, desalojada ou em assentamentos irregulares), interesses de setores privados (como o turismo, construção civil e mercado imobiliário) e o poder público (responsável pelos serviços públicos, infraestrutura, mobilidade, regulamentação e planejamento urbano).

Por outro lado, o Estado de Alagoas possui uma rica diversidade cultural, dentre as produções artesanais, figuras ilustres, tradições folclóricas, culinária, festejos, esportes e obras arquitetônicas. A tecelagem é uma das práticas mais características da região, que é tradicionalmente transmitida de mãe para filha, que abarca uma variedade de técnicas. As esculturas em madeira, barro ou fibras vegetais também são parte do arcabouço das produções artesanais alagoanas, principalmente representando santos católicos e animais nativos do bioma local. As comidas típicas são produto das influências da comida europeia, africana e indígena, principalmente baseada nos insumos que são abundantes na região como frutos do mar, coco, tubérculos, frutas, açúcar e derivados do milho. No agreste e semiárido é mais comum comidas como buchada ou outros pratos feitos com carne de bode ou de carneiro.

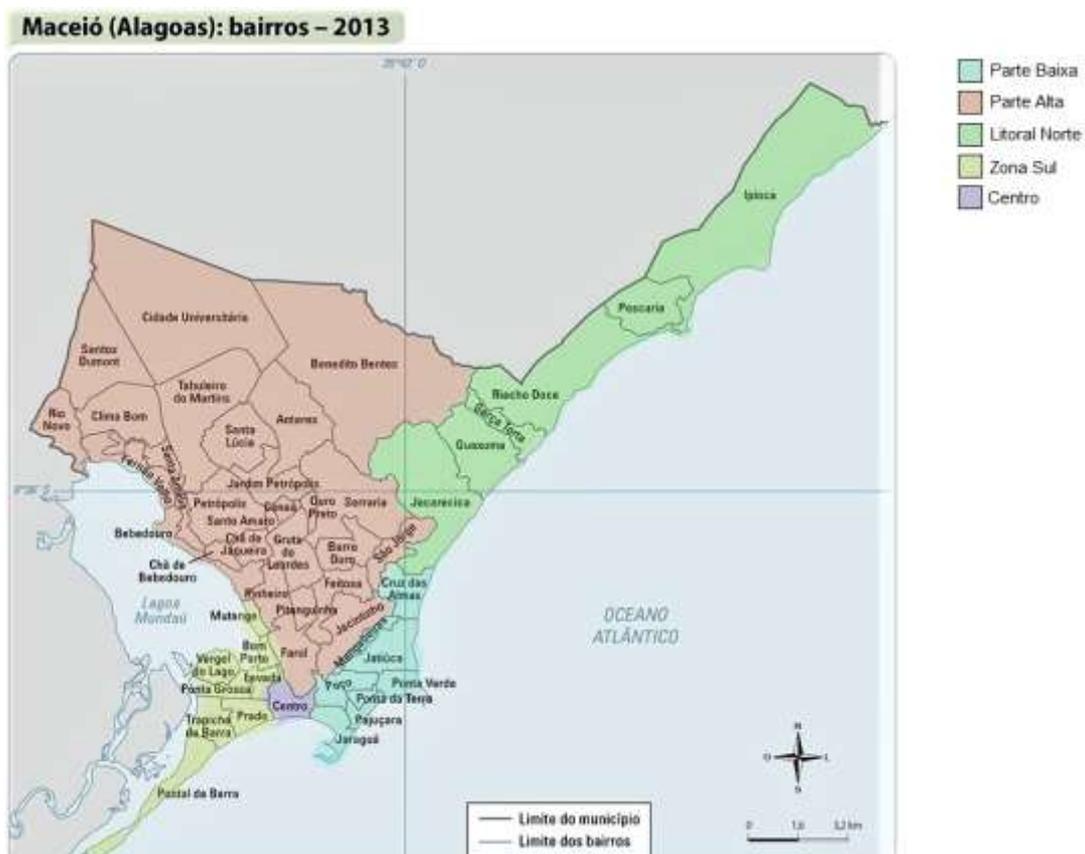
As tradições folclóricas de Alagoas assentam raízes na cultura dos três povos que constituíram o território: índio, negro e branco. Há uma diversidade de festejos regionais, que contam histórias e expressam o sincretismo religioso da região através de performances artísticas como Pastoril, Guerreiro, Taieira, Baianas, Reisado, Marujada, Presépio, Bando dos Carnavalescos, Cambindas e o Bumba-meu-boi. Também compõem o folclore alagoano manifestações como as Negras da Costa, Caboclinhos, Torés, Mané do Rosário, o Xangô Rezado Alto, Festa das Águas,

Cheganças, Quilombo, entre outros. As musicalidades regionais mais características são o Samba do Matuto, Coco de Roda, Bate-Coxa, Quadrilha e a Banda De Pífano, bem como os violeiros e repentistas. Os esportes típicos geralmente são oriundos das zonas rurais, como as Cavalhadas e Vaquejadas.

Alagoas também foi berço de figuras ilustres como Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Théo Brandão, Aurélio Buarque de Holanda e Nelson da Rabeca. Das obras arquitetônicas, há Palácios, Sobrados, Teatros e Igrejas históricas, a exemplo dos Conjuntos Arquitetônicos do Jaraguá, o Teatro Deodoro, o Palácio Floriano Peixoto, a Assembleia Legislativa e o Sobrado de Barão do Jaraguá (ESTADO DE ALAGOAS *online*, 2019).

De acordo com o IBGE (*online*, 2017), estima-se que a Capital de Alagoas, Maceió, possui atualmente um pouco mais de 1 milhão de habitantes. Na Imagem 1 apresento o mapa de Maceió com a divisão dos 50 bairros da Cidade. Editei a imagem com filtros de cores que segmenta o município em 5 regiões, conforme é conhecido popularmente na Cidade:

Imagem 1 – Mapa dos bairros de Maceió-AL



(Imagem cartográfica: Alessandro Passos da Costa, 2013; adaptado por mim)

Como está popularizado em Maceió, considera-se que a parte alta, centro-sul e litoral norte da Cidade (respectivamente nos filtros bege, roxo, amarelo e verde) são áreas predominantemente periféricas, enquanto a região conhecida como parte baixa (filtro azul) é considerada área nobre. Contudo, se observa que os efeitos da gentrificação e formação de guetos em Maceió resultou em diferenciações socioeconômicas mais complexas que intercalam os diversos bairros.

Com base nos dados dos Censos 2000 e 2010 no Brasil, parceria entre o Programa das Nações Unidas de Desenvolvimento (PNUD) com Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e a Fundação João Pinheiro (FJP) elaborou o Atlas de Desenvolvimento Humano no Brasil, que mede o Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM). O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), originalmente, foi empreendido para analisar o grau de ampliação das liberdades, da capacitação e das oportunidades que os países dispõem para que pessoas possam desenvolver suas potencialidades humanas. Esse parâmetro é mensurado pela média geométrica entre longevidade, renda e educação dos indivíduos em um determinado país.

O IDHM surge como uma forma de mensuração do IDH adaptado aos níveis subnacionais brasileiros, dividido por Unidade Federativa (UF), Região Metropolitana (RM), Município (M) e Unidade de Desenvolvimento Humano (UDH). A categoria UDH surge como uma alternativa para as divisões das unidades espaciais por área de ponderação do IBGE, diante necessidade de medir as desigualdades no âmbito inframunicipal de maneira mais detalhada, de modo a manter os critérios de homogeneidade, contiguidade e identidade exigidos para pesquisa social.

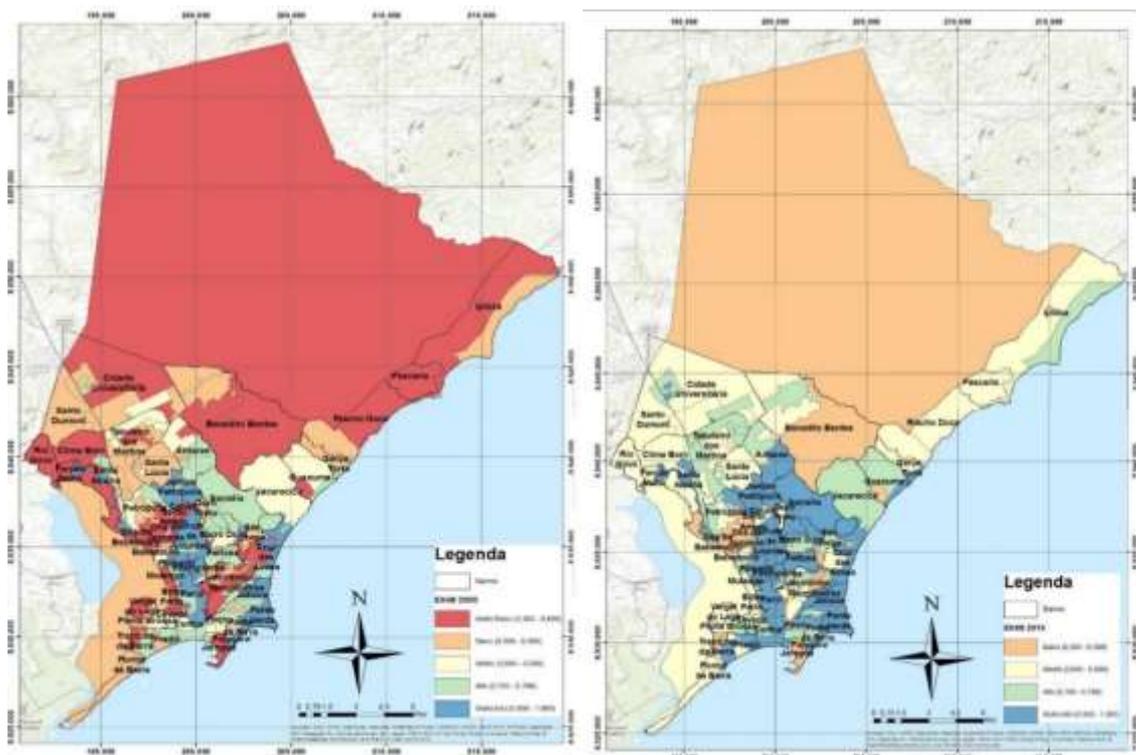
Assim, essas novas formas de representação das unidades espaciais foram delimitadas pela homogeneidade socioeconômica das áreas e respeitando as denominações usadas pela população. Essas subdivisões mais minuciosas permitiram a observação de diferenças de IDHM presentes, inclusive, nas contiguidades internas dos bairros. As faixas de IDHM variam de “Muito Baixo” (0,000 a 0,499), “Baixo” (de 0,500 a 0,599), “Médio” (entre 0,600 e 0,699), “Alto” (de 0,700 a 0,799) e “Muito Alto” (de 0,800 a 1,000), conforme as informações disponíveis no Atlas Brasil (*online*, 2018).

Logo, me apropriou dos dados do IDHM por UDH de Maceió para identificar como estão distribuídas as diferenças socioeconômicas no Município. A porcentagem de pobres de Maceió em 2010 foi de 15,57% e de extremamente pobres, 5,29%. Em

relação às décadas anteriores, de 1991 a 2010 houve uma diminuição de pobres e extremamente pobres pela metade, respectivamente. A desigualdade (índice de Gini) variou entre os anos de 1991, 2000 e 2010, com índices de 0,62, 0,66 e 0,63 respectivamente.

Ao comparar os Censos 2000 e 2010 em Maceió, constato que nesse período o IDHM da maioria dos UDHS aumentou significativamente. Em 2000 grande parte das UDHS em Maceió possuíam IDHM na faixa “Muito Baixo”, enquanto que em 2010 praticamente todas as unidades espaciais do Município subiram de faixa. Para facilitar a visualização desse aumento de índices socioeconômicos das UDHS, vide a Imagem 2 a seguir, em que os dados gerados do Censo 2000 estão representados no mapa à esquerda e os do Censo 2010, no mapa à direita:

Imagem 2 – IDHM por UDH no Município de Maceió-AL (2000 e 2010)



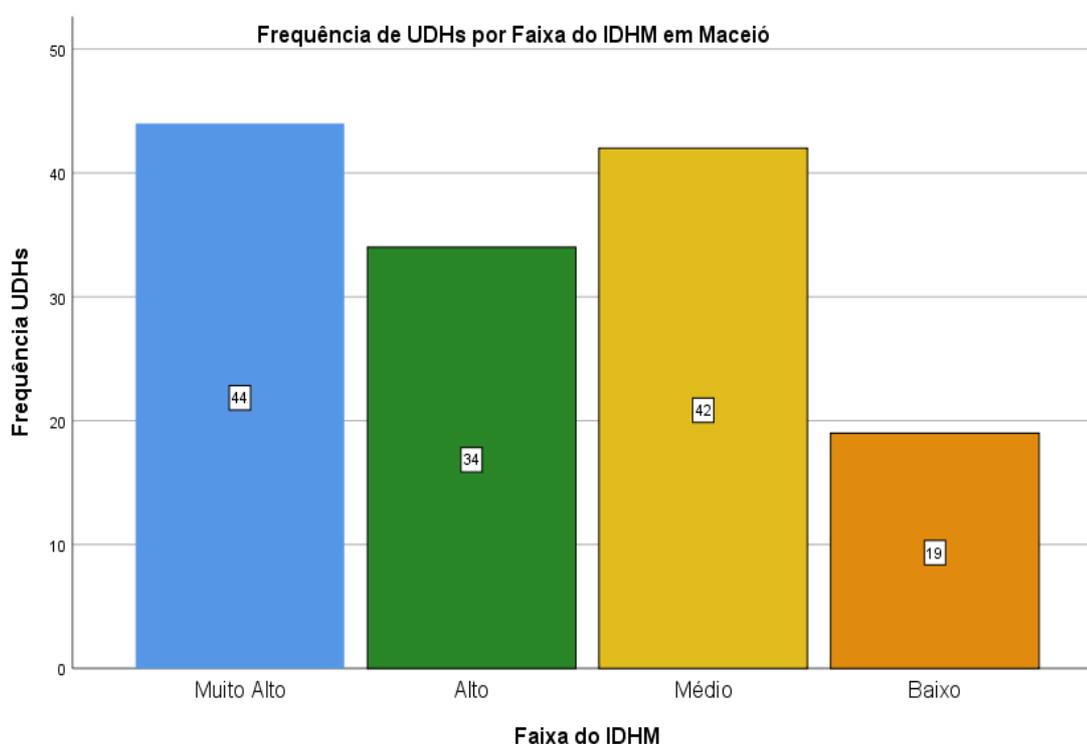
(Fonte: COSTA et al, 2015; adaptado de Atlas Brasil, 2015)

De acordo com Censo 2010, as UDHS com IDHM mais altos são Ponta Verde, Conjunto Residencial Aldebaran (situado no bairro Jardim Petrópolis), Pajuçara, Jatiúca e Farol, que podem ser equiparados aos IDHs de países como a Noruega e a Austrália. Já as UDHS com IDHM mais baixos são os Vales do Benedito (no Benedito Bentes), seguido da Zona Rural, Alto da Boa Vista (em Ipioca), Vila Emater (em

Jacarecica) e Alto da Bela Vista (em Guaxuma), com IDHs equiparáveis aos de países como Gana, do continente africano, e Mianmar, localizado no sul da Ásia (COSTA et al, 2015).

Com a base de dados das UDHs do Município de Maceió que baixei do Atlas Brasil (*online*, 2018), fundamentado no Censo 2010, pude fazer algumas experimentações estatísticas no programa *Statistical Package for the Social Sciences* (SPSS). No Gráfico 1 apresento a quantidade de UDHs, do total de 139, por suas respectivas faixas de IDHM:

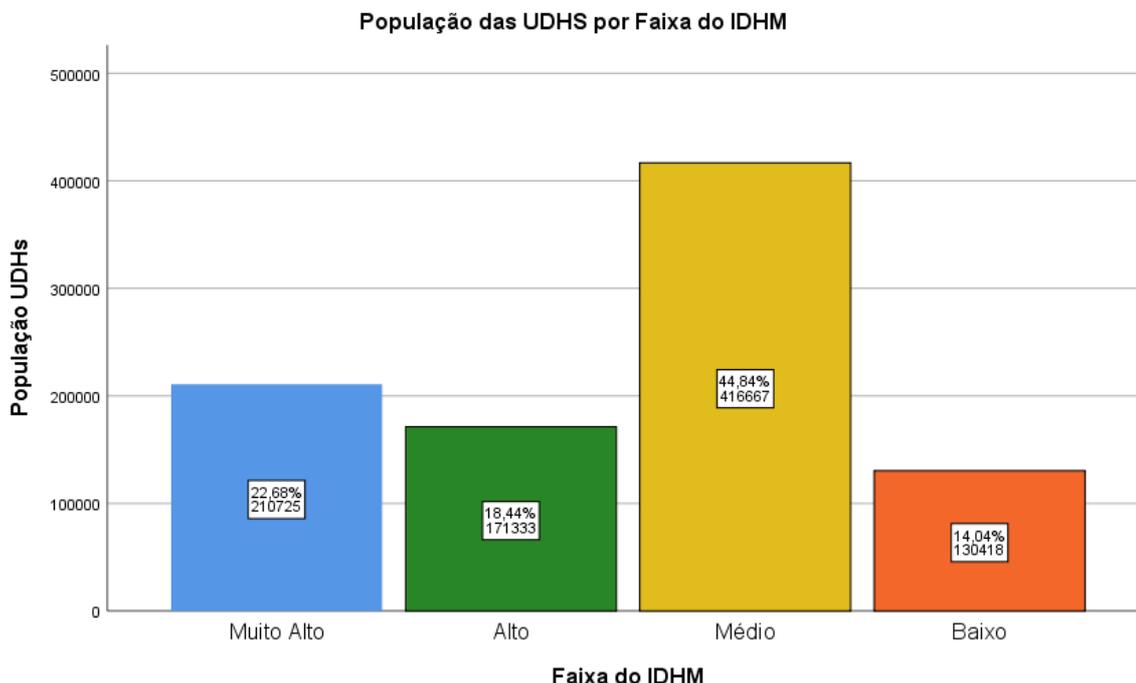
Gráfico 1 – Frequência de UDHs por Faixa do IDHM em Maceió-AL



(Elaborado por mim no SPSS; Base de Dados: ATLAS BRASIL *online*, 2018)

Verifica-se que há um maior número de UDHs situado na faixa “Muito Alto” (44 unidades), seguido de “Médio” (42 unidades), “Alto” (39 unidades) e o menor número se situa na faixa “Baixo” (19 unidades).

Porém, ao observar que a quantidade populacional em cada UDH é diferente, resolvi processar os dados considerando a faixa do IDHM pela população residente nas UDHs. Assim, obtive como resultado o Gráfico 2:

Gráfico 2 – Porcentagem e população das UDHS por faixa do IDHM

(Elaborado por mim no SPSS; Base de Dados: ATLAS BRASIL *online*, 2018)

No gráfico acima fica nítido que ao levar em conta a população dos UDHS, a quantidade de pessoas que vivem em localidades com faixa de IDHM “Médio” é de 44,84%, quase o dobro da população que reside em unidades com IDHM na faixa de “Muito Alto” (22,68%), que é o segundo maior montante. Na sequência têm-se 18,44% de residentes em UDHS na faixa “Alto” e 14,04% da população reside em UDHS na faixa “Muito Baixo”.

Essas porcentagens se justificam ao se considerar que os bairros mais populosos de Maceió, como Jacintinho, Vergel e Benedito Bentes, acomodam as UDHS situadas majoritariamente nas faixas entre “Médio” e “Muito Baixo”. Vale ressaltar que o gráfico mencionado não representa a quantidade de pessoas que, individualmente, estão situadas nas respectivas faixas de IDHM, mas mede a quantidade de pessoas que residem em UDHS classificados em cada faixa.

Na Imagem 3 a seguir é possível ver a distribuição étnico-racial da população no Município:

Imagem 3 – Mapa Racial de Maceió-AL



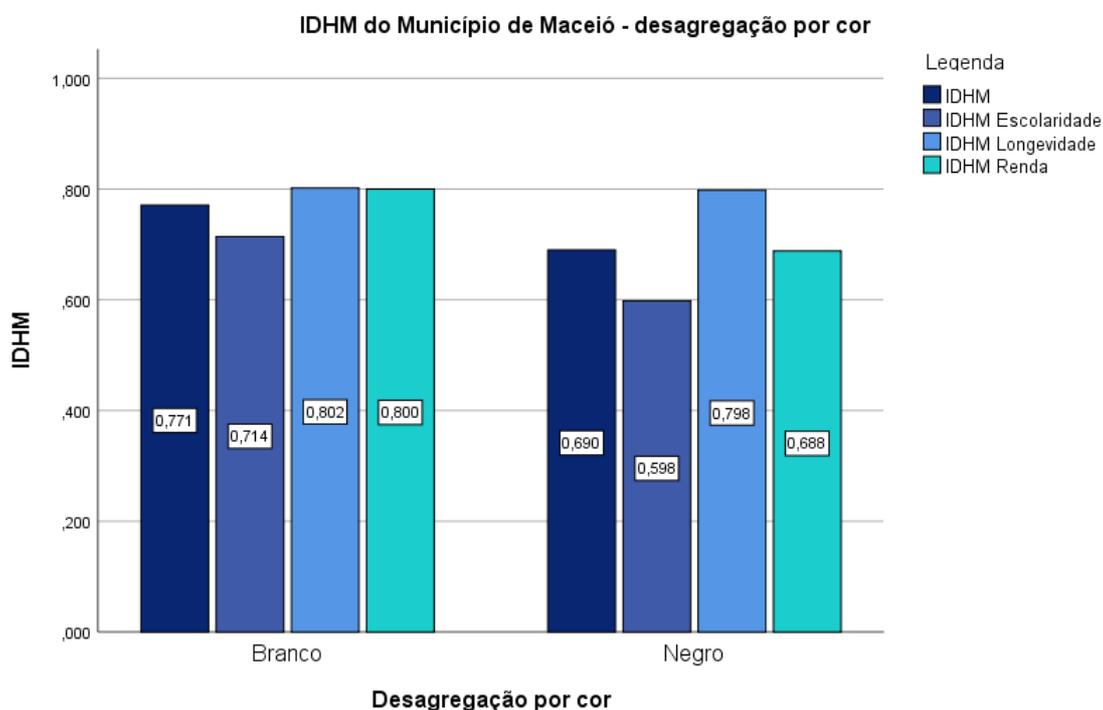
(Fonte: PATA DATA *online*, 2018)

Pela distribuição dos pontos coloridos no mapa de Maceió, percebe-se que há uma maior concentração de pessoas declaradas brancas (pontos azuis) nos bairros da Ponta Verde, Pajuçara, Jatiúca, Farol, Serraria e Jardim Petrópolis, áreas situadas na faixa “Muito Alto” do IDHM. A quantidade de pessoas pardas (pontos verdes) é predominante por todo o território.

Existem alguns pequenos pontos de concentração de pretos, que coincidem com as regiões mais pauperizadas como algumas partes da Zona Sul, Ponta da Terra, as grotas do Jacintinho, alguns pontos nas proximidades da Santa Lúcia e do Benedito Bentes. Pela base de dados do Atlas Brasil (*online*, 2018), a quantidade de negros (pretos e pardos) representa 63,35% da população, enquanto a de não negros (brancos, amarelos e indígenas) representa 36,65% do total em Maceió.

A desigualdade entre negros e brancos é significativa. Apesar de ser maioria, a população negra detém os menores IDHMs geral, de renda, educação e longevidade em relação a população branca, como apresentado no Gráfico 3:

Gráfico 3 – IDHM do Município de Maceió-AL, desagregação por cor



(Elaborado por mim no SPSS; base de dados: ATLAS BRASIL *online*, 2018)

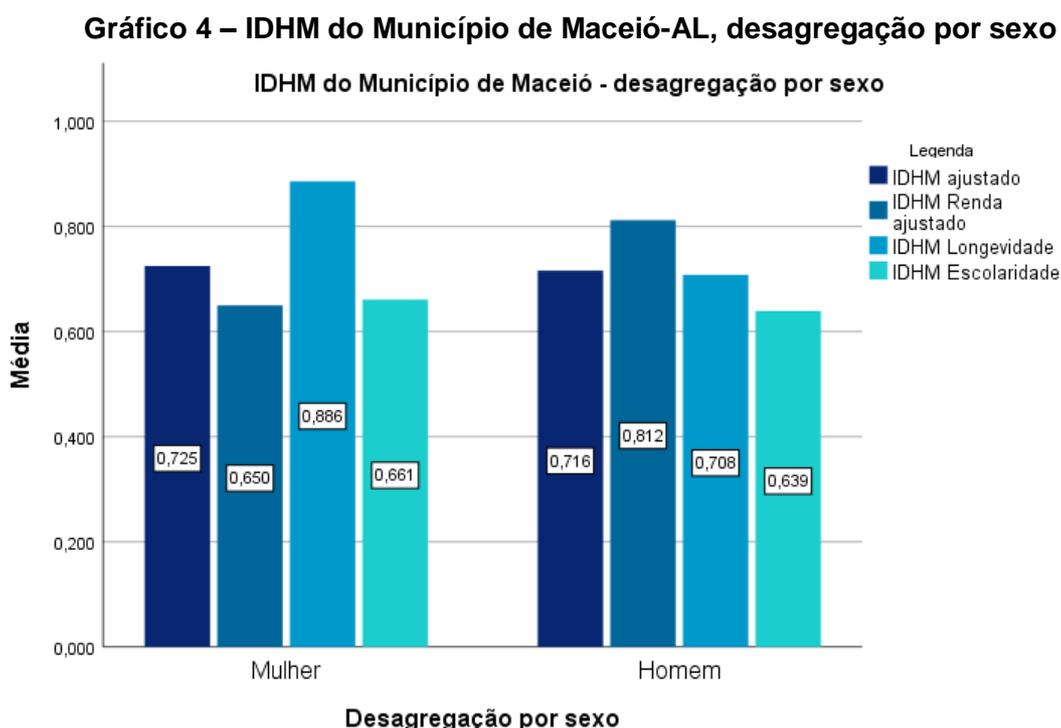
Como se pode observar no Gráfico 3 acima, o negro está, pelo menos, uma faixa abaixo do branco em quase todos os IDHMs. No índice geral, que representa a média geométrica entre educação, longevidade e renda, o branco está na faixa de IDHM “Alto” (0,771), enquanto o negro está situado na faixa “Médio” (0,690).

No índice de escolaridade, que engloba a média de escolarização dos adultos e a frequência das crianças e jovens nas escolas na respectiva idade escolar, o negro se situa na faixa “Baixo” (0,598), enquanto o branco está na faixa “Alto” (0,714), o que representa dois níveis de diferença, uma disparidade substancial. No quesito longevidade, que abrange a esperança de vida ao nascer, o negro está na faixa “Alto” (0,798), enquanto o branco alcança a faixa “Muito Alto” (0,802). Sobre a renda – que abrange a renda *per capita*, taxa de atividade ou desocupação dos maiores de 18 anos e o grau de formalização do trabalho – a faixa do negro no índice é “Médio” (0,688), enquanto a faixa que o branco se posiciona é “Muito Alto” (0,800), também dois níveis de diferença, assim como no IDHM escolaridade.

As desigualdades entre negros e brancos não são observáveis apenas nos índices descritos acima, mas também se reflete na violência. Segundo o Atlas da Violência (*online*, 2018), o Estado de Alagoas apresenta a segunda maior taxa de

homicídios no País, com 54,2 homicídios por 100 mil habitantes. A esmagadora maioria das vítimas em Alagoas é a população negra, considerando que o Estado foi classificado com a terceira maior taxa de homicídios de negros (69,7%) e a primeira menor taxa de homicídios de brancos no Brasil (4,1%). Diante desses dados, constata-se que negros e brancos em Alagoas vivem realidades sociais totalmente diferentes, em que os brancos possuem um padrão de segurança de quem vive nos Estados Unidos e os negros dispõem de um nível de segurança equivalente ao de El Salvador.

Aqui levanto as informações sobre o desenvolvimento humano desagregado por sexo. Maceió tem uma população majoritariamente feminina, em que as mulheres representam 53,12%, enquanto os homens, 46,88% do total. Apresento a seguir o IDHM geral, de escolaridade, longevidade e renda ajustado desagregado por sexo, representado no Gráfico 4:



(Elaborado por mim no SPSS; base de dados: ATLAS BRASIL *online*, 2018)

Pelo que está disposto no gráfico acima, as mulheres apresentam índices superiores em quase todas as categorias, com exceção da renda ajustado, em Maceió. Na sequência, ambas as faixas de IDHM geral da mulher (0,725) e do homem (0,716) são “Alto”, havendo uma pequena distorção favorável para o índice da mulher.

No quesito escolaridade, também ambos os sexos se encontram na mesma faixa “Médio”, com IDHM de 0,661 para as mulheres e de 0,639 para os homens.

O índice de longevidade da mulher está na faixa do “Muito Alto” (0,886) e do homem, “Alto” (0,708). No IDHM renda ajustado, entretanto, as mulheres se encontram na faixa “Médio” (0,650), enquanto os homens estão situados no nível “Muito Alto” (0,812), dado que constata o fato de que as mulheres são desprestigiadas no ramo do trabalho em Maceió, mesmo apresentando melhores índices de escolarização e tendo uma média de longevidade maior.

Ao considerar o grau de escolaridade da população adulta (com 25 anos ou mais de idade) no Município, em 2010, o percentual de analfabetos foi de 14,43%, com ensino fundamental completo o montante era de 56,13%, 41,83% com ensino médio completo e 14,24% com superior completo concluído.

Sobre a frequência por idade escolar (até 2 anos para menos ou para mais), a porcentagem de crianças de 5 e 6 anos e pré-adolescentes de 11 a 13 anos na escola em 2010 são altas – respectivamente 87% e 83,8%. Porém, a porcentagem dos adolescentes de 15 a 17 anos com fundamental completo cai para 49,7% e os jovens de 20 anos de idade com ensino médio completo reduz para 42,62%, no mesmo ano. Contudo, esses percentuais tiveram aumentos significativos de 1991 até 2010. Isso representa uma juventude mais escolarizadas que os adultos.

Conhecidos os dados históricos, políticos, culturais e territoriais de Maceió, bem como os índices de desenvolvimento humano municipal, desagregados nas variáveis de controle de “raça”, “sexo”, considerando os índices de “renda”, “longevidade” e “escolaridade” de cada categoria, bem como o grau de escolarização das crianças e adolescentes em idade escolar e dos adultos, abordo sobre como organizei os capítulos e suas subdivisões com os resultados da pesquisa das redes de *hip hop*, *rap* e de batalhas de rimas na Cidade no tópico seguinte.

c. Divisão dos capítulos

O Capítulo 1 dessa dissertação, com o título “Redes e circuitos do *hip hop* e *rap* alagoano”, dedico à reconstituição sociohistórica das redes de *hip hop* em Maceió. Essa capítulo está subdividido em duas partes: na primeira parte busco nas narrativas

de um interlocutor que vivenciou o *hip hop* alagoano entre os anos 1980 e 1990, suplementado por informações disponíveis *online*, reconstituir suas práticas, redes (locais, nacionais e globais), o circuito que percorriam pela Cidade e como se relacionavam com outros grupos e esferas da vida (família, vizinhança, trabalho, escola, Estado, etc); na segunda parte, sob a mesma estrutura lógica, levanto informações sobre as *posses* de *hip hop* no Estado, remetido ao final dos anos 1990 e início dos anos 2000, a partir da consulta a alguns dos integrantes e nos materiais bibliográficos e conteúdos *online* sobre o assunto.

O Capítulo 2, intitulado como “Novos desdobramentos: as redes de produtores culturais, estúdios e coletivos do *hip hop* alagoano” apresento outras formas de organizações que assumem variadas funções no fomento da cena *hip hop* alagoana, desde produção de eventos e bens culturais, comunicação, gravação de músicas e videoclipes. Também abranjo grupos com vários focos de atuação, desde os dedicados a pautas identitárias (étnico-raciais, gênero, classe, política, etc) e intervenções de *fresstyle* nos ônibus.

O Capítulo 3, “Entre as ruas e as mídias: os sentidos do *rap* alagoano”, me debruço sobre as produções de *rap* local, registrados em áudio ou vídeo, disponíveis nos portais de divulgação, no YouTube, Facebook, Instagram e outros meios de compartilhamento na *web*. Nesta parte identifico o que delimita as fronteiras entre a velha e a nova escola do *rap* alagoano, os vestígios das influências da cultura local e como se relacionam com as redes nacionais e globais do gênero artístico. Com base nesses dados, faço uma análise das narrativas e performances expressas pelos artistas do *rap* alagoano. Dentro deste capítulo diferencio as categorias de *rap* memorizado e o *freestyle*, fazendo o gancho com o estudo etnográfico das batalhas de rimas.

E, por fim, no Capítulo 4 “‘É o *rap* de AL invadindo a pista’: etnografia das batalhas de rimas maceioeses”, começo com uma apresentação sumária de como funcionam as regras do jogo e onde se situam os principais “picos” do circuito, bem como códigos e papéis presentes nas batalhas de rimas. Em seguida, apresento descrições detalhadas de eventos de batalhas de rimas que acompanhei entre 2017 e 2019: “Liga Marginal”, seletiva realizada para enviar representantes alagoanos para o Duelo de *MC’s* Nacional, e de quatro batalhas de *MC’s* de Maceió: “Batalha do Colina”, “Batalha do Formigueiro”, “Batalha do Banks” e “Batalha da Guild”.

CAPÍTULO 1. AS REDES E CIRCUITOS DO HIP HOP E DO RAP ALAGOANO

O intuito deste capítulo é abordar a constituição das redes voltadas ao fomento da cultura *hip hop* e do *rap* em Alagoas por uma perspectiva sociohistórica. Logo, busco apreender as pluralidades de sentidos e interpretações produzidas nas interações dos grupos voltados a produção cultural de *hip hop*, como se relacionam com as redes locais, nacionais e globais desse gênero artístico, como se apropriam e ressignificam os territórios e como lidam com as diversas esferas da vida social que participam (família, vizinhança, igreja, escola, mercado, Estado, estilos de vida, etc.).

Portanto, busco fazer uma reconstrução histórica das mobilizações de *hip hop* alagoano que ocorreram nos anos 1980 e 1990 e das primeiras *posses* que surgiam, a partir das narrativas dos agentes envolvidos com esse gênero artístico. Através das conversas e entrevistas com algumas das pessoas que movimentaram essa vertente político-cultural na capital alagoana tive acesso à dimensão subjetiva desses atores sociais – suas memórias, significações e afetos – para reconstituir as particularidades de suas trajetórias, fluxos, vínculos e rupturas nas relações que vivenciaram ao longo de seus percursos dentro do *hip hop*. Portanto, reúno o conjunto dessas narrativas na tentativa de apreender o quadro geral do *hip hop* alagoano.

1.1. A constituição das primeiras redes e circuitos do *hip hop* alagoano – anos 1980 e 1990

Começo com o depoimento de Ari de Oliveira, também conhecido como Ari Consciência, considerado o “dinossauro do *hip hop* de Alagoas” por ser um dos percursores do *hip hop* no Estado nos anos 1980. Descubro esse personagem da história do *hip hop* alagoano através de pesquisas já realizadas sobre o *hip hop* em Alagoas como em trabalhos acadêmicos, documentários e matérias publicadas em *sites* e *blogs* que menciono ao longo dessa dissertação. Entro em contato com Ari no começo de 2019 pela *internet* e nos encontramos pessoalmente no dia 23 de março no fim da tarde, no Estúdio Vinil, situado no bairro da Santa Lúcia, para a realização da entrevista.

Ressalto que mantivemos contato depois do dia da entrevista gravada e muitos dos detalhes que Ari dispôs para eu registrar neste trabalho, principalmente sobre

suas vivências com o *hip hop* no período entre os anos 1980 e 1990, foram complementadas por conversas informais pelo WhatsApp e de outros momentos em que nos encontramos pessoalmente.

Nascido e criado na Ponta Grossa, zona sul de Maceió, filho de um homem branco, sargento da polícia, e uma mulher negra, ele conta sobre seus primeiros contatos com o universo da cultura em Maceió:

Minha mãe era fascinada por samba, samba de raiz, e também contribuiu muito com os trabalhos da escola de samba Unidos do Poço [fundada na década de 50 no bairro do Poço, inativa desde 2010]. E não tinha como não vim um DNA de um negro com as vertentes de estar no *hip hop*, de contribuir com a produção e a construção do *hip hop* e depois ser coordenador artístico do Afro Mandela. Passei 14 anos no Afro Mandela e agora voltei de novo. E assim eu vou fazendo o trabalho, nessas correrias.

Desde a esfera familiar Ari já relata a influência da cultura afro-brasileira, principalmente por parte da mãe e sua participação numa escola de samba local, que mais tarde culminou no seu envolvimento com o *hip hop* e, posteriormente, com o afoxé através do grupo Afro Mandela. É a partir desse depoimento que o interlocutor define sua ligação com a identidade negra, como algo que faz parte do seu íntimo, que está no seu “DNA”.

A identidade é definida na sociologia como a interiorização de determinados referenciais simbólicos de pertencimentos ao longo do processo de socialização. Em outras palavras, a relação com o “Outro” é fundamental na constituição da identidade, que, conforme o relato, teve forte influência das atividades que sua mãe era envolvida. Para Giddens (2002), é importante considerar o espaço-tempo que o agente se situa para entender a construção da “auto-identidade”, no caso, o contexto da Cidade de Maceió nas décadas de 1980 e 1990.

As interações nos espaços urbanos são intermediadas por impulsos nebulosos na busca de expansão, descontração, fugas, interesses e acolhimento nesses estilos de vidas. É a partir dessas relações sociais com os outros, dentro do contexto sociohistórico que se está inserido, que o indivíduo constitui sua noção de “eu” (*Self*), regula “reflexivamente” seu comportamento e define seus “compromissos” dentro da sociedade. Para Giddens (2002), memória e linguagem estão intimamente ligadas entre si e são constitutivas da formação da identidade. E é justamente recorrendo à memória de sua infância e a transmitindo através da linguagem que Ari expõe os processos que fundamentaram o seu reconhecimento como “negro” e

revelou algumas pistas de como ocorreu esse processo de incorporação da identidade.

Em termos elisianos (2001), os indivíduos buscam se diferenciar como um “eu” único, mas também interiorizam e se referenciam a partir de suas noções de pertencimentos, a “identidade-nós”, e se diferenciam de outros grupos, isto é, identificam os outros grupos que não compartilham da mesma identidade como “eles” diferentes de “mim” ou de “nós”. A percepção de Ari como “eu-negro” está diretamente vinculada com a ideia de “nós-negros”. É uma identificação que transcende sua individualidade e o insere num compromisso com algo maior e coletivo: o movimento negro como uma identidade étnica, cultural e política.

O engajamento com alguma causa identitária e o envolvimento com os estilos de vida podem ser explicados não apenas pela dimensão da ação racional ou como meros códigos linguísticos e memórias acumuladas, mas como algo que emerge das paixões, aspirações, ou seja, dos afetos. Neste sentido, Deleuze (2001), orientado pelo pensamento de Hume, propõe uma “psicologia das afecções do espírito” (p.8) como critério de empiria no estudo das subjetividades. Com essa proposta o autor concebe o afeto como força motriz do indivíduo, que surge no ponto de tensão entre o passional (as pulsões) e o social (a moralidade), o que dinamiza as práticas dos agentes e as produções de significados. Assim, o afeto é definido como uma ponte entre o universo interior e exterior, que se dobra e desdobra para dentro e para fora em várias direções. Baseado em Espinoza, Deleuze (2002) descreve dois tipos de afetos: (i) os “afetos alegres”, que rejubilam e ampliam a potência de agir dos indivíduos; e (ii) os “afetos tristes”, que geram sentimento de rejeição e limitam a potência de agir do indivíduo. Dessa forma, de acordo com o autor, o corpo é o canal por onde os afetos escoam.

Ainda inspirado pelo pensamento espinoziano, o autor concebe corpo e subjetividade como uma matéria única, indivisível, um *conatus*. Não há separação entre “corpo” e “alma”: o que afeta o corpo, afeta a alma e vice-versa. Assim, os corpos afetam e são afetados, de maneira positiva ou negativa, por outros corpos e pelos territórios que se inserem. No caso do contato de Ari com o samba através da mãe, foi um “afeto feliz”, que norteou toda a sua trajetória e compromisso com o movimento negro em Alagoas.

A complexidade das relações afetivas nas várias esferas da vida fica ainda mais explicitada ao longo de seu depoimento, como a seguir, quando fala de sua história no bairro que nasceu:

Essa é uma história que a gente tem que falar da dor. Eu era um cara que fumava maconha no bairro da Ponta Grossa, estudava no colégio Rodriguez de Melo [Escola Estadual Doutor Rodriguez de Melo, situada na Ponta Grossa] e meus amigos começaram a ser mortos. Na época – é uma coisa muito séria – não era briga de gangue com gangue, mas dava a entender que era a polícia mesmo que saía exterminando. E eu tinha duas saídas: ou continuar fumando maconha e querendo ser um ‘louco’ da época ou ter que sair mesmo, talvez colocar algo na cabeça.

No depoimento acima é possível apreender sobre suas vivências nas “microesferas” que participara na infância. O que Foucault (2009) classifica como “microesferas” é justamente as diversas esferas de socialização que os indivíduos transitam, desde o âmbito familiar até a escola, vizinhança, trabalho, os espaços de lazer, a relação com as instituições, como a polícia e o Estado, etc. Para o autor, as microesferas são perpassadas por relações de poder. Porém, segundo ele, o poder não é monopolizado pelas instituições, mas é algo “difuso”, diluído dentre os indivíduos, que se manifesta de modo “vertical” (hierarquizado) ou “horizontal” (distribuído) em determinados pontos e circunstâncias do espaço-tempo. Ou seja, os corpos praticam e estão sujeitos a relações de poderes, constatação que cunha de “micropoder”.

Esse momento de sua vida, ao que tudo indica, foi marcante como um “mau afeto”, ao se deparar com os grupos de extermínios, supostamente compostos por milicianos, que assassinavam seus amigos da vizinhança que fumavam maconha e eram os “loucos” da época, o que o fez se afastar desse estilo de vida, que percebeu como limitante, e buscar algo que ampliasse sua potência de agir, como expresso na ideia de “colocar algo na cabeça”. Evidencia-se, aqui, uma relação de poder exercido por esses grupos de extermínios locais que sujeitavam os jovens marginalizados da Ponta Grossa a uma violência fatal nesse período. O bairro que ele passou sua infância, estudou e conheceu seus colegas de vizinhança é considerado uma região periférica em Maceió. O que Ari relata sobre o extermínio desses jovens periféricos expõe seu contato com uma dimensão corrupta de agentes do Estado que se valem do poder e autoridade para cometerem atos criminosos na ilegalidade nas ruas da Cidade.

Os grupos de extermínios são classificados na CPI do Extermínio no Nordeste (2005) como “constituir, integrar, manter ou custear organização paramilitar, milícia particular, grupo ou esquadrão com a finalidade de praticar qualquer dos crimes previstos nesta lei”, que podem ser homicídio, ocultação de cadáver, tortura, agressão física, moral ou psicológica e extorsão cometidos sob o pretexto de fazer justiça ou oferecer serviços de segurança pública e privada ilegalmente. São práticas que partem de uma ideia de “higienização social” que há muito tempo faz parte da realidade brasileira, que perseguem determinados grupos considerados “indesejáveis” ou “perigosos”, geralmente pobres e pretos. No Nordeste os grupos de extermínio surgem como uma ressignificação do “jagunço” do meio rural nos contextos urbanos.

Bauman (2005) define esse fenômeno de descarte de seres humanos como parte do processo de exclusão sistemática da sociedade moderna, que, além da dimensão econômica, também ocorre nos âmbitos da estética, da cultura, da cidadania e da informação. Os excluídos passam a ser vistos como “refugo humano” e “vidas descartáveis”. Mais especificamente sobre o contexto brasileiro, Florestan Fernandes (2008) fala como se deu o processo de (não) integração do negro no Brasil e Jesse Souza (2009; 2003) aborda sobre condição de “ralé” e “sub-cidadania” que é imposta aos periféricos no âmbito nacional.

O primeiro aponta como se deu o processo de exclusão social do negro com a abolição da mão de obra escravizada que foi substituída pela mão de obra remunerada de imigrantes europeus do meio rural ao urbano, rompendo com o mito da “democracia racial”. Nesse processo histórico, o negro ficou, em sua maioria, limitado aos empregos braçais e mal remunerados enquanto os imigrantes europeus, antes pobres, tiveram acesso ao trabalho livre, escolarização qualificada e passaram a compor, em sua maioria, a classe média do País.

O segundo já demonstra os estigmas sociais atribuídos aos negros e pobres através de uma “legitimação das desigualdades”, que culmina nas mais diversas formas de “violência simbólica”, em que os conflitos e distinções entre as classes são invisibilizados e expressos de modos mais sutis, como através da humilhação, desprezo e desclassificação dos pobres pelas classes média e alta, além da exclusão econômica, cultural, moral e cidadã. Essa lógica sutil de distinção presente nas relações sociais brasileiras, de acordo com o autor, delimita quem é “trabalhador

digno” ou “vagabundo” e “bandido”, quem é “cidadão de bem” ou “ralé”, de modo a excluir e menosprezar massivamente as classes sociais pauperizadas.

Ari enfatiza bastante ao longo de toda nossa conversa sobre seu compromisso com o movimento negro, não apenas em seu aspecto étnico-cultural ou de entretenimento, mas também político, como forma de empoderamento e resistência. Pela perspectiva do “micropoder” foucaultiano, quando Ari assume seu engajamento no movimento negro como um ato político, é justamente reconhecendo que a política, para além de filiação partidária ou participação no Estado, é algo que se exerce na vida cotidiana. Segundo sua declaração, esse engajamento foi o que ele encontrou como um “afeto alegre”, ou seja, como algo que ampliou sua potência de agir.

Por conseguinte, Ari relata seus primeiros contatos com o *hip hop*:

Uma certa vez eu vi no programa dos Trapalhões e no Gugu Liberato, em algumas TVs, o Tony Tornado dançando, aquela coisa muito fervente, e eu disse ‘poxa, que coisa massa!’. Depois eu vi James Brown, Michael Jackson, Prince, aí foi quando realmente eu disse ‘eu vou ser um dançarino de *soul*’ e comecei a frequentar a Discol [casa de *show* localizada na Ponta Grossa, atualmente inativa], em 82. Em 81 a gente frequentava essas festinhas que existiam, que eram os ‘assaltos’, que eram feitas de amigos em que os homens levavam as bebidas e as mulheres levavam os salgados e a gente ouvia as *black musics* da época. E na Discol que foi muito mais fervente, porque eram músicas que, às vezes, nem rolavam nas rádios, mas o cara tinha um ‘compactozinho’ massa com o ‘melô do trem’, ‘melô da ferrovia’, era uma coisa mais ou menos assim. Era uma coisa bem dançante.

Nessa fala transcrita acima fica evidente o quanto os meios de comunicação de massas, como as TVs e rádios, com todo o seu aparato técnico, contribuíram para a difusão do *hip hop* em Alagoas. É importante ressaltar que as cidades contemporâneas são atravessadas por informações vindas de várias partes do mundo, o que constitui “identidades transterritoriais”. A mundialização da música *black* foi favorecida pelo fenômeno da globalização, marco do avanço das tecnologias de comunicação de massa, transporte e, mais recentemente, do acesso à internet, que proporcionou uma “[...] intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa” (GIDDENS, 2002, p. 60).

O fenômeno da “indústria cultural” se origina como parte desse processo de mundialização da cultura, como foi o caso da popularização das músicas *black* no

cenário nacional. Segundo Castro (2007), a “indústria cultural” surge da conjunção entre a mídia, cultura e consumo na contemporaneidade. Dos conglomerados midiáticos que emergem do desenvolvimento das tecnologias de comunicação se fomentam os mercados de entretenimento em uma “sociedade do espetáculo”, que passam a exercer o papel de organizar as movimentações econômicas, políticas, sociais e da vida cotidiana.

E foi justamente por volta dos anos 80 que o *hip hop* se alastrou por todo o mundo, através dos meios de comunicação e fluxos migratórios. Nesse processo seu repertório simbólico foi incorporado e adaptado à realidade social de cada região que se infiltrava, inclusive nas periferias brasileiras, com suas particularidades sociais, culturais, políticas e econômicas. Moassab (2008) descreve o papel da grande mídia – como as redes nacionais de TV’s, rádios e de canais especializados na divulgação de músicas e videoclipes, como a MTV – na difusão do *hip hop* no Brasil, principalmente nos grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro.

Entretanto, a ideia de “indústria cultural” sugere uma posição passiva dos consumidores em relação às produções hegemônicas do mercado cultural promovidas pelos “espetáculos” publicitários nas mídias de massas. A ideia de cultura global massificada perde de vista a capacidade dos agentes de produzir e inovar repertórios culturais e criar rotas alternativas de comunicação através das redes locais. Porém, existem matrizes culturais que são construídas por redes locais, nas encontros face-a-face nos bairros e comunidades.

Conforme explicita Martin-Barbero (1997), as massas se situam no urbano e são constituídas por diversos referenciais identitários, atravessadas por vários estilos de vidas e espaços de socialização (bairro, igreja, escola, clubes) e distribuídas em diferentes localizações geoespaciais em territórios saturados, marcados por disputas nos centros e nas periferias. Diante disso, ele propõe o conceito de “meios e mediações”. A respeito do contexto da modernidade urbana, o autor faz colocações sobre os diversos níveis de construção de identidade, que inclusive fogem do poder dos meios de comunicação de massas, e como as mídias precisam dialogar com a pluralidade identitária para captar diversos perfis de públicos. Assim, o autor pondera sobre esses diferentes níveis de mediações que ocorrem através da consulta dos meios de comunicação aos diversos estilos de vidas presentes nas sociedades modernas para se aproximar e contempla uma vasta gama de públicos alvos.

Em adendo, mais especificamente sobre a TV, Orozco (1996) afirma que antes se perguntava “quais os efeitos da TV na audiência? ”, pela perspectiva da “comunicação de massas”. Mais tarde os teóricos da comunicação passaram a questionar o oposto: “como a audiência afeta a TV? ”. Nos anos oitenta surge a questão que sintetiza a dicotomia entre meios e audiência: “como se realiza a interação entre TV e audiência? ”; o que deu origem à teoria das “mediações”. A audiência é formada por indivíduos como “entes em situação”, ou seja, são condicionados individual e coletivamente. A pluralidade de indivíduos requer múltiplas mediações que intermedeiam as relações entre a mídia e o público, o que viabiliza os produtores midiáticos a desenvolverem estratégias para construir a “televidência”.

Portanto, a audiência é agente e responde de diferentes formas aos estímulos televisionados. Segundo o autor, quando a informação televisiva atinge a audiência, desencadeia-se uma série de processos internos interativos: atenção, compreensão, seleção, acomodação e integração com informações anteriores, para que então ocorra a apropriação e a produção de sentido. Considerando ambas as dimensões de interatividade entre TV e audiência, os meios de comunicação tendem estabelecer um fluxo constante de informações através das mediações para codificar em “scripts” televisivos um repertório de significados que interaja com determinados públicos alvos (por etnia, idade, gênero, classe, origem social, etc.).

O eixo São Paulo e Rio de Janeiro como grandes polos do *hip hop* nacional coincide com o fato dessas regiões do País concentrarem as principais sedes das grandes mídias nacionais. E pela perspectiva dos “meios e mediações” fica evidente como se deu a inserção desses artistas da cultura *black* na grande mídia.

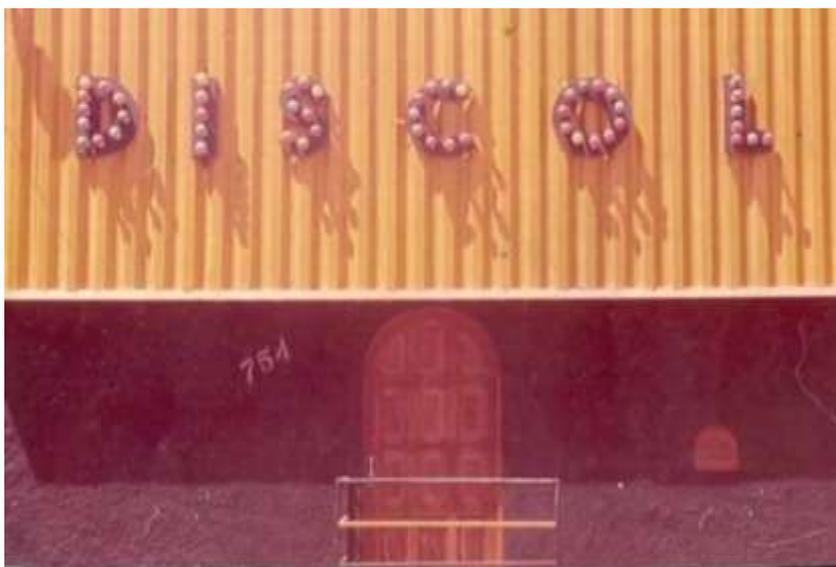
O conceito dos “meios e mediações” explica como se deu essa inserção do *hip hop* na grande mídia nacional que viabilizou os primeiros contatos e identificação de Ari com as performances de artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro da época. Tony Tornado, mencionado em seu depoimento, foi um consagrado artista brasileiro da música negra, que contribuiu com a popularização do *soul* e do *funk* no cenário nacional junto com Tim Maia e Jorge Ben, como parte do chamado movimento “Black Rio” emergente entre os anos 1960 e 1980. Carioca, negro, nascido em 1930, filho de um pai guianês e uma mãe brasileira, Tony passa o período de sua juventude nos EUA, onde conhece o artista brasileiro Tim Maia e teve seus primeiros contatos com as vertentes da *black music* americana.

O movimento negro brasileiro desse período se caracterizou pela afirmação étnica construídas de interações vinculadas à contracultura negra ocidental. Essa vertente cultural-política que culminou na emergência da *black music*, inclusive o *hip hop*, ressignificado ao contexto brasileiro, surge num momento político de ditadura militar. O impacto gerado pelo movimento ajudou a reunir jovens negros em torno da identidade étnico-racial, que também cativou a identificação de Ari. Na época, o movimento questionava o mito da “democracia racial”, uma das ideologias oficiais do regime civil-militar, que tentava camuflar os resquícios de racismo através da propaganda do Brasil como uma nação miscigenada (PAIVA, 2015).

Os bailes *black*, populares nas décadas de 1970 e 1980 também foram significativos para a popularização das músicas afro-americanas no cenário nacional. Além dos meios de comunicação de massas e os bailes, o *hip hop* se propagava, também, através de rotas de comunicação e fomento cultural locais como nas ruas, praças, metrô, escolas, ONGs, rádios comunitárias, *fanzines*, jornais locais, se estruturando em formatos cada vez mais organizados pelos constantes esforços dos agentes engajados em manter viva essa vertente cultural (MOASSAB, 2008; MENEZES; COSTA, 2010).

Contudo, os bailes *black* também eram comuns nos anos 1980, não apenas nas grandes cidades do Brasil, mas também em Maceió, como é possível constatar no depoimento de Ari. No cenário maceioense, a menção que Ari faz aos *DJs* que apresentavam mixagens de músicas que “nem rolavam nas rádios” reforça a importância dos encontros face-a-face no intercâmbio de repertórios culturais. Portanto, a cultura *black* nacional e estrangeira também era transmitida nas boates como a *Discol* (Fotografia 1), através dos esforços mobilizados pelos *DJs*, nos encontros face-a-face nas ruas e nos “assaltos” feitos nas casas de amigos, em que os jovens consumiam as músicas em vinis e *tapes*.

Ari me fala sobre algumas de suas referências artísticas nos anos 1980 que conheceu através desses vários meios, como James Brown, Prince, Michael Jackson, a Shannon, Kurtis Blow, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, Public Enemy, Run DMC, e seus referenciais brasileiros como Tony Tornado, Thaíde, Tim Maia, Claudio Zoli, Cassiano e Pepeu.

Fotografia 1 – Discol

(Fonte: Paulo Sérgio, 1989)

As principais referências artísticas que Ari menciona são os precursores da *black music* no cenário internacional, como James Brown, Prince e Michael Jackson. Os *DJs* americanos Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash, são considerados um dos precursores do *hip hop* e fundadores da primeira *posse* dedicada ao fomento da cultura periférica: a Universal Zulu Nation (FIALHO, 2008).

Na sequência, os grupos Public Enemy e RUM DMC surgem como parte da chamada *Golden Age* (Era de Ouro) do *hip hop*, com composições com fortes denúncias contra o racismo e com narrativas sobre o cotidiano dos guetos americanos. Além dos referenciais estrangeiros, boa parte do repertório musical que tocava na Discol na época era de artistas da música negra brasileira emergentes nos anos 70 e 80, como Tim Maia, Toni Tornado, Pepeu e outros (DUINKER; MARTIN, 2017; PAIVA, 2015).

Para fazer a análise de como as redes da cultura *black* em Maceió se constituíram, considero a noção de “ator-rede” de Latour (2012), que visa compreender como as pessoas estabelecem suas conexões, se organizam, mantêm ou reformulam os grupos e se distinguem de outros grupos nas relações cotidianas. O autor critica a tendência de se “essencializar” os grupos sociais como categoriais fixas, que podem ser enquadrados em estruturas predefinidas, o que acaba limitando o desenvolvimento da pesquisa sociológica.

Em contrapartida, ele propõe que se permita que os próprios atores delimitem seu “contexto social”, de modo a dar abertura para que as características dos grupos sejam desveladas no decorrer da pesquisa, tendo em vista que os grupos são definidos pelo conjunto de percepções dos seus participantes, inclusive, podendo apresentar contradições internas. Portanto, são os próprios envolvidos que delimitam o que o grupo é (ou deveria ser) e o que o grupo não é, ou seja, em que medida se diferencia dos outros grupos. É por essa perspectiva que proponho compreender como os grupos jovens da época se formavam, se diferenciavam e se articulavam entre si.

Assim, é importante considerar que os grupos surgem dos esforços mútuos dos indivíduos em manterem suas conexões, suas redes de contatos. Por isso, é fundamental que as características dos grupos sejam definidas pelas pistas e rastros coletados em campo de como os esses vínculos ou rupturas se formam. Ari também destaca, em conversas que tivemos posteriormente, que presenciou nessa rede que participava nos anos 1980 uma forte mobilização de dançarinos na Zona Sul, como Tor e Nelson, Borracha, Neno Preto, Arthur, entre outros.

Foi dentro dessas redes da cultura *black* nos níveis local, nacional e internacional que Ari se alinha e se apropria das performances musicais, quando decide “ser dançarino de *soul*”. Goffman (2002) traz o conceito de “performances” inspirado no psicodrama, em que os indivíduos assumem determinados papéis dentro de quadros de interações (*frames*), de modo a estabelecerem relações ator-plateia. A ideia de *frame* representa o espaço de socialização, com suas regras e códigos de conduta, constituídos historicamente. Assim, a teoria goffmaniana adapta a noção de estrutura para o âmbito interacionista.

Desse modo, ele enfatiza que os indivíduos elaboram suas performances a partir da leitura dos códigos presentes nos quadros de interações que estão inseridos. E os programas de TVs, os filmes, as rádios, as músicas tocadas pelos *DJs* nas discotecas, nos “assaltos” ou no *micro system* nas ruas eram os meios pelos quais os jovens da época conheciam, trocavam, se apropriavam e inovavam os repertórios simbólicos e as performances de danças da música negra.

Ari continua com a descrição desses trajetos da cultura jovem maceioenses no começo dos anos 1980:

[...] teve uns momentos muito consistentes no São Luís [cinema que era situado no Centro de Maceió, desativado desde 1996]. O São Luís era um

local de encontro de estudantes do Sagrada Família, do Guido, do Sacramento. Era aquela famosa moda do *all star*, cada um com seu tênis, era um branco, era um preto, era o vermelho, da calça *jeans*, que estava chegando. E aí o pessoal aproveitava aquele momento de estar muita gente ali na frente e a galera fazia a onda. A galera levava o tapete e cara, era 'show de bola', era muito bom, chamava atenção. Parecia que era uma novidade em Maceió os meninos dançando daquela forma. Depois eu encontrei, também, um pessoal do Reginaldo, do Poço, do Prado, e falo até o nome de alguns: o Beto, Ferreirinha, o Maninho, o Esquerdinha, o Adeilton; eram dançarinos de *breaking*, eu posso dizer que na época eram os melhores. Não podiam ver um concurso que eles estavam dentro. Então eram esses daí que iniciaram toda a trajetória, assim que o *breaking* chegou em São Paulo eles foram os primeiros a começar aqui. Eles ficavam arrodando o comércio e chegavam nas portas das lojas de discos e ficavam lá fazendo performances. Os caras [das lojas] botavam o disco (quando não era isso, eles andavam, também, com o gravador), passavam o chapéu, pegavam a grana. Quando eu vi esses caras eu disse 'poxa, bicho, os caras são bons! ', porque eram bons mesmo. Pra você ter ideia, o Beto, hoje, é professor de dança de salão. Eram os caras que nasceram com o dom da dança. Sábio ele, porque se fosse viver do *breaking* hoje ele não ia comer. Então ele teve que se profissionalizar na lambada, no forró e abrir uma academia e hoje ele está com a academia.

Conforme se observa no depoimento, as lojas de discos tocavam músicas no Centro da Cidade, e os dançarinos, aproveitando o momento oportuno, traziam o tapete e faziam suas performances, o que fomentava o encontro dos jovens na época. Já na atuação nos intervalos do cine São Luiz, os próprios dançarinos já vinham prevenidos com o *micro system* para fazerem as apresentações.

Neste cenário, pessoas de várias esferas e estilos de vida acabavam se cruzando de alguma forma. Ari comenta que os dançarinos traziam o entretenimento para frente de lojas como Aki Disco, Tok Disco, Eletrodisco e do cinema São Luiz que, de alguma forma, davam suporte aos dançarinos com os equipamentos de som, o que expõe a existência de uma relação mútua de interdependência entre os envolvidos na época, ou seja, entre os donos ou responsáveis das lojas e do cinema, os dançarinos e a plateia nesse quadro de interações.

Em outro momento, por conversa via WhatsApp, Ari recomenda o documentário feito por Carlota chamado "A cultura *hip hop* em Maceió", com 20 minutos de duração, produzido em 2018 como tema de seu TCC pelo curso de Jornalismo. Nessa produção ele apresenta depoimentos e imagens de como eram as mobilizações de *hip hop* dos anos 1980 aos anos 2000.

Disso tive acesso a outras narrativas como, por exemplo, os filmes que serviram de referência para muitos dos dançarinos desse período, como "Flashdance", um longa-metragem americano de 1983, e o filme "Breakdance", de 1984. A partir dessas referências, os dançarinos se apropriavam das indumentárias e

das performances para dançarem *soul*, *streetdance*, *breakdance*, *breakfunk*, entre outros tipos de danças da cultura negra com grupos formados em seus respectivos bairros.

Além disso, ele conta que os jovens que consumiam música negra frequentam as lojas de discos, já que eram um dos meios de acesso aos lançamentos de artistas nacionais e internacionais do gênero, além das grandes mídias (Fotografia 2).

Fotografia 2 – Vinil com o selo da Eletrodisco



(Fonte: Ari de Oliveira, 1995)

Esse fato que Ari relatou – de como a cultura *hip hop* nas ruas do Centro da Cidade intermediava interações entre diferentes agentes sociais, vindos de diversos contextos sociais, como os estudantes, lojistas de discos, os funcionários do cinema, frequentadores e trabalhadores da região e os dançarinos vindos de vários bairros de Maceió – me remeteu às considerações de Michel Agier (2011). O autor propõe observar as cidades como um “mosaico” de fronteiras identitárias que emergem das diferenciações de gostos, comportamentos e estilos de vidas, mas que se cruzam em pontos intermediários.

Dessa forma, os indivíduos inseridos nos espaços urbanos estão sob constante pressão do conjunto de valores morais que regem a atmosfera da cidade, mas se posicionam de acordo com as situações que surgem nas relações cotidianas,

nos acontecimentos, nos ritos e cruzamentos entre as “regiões morais”, a exemplo da reciprocidade criada entre os lojistas, dançarinos e a plateia.

Outro ponto destacado pelo autor é a necessidade de atenção ao caráter criativo na produção dessas fronteiras culturais, em que as heranças culturais predominantes na cidade são confrontadas e ressignificadas por uma diversidade de contextos “marginais”. Dessa forma, mesmo que o Centro seja, tradicionalmente, um ponto de comércio, os dançarinos inovavam aproveitando o movimento de pessoas na região para realizarem suas performances (AGIER, 2011).

Em Simmel (2009), as relações em contextos urbanos são fortemente intermediadas pelo dinheiro. O dinheiro está presente em tudo nos cenários urbanos, desde as coisas mais básicas, como comida, moradia, as contas de água, energia, às necessidades secundárias como no consumo de marcas, lazer, esporte, cultura. Tanto os lojistas de discos quanto os jovens dançarinos estavam envolvidos, formal e informalmente, com a circulação de bens culturais.

O que me chamou atenção nessa fala é justamente o contraste entre a informalidade dos jovens dançarinos e a formalidade dos comerciantes de discos e de cinema, ambos voltados à circulação de bens culturais, interagindo e cooperando num mesmo cenário. Ari também constata a migração de um dos *b-boys* da informalidade de “passar o chapéu” para um ofício formal como professor de dança de salão, o que demarca, em termos bourdieusianos (1983; 1996), tanto um rito de passagem de fase da vida das práticas relacionadas às juventudes a uma carreira “profissional” exigida da fase adulta diante das responsabilidades de prover seu sustento, quanto uma busca se formalizar num gênero artístico em que há um maior público consumidor e viabilidade econômica na carreira artística, diante dos limites de seguir carreira profissional como artista de rua.

Em seguida, Ari conta sobre sua mudança de endereço durante sua infância:

Depois tive que sair da Ponta Grossa e fui morar no Santo Eduardo [conjunto habitacional situado no bairro do Poço, na parte baixa da Cidade]. Então foi um ‘choque térmico’: eu saí da periferia e fui para uma área nobre. Porque o Santo Eduardo era um conjunto recém construído e que era um outro público, classe média, mais elevado. Sei que no primeiro momento fiquei muito perdido diante de um monte de meninos vestidos de etiqueta. E parece que meu discurso era totalmente diferente do deles: eu falava muito do povo negro e eles não estavam nem aí, eles estavam querendo mesmo era surfar na época. Mas eu não deixei de andar na Ponta Grossa, continuava andando na Ponta Grossa, namorando com meninas da Ponta Grossa, quando eu convenci os meninos a irem pra Discol, os meninos foram e quando chegaram lá os meninos se encantaram.

Esse “choque térmico” que Ari descreve ao ter se mudado de um bairro periférico para uma área de classe média da Cidade remete, em primeiro momento, à ideia de *habitus* proposta por Bourdieu (1994). O autor conceitua de *habitus*, como o próprio termo já sugere, comportamentos que se tornam habituais, quase que automáticos, no modo de agir dos indivíduos. O jeito de falar, expressões corporais, as indumentárias, gostos, locais que frequentam e padrões de consumos acabam sugerindo algumas disposições adquiridas da origem socioeconômica das pessoas.

A sociedade moderna é segregada em classes sociais. Disso, o autor propõe a ideia de “espaço social” que, diferente do espaço físico, é um espaço “virtual” onde se organizam essas diferentes posições e hierarquias na sociedade. E o *habitus* é, segundo ele, a principal forma de segregação social e reprodução das desigualdades entre as classes. Por essa perspectiva, as pessoas são discriminadas no senso comum não só pelo seu poder aquisitivo, mas pelo jeito que se comportam.

O que marca tais distinções são os níveis de acesso aos Capitais, isto é, aos recursos escassos disponíveis na sociedade. Entretanto, além da noção clássica de Capital, como detenção material dos meios de produção e poder de acesso a determinados padrões de consumo (Capital Econômico), o pensamento bourdiesiano propõe que se considere a detenção de recursos simbólicos (Capital Cultural), que são delimitados pelo acesso a informações, a papéis, posições, cargos de prestígios, preferências por determinados gostos culturais, jeito de se expressar que, por serem escassos, são trocados e disputados entre os indivíduos.

Por essa perspectiva, pessoas nascidas e socializadas em classes abastada tem acesso facilitado a locais, padrões de consumos e informações privilegiadas, demarcadas pelo poder aquisitivo e simbólico que detém, e tendem a expressar seus gostos, costumes e posturas a partir dos referenciais de socialização que participam. O inverso se aplica para o caso dos indivíduos socializados em condições econômicas e culturais pauperizadas, que dispõem de acesso limitado aos Capitais.

Essa percepção das diferenças sociais fica evidente no depoimento de Ari no momento em que ele fala o quanto ficou “perdido” nos momentos iniciais que se mudou, quando descreve as roupas de “etiqueta” ou o gosto pelo *surf* que os jovens de classe média do conjunto Santo Eduardo da época possuíam, que eram distintas das práticas que ele estava habituado a vivenciar em seu bairro de origem.

A divergência que Ari destaca em “eu falava do povo negro, eles queriam surfar”, demonstra o quanto o sentimento de pertencer à periferia e à identidade negra está enraizado em sua subjetividade, reforçado pelo seu empenho em conscientizar seus amigos do Santo Eduardo sobre tais pautas.

É possível aproximar esse posicionamento de Ari diante dos amigos do novo bairro com o que Fernando Rodrigues (2017) apresenta sobre “periferias” que, além das condições materiais, são expressas como representações simbólicas variadas de identidades “eu”, “nós” e “eles”. O autor percebe que houve uma ampliação dos significados associados às “periferias” na cultura, na política, no lazer, nas relações de paquera, nos estilos de vidas, como símbolos de pertencimento, afirmação, resistência e auto-estima.

Com seu diferencial, por sua trajetória pessoal e como ex-morador do bairro da Ponta Grossa, Ari constituiu novas redes e, ao mesmo tempo, manteve suas conexões com o bairro em que cresceu. Disso, conforme foi se enturmado e construindo uma rede de contatos com a nova vizinhança, ele introduz seus colegas do Santo Eduardo no circuito que ele já percorria pela zona sul da Cidade quando os apresenta aos bailes *black* na Discol e às performances de danças. O interessante é o quanto esse deslocamento e o “choque” nas redes de contatos de Ari culminou na ampliação do circuito cultural desses jovens.

Magnani (2005) apresenta o conceito de “circuito” como a extensão de determinadas práticas para pontos distintos dos espaços urbanos. Esse categórico permite a observação de práticas comuns que estão dispersas por vários pontos da cidade, mas que estão conectadas entre si sem se delimitar por recortes espaciais pré-definidos, mas que podem ser localizados, observados e descritos objetivamente pela recorrência das ocupações e das práticas nos diversos espaços. Portanto, o que se propõe é a observação dos trajetos percorridos por esses jovens, para além de pontos fixos de encontros.

Diante disso, o autor propõe substituir as noções de “tribos urbanas” para “circuitos jovens” para compreender as práticas culturais juvenis nas cidades. A contraposição ao conceito de “tribalismo” ou “neotribalismo” – que diz respeito à diversificação e volatilidade dos grupos juvenis dos centros urbanos pós-modernos – é feita por esse conceito dar a entender que os agrupamentos juvenis são pequenas seitas fechadas e pontuais, deixando de considerar toda complexidade de conexões que esses grupos podem ter com outros grupos, redes e espaços de sociabilidade.

Mais adiante, na entrevista, Ari relata como surge o grupo das redes que se formava no Santo Eduardo:

Então a galera disse ‘agora vamos fazer um grupo aqui’. Santo Eduardo teve um grupo que representava bem. A gente ia pra Ponta Grossa, encontrava outros grupos de outros bairros e era um duelo, mas era um duelo sadio, quando terminava estava todo mundo pegando na mão.

É salutar a importância dos vínculos locais feitos nas proximidades de onde moram na delimitação dos grupos. Ari conta que eles eram conhecidos como “os meninos do Santo Eduardo” (Fotografia 3) nos encontros com outros grupos. Quando eles decidem “fazer um grupo aqui” para ensaiarem suas performances, essa afirmação deixa uma pista de como o “pedaço” servia como referencial simbólico para a construção da identidade do grupo.

Fotografia 3 – “Meninos do Santo Eduardo” (Ari, Nilton e Denis)



(Foto: Ari de Oliveira, 1985)

De acordo com Magnani (2005), “pedaço” se refere ao intermédio entre espaço público e a casa dos frequentadores, que elegem pontos de referências pelas proximidades de onde moram para se reunirem e praticarem seus estilos de vida. E a praça Jornalista Denis Agra, no Santo Eduardo, foi o local consagrado para o encontro dos dançarinos do bairro nesse período.

Dos grupos de danças que se reuniam na praça Jornalista Denis Agra, no Santo Eduardo, ele menciona a presença de *b-girls* como as irmãs Lena e Denise, a

Flávia, Luciana, entre outras: “as meninas dançavam *breaking* mesmo, iam pro chão, faziam movimento de chão e tudo! ”. E as redes e o circuito vão se desvelando conforme Ari dá mais detalhes sobre sua trajetória no *hip hop* em Maceió no período:

Tinha uma coisa boa na época que era o domingo de manhã todo mundo se encontrava na Praia da Avenida [bairro do Jaraguá], ali onde têm a foz do [riacho] Salgadinho. A galera escolhia aquela parte da areia (não com muito lixo, limpa) pra treinar os movimentos, os pulos. E não era só um local de ensaio, mas até um local de encontro, a gente perguntava pros caras da Jaqueira [bairro situado na parte alta de Maceió, na Zona Oeste] ‘porque você não foi pra Discol ontem, todo mundo hoje vai pra matinê’.

Do relato verifico que os afetos atuam como forças centrípetas, no sentido de mobilizar e reunir pessoas de vários bairros da Cidade, mas também centrífugas, na medida em que seguem rumos dispersos, fragmentados, em várias direções. A paixão comum pelo gênero artístico que mobilizou esses atores sociais a transformarem os territórios que, conforme são “praticados”, adquirem memórias, significados e se tornam pontos de referências para esses encontros. O prazer de interagir, ensaiar juntos, trocar conhecimentos fortalecia e dava uma certa constância aos vínculos.

Pensar as espacialidades no nível das interações cotidianas é considerar que os espaços são atravessados pelos significados produzidos dos encontros, sem perder de vista a carga histórica que permeia as relações sociais. Michel de Certeau (1998) apresenta a noção de espaço como um lugar (espaço físico) construído de vivências, de encontros entre indivíduos em movimento, que continuamente ocupam, se relacionam e produzem significados aos locais através de suas práticas. Neste sentido, o espaço é um “lugar praticado”, ou seja, que adquire qualidades através do seu uso.

A historicidade do espaço, segundo o autor, está associada à memória construída sobre o uso do lugar ao longo do tempo, que, no “momento oportuno” sofre intervenções que transformam os significados atribuídos aos espaços, construindo outros enquadramentos, outras conexões de sentidos e novas memórias, que variam de acordo com percepção individual dos frequentadores. Assim, os lugares passam por processos contínuos de ordem e ruptura de práticas e significações. Dessa forma, o autor problematiza o conceito de cidade como um ambiente meramente moldado pelo poder político e econômico, que planeja e racionaliza o uso dos lugares, enfatizando que os espaços urbanos se constituem da intervenção de uma pluralidade de indivíduos, cada qual com suas próprias visões de mundo, trajetórias e memórias.

Por essa perspectiva de “lugar praticado” é possível compreender como os espaços adquirem qualidades, memórias e significados diversos de acordo com seus usos, como o que ocorria no Cine São Luiz, na Discol e nos espaços públicos da Ponta Grossa, nos encontros no Santo Eduardo, na Praia da Avenida, bem como na Lambe-Lambe, no bairro da Jatiúca e a Feira do Artesanato da Pajuçara que reuniam jovens vindos de vários pontos da Cidade. Desse circuito que estava se consolidando, as mobilizações foram ficando cada vez mais recorrentes e organizadas.

E a preocupação de aprimorar o movimento estava diretamente relacionada aos recursos que eles dispunham ou precisavam mobilizar, como é possível constatar na seguinte fala de Ari:

A galera ia com um *micro system* pra praia, pra ouvir, ‘olha, tem um som novo’. Mas aí o tempo foi passando e a gente foi começando a ver na televisão *pick-up*, Thaíde e DJ Hum rolando *pick-up* na Xuxa e eu digo ‘meu irmão, o negócio está avançando, vamos mudar essa ideia’. E comecei a fazer a cabeça dos caras ‘a gente tem que botar a *pick-up*, mas a gente vai arranjar uma *pick-up* onde?’.

Novamente a grande mídia teve um papel fundamental na transmissão de novos repertórios, recursos e estratégias de intervenção, que foram incorporados e inovados no contexto local. Essa fase de mobilizações culturais do *hip hop* maceioense começa a ocorrer no final dos anos 80 e começo dos anos 90, que coincide com a inserção dos primeiros artistas de *hip hop* das cidades grandes brasileiras na TV, como a dupla paulista Thaíde e DJ Hum.

Thaíde fez parte das primeiras gerações do *hip hop* no Brasil que alcançou visibilidade através das mediações com os meios de comunicação de massas. Entretanto, o *hip hop* em São Paulo foi desenvolvido nas ruas e comunidades, principalmente periféricas, e nos bailes, praças e estações de metros. Muitos elementos culturais brasileiros, como as rodas de samba ou o som tocado nas latas de lixo de São Bento, que reproduziam a percussão dos atabaques das religiões de matriz africana, serviam de base para a execução das performances dos MC’s e os *b-boys/b-girls* da época (ALVES, 2004).

Sob essas influências, Thaíde desenvolve um estilo artístico voltado a expressar representações sobre as vivências negras e periféricas, principalmente sobre a festividade, a inclusão social, econômica e cultural dessa população, como

expresso em sua fala “nós queremos também fazer parte da festa, da sociedade, a gente não quer ser penetra, marginal” (ANDRADE, 1999, p. 52).

Ari também cita os álbuns que ouvia no *microsystem* nesse período, como o primeiro volume da coletânea “Hip Hop Cultura de Rua” (1988), que reunia grupos de *rap* como a própria dupla Thaíde & DJ Hum, Código 13, Credo e MC Jack. Esses e outros referenciais artísticos estavam presentes no cotidiano dos jovens *hip hoppers* da época em Maceió. E foi o contato e apropriação desses repertórios simbólicos que norteou o desenvolvimento das mobilizações de *hip hop* local e motivou os agentes a buscarem o auxílio de equipamentos, práticas que remetem às influências da cultura jamaicana do *soundsystem* (sistema de som), marcante nas *block parties* (festas de bloco) estadunidenses que alicerçaram o surgimento do *hip hop*.

Em conversas, Ari conta que o DJ Nel foi o primeiro dar suporte técnico com os equipamentos de som na praça Jornalista Denis Agra, no Santo Eduardo. Depois aparecem outros DJs para contribuírem com a mobilização, como o Fernando Bispo, Carlota, Valfredo, Alexandre Araújo e outros. Ele destaca o papel de DJ Fernando Bispo (Fotografia 4) por ter incrementado a mobilização com equipamentos como as *pick-ups*, o sistema de som usado pelos DJs:

Aí o Fernando Bispo, que foi o primeiro DJ da Middô e depois foi da Fly By Night [boates que eram situadas, respectivamente, nos bairros da Ponta Verde e da Pajuçara, ambas atualmente inoperantes], a gente conversando com ele e ele ‘eu levo meus dois passa-discos’. Eram dois passa-discos ‘pé duro’, *technichs*. Não eram aqueles oficiais, era um ‘mixizinho’ preto e branco com duas chaves de abrir o canal, então ‘está tudo bem, vamos simhora’. Só sei que foi uma coisa histórica, porque até a ampliação de som já deu uma visibilidade assim: ‘eita poxa, os caras estão virando profissionais, deixou o *micro system* pra ir pras praças de Maceió’. [...] A gente começou a fazer o movimento no Santo Eduardo, na Cruz das Almas, no Jacintinho, Benedito Bentes e Eustáquio Gomes, itinerante. De quinze em quinze dias a gente escolhia o local. Mas a coisa pegou mais ainda no Santo Eduardo. O Santo Eduardo foi uma coisa de uma consistência porque o público era grande, era uma praça que todo mundo usava no domingo pra passear, era o senhorzinho com seu neto, era a mocinha com sua sobrinha ou sobrinho, então ali aglomerava muita gente.

A inserção desses novos recursos nas redes locais teve um impacto interessante, na medida que os equipamentos potencializaram e deram maior visibilidade para as mobilizações de *hip hop* na Cidade. Os objetos (ferramentas, utensílios e tecnologias), segundo Latour (2015), também devem ser considerados como parte dessas redes, pois “[...] o que é colocado em movimento nunca deixa de

transformar a ação – não dando, portanto, origem nem ao objeto-utensílio nem ao sujeito reificado” (p. 126).

Fotografia 4 – Ari e DJ Fernando Bispo na praça Jornalista Denis Agra



(Fonte: Ari de Oliveira, 1994)

Em outras palavras, os vínculos com os objetos “agem” sobre, transformam e mobilizam os indivíduos. Portanto, segundo o autor, os objetos não são passivos, mas são ativos nas redes, na medida em que as pessoas os mobilizam e os atribuem afetos, memórias, usos e significados. Nesse caso, as TV's, rádios, os equipamentos de sons como o *micro system*, o passa-discos e a inclusão da *pick-up* nos eventos potencializaram os encontros desses jovens.

As referências vinham das mídias, mas eles se organizavam com os recursos que dispunham através das parcerias e de esforços coletivos mobilizados em suas redes de contatos. Os *DJs* fortaleceram com os equipamentos, possibilitando que a mobilização tomasse uma dimensão mais “profissional”, o que se soma ao acúmulo de experiências e aos esforços constantes em manter as intervenções culturais nos espaços da Cidade.

Autores como Larson (1977) e Dubar (1997) explicam que o processo de profissionalização ocorre ao longo da complexificação e divisão do trabalho nas sociedades capitalistas como produto de esforços de grupos de ocupações em

constituírem identidades e sociabilidades, se institucionalizarem, demarcarem mercados, desenvolverem expertise e mobilizarem o aparato técnico para o ofício.

No *hip hop*, como visto anteriormente, os contornos “profissionais” foram desenvolvidos dos encontros culturais de ruas e nos bailes *black* dos bairros periféricos, em que os participantes assumiam diferentes papéis nos eventos, acompanhados de equipamentos como o *soundsystem*, até se institucionalizarem com a *posse* Universal Zulu Nation e atingirem os meios de comunicação e a indústria cultural entre os anos 1980 e 1990, semelhante ao que ocorre na cena nacional e o que se constata na fala de Ari sobre a contribuição do conhecimento técnico e das *pick-ups* dos *DJs* locais nas praças de Maceió. Porém, o que se expressa como “profissional” no caso relatado pelo interlocutor não sinaliza ao objetivo de conquistar espaço no mercado cultural, mas num sentido de reproduzir o estilo de vida, dar visibilidade e consistência às mobilizações e potencializar os encontros.

O gosto comum pela música *black* aglomerou e conectou diversas fronteiras territoriais e grupais, não só dentre os apreciadores do gênero, mas chamava atenção de outras pessoas de outros “campos de legitimidade” – em termos de Bernad Lahire (2006) – que frequentavam os mesmos espaços na época, como “o senhorzinho com seu neto” e “a mocinha com sua sobrinha ou sobrinho”, compondo um “mosaico” urbano também na praça Jornalista Denis Agra, do Santo Eduardo.

Com a constância e organicidade dessas mobilizações culturais, a experiência acumulada, as referências artísticas nas mídias, a mobilização de equipamentos dentro das redes, o circuito adquiriu uma nova dimensão. A mobilização se tornou itinerante. Conforme a informação que Ari me passou, os grupos de *hip hop* de outros bairros como Cruz das Almas, Jacintinho, Benedito Bentes e Eustáquio Gomes também mobilizavam os próprios equipamentos com pessoas, principalmente *DJs* das proximidades.

Na Fotografia 5 a seguir, da esquerda para a direita, as pessoas que estão na frente são Edson, Adeilton, Fofy, Ari (no centro da fotografia, com microfone em mãos) e Borracha, que eram *DJs*, dançarinos e *MC's* da época, reunidos no Jacintinho. Ari conta que além de dançarino, era Mestre de Cerimônias, exercendo o papel de ser a voz da mobilização, transmitir suas mensagens e animar o evento.

Fotografia 5 – Evento de *hip hop* na Praça das Piabas, Jacintinho



(Foto: Ari de Oliveira, 1995)

Na Fotografia 6, Ari explica que havia um equipamento de som e centenas de pessoas reunidas na quadra poliesportiva do Eustáquio Gomes que não estão visíveis por causa do ângulo da foto. Um registro interessante que ilustra como esse contágio afetivo conecta pessoas de pontos tão distantes da Cidade.

Fotografia 6 – Evento de *hip hop* na quadra poliesportiva do Eustáquio Gomes



(Fonte: Ari de Oliveira, 1996)

Esse contágio afetivo de mobilizações culturais em torno da cultura *hip hop* que ocorria em vários pontos de Maceió remete à ideia de “rizoma”. Como exposto na obra “Mil Platôs”, da parceria entre Deleuze e Guattari (1997), as subjetividades e os territórios dos afetos são múltiplos, estão em constante movimento e flutuam em devires. Isso significa que afetamos e somos afetados por múltiplas experiências simultâneas, marcadas pela impermanência e incertezas.

Por isso, eles propõem dois categóricos para a análise dos afetos: (i) o “arborescente”, cujos conteúdos afetivos se organizam de maneira centralizada, com hierarquias mais nítidas, e; (ii) o “rizomático”, cujos elementos afetivos estão dispersos e conectados a uma multiplicidade de territórios, simultaneamente, sem ter uma “raiz” central ou um ponto de partir original. Disso, considera-se que o indivíduo abriga em si conexões afetivas com diversos lugares, pessoas, memórias, referências e sentidos.

Ao se apropriarem dos conceitos de “rizoma” e “arborescência” da botânica, os autores constroem uma analogia para explicar a afetividade como um fenômeno que ocorre de maneira complexa, não-linear e simultânea no interno e no externo, que se fragmenta e se centraliza, se dispersa e se organiza ao mesmo tempo, num movimento constante de conexões e rupturas, em camadas sobrepostas e mutáveis.

Dessa forma, os autores assinalam que o “[...] território é feito de fragmentos descodificados de todo tipo, extraídos dos meios [...]” (p.218) e afirmam que o “[...] território cria o agenciamento” (p. 218), traçando a relação subjetividade-território como elementos inseparáveis, como uma matéria que se codifica, descodifica e sobrecodifica num processo constante de (des/re)territorialização. Isso significa que os territórios, para além dos espaços físicos, estão interiorizados nos indivíduos e são meios de materializar o universo interior.

São acontecimentos múltiplos que abrigam contradições, unificam dualismos, interseccionam subjetividades e geram um movimento contínuo para várias direções, como um labirinto, sem produzir uma síntese, um rumo ou sentido de progresso. Para compreender como as “ideias” se organizam, para além da noção de “códigos” da linguística ou da semiótica, conforme explicitam os autores, os signos se expressam como “ações e paixões”, ou seja, estão imbuídos de cargas emocionais que dão movimento aos corpos. Cada fragmento de ação, de memória, cada palavra proferida ou significação dada a determinadas experiências contém paixões.

Em outras palavras, os territórios “atraem” as ações e paixões por serem meios das pessoas produzirem suas subjetividades. Por isso, propõe-se identificar as múltiplas afetações e observar como elas se influenciam mutuamente, ou seja, como se conectam, se desconectam e se rearranjam em novas formas de organicidade, continuamente, dentro e fora, sem um ponto de origem, direção ou fim específico. Os agenciamentos expressam conteúdos subjetivos, construídos a partir da assimilação, desconstrução e rearticulação dos códigos e, assim, o universo subjetivo influi na (des/re)construção do território e vice-versa.

Assim, enfatizam a necessidade de encontrar nessas paixões e ações “[...] o conteúdo e a expressão, avaliar sua distinção real, sua pressuposição recíproca, suas inserções fragmento por fragmento” (p. 218). Os autores propõem visualizar esse processo de produções de sentidos e subjetividades como conteúdos afetivos que se conectam por “linhas”, que fluem com diferentes intensidades, rompem e são tensionadas em determinadas circunstâncias, buscam fugas e mudam de cursos. Os afetos buscam meios de escoarem, de alguma forma, e estão em constante movimento. O interessante no conceito de redes arborescentes ou rizomáticas é que dá margem para que os conteúdos sejam definidos nas narrativas dos próprios agentes, sejam esses identitários, políticos, culturais, econômicos, materiais, espirituais, etc.

Esse fluxo de agenciamentos das sociedades contemporâneas mobilizados por múltiplos agentes sociais me remete às noções da construção de espaços próprios dos contextos urbanos, expressos nos conceitos de “espaços estriados” e “espaços lisos”, de acordo com Deleuze e Guatarri (1997). Os autores conceituam “espaços estriados” como possibilidades de ações nos espaços que se assemelham a um jogo de tabuleiro, em que cada peça recebe um papel e uma posição por códigos predeterminados, mas que podem ser re combinados em inúmeras formas. Já os “espaços lisos” são abertos, fluídos, não existem “quadrados” ou funções predeterminadas, permitem nomadismos, desvios, escapes e rotas alternativas diante dos códigos pré-estabelecidos.

Destacam que ambas as tendências de possibilidades de ações sobre espaços coexistem. Ou seja, os agenciamentos nos espaços, ao mesmo tempo, buscam uma ordem (espaço estriado), isto é, os agentes assumem determinados papéis e posições mais ou menos fixas, contudo, as mesmas pessoas, também, transbordam por escapes, encontram aberturas e linhas de fuga, assumem e rompem

com as atribuições de papéis e funções e se movimentam de maneira mais livres dentro das dinâmicas sociais (espaço liso).

Exemplo disso é como a mobilização da cultura *black* nas ruas de Maceió encontrou espaço em outras esferas sociais, como nos concursos de danças promovidos pela Secretaria do Estado de Cultura (Secult), realizado em locais como o teatro Bolso Lima Filho. A Fotografia 7 é um registro do momento da apresentação da dança de rua dos grupos dos bairros do Santo Eduardo e da Jatiúca.

Fotografia 7 – Apresentação de dança de rua no teatro Bolso Lima Filho



(Fonte: Ari de Oliveira, 1990)

Outro exemplo dessa fluidez e simultaneidade entre “estriado” e “liso” é observável ao considerar que os agentes, apesar de se especializarem em papéis mais ou menos fixos nos eventos como dançarinos, *MC’s*, *DJs* e produtores culturais, também transitavam por esses diferentes papéis nas redes. O mesmo vale quando se considera que esses agentes podem estar inseridos em diversas outras funções sociais, com diferentes níveis de formalidade, nas mais variadas esferas da vida, porém, nos momentos oportunos, buscam rotas alternativas para a fruição de seus desejos.

Ari comenta que nesse mesmo período – começo dos anos 90 – surgiam os primeiros grupos de *rap* como o Powers *MC’s*, na Zona Sul de Maceió, no bairro Vergel, composto por dançarinos, *MC’s* e um *DJ*, e o Sindicato do *rap*, com *MC*

Ricardo e MC Carlinhos, respectivamente da Jatiúca e da Cruz das Almas, bairros da orla de Maceió. E no Santo Eduardo surge o grupo Rap Boys (Fotografia 8), composto por Afrânio, Ari e Sandro – da esquerda para a direita.

Fotografia 8 – Rap Boys



(Foto: Ari de Oliveira, 1993)

Uma constatação que surge dos relatos sobre alguns dos agentes envolvidos no *hip hop* na época é que, mesmo inseridos em empregos formais, buscavam formas de conciliação dessas responsabilidades da vida moderna com estilos de vidas mais abertos, desbravados nas ruas, construídos por diferentes percursos nos espaços urbanos. Isso também é observável nas apropriações dos espaços, já que na medida que os jovens traziam novos significados para os locais que ocupavam, de maneira itinerante, também adquiriam uma certa organização com a recorrência dos eventos.

Pais (2006) se apropria dessa perspectiva de “espaços estriados” e “espaços lisos” para compreender as ações juvenis na contemporaneidade urbana. Diferente das sociedades tradicionais, em que os sujeitos seguiam mais estritamente os repertórios normativos de passagem de uma fase da vida para outra (criança, jovem, adulto, idoso, etc.) em espaços estriados, parte das atividades da juventude contemporânea rompem com essas demarcações normativas para construir novas formas de se relacionarem com os espaços, ou seja, suas ações escoam por espaços lisos.

As *grafs* e *tags* inscritas nas paredes como forma de transgressão, territorialização e democratização dos muros urbanos, as ruas sendo ressignificadas

como espaços de expressão cultural através da prática de *rap*, do *breakdance* e do *skate*, tudo isso pode ser caracterizado com (re)fluxos pelos “espaços lisos”.

O entrevistado conta que os skatistas (Fotografia 9) marcavam forte presença nos eventos e faziam as intervenções com as manobras nas praças enquanto rolavam os , *MC's* e as danças de rua. Ele também menciona que os skatistas formaram um grupo de *rap* nos anos 90, chamado Geração *MC's*. E os motivos dessas conexões entre as diferentes práticas são evidentes ao considerar que o *skate* também emerge nos cenários urbanos como uma cultura de rua, que fluem por “espaços lisos”, assim como o *hip hop*. Esse fato deixa nítido como esses fluxos de desejos podem transitar por vários territórios.

Fotografia 9 – Ari com a galera do skate na praça Jornalista Denis Agra



(Fonte: Ari de Olivera, 1993)

Nos contextos urbanos na contemporaneidade há uma certa relutância dos jovens em seguir trajetos pré-determinados pelo controle social para praticar desvios, buscar prazeres, produzir significação e construir alternativas para expressão de seus desejos, se inserindo em estilos de vidas mais imediatistas e que confrontam os limites impostos pela sociedade.

Esse contágio afetivo, como é possível observar na narrativa de Ari, não possui um ponto de origem único, mas são agenciamentos diversos que se suplementam entre si, praticados por vários indivíduos com referências artísticas,

vivências, trajetórias, origens sociais e interpretações plurais, vindos de vários bairros de Maceió.

Ferreira (2008) percebe a relação entre o conceito de redes da perspectiva latourniana e a perspectiva de rizoma. Neste sentido, as redes são constituídas de fluxos que não possuem uma centralidade, mas são compostas pelas multiplicidades de agenciamentos, afetações e significações entrelaçados, mobilizados por uma pluralidade de atores sociais.

Com base no pensamento latourniano, a autora afirma que “o que liga os atores são os interesses que convergem em algum ponto das redes, produzindo um nó” (2012, p. 33). Esse “nó” seria o elo que conecta as multiplicidades. Entretanto, não existe um ponto de partida nas redes ou um lugar privilegiado para se falar em nome ou classificar o fenômeno, seja ele científico, político, cultural, estético, identitário, etc.

Na Fotografia 10 é possível observar vários agentes, de diferentes regiões de Maceió, com múltiplas interpretações, motivações, referências artísticas e origens sociais, reunidos em torno de um desejo comum: mobilizar o *hip hop* nos espaços da Cidade.

Fotografia 10 – Hip hoppers reunidos na praça Jornalista Denis Agra



(Fonte: Ari de Oliveria, 1995)

E essa reflexão da autora sobre as “redes rizomáticas” é apropriada para pensarmos como as subjetividades e territórios são produzidos dos vínculos e rupturas da multiplicidade de agentes e circunstâncias. Por essa perspectiva, são das “multiplicidades” – interligadas e em movimento – que emana o “uno”. E o contrário –

o “Uno” produzir “o Múltiplo” – significaria reduzir a pluralidade a um único elemento. Na prática isso significa que é a pluralidade de corpos – com diferentes experiências, referências, visões de mundo e trajetórias – que conflua e se conecta para construir um movimento organizado, uma unidade que emerge da sincronia das ações e paixões dos vários agentes envolvidos, isto é, uma organização “arborescente”. Por isso, para que a unidade ocorra, é necessário que haja processos de subjetivação e significação, ou seja, que os agentes envolvidos interiorizem referenciais simbólicos comuns e os incorporem em suas ações nas redes.

Diante desse argumento, ela explica que as “redes-rizomas” tendem a intensificação e expansão. A intensificação ocorre enquanto há continuidade e fortalecimento das redes, enquanto a expansão exige rupturas e produção de novas ramificações em outros territórios. Porém, uma coisa não exclui a outra, as redes podem se intensificar e se expandir mutuamente.

A aglomeração de jovens e toda a repercussão que o movimento gerou nos locais que eles praticavam suas performances chamavam atenção de diversos públicos. E o fluxo de jovens vindos de vários bairros pelo circuito de *hip hop* em Maceió se intensificou ainda mais através da inserção de Ari nas mídias locais, como nas rádios e TVs. O interlocutor comenta que a recorrência e a visibilidade que a mobilização estava tomando ganhou tamanha relevância:

[...] ao ponto do Miguel Torres, que morava lá próximo do INEI [um colégio particular situado no bairro da Ponta Verde], disse assim: ‘eu vou levar essa pauta para a TV Gazeta vim aqui’. E a TV Gazeta foi. Então a televisão foi. Quando foi na segunda-feira no AL TV [programa jornalístico local] primeira edição, foi massa, uma coisa brilhante e foi dando mais condições. Foi quando o pessoal da Rádio Cidade, cara que nem o Jairo de Andrade, que era o diretor da programação, Paulo Luna... Luciana Ávila, que hoje é da Globo, da Globo News, ela fazia um programa de manhã que eu saía do Santo Eduardo, de bicicleta, seis horas da manhã. Quando chegava na Rádio Cidade, no Barro Duro, pedia pra falar com ela, ela ‘tudo bem!’, me apresentava, entregava pra ela ‘por favor, anuncia aí’, ela anunciava que ia ter movimento no domingo, no Santo Eduardo. Cara! Os ônibus do Eustáquio Gomes-Ponta Verde, Santo Eduardo-Vergel, muita gente, muita gente mesmo! Então deu condições de alguns *DJs* que passaram a tocar no movimento passarem a fazer programa de rádio, no caso, tocar na Rádio Cidade. E foi muito bom, porque o som que os caras tocavam, o som americano, na praça Jornalista Denis Braga [praça do Santo Eduardo], tocava na programação da Rádio Cidade.

Conforme o relato, a cobertura da TV Gazeta (Fotografia 11), filial da Globo em Alagoas, impulsionou o movimento de tal forma que atraiu ainda mais jovens

dentre dançarinos, *MC's*, e até espectadores de vários bairros para se reunirem aos domingos no Santo Eduardo.

Fotografia 11 – Ari com a TV Gazeta de Alagoas na praça Jornalista Denis Agra



(Fonte: Ari de Oliveira, 1994)

Ao que tudo indica, as linhas de ônibus eram os principais meios de transporte dos jovens e conectam as várias regiões da Cidade: a linha “Eustáquio Gomes – Ponta Verde” liga a parte alta da Cidade, vindo da Cidade Universitária, passando pela Serraria, Barro Duro, Jacintinho, até a parte baixa, nas consideradas “áreas nobres” de Maceió; a linha “Santo Eduardo – Vergel” conecta a Zona Sul, nos arredores da Lagoa Mundaú, passa pelo Centro e vai até a região das proximidades da praia, passando, em seguida, pelo Santo Eduardo. As linhas de ônibus, talvez por ligarem pontos distantes do Município e por serem as formas de locomoção mais baratas que outras opções de transporte, pelo visto, eram os meios de mobilidade mais recorridos pelos jovens da época.

Em conversas posteriores, Ari comenta que, mais ou menos no mesmo período, também foram publicadas algumas matérias em jornais impressos locais, como em O Jornal (Fotografia 12), sobre as mobilizações de *hip hop* de Maceió. Em momentos mais recentes, já nos anos 2000, Ari comenta que também concedeu entrevistas para outros jornais impressos locais, como o jornal O Dia, e para *blogs* e portais de notícias *online*, como no *blog* do Sávio Almeida, professor de filosofia da UFAL que traz ensaios sobre vários assuntos sociais, culturais, políticos e econômicos

de Alagoas. Na página do professor Sávio tem relatos de Ari de Oliveira e do DJ Carlota sobre a história do *hip hop* em Alagoas (ALMEIDA *online*, 2016).

Fotografia 12 – Matéria de O Jornal sobre as mobilizações de *hip hop* em Maceió



(Fonte: Ari de Oliveira, 1995)

No depoimento é possível constatar que havia um fluxo entre as ruas e os meios de comunicação que, além da entrevista para a TV Gazeta e das matérias publicadas em jornais impressos, se aprofunda quando Ari busca se inserir na Rádio Cidade para anunciar os eventos que aconteciam nas praças, o que se coaduna com o que foi visto anteriormente no conceito de “meios e mediações” e o diálogo que há entre as mídias de massas e as matrizes culturais locais. Diante disso, Ari fala dos programas alternativos nas rádios locais:

Era Tupac, em 92, quando veio o Racionais com força, com “Homem na Estrada”, Código 13, eram músicas que a galera ficava doida e só ouvia isso em programas alternativos de rádio, não no programa diário das rádios. Mas eram programas alternativos de fim de semana. Então, na sexta à noite, tinha Over Dance, Zero DB, Galera Daora, na Maceió FM, que era um programa muito legal, no sábado à tarde, que começava de uma hora e ia até as dezesseis, tinha uma estética um pouco de Jovem Pan. Era feito pelo pessoal da rádio, pelo Beto Baretta, o ‘Betinho’, mas que eles me convidavam. Eu ficava ali como convidado falando um pouco de toda a trajetória do movimento e mandando um ‘alô’ pra galera, o pessoal ligava, pedia música, avisava que ia pro movimento. Era um *link* que dava audiência. Todo mundo

dizia assim 'olha, o Ari vai estar no Galera Daora, vamos escutar, vamos pedir a música, vamos avisar pra ele que a gente vai pro movimento'. Então a gente já mandava um 'alô' pra galera do Eustáquio Gomes, do Salvador Lyra... que o Salvador Lyra tinha um grupo de dança, o Eustáquio Gomes também tinha um grupo de dança, Ponta Grossa tinha um grupo de dança, Santo Eduardo tinha um grupo de dança, Jatiúca tinha um grupo de dança, Cruz das Almas também tinha um grupo de dança e a Ponta da Terra também tinha um grupo de dança.

Com exceção do programa Galera Daora, que era um programa semanal da própria Rádio Maceió FM tocado pelo radialista Beto Baretta, o que Ari menciona como “programas alternativos” eram os horários comprados e dirigidos pelos próprios *DJs* locais nesses veículos de comunicação. Um dos primeiros programas alternativos na rádio, conforme Ari me relata em conversas posteriores, foi o programa Clube Mix (Fotografia 13), que era realizado pelos *DJs* locais Tony Regis, Carlota e Fernando Bispo no final dos anos 80.

Fotografia 13 – Tony Regis no programa Clube Mix na Rádio local 96 FM



(Fonte: Ari de Oliveira, 1989)

Na época, de acordo com Ari, surgiram muitos programas alternativos e foram um dos meios por onde se propagavam músicas que não tocavam nos programas convencionais das rádios, como os mencionados Tupac, *rapper* americano, e os Racionais *MC's*, um dos expoentes do *rap* nacional no começo dos anos 90.

O *rapper* nova-iorquino Tupac Shakur repercutiu mundialmente nos anos 90 através dos meios de comunicação de massas, com lançamento de videoclipes na MTV, chegando às grandes rádios e bailes *black* no Brasil e transmitido nas festas

negras e “programas alternativos” das rádios em Alagoas. Esse artista, assassinado em 1996, foi fortemente influenciado pelo movimento negro americano: além da vivência nos guetos nova-iorquinos, sua mãe fizera parte da organização Black Panthers. Esse personagem contribuiu com a difusão do estilo *gangsta* e foi referência para os negros periféricos de várias partes do mundo, inclusive do Brasil (ZENI, 2004).

A música “Homem na Estrada”, do álbum Raio-X do Brasil (1993), que foi a primeira gravação de estúdio do Racionais MC’s, culminou na repercussão do grupo paulista por todo o Brasil. Antes do lançamento desse primeiro álbum, o grupo já tinha produzido alguns *EP’s*⁶ e participado de coletâneas de *hip hop* nacional (OLIVEIRA, 2014).

Constata-se, portanto, que as rádios tinham um papel substancial, não só de difundir artistas do *hip hop* estrangeiro e nacional, mas de fazer o intermédio entre os eventos mobilizados nas ruas com os meios de comunicação.

Ari acrescenta, em outras conversas que tivemos, que o *DJ* Valfredo produzia Zero DB sob direção Jailson Sandes, aos sábados à noite. Já o *DJ* Oscar Neto comprara um horário na Rádio Pajuçara – que na época (entre os anos de 85 e 90) era situada no bairro do Feitosa, próximo ao terminal rodoviário, e atualmente está no bairro Farol – para tocar o programa Free Dance (Fotografia 14) aos sábados à noite, e também produzia o Over Dance às sextas à noite na Rádio Cidade.

Fotografia 14 – Oscar Neto, Ari e Sandro no programa Free Dance



(Fonte: Ari de Oliveira, 1990)

⁶ Abreviação para *Extended Play*, é uma peça musical com poucas faixas, com duração menor que a de um álbum.

Na época Oscar Neto convidou Ari para ser comentarista do programa no horário das 20h às 23h, que era dedicado a fomentar a *black music*, e auxiliava na divulgação do movimento das ruas. Ari levava *DJs* que participavam do movimento no começo dos anos 90. Segundo seu depoimento, o público interagia, ligava para as rádios e havia uma recíproca, quando Ari mandava o “alô” para a “galera” de *hip hoppers* de vários bairros do Município.

Outros pontos que Ari expõe na entrevista foi sobre a quantidade de dançarinos ativos na época:

Imagine, se você colocar dez dançarinos em cada grupo, fora aquele bem individual, que andava sozinho, que queria dançar só, que às vezes dançava em dupla, que nem o Lobão e o Metralha, que era do bairro do Pinheiro, até sincronizavam os movimentos, eles colavam lá no movimento e quando rolava o som que eles gostavam, eles iam lá e arrebetavam. Acredito que na época tinham mais de cem dançarinos, que eu podia dizer que trinta não faziam vergonha a ninguém, a ir até São Paulo ou Rio de Janeiro. Depois daí a gente tinha que dizer que eram pessoas medianas, que dançavam, mas, talvez, não tinham aquela consistência de serem grandes profissionais, de movimentar o corpo de acordo com a batida da música. Tinha algumas pessoas que viajaram até lá, passaram até um ano, que nem o Everaldo e outros, *DJ Carlota*, que hoje é jornalista. O Carlota tinha família no Rio de Janeiro, o Everaldo tinha família em Santos, o Paulo Metal, também. Então os caras passavam férias de um mês lá, às vezes, até, muito mais, voltavam com novidades, vinham com a fita cassete com músicas boas. Até gravavam na Transamérica, gravavam nas rádios Band e traziam. Chegavam aqui, a galera ouvia, gostava da música. Mas não [viajavam] pra competir mesmo. Na época, termos recursos pra levar um camarada desse pra dançar na Xuxa, no Gugu e nos programas seria muito difícil.

Como apontado pelo entrevistado, os trajetos de alguns dos artistas locais se estendiam para fora das fronteiras de Maceió. Esse fluxo migratório favorecia o intercâmbio de novidades da música *black* nacional e estrangeira. De acordo com o depoimento, haviam amigos que transitaram por outros Estados, participavam das danças de ruas nessas outras cidades, traziam novidades e voltavam para Maceió com as gravações de músicas tocadas nas rádios das grandes cidades.

Mais adiante Ari traz detalhes sobre os bailes *black* produzidos pelos próprios agentes do *hip hop* maceioense em outros espaços além das boates e também acrescenta informações sobre os trajetos alternativos dos artistas residentes da parte baixa de Maceió:

Tinha os bailes *black* que eram feitos por dançarinos mesmo. A galera não estava muito afim de ir pra Discol, então o Ace Rick, que hoje é produtor cultural lá no Vergel [e na época era dançarino e *MC*], era um cara que mais fazia bailes *black*. A casa ficava cheia de negrada, negros e negras dançando

black, músicas de charme. A gente frequentava a Discol, também o Centro Social Urbano lá do Santo Eduardo, além das boates que ficavam na beira da praia. A gente frequentava, também, a Casa de Seresta, onde era o Cheiro da Terra [centro de eventos que existia na Jatiúca até a primeira década dos anos 2000, atualmente inativo], que era domingo à noite, não tinha pra ninguém, era 'bombado'. A gente saía do movimento do Santo Eduardo, umas oito horas da noite, todo mundo corria pras suas casas pra tomar banho e já ia pra Casa de Seresta pra se encontrar. Era a diversão, não tinha uma política. Eu já pregava algo contra o racismo, algo antidrogas pra galera, porque tinha alguns meninos que já chegavam lá muito loucos e nem dançar dançavam, já chegavam lá morgados com aquela coisa toda. Eu falava muito da igualdade racial, mas a galera não comprava a ideia.

Na narrativa, o interlocutor expõe sobre as festas feitas pelos dançarinos, *MC's* e , produzidas pelos próprios artistas de *hip hop* da época, além das festas realizadas nas boates e das intervenções de rua. E das experiências que Ari teve nesses encontros surgem, novamente, algumas representações sobre a “negrada” periférica e suas relações de paqueras e lazer dentro desses eventos, o que se aproxima do que já foi abordado na pesquisa Fernando Rodrigues (2017) sobre a ampliação das representações de periferias.

Também havia um circuito traçados pelos jovens do Santo Eduardo e dos bairros da parte baixa, que transitavam por lugares das proximidades como o Centro Social Urbano e as boates da orla, ou seja, eram trajetos do próprio “pedaço” desses grupos na época. Porém, Ari tinha discordâncias com alguns comportamentos que seus colegas da época apresentavam, como o consumo ostensivo de psicoativos e o engajamento motivado pela curtição e o lazer, sem aderirem a uma consciência política.

Segundo Moassab (2008) a consciência política é tradicionalmente atralada ao *hip hop* como um quinto elemento, com fortes vínculos com as lutas do movimento negro. Porém, o posicionamento político nem sempre é consensual dentre os praticantes das diferentes expressão artística que o *hip hop* engloba (*DJ*, *MC*, *breakdance* e *graffiti*), que podem estar orientados por interesses econômicos ou de mero entretenimento.

Disso, faço um paralelo com as constatações Bourdieu (1996) sobre as produções artísticas, que explica a arte como expressão da “educação sentimental” do artista, em que o indivíduo é “corpo condutor” do espaço-tempo que vive. Contudo, afirma que a arte constitui diferentes campos de disputas, como foma de expressão política, estética, boêmica, econômica, que conduz a circulação dos bens culturais. Assim, o sociólogo francês apresenta um panorama dos movimentos que as

produções artísticas apresentam historicamente, em que ora disputam pela visibilidade do “grande público” para vender suas obras, ora desenvolvem outros sentidos como “a arte pela arte”, prestígio, diversão e como forma de protesto.

Com ênfase às práticas culturais da juventude urbana, surge a questão de como se dá o aproveitamento do tempo livre nessa fase da vida, seja na busca por diversão, lazer, paquera, embriaguez, rolés, vadiagem, representações cristalizadas na visão “romântica” sobre a juventude, seja na forma de protesto contra as condições de vida da sociedade moderna e até no engajamento em projetos políticos, culturais e socioeducativos. No depoimento de Ari ficou registrado seus esforços por incluir pautas políticas como “igualdade racial” na consciência do *hip hop* local, mas que não surtia aderência de seus colegas, que preferiam a curtidão e o lazer.

Em seguida, ele faz a relação entre os meios de divulgação que eles dispunham na época para os dias atuais, com a popularização da *internet*:

O negócio da galera era dançar melhor do que o outro. Mas se tornou forte por causa da propagação de algumas rádios, matérias do jornal, com Silvana Valença, da própria TV Alagoas de fazer uma entrevista comigo de quarenta minutos, eu fiz uma explanação, em 95, muito boa do movimento e ainda cantei um *rap*. Ficou legal pra época, que não tinha uma mídia forte igual a de hoje. Hoje, se você botar só a foto, os textos vão descrever a foto e vai dar muitas curtidas. Na época não existia nada disso. Então você tinha que correr pra um microfone de uma rádio, pra um carro de som ou aquela coisa do ‘boca a boca’. Ou, se você tivesse sorte, de fazer uma matéria numa TV Gazeta, que era ‘top’, AL TV primeira edição, então a gente fazia as coisas dessa forma. Mas não tinha uma consciência. Uma coisa que eu tenho que dizer e falo pros meus amigos (que teve, agora, recentemente, um encontro dos veteranos) e eu falei ‘olha, gente, enquanto vocês estão pensando em dançar, eu estou muito preocupado em compor esse vínculo de passar a história pras pessoas que as vezes nem acreditam que existiu. Se você olhar na minha história no Facebook, há um mês atrás eu coloque uma foto com DJ Fernando e até tirei uma brincadeira ‘gente, por favor, isso aí é verdade! Esse rapaz morreu em 2010 e foi DJ do movimento’. Ele estava com um passa-discos e um monte de gente. Eu digo ‘se alguém duvidar, busque recorte de jornais da época’.

Ele reforça como a inserção nas mídias de massas locais contribuiu para fortalecer o movimento na época, o que, segundo ele, não é mais tão procurado pelos jovens que se inserem no *hip hop* dos anos 2000 em diante. Na fala “na época não existia nada disso”, se referindo às redes sociais num contexto de *web 2.0* (com a difusão da *internet* banda larga no Brasil), fica evidente que, segundo ele, é muito mais fácil fazer a divulgação e agregar pessoas de vários pontos da Cidade e, inclusive, ter alcance para outros Estados e mundialmente atualmente.

Com o desenvolvimento tecnológico e a difusão dos novos meios de comunicação e informação ocorre, conjuntamente, transformações nas relações sociais, o que trouxe a necessidade de rever as teorias de comunicação de massas. Diante desse fenômeno, Macquar (2013) faz a distinção entre “mídia pessoal” (chats, redes sociais, etc.) e “mídia de massas” (TVs, jornais, revistas e rádios).

As novas mídias e tecnologias de comunicação permitiram que as informações fossem digitalizadas, o que viabilizou a formação de um ambiente virtual interativo. Nesses ambientes virtuais surgem o que o autor denomina de “parâmetros horizontais de interação”, em que as interações são quase ou totalmente simétricas entre os usuários, além dos “parâmetros verticais de interação” – já existentes nas mídias de massas, mas que foram incorporadas nas mídias digitais – que consiste no grau de institucionalidade ou profissionalização de alguns meios de comunicação dentro da *web*.

As novas mídias permitem várias conversas interpessoais ao mesmo tempo, em que todos os membros são, simultaneamente produtores e receptores de conteúdos e possuem um maior grau de liberdade para alterar e redistribuir informações. Nesse cenário virtual a comunicação se torna amplamente globalizada e desterritorializada, superando as barreiras do espaço e do tempo das “velhas mídias”.

Os papéis de autores, *plubishers* e públicos se transformaram. O público das novas mídias não se enquadra na ideia de comunicação massificada, mas é uma pluralidade de “personas” com interesses distintos. Está cada vez mais difícil identificar autorias ou adquirir reconhecimento público diante do volume de informações correntes na *internet*, no caso dos autores, e fragmenta-se a institucionalidade das produções midiáticas, no caso dos *publishers*. Entretanto o autor não exclui a influência ainda substancial das mídias de massas e deixa a questão sobre as novas teorias e os possíveis rumos das novas mídias em aberto.

Algo que me chamou atenção numa conversa que tivemos no mesmo dia da entrevista, com o gravador desligado, foi a constatação de Ari sobre o grau de fragmentação da nova geração de *hip hoppers* em Alagoas, o que coincide com o argumento do autor supramencionado. Ele diz que há muitas produções sendo publicadas na *web* diante da maior facilidade dos artistas locais em produzirem e divulgarem suas músicas e videoclipes com as tecnologias de comunicação disponíveis. Entretanto, segundo Ari, a maioria recebe poucas curtidas e

visualizações. Há uma maior dificuldade de obter reconhecimento diante de uma quantidade tão intensa de informação que circula no universo digital.

Por outro lado, o maior desafio que Ari relata é o de transmitir e fazer-se reconhecer os esforços e a história que os diversos grupos de artistas e produtores culturais locais de *hip hop* construíram nos anos 1980 e 1990 para as novas gerações, sugerindo que há variâncias entre gerações na percepção de Ari. Os esforços combinados dos artistas da época, com a mediação dos meios de comunicação de massas que se inseriam, permitiram uma mobilização significativa, capaz de agregar uma quantidade significativa de público e de artistas locais. Entretanto isso se diluiu no contexto atual. Diversos bairros de Maceió estão marcados com as memórias deixadas pelos dançarinos e *DJs* locais. Porém, são memórias reconhecidas, muitas vezes, apenas por quem vivenciou essas mobilizações na época.

Depois de fazer tais considerações, Ari aprofunda mais sobre sua participação nas rádios locais:

Por sinal, quando a gente começou a ter uma postura política dentro da Rádio Cidade, tinha um programa que era a nível nacional, em que o locutor daqui ficava aguardando o locutor de lá do Rio de Janeiro chamar 'diga a boa aí de Maceió!', na primeira edição, e ele dizia 'a boa de Maceió é o movimento *hip hop*, que está fazendo o maior sucesso aos domingos, de quinze em quinze dias e avisando que agora vai ter *DJ* tal e tal'. Aí a Rádio Cidade comprou a ideia de fazer uma pesquisa e nós fomos considerados o terceiro melhor movimento do Brasil. Não posso dizer se foi em termos de qualidade, mas em termos de ser um movimento pacífico, não tinha confusão, aí nós ganhamos em terceiro lugar acho que umas duas vezes. Eu não me lembro mais o nome do programa, mas era um programa que tinha uma conexão muito boa com todas as emissoras do Brasil. Essa conexão deu que a Rádio Cidade passou a informação sobre o nosso movimento, que era uma coisa nova em Maceió. São Paulo sempre foi o primeiro lugar, a galera era muito consistente, Brasília, também, sempre foi o segundo, mas eu fiquei sabendo que Recife era forte, Belo Horizonte também era forte e a gente ganhou deles, não sei porque, não sei se a rádio achou legal. Acho que o pessoal daqui, depois que viu a entrevista do jornal e toda uma estrutura de como a gente estava iniciando o movimento, a galera disse 'rapaz, essa cara merece, realmente, ser valorizado'.

Conforme relata, o espaço Rádio Cidade era aproveitado para propagar uma consciência política no *hip hop*. Ademais, enfatiza que a divulgação do movimento *hip hop* nas rádios não se restringia apenas à Maceió. Essas conexões entre as rádios locais e nacionais que Ari menciona viabilizava um intercâmbio de informações entre as mobilizações de *hip hop* que aconteciam em vários Estados do País com Maceió. A busca por visibilidade e reconhecimento para o movimento acabou se estendendo para além das fronteiras do Município.

Entretanto, ele faz suas ponderações de alguns limites e desafios que ele percebia no *hip hop* local:

Existia um movimento que precisava ter uma consciência. A música rolava no rádio, o *DJ* rolava na boate, a música rolava nos movimentos pros dançarinos em diversos bairros. Toda essa musicalidade negra norte-americana vem da Zona Sul, Ponta Grossa, da Discol e se espalha. Então eu me sinto contemplado por ter nascido na Ponta Grossa. Nasci na rua Santa Catarina, morei muito tempo na Ponta Grossa e conheci, também, o pessoal que tinha o grupo lá de dança, que era o mesmo gosto musical que o meu. A gente sempre conversava e até hoje. Hoje eu tenho 50 anos, meus parceiros hoje têm 48, o outro, 46, tem até os que têm 39, 40, caras que estão muito abertos pra gente, às vezes, lembra de algumas coisas. Mas depois eu desisti do movimento, porque o movimento não estava com uma consistência, era um caldo de feijão ralo. Como é que você fica empurrando mais de nove anos o movimento e ninguém levanta uma bandeira? Eu sou indignado quando você ouve a música negra, mas você não se afirmar como negro. A minha briga, na época, era isso. Eu já pregava Zumbi dos Palmares na época, eles me chamavam assim 'ou esse cara é doido ou ele, realmente, está levantando a bandeira', então era meio complicado. Fazer um movimento só por fazer um movimento, só pra rolar música, não é legal. É que nem o movimento estudantil, ele está ali pra lutar por aquela classe estudantil, na universidades ou seja dentro de uma escola, mas tem outro momento que pode se propagar um encontro dos estudantes no Estado, um *show*, um congresso que venha realmente trazer um resultado positivo, de uma disciplina. Então não é só por ser um movimento estudantil, ter a sede e uma carteirinha, acho que tudo tem que ter uma força expressiva de um bom trabalho, coisa que eu não vi dentro do movimento *hip hop* em Maceió.

No relato, Ari enfatiza a falta de uma “consciência” nas mobilizações de *hip hop* que ele vivenciou na época. Quando ele reivindica a necessidade de dar um contorno de “movimento” para o *hip hop* local, fazendo alusão ao movimento estudantil, isso me remete às teorias de ação coletiva e dos movimentos sociais. A partir da “teoria da mobilização de recursos” e da “teoria dos novos movimentos sociais” o conceito goffmaniano de *frames* foi incluído como princípio que dá coesão às mobilizações coletivas: o “enquadramento interpretativo”.

Assim, os movimentos sociais são mobilizados dentro de “molduras”, de modo que a pluralidade de agentes envolvidos encontre unidade em torno de demandas e referenciais identitários comuns como as pautas dos movimentos estudantis, étnico-raciais, feminista, ambientalista, etc., ou seja, que assumam uma “bandeira”, uma identidade coletiva (GOSS; PRUDÊNCIO, 2004).

Essa dificuldade de alinhamento interpretativo que Ari relata pode ser compreendida pela perspectiva da sociologia cognitiva de Zerubavel (*apud* Lahire, 2006, p.607), que afirma que “cada um de nós é membro de várias comunidades de pensamento” e que “considerando que estamos situados na intersecção única de

comunidades de pensamentos normalmente separadas, nosso caráter cognitivo também tende a ser único”. Assim, é importante destacar, como observa Lahire (2006), que existem “variações interpessoais” mesmo dentre pessoas que compartilham de gostos em comum ou foram socializadas em condições econômicas e culturais semelhantes. Por isso, ele reforça a necessidade de evitar determinados hábitos de pensamentos de buscar “personificar” o coletivo e desprezar a contribuição dos vários indivíduos envolvidos, com suas singularidades, para a construção do cenário geral.

Contudo, a “consciência” que ele disputava dentro do *hip hop* local se voltava para uma resignificação das tradições do movimento negro americano e brasileiro, transmitidos por uma miscelânea de influências político-culturais, para os referenciais de resistência negra local: o “Zumbi dos Palmares”. A luta negra representada no símbolo do Quilombo dos Palmares, com seu histórico de enfrentamento contra a exploração da mão da obra de escravizados no Brasil, é resignificada como um referencial de resistência que pode inspirar ações na atualidade, segundo a perspectiva de Ari.

Disso, ele continua seu relato de suas impressões sobre a fragmentação e fragilização que ele presenciou nas mobilizações de *hip hop* local no fim dos anos 1990, que ele atribui justamente a essa falta de engajamento com uma consciência política:

Se na época a gente tinha a Rádio Cidade, a Maceió FM e a Gazeta FM, que, nos sábados à tarde, Liara Nogueira, o Geleia e o Sandro Barros, a gente tinha essa abertura de fazer programa e hoje eu não vejo mais rádio nenhuma tocar a música que a cultura de rua, hoje, necessita. Não existe mais aquela quantidade de dançarinos. Hoje se conta a dedo, não sei nem se tem quarenta dançarinos hoje, em Maceió, dentro desse movimento. Sei que tem bons dançarinos, mas não posso dizer que tem uma quantidade grande. Daí, então, eu vejo que de 98 pra cá veio os meninos da Cruz das Almas, o Família Zona Norte, Carlinhos do *rap*, Mago Jow, Davi 2P, vai surgindo um monte de gente com toda uma fome de cantar. E eu fico assim ‘poxa, massa, o movimento ainda continua’. Quando os caras chegaram o movimento estava meio que fragilizado, mas os caras pegaram meio caminho andado, o movimento já existia bem alicerçado. Mas eu fico preocupado com essa coisa assim, não é pra ganhar adeptos?! Não é pra convencer que é um movimento?! Então fica uma coisa muito isolada.

Em seu depoimento ele afirma que houve uma evasão do *hip hop* local das rádios e uma diminuição da quantidade de dançarinos. Em compensação, ele constata que o número de *MC*'s aumenta no fim dos anos 1990, em que surgem grupos como o Família Zona Norte, Carlinhos do *rap*, Mago Jow, Davi 2P, entre outros. Essa

constatação se coaduna com a ideia de que, na medida que algumas conexões afetivas diminuem em intensidade e se desterritorializam em seus fluxos, também ocorre processos de reterritorialização. As rupturas abrem espaço para que novas conexões surjam, para que as (des)continuidades, intensificações e expansões das redes tomem outros rumos e sentidos.

De acordo com Ari, o legado que ele e os outros agentes construíram na Cidade alicerçou a emergência de novos atores sociais no *hip hop* local. Os rastros e memórias da forte mobilização de *hip hop* que acontecia nos anos 1980 e 1990 em Alagoas inspirou as gerações posteriores. Porém, ele ainda percebe o mesmo fator que ele considerava problemático em sua época: a falta de uma unidade como “movimento”.

Disso, Ari continua seu depoimento, em que ele menciona suas impressões sobre a nova geração que passou a protagonizar as redes de *hip hop* local:

O Alex, do NSC, eu tenho uma grande amizade com ele, ele cai de paraquedas. Ele é um cara que diz ‘meu irmão, eu não sei nem pra onde vai essa questão da política musical, cultural e periférica, só sei que eu sei rimar’. O cara que sai da Zona Rural de São Miguel dos Campos [interior de Alagoas] e vem pra Maceió com boas rimas, mas que não tem habilidade pra falar sobre política cultural ou política musical. E não é só ele, são vários. Com exceção do Tribo, um cara que está se formando com uma pedagogia musical e outros camaradas que tem uma visão muito boa, como o Gigante, campeão na rima, o Invasor [*rapper* local, um dos fundadores do grupo Família 33, que faleceu em 2017 por problemas de saúde], Zazo, Família 33, Arielly, Negra Pyll. Eu vi a Negra Pyll iniciando numa política enquanto mulher negra, moradora aqui da Santa Lúcia, mas que também, talvez, desistiu de todo o processo de representar mais. E eu fico preocupado. O que que acontece? Acredito que se tivesse um programa de rádio dedicado ao *rap* brasileiro, onde desse uma enfatizada nas questões locais, talvez a coisa estivesse melhor. Uma das coisas que eu, também, discuto com a galera, a gente já foi pra alguns debates na ocupação do IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional] houve um debate massa sobre o *rap* e o *hip hop* alagoano, com Alyne Sakura, o Zazo, eu e muita gente. E eu falava muito bem que o *rap* de Alagoas, aqui, é muito machista mesmo, que até as meninas têm medo de entrar e ganhar seus espaços. Então você conta a dedos quantas meninas têm dançando ou cantando.

Ari faz suas ponderações sobre as ações e significações que esses novos personagens que passam a compor as redes locais de *hip hop* no fim dos anos 90 e começo dos anos 2000 apresentam. Dentre esses, Ari cita artistas como Alex, do grupo NSC, que, apesar de ter rimas boas, segundo ele, não demonstrava muito interesse por questões políticas. Em contrapartida, ele menciona artistas e produtores culturais como o Tribo, o Gigante, Zazo, o finado Invasor, do grupo Família 33, Alyne Sakura, Airelly Oliveira e Negra Pyll como alguns dos representantes do *hip hop* local

compromissados com as pautas político-culturais. Contudo, por sua percepção, o esvaziamento dos produtores e artistas envolvidos com o *hip hop* maceioense dos meios de comunicação de massas, principalmente das rádios, contribuiu para que o movimento ficasse mais fragmentado.

Em seguida Ari comenta sobre sua participação na ocupação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em Maceió, que ocorreu em 2016 como forma de protesto políticas de austeridade do ex-presidente interino Michel Temer. A ocupação e as intervenções culturais no espaço foram mobilizadas por pessoas de vários coletivos e movimentos sociais estudantis, negro, feminista, culturais, entre outros. Ele conta, em conversas posteriores, que o debate que ele participou sobre o *hip hop* e o *rap* em Alagoas foi organizado por ativistas dos movimentos negro e feminista como Keka Rabelo, Nina Magalhães e Viviane Rodriguez. Disso, ele faz o gancho sobre a participação feminina no *hip hop* e *rap* local e da necessidade de fortalecer o movimento feminista dentro dessa vertente político-cultural.

Então, ele retoma seu raciocínio sobre os motivos da fragmentação que ele constata no *hip hop* local:

É um trabalho um pouco isolado, cada um no seu território, poucas vezes que os caras se encontram dentro do Quintal Cultural. Mas ser concorrência é uma coisa, eu não admito é inimizade, que aí fica meio que complicado. Já fiquei sabendo que os caras não cantam a música de fulano. É muito diferente do povo da Bahia. A vertente Axé só se propaga porque o pessoal sai fazendo um círculo de propaganda, cantando a música de fulano de tal, porque fulano de tal também vai cantar a música dele. Eles não se batem pessoalmente, mas eles se divulgam na TV, 'mandar um abraço aí pro pessoal de Olodum, mandar um abraço pra Daniela Mercury, mandar um abraço pro Zé Paulo e também pro Luís Caldas, que é um dos percursores de toda a musicalidade Axé, Sara Jane, uma das primeiras mulheres'. Eles não se batem, às vezes, politicamente, mas eles vendem o peixe um do outro.

O paralelo que faço com base nessa narrativa de Ari é que há uma predominância de "identidades-eu" em detrimento das "identidades-nós" na rede de *hip hop* maceioense. Segundo Simmel (2009), individualismo, a frivolidade, a indiferença, fragmentação e o anonimato são características marcantes nas sociedades modernas. Diante dessa percepção, Ari aponta a necessidade de se fortalecer uma rede de solidariedade dentro do *hip hop* local, assim como ocorre, segundo ele, entre os artistas da Bahia, especialmente no segmento do Axé, que divulgam as músicas uns dos outros. No mesmo sentido, ele reforça o papel dos meios

de comunicação de massas em dar maior visibilidade às mobilizações culturais. A partir desses referenciais do Nordeste brasileiro, Ari retoma a narrativa sobre os símbolos culturais de Alagoas:

Nós temos um movimento hoje que representa bem em termos de musicalidade. Favela Soul, cara, dispensa comentários. Mas precisa de uma união. E uma coisa que eu queria fazer, no passado, era que a gente não imitasse o paulista, nem o carioca e nem o americano. Porque todo mundo entra com a estética do ‘americanizado’, a roupa folgada, o medalhão, uma coisa dessa forma. A ideia que eu queria fazer na época que iniciou o movimento, que estavam surgindo alguns grupos como Sindicato do Rap, Rap Boys, Power MC’s, que foi o primeiro grupo lá do Vergel, era a gente fazer um *rap* regional que tivesse uma alfaia, um pandeiro, um berimbau, onde a gente cantasse até embolada do coco. Isso no início dos anos 90, que depois, o Zé Brown começou a fazer em 97, viajando pra Europa. Zé Brown, do Alto da Conceição, de Pernambuco, do bairro Casa Amarela. Então Zé Brown foi pro Jô Soares. Ele não roubou meu projeto, tudo é universal, se eu tivesse feito isso em 93/94 eu tinha ganhado dele, primeiramente. Mas em 96/97 o cara estava viajando pela Europa fazendo esse ritmo, não desconstruindo o *hip hop* mundial, mas mostrando que em Pernambuco se rima com as batidas do coco, com as batidas do maracatu, isso não foi pra frente aqui. E hoje você vê todo mundo cantando *rap* e musicalidade bem universal, bem americana, bem paulista, até a linguagem, também, se torna paulista, as gírias. Eu costumo dizer que o alagoano gosta de copiar e copia muito bem. Eu tive essa ideia e fui tratado como um louco, porque todo mundo disse que eu ia acabar com o *hip hop*, desconstruir o *hip hop*, talvez eles não tivessem uma linhagem de consciência na época, só queriam se divertir mesmo.

O Favela Soul, que Ari menciona nessa parte da entrevista, é um grupo musical alagoano formado em 2010 por MC Tribo, Márcio Costa, Zéze e Rudson França que abrange influências do *rap*, *soul*, *funk*, *groove*, *rock*, *reggae*, entre outros gêneros e expressa narrativas sobre a resistência negra e periférica, com relatos da realidade social das comunidades pobres de Maceió. Premiado no 2º Festival Em Cantos de Alagoas, Favela Soul tem certo prestígio no cenário do *hip hop* alagoano (AGÊNCIA ALAGOAS *online*, 2017b).

No entanto, Ari reforça a necessidade, não apenas de união, mas também de fortalecer os vínculos com as referências culturais de Alagoas. Disso, ele comenta as divergências que teve na época com os grupos de *rap* que ele participava, os Rap Boys, e com os outros grupos do começo dos anos 90 que ele tinha contato na Zona Sul, como os *rappers* do Sindicato do Rap e dos Power MC’s. E esse dissenso, segundo ele, girava em torno da relutância dos outros integrantes em incorporar os elementos da cultura alagoana no *rap*, como as percussões de berimbau, alfaia e pandeiro e o ritmo da embolada de coco, um tipo de repente (rimas improvisadas) característicos do Nordeste brasileiro.

De acordo com o depoimento, essa relutância vinha de um preconceito de que tal inovação descaracterizaria a tradição do *hip hop* americano ou dos formatos e estéticas desenvolvidas nas grandes cidades brasileiras. Há uma noção difundida no imaginário nacional de que a região Norte do País é atrasada e rural, enquanto a região Sul é desenvolvida e urbanizada, o que faz com que as inventividades das produções culturais norte-nordestinas sejam negligenciadas, como explicita Albuquerque (2006 *apud* BITTENCOURT; ROCHA JUNIOR, 2018).

Isso explica o posicionamento relatado por Ari de alguns *MC's* se negarem a incorporar elementos regionais em suas performances e considerar como legítimos os modelos de *rap* vindos do estrangeiro ou do Sudeste brasileiro, ou seja, como diria Bourdieu (2010), são representações que detêm maior capital nesse campo de disputas simbólicas. Por outro lado, Ari exercia uma postura de resistência aos repertórios vindos de fora para assumir um compromisso com a cultura e identidade alagoana e nordestina. Então, ele presencia a repercussão que o *rapper* pernambucano Zé Brown teve por volta de 1997 ao incorporar influências do coco de roda e do maracatu no gênero artístico, ideia que Ari quisera pôr em prática anteriormente, na mesma década.

Com isso, ele expõe mais de suas referências sobre a história da resistência negra em Alagoas:

Eu acho que o alagoano, se tratando do Quilombo dos Palmares, um território, quase um país, que tinha um rei, um governante, que era Ganga Zumba, que chegou cedo e viveu mais de 70 anos dentro quilombo, criou todo um mecanismo político e que o povo dos outros Estados começou a ter medo: 'poxa, lá tem lei!'. Quando se destrói o Quilombo dos Palmares, toda a cultura negra vai pras periferias de todo o Brasil. Se tratando de Alagoas, a gente tem que falar das grotas, as comunidades humildes. Mas nessas comunidades, às vezes, faltam uma formação. Eu acho que o Sul do País está muito à frente da gente porque as ONGs souberam realmente encaixar na mente: 'rapaz, esse cara vai ser um líder, ele é bom no microfone, vamos formar esse cara'. Aqui não teve isso, aqui foi cada um por si. Eu tenho que agradecer porque o meu pai, mesmo sendo um militar muito rígido, mas ele me politizou. Meu pai deu pra mim que um jornal velho servia pra você estar atualizado. Ele conversava muito comigo e isso me despertou muito. Chamou muita atenção, na época, até minha família dizia assim 'o que que esse menino está fazendo? Esse menino está numa praça pública com um microfone na mão!'. Eu era o mestre de cerimônias do movimento, eu que passava uma mensagem, eu que registrava a presença do morador que contribuiu com a energia, eu comentava algo que tinha acontecido de violência contra algum morador da nossa comunidade e o povo dizia 'isso tá massa, isso tá bom!', parecia mais uma roda de conversas dentro do movimento. E hoje a gente não vê isso, a gente vê uma individualidade, cada um que passe sua mensagem e que cada um que lute para que essa mensagem seja convertida dentro das redes sociais. Acho que poderia ser melhor, que poderia ter programa de rádio ou TV voltada para essa vertente,

porque, mais uma vez eu vou falar, se tratando do Quilombo dos Palmares, a nossa cultura negra é forte, só que não está sabendo ter um norte.

No depoimento fica nítido que as significações que Ari visava trazer para o *hip hop* local é pautada nas representações do Quilombo dos Palmares, como marco histórico da resistência negra e periférica alagoana. Aqui ele detalha seus conhecimentos sobre as formas de organização política dos quilombos e como parte da população negra migra para as periferias após a abolição da escravatura e o êxodo rural, carregando os resquícios da luta e da cultura negra ressignificada nos contextos urbanos, narrativas recorrentes na cena *hip hop* nacional (SANTOS, 2013).

Depois, ele atenta para as particularidades das periferias alagoanas, compostas por grotas e habitações precárias concentradas na Zona Sul e nos tabuleiros de Maceió. Com base nisso, ele comenta a ausência de organizações que podiam trazer alguma “formação” para dentro dessas comunidades, como ocorreu nas cidades grandes do País através da atuação das ONGs que aplicavam de projetos socioeducativos e de fomento cultural da população pobre. Diante dessa carência, sua atuação como *MC* nos eventos de *hip hop* e sua inserção nos meios de comunicação eram oportunas para a difusão da consciência política no movimento.

Em seguida Ari ressalta a importância de seu pai na formação de sua consciência política. Apesar do rigor e disciplina militar, ele menciona sobre os estímulos que dava para que Ari buscasse conhecimento e informação. Ao longo de sua trajetória, a identificação com o movimento negro, que atribui às influências culturais de sua mãe, combinado com a disciplina de seu pai norteou sua subjetividade para um compromisso com essa pauta identitária.

Ari faz o paralelo de como essas influências oriundas de sua formação no âmbito familiar orientaram sua atuação dentro do *hip hop* local, como dançarino, *MC* e produtor cultural, com o compromisso de transmitir uma mensagem sobre as pautas do movimento negro e dos referenciais regionais do Quilombo dos Palmares, a necessidade de organização e de consciência política nessas redes.

Na sequência, Ari fala sobre suas impressões da nova geração engajada no *hip hop* local:

E eu vejo, também, essa menina nova muito radical. O Alex hoje é o Alex, conhecido em todas as periferias, porque ele foi muito ‘mala’, ele entrou no *reggae*. Quando o *DJ* do *reggae* entrava, ele dizia ‘deixa eu cantar duas músicas’ e a coisa foi fervendo. Então, todo o menino que escuta *reggae* também passou a escutar o *rap* do NSC. Eu cheguei em Aracaju, eu, minha

esposa e meu filho, e todo o vendedor de CD vendendo o CD do Alex do NSC. E por conta disso ele é muito querido, ele vai em muitas periferias, ele vai em Santa Maria, em Santos Dumont, a galera contrata ele. Coisas que outras pessoas não têm, não querem.

O exemplo que Ari traz do Alex, do grupo NSC, e sua repercussão em vários estados do País, dá algumas pistas sobre como o entrevistado acredita que deve ser a atuação dos artistas para conquistar maior visibilidade e reconhecimento. O termo “mala” que Ari usa no contexto para se referir à Alex se refere a alguém com “jogo de cintura”, capaz de contornar as dificuldades para obter aquilo que deseja. O interlocutor elege como exemplo a desenvoltura de Alex para se inserir em diversos espaços e gêneros musicais, como em apresentações de *DJs* do *reggae*, para ilustrar as possibilidades de ampliar a visibilidade do artistas na cena musical.

Em entrevistas (NSC ALAGOAS *online*, 2011) Alex conta que o grupo NSC é formado em 2004 por um grupo de amigos de São Miguel dos Campos, interior de Alagoas. Alex e os outros integrantes se mudam para a Capital e passam a se inserir nas redes locais, frequentando *shows* de música negra, como os bailes de *reggae* e *hip hop*, onde encontram a oportunidade de divulgarem seu trabalho.

Depois Ari expõe seu contato com os *DJs*, *rappers* e produtores que frequentavam as mobilizações de *hip hop* nos anos 90 ou se inseriram nas redes a partir dos anos 2000:

O cara que eu tenho o maior respeito, que é o PH, um grande produtor, ele ia pro movimento que a gente fazia nas antigas, ele, menino, ia pro movimento, isso em 93/94. Em seguida acho que ele foi um cara que deu um ponta pé bem legal cantando e produzindo algumas coisas e hoje eu acredito que ele seja um baita produtor, faz as batidas. Mas ele tem um lado radical da gota, ele diz ‘não venha me botar em palco de *reggae* que eu não vou’. É uma opinião, a gente tem que respeitar, mas quando a gente quer ganhar popularidade... E o *reggae* também é uma vertente de luta. Então um negro que discrimina outro negro, um *rapper* discriminando um cantor ou um *DJ* de *reggae*? Acho que está faltando uma formação nesse processo, sabe? Eu acho que o cara é um grande produtor, mas quando buscar um pouco de consciência vai ver que todo mundo está numa luta, todo mundo quer espaços. Enquanto um está buscando seu espaço interno, está um agente cultural querendo um espaço pra mostrar sua cultura, está o cantor de *rap* querendo mostrar o seu trabalho, o trabalho está no Facebook, o clipe está no Instagram, está num bocado de canal, mas não ganha espaço, porque ele está sempre mostrando que a vertente dele é uma só. E a gente não tem esse público da música *rap* em Alagoas, não temos. Estou com 50 anos hoje, passei muito tempo na rádio e não vejo. Até os cantores nacionais passam aqui por temporada. Gabriel Pensador já foi, ninguém rola mais. É coisa mínima, supérfluo, quando deixa de tocar na televisão, os caras também brecam na rádio.

No relato Ari comenta sobre as fronteiras grupais entre os gêneros musicais e as divergências entre estilos de *rap* que impedem uma maior integração dessas vertentes como parte de um movimento político-cultural consistente. Por isso, ele percebe a necessidade de aproximar essas divergências, que exemplifica com as fronteiras simbólicas existentes entre o *rap* e o *reggae*, a partir do reconhecimento do referencial comum de cultura negra e periférica.

Disso, ele reforça sobre a fragmentação e o individualismo dos artistas que – mesmo com amplo acesso à *internet* e às redes sociais que facilitaram o intercâmbio de informações e potencializaram quantitativa e qualitativamente as publicações das produções artísticas – acabam gerando mais divergências, acirrando a competição e minando a possibilidade de conquista visibilidade e reconhecimento dos artistas isolados. Segundo sua perspectiva, o esvaziamento das matrizes culturais locais dos meios de comunicação de massas, como rádios e TVs, a falta de solidariedade e devido ao grande fluxo de informações que circulam no ciberespaço, as produções acabam ficando obsoletas rapidamente.

Diante dessas discordâncias com o rumo que o *hip hop* local estava tomando, Ari conta como ocorreu seu processo de (des/re)territorialização em outras vertentes político-culturais:

Quando eu saí do *hip hop*, foi mais briga política [...]. Aí eu fui convidado... todo o povo do Afro Mandela [grupo local de afoxé], que tem 31 anos hoje, saía do ensaio da Jatiúca, na Amélia Rosa, e corria pro movimento. Então Betinho, César, Chicão, Duda, hoje, que é professor de dança, um dos melhores professores de dança, que também era do movimento, me convidou pra ser coordenador artístico-cultural do Afro Mandela. Fiquei até nervoso na época, porque sair de um movimento pra entrar em outro, é outra vertente, mas é uma vertente que cobrava muito mais consciência, pregava negritude. Foi bom porque quando eu pensei que sabia demais, eu não sabia. Quando eu entrei pra ser coordenador artístico do Afro Mandela, me deu outra formação, outros nortes, então aí eu já entro dentro do movimento negro, uma comissão de ativistas mesmo, que ficava sempre discutindo contra o racismo. E aí eu fiquei no Afro Mandela. Nesse meio tempo de ficar divulgando o Afro Mandela, de ir na rádio difusora, de ir na Rádio Cidade, o Bebeto do Reggae, um ativista do *reggae*, um radialista que nasceu em Arapiraca [interior de Alagoas], mas viveu muito tempo em São Paulo, ele falou 'meu irmão, você vai ser meu comentarista'. E eu digo 'comentarista? Vamos simhora!'. Eu já tinha feito antes, em 95, na Maceió AM, algumas vezes que eu fui na rádio, ele me colocou lá e deu esse *feedback*, de conhecimento, deu audiência, o povo liga 'pô, que massa! Traga esse cara mais vezes'. Quando foi em 2000, ele fazia o programa Reggae Night na Rádio Difusora, era sábado e domingo, começava de oito às vinte e duas horas. Aí ele disse 'tu vai ser meu comentarista'. Foi muito massa, foi bom, porque ele tinha uma visão diferente da minha, parecia que a gente estava discutindo, assim, bem forte dentro do rádio, mas era um debate que a galera gostava também. Ele, muito fissurado em Bob Marley e eu não estava nem aí pra Bob Marley. Eu sempre dizia no rádio 'eu sou mais o Peter Tosh', porque Peter Tosh era mais político. Era

mais arengueiro? Concordo. Mas ele dizia 'minha música é pra conscientizar o povo negro', aí dizia pro povo da rádio 'quando eu li isso, eu disse - esse é o cantor'. Aí ele 'não, mas o Bob...' eu disse 'tudo bem, cara'. Era muito massa as discussões, aí eu dizia 'quem é fã do Bob Marley, parabéns, rola uma música do Bob Marley aí', enrolava e tal, pra quebrar o clima. Eu fiquei um bom tempo com ele, acho que nós ficamos uns 4 anos. Aí foi quando eu comecei a ouvir o *reggae* de verdade: desorganizadíssimo. É uma massa grande onde 'o que é o *reggae* pra você?' e o cara dizia 'meu irmão, o *reggae* é muito massa'. Esse era o único discurso que o pessoal dizia. Aí eu, caladinho, disse 'vou fazer a pesquisa do *reggae*'. Quando eu comecei a fazer a pesquisa do *reggae*, aí me deu uma projeção maior ainda, porque quem era veterano no *reggae* não se preocupou, Bebeto, Paulo Luna, Rumares Elias. Rumares Elias foi o cara que fez o primeiro programa de *reggae*, em 1990. E foi aí que eu disse 'vou-me embora' e saí. Já tinha alguns conhecimentos. Eu, morando na Ponta Grossa, andava muito. Quando eu morava no Santo Eduardo, a área nobre do Santo Eduardo não fazia muito o meu *feeling*. Aí eu ia na Jatiuca, que tinha a sede do Botafogo, do Internacional, do Figueirense, tinha o Londrina. Essas sedes de futebol amadores era o local do *reggae*. Concretizei a pesquisa, que era na faixa de 25 páginas, e aí eu disse 'agora vou pro documentário', aí o filme está sendo terminado, tá ficando legal. E, resumindo, o *reggae* se inicia pela Feira do Rato [feira informal localizada na Levada, em Maceió], que existe desde de 1940. Mas só em 1980, só quarenta anos depois, quando o *reggae* chega de verdade, com Jimmy Cliff, Bob Marley, Peter Tosh, é que, realmente, a feira começa a ferver. E a feira vendendo vinil, fita cassete, deu condições para alimentar as associações e sedes de times de futebol amadores de comunidades pobres.

As principais tensões que Ari enfrentou nas redes de *hip hop* local, conforme relata, surge diante dessa disputa das consciências em busca de um alinhamento interpretativo. Seu objetivo era incentivar o engajamento de seus companheiros com as pautas do movimento negro e com um resgate dos símbolos culturais e de resistência periférica da região. Nesse caso, é possível dizer que as significações e subjetividades dessas redes eram mais dispersas, não constituíam uma "arborescência", um eixo afetivo central que possibilitasse uma maior coesão para as mobilizações.

Contudo, alguns dos participantes do circuito de *hip hop* desse período também frequentavam o grupo de afoxé Afro Mandela. Ari comenta que o grupo é mais fortemente vinculado com o ativismo do movimento negro e com as religiões de matriz africana. O grupo Afro Mandela se origina em 1986, em Maceió, como a primeira banda de música afro de Alagoas, idealizado pelos mestres Genésio Santos e César Araújo. A banda performatiza um ritmo inspirado nos batuques de religiões afros com uma bateria de percussões composta por alfaias, atabaques, caixas, agogôs e xequerês, acompanhada de vocalistas que recitam canções inspiradas na espiritualidade negra.

Ari intensifica seu engajamento com a banda quando entra como coordenador artístico-cultural a convite de amigos que, de certa forma, viabilizaram esse elo entre o circuito do *hip hop* com o afoxé. Pelo seu relato, é possível identificar que o fator que cativou mais seu vínculo afetivo com o grupo Afro Mandela foi o fato de cobrarem mais “consciência” e pregar a “negritude”, onde ele pôde aprofundar sua formação dentro do movimento negro. Assim, Ari aproveita seus contatos com as rádios locais para se dedicar a promover a divulgação das atividades do Afro Mandela.

Mais tarde Ari adentra no universo do *reggae* alagoano, onde ele também percebe um forte vínculo com o ativismo político e negro. Sua participação nas rádios continua. Porém ele também identifica uma forte dispersão e falta de consciência política dentre os apreciadores do *reggae*, o que o motiva a desenvolver uma pesquisa sobre essa vertente artística em Maceió. Em sua investigação ele descobre que o *reggae* está presente nas ruas e casas de *show* em Maceió desde os anos 70 e 80. Esse gênero musical tocava nas feiras informais, como a Feira do Rato, e nas sedes de times de futebol locais. Também menciona a discoteca Hollywood, construída em 1971 na Chã da Jaqueira, que tocava *reggae* muito antes da Discol.

Ele afirma que recebeu muitas críticas por ter saído do *hip hop* e migrado para outras vertentes culturais como o Afoxé e o *reggae*. Diante disso ele diz:

Algumas pessoas me criticaram: ‘pô, o Ari funda o movimento *hip hop* com os demais companheiros e agora está envolvido com o *reggae*?’. Porque há esse preconceito. E eu disse ‘velho, eu não sou regueiro não, eu sou negro!’. Em breve eu vou estudar o samba, descobrir como as comunidades negras se interessaram pelo samba.

Todo esse trânsito por diferentes estilos de vida – do *hip hop*, afoxé, *reggae* e samba – expõe que seus processos de subjetivações e significações passaram por diminuição da intensidade, rupturas, transição de fase e a (re)construção de novos dos vínculos afetivos. Porém, todo esses processos de (des/re)territorialização, de acordo com o que Ari relata, está fortemente enraizado na identidade negra.

Essa simultaneidade entre fluxos de afetos para outros e eixos afetivos mais estáveis, a exemplo do que expos Ari sobre seu trânsito entre diferentes estilos musicais, porém ainda fortemente arraigado na identidade negra, é explicado por Deleuze e Guattari (1997) como agenciamentos molares e moleculares. A ação molar é marcada pelo desejo estático, centrado em identidades fixas como etnia, classe,

parentesco, etc., enquanto a alção molecular é um devir, marcado por mudanças de intensidades ou fases, linhas de fugas, fluxos e refluxos.

Disso, Ari menciona seu currículo na plataforma da cultura da Prefeitura de Maceió (MAPAS DA CULTURA *online*, 2017) como fundador do movimento *hip hop* e pesquisador do *reggae* em Alagoas, radialista e ativista negro. Afirma que sua luta é pela preservação da memória, cultura e da organização política negra e periférica através das produções culturais. Assim, ele questiona na entrevista: “Que legado estamos deixando? Que nome você tá preservando? É só um nome? Ou um legado que o cara fala assim: ‘rapaz, esse nome tem história?’ ”, reforçando a necessidade da preservação da historicidade e de um esforço contínuo pelas pautas político-culturais do movimento negro.

Apesar da diminuição da intensidade em dedicar sua energia e tempo às mobilizações de *hip hop* locais, ele ainda participa de eventos dedicados a essa vertente artística e mantém contato com os veteranos por grupo de WhatsApp e eventuais reencontros, como é possível observar na Fotografia 15.

Fotografia 15 – Encontro dos veteranos do *hip hop* alagoano



(Foto: Ari de Oliveira, 2019)

Mesmo com rupturas, os vínculos não são rompidos completamente, como constato pelas narrativas de Ari, mas, eventualmente, podem perder a intensidade afetiva, se reterritorializarem e escoarem por outros fluxos. Impulsionadas pelos desejos, as “pontas soltas” dessas redes se rearranjam.

Observa-se, também, que os circuitos culturais da época não eram isolados, mas encontravam pontos de interseções. Mesmo com a descentralidade das “redes rizomáticas”, os laços acabam constituindo “arborescências” que se ligam, rompem e se rearranjam em novas conexões. As pessoas participam de várias comunidades de ideias e passam por diferentes processos de significação e subjetivação. A singularidade de Ari é produto de suas trajetórias pessoal, história de vida, interesses, visões de mundo e desdobramentos afetivos que se alteraram ao longo do percurso, que deixaram rastros em sua subjetividade.

Nos anos 2000, segundo o depoimento de Ari e o documentário que ele recomendou produzido pelo Carlota, surgiam novos atores sociais, principalmente outros produtores culturais e formas de organização como as *posses*, *crews* e coletivos, os primeiros estúdios dedicados ao *hip hop* e uma maior emergência de *MC's*, que abordo mais detalhadamente nas subseções seguintes.

1.2. A emergência das *posses* de *hip hop* em Alagoas – anos 1990 e 2000

Como ponto de partida para conhecer as *posses* de *hip hop* em Alagoas, me baseio na pesquisa realizada por Sérgio Santos (2014) e o documentário A Cultura Hip Hop Vive em Alagoas (2014), bem como *sites* de divulgação do *hip hop* local, para ter um panorama geral sobre esses grupos. Em seguida, apresento os resultados das redes que as *posses* integram e circuitos que percorrem pela Cidade, com base nas narrativas de alguns dos integrantes dessas organizações que entrevistei e conversei.

Santos (2014) estudou a formação das *posses* alagoanas pela perspectiva dos campos sociais e das diásporas, em que identificou os interesses e motivos que levaram à dispersão dessas organizações pelo Estado e o que estava sendo disputado no campo.

As *posses* são formas de organização próprias do *hip hop* que dispõem espaços de discussão e planejamento para intervenções político-culturais, buscando atingir as comunidades, participar de oportunidades políticas e disputar por capitais simbólicos e meios de financiamento, com objetivo de fomentar os artistas locais e alcançar certa autonomia para as mobilizações.

Diferente das *posses* americanas, que surgem nos anos 70 e passaram a se voltar mais para o mercado cultural através das mídias de massas, as *posses*

brasileiras, que surgem principalmente nas grandes cidades no final dos anos 80, assumem um caráter mais político, com atuações voltadas para questões sociais, principalmente através de ONGs e centros comunitários (MOASSAB, 2008).

Apesar de já existirem mobilizações político-culturais organizadas de *hip hop* desde os anos 80 em Maceió, como foi visto no primeiro tópico do capítulo, e que Santos (2014) também considera em sua dissertação, a primeira organização no formato de *posse* na Cidade surge em 1994, com a Posse Atitude Periférica (P.A.P), pela iniciativa de DJ Paulo, vulgo DJP.

Segundo o estudo, a P.A.P (Imagem 4) se formou com a proposta promover projetos socioculturais e educativos através de oficinas, debates, festas e jogos envolvendo os quatro elementos do *hip hop*, ideias trazidas das vivências de DJP com o movimento em São Paulo. A atuação da *posse* mencionada se concentrava mais nas comunidades da parte alta da Cidade, principalmente nos bairros da Santa Lúcia, Cleto e Dubeaux Leão. Também nos anos 90 surgia o Movimento Hip Hop Palmarino (MH2P) em União dos Palmares, interior de Alagoas.

Imagem 4 – Logomarca “Posse Atitude Periférica“ (P.A.P)



(Fonte: Posse Atitude Periférica *online* - Facebook, 2014)

O crescimento de frequentadores das atividades realizadas pela P.A.P se deu através das panfletagens e divulgações nas rádios comunitárias, o que atraiu jovens de várias partes da capital alagoana e contribuiu com a ampliação de eventos tocados tanto na parte alta quanto na parte baixa de Maceió. A proposta da organização, além do fomento cultural, era aliada a luta contra as drogas e a criminalidade nas periferias maceioenses, com o lema “periferia sem drogas, periferia menos violenta”. O *locus* da

atuação da P.A.P também se enveredava para as escolas do bairro, como ocorreu na Escola Irene Garrido, no Dubeaux Leão, e nos centros comunitários.

Com a ida de DJ Paulo e adiamento das atividades da P.A.P em 2011, outros agentes do *hip hop* local assumem a organização da *posse*. No *blog* Hip Hop Alagoano (*online*, 2013) constato o lançamento do Manifesto pela Reativação da Posse Atitude Periférica, publicado por Zazo:

Chegou a hora de reativar a Posse Atitude Periférica! Em outubro de 2011 a P.A.P foi temporariamente desativada quando o Paulo 'DJP' decidiu ir morar em São Paulo. Agora as condições para reativar a P.A.P já estão reunidas, nós que somos a mais recente geração do hip-hop alagoano, é quem vai dar continuidade ao legado da Posse. Nossa proposta é voltar a organizar o hip-hop nas ruas, realizando aulas nos bairros e nas escolas com os elementos do hip-hop, promover discussões políticas/sociais/culturais, participar das lutas sociais, e continuar construindo o hip-hop sem drogas organizando a juventude para lutar pelas suas reivindicações. Atualmente o hip-hop em Alagoas está desorganizado, desunido e disperso. Dessa forma a brecha está aberta para que pessoas oportunistas se aproximem da nossa cultura para se aproveitar de alguma forma favorecendo seus próprios interesses. O hip-hop precisa se organizar por si mesmo, de forma independente para fortalecer a luta pelos interesses da juventude das periferias e por uma vida mais igualitária. O hip-hop somos nós, nossa força nossa voz! Pessoas que apoiam/assinam esse manifesto: Paulo 'DJP' (P.A.P) | Zazo (P.A.P) | Zulu Fernando (MH2P) | Nego Love (MZS Crew) | DJ Afrojay | GOG | King Nino Brown (Fundador histórico do Hip-Hop no Brasil) | Ninho Lee (MZS Crew) | PH | Rasec (Open Mind Crew) | Bolin | Sérgio Santos | Everson Guff's | Chokito (União Quilombrothers Crew) | Wemerson (União Quilombrothers Crew) | Neguinho (Open Mind Crew) | Alyne Sakura (Império Feminino) | Pantera (MZS Crew) | Sulista (Posse Guerreiros Quilombolas) | Cacá (PGQ) | Laís Alves | Mano Van (PGQ) | Janaína (PGQ) | Andrey (Consciência Marginal) | Babu | Well | Kdoche | Durval | Moleza (CLB Crew) | Fantasma | Wallace Procópio (Hip-Hop Miguelense) | Jerri Lii | Magaiver (MZS Crew) | Mano Laf (Juntos pelo Reino) | Malukinho | OT (U-mildmente) | Isabela (Estilo Feminino Crew) | Maria (Estilo Feminino Crew) | Fabrícia (Estilo Feminino Crew)

Busco contatar Zazo pelas redes sociais, porém não tenho retorno. Por isso, recorro ao documentário A “Cultura Hip Hop Vive em Alagoas”, lançado em 2014 (*online*), produzido por Zazo e Alyne Sakura, para ter um panorama complementar das mobilizações de *hip hop* no Estado. Pelo que pude constatar, as atividades foram assumidas por Zazo, que passou a realizar as intervenções culturais mais concentradas na Zona Sul de Maceió. Também tomo conhecimento de alguns dos artistas locais, das *crews* de *b-boys/b-girls*, *MC's*, “grafiteiros” e produtores culturais que integravam as redes de *hip hop* em Alagoas.

Em 2004, com o maior número de participantes e as crescentes divergências que surgiam na *posse*, parte dos integrantes cindiram e formaram a Posse Guerreiros

Quilombolas (PGQ), no bairro do Benedito Bentes. Em 2007, das cisões que surgem na PGQ (atualmente inativa), o grupo divergente forma a Associação Cia Hip Hop de Alagoas (Imagem 5), também referida como CH2P. O principal ponto de atuação dessa última é no bairro do Village Campestre, mas atua também nos bairros dos arredores, como Graciliano Ramos e outros locais da parte alta da Cidade (SANTOS, 2014).

Imagem 5 – Logomarca “Cia Hip Hop”



(Fonte: Coletivo Cia Hip Hop de Alagoas *online* - Facebook, 2017)

Segundo a pesquisa de Santos (2014), as *posses* passaram por diásporas, isto é, dispersões que ocorrem das cisões e re-associações dentre os grupos, o que contribuiu para a expansão das intervenções em prol do fomento do *hip hop* para várias partes da Cidade.

Portanto, o autor buscou compreender como se organizam e quais os interesses de atuação das *posses* alagoanas na delimitação de suas fronteiras simbólicas e intervenções territoriais, o que serviu de fonte de informação importante para entender algumas das motivações e interesses em disputa entre os envolvidos no movimento *hip hop* em Maceió.

Entrevisto um dos representantes das *posses* alagoanas para conhecer sua trajetória, referenciais, pertencimentos e interpretações sobre o *hip hop* e *rap* alagoano. A partir daqui realoco a discussão para a perspectiva das “redes”, atentando para a formação dos vínculos, fronteiras, tensões, expansões e intensificações dos fluxos, bem como as afetividades e os processos de subjetivação e significação que surgem nas narrativas do entrevistado.

Portanto, apresento a entrevista realizada com Geysson, negro, 25 anos, integrante do Cia Hip Hop de Alagoas. Nos encontramos na praça Padre Cícero, Benedito Bentes, no dia 27 de janeiro de 2019. Na ocasião Geysson convocara uma reunião com coletivos militantes de várias esferas sociais para debater sobre o direito à cidade, tendo como eixo de discussão o projeto de construção da Quadra Poliesportiva na mesma praça, que ameaçava substituir a pista de BMX e parte da pista de *skate*, que foram frutos de ações diretas promovidas pelos próprios usuários dos espaços.

Geysson já estava ciente da minha intenção de pesquisa, de conversas que tivemos anteriormente. Assim, ao final do debate, peço permissão para gravar nossa conversa. Questiono como surgiu seu interesse pelo *hip hop*, em que ele responde:

Meu interesse no *hip hop* veio a partir do *rap*. Que no cotidiano o cara vai ouvindo muito *rap* na rua mesmo, na periferia. No tempo era o som que tocava, hoje não é tanto, mas no tempo era muito. Ouvia muito MV Bill, DJ Naldinho, o próprio Racionais, Facção Central, essa galera. E era a partir de um contato que tive na rua, que eu fui começando a ouvir e fui me identificando, criei uma identidade com o som que eu estava ouvindo. E a partir da identidade do que eu ouvia que eu fui me aprofundar naquilo que eu estava ouvindo. Aí eu vi o que era o *rap*. Depois daí eu conheci o *rap* alagoano, em 2007, fiquei sabendo que existia *rap* em Alagoas. Aí eu fui conhecer o que era esse *rap*, esse universo de Alagoas.

O relato de Geysson explicita como as ruas e a vizinhança são rotas para construção de pertencimentos e estilos de vida para o grupo. Seu depoimento dá pistas de como os referenciais do *rap* nacional que conheceu nessas redes locais passaram a ser interiorizados em sua subjetividade.

Os *rappers* que cita, como MV Bill, Racionais MC's e Facção Central, são artistas que fazem parte da “velha escola” do *rap* brasileiro, cujos conteúdos relatam o cotidiano das periferias das grandes cidades, a repressão policial e as consequências da vida do crime, com críticas sociais e políticas. Em conversas posteriores também menciona o MC GOG como um de seus referenciais de *rappers* engajados politicamente. Por retratar realidades semelhantes, é possível compreender a identificação dos jovens periféricos, como Geysson, com o gênero artístico. O *rap* é uma linguagem consumível, que traça conexões entre diferentes espaços-tempos e são meios de partilhas de vivências e conhecimentos (MARTINS, 2008; LOURENÇO, 2010).

As (des)continuidades das redes de *hip hop* em Maceió permitiram que o interlocutor tivesse acesso as organizações locais, o que viabilizou seu contato e posterior ingresso como membro da Cia Hip Hop, segundo afirma:

Aí foi quando eu conheci os coletivos que tinha, as *posses*. Primeiro evento que eu fui foi da P.A.P, Posse Atitude Periférica, pro aniversário da P.A.P, lá no Cleto, Dubeaux Leão, por ali. E aí fui pra lá e foi quando eu conheci as organizações, a partir desse aniversário, conheci Cia [Posse Cia Hip Hop de Alagoas]. Em 2010 foi quando eu entrei na Cia. Quando eu cheguei na Cia, ela já existia, porque a Cia vem de alguns rompimentos. A P.A.P se rompeu, surgiu a PGQ, a Posse Guerreiros Quilombolas. E aí a Cia vem a partir de um rompimento da PGQ também. A partir da entrada na Cia foi quando eu comecei a fazer uma discussão política do *hip hop*, a partir da questão de território, do porquê a Cia surgiu. Até o próprio surgimento da Cia estava muito ligado com a essa discussão de território, só que de forma muito subjetiva na galera. Porque surgiu a partir de uma demanda de fazer o movimento de descentralizar o *hip hop*. Porque naquele momento ali só estava existindo *hip hop* no Cleto e no Dubeaux Leão. A galera que morava no Village e fazia evento no Cleto. E percebeu que no Village não tinha esse movimento. E o rompimento e nascimento da Cia foi a partir da necessidade de fazer cultura dentro do Village. E é por isso que a gente, até hoje, só faz evento, majoritariamente, dentro do Village. Esse ano vão fazer 12 anos de Abril Pro Hip Hop, 10 foram no Village. A gente passeia ali, passeia em colégios também. Vai a partir do que está disponível. Porque a ONG [ONG Graciliano é uma Graça – ProGraça, no Graciliano Ramos], por exemplo, ano passado, as portas da ONG fecharam pra gente, que a gente teve uns problemas lá dentro. Então esse ano a gente está procurando outro lugar. Mas o importante é o princípio da gente: fazer o evento na rua e aberto, de graça.

Sua inserção na Cia Hip Hop, segundo relata, contribuiu com a formação de sua consciência política do *hip hop* e uma perspectiva diferenciada das relações com o território para mobilizar atividades culturais. Como “coletivo”, segundo Maria Gohn (2017), compreende-se uma forma de organização derivada dos movimentos sociais, porém com características específicas que diferem dos movimentos sociais tradicionais, marcada pela horizontalidade (sem hierarquias definidas ou lideranças claras), heterogeneidade e auto-organização, inspirada nas práticas libertárias.

As mobilizações sociais que assumem o formato de “coletivos” emergem na contemporaneidade num contexto de popularização da *internet*, elemento que potencializou a circulação e globalização das informações, permitindo uma maior eficiência nas divulgações e articulações de atos e manifestações públicas, principalmente para promover ocupações urbanas voltadas para fins políticos e culturais.

Tal formato de organização é reivindicado pela *posse* Cia Hip Hop, não só pelo que se apresenta na narrativa de Geysson, mas como o próprio grupo se define

na página do Facebook e em suas divulgações de eventos nas redes sociais. Por sua perspectiva, a descentralização das *posses* permitiu uma maior abrangência do movimento para vários territórios, o que remete à ideia das rupturas como parte do processo de extensão e intensificação das redes, como um rizoma. Assim, das mobilizações que antes se concentravam no Cleto e Dubeaux Leão, as redes se estendem para os bairros do Village Campestre e Graciliano Ramos. Nota-se que a intensificação dessas redes tem uma forte ligação com o “pedaço” dos participantes. São atividades voltadas para intervir nos territórios próximo de onde moram, como parte dos papéis assumidos dentro das mobilizações de *hip hop*, no sentido de reivindicar o espaço público e inserir os jovens nos processos de democratização da cidade, apropriação e ressignificação dos equipamentos urbanos (TURRA NETO, 2012; RIBEIRO, 2006).

Ademais, o entrevistado menciona como se deu a continuidade de sua formação:

A minha entrada na universidade veio a partir do *hip hop*, veio a partir da Cia. Que foi quando eu comecei a me interessar no *hip hop*, no que a gente fazia ali, que eu vim me interessar em estudar (que garotão não gosta de estudar muito, né?). Mas aí, quando eu comecei a ter esse contato com o *rap*, com as paradas, eu senti essa necessidade de fazer alguma coisa a mais. Aí foi quando eu entrei na universidade. Minha entrada na universidade já me dá uma outra perspectiva na minha vida, de fazer uma análise, de poder sistematizar toda essa vivência que a gente tem dentro do movimento.

A relação entre educação e o *rap*, principalmente no âmbito nacional nos anos 1990, em muitos pontos convergiram à necessidade de construir uma consciência a partir das vivências e sociabilidades dos jovens periféricos diante das limitações estruturais de acesso à educação formal, cultura, lazer, qualidade de vida e a maior exposição à violência, criminalidade, drogas e o racismo. Em contrapartida, a leitura sobre história, as lutas do movimento negro e as pautas de classes sociais serviram de instrumentário para educação popular, conscientização e empoderamento dos jovens periféricos na cena do *rap* nacional (ANDRADE, 1999).

No caso do Geysson, o interesse pelo ingresso na universidade é despertado a partir do *hip hop* e pelo *hip hop*, como uma oportunidade de adquirir uma formação e aplicar os conhecimentos adquiridos em seu engajamento no *hip hop* local. Até então, Geysson é estudante do curso de Ciências Sociais pela Universidade Federal de Alagoas. Para ele, a formação universitária trouxe um olhar diferenciado sobre

suas vivências cotidianas com o *hip hop* e *rap*, o que explicita o fluxo entre diversas esferas da vida como uma relação que potencializa sua atuação dentro do movimento.

Disso, ele depõe sobre as dificuldades e conquistas que teve para mobilizar as atividades:

As dificuldades vêm da forma que a gente constrói, de forma independente, custeando do bolso. A gente teve três sedes, já. E todas as três sedes a gente financiou inteiramente com dinheiro do bolso, dos militantes. A primeira foi no Village, tipo um barracão lá no Village, a segunda foi no Henrique Equelma, Antares, por ali no Cambuci, e a terceira no Village de novo. A primeira era um quartinho na casa do *brother*, o *brother* tinha casa com um quarto livre, aí a gente isolou o quarto e fez a sede. Aí não estava rolando. Aí a gente passou alguns anos sem sede e conseguiu um quartinho lá no Cambuci. Só que a gente não estava em casa, porque estava no Cambuci, não estava no Village. Aí a gente mudou pro Village. Alugamos uma casa (aleatória) e a gente alugou com o dinheiro do bolso e fez a parada. Majoritariamente vem a partir da gente mesmo. Porque em 10 anos a gente conseguiu levantar nossa estrutura de som e de iluminação, então hoje a gente não tem esse problema. Mas aí a gente tenta se articular com os coletivos mais no sentido de fortalecer o movimento como um todo. Porque a gente antes falava muito de 'cultura *hip hop*, cultura *hip hop*' e a gente parou de falar de Cultura *hip hop*. A gente reivindica o Movimento *hip hop*, pra pensar num caráter mais político do *hip hop*. E já que pensa nessa perspectiva mais política, a gente tenta se articular com a galera, com os caras da Nois Q Faiz mesmo, sempre fortalece, a P.A.P, que sempre fortalece, a galera que faz uns trampos soltos também. Só que o contato vem muito mais no sentido de fortalecer o movimento que a gente tenta consolidar. Por redes sociais como um todo, né, que é a nova mídia.

Por ser uma produção independente, como afirma, os integrantes se mobilizavam com o que dispunham, se reunindo nas casas dos membros, alugando outros pontos para fazer a sede da *posse*, principalmente nos bairros da parte alta de Maceió, e pela aquisição gradual dos equipamentos de som e luz para a realização dos eventos, na busca de autonomia. Como já abordado, pela ótica latouriana (2012; 2015), as ações despendidas nas redes envolvem, além dos vínculos interpessoais, os objetos. E novamente os equipamentos se mostram fundamentais para o aprimoramento e profissionalização das mobilizações.

Além disso, ele enfatiza a percepção dessas mobilizações através das *posses* como um "movimento", no sentido de possuir um caráter político, buscar um alinhamento interpretativo e uma identidade coletiva consolidada, como definindo por Gross e Prudêncio (2004).

Disso, Geysson declara que há uma busca por manter contatos, fazer parcerias e articular esforços combinados com outras organizações de *hip hop*, como a P.A.P e a produtora Nois Q Faiz. Isso evidencia o quanto a atuação em rede é patente na articulação entre os diferentes grupos, que nos momentos oportunos se

juntam para promoverem atividades conjuntas, apesar das fronteiras simbólicas e diferenças entre suas propostas.

O Cia Hip Hop dispense esforços para manter os eventos que promovem públicos e abertos, usando como palco de atuação as praças, quadras e espaços gratuitos como ONGs, vilas olímpicas, universidades e escolas públicas, centros sociais e culturais, entre outros espaços que disponibilizem alguma estrutura para recepcionar os eventos.

Exemplo disso é o evento “Hip Hop Vai à Praça” (Imagem 6), realizado pelo Cia Hip Hop na praça central do bairro Graciliano Ramos, situada na Cidade Universitária, parte alta de Maceió, e que contou com a presença de grupos de *rap*, *breakdance*, “freestyleiros” e com o apoio de coletivos de *hip hop* como o Febre do Rato Produções e o Nois Q Faiz.

Imagem 6 – Flyer Hip Hop Vai à Praça



(Fonte: Coletivo Cia Hip Hop de Alagoas *online* - Facebook, 2016)

Nas atrações aparecem grupos como Abramente, de estilo *gangsta*, performances de *rap* dos integrantes do próprio Cia H2P, Macaco SoundSystem e DUBeça, de influências de músicas latinas como *reggaeton* e *dub*, e o Missão Resgate, com a proposta de *rap* gospel, de modo a integrar uma heterogeneidade de gêneros musicais e estilos de rap. Uma peculiaridade que se revela é a proximidade

que o evento estabeleceu com outros gêneros artísticos, como os grupos de influências musicais jamaicanas.

A proximidade do *hip hop* com a cultura jamaicana se dá desde as primeiras mobilizações culturais nos guetos novaiorquinos dos anos 1960 e 1970, a partir do encontro entre jamaicanos, com o *soundsystem* e as influências do *raggae* e o *dub*, com as músicas afroamericanas nas festas de rua. Dentre as mobilizações de *hip hop* que investiguei em Alagoas, também é patente a presença do *reggae* nos encontros jovens locais, tanto nas boates quanto nas ruas e muitas vezes presentes nos eventos de *hip hop*, a exemplo do que consta no *flyer* acima (FIALHO, 2008).

Nesse diálogo com Geysson também se percebe uma intensão de dar novos significados e movimentos aos lugares ocupados, principalmente focados nos espaços público. Constato em conversas que esses “lugares praticados”, que percorre por um circuito na parte alta de Maceió, são ocupados com o intuito ressignificar o espaço público como pontos de encontros e manifestação cultural, atividades direcionadas principalmente ao público jovem e periférico das proximidades (CERTEAU, 1998; TURRA NETO, 2012).

Em seguida pergunto qual a percepção de Geysson sobre o *hip hop*:

Acho que quando a gente reivindica o *hip hop* enquanto “movimento”, é no sentido muito mais de trazer essa discussão pra dentro do *hip hop*, de fortalecer essa discussão por dentro do *hip hop*, do que por fora. Porque agora a gente está vendo, aqui em Maceió, por exemplo, essas outras festinhas de *rap*, não falo nem de *hip hop*, tipo nos *pubs* mesmo, uma coisa que a gente nunca curtiu, sempre detestou isso e acha que isso é um grande problema dentro do movimento. Então quando a gente faz uma discussão de *hip hop* enquanto “movimento” é no sentido de politizar essas vivências que a gente tem dentro do movimento. Porque por mais que a galera faça esse rolê em outras camadas sociais (parte também de uma aproximação que outras camadas sociais tiveram dentro do movimento, por mais que tenha isso) a gente percebe que as narrativas que se tem dentro do *rap* dessa galera que faz um discurso meritocrático, consumista, são narrativas a partir de uma vivência periférica. Então quando a gente reivindica isso enquanto “movimento”, a gente está politizando a vivência desse garotão também. E aí quando a gente tenta fazer essa discussão por dentro, é justamente pra que, por mais que esse cara queira fazer a discussão consumista, ele consiga se conceber como indivíduo político também. E comece a pensar essas aproximações com outras camadas sociais como um direito a cidade também, como o corpo dele presente em outras áreas da cidade, como um protesto também. Eu acho que isso que surge já mostra um caráter político que a galera tem de reivindicar enquanto “movimento”. Por mais que essa discussão de *hip hop* e *rap* seja uma outra discussão também. Porque nem todo mundo que está cantando *rap* se reivindica como *hip hop*. E a gente reivindica esse *hip hop*, justamente por entender o *hip hop* como *breaking*, como o *graffiti* ocupando espaços na Cidade, como os *b-boys* dançando no sinal da Cidade também é um grito de protesto. E o empoderamento também é um fenômeno dentro da juventude da periferia, principalmente. É a gente

pensar nas mulheres, por exemplo, soltando o *black*, trança, *dread*. Isso são fenômenos dentro da periferia, que são fenômenos da identidade dos jovens, mas que acaba refletindo também no seu entendimento enquanto classe social. E a gente acha muito massa bater sempre nessa tecla. E é justamente por isso que no Abril Pro Hip Hop todos os anos a gente faz debates dentro do próprio Abril que é pra justamente fomentar essas discussões. E quem faz esses debates dentro do Abril é justamente esses indivíduos que fazem o movimento aqui na Cidade.

Em seu depoimento, mesmo que suas significações sobre o *hip hop* se voltem para um caráter político, de “movimento”, ele reconhece a pluralidade de sentidos que existe dentro das redes locais. Apesar de suas discordâncias com a apropriação do *rap* para expressar aspectos da ideologia hegemônica, consumista e meritocrática, inclusive nos contextos periféricos, e a popularização do gênero artístico em outras camadas sociais, seu posicionamento é continuar promovendo o debate político dentro dos ciclos de influência que alcançam nas redes para expandir a discussão, principalmente através do Abril Pro Hip Hop, evento que realizam anualmente, no mês de abril, em que promovem debates e apresentações dos artistas locais.

Na entrevista ele declara compreender a heterogeneidade e a inserção do gênero artísticos em espaços como *pubs* ou outros locais frequentados por classes sociais mais altas com outro olhar atualmente, como uma forma de empoderamento dos corpos periféricos, o que se aproxima da ideia de “micropoder”. Também menciona os “rolês” que os jovens fazem para se inserirem nos diversos espaços e camadas sociais como um “direito à cidade”, que, segundo Lefebvre (2001), é uma ação que vai além da iniciativa individual por acesso aos recursos urbanos, mas uma prática coletiva que altera toda a paisagem urbana e as subjetividades. Geysson também diferencia o *rap* como um mero estilo musical do *hip hop* enquanto organização político-cultural que abrange várias expressões artísticas, “porque nem todo mundo que está cantando *rap* se reivindica como *hip hop*”.

Sua narrativa também revela a faceta política do *hip hop*, que se volta em produzir subjetividades “politizadas” através da promoção de debates dentro da cena local, que possam ser incorporadas nos estilos de vida e modos de existências desses jovens (DELEUZE; GUATARRI, 1997). Apesar de existirem diferentes estilos e narrativas, pautas políticas sempre se fizeram presentes no *rap* e no *hip hop* nacionalmente e no estrangeiro.

No dia 17 de março de 2018, na praça Padre Cícero, Benedito Bentes, a Cia Hip Hop também conta com parcerias para produzir o Festival da Juventude Negra

(Imagem 7), como Keka Rabelo (produtora cultural, feminista e ativista do movimento negro), Instituto de Negros e Negras de Alagoas (INEGAL), Associação Cultural Sorridente e o Identidade Alagoana (coletivo de fomento cultural). Essas parcerias revelam que as redes do *hip hop* local tem conexões com movimentos sociais e produtores culturais engajados em pautas políticas específicas, como o movimento negro e feminista, mas que se unem em torno de interesses comuns.

Imagem 7 – Flyer “I Festival da Juventude Negra”



(Fonte: Coletivo Cia Hip Hop de Alagoas *online* - Facebook, 2018)

Essas vínculos que Cia Hip Hop estabelecem para produzirem os eventos também conta com uma heterogeneidade de vertentes artísticas, como a presença do afoxé do Afro Dendê e do Afoxé Povo de Exu, o maracatu de Raízes da Tradição, *rappers* de vários estilos como Abramente (*gangsta*), Catraca Baixa Mob (*trap*), Swing Love (*rap* romântico) e Arielly Oliveira (*rap* feminista), bem como bandas de diversos outros estilos musicais como Sujeit@ Mente Ativa e Babylon Fya.

A própria proposta do evento, o fomento da cultura negra e periférica local, constitui o elo entre as diversas parcerias. Nos intervalos entre uma apresentação e outra, Geysson e outros agentes culturais assumiam o microfone para dar os informes, definir seus posicionamentos, interesses, compromissos e motivações no evento. As principais pautas foram o combate às opressões contra as minorias, principalmente as mulheres, negros e a juventude periférica.

O *hip hop* (tanto local, nacional e internacionalmente) não pode ser definido como um movimento social unívoco, justamente por não possuir um alinhamento das visões de mundo e dos objetivos dentre os participantes. Isso se desdobra numa maior dispersão entre as formas de atuação e interesses dos diferentes grupos envolvidos com essa vertente político-cultural. Contudo, alguns desses grupos, a exemplo da própria forma de atuação do Cia Hip Hop, se aproximam de bandeiras de movimentos sociais como o movimento negro e feminista.

Já no debate que compareci da 11ª edição do Abril Pro Hip Hop (Imagem 8), que ocorreu no dia 29 de abril de 2018 na ONG Graciliano é uma Graça, bairro Graciliano Ramos, o tema “fazer *hip hop* é um ato político?” foi colocado em pauta. A roda de debate contou com a participação de *MC's* e produtores culturais como Alyne Sakura (Blog da Sakura), Tribo (Favela Soul), Sulista (PGQ) e Big T (CH2P) para encabeçar a discussão sobre os sentidos e posicionamentos do *hip hop* como organização política.

Imagem 8 – Programação do Abril Pro Hip Hop 11º edição



(Fonte: Coletivo Cia Hip Hop de Alagoas *online* - Facebook, 2018)

Assim, o debate se enveredou justamente para questão que diferencia os quatro elementos do *hip hop* (*rap*, *breakdance*, *graffiti* e *DJ*) como segmentos artísticos autônomos, mas que podem encontrar confluências para atuação política

pelo comprometimento e pertencimento com a “causa” do *hip hop*, o que remete às tensões de forças afetivas que se desdobram em “rizomas” e “árvores”.

No *flyer* da programação, no rodapé, tem as parcerias que o Cia Hip Hop estabelece para mobilizar as atividades: Keka Rabelo, INEGAL; coletivo Identidade Alagoana; Centro de Estudos e Pesquisas Afro-Alagoanos Quilombo; Massa de Angola; Brigada Hip Hop; Nois Q Faiz; Morada da Comunidades; Graciliano Vivo; Movimento dos Sem Terras (MST); e a cobertura fotográfica de Josian Paulino e MareFoto. Aqui se constata que a articulação de redes do grupo se estende para suporte técnico fotográfico, movimentos sociais, ONGs e associações de bairros, o que endossa o caráter político das mobilizações encabeçadas pelo Cia Hip Hop.

A proximidade do *hip hop* com movimentos sociais no Brasil é patente na atuação das *posses* e de artistas nas grandes cidades nacionais desde os anos 1990 a 2000. Dentre as pautas sociais, registra-se nesse período o contato dessa vertente político-cultural com bandeiras como do movimento negro, Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST) e do Movimento dos Trabalhadores sem Teto (MTST), assim como com associações de bairros, ONGs, sindicatos e partidos políticos. Porém, principalmente com a intensificação dos movimentos identitários, ampliou-se a articulação do *hip hop* com as pautas feministas, LGBTs, entre outras, a exemplo dos eventos mencionados acima (GÓES, 2013; FREIRE, 2010).

Outro aspecto que destaco é o foco na atuação comunitária promovido pela *posse* Cia Hip Hop, que também se apresenta em outros contextos da cena nacional, em que o *hip hop* atua como aglutinador e ferramenta de luta por direitos sociais, participação política e construção cidadã dentro e fora das periferias (HOLANDA, 2008).

Na continuidade da entrevista, Geysson acrescenta:

Acho que é importante a gente começar a pensar nessas resignificações que a gente pode fazer do *hip hop* pra começar a pensar nessas contradições que são colocadas pra gente. E de como é que tem que se conceber enquanto sujeitos políticos pra pode tomar pra gente o nosso discurso e entender o nosso papel na sociedade. Isso aí no *rap* é engraçado, no *hip hop*, porque ali no início dos anos 2000 ainda tinha aquela discussão de que ‘fulano se vendeu’ e a gente não tem mais essa discussão de quem se vendeu ou quem deixou de se vender. Porque todo mundo está precisando, todo mundo precisa ter o dinheiro. E que a galera se fortaleça dentro pra poder ser reconhecido fora.

Como ele menciona, as discussões que eram feitas nas redes de *rap* local no começo dos anos 2000, embate que também existe no âmbito nacional, faziam críticas a ideia de “se vender” ao mercado, o que remonta na ideia do preço por manter o caráter *underground* das mobilizações, como uma cultura de rua, ideia comum nos estilos de vidas juvenis. Porém, mais recentemente essa discussão foi ressignificada pela compreensão de que para se manter financeiramente, muitos almejam seguir carreira artística e conquistar visibilidade para seus trabalhos. E assim ele percebe que a questão financeira também é uma forma de empoderamento, como parte do processo de fortalecer o movimento “por dentro” para ser reconhecido “fora”. Por essa perspectiva, empoderamento simbólico, econômico e de outros territórios também seria uma forma de empoderamento político.

Esse esforço que Geysson relata de politizar os jovens periféricos me remete a ideia de “micropolíticas” de Deleuze e Guattari (1997), expressos nos conceitos de “máquinas de guerra”, como sistemas de resistência às “máquinas de captura”:

Do lado dos agenciamentos nômades e das máquinas de guerra, é uma espécie de rizoma, com seus saltos, desvios, passagens subterrâneas, caules, desembocaduras, traços, buracos, etc. Mas, no outro lado, os agenciamentos sedentários e os aparelhos de Estado operam uma captura do *phylum*, tomam os traços de expressão numa forma ou num código, fazem ressoar os buracos conjuntamente, colmatam as linhas de fuga, subordinam a operação tecnológica ao modelo do trabalho, impõem às conexões todo um regime de conjunções arborescentes (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p. 86).

Os corpos, como “máquinas desejanter”⁷ e passionais, doam, recebem e cortam fluxos com outros corpos-máquina. As “máquinas de captura” seriam os sistemas de controle social, como Estado, escola, igreja, o poder econômico, etc.. Essas “máquinas de captura” se interiorizam e submetem as subjetividades “desejanter” a tais mecanismos de controle, numa relação de co-dependências, já que as pessoas estão acopladas afetivamente aos sistemas num ciclo de retroalimentação. As formas de resistência a essas “máquinas de capturas” é o que os autores denominaram de “máquinas de guerra”, ou seja, corpos que constroem ligações afetivas de maneira autônoma e nômade em relação aos mecanismos de controle social como o mercado e o Estado.

Então, questiono qual a perspectiva que ele tem para as futuras mobilizações:

⁷ Em alusão ao conceito desenvolvido na obra “Anti-Édipo”, também de Deleuze-Guattari (2010).

Sinceramente, a minha perspectiva é de que a gente melhore. Porque a gente está vivendo em um tempo que ter perspectiva já é ter uma esperança. Minha esperança anda meio baixinha, mas é ter esperança pra poder ter perspectiva.

O contexto da ocasião que conversamos é de um cenário político em que um representante da extrema-direita assume o cargo de presidência do País, que apoia medidas que prejudicam principalmente os negros e pobres, o que vai diretamente contra a militância que o interlocutor assume, o que justifica sua fala sobre estar com baixa esperança sobre o futuro do que ele e seus colegas se propõem a mobilizar.

Conhecendo seu posicionamento político e por ter acompanhado sua candidatura como Deputado Estadual de Alagoas (Imagem 9) pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) em 2018, pergunto se recebia críticas de seus pares por seu engajamento como candidato na política estadual:

Eu pensava que era pior, eu pensei que era muito pior. Mas nessa candidatura que a gente fez ano passado eu me surpreendi com o movimento. Porque o movimento abraçou a candidatura. Não de forma unânime, é claro. Mas existe esse sentimento anti-política e isso aí existem em todo o canto. Mas acho que a necessidade de representação foi muito maior que o sentimento anti-político. Que por mais que o cara diga ‘eu não gosto de política, odeio todos os políticos’, mas o cara dizia ‘mas eu quero alguém meu lá’. Então eu me surpreendi de forma positiva nessa última experiência. E principalmente quando a gente ia travar esses debates dentro do movimento, de apresentar a candidatura, de fazer discurso político, acho que foi muito mais aberto.

Geysson não conseguiu votos suficientes para se eleger ao cargo, porém, de acordo com o que relata, recebeu amplo apoio das pessoas que conheciam seu trabalho como produtor cultural e na militância política, principalmente dentro do *hip hop*. No período da campanha tivemos conversas informais sobre as propostas que ele tinha para a candidatura. Ele menciona a ideia de fazer um “mandado coletivo”, em que ele dispõe de abertura para que a população trouxesse e debatesse suas propostas para levar as demandas populares para as instituições políticas, fazendo a ponte ente o povo e o Estado. Além disso, ele conta sobre o objetivo de criar um fundo para a cultura local com parcela de seu salário como Deputado Estadual, ao reconhecer que se trata de dinheiro público, uma verba que deve retornar em forma de serviços para o povo.

Há registros de aproximações de ativistas do *hip hop* com políticas partidárias e atuação dentro aparatos do Estado, como forma incluir as atividades de *hip hop* no

cronograma de políticas públicas voltadas ao fomento cultural, fazendo o intermédio entre as demandas do movimento e o poder público. Entretanto, constatou-se ocorrências de conflitos de interesses e resistência por parte de alguns agentes da administração pública e maior flexibilidade e abertura para negociações com outros, como no caso estudado pelas pesquisadoras Moreno e Almeida (2015).

Imagem 9 – Lançamento da pré-candidatura de Geysson Santos pelo PSOL



(Fonte: Coleitov Cia Hip Hop de Alagoas *online* - Facebook, 2018)

Com isso, encerro esse tópico sobre as posses alagoanas de *hip hop*, em que identifiquei os vínculos e fronteiras grupais, assim como os fluxos de suas redes de contatos. Contudo, proponho avançar a discussão no sentido de conhecer, para além das posses, outras formas de organizações locais como produtores independentes, estúdios, coletivos e *crew* de *hip hop*.

CAPÍTULO 2. NOVOS DESDOBRAMENTOS: AS REDES DE PRODUTORES CULTURAIS, ESTÚDIOS E COLETIVOS DO *HIP HOP* ALAGOANO

Para dar início a esse tópico sobre as diferentes formas de organização para produção e fomento cultural do *hip hop* alagoano para além das *posses*, começo com o depoimento dado por Mordaz Emissário, seu nome artístico de *MC*. Ele é um jovem pardo, 32 anos de idade, estudante de Filosofia da UFAL. Nos encontramos na própria UFAL, nas proximidades do Instituto de Ciências Sociais, no dia 1 de abril de 2019 por volta das 20 horas, quando peço para registrar o áudio de nossa conversa.

Ele conta que está engajado com o *hip hop* local desde 2008, já fez parte da *posse* Cia Hip Hop junto com Geysson e Arnaldo e atualmente está no coletivo Febre do Rato Produções. Ele comenta que deu um tempo das atividades da *posse*, que demandam um maior engajamento dos membros, para poder se dedicar aos estudos e a sua formação profissional, mas que ainda mantém seus vínculos com o grupo. Ele diz:

Como lá [no coletivo Febre do Rato] é algo mais só voltado para as criações da gente, tanto de música, de arte, não tem essa responsabilidade maior de fazer eventos, essas correrias grandes, é uma coisa limitada só à produção de arte mesmo, então eu fiquei mais só nesse coletivo. É aquela coisa, eu não paro de fazer meus trabalhos, faço meu trabalho junto com eles, faço meu trabalho solo e ao mesmo tempo não demanda tanta correria pra vida do cara.

Na narrativa ele expressa seu esforço para conciliar suas demandas cotidianas com seu engajamento no *hip hop*. Como alguns teóricos das práticas urbanas apontam, especialmente os que abordam as culturas jovens, os estilos de vida surgem justamente como uma adaptação de atividades culturais, políticas, esportivas, entre outros agenciamentos das culturas subjetivas ou objetivas no dia a dia do indivíduo (SIMMEL, 2009; MAGNANI, 2005).

E diante das responsabilidades exigidas para promover eventos na *posse* Cia Hip Hop, descritas pelo interlocutor como “correrias grandes”, ele prefere dar continuidade a suas atividades com o *rap* junto ao Febre do Rato Produções (Imagem 10), mais dedicados a produções artísticas conjuntas do que a produções de eventos, que demandam maior engajamento.

Imagem 10 – Logomarca “Febre do Rato Produções”



(Fonte: Febre do Rato *online* - Facebook, 2017)

Na sequência, Emissário relata sobre seus primeiros contatos com o *hip hop* em sua cidade natal e, posteriormente, na cena local:

Primeiro contato mesmo com o rap foi com 11 anos de idade, ouvi o som dos Racionais por conta do vídeo num programa de TV. Eu fiquei impressionado com o tamanho da música, depois eu comecei a sacar o conteúdo, que tem a ver com o lugar que eu morava, bem semelhante ao que acontecia, apesar dos caras estarem falando de outro lugar, mas é uma periferia também. Então essa parada me chamou atenção e eu botei na cabeça que um dia eu ia ser aquilo ali. Vai não vai eu tentava escrever alguma coisa. Nisso eu morava em Tocantins, em Palmas. Quando eu vim morar aqui [em Maceió] passei um tempo morando no Village, mas aí a movimentação era muito pouca, não rolava nada. Depois, quando eu mudei pro Antares, descobri que tinha uma galera que fazia as movimentações aqui no Village, que era justamente o coletivo Cia Hip Hop, que eu fiz parte, e a P.A.P, Posse Atitude Periférica, que quem comandava os trabalhos lá era o Paulo, o coroa, que os caras faziam umas paradas no Dubeaux Leão, pertinho da onde eu morava, isso em 2008, e eu comecei a ir nos eventos. Juntei com um amigo que eu tinha, que a gente andava de *skate*, a gente começou a pegar as letras que eu tinha lá e tentava adaptar a questão de ritmo, essas coisas, que eu não tinha noção nenhuma, só tinha noção de escrever a coisa, escrever bem mal, tá ligado? A partir desse momento que eu comecei a colar nesses eventos, eu já tinha conhecido o Arnaldo, que fundou o coletivo também. Quando ele realizou o Abril Pro Hip Hop a gente foi tocar, ele estava junto também e começou a ajudar. Aquela coisa, você pega a caixinha de som pra carregar, o cara diz “vem aí” e já faz parte do coletivo, a ideia é essa.

Como morador de periferia da cidade de Palmas, Tocantins, ao longo de sua infância, a identificação com o conteúdo das letras de Racionais MC's afetou fortemente Emissário. Apesar de transmitir a realidade das periferias de São Paulo, as mensagens transmitidas nas músicas do grupo de *rap* paulista dos anos 90, com

letras que descrevem de modo realístico as vivências periféricas, em certos pontos se assemelham à realidade vivenciada em várias periferias do País. Esse relato demonstra como a comunicação do *rap* permeia várias dimensões: estéticas, práticas, vivências, aspirações, frustrações e histórias de vidas comuns, conforme constatou Camargos (2015). Esse contato foi o prenúncio de seu interesse pelo gênero artístico, que o motivou a esboçar suas primeiras composições aos 11 anos de idade.

Quando se muda para Maceió ele se depara com as mobilizações promovidas pelas *posses* locais na parte alta da Cidade, P.A.P e Cia Hip Hop, por volta de 2008 e começa a frequentar os eventos e contribuir, de alguma forma, na organização dos eventos. Entre os rolês de *skate* com seu amigo na época e sua inserção nas redes de *hip hop* locais, o que acentua os (re)fluxos entre diferentes formas de cultura de ruam ele começa a aprimorar suas composições, apreender algumas noções de ritmo musical e se envolver cada vez mais com as produções culturais promovidas por essas organizações (PAIS, 2006).

O que me chamou atenção é a “informalidade” – no sentido de não possuir burocracias ou ritos de iniciação complexos, mas ser pautada no espontaneísmo e na disposição em contribuir – que descreve para passar a ser considerado um membro do grupo, o que é característico dos arranjos organizacionais dos coletivos, formato que a *posse* Cia Hip Hop reivindica. Disso, ele detalha como foi a experiência dentro do Cia Hip Hop:

Boa e complicada, porque às vezes você lidar com um monte de ser humano diferente é complicado. Botar muita cabeça junta às vezes a coisa vai, as vezes a coisa não vai. Mas aí você começa a perceber a relevância do debate, do embate de ideias mesmo. E justamente a parte boa é essa, né? Cada cabeça é um universo diferente ali e você tem que lidar com essas coisas. Ao mesmo tempo é uma convivência de amizade muito boa, são pessoas que, de uma certa maneira, eu tenho um sentimento, um carinho especial. Outra parte boa, você mesmo colocou naquele evento que a gente deu em Palmeiras [se referindo ao evento de *hip hop* de 2013 que ocorreu em Palmeiras dos Índios, interior de Alagoas, no Instituto Federal, que também estive presente] e a gente colou em outros rolês, foi pra outras cidades, conheceu lugares diferentes. Eu mesmo consegui participar da Bienal Internacional do Livro, participei de uma mesa [mesa-redonda], não tinha nem entrado aqui [na universidade], não tinha noção nenhuma do que era uma mesa. O mínimo que eu conhecia de intelectualidade era essa intelectualidade formal mesmo. Do cara produzir uma arte, estudar coisas que você se interessa, começar a conhecer culturas diferentes, coisas diferentes. Acho que gerou essa possibilidade de conhecer lugares, pessoas, culturas e coisas que se eu não fizesse parte disso aí eu não teria essa oportunidade. Até minha própria entrada aqui para fazer Filosofia foi por causa do *rap*.

No depoimento ele expressa sua percepção de lidar com diferentes pessoas e ideias como um desafio, talvez até um dilema, mas ao mesmo tempo uma oportunidade de expandir mutuamente o campo de visão através do debate. Apesar dos entraves das divergências internas, comuns em quaisquer associações de pessoas, em que as diferenças interpessoais se evidenciam, a vivência através do Cia Hip Hop o colocou em contato com pessoas, realidades, espaços, oportunidades e visões de mundo que ele não experimentaria se não tivesse se inserido nessas redes. Viajar para outras cidades, expandir seus vínculos, suas amizades, participar de uma mesa-redonda na Bienal Internacional do Livro, despertar seu interesse em ingressar no curso de Filosofia, enfim, entrar em contato com um universo que não conhecia antes, são “bons encontros” que ampliaram sua potência de agir e marcaram sua subjetividade. Esses encontros revelam alguns dos pontos em que o *hip hop* está associado à educação, na busca e partilhas de conhecimentos (DELEUZE; GATTARI, 1997; ANDRADE, 1999).

Então, questiono o que o *rap* ou o *hip hop* significa para ele:

Eu não acho que tenha que ter uma forma única de fazer a coisa, eu prezo pela liberdade. Eu tenho a consciência de classe, do lugar que eu estou inserido e da época que eu tô vivendo. Eu tenho essa consciência de fazer esse processo de reflexão crítica sobre determinadas coisas pessoais e, de certo modo, do meio que o cara tá vivendo, eu, pelo menos, busco fazer as coisas dessa forma. Eu prefiro ter a liberdade de fazer, de refletir, de criticar sobre esses termos, contexto que o cara tá vivendo, a época, o meio. E ao mesmo tempo eu prezo a liberdade daqueles que querem se inserir num determinado mercado que tem por aí, de se adequar aos padrões da indústria, se ele acha viável pra ele pegar esses padrões que foram dados como forma de sucesso, para alcance de público e se adaptar ao modelo da indústria, também é válido, eu não vou criticar. Se ele acha que aquilo é coerente para ele, eu acho que, de certo modo, também é válido. Porque do mesmo modo que ele tem a liberdade de fazer essa adequação de se colocar nos moldes para, de certo modo, ser engolido pela indústria, para ser inserido nesse meio da indústria cultural, tudo bem, ele tem a liberdade e eu tenho a liberdade. É um movimento de ações coletivas que você, de certo modo, sozinho você não consegue nada. Pessoas que estão inseridas, não vou dizer de pessoas que pensam iguais porque é importante o debate de ideias, mas pessoas que proporcionem esse debate e rolar uma ajuda mútua, de você chegar pra trampar com determinados caras, de certa forma, é um trabalho não alienado, vai causar estranheza, mas ao mesmo tempo que tá inserido na subjetividade de cada um, na singularidade. É um movimento onde existem as partes e a relação complexa entre as partes. E ao mesmo tempo existe o todo. Não dá pra você analisar o todo sem olhar as especificidades de cada parte. No Cia Hip Hop tinha a proposta interessante de fazer os movimentos de rua, nas praças, fechar a rua, de certa forma suprir uma lacuna que devia ser obrigação do Estado, que é trazer a cultura para determinadas áreas onde o acesso é negado. Se for pra resumi a proposta, era essa, levar e fazer cultura de uma forma totalmente autônoma. No começo rolava o lance de tentar com a Secretaria de Cultura, com o Estado, pra ver no que eles poderiam apoiar e rolou um desencantamento. A proposta

era a gente fazer como a gente sempre fez, andar com as próprias pernas e não se preocupar muito com isso. E a gente vai fazer o pouco que a gente puder e mesmo assim vai ser muito, porque você vai tirar a grana do bolso, fazer a correria, abdicar de certas coisas pessoas pra fazer esse corre, mas o importante é fazer acontecer. Tanto é que esmo não estando ativamente na parada, todo o ano eu nunca deixei de colar, pelo menos no Abril Pro Hip Hop.

A expressão artística é livre, “liberdade” é a palavra que ele usa para descrever o que “fazer *rap*” significa para si. Porém, ele isso não significa que não tenha seu próprio posicionamento dentro do gênero artístico. Ele deixa implícita sua desconfiança aos padrões impostos pela indústria cultural, que “captura” subjetividades de *rappers* que buscam se adaptar às exigências e moldes impostos pelos sistemas de controle para ter maior popularidade. Contudo ele respeita a liberdade de escolha dos indivíduos, mesmo que, pessoalmente, não ache interessante dobrar a essas forças de controle psicocultural.

Particularmente em suas composições ele preza pela “consciência crítica”, que faça a conexão de suas reflexões e vivências pessoais com o “contexto, época e meio” que ele vive, de modo a se aproximar mais do *rap* político, engajado nas lutas sociais e antissistema. Camargos (2015) corrobora a ideia de que é justamente essa partilha de estéticas, cultura, vivências que o *rap* proporciona, de modo a permite o diálogo, a troca de conhecimentos e o fortalecimento da consciência política, situando, principalmente os jovens periféricos, suas posições na história e na sociedade.

Esses afetos estabelecidos entre a arte e a subjetividade interno e externo não se separam na perspectiva filosófica deleuze-guattariana (1997), e o *phylum* (afetividade) é o fio condutor dessa inseparabilidade interno-externo, sujeito-objeto. Em outras palavras, o que é experimentado do externo se interioriza e o que é interior se externaliza simultânea e indistintamente. E é nisso que ele percebe a possibilidade de resistência, como “máquina de guerra”, e autenticidade de seu trabalho.

A partir disso, pergunto como são as interações dentro do coletivo Febre do Rato:

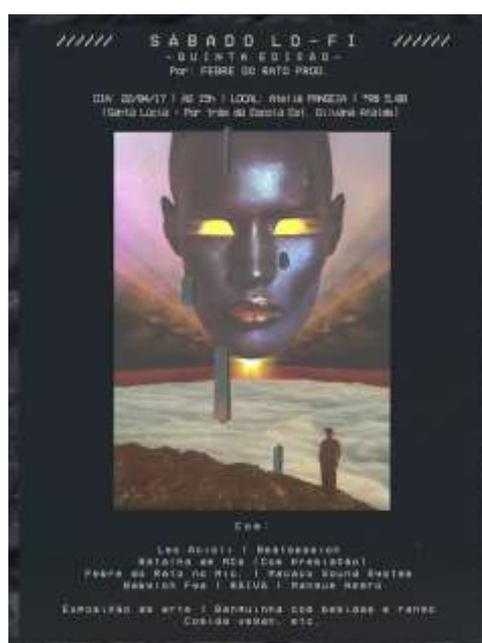
No Febre do Rato a gente tá rolando os tramos. Tem uns caras que desenham, que fazem arte-colagem, escreve texto, também, e faz o som. É um coletivo, a gente não gosta de se enquadrar em padrões. E tem os caras que fazem os *beats*. Aí faz um EP, um álbum só de instrumental para botar, a grosso modo, numa linha mais genérica de *rap*, de *hip hop*. Mas quando chega os lances de música escrita, já é algo meio sem padrão, é música experimental mesmo. Eu terminei um trampo, falta só um som pra gravar. O Santiago tá com os tramos dele, gravando, já lançou algumas coisas. O

bicho, também, faz parte do grupo com ele, o Verdino e o Durwal e às vezes tem o maluco que toca baixo, que toca guitarra [se referindo ao grupo de *rap* Reles No Rules]. Meio que às vezes os caras trocam a formação toda. Os caras já lançaram um trampo e o Santiago tá envolvido, meio que faz parte da coisa. É assim, a galera faz uns eventos, também, de vez enquanto, o Sábado Lo-Fi. Mas por causa das correrias tá meio complicado da galera realizar esses tramos. Fazer essas festas demanda tempo, local, custo, então a galera tá focando em fechar o ciclo dos tramos. Pegando os primeiros dias de recesso eu já gravo essas músicas, começo a mixar, masterizar, aí é só soltar mesmo, sem enxame, concluir esse para começar outros.

Emissário deixa explícito que o coletivo tem como proposta reunir um grupo de amigos para produção artística conjunta, que envolve a elaboração de letras de *rap*, textos, experimentações musicais, arte-colagem, *beats*, entre outras atividades. Dessa cooperação são lançados *EP's*, álbuns (com vocais ou apenas instrumentais), numa pegada “experimental”, sem se ater a padrões estilísticos ou estéticos. Ele menciona a participação de Santiago, que também possui projetos paralelos ao Febre do Rato, no grupo de *rap* local Reles No Rules.

O coletivo também se dedicara a produção de eventos durante um tempo, o Sábado Lo-Fi (Imagem 11), cuja última edição ocorreu no ano de 2017 no Ateliê Pangeia, situado no bairro Santa Lúcia, ingressos à 5 reais. Desde essa última produção cultural o grupo tem se dedicado mais às produções artísticas, além de dar suporte para realizações com outros coletivos.

Imagem 11 – Flyer “Sábado Lo-Fi quinta edição”



(Fonte: Sábado Lo-Fi quinta edição *online* – Evento - Facebook, 2017)

O *Lo-Fi* (*low fidelity* ou “baixa fidelidade”) é um gênero de produção instrumental de baixo orçamento, derivado dos princípios do “faça você mesmo”, comuns na cultura *underground*, que deixa pistas da proposta da iniciativa. Essa edição contou com a presença de diversos estilos musicais de grupos locais, como o som instrumental de Leo Acioli, o grupo de *rap* Febre do Rato no *mic*⁸, *dub/reggaeton* de Macaco SoundSystem, o *punk-rock hardcore* (Raiva e Mangue Negro) e *ragamuffin’* (Babylon Fya), de modo a englobar várias vertentes culturais que compatilham da proposta *underground*.

Pergunto sobre o que eles têm produzido no momento como coletivo, em que ele responde:

Eu escrevo uns textos, tem o lance das colagens que Eliseu faz e a gente faz de tudo para as coisas estarem se conversando. O trampo específico, o álbum é meu e do Eliseu, não é só meu, eu escrevi, ele produziu os instrumentais. O trabalho dele é fundamental, trocar ideia, a gente tá sempre muito junto, a gente troca ideia sobre um monte de coisa e essas ideias que a gente troca acabam reverberando no trabalho que a gente faz. A gente se propôs a fazer uma parte instrumental e eu colocar a letra em cima e uma outra parte, que é o instrumental dele, que ele vai trabalhar num lance mais experimental. Quando eu dei a ideia pra ele, pra gente fazer o álbum junto, eu tentei bolar um conceito do álbum, uma coisa fechada. Antes de começar eu já tinha um som escrito e comecei a bolar os outros dentro desse conceito que tem a ver com reflexões que estava tendo, momentos que eu estava passando e uma visão de mundo. E dei a ideia pra ele, comecei a explicar, dei um nome, que é “catalepsia” e comecei a explicar a respeito do próprio nome tinha a ver que eu estava passando por uns dias difíceis, estressado, por uns problemas pessoais, profissionais, como o cara sempre está: o mundo está em crise, o cara está em crise também. Rolava esse lance de ter uns sonhos estranhos, que o cara fica paralisado, numa parada meio complexa, que o cara se assustava. Comecei a pesquisa, vi que o nome dessa parada é catalepsia e meio que usei uma espécie de metáfora. São dois pontos: a respeito de você viver uma realidade tão absurda de você se questionar se aquilo está acontecendo mesmo ou se você está tendo um sonho, um pesadelo; e a respeito da limitação humana, da capacidade, de você se sentir paralisado enquanto o caos está acontecendo. De certo modo tem as reflexões e as críticas, não é só uma parada pessoal. O cara vai criticando a questão do próprio sistema capitalista, a não adequação de certas pessoas, como a gente se adequa só pra não morrer de fome, por falta de opção, mas em determinados padrões universais você é rechaçado, porque você não tem 100% o patamar enquadrado às adequações padrões que é passado pelo sistema: nasça, cresça, obedeça, consuma e não questione. Então, por a gente rechaçar esse tipo de visão do mundo que é imposta bem antes da gente nascer, rola um movimento de reação desse mundo. A gente acha importante falar sobre isso. Não é impor uma visão de mundo sobre nada. Como a gente tá se propondo a fazer esse movimento de pensar sobre as coisas, é que esse movimento também se torne coletivo, de reflexão crítica. Essa parada do trampo morre, renasce, as ideias mudam, mas no geral, a essência dele, do que ficou, é o que está impregnado na gente. É um relato crítico sobre o tempo e o período o cara tá vivendo e o

⁸ “*Mic*” é abreviação para “microfone”

meio que o cara tá inserido. Não só de descrever a realidade, mas refletir sobre ela, de uma forma crítica, fazer o mesmo processo que a filosofia faz, refletir sobre as coisas, só que através da arte e gerar que essa parada não se torne só individual, mas coletivo também.

Sua aproximação com Eliseu, também membro do Febre do Rato, demonstra como, ao menos parcialmente, como se dá a dinâmica de suas produções conjuntas como coletivo. Emissário escreve, enquanto Eliseu produz os *beats*. A sinergia é encontrada no processo de troca de ideias, em que um afeta o outro e desenvolvem seus respectivos trabalhos em torno do “conceito” proposto para o álbum. No caso da produção corrente que estavam desenvolvendo até o momento da entrevista, surge em torno do tema “catalepsia”. Emissário relata como se deu o processo de amadurecimento da produção em cima dessa proposta, que se desenvolve a partir de uma experiência pessoal que o interlocutor teve com paralisia do sono, sonhos conturbados e outros distúrbios do sono, devido a momentos de estresse que vivenciava, mas que alude, metaforicamente, a condições mais abrangente do mundo, a um sentimento de impotência e contestação diante de uma realidade imposta e opressiva.

Os depoimentos de Emissário expressam desde seus primeiros contatos com o *rap*, como se envolveu com as organizações de *hip hop* e produtoras locais, bem como suas percepções sobre uma realidade opressiva e imponente e a arte percepção da expressão artística como forma de resistência. Isso se coaduna com as descrições dos contextos urbanos propostos por Simmel (2009), em que afirma que as cidades possuem um ritmo caótico, frenético e confuso, marcado por relações intermediadas pelo dinheiro, pela pluralidade étnica-cultural e pelo individualismo. Essas condições criam um ambiente de socialização que o autor denomina de *blasé*, isto é, um ambiente que causa desencantamento e frivolidade nos envolvidos. Nessa complexidade confusa inerente aos cenários urbanos, em que as pessoas atuam em torno de interesses, trocas, disputas e posições nos espaços sociais, os agentes buscam abrigo nos estilos de vidas. De acordo com o mesmo autor, os estilos de vida são referenciais comuns para a formação de pertencimentos e coletividade que concilia interesses subjetivos com os desafios da realidade objetiva.

Disso, o autor classifica duas tendências para os processos de construção dos estilos de vidas, que são a “cultura subjetiva” e a “cultura objetiva”. A primeira é produzida nas interações entre indivíduos dotados de um *quantum* de liberdade, o que

abre espaço para uma maior diferenciação entre os envolvidos e complexifica as relações dentro dos grupos e arranjos sociais. Enquanto a última emerge quando os conflitos intersubjetivos encontram um ponto mais ou menos estável e propiciam referenciais de pertencimento mais sólidos dentro dos grupos, seja nas classes sociais, nas instituições ou nos estilos de vidas que participam.

Dada tais considerações sobre o coletivo Febre do Rato Produções, abordo a diante sobre outro grupo que tomo conhecimento ao longo da fase exploratória dessa pesquisa. No dia 15 de fevereiro de 2019 encontro com John no *campus* A.C. Simões da UFAL de Maceió por volta das 17 horas. Também conhecido com o nome artístico de Jammal, é um jovem negro de 23 anos de idade, nascido em Coqueiro Seco, interior de Alagoas. Conheço sua atuação no *hip hop* por presenciar algumas apresentações suas como *MC* pelo coletivo Nova Tropa de Zumbi pela primeira vez em 2014, numa intervenção que o grupo fez no Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes (ICHCA) na universidade federal da capital alagoana. Por esse motivo, busco contato com ele para conhecer sobre suas vivências, memórias e vínculos e distinções que têm construído dentro das redes de *hip hop* locais. John, além de *MC*, é fotógrafo e participou e promoveu intervenções culturais de *hip hop* principalmente no conjunto Osman Loureiro, no bairro do Clima Bom, onde morou durante um tempo.

No momento em que nos encontramos, Geysson estava presente e participa da conversa. Estávamos num bate-papo informal antes de pedir permissão para gravar seus depoimentos. Ao iniciar o registro em áudio, eles comentavam sobre algumas divergências e parcerias que fizeram ao longo do percurso dentro *hip hop* alagoano.

[Geysson:] No tempo esse lance das *posses*, de coletivos, mexia muito com a sensibilidade da galera. Era como se a galera se sentisse ameaçada pelo outro. Aí quando via alguém fazer o movimento 'oxi, esse bicho só faz movimento lá'. O Abril, por muito tempo, carregou esse estigma. Apesar da galera reconhecer, sempre ir, dizia que só fazia o Abril porque tinha uma 'panelinha', só fazia para as mesmas pessoas. Era foda, que o movimento fazia muito debate, assim, em relação a cultura, tinha toda a semana, lá no Dubeaux Leão, rolava a reunião domingo de manhã

[John:] Não era só dos grupos, era até os elementos. A galera do *b-boy* que depois que acabava, ia simhora, não ia ver o *rap*.

[Geysson continua:] Isso tem até hoje! Só que bem antes disso, no tempo da P.A.P, isso não era tanto, porque no tempo, geralmente, todo mundo fazia todos os elementos. Tipo, o Paulo sabia desenhar, era *b-boy* e tirava o som. O Arnaldo também, o Zazo também. Os caras das antigas, os primeiros, assim, as primeiras escolas do *hip hop* alagoano faziam todos os elementos.

A outra galera que vem, a outra geração, geralmente é uma galera mais centrada em algumas coisas. O Nego Love até hoje dança e canta, o Nego Love é das antigas também. Quando eu entrei, eu entrei por causa do *rap*. Aí que eu vi a galera fazendo as outras paradas. Mas eu já estava vidrado no *rap* e os *b-boys* já vidrados na dança. E fazia os eventos: primeiro era o *breaking*, quando terminava a roda de *breaking* os caras iam embora e os *MC's* ficavam sem público.

Desse diálogo é possível observar que, segundo os entrevistados, havia algumas delimitações de fronteiras grupais entre não só as *posses*, como foi visto no tópico anterior, mas entre os coletivos e as modalidades artísticas no *hip hop* local. Contudo, as tensões dentro dessas redes não impediam o trânsito e participação dos jovens pelos diversos eventos e parcerias circunstanciais entre grupos atuantes na Cidade.

Disso, John traz relatos sobre suas primeiras inserções nas mobilizações de *hip hop* que ocorriam em Maceió:

Então, na praça Santa Tereza, que rolou uns eventos na época que comecei, em 2011, 2012. Foi aí que eu conheci a galera que eu mantenho contato até hoje. A Tatá, mesmo, é uma pessoa mais próxima. A praça Santa Tereza foi um dos primeiros eventos que eu fui, que eu vi mais gente.

A praça Santa Tereza mencionada está localizada na Zona Sul, bairro Ponta Grossa, que desde os anos 80 é palco de intervenções culturais do gênero, conforme já abordado anteriormente, assim como em outras partes da Cidade. Entretanto, John, junto com seus colegas da vizinhança envolvidos com *hip hop*, passaram a frequentar eventos relacionados que ocorriam nos bairros da parte alta da Cidade, segundo relata:

Chegou a rolar uns eventos na Jaqueira [Chã da Jaqueira], só rolou uns dois. Assim como foi aqui no Eustáquio [Eustáquio Gomes], no Santos Dumont [Geysson faz um breve comentário que ocorria na associação de moradores do bairro], Cruzeiro do Sul rolava uns eventos. E o evento lá acabou uma meia noite, não tinha 'busão' e a galera veio tudo de pé, a maioria morava no Clima Bom, e fazendo *freestyle*, numa caixinha.

E Geysson complementa:

Agente fez umas paradas aqui no Gama Lins, que o Juliman é daí, já pela Cia. Eu lembro que teve um evento que a gente foi que os caras quase leva o Ron Jay preso. Os policiais entraram numa escola, num sábado à tarde, a polícia invadiu dizendo que tinha denúncia e eles forjaram dez balinhas no bolso do Ron Jay. E até crente o bicho era. Só que não levou não, mas o bicho apanhou que só a porra no meio do evento. Só quando fazia no Gama, geralmente, só quem tocava era a Cia e mal divulgava, porque nem todo mundo pode entrar no Gama. E nem podia estar divulgando muito por conta

que a galera não deixava. Não era nem de facção, era briga de território mesmo.

Dentre esses espaços que transitavam na parte alta e na Zona Sul de Maceió, as redes de relações dos entrevistados demonstram uma intensificação nas proximidades dos bairros que moravam como na Chã da Jaqueira, Eustáquio Gomes, Santos Dumont, Cruzeiro do Sul e Gama Lins.

Em seguida Geysson relata uma situação de embate com a polícia de um dos participantes dos eventos que, apesar de evangélico e supostamente não consumir entorpecentes por causa da doutrina religiosa, sofreu uma tentativa de incriminação por tráfico. Esse tipo de ocorrência é corriqueira com jovens de bairros periféricos no Brasil, principalmente com jovens negros. E isso se deve à ausência de objetividade da caracterização do “suspeito”, que muitas vezes acaba sendo determinada por julgamentos subjetivos dos agentes policiais, que constroem o estereótipo do “suspeito” com base no “estigma” do lugar (geralmente em bairros periféricos), da situação em que os envolvidos se encontram e a aparência do abordado (cor da pele, cabelo, jeito de se vestir, etc.), como explica Souza e Reis (2014).

Além disso, Geysson também comenta sobre conflitos territoriais existentes no Gama Lins. Nesse caso se aplica as noções de “territórios” (HAESBEART, 2004), no sentido de espaços disputados, em que os grupos dominantes regulam o trânsito das pessoas, permitindo ou restringindo o acesso nesse bairro. A abertura concedida pelas “gangues”, no sentido de grupos de jovens que se juntam para fins violentos e ilegais, ao grupo de *hip hop* questão traz indícios de essas atividades culturais são respeitadas e possuem livre trânsito em determinados territórios periféricos de Maceió. Esse fato me remete aos estudos apresentados por Diógenes (1998) e Abramovay (1999) sobre o papel que as “galeras”⁹⁹ do *hip hop* assumem para amenizar os conflitos entre “gangues” nas disputas territoriais, faceta essa que surge em outras narrativas de entrevistados que apresentarei mais adiante.

Em seguida John e Geysson quais as circunstâncias que permitiram o surgimento do evento “Domingo é dia de *rap*” nas proximidades de onde moravam, no conjunto Osman Loureiro:

⁹⁹ Conforme conceitua Abramovay (1999), as categorias “gangues” e “galeras” diferem justamente nos objetivos dos agrupamentos jovens, em que no primeiro os fins são de práticas delinquentes, enquanto o segundo se refere a jovens que se reúnem por companheirismo, por diversão e práticas inofensivas.

“Domingo é dia de *rap*”, no coreto do Osman, a ideia era fazer todo o domingo. Nem sempre rolava, mas a ideia foi ser um domingo do mês. Mas como estava ali todo final de semana, o cara faz alguma coisa. Acabou sendo porque a gente estava lá, os caras estavam lá pra trocar ideias antes de tudo. O “Domingo é dia de *rap*” começa com a galera ali do Clima Bom, que era um bairro que tinha muitos grupos de *rap*.

[Geysson] tinha uns trinta e poucos [...] E era foda, que antes os caras iam, gravavam um som e já virava o grupo e sumiam.

[John] A galera grava lá no PH, no blog “Rap Alagoano na Cena”.

[Geysson] Os outros primeiros estúdios já vieram surgindo muito tempo depois, porque já abriram no tempo do Frick. Acho que o Frick só surgiu porque estava faltando briga no *rap*, o Frick surgiu e já virou briga de estúdios. Era ‘a fábrica de *hits*’ contra ‘a qualidade em primeiro lugar’.

[John] Lá perto do PH, Bang Crazy, o nome do estúdio.

[Geysson] Tem até hoje!

[John] Faziam uns pacotes também. Os vídeos clipes vieram um pouco mais pra frente.

[Geysson] PH começou primeiro por aqui. Quando o Bang Crazy mandou, fez o estúdio, os caras fizeram de uma forma totalmente profissional. O PH era uma coisa meio que um *home studio*, caseiro. Quando o Bang Crazy chegou, os caras alugaram uma casa só pro estúdio, fez cabine de isolamento, uma coisa profissional.

Como visto nos relatos, havia um contágio de *rappers* no Clima Bom, em que muitos deles gravavam através do estúdio do PH para publicar no *blog* Rap Alagoano na Cena, que servia como um portal de divulgação do *rap* local. Os estúdios, como se vê nas narrativas, são parte das redes entre humanos e objetos no *rap*, de acordo com a concepção latourniana (2012; 2015) já abordada, com o papel de dar o suporte técnico para as produções locais com produções de *beats*, arte visuais, de *EP*'s, álbuns, coletâneas e videoclipes.

Para entender como surgiram os estúdios mencionados, procuro contato com PH no início de 2019 virtualmente, por mensagens privadas em sua conta no Instagram (@phqgdusmanos), e falo de meu intuito de pesquisa. Então ele se dispôs a contar um pouco de sua experiência com estúdio de gravação. PH afirma que está há 20 anos envolvido com *rap* alagoano como *MC*, *beat maker* e na gravação de músicas. Menciona sobre o começo com o *home studio* e sua experiência com o portal Rap Alagoano na Cena (*online*, 2018), página dedicada a divulgação do *rap* alagoano. Porém, abandonou o projeto do portal *online* por problemas com a administração da página. Conta-me que nesse período lançou coletâneas de vários grupos de *rap*

locais, de diferentes estilos, em quatro volumes até então. Atualmente produz, além das gravações musicais, videoclipes que lança nos canais da *internet*, principalmente no YouTube, pelo estúdio QG dos Manos.

Nos relatos fica exposto o papel da *internet* na produção, divulgação e troca de informações, como através do portal *online* Rap Alagoano na Cena. Segundo Macqual (2013) a *internet* tem, ao menos, cinco tipos de portais: 1) porta de entrada, que são as páginas intermediárias de acesso a informações; 2) painel, que são páginas voltadas a ampliar o poder de divulgação de conteúdos; 3) redes, que reúne usuários com interesses comuns em um ambiente de interação virtual; 4) nicho, página que atende demandas específicas de um público alvo; e 5) marca, que é uma fonte única usada para transações. Muitas vezes os portais contêm vários desses elementos, como o caso do Rap Alagoano na Cena. As novas mídias atendem comunicação interpessoal, lúdicas-interativas (jogos), pesquisa de informações (sites de buscas), coletivas participativas (redes sociais) e substitui alguns meios de transmissão de documentos, músicas, filmes, TV e rádio por arquivos disponíveis *online* ou através do *download*.

Já o estúdio Bang Crazy, conforme os relatos, diferente do PH que começa com um *home studio*, surge com toda uma infraestrutura profissional (ponto alugado, cabine de isolamento, etc.) na concorrência das gravações de *rap* entre os *slogans* “a fábrica de *hits*” contra “a qualidade em primeiro lugar”. E como forma de fomento do *rap* local os estúdios ofertavam “pacotes” de gravações.

Essas constatações deixam pistas dos agenciamentos mobilizados nessas redes, não só de vínculos ou fronteiras grupais entre pessoas, mas que envolvem os objetos também, que no caso são os próprios materiais e equipamentos necessários para a produção de áudio, imagem e vídeo.

Em adendo, os interlocutores contam sobre alguns projetos locais que foram contemplados com financiamento público por editais de fomento à cultura e passaram a fazer parte dos espaços que dão suporte para o *hip hop* local:

[Geysson] Edital foi só os prêmios do Preto Ghoetz, mesmo, que o Zazo ganhou. Que aí deu a estrutura para montar o documentário que ele lançou e os sons, os equipamentos da P.A.P. Parece que ele terminou um *home studio*, também. O Zazo sempre foi produtor e *beat maker*.

[John] Já colava nos eventos nas antigas mesmo, de 80 pra 90.

[Geysson] Quintal Cultural, Ponto de Cultura, do governo federal. Acho que foi uma das primeiras políticas voltadas pra cultura. Acho que foi no governo do Lula.

[John] os rachas, sempre que vai acontecendo, cada um faz o seu ali, toma um rumo diferente, já nasce outras coisas também.

Como exposto, tanto a partir das ações coletivas dos agentes envolvidos com o *hip hop* local, quanto com o suporte do financiamento público para fomento da cultura local, houve uma mobilização gradual de recursos materiais e simbólicos para fortificar as produções do gênero artístico na Cidade. Esses esforços combinados que constituem as redes viabilizaram suporte técnico para as produções dos *rappers* locais, tanto através das relações com os espaços e os poderes públicos, posses e coletivos de hip hop e com o aparato técnico dos estúdios locais.

Porém, muitos dos grupos não se mantinham constantes na produção de *rap* e “sumiam” após lançarem algumas poucas músicas. Segundo o que os interlocutores me relataram em conversas, a efemeridade desses grupos se dava devido as demandas da vida cotidiana como necessidades financeiras, as responsabilidades familiares e diante da falta de perspectiva de seguir carreira profissional através do *rap*, como reforçado por Geysson:

Naquele tempo o mercado que tinha voltado para o *rap* era um e hoje o movimento é muito diferente. Antes era mais rua, tinha a galera que fazia a parada porque gostava. Hoje em dia tem outras possibilidades chegando no movimento, possibilidades que a galera das antigas nunca deslumbrou. A galera se conformava naquela ideia de que ‘nunca vou viver disso’, tipo, ‘isso aqui é meu hobby, eu gosto muito disso, mas não posso viver disso, então eu vou fazer minha vida e nas horas vagas eu faço isso’. Hoje não, hoje a galera diz ‘meu irmão, tem gente consumindo, então eu vou vender’.

Aqui Geysson expressa sua percepção sobre as mudanças das oportunidades de produzir *rap* e seguir carreira artística, que outrora eram mais escassas e passaram a ser mais abundantes com o passar do tempo, principalmente com a maior abertura do mercado cultural para o gênero artístico e a popularização do acesso aos meios de comunicação como a *internet*.

Dessas mobilizações espontâneas que ocorriam no bairro do Clima Bom surge o germe que mais tarde culminaria na formação do coletivo Nova Tropa de Zumbi, que John detalha a seguir:

Esses grupos do Clima Bom se juntavam ali no muzenza, uma casa de muzenza, de capoeira. Era um espaço que quem tinha a chave era o Cicatriz, morava lá no Clima Bom também e era *MC*. Vinha gente de outros cantos, de baixo também, os grupos de *rap*, que não fica só do território, lá do Clima Bom. E essa troca de contato na casa da muzenza, era os ensaios que rolava. Não rolou lá no espaço da capoeira, aí fomos pra praça. ‘Oxi, bora fazer na praça’, tinha a caixinha de som do *brother* que íamos buscar. Era no Osman porque era massa de chegar ônibus, que tinha o terminal ali, era um espaço aberto. E fazer os ensaios. Num ensaio eu disse ‘oxi, bora fazer um negócio na *internet* pra chamar’. Aí que surgiu a necessidade de um coletivo [Nova Tropa de Zumbi] pra fazer essas coisas, desenvolver essa ideia, e era ali. Estava sempre trocando ideia das músicas. E a percepção que a gente tinha era as músicas das antigas que estavam influenciando. *MC*'s que escutavam as mesmas músicas, tipo, Facção Central, A286. A galera escutava isso.

Conforme relata John, dentre os *MC*'s das proximidades do Clima Bom havia um que tinha acesso à casa de muzenza, um espaço de capoeira, que nas horas vagas servia de ponto de encontro dos *rappers* vindos de vários pontos da Cidade para ensaiar. Nesses encontros se constituíam as redes de contatos que possibilitou a formação de diversos grupos. Quando o espaço ficou indisponível para suas reuniões, o pessoal passou a ocupar a praça do conjunto Osman Loureiro como local de ensaio. Dessas interações surge o coletivo Nova Tropa de Zumbi como uma “marca” que sintetizasse a proposta do grupo e servisse como forma de divulgação dos encontros na *internet*. A escolha desse nome dá pistas da proposta que pretendiam transmitir: um espaço de resistência negra e periférica, de inspiração nos quilombos (MACQUAL, 2013).

Entre as convocações virtuais e os encontros face-a-face as redes se fortaleciam e eram momentos oportunos para trocar ideias sobre as músicas que ouviam e produziam. Dentre as referências artísticas que John menciona surgem nomes de grupos do *rap* nacional dos anos 90 como Facção Central e A286. Parte da chamada “velha escola”, esses grupos são caracterizadas por um estilo de *rap gangsta*, com relatos realistas (ficcionais ou reais) sobre as condições de vida nas periferias, repressão policial, violência urbana, o mundo do crime e suas consequências – quase sempre trágicas –, geralmente apresentando narrativas em formato de crônicas, com enredos e personagens (TAPERMAN, 2015).

John continua seu depoimento sobre sua trajetória no *rap* e o surgimento do coletivo:

O grupo de *rap* vem antes do coletivo, o Contenção. Contenção era tudo do coletivo. Através do Rap Alagoano na Cena eu fiquei sabendo do contato do PH, fazia uns *beats* e gravou em 2011. A NTZ, Nova Tropa de Zumbi, já

começa depois de fazer os eventos lá na praça, no coreto, de 2013 pra 2014. Puxar o debate, das ideias que estavam rolando, sempre politicamente, pra debater, discutir opressões. É isso, de todas as formas! E fazia uma roda de conversa, fazia os ensaios. E só usava uma caixinha de som e um *notebook*, daquele jeito e pronto, só precisava disso. Era já dum 'a favor' que emprestava pra gente fazer os corres. E nem colava lá, só forneceu. Começou com uma caixinha amplificada, mas aí o bicho comprou um som duas bocas de 15 e emprestou pra nós. Todo mundo fortalecia, pessoas que reconhecem o trabalho ajudam também. Era pela necessidade, na verdade. E se não tivesse, nós faz, não tem bronca.

Essas redes se intensificaram no “pedaço” dos *rappers* do Clima Bom, entre esses o grupo de *rap* Contenção do qual John fazia parte, o que viabilizou a emergência do Coletivo Nova Tropa de Zumbi (Imagem 12). Tive acesso às imagens das mobilizações que ocorriam no Osman Loureiro promovidas pelo NTZ por intermédio de John que, dias depois de nossa entrevista, me levou para a casa de Wilson, vulgo “Negão”, professor de História formado pela UFAL, para mostrar os registros que possuem dos eventos que organizaram. Enquanto mostravam as fotos na página do Facebook “Domingo é dia de *rap*”, eles me repassaram informações complementares sobre as atividades, os acontecimentos e os contextos desses eventos por conversas informais.

Imagem 12 – Integrantes do Coletivo Nova Tropa de Zumbi



(Fonte: Domingo é dia de *rap* *online* - Facebook, 2014)

Ainda de acordo com a entrevista, a partir dos vínculos que se constituía nos encontros, o pessoal conseguia mobilizar os equipamentos necessários para a realização dos eventos como a caixa de som e *notebook*, conseguidos emprestados dos “a favor”, ou seja, das pessoas que reconheciam e fortaleciam direta ou indiretamente os “corres” do grupo.

Disso, Geysson e John, na entrevista, relatam alguns detalhes sobre as atividades que promoviam no território:

[John] Era o *freestyle* e a apresentação de cada grupo. A Tatá ensaiava lá, a Arielly, juntou as meninas e daí veio o Biografia Rap. Começou a cantar também o meu grupo com as meninas. Quatro mulheres, hoje tudo é mãe, só não a Tatá. Tudo era do Osman. *Beat* de *internet*, o PH produzia. A gente pensou nuns nomes na reunião, jogou na *internet* pra fazer uma votação. A galera não era politizada. E o contato com o partido foi dessa formação mesmo, de pegar as teorias. Aí rolou até esse momento, que absorvi bastante coisa da ideia de política, aí no movimento a ideia era de partilhar.

[Geysson] As meninas mesmo, foi uma parada tão forte que as meninas, quando começaram a tomar o debate do feminismo, elas começaram a tocar com a camisa do movimento das mulheres do PSTU: o movimento Mulheres em Luta.

Nos ensaios, de acordo com os depoimentos, ocorriam as rodas de *freestyle* e as apresentações dos grupos de *rap* que compareciam nas atividades. O que se destaca no depoimento de ambos é a participação feminina de *MC's* como Arielly Oliveira e Tatá Ribeiro, que junto com outras duas mulheres, Ninny Melo e Karine Barbosa, formaram o grupo Biografia Rap.

De acordo com John e Geysson, o coletivo NTZ surgiu com a proposta de trazer consciência política para o *rap* local, com base na formação que tiveram a partir do contato com o partido político. O mencionado Partido Socialista dos Trabalhadores Unidos (PSTU) é uma organização política com viés ideológico de esquerda, cujas bandeiras focam nas lutas contra as opressões (machismo, racismo, homofobia, a repressão contra a população periférica, etc.).

A proposta de educação popular e formação política é patente nas mobilizações das *posses* de *hip hop* e no conteúdo das letras do *rap* nacional, corroborados pelo contato com a literatura e com as organizações de fomento cultural e de ativismo negro e periférico (CARMGOS, 2015; ANDRADE, 1999). No caso do NTZ, o engajamento político emerge da proximidade de alguns dos agentes com as pautas partidárias, dado também constatado no estudo de Moreno e Almeida (2017)

Entretanto, como John enfatiza, nem todos os integrantes do NTZ eram do partido, inclusive o próprio John e outras pessoas envolvidas, mas possuíam ou desenvolveram um certo alinhamento com algumas das pautas sociais e políticas, a exemplo das integrantes do Biografia Rap com as temáticas feministas, como mencionado na entrevista. Porém, outros frequentadores do espaço na época tinham certa desconfiança com as pautas políticas e à presença de integrantes do partido nas mobilizações do coletivo, segundo a interpretação de John, por falta de politização dessas pessoas.

Disso, John dá mais detalhes dos tipos de atividades que promoviam nos encontros no Osman Loureiro e as divergências que surgiam com outros grupos:

Rolava no coreto do Osman, que foi a ideia do NTZ. Numa reunião, na casa do Jhonny Brown, a gente teve “ei, bora fazer uma batalha do conhecimento”. Enfim, foi uma ideia de poucas pessoas, não era todo mundo. Mas foi uma ideia nova. Só que teve uma galera que não quis entrar, não. Foi novidade. Tinha gente que estava acostumado com *freestyle* do embate mesmo, tinha dificuldade de fazer um som articulando uma ideia. Pela despolitização também, a galera pode não ter muito o que debater, isso naquele tempo. Hoje já é outra coisa, hoje a informação já deu outro pulo. Mas discutir política naquele tempo era um negócio doideira.

Como forma de trazer o debate político para as atividades de *rap* no local, conforme exposto nos relatos, o grupo realizava batalhas do conhecimento, que anunciavam como “batalha de *freestyle* consciente” (Imagem 13), que eram desenvolvidas a partir de temas, de modo a testar o conhecimento dos duelistas e fomentar o debate e troca de informações através do *rap* improvisado.

Imagem 13 – Flyer “Domingo é dia de *rap*: batalha de *freestyle* consciente”



(Fonte: Domingo é dia de *rap online* - Facebook, 2014)

Porém, de acordo com o John, nem todos que frequentavam o evento aderiam à ideia, pois estavam mais habituados ao embate sem o debate político, por falta de interesse e desconhecimento das pautas. Contudo, por sua perspectiva, com o maior acesso e fluxo de informação na *internet*, os jovens estão mais inteirados das questões sociais e políticas no *rap* atualmente.

Um ponto interessante tocado por John é a pista que ele dá de como surgiram algumas fronteiras grupais, que distinguem “nós” de “eles”, o que o grupo é (ou deveria ser) ou não é, nessas redes afetivas. Como fora abordado anteriormente, a

constituição de vínculos e rupturas, segundo Deleuze e Guattari (1997), envolvem afetos alegres e tristes – adesão ou rejeição a determinadas ideias, pessoas, gostos, posicionamentos, etc. – que se mostram nítidos no relato sobre as relações de trocas, coexistência e conflitos que ocorriam no território. Essas tensões acentuaram as diferenças interpessoais dentre os MC's que compartilhavam esses espaços, entre os esforços de conscientização política e combate ao rap “alienado” por um lado, e inclinações para as mais variadas narrativas e expressões artísticas no rap, avessos a presença do partido e das delimitações das pautas a serem discutidas nos ensaios abertos.

Na casa do Wilson me mostraram as páginas do jornal de produção independente “Voz da Resistência – órgão de imprensa da juventude periférica”, escrito por Jhonny Brown, Diogo Dutra, Magão ZO, Yuri Brandão, Tatá do Biografia Rap e Keila Tavares, através do Coletivo Nova Tropa de Zumbi. O jornal impresso era vendido por 50 centavos, mas o conteúdo também estava disponível na página do coletivo. Dentro do jornal trazem discussões sobre os estigmas vivenciados pela população negra e periférica, machismo, racismo, entre outros temas (Imagem 14).

Imagem 14 – Páginas do jornal “Voz da Resistência” do Coletivo NTZ



(Fonte: Domingo é dia de rap *online* - Facebook, 2013)

No conteúdo do jornal têm uma apresentação da proposta do jornal e do coletivo NTZ. Em seguida Johnny Brown traz uma discussão com o título “guerra interna: a armadilha do opressor”, que aborda sobre os conflitos entre facções do tráfico que favorece as classes dominantes e a corrupção do Estado, além de promover a desunião na periferia e favorecer e legitimar a repressão contra pretos e pobres. Diego Dutra, na sequência, contribuiu com uma reflexão sobre os conflitos existentes nas torcidas de futebol alagoanas, a relação dessas com o tráfico de drogas

e o fomento do ódio entre os grupos antagônicos. Disso, trazem como referências o Zumbi dos Palmares e o movimento negro americano dos Panteras Negras como fontes de inspiração para promover a união e a resistência nas periferias. Na mesma página há uma nota de Magão ZO sobre a violência e déficit educacional da população negra e periférica, trazendo uma discussão sobre a ineficiência do Estado em promover inclusão social dessa população.

Na página seguinte, escrita por Yuri Brandão, é trazido um debate sobre as condições sociais precárias da população haitiana, o histórico dos conflitos políticos e golpes de Estados de países invasores franceses, ingleses e espanhóis no território e uma crítica da intervenção militar brasileira no país caribenho e aos órgãos de repressão.

Na última página que tive acesso tem um poema escrito por Tatá Ribeiro sobre o machismo estrutural e a violência contra a mulher. Na mesma página há uma nota de Keila Tavares com uma reflexão sobre o poder da arte em conectar as pessoas, possibilitar a expressão e ser a “luz para todas as periferias”.

Em suma, além de uma das formas de financiamento encontrado pelo coletivo, o jornal traz a proposta de conscientização política para construir a “consciência crítica” nas periferias, a partir dos esforços conjuntos dos agentes envolvidos no papel de promover debates e a troca de ideias nos encontros.

Sobre essa aproximação de bandeiras políticas no *hip hop* local e a proposta de construir uma consciência política nas periferias, Geysson e John relatam:

[Geysson] P.A.P Zazo era do PT, Marxista. ‘a gente tem que fazer o *hip hop* com consciência de classe, isso aqui é entretenimento’, aquele debate ortodoxo do marxismo, na época eu era garotão. Algumas pessoas diziam ‘não quero negócio de partido aqui não’. Depois chegou NTZ com o PSTU.

[John] Algumas pessoas eram do PSTU, pessoas específicas. Uma viagem que ficou clara também foi que uma galera ali não colava pro lado de cá, enfim, havia uma distância, creio eu, que intelectual também, e de debate mesmo, que faltou. Então uma galera aí acabou fazendo com que a galera se canse. É um negócio automático, aleatório, é um desafio, na verdade. Só que a gente tentou o máximo fazer um trabalho sem ser partidário. Eram as discussões. Mas aí tinha gente que podia achar ruim as discussões que a gente puxava, então a gente puxava um debate de opressões, machismo, feminismo, racismo, violência. Inclusive eram os temas das batalhas, era falar disso. E tinha muita dificuldade naquela época, de tentar compreender, algumas pessoas acharam massa.

[Geysson] Quilombo Raça e Classe, encontro nacional e negro. Foi um movimento do NTZ, encontro de negro, movimento nacional de *hip hop* de quilombo do Brasil. Vários coletivos, *posses* do Brasil todo, militantes.

[John] A gente fazia um lanche pra vender na reunião. Vendia DVD de show de *rap* de São Paulo, uns filmes do Malcolm, Panteras Negras. Tirava cópia e vendia. A galera fazia a 'intera' pro litro e o gelo. Pra transportar o som, era perto e tinha umas rodinhas.

Aqui fica evidente que alguns dos mobilizadores de hip hop em Alagoas, como Zazo e alguns dos integrantes do próprio NTZ, possuíam alguns pontos de contatos com outros coletivos de movimentos sociais, como os mencionados coletivo feminista “Movimento Mulheres em Luta” e o do movimento negro “Quilombo Raça e Classe”, bem como com organizações político-partidárias. Porém, esse alinhamento não era unânime, como enfatiza John, mas de algumas “pessoas específicas”.

Pelo que as narrativas desvelam, a pluralidade de interpretações apresentava alguns pontos de tensões nos encontros, principalmente por alguns dos participantes dos eventos não compactuarem com presença partidária ou com os debates políticos no *rap*. Outros concordavam com o debate e participavam das discussões, porém, sem possuir vínculo com partido político, entre outras situações. A complexidade e diversidade de ideias e posicionamentos é patente, o que resultou em uma disputa por alinhamentos, aproximações interpretativas em questões específicas, constituição de vínculos, tensões e rupturas nessas redes.

Então, John comenta sobre as formas que eles encontravam de financiar as mobilizações, através da venda de lanches, bebidas, e ao mesmo tempo que preocupavam em circular informações e bens culturais através de CDs e DVDs de *rap* e de filmes sobre os Panteras Negras, Malcolm X, entre outros personagens do movimento negro, como parte da proposta de formação política dos jovens locais. Essa circulação de bens culturais servia para reforça a relação do *hip hop* com as lutas sociais, de modo a conectar diferentes contextos, nacional e transnacionalmente (MARTINS, 2008)

Entre os anos de 2013 e 2014 o coletivo Nova Tropa de Zumbi realizou eventos, geralmente aos domingos, além da praça do Osman Loureiro, na Chã Jaqueira, promovendo rodas de debate sobre as opressões, discotecagem, exposições artísticas, rodas de *breaking*, ensaios abertos de *rap* e batalhas do conhecimento que abordavam temáticas como machismo, racismo, homofobia, repressão policial nas periferias, entre outros assuntos. Ademais, o coletivo também era atuante dentro de mobilizações, greves, movimentos estudantis, sindicais, nas lutas por moradia, em projetos socioeducativos, entre outras esferas político-sociais.

Alguns exemplos dessas atuações foram a organização da Marcha da Periferia, o apoio à ocupação no bairro de Santa Lúcia, as chamadas para as manifestações de 2013, na arrecadação de brinquedos e alimentos nos ensaios para o Projeto Perifeliz, realizado pelo grupo O Bando Records, voltado para as crianças de comunidades pobres, entre outras.

Com o aumento das tensões e rupturas nos encontros, o coletivo Nova Tropa de Zumbi se extinguiu no ano de 2014. Porém, John continua atuando dentro do *hip hop* local de outras formas, como relata:

Atualmente a influência é de forma indireta no movimento, é o contato que eu tenho com os *MC's*, que há muito tempo que comecei a fazer. Aí eu mantenho essa posição nas paradas todas e participando duns eventos, também. Vai e não vai a gente organiza, também, os eventos com a banda Sujeito Mente Ativa, da Mari. Estão há uns 3 anos com a banda, e nos eventos a gente está sempre juntos. Tem o “Tô Ligado”. Tava fazendo isso agora e sempre tento fazer essa parada de organizar alguma coisa. Eu estava com umas ideias de um jornalzinho, voltado ao *hip hop*, fazer uma divulgação como naquela época. Tem um abismo, também, interessante sobre o som que uma galera nova está lançando e ninguém está escutando, talvez, está difícil o acesso. E aí dá um resgate nessa galera. Tudo veio desse lugar. Antes era os elementos dos *MC's* cantando pro outro que ia cantar depois. E o debate da criminalização do *rap*, ele já vem de um tempo, também, porque pouca gente ia, pouca mãe autorizava os filhos irem por causa da violência. O debate que a sociedade consumiu de violência foi uma forma negativa, não de discussão, mas de achar que era música de bandido.

Mesmo sem estar articulado em uma organização político-cultural, como era no Coletivo Nova Tropa de Zumbi, ele continua envolvido com suas redes de contatos, participando e produzindo eventos voltados ao fomento do *hip hop* local, junto com o grupo Sujeito Mente Ativa, da Mari Alves, e compondo *rap*. Em seguida ele comenta sobre o esforço combater os estigmas que o *rap* possui, muitas vezes associado à “música de bandido”, e buscar o reconhecimento do gênero artístico no senso comum.

Em seguida John comenta sobre as (des)continuidades de suas produções artísticas:

Jammal, ponto de reflexão, propondo, tanto musicalmente, tanto politicamente, um nome curto, que puxasse uma ideia de exclusão. Jammal tem uma importância. Com o ‘jota’ também. Só achei massa o nome e fui na viagem. Não tem um significado complexo. E a viagem, também, da êmege musical. Quando era o Contenção, antes do Contenção também, tinha uma musicalidade de um jeito e eu acabei adquirindo outro depois desse processo que você pára também. Como tem a frase do Criolo, ‘cantar *rap* nunca foi pra homem fraco, saber a hora de parar é pra homem sábio’. E a vida e fazer arte ao mesmo tempo, estar envolvido no nome e na poesia. É debater o muro que está construído e nem todo mundo vê. É o debate de classe, é isso. Eu tô com um EP agora que vem numa pegada de um *jazz*, de um *funk*, criar um

beatzinho que eu escuto, só escuto, a gente pesquisa outras músicas. Mas tem aquelas músicas que o cara vem escutando todo o dia, o cara tem umas *playlists* e o cara vai escutando pra seguir. E umas partes boas que eu também já conhecia é umas músicas negras, querendo ou não, norte-americanas, o *jazz*, o *soul* e a *disco*. Fotografia, passei a tirar umas fotos, e o movimento vai da necessidade da galera precisar de umas fotos.

Ele explica a origem de seu nome artístico atual, Jammal, por também começar com “J”, como seu nome de batismo, e inspirado no caso de Jammal Harraz, YouTuber que foi alvo de calúnias de motivações xenofóbicas, acusado de planejar um atentado terrorista e preso nos EUA. Comenta sobre seus trabalhos anteriores como sua produção solo como Filosofia Rap, sua participação no grupo de *rap* Contenção e seus novos referenciais artísticos em sua carreira solo atual, como Jammal, inspirados em gêneros da música afro-americana como *jazz*, *funk*, *soul* e a *disco*, que culminou no lançamento de um EP. Também relata sua atuação com registros fotográficos nas mobilizações de *hip hop*. Como proposta, enfatiza a necessidade de manter o debate das classes sociais, das opressões e sobre a necessidade de conscientização política nas periferias.

Com isso, entro na formação do coletivo Todos Um e Nois Q Faiz, protagonizados por Diego Verdino, MC Tribo e Mano Tito pelo fomento do *hip hop* local. Para coleta de informações, tive conversas informais e realizei entrevistas com o Diego Verdino. Jovem negro, de 30 anos de idade, Verdino conta sua trajetória dentro do *hip hop* local e como, junto com outros colaboradores, atuou pelo fomento da cultura local através dos coletivos. A primeira entrevista foi realizada no dia 25 de janeiro de 2019 no Benedito Bentes, na praça Padre Cícero, também conhecida como Praça da Formiga, durante uma batalha de rima que acontecia no local, em que relata:

Eu participo do *hip hop*, mais ou menos (ativamente, tá ligado?), 2008 a 2009, algo assim. Porque antes eu participava num movimento que rolava aqui, no estilo “faça você mesmo”, um bagulho *punk*, tá ligado? Tipo umas bandas de *punk hard core* e tudo mais. E a gente escutava música, a gente escutava o *rap* já de antes. Só que começou a rolar uma coisa aqui, que apareceu em 2007. A gente tinha um grupo, a gente fez um *show* de *rock* que rolou NSC, Comparsas, Insavor.

Como visto, trajetória de Verdino com produções culturais locais começou no movimento *punk*, que realizavam atividades no modo “faça você mesmo”. O *punk* em Alagoas, conforme Bittencourt e Rocha Junior (2018) apresentam em sua pesquisa, possui particularidades locais que difere em alguns pontos do que é conhecido do movimento *punk* nas grandes cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília,

onde a vertente político-cultural mobiliza uma maior quantidade de adeptos e infraestrutura dedicados ao fomento desse estilo de vida. Entretanto, se desvinculando da ideia de buscar uma “origem” do movimento no Brasil, geralmente atribuída aos estados do Sudeste do País, os autores exploram como a propagação de um estilo de vida transterritorial ocorre de maneira simultânea em várias direções, desenvolvendo particularidades de acordo com o contexto social que se insere.

Explicam que o *punk*, assim como o *hip hop*, assume características próprias no Brasil. Enquanto que na Inglaterra o *punk* surge como uma forma de expressar descontentamento e descrença com o futuro por parte de jovens filhos de operários, num contexto de guerra fria e iminência do “fim de mundo” diante das ameaças nucleares nos anos 70, o movimento no Brasil desenvolve características que refletem as vivências e anseios próprios dos jovens periféricos brasileiros. Apesar das semelhanças estéticas, performativas, de uma perspectiva política alinhada (mas nem sempre) com o anarquismo e na forma de atuação com base no “*Do It Yourself*” (faça-você-mesmo), o protesto do movimento *punk* no Brasil está relacionado à falta de perspectiva de melhores condições de vida dos jovens periféricos do País, que acabam buscando subterfúgios nesse estilo de vida como forma de protesto através de transgressões e expressão de resistência ao *status quo*.

Em Maceió, os jovens *punks* traçaram circuitos como forma de produzir opções de lazer diante do esvaziamento do Centro da Cidade com o fechamento de lojas de discos, boates, teatros e cinemas a partir dos anos 1980. Muito se atribuiu o surgimento do *punk* local a partir do contato com as informações trazidas das mídias de massas, com pessoas de outros estados do País que compartilhavam desse estilo de vida e das produções musicais que chegavam nas lojas de discos locais.

Na época, dentre as práticas desses jovens havia produções de eventos, composições artísticas, roupas, adesivos, *fanzines* e panfletos que circulavam não apenas nas redes locais, mas também no movimento *punk* de outros estados brasileiros através de cartas, meios pelos quais os atores distribuíam bens culturais, organizavam e arrecadavam recursos para praticarem esse estilo de vida no território. A partir dos anos 90 essas relações passaram a ser cada vez mais afetadas pelo advento da *internet*.

Porém, pela falta de lugares dedicados ao fomento das (re)produções da cultura *punk* maceioense, como bares, lojas e casas de *show* especializados, os produtos eram feitos e distribuídos de forma improvisada, independente e efêmera,

bem como os espaços para as mobilizações que eram “garimpados” pela Cidade, muitas vezes na apropriação de praças e outros espaços públicos. É salutar a similitude que essas formas de mobilizações com poucos recursos, sustentadas por produções independentes, em que se “garimpa” espaços diante da falta de opções de lazer e infraestrutura especializada, também é patente no *hip hop* local.

A partir desse parêntese que faço sobre a construção do movimento *punk* em Maceió, vertente da qual o interlocutor menciona ter participado, dou continuidade à análise da narrativa de Verdino. Ele relata a aproximação do *rock* com o *rap* no cenário maceioense, em que em um mesmo evento tocaram ambos os gêneros musicais em 2007, de acordo com o que recorda.

No Mirante do Jacintinho, dia 21 de fevereiro de 2019, durante uma batalha de *MC's* que ocorria no local, Verdino continua seu relato sobre seu trânsito entre o *punk*, o *hip hop* e outros estilos de vida:

No tempo do *punk*, há algum tempo, quando a gente fazia o movimento, fazia as roupas, fazia os *zines*, fazia as informações. Então eu conheci o mundo através daí, mais ou menos. Conheci o mundo pelo *skate*, o *skate* me abriu as portas, e junto com o *skate* eu escutei o *rap*, conheci o *rap*. Só que o que eu vivi muito, quando era a minha garotice, foi o *rock*, foi o *punk*, foi o *hard core*. Aí ouvi o *rap* desde de 2008, 2007, já ouvia pra caralho. Eu morava no Osman, lá no Clima Bom e tô morando agora lá na Ponta da Terra. Tinha uma galera do Clima Bom, era galera da porra do *rap*, Direito Negado, tinha o Narração [Narração 9-18], do Fantasma, que colava o Zé Colmeia também. Por sinal, o primeiro *show* do NSC aqui foi a galera do *rock* que fez, em 2007.

Além das experiências com o movimento *punk*, Verdino destaca o *skate* como um dos vetores por onde ele conhecera o *hip hop*. As ruas, como “espaços lisos” da Cidade, de certa forma permitiu o intercâmbio entre diversos estilos de vidas, de acordo com que relata (PAIS, 2006).

Outro fator interessante que o entrevistado relata para sua introdução ao *hip hop* é sobre o bairro do Clima Bom onde morava que possuía uma quantidade significativa de *rappers*, como já se constatara não apenas no relato de Verdino, mas também no de John, dos quais menciona grupos de *rap* locais como Direito Negado e Narração 9-18. Então, destaca que em 2007 o *show* que o grupo NSC se apresenta foi organizado pela galera do *rock*, o que evidencia relações circunstanciais entre diversos gêneros artísticos em Maceió.

Em conversas informais Verdino comenta sobre como se deu sua maior inserção no *rap*, que culminou na formação do grupo A Queda, junto com o *MC* Tito

Remy e DJ Bactéria, e na formação da Família Todos Um (Imagem 15), coletivo que produzia eventos de *hip hop* na parte alta da Cidade, principalmente no conjunto Osman Loureiro, no período entre 2009 e 2014.

Nessa época os equipamentos de som e iluminação eram todos alugados. Ele acrescenta, por áudio através do Whatsapp, que “a Todos UM acontecia na mesma pegada, ‘faça você mesmo’, a galera do *rap* querendo tocar, querendo se apresentar e a gente fazia. Pra mim, na minha vivência, trazendo pra uma coisa bem matemática, bem metódica, vamos dizer que a Todos Um pra mim foi a formação da escola”.

Imagem 15 – Logomarca “Família Todos Um Original Rap AL”



(Fonte: Família Todos UM *online* - Facebook, 2016)

Na conversa fica evidente que o aprendizado que teve no movimento *punk* em Maceió serviu de base para suas estratégias de atuação para o fomento do *hip hop* local, com produções independentes de eventos e bens culturais como forma de financiamento (Imagem 16) e na apropriação e ressignificação dos espaços “na pegada faça você mesmo”, inicialmente focado no “pedaço”, nas proximidades de onde morava, principalmente na parte alta da Cidade.

Imagem 16 – Camisetas da Todos Um



(Fonte: Todos Um *online* - Facebook, 2013)

Na sondagem que fiz na página da Todos Um no Facebook pude levantar uma linha do tempo das produções do coletivo. Surgido na parte alta da Cidade, na região conhecida como Zona Oeste – região que abrange os bairros Colina, Clima Bom e Chã da Jaqueira – o grupo expande suas atividades para além de seu “pedaço”, promovendo eventos como Batalha Marginal no Posto 7, duelo de *freestyle* que ocorre desde 2011 na orla da Jatiúca, parte baixa de Maceió (que abordo com mais profundidade no terceiro capítulo dessa dissertação), e inclusive no interior de Alagoas, como no município de Colônia Leopoldina com o evento “Todos Um contra o Crack”, em 2013, com a proposta de atuação socioeducativas. Nota-se uma ampliação gradual do “circuito” de atuação do coletivo (MAGNANI, 2005).

No mesmo ano a página promove forte divulgação da palestra do MC Carlos Eduardo, ex-integrante do grupo de *rap* paulista Facção Central, sobre seu livro “A guerra não declarada na visão de um favelado”. O evento, que foi a segunda edição do Festival Rap Informa, organizado pela parceria entre Hip Hop Vida, Todos UM e Renack design, foi realizado em um sábado, com entrada franca, e no domingo, com ingressos vendidos à 10 reais, no Ginásio do Colégio Onélia Campelo, no Santos Dumont. No festival ocorreu apresentações de *streetdance* e de grupos de *rap* locais, bem como batalhas de *freestyle kids* e adulto e de *breakdance* com premiações.

Também em 2013 a Todos Um participa de uma atividade de *hip hop* na Universidade Federal de Alagoas (UFAL), localizada na Cidade Universitária, parte alta de Maceió, e do evento de comemoração de 6 anos de existência do Quintal Cultural, espaço cultural situado no bairro do Bom Parto, Zona Sul da Cidade.

Na página constato que há divulgação de grupos de *rap* locais como Quarentena Sonora, A Queda, Função Babel (projeto solo do MC Tito com DJ Bactéria), MC Tribo, Jerry Loko, Davi 2P, Família 33, Ladoeste e o estilo *reggaeton* de Bobby CH, Tequila Bomb, Macaco Sound System e da MarginalPlano, cujas músicas estão dispostas *online* no SoundCloud (rede social especializada em divulgação musical) e *sites* de *download* de arquivos como 4shared e Hulkshared.

A Família Todos Um, no final do mesmo ano, lança a primeira edição de sua coletânea (Imagem 17) no estúdio U-Plano House, situado no bairro Tabuleiro dos Martins, parte alta da Cidade. O evento contou com a participação de grupos de *reggaeton* como Tequila Bomb, King Tunes SoundSystem, Macaco SoundSystem.

O evento também conta com a participação do grupo de *rock* alternativo Popfuzz Squad, composto por integrantes do coletivo Popfuzz, um segmento do

coletivo Fora do Eixo, que até então era dedicado ao fomento de bandas locais independentes, produção cultural e suporte para produções audiovisuais, principalmente do *rock* local, constituindo um circuito de eventos através de uma rede de “broderagem”, conforme abordado no trabalho de Silveira Filho (2016).

Imagem 17 – Flyer “Coletânea Todos Um #1”



(Fonte: Todos Um *online* - Facebook, 2013)

Em 2014 o coletivo PopFuzz também foi responsável pela realização do evento Semana Alagoana de Hip Hop no Espaço Cultural Linda Mascarenhas, situado no bairro Farol. O evento foi gratuito, patrocinado pelo Governo Federal, Banco Nacional de Desenvolvimento Social (BNDS) e o Banco do Nordeste. O evento ofertou uma palestra com Zazo sobre o lançamento do documentário Cultura Hip Hop Vive em Alagoas e teve oficinas de videoclipe de baixo custo com Marcos André, de fotografia com Vanessa Mota, de *graffiti* com Rodrigo Easy, assessoria de imprensa com Rodolfo Lima, de *breakdance* com Nego Love, de produção de *beat* com o integrante da Todos Um Tito Remy, de produção cultural com Lisia Lira, de discotecagem com DJ Jarrão e de MC com Coscarque, além das apresentações de grupos de rap, *breakdance*, *graffiti* e a feira cultural.

Pelo que pude levantar das divulgações da Família Todos Um na *internet*, constato eventos como batalhas de *breakdance*, ensaios abertos e apresentação de grupos de *rap* no coreto da praça do Osman Loureiro, como o evento A Casa Caiu (Imagem 18).

Imagem 18 – Flyer “A Casa Caiu #2” com batalha de *breakdance* e grupos de *rap*



(Fonte: Todos UM *online* - Facebook, 2014)

No *flyer* de divulgação da segunda edição do evento, com a proposta de batalha de *breakdance* em dupla (2x2), em que é cobrado um valor de 10 reais para as inscrições dos *b-boys* e *b-girls* para suprir o aluguel dos equipamentos. O evento também contou com a presença dos jurados Bobby Del, Bobby Vá e André Coroa e a apresentação de grupos de rap locais como A Queda, Função Babel, apresentação solo do Verdino, MC Tribo, Bobby CH e Kdoche, com DJ Bactéria comandando a base sonora.

No período entre 2013 e 2014 a Todos Um foi perdendo a intensidade, os integrantes passaram a se engajar em outros projetos. Porém, nesse processo de (des)continuidades, novos vínculos foram fortalecidos, conforme relata Verdino quando nos encontramos pessoalmente no dia 21 de fevereiro de 2019 no Jacintinho:

A Nóis Q Faiz começou já maduro. Quando surgiu a Roda Marginal foi uma parada muito foda, que proporcionou muita coisa pras pessoas. A “onda”, com todas as aspas, que não foi essa a intenção, que era aquela bagunça da rima do momento, aquela bagunça do universo, foi o momento do *freestyle* se organizar, começar a se organizar. Aí a roda marginal surgiu, pra poder participar da parada, a gente teve que se organizar. Nessa época era a Família Todos Um a galera, aí cada um seguiu sua correria. A Nois Q Faiz surgiu, eu e o Tribo. Ele sofreu um acidente de carro, ganhou um dinheiro e comprou um som. O acidente a gente sofreu em abril de 2013. A gente já se conhecia, mas estava começando a se aproximar ali mesmo, nesse período. Aí a gente comprou o som pra gente pode fazer as paradas, aí a coisa surgiu. Meio que ‘vamos fazer uns eventos pra gente tocar, pra gente fazer as paradas que a gente queria fazer’. Foi onde surgiu a Nois Q Faiz, foi onde surgiu o N’agulha, foi nosso primeiro evento. Isso aí foi em novembro de 2014. A gente já vinha conversando, desde de antes do acidente, ‘caralho, temos que fazer alguma coisa aqui nessa cidade’.

Ao me deparar com o nome do coletivo, a escolha pelo modo de escrita gramatical propositalmente errado, “Nois Q Faiz” (Imagem 19), em alusão a linguagem coloquial das ruas, principalmente das periferias brasileiras, dá pistas da ideia e a proposta que o grupo transmite com essa “marca”: promover a cultura periférica, de rua, feita por esforços coletivos, que invoca um sentimento de pertencimento, uma “identidade-nós” (MACQUAL, 2013; ELIAS, 2001).

Imagem 19 – Logomarca “Nois Q Faiz”



(Fonte: @noisqfaiz *online* – Instagram, 2018)

A formação da Nois Q Faiz para Verdino, de acordo com as entrevistas e conversas informais que tivemos, surge como um amadurecimento das produções culturais que promovera ao longo de sua trajetória, em que teve a oportunidade de construir uma rede de parcerias. A “rotinização” das práticas, “tentativa e erro” e o acúmulo de experiência decorrente desse processo, bem como a mobilização de recursos materiais e os vínculos que consolidam as redes, principalmente pelo

trabalho conjunto e pela mobilização de equipamentos de som, foi fundamental para aprimorar a produção de eventos pelo fomento do *hip hop* local (GIDDENS, 2003; LATOUR, 2012; 2015).

O dinheiro do seguro adquirido com o acidente de carro permitiu que MC Tribo, com quem já se aproximara nas atividades promovidas pela Todos Um, adquirisse o sistema de som, o que viabilizou a formação da Nois Q Faiz, que surge com uma maior autonomia, com equipamentos próprios. Pelo que cosntato em conversas e nas produções de eventos relacionados ao *hip hop* em Alagoas, Tribo é constantemente mencionado como um nome bastante atuante na cena local. Além do grupo Favela Soul e de sua atuação com as *posses* e coletivos de *hip hop* locais, Tribo participa de projetos socioculturais nas periferias com oficinas de *hip hop* abertas realizadas com o público infantil e jovem das comunidades através do programa “Vida Nova nas Grotas” (AGÊNCIA ALAGOAS *online*, 2017c), promovido pela Secretaria de Estado da Cultura de Alagoas (Secult). Isso corrobora o papel de atuação política e educativa nas periferias assumido tradicionalmente no *hip hop*, bem como os eventuais contatos dessa vertente cultural com o poder público (HOLANDA, 2008; RIBEIRO, 2006).

Em seu relato, Verdino deixa claro suas motivações com o grupo: aliar seus interesses de se apresentarem como músicos com uma proposta de fomento de outros artistas do *hip hop* local. Essa afirmação sugere uma conciliação entre o interesse particular de se promoverem como artistas e o sentimento de pertencimento e compromisso com uma causa: a proposta de fomentar a cena *hip hop* alagoana, conforme acrescenta ainda na entrevista concedida no Jacintinho:

O som é do Tribo e do Renato, que colava com a gente. Por questão da correria da vida dele, do trabalho, ele [Renato] não pode se dedicar. E a gente tinha o som pra poder fazer, que era o principal. A questão da galera colar, que já era a galera do bagulho que a gente fazia, Batalha Marginal já existia, já existia uma cena na parada. A galera naturalmente colava pra participar. E o N'agulha a gente começou numa história de fomento mesmo. A gente fez pensando na gente também tocar, que a gente é músico, queria espaço pra gente tocar e fazer um negócio massa. E a gente veio com o projeto N'agulha. Tinha a história das coletâneas que a gente fazia. Cada edição, uma coletânea com duas músicas dos grupos que fossem participar. Então a galera ia cantar e passava duas músicas pra gente, a gente gravava o CD, dava no dia do evento. Numa pegada de fomento mesmo do corre, de fomento da “onda”. Não simplesmente da gente tocar, se apresentar os grupos, mas de fomento, de produção, ali, do bagulho da gente. Não da gente como Nois Q Faiz, mas da gente como *hip hop*, como *rap* alagoano. Coisa de fomentar mesmo, de jogar uma gasolina numa coisa que já acontecia, que já existia ali, mais ou menos nessa pegada.

A identidade “nós” com o *hip hop* e *rap* alagoano é patente na narrativa de Verdino e talvez explique a “marca” e a proposta atribuídas ao coletivo “Nois Q Faiz”. Sua formação como *rapper* e produtor cultural se deu nas ruas, nos contatos e parcerias que construíra ao longo de sua trajetória não só com o *hip hop*, mas com o *punk-rock*, o *skate*, entre outros estilos de vida das ruas. Essa “onda” que já acontecia indica contornos de uma cena que atravessa – afetivamente – os corpos dos envolvidos e dá movimento para as produções de sentidos, subjetividades e territórios dentro e fora dos indivíduos. Assim, as inovações não surgem do nada, mas de rearranjos simbólicos e materiais mobilizados dentro das redes locais, nacional e transnacionais, como produto de um emaranhado de esforços e ideias combinadas, vindas de várias influências, sem um ponto de origem único (ELIAS, 2001; MACQUAL, 2013; DELEUZE; GUATTARI, 1997).

A primeira edição do N’agulha (Imagem 20), como evento que inaugura a Nois Q Faiz, já carrega a bagagem de experiências, parcerias e reputação que esses atores já haviam construídos ao longo do percurso como produtores culturais. Como afirma, a galera que comparecia já eram pessoas que frequentavam as outras atividades que promoviam pela Todos Um e a Batalha Marginal, já existia não só “uma cena”, mas toda uma rede de contatos mais ou menos consolidada.

Imagem 20 – Flyer “N’agulha #1”



(Fonte: evento N’agulha #1 online no Facebook, 2014)

Como é possível observar no flyer acima, muitos dos artistas que frequentavam os eventos produzidos pela Todos Um estão presentes na primeira edição do N’agulha encabeçado pela Nois Q Faiz como o próprio MC Tribo, membro do coletivo, o DJ Bactéria, que era parte do coletivo anterior, componente do grupo A Queda e do Função Babel, Kdoche, que participava dos eventos no Osman Loureiro, o Boka do grupo Família 33, entre outros artistas como Jerry Li e Gu. O evento conta

com os *b-boys* do MZS *crew*, exposições de desenhos de Everson Pereira e Arthur Buendía e de fotos tiradas por Panso Lima. As parcerias que contribuíram para essa primeira edição do evento foram Sirva-se Cultura Alternativa, produtora independente de eventos, artes plásticas e materiais audiovisuais, o pessoal do estúdio U-Plano House, a *crew* Skateboard Raiz, e a colaboração de JA design. Disso é possível observar a abrangência das redes que o coletivo tem estabelecido para a realização dos eventos, ampliando as parcerias com artistas, produtores e mercados locais (LATOURE, 2012).

O Quintal Cultural já era um espaço consagrado para a produção de eventos de várias vertentes artísticas, desde projetos socioeducativos, oficinas de artes e esportes e espaço para apresentação de bandas de vários gêneros musicais, inclusive o *hip hop*. Nas palavras de Verdino: “o Quintal Cultural já era conhecido a muito tempo, acho que foi nesse momento que a gente chegou lá, que era o momento que a gente estava começando a fazer o *rap*, acho que em 2009”. O espaço recepcionou várias outras edições de N’agulha e de outros eventos de *hip hop*, como o De Ponta a Ponta, do grupo SomaCrew.

Teatros e outros espaços culturais também foram recorridos para a realização de eventos de *hip hop* pela Nois Q Faiz. Em conversas pelo Whatsapp Verdino comenta por mensagem de voz sobre a atuação do coletivo nesses diferentes espaços:

Da mesma forma os eventos no teatro, na mesma pegada. Do mesmo jeito que a gente se apresenta na praça a gente se apresenta lá, com o mesmo discurso, a mesma proposta. N’agulha foi o ponto de partida da Nois Q Faiz. Mas a partir dele a gente organizou outros eventos de fomento à cultura.

Apesar da atuação da Nois Q Faiz se estende, além das ruas e do Quintal Cultural, para outros espaços como teatros, espaços culturais e também aos *pubs*, Verdino reforça que o discurso é o mesmo que o das ruas. Interpreto essa afirmação como uma sinalização do compromisso com a proposta de atuação desses agentes: ser um movimento de rua e periférico. Essa necessidade de afirmação se reforça diante dos significados geralmente atribuídos a esses outros espaços como espaços de “alta cultura”, elitista, frequentado por pessoas de classes sociais mais elevadas, como diria Bourdieu (1994) em seu conceito de distinção social. Esse destaque que Verdino dá a fidelidade à proposta do grupo, independente dos espaços que se

inserir, também pode ser compreendido pela ótica de Turra Neto (2012) sobre a ideia do *underground* como oposição aos “modismos” nas culturais jovens.

Pelas informações que levanto da página do Facebook da Nois Q Faiz, um desses espaços foi o Rex jazz-bar, onde foi realizado o evento “Nois Q Faiz a Independência”, na data comemorativa da Independência do Brasil, em 2017, que reuniu bandas de *reggae* e grupos de *rap* locais. O referido bar situado no Jaraguá é conhecido por recepcionar artistas de música como Jazz, Blues, Soul, Samba de Raiz, Chorinho e MPB, estilos considerados como de “alta cultura”. Porém, na ocasião deu abertura para apresentações de *reggae* e *rap*, muitas vezes estigmatizado como “subcultura”. Em conversas informais não só com Verdino, mas também com outras pessoas, noto que há uma busca por expandir os espaços de atuação do *hip hop* local como forma de conquistar maior visibilidade e legitimidade dessa vertente cultural diante do senso comum.

O Teatro Deodoro, Centro da Cidade, e o espaço cultural Linda Mascarenhas, ambos considerados espaços de “alta cultura”, que recepcionam apresentações teatrais e exposição de artes visuais (pinturas, esculturas e fotografias), cederam suas estruturas para a realização da primeira e segunda edição do evento “Nois Q Faiz o Rap” no ano de 2018. O Linda Mascarenhas, posteriormente, também dispôs o espaço no mesmo ano para a realização de uma das edições da Liga Marginal, que detalho no terceiro capítulo. Nesses espaços privados foram cobrados ingressos nos valores entre 5 e 10 reais.

O Teatro do Arena, adjunto do Teatro Deodoro, recepciona as duas edições do evento Mostra Alagoana de Hip Hop (Imagem 21) nos anos de 2017 e 2018, ambos com entrada franca e realizados com apoio da Prefeitura de Maceió. Na segunda edição, além da apresentação de grupos de *rap* e *DJ's* locais, o evento contou com a presença do *MC* Marechal, do Rio de Janeiro, que palestrou sobre sua trajetória no *hip hop* nacional e fez um *pocket show*.

Nota-se que o decorrer dos anos a rede de contatos do coletivo foram ampliadas, com apoio do poder público, abertura de espaços em teatros e centros culturais, a presença de *MC's* conhecidos nacionalmente, o que indica um processo de aprimoramento e maior “profissionalização” dos eventos (LATOURE, 2012; DUTRA, 2007).

Imagem 21 – Flyer “Mostra Alagoana de Hip Hop 2ª Edição”



(Fonte: Nois Q Faiz *online* no Facebook, 2018)

Outra realização da Nois Q Faiz ocorre no Centro Cultural Arte Pajuçara, o Festival Sururu Crespo, em duas edições até então, em que a primeira aconteceu em 2017 e a segunda em 2018 (Imagem 22). O espaço é conhecido por dispor de um cinema, geralmente de filmes independentes, estrangeiros e *cult*, realizar o “Corujão”, com mostras videográficas e palestras temáticas e por recepcionar diversas modalidades de expressões culturais.

Imagem 22 – Flyer “Sururu Crespo #2” no Espaço Cultural Arte Pajuçara



(Fonte: Nois Q Faiz *online* - Facebook, 2018)

O nome “Sururu Crespo” é uma referência regional ao jargão “sururu fresco” usado por vendedores do molusco típico dos mangues e lagoas do Nordeste. No caso, a palavra “fresco” é substituída por “crespo”, em referência às características étnicas do povo negro. Diante disso, é possível interpretar a escolha do nome como uma afirmação da identidade negra e nordestina.

Ambas as edições cobraram um valor de 10 reais por ingresso e anunciam a proposta de “reunir alguns dos nomes mais ativos no *rap* alagoano”, como exposto na divulgação do evento *online* no Facebook através da página da Nois Q Faiz. O evento teve apoio da Prefeitura de Maceió e do Maceió Tattoo, da lanchonete Canudos, do *smokeshop* Bixu da Seda e do Quintal Cultural.

A partir dessa sondagem constato que a Todos Um e a Nois Q Faiz enfatizam a ideia de coletividade como proposta central, principalmente voltada ao fomento cultural do *hip hop* e aliada com eventuais projetos socioeducativos, principalmente direcionados à juventude periférica. Também se explicita engajamentos políticos, porém, diferente do posicionamento de Geysson e de alguns dos integrantes do NTZ, sem proximidade com bandeiras partidárias, mas no sentido de empoderamento cultural através da inserção, legitimação e ampliação do *hip hop* em diferentes espaços, sem perder a “essência” e o “discurso” *underground*, oriundo das ruas, e o compromisso com a periferia.

O que se observa é que as intervenções se estendem para além dos espaços públicos e periféricos, mas em espaços geralmente direcionados às classes médias, como meio de subverter as segregações e exclusões socioespaciais na cidade e levar as estéticas e mensagens do *hip hop* para dentro e para fora da periferia. Além disso, há constantes referências à identidade negra e periférica nas propostas do coletivo, adaptado aos signos identitários locais (HOLANDA, 2008).

Também foi possível acompanhar o processo de aprimoramento e ampliação das redes desde a Todos Um até a formação da Nois Q Faiz. Ao longo dessa jornada, as formas de financiamento se basearam principalmente na produção dos eventos e circulação de bens culturais, os equipamentos eram alugados até a aquisição de materiais próprios, bem como expandem gradualmente parcerias com estabelecimentos privados (lanchonetes, estúdios, tatuadores, *smokeshop*, *pubs*, teatros e espaços culturais), outras produtoras culturais independentes e com o setor público, como a prefeitura municipal e financiamento pelo BNDS. Uma peculiaridade observada são nas parcerias estabelecidas, que englobam, além do apoio do poder

público, o patrocínio e colaboração de grupos privados de comércio, serviços e de produção de bens culturais.

Entro agora com os levantamentos que obtive do Coletivo Rapem, grupo composto por jovens negros e pardos que fazem performances de *freestyle* nos transportes coletivos. Tomo conhecimento do grupo ao presenciar uma performance de *freestyle* entre dois *MC's* dentro do ônibus que eu estava no começo de 2018. No mesmo ano encontro a página do grupo no Instagram e entro em contato com o coletivo através da rede social (@coletivorapem). Depois pego o contato de WhatsApp de um dos integrantes, por onde articulamos o encontro presencial com toda a “trupe” para a realização da entrevista.

No dia 15 de março de 2019 encontro com o grupo na Praça do Centenário, Farol, local que, segundo comentam, é onde fazem a reunião do coletivo. Foi feita uma entrevista coletiva, registrada em vídeo, com os integrantes Rato, Felipe, Tripa, Skinny, Vita, Duende Verde (Abraão) e Obama (Fotografia 16).

Fotografia 16 – Coletivo Rapem



(Foto: Ibrahim Serra Barroso, 2019)

Passo um roteiro semiaberto de entrevista em que peço para eles contarem um pouco de suas trajetórias de vida, como surgiu o interesse pelo *hip hop* e pelo *rap* e como se organizaram como coletivo. Rato inicia:

Foi por volta de 2008, por aí, quando eu era um cara criminal, gostava de fazer uns crimes. Aí eu fui andar pelo Posto 7, pra ver se eu metia alguma fita. Foi quando eu conheci o Verdino, ele estava sozinho, sentado e estava

com um celular, lanterninha, com uns *beats* rolando. Ele mandou o improviso na hora e eu fiquei ‘caralho, tu fez agora?’ e ele fez ‘fiz, fiz agora’, aí ele me indicou pra baixar os *beats*, baixei os *beats* lá e comecei a fazer os improvisos. Aí depois eu conheci o mano Tinho, que começou a fazer os improvisos comigo e depois me levou pra Batalha Marginal, do Verdino, e foi aí que eu comecei minha vida no *rap*. E é o que é hoje, eu estou no Rap em Movimento, o Karma Marginal, com todo mundo que está aqui junto.

Rato relata sua transição de uma vida de delitos, como “um cara criminal”, para encontrar um propósito na arte ao ser apresentado ao *rap* por Verdino, numa situação no Posto 7 por volta de 2008. Em conversas ele comenta que desistiu de sua intenção de “meter alguma fita” (furto) quando foi cativado pelo *freestyle*. Depois, através do *rapper* Tinho, que mais tarde foi assassinado em 2017, o levou para a Batalha Marginal, onde Rato começa a se envolver mais com o *rap*, que culminou em sua participação no grupo de *rap* e de produções audiovisuais Karma Marginal e o Coletivo Rapem.

Há estudos que relatam situações semelhantes de jovens que abandonam a vida no crime por intermédio do *hip hop*, como exposto nas pesquisas de Diógenes (1998), Abramovay (1999), Moassab (2008) e outros autores que abordam sobre o papel assumido pelas *posses* e grupos do *hip hop*, bem como expresso nas próprias letras de *rap*, para conscientização dos jovens periféricos e pessoas no sistema prisional sobre as consequências da vida do crime e a arte como alternativa de ressocialização.

Na sequência Vita conta um pouco da sua história:

A minha história no movimento do *rap* foi mais pela cultura *hip hop*, da vertente do *breaking*, dancei *breaking*. Aí conheci o Nego Love, conheci os caras da MZS, e vinha sempre nos treinos, colava na MZS e via o Nego Love no meio, fazendo *freestyle*, e o peste dançava e fazia *freestyle*. Desde pivete, eu tinha 13, 12 anos, eu sempre via os caras que dançava e fazia *freestyle*. Um dia eu resolvi entrar e estou aí com os manos. No Vergel, na Guarda, onde é a Guarda Municipal, no coreto. Era Atitude Periférica, os caras da MZS, eu colava mais por causa dos caras da MZS, que era mais da vertente do *break*.

O *breakdance*, um dos elementos do *hip hop*, teve forte protagonismo principalmente nos anos 80 e 90 em Maceió e culminou na formação de diversas *crews* de dançarinos como MZS, do qual Vita fez parte, Quilombrothers, Estilo Feminino, entre outros. E nesse meio ele entra em contato com o *freestyle*, principalmente por intermédio do Nego Love, que também fazia parte do MZS *crew* no Vergel, Zona Sul, onde também se depara com as atividades desenvolvidas pela

Posse Atitude Periférica no período que a organização passou a ser assumida por Zazo e levada para o Brejal, também na Zona Sul. Vita destaca que tinha 12 ou 13 anos nesses primeiros contatos com o *hip hop*, via *breakdance*, que o introduziu ao *rap freestyle*.

Sua narrativa demonstra a influência das atividades promovidas pelas *posses*, coletivos e grupos relacionados ao *hip hop*, principalmente nos espaços públicos, na produção da subjetividade, sentidos e na inserção desses atores sociais nas redes de *hip hop* local (DELEUZE, GUATTARI, 1997; LATOUR, 2012).

Skinny intervém após a fala de Vita, já que ambos participavam das atividades de *breakdance* no Vergel:

Do tempo que a gente dançava, isso 2010, 2009, eu era molecão e dançava *breaking*. E eu acho que foi ali que foi plantada a sementinha do *hip hop*, tá ligado? Pode botar fé. Porque, saindo dali, a galera sempre escutava *rap*. Eu parei de dançar, mas eu sempre fiquei escutando *rap*. Mas aí, eu mexendo na *internet*, conheci as batalhas. Já sabia um pouco o que era as batidas, o que era os *beats*. Então só foi encaixar, mandava umas poesias também, só foi encaixar e começar a treinar, treinar. Hoje eu posso falar que minha rima é meu ganha pão e minha terapia. É minha amnesia do mundo lá fora. Eu estava em casa, tinha uma batalha perto de onde eu morava, a PST, fiquei sabendo que ia ter uma batalha e fiz “vou lá!”. Rimava sozinho em casa, fui lá, botei o nome e o cara fez ‘e aí, como é que vai botar o nome’, e eu ‘pode botar Skinny’. Batalhei a primeira vez, ganhei, paguei uma de doido, ganhei e nunca mais eu perdi uma batalha.

Ele já especifica que se envolveram com a dança por volta de 2009 e 2010, que os inseriram no universo do *hip hop* local. Em seu relato ele explicita o quanto os quatro elementos se misturam e são interdependentes. A dança exige noções de ritmo dos *beats*, produzidos pelos *DJ's* e *beatmakers*, que também servem de base para as performances no *rap*, o que permitiu essa transição da dança para o *rap*. Ele já fazia poesias, então, como ele mesmo declara “só foi encaixar e começar a treinar”.

A Praça Santa Tereza (PST), na Ponta Grossa, bairro vizinho do Vergel, já era palco de atividades promovidas pela P.A.P e também recepcionou as batalhas de *freestyle* promovidas pela Nois Q Faiz por volta de 2013, que abordo mais detalhadamente no terceiro capítulo. É possível perceber que houve um processo de intensificação dos afetos desses agentes com o *hip hop* e o *rap freestyle* por meio das atividades promovidas na praça. Para além de ter a arte como uma “terapia”, como algo que ameniza as mazelas da realidade urbana, Skinny relata que a rima se tornou

seu “ganha pão”, ou seja, que adequa o estilo de vida a uma “identidade profissional”, como artista de rua nos transportes coletivos (DUBAR, 1997).

Em seguida Tripa apresenta como se deu seu envolvimento com o *hip hop* e o *rap*:

Eu conheci o rap quando eu fui morar em Brasília, em 2014, no ano da Copa. Eu sempre tive facilidade com as palavras, assim, falar bem, mas dificuldade com a escrita, na gramática. Na situação é uma parada porque eu atropelo, eu penso demais, escrevo e atropelo, a escrita é tudo errado, mas falando eu sempre tive habilidade. Eu conheci o *hip hop* lá, com vários artistas consagrados hoje em dia, de lá de Brasília, de Minas Gerais. Só que eu conheci através do movimento *underground* lá, que eu andava de *skate* com a galera da pista de lá, os caras faziam *rap*, chamavam “vamo ali ver uma batalha dos caras, vamo lá”. E eu olhava e ficava observando o movimento e sempre me convidavam pra rimar, só que eu não tinha as caras, não me sentia qualificado, tinha preguiça ou vergonha. Mas comecei a frequentar mais pra entender melhor o que era o movimento, o *rap*, o movimento *hip hop*, como é que funciona essa cultura urbana, como se interagem os quatro elementos. Até que eu tive uma dispô de rimar pela primeira vez lá com os manos na Batalha da Santa Maria. De dois anos lá, onde eu conheci o Singelo, que é um cara que estava morando aqui, recentemente, veio de lá e estava trabalhando aqui nuns coletivos e fazendo um *rap*. Eu conheci ele lá e tive a oportunidade de reencontrar ele aqui. Conheci esses caras, me inspirei, comecei a fazer rima. E depois que voltei pra cá me aprofundei no universo das batalhas. Fundei o movimento no CEPA, depois comecei a frequentar o Formigueiro, comecei a frequentar a Batalha Marginal, Banks e a Guild, agora, por último, que é onde eu trabalho apresentando e participo também. Foi mais ou menos assim, bem resumo, como eu consegui chegar aqui no *rap* e me identificar, hoje, como artista e com o meu trabalho. Moro com ele [apontado pro Felipe], na Cruz das Almas, mas vim de Coruripe, do Litoral Sul. Passei dois anos em Brasília, voltei, passei um ano no interior e estou há dois anos aqui em Maceió, já.

O que se observa no depoimento de Tripa é que através do seu envolvimento com as culturas das ruas como o *skate* e as batalhas de *freestyle* no período que esteve em Brasília (DF), onde passou dois anos, ele foi assimilando os códigos, os “saberes” produzidos desses encontros, até tomar coragem para participar de seus primeiros duelos de *MC’s* na Batalha de Santa Maria, do Distrito Federal. Lá ele conhece o *MC* Singelo, brasiliense que mais tarde se muda para Maceió, onde se reencontram. Novamente surgem elementos que demonstram o (re)fluxo existente entre diferentes estilos de vidas de ruas como o *skate* e o *rap* (PAIS, 2006).

Em sua narrativa se explicita como se deu seu processo de subjetivação do *freestyle* e a incorporação das performances que vigoram no quadro das batalhas de rimas, de modo a se alinhar com as dinâmicas interativas e se adaptar às relações ator-plateia (DELEUZE; GUATTARI, 1997; GOFFMAN, 2002).

Nativo do município interiorano de Coruripe-AL, passou um tempo fora do Estado com parentes e familiares. Quando retorna para Alagoas, continua seu engajamento com o *freestyle*, se muda para a capital alagoana e funda a batalha de *rap* que ocorria no Centro Educacional de Pesquisa Aplicada (CEPA), Escola-Parque estadual de ensino médio situada no Farol, evento que ficou conhecido como CepaCrew e passa a transitar pelo circuito de batalhas de rimas vigentes em Maceió, fortalecendo sua rede de relações. Seu relato demonstra que a experiência a prática de *freestyle* em diferentes contextos sociais lhe concedeu a bagagem necessária para promover tais atividades no ambiente escolar, para além das práticas desenvolvidas nas ruas.

Ressalta-se, mais uma vez, a importância das redes locais e nacionais para a agregação e fortalecimento dos vínculos interpessoais desses jovens que incorporam práticas comuns a partir de diferentes referências e trajetórias, de modo a expandir e articular a ocupação de diferentes espaços urbanos, projetando suas subjetividades sobre os lugares apropriados e praticados (LATOURET, 2012; CERTEAU, 1998).

Em seguida, Felipe fala sobre sua trajetória:

Eu conheci o *rap* bem aleatório, tudo graças ao *skate*. Eu já conhecia o *rap*, já escutava, sabia o que era, já tinha uma noção, assim, em questão de mim, saber o que era uma música, o que era um grupo de *rap* e tudo mais. Mas aí, eu andando de *skate*, onde eu andava rolava uma batalha. E de vez em quando eu parava no rolê, ia olhar e observava, achava legal. E eu rimava, só com um mano, o mano Pedro, lá de Natal, assim, raras vezes, só eu e ele, só pra brincar. Só que eu achava muito estranho, sempre achava que eu rimava muito estranho, não me sentia feliz improvisando, assim, com o que eu improvisava. Aí do nada eu comecei a improvisar só por improvisar mesmo, com o mano Ali, com o mano Verdino, que ele colava lá em casa, tem o mano Vita. A gente rimava, só pra arriar. E depois, do nada, eu disse 'não, eu acho que eu vou batalhar' e coleí na Batalha da Guild pela primeira vez na batalha. Eu fui lá e depois decidi batalhar, batalhei. A galera disse 'massa, mas você tem que aprender a batalhar, você rima bem, mas você não sabe batalhar'. Os caras me falavam isso demais. Até dei uma morgada, mais aí do nada o Rato disse 'ei, quer rimar no busão?', aí eu disse 'vamos, vamos rimar no busão, vamos ver qual é'. E gostei, no final do dia eu acho que a gente ganhou 60 reais, 30 pra cada. A gente foi pra casa e eu fiquei tipo 'caralho, a galera deu 30 reais pela parada que eu rimei?! Legal!'. Depois disso eu rimava uma vez ou outra com ele. Depois a gente foi levando mais a sério, mais a sério, aí a gente decidiu criar o coletivo e do nada eu percebi que eu tinha virado um artista. Eu conhecia o Obama, já. Aí dei a ideia nele e ele gostou muito, abraçou. E os outros elementos, o *breaking*, eu nunca tive muita intimidade, mas o "pixo" (ou *graffiti*, chame como quiser, mas tem diferença). mas pra pixar achei muito massa a adrenalina, comecei a estar na rua. E do nada eu percebi que estava ligado com tudo: com batalha, com *freestyle*, "pixo". E agora me vejo como artista, antes eu não me via. Pra mim era algo que eu estava fazendo por diversão. Hoje eu me vejo como um artista e quero evoluir nesse *black power*.

Os rolês de *skate* também foram um intermédio de contato de Felipe com as ruas de Maceió, onde se depara com as batalhas de rima. Conforme relata, sua inserção no *rap freestyle* foi gradual, começando a rimar de maneira mais reservada, sozinho ou com seu “mano” Pedro e, mais tarde, com Ali, Verdino e Vita, até se sentir preparado para participar de sua primeira batalha no bairro do Jacintinho, parte alta da Cidade. Porém, conforme ele deixa implícito, mesmo sabendo fazer *rap freestyle*, rimar numa batalha requer uma postura mais incisiva, de embate, agressão, coisa que até então não dominavam, o que fez ele se desestimular por algum tempo.

Até que ele é convidado por Rato para rimar no “busão” (ônibus), onde conseguiram faturar 60 reais (30 reais para cada) na primeira experiência, situação que o fez perceber uma possibilidade de seguir carreira e ser reconhecido como artista de rua com retorno financeiro. Em conversas me relatam que as intervenções nos ônibus acontecem em dupla: a equipe se divide pelos transportes coletivos pela manhã e encerram ao final da tarde, quando se reúnem para confraternizar, fazer o balanço e encaminhamentos das atividades.

Aqui se explicita a plasticidade e potencial inovador na construção da identidade do “freestyleiro”, que se reformula como uma categoria “profissional” de artistas de rua que expandem as intervenções culturais para outras espacialidades, os transportes coletivos, concedendo maior itinerância a tais práticas e abrindo rotas de oportunidades para ter retorno financeiro com as apresentações culturais (DUBAR, 1997).

Seu envolvimento com os elementos do *hip hop* também se estende ao “pixo”, além do *rap* e do *freestyle*. Faço um adendo para explicar a mencionada diferença entre “pixo” e *graffiti*: no Brasil o termo *graffiti* passou a ser associado a artes plásticas de rua mais elaboradas, enquanto o termo “pixo” remete a assinaturas (*tags*) rabiscadas nas paredes. Há a categoria “grapixo” (junção das palavras *graffiti* e “pixo”), que é uma versão mais elaborada do “pixo”, com mais contornos, formas e cores (PIXO Brazil *online* – Vimeo, 2010).

País (2006) descreve a busca pela adrenalina e transgressão através da arte de rua como um fenômeno que surge nos “espaços lisos”, ou seja, em contextos urbanos contemporâneos, onde há maior liberdade para se encontrar subterfúgios e escapes do controle social. Todas essas mobilizações de rua, desde o *skate*, *rap freestyle*, *breaking* e “pixo” são exemplos desses fluxos caóticos pelos “espaços lisos”.

A seguir, Obama traz seus relatos:

Acho que, como boa parte da rapa, como todo mundo, foi pela música. Pra começar a participar mesmo, diretamente, de algo, foi quando conheci o Felipe, comecei a frequentar a casa dele, como ele falou lá, com o Verdino, com a rapa. Tem um ano, um ano e pouco. Os moleques têm talento pra caralho, os bichos são foda, tem que se admitir. Aí eu mesmo pensei: “meu irmão, eu posso fazer algo pra ajudar os caras, posso participar, diretamente, de uma forma massa, mesmo não rimando”. E aí comecei a ajudar os caras ‘bora tocar as ideias pra frente, vamos levantar essa parada, vamos fazer mesmo’. Meu irmão, não é nem por grana, porque a gente sabe que onde a gente vive essa parada ainda não virou, como vai virar ainda, a galera vai virar, que está dando a cara a tapa no busão pra passar uma informação massa, as paradas do dia a dia de cada um também, e animando a viagem da galera, a interação nos busão. Isso daí, com essa parada, eu me sinto muito feliz. Muito mais pelo fato de eu estar podendo participar do que qualquer grana que vá gerar, dinheiro. Se gerar grana depois, massa, ótimo. Mas só o fato de poder participar, estar com os caras, chegar num rolê, trocar uma ideia, fazer umas reuniões, produzir um material. Os caras estão produzindo também. E dentro disso também bolar outras ideias que vão ser fundamentais pro coletivo. A ideia da camisa começou pelo busão [nesse momento o Abraão mostra a estampa da camisa com o desenho]. Foi o ‘busão’ mesmo, foi no papel, pra remeter, realmente, à ideia de estar tramando no busão, que assemelha a “repente”, “rap-em” “rep em movimento”. Eu achei uma junção massa pra isso, num papel mesmo, desenhei. Lembrei do dia no teatro, lá no Deodoro, evento de *hip hop*, vocês [olha para o grupo] saíram rimando. Aí fiz o desenho pros caras no dia, os caras curtiram, eu voltei pra casa e vetorizei, mandei pro bicho, revelou a tela. Fez as camisetas, fez adesivo também.

[Felipe] Aí começou a se consolidar um pouco mais, tipo, o que é o RAPEM como grupo.

[Obama] Começou a criar uma identidade, a gente criou uma logo, o Instagram e tudo. E movimentar outras paradas, também. Além de estar na rua, está movimentando, também, de outras formas. Passando a informação pra galera que não está no busão, mas já consegue ver de uma outra forma.

Apesar de não ser *rapper*, Obama contribui para o Coletivo Rapem com seus conhecimentos de *designer* gráfico e publicidade. Assim, produziu uma “marca” (Imagem 23) que ajudou a consolidar uma “identidade” para o grupo e serviu como intermédio para divulgação nas mídias sociais, além da produção e circulação de materiais como camisetas e adesivos. A formulação de uma “marca” foi fundamental para dá forma à identidade grupal do coletivo. demonstra como os integrantes, dividem suas funções, contribuem com suas habilidades e se especializam em determinadas funções. Disso se observa uma busca por “profissionalização” do grupo, em que os artistas assumem diferentes papéis, das habilidades gráficas de Obama às danças e rimas dos *MC’s* (MACQUAL, 2013; DUTRA, 2007).

Imagem 23 – Logomarca “Coletivo Rapem”



(Fonte: @coletivorapem *online* – Instagram, 2018)

Logo, a colaboração de Obama se voltou principalmente para dar mais visibilidade e identidade ao grupo, no ciberespaço, através das publicações nas redes sociais, assim como na atuação dos *MC's* nas ruas, que vestem e divulgam a marca do coletivo nos ônibus e espaços que frequentam. Esses produtos, como fica implícito na narrativa de Obama, colaboram para atribuir uma maior seriedade ao movimento e agregar valor, reconhecimento e visibilidade às atividades que realizam nos ônibus diante do senso comum, que geralmente estigmatiza essa vertente artístico-cultural.

Ele descreve como foi o processo criativo até chegar na “marca” acima, que partiu de um desenho feito à mão, aprimorado em um programa de edição de imagens e que serviu de vetor para publicidade e produção dos materiais. A própria palavra “rapem”, segundo descreve, surge de um *insight* que remete, ao mesmo tempo, à palavra “repente” e à sigla para “rap em movimento”.

Então, Abraão, também conhecido como Duende Verde, fala um pouco de sua história no *hip hop*:

Eu sempre fui pela música. Música é muito lindo, que é um bagulho que gente pode criar, e eu acho algo lindo! Eu não era, digamos assim, ‘rap’, eu fazia rimas. Aí eu estudava a parada de rima, marcava com a galera. Tanto que, eu me chamo Abraão, mas a galera me chamava de ‘bão’ de rima, tipo, fazendo um trocadilho, ‘bão’ do Santos Dumont, porque eu ficava rimando direto, eu amava fazer rima. E antes de rimar no ‘busão’, eu ficava em casa, rimando, tirava uma hora, ia pra casa da mina, ficava só rimando. Aí eu assisti aquele filme do Eminem, o *8 Mile*, que eu via ele tomando altos ‘porradão’ e continuava na batalha, de que a batalha reflete o que o cara tá passando na vida. Aí eu tomei uma seriedade no rap, que era do tipo poder passar uma mensagem. Aí eu pensei ‘vou participar da minha primeira batalha’, e como muitos caras daqui, eles foram para uma batalha que se chama Batalha da Guild, que é ali no Jacintinho, na praça do Mirante, quinta-feira, uma quinta sim e outra não. Minha primeira batalha foi com esse bicho [apontando pro Vita]. E eu ganhei, porque eu cheguei pra passar um mensagem. É uma

batalha que até hoje eu assisto e penso “caralho, ali eu botei sentimento”. E depois daquilo, continuamos as batalhas, comecei nas batalhas que rolavam em Maceió. Na Batalha do Banks o Jorge Baiano me chamou pra participar desse corre, que era subir nos ônibus, animar, ganhar uma grana e passar uma mensagem. E foi aí que eu entrei no Rap em Movimento. [Nesse momento pergunto sobre Jorge e eles me contam que ele se afastou para fazer outros corres]. A necessidade coletiva de mandar uma mensagem no ônibus e poder usar isso como meio de monetização, ganhar um dinheiro em cima, alegrar a viagem da galera que está assistindo, que é um dos nossos focos principais, que *rap* é entretenimento e arte, também. O rap ele tem uma imagem, do tipo, como a gente, até pelo nosso estilo, usar *dread*, bermuda, tênis. A galera já tem uma imagem. O *rap* já tem a imagem de que é de bandido, de que é de droga. A gente chega ‘a gente vai cantar um *rap*’ e o pessoal ‘pô, podia tá pregando a palavra de Jesus’. Mas a gente canta, essa galera, no final, escuta a gente falando, ‘a gente só veio aqui para divertir a viagem de vocês, porque o dia de vocês podia estar ruim, mas agora acabou de melhorar’. Essa é a nossa viagem, é o nosso compromisso.

Duende Verde chega no *hip hop* pela rima, pela poesia, pela música como meio criativo de expressão. Como diria Chomsky (1965 *apud* GONÇALVES, 2007), que revela o aspecto criativo da linguagem, mesmo com estruturas sintáticas finitas dentro de um idioma, as palavras possibilitam uma vasta gama de possibilidades de combinações e construções de sentidos. As analogias, trocadilhos e o ritmo presente nas rimas exige uma capacidade de articulação linguística característico do ser humano. E é disso que surgem as inovações epistemológicas na comunicação cotidiana, para além de estruturas gramaticais e léxicas.

Para além de um meio de transmitir e inovar ideias, “passar uma mensagem”, a linguagem é um veículo de expressão das paixões, ela emerge com uma carga de memórias, significações e emoções, como expresso na fala “ali eu botei sentimento”, o que revela o papel afetivo e libertador dessa ferramenta, de criar uma ponte entre o interno e o externo.

O filme *8 miles*, de 2002, que retrata a história do *rapper* americano Eminem conhecido por se destacar nas batalhas de rimas e por desenvolver uma forma de rimar mais acelerada, é referido como uma das principais inspirações que o introduziu ao *rap*, que o fez assumir o compromisso e a disciplina para desenvolver tais habilidades artísticas (ESCHER; RAPPAPORT, 2006). A Batalha da Guild, que até então acontece no Jacintinho, que batalhou junto ao Vita e ganhou a edição, é apontada como uma das primeiras oportunidades de botar suas habilidades a prova, diante de uma plateia e de outros *MC*'s.

Para Duende Verde, oportunidade de fazer rimas de “busão” surge na Batalha do Banks, Ponta Verde, à convite de Jorge Baiano, que é considerado o fundador do

movimento, mas que posteriormente se afastou para desenvolver outras atividades. O grupo cresceu e deu continuidade à proposta. E Duende Verde faz uma observação interessante, pois fazer *rap* no “busão” é uma forma de apresenta o gênero artísticos para pessoas de outros campos de legitimidade, que muitas vezes não gostam ou não conhecem o *rap*, ou que possuem preconceitos de considerar o gênero como música de “bandido” ou discriminar a aparência do jovem que usa *dreadlocks* e roupas folgadas, mas essa exposição, “dar a cara à tapa”, como disse Obama, contribui para reverter esses estigmas.

Quando todos concluíram seus depoimentos, eles falam em coro para a câmera “Rap em Movimento!” e fazem uma roda de *freestyle*:

[Felipe] Salve aí pra todas as batalhas, Batalha da Guild, Batalha do Pinheiro, Batalha do Formigueiro, Batalha da PST, Batalha Marginal, Batalha do Aero, Batalha da AMAJO, Batalha da Ipioca, Batalha da GM.

[Abraão] E o *rap* na cidade não para, só cresce, cês vão ver ainda.

[Vita começa no *beatbox* e Felipe puxa a roda de *freestyle*]
Mandar um *freestyle* agora na frente da câmera - pra você ver
Mas não gosto dos caras que estão na câmera dos deputados e por nós - nada faz
Eu vim aqui e trago boa rima,
Eu vim aqui e alegre o seu dia
Ele é o Vita no *beatbox*,
É o Rap em Movimento,
Movimentando a cultura *hip hop*

[Abraão]
Ahm, cultura *hip hop* aqui em Maceió
Tudo melhor na hora, mas depois não pensa que podia até fazer melhor
Isso não compensa, chega lá e arrasa,
Isso que a galera pensa
Pô, tia, eu não ia lhe roubar, mas a sua atenção e o coração, eu levei
E depois que a gente desce, elas pedem mais,
Mas eu falo e passo essa minha vez

[Skinny]
Então, pega a visão,
Eu não deixaria agora de fazer *show*
Olha só, meu camarada
Aqui e agora fiquei até voltar pra casa
Com uma rima que expresso com o coração
Tenho certeza que meu papel no ‘busão’ foi bom
É isso mesmo, olha só, essa é a ideia
É um sorriso e as vezes essas moedas

[Rato]
É as moedas que a gente faz
No ritmo fazendo rima no ‘busão’, na frente e atrás
E vindo aí mais um conselho
Digo que a moça tá bonita passando batom vermelho
Enquanto eu vou fazendo a minha rima no ‘busão’

Fazendo essa cultura, a arte da improvisação
Enquanto eu faço rima, isso não é moda
Eu vou fazer um *rap*, diz que o Rato é foda.

Começam mandando os “salves” para as batalhas de rimas de vários pontos da Cidade, que são parte do circuito desses jovens e dão o suporte para o fomento da cena e o encontro dos artistas. Então Vita improvisa a base sonora com o *beatbox* e Felipe entra com as rimas. A demonstração que fazem, simulando como performam nos ônibus, deixa evidente algumas estratégias para rimar, que pega elementos do ambiente e faz conexões com as mensagens que querem passar, a exemplo do trocadilho entre “câmera”, se referindo ao equipamento de filmagem que eu estava em mãos, e a “câmara” dos políticos, que manda uma mensagem de crítica. Depois apresenta a proposta do Coletivo de entreter a viagem dos passageiros e trazer boas rimas.

Abraão se apresenta como parte do movimento *hip hop* e a possibilidade de melhorar suas habilidades artísticas com a prática constante dentro da cena. Então ele traz uma situação hipotética de uma “tia” no ônibus que expressasse sinais de desconfiança e simula uma rima que usaria para “quebra o gelo” e cativar a passageira em “Pô, tia, eu não ia lhe roubar, mas a sua atenção e o coração, eu levei”.

Skinny apresenta em suas rimas como um *show* feito nas ruas, como um papel satisfatório para ele como artista no papel que exerce dentro do “busão” para com a ideia de conquistar um “sorriso e as vezes umas moedas” como sinal de reconhecimento do público de que teve um bom desempenho.

Rato pega o gancho na palavra “moedas” recitada por Skinny para desenvolver sua rima. Então ele simula sua interação com os passageiros: “E vindo aí mais um conselho/Digo que a moça tá bonita passando batom vermelho”. A “arte da improvisação”, como expressa na performance, parece se desempenhar justamente nesse exercício de interagir com o meio ao seu redor e elaborar rimas com os conteúdos de suas memórias, como *insights* que surgem da “ponta da cabeça”.

A demonstração de *rap* improvisado ilustra como se dá a relação ator-plateia performada nos transportes coletivos, que mobiliza um conjunto de habilidades criativas através da linguagem e da estética dessa vertente artística para interagir com o público dentro desses quadros de interações (GOFFMAN, 2002; CHOMSKY, 1965 *apud* GONÇALVES, 2007).

Dedico os tópicos seguintes para expor sobre as produções culturais e coletivos de *hip hop* protagonizados por mulheres. De antemão destaco que há peculiaridades nas reivindicações femininas no *rap*. Diante de um gênero artístico dominado por homens, muitas vezes com letras sexistas, que degradam a imagem e objetificam o corpo feminino, a inserção das mulheres no *rap* surge, muitas vezes, como uma forma de expressão, protesto e resistência a esses estigmas sociais vivenciados por pelas mulheres, também tão presentes nesse e em outros segmentos artísticos.

Início com a entrevista que realizei com Alyne Sakura. Já tinha presenciado sua atuação no *hip hop* como *MC* e, principalmente, na produção cultural e nos meios de comunicação através da “marca” Blog da Sakura, o que me leva a procurar contato com ela. Nos encontramos no dia 9 de outubro de 2018 no Quintal Cultural, Bom Parto. Na ocasião acontecia o lançamento do Coletivo Covil, um grupo de mulheres do *hip hop* que abordarei no próximo tópico, evento em que Sakura estava como apoiadora. Ela relata um pouco sobre sua trajetória na cultura e os primeiros contatos com o *hip hop*:

Eu me envolvi com a cultura no Quintal Cultural, com o Rogério, Tonho, Ângelo Correia, Antônio Severino. E até então era só produção, meu trabalho como atriz. Já cantava regional com o Rogério todos os sábados, abrindo a programação. Foi quando eu vi a primeira vez uma apresentação de *rap* mesmo, eu “peraí, o que é isso?”. E nesse mesmo ano Zazo veio com o pessoal e fez uma oficina de *breakdance*. O Zazo que era da Posse Atitude Periférica, o berço do *hip hop* alagoano. Quando eu soube o que era o movimento *hip hop*, com os quatro elementos, eu pensei ‘se eu for oferecer um Coco de Roda a galera da perifa não vai querer ouvir, os jovens não vão querer ouvir um coco de roda, a galera não vai querer prestar atenção no teatro’. Veio o movimento *hip hop* com quatro possibilidades! É o *breaking*, é o *rap*, é o *graffiti*, a vibe do *DJ*, é isso que eu quero pra mim, eu vou conseguir trocar ideia com a galera. Eu tentei dançar *breaking*, não deu certo. Aí eu fui ser grafiteira, eu faço um coração muito bem. Tentei ser *DJ*, mas equipamento é caro, o bagulho de investimento é foda. Foi quando eu ‘ei, Alyne, bora cantar *rap*’, só que a tensão não era *rap*, minha *vibe* também não era *rap*. Aí foi quando veio o quinto elemento – que, na real, eu não acredito que exista um quinto elemento, que seja o principal do movimento, então ele não é um elemento, ele é um fundamento do *hip hop* – que é o conhecimento. Aí eu fui comer história, *brother!* O Zazo me empurrou, eu tive um relacionamento com o cara, e acabei vivendo o *hip hop* todos os dias. Aí veio a proposta de cantar *rap*. Junto com Alyne Sakura, Arielly Oliveira e Negra Pyll. A gente fez o Império Feminino e foi o primeiro grupo de *rap* feminino alagoano. Cantamos num evento para mais de mil pessoas, que foi no evento de cultura lá na orla. Não tinha nem dois meses de grupo, a gente estava aqui, assim, ó [e gesticula com a mão trêmula, reproduzindo o nervosismo que sentiu na hora da apresentação], vendo aquela multidão de gente, mas foi foda! E aí eu não consegui parar mais. Daí um tempo o grupo acabou, se desfez. Eu mantive toda a agenda do grupo, só que representando aqui nas escolas, porque nosso trabalho era para além de *shows*, sempre tinha uma

ideia de formação envolvida. Cumpri a agenda enquanto Império Feminino e depois segurei como Alyne Sakura. E gravei um som, puta que pariu, quando eu me ouvi eu falei 'essa galera é doida pra me chamar pra canta', só tenho amigo filho da puta, porque ninguém me disse 'ei, Sakura, vá tirar foto, vá dá palestra', porque não gostei de me ouvir. E não quis mais saber, não, de cantar. Hoje em dia eu só palestro, dou oficinas de formações, dou oficina de comunicação, a proposta de levar o *hip hop* enquanto ferramenta de transformação.

Conforme relata, Sakura já assumira um compromisso com o fomento cultural nas periferias, principalmente voltado à cultura regional do Coco de Roda e na atuação com performances teatrais como forma de conscientização e educação popular. Ao procurar entrevistas disponíveis na *internet* (TVE Alagoas *online* – YouTube, 2012) encontro registros da atuação do grupo Sol Nascente, composto por nomes como Rogério Dias, Ângelo, Antônio, Nena, Alyne, entre outros integrantes, que promoviam as mencionadas atividades culturais desde 2007 nas ruas e, posteriormente, no Quintal Cultural, localizado no bairro Bom Parto, Zona Sul de Maceió.

O espaço passou a recepcionar outras atividades como aulas de capoeira, percussão, bem como oficinas das vertentes artísticas do *hip hop*, principalmente por intermédio da P.A.P, o que despertou o interesse de Alyne Sakura por perceber que tais atividades possuíam maior adesão de crianças e jovens periféricos. Disso, a interlocutora relata que passou a experimentar os quatro elementos do *hip hop*. O que ela descreve como “fundamento do *hip hop*”, o quinto elemento, é a “consciência” ou “atitude”, ou seja, o posicionamento e compromisso assumido dentro do movimento, que Moassab (2008) também assinala em sua pesquisa com o *hip hop* nacional.

Do contato com o *hip hop* Alyne passou um tempo como *MC* integrante do grupo de *rap* Império Feminino junto com Negra Pyll e Arielly Oliveira, que afirma ser o primeiro grupo de *rap* feminino no Estado. Quando o grupo se desfez, Alyne manteve a agenda de atividades socioeducativas e de produção cultural com a “marca” do grupo e depois criou sua própria “marca” como Alyne Sakura. Desde então ela passou a atuar como produtora cultural, comunicóloga e com registros fotográficos e audiovisuais do *hip hop*. Com isso, pergunto se ela tinha alguma formação profissional na área da comunicação social, considerando o papel que ela assumiu dentro do movimento, em que ela responde:

Porra nenhuma! Estudei até a sétima série, paguei 1800 contos pra fazer uma prova agora, pra ver se eu passo. Mas a escola, o que eles vinham passar pra mim, eu já estava três vezes mais na frente. Eu fui mãe com 15 anos, então durante esse período eu larguei a escola mesmo, tive que cuidar da

minha filha, fui me envolver com cultura (mas estudem, pessoas, estudem!). Assim, eu saí de dentro da escola, mas estava tendo formação política no Quintal. Me formei como arte-educadora, pela rede RECID [sigla do projeto “Rede de Educação Cidadão”, vinculada ao Instituto Paulo Freire e ao Fórum de Combate à Violência]. Paulo Freire que me formou, pega aí meu canudo!

Diante da pergunta, Alyne comenta que teve que abandonar os estudos por causa da gravidez durante a adolescência. Wivian Weller (2005), em seu estudo sobre a presença feminina nas subculturas juvenis, problematiza as questões que envolvem os papéis e identidade de gênero nessas formas de mobilizações. Nas cenas culturais, associações em estilos de vidas jovens, a participação feminina é invisibilizada tanto nos estudos sobre o assunto quanto na presença efetiva dentro dessas atividades. A gravidez na adolescência é um desses impedimentos, já que as expectativas sociais recaem muitos mais sobre o sexo feminino nas atribuições relacionadas à maternidade. A transição entre as atribuições socialmente definidas como fase da juventude, que envolve os estudos, a curtição, a rebeldia, a intensidade e o imediatismo, para a fase adulta, que traz responsabilidades como trabalho e familiares, repercutem com maior peso sobre as mulheres do que sobre os homens.

Porém, mesmo diante desses impecílios que afetam principalmente as mulheres jovens, Alyne se dedicou ao fomento de atividades culturais e socioeducativas nas periferias. Disso, ela menciona sua formação prática, obtida do exercício e da experiência empírica acumulada com intervenções socioculturais, desenvolvida nas ruas, sem o aporte de conhecimento acadêmico ou profissionalizante. Esse senso prático é característico da cultura *underground*, do faça-você-mesmo, que contrasta com as tendências do *mainstream* e dispensa a necessidade de profissionalização para o exercício das atividades que se propõem.

Menciona que a formação que teve para atuar com trabalhos socioeducativos e culturais nas periferias foi pela Rede de Educação Cidadão, do Instituto Paulo Freire, que agrega nacionalmente diversos agentes, entidades e movimentos sociais em torno da proposta de dar assistência a grupos vulneráveis (pobres, jovens, negros, indígenas, LGBT's, mulheres, etc.), alinhada com as lutas contra-hegemônicas. A RECID atua de maneira sistemática, autônoma e horizontal por todo o território brasileiro, através de células estaduais, na promoção de cultura, educação, trabalho e renda na Economia Solidária e de organização popular na luta por direitos sociais. A relação do *hip hop* com ONG's, política e atividades culturais e socioeducativas explica a afinidade que Sakura adquire ao ser introduzida a esse universo, diante da

possibilidade de usar o movimento como recurso de atuação nas periferias (RECID *online*, 2018; CAMARGOS, 2010).

Então, Alyne continua o relato:

Movimento cultural, em 2006. Eu cheguei no Quintal pra fazer teatro, no outro dia o Rogério estava me botando numa performance ganhando 'mixa'. Eu comecei ajudando a produzir o Quintal Cultural aos sábados – que era todos os sábados, mais certo que missa – tinha atração e de repente, estava produzindo eventos. Foi quando eu comecei a ter uma formação política. Toda a vez que eu queria falar, não tinha espaço pra eu falar e quando eu falava, eu estava representando o Quintal. Mas aí tinha a ética do Quintal Cultural, da educadora do Quintal Cultural, e tinha Alyne Sakura, que é a Sakura de revolta, de tsunami. Aí foi quando surgiu a *vibe* de fazer o *blog*. O *brother* chegou assim 'aí, amor, tu fala bem pra caralho, faz um *blog* pra tu!'. E no dia 24 de janeiro a gente colocou no ar o Blog da Sakura, que fez oito anos de resistência. O maior ponto de referência de comunicação cultural e periférica do Estado. Eleito três anos consecutivos espaço que mais promovia atividades culturais e dava apoio. Então o Blog da Sakura veio e “bum!”, foi do caralho. E se achar ruim, eu faço outro *blog*. Mas aí eu cansei de ficar no *blog*, que eu falava muito, aí a gente foi pra rádio. Depois da rádio foi pra TV e o Conexão ficou ali, dois anos, mantendo o Conexão Periferia (que era um braço, uma extensão do *blog*) com a proposta de dar visibilidade aos artistas e à cultura periférica, mas sempre com o contexto político, tem lá o pé na política.

Conforme comenta, sua formação política se deu através do Quintal Cultural. Porém, na busca por maior autonomia, ou seja, por desenvolver melhor suas potencialidades e objetivos específicos na atuação com a “cultura periférica”, ela rompe com as atividades dirigidas pelo Rogério Dias e se envereda na criação de sua página na *web* Blog da Sakura (Imagem 24) por volta de 2010. Através da “marca” ela aprimora suas habilidades comunicacionais com trabalhos textuais, registros fotográficos, videográficos e produções de eventos (MACQUAL, 2013).

Imagem 24 – Logomarca “Blog da Sakura”



(Fonte: Blog da Sakura *online*, 2018)

Além do *blog*, Sakura passou a atuar nas mídias tradicionais como comentarista na Rádio Comunitária Eleitoral FM e na TVCOM Maceió com o programa Conexão Periferia (Imagem 25), cuja programação está disponível no YouTube. Os

meios de comunicação como TV's e rádios comunitárias e a *internet*, são recursos recorrentemente apropriados pelo *hip hop* como forma de circulação de informação e fomento da cena local. Outra observação interessante é o nome escolhido para seu programa na TV comunitária, “conexão periferia”, que traz indícios da proposta do projeto: promover a circulação de conhecimento, de bens culturais e o fortalecimento dos vínculos nas periferias; o que se coaduna com as pautas e objetivos colocados do movimento *hip hop* (MOASSAB, 2008).

Imagem 25 – Logomarca “Conexão Periferia”



(Fonte: TVCOM Maceió *online* – YouTube, 2016).

O programa era dedicado à divulgação dos bens culturais de dentro e fora do Estado como as produções, espaços e eventos de vários segmentos artísticos locais, feiras de livros, vinis, roupas, acessórios, moda e culinária de produção e distribuição independente, entrevistas com artistas, produtores e ativistas políticos e culturais, entre outros conteúdos.

Então, Alyne dá mais detalhes de como se deu sua inserção nesses veículos de comunicação:

Tudo do meu bolso, *brother!* 'Cê é louco!? Eles disseram: “me manda um *release* teu”, isso em 2014, pediram o *release*. Sem apoio nenhum. Desde pagar 200 contos por mês na rádio, pra estar pagando a rádio. Me garanti ainda na rádio durante seis meses. Só que, assim, além da Rádio Comunitária Eleitoral FM, tinha o lance de ter a rádio *online*. Tinha a *webcam*, ficava lá, trocando ideia com a galera e a galera pirava no bagulho. Até que foi na época que estava rolando a discussão sobre o plebiscito pra uma reforma política e eu recebi Luiz, que é da Corrente do Trabalho, é da TVCOM Maceió. E ele “oi, tá fazendo o que aí na frente dessa câmera ?” e eu digo “pô, tem uma galera aí dos Estados Unidos, tem uma galera de Aracajú, tem a galera de Pernambuco, tem uma galera aí me vendo”. E falou “oh,

interessante !” e numa outra semana foi ver o meu programa *online*. Tem a *vibe* da comunicação, tu sabe como dialogar com a galera tanto da favela... Porque para dialogar com a favela eu vou chegar com o que? Com argumentos acadêmicos? Vou chamar o cara pra fazer uma análise de conjuntura? Ele vai olhar pra minha cara e fazer “heim ?!”. Não estou fazendo nada. Eu tinha essa pegada, conseguia dialogar com a galera de todos os públicos. A gente colou na TV também, mas a gente não ganhou espaço. O programa saiu do ar, mas devendo mil e pouco de todos os corres, porque além de pagar tudo do programa, o meu câmara, o Benny, ele era voluntário, eu, voluntária. Era “eu-quipe”, tá ligado? Enfim, acabou que não aguentamos, fiquei devendo aí mil contos, tive que correr atrás disso. E a gente vê muita gente abraçando, mas aí “ah, que massa, vamos lá cobrir o evento lá no Quintal Cultural”, aí chego “Ibrahim, tem o transporte? – Tenho não...” e no outro dia tu passa na minha porta e me chama pra tomar uma e eu digo “oxi, cadê o fortalecimento? “. Aí não aguentei o rojão e tive que sair.

Na declaração fica nítida as limitações que enfrentam no trabalho de produzir e divulgar conteúdo sobre a cultura local enfrentam, mantidos com recursos próprios e trabalho voluntário, com pouco ou nenhum apoio e incentivos externos, que a fez interromper a programação na TV e na rádio tradicionais. Também conta sobre o uso das mídias sociais para a circulação de informações através da rádio e televisão *online*. Porém, ela menciona que pretende dar continuidade com o programa Conexão Periferia num futuro próximo, quando tiver melhores oportunidades e condições de financiamento.

A continuidade de seu trabalho na comunicação da cultura periférica se dá principalmente através de seu *blog*, sobre o qual acrescenta:

O *blog* continua com a mesma pegada. Agora, no começo do ano, estou focando no lance de formar, porque eu preciso de um canudo, caralho! Eu preciso provar que eu já sei fazer o que eu já faço há 10 anos! Há anos que estou fazendo o bagulho, só que eu preciso de um papel pra provar que eu sei fazer isso, pra galera respeitar. É uma pena, que é pra embaçar mesmo, mas eu vou pegar o canudo. Aí eu vou dizer “e aí, dona Edilena” (minha mãe) “toma esse canudo aí” e ela vai dizer “você é foda”, e eu vou dizer “toma, sociedade !” e pronto. Passei o ano inteiro fazendo supletivo, foi uma merda, porque durante todo o ano letivo eu só fui em uma aula de história e duas aulas de geografia e não tinha mais nenhuma outra matéria. Só tinha matemática, português e ciências, pra concluir o que é duas séries em um ano. Paguei o bagulho, aí “bora fazer o ENEM”. Você não aprende caralho nenhum em seis meses não. E pro *blog*, eu já tenho uma agenda do Blog da Sakura durante esses oito anos, então, atividades fixas. Esse foi o primeiro ano dos oito anos que eu não fiz o aniversário do *blog*. Mas, também, no dia do meu aniversário, oito anos sem curtir a minha *vibe* de aniversário, resolvi fazer o corre, eu não fiz evento. Mas os ‘sakuritanos’ e ‘sakuritanas’ (que são os seguidores e as seguidoras) fizeram um encontrinho. Fui pra Rio Largo comemorar o aniversário do *blog* com a galera, fui pra Palmeiras dos Índios, fui pra Penedo. Encontrei com uma galera, também, lá em Ipioca, fui pra Barra de São Miguel, rolou uma paradinha que a galera de cada região fez o encontro que foi do caralho.

Apesar de já ter domínio e experiência prática com comunicação e produção cultural, Alyne relata a necessidade de ter o diploma superior para ser reconhecida como profissional pela sociedade. Em conversas ela comenta que espera ter um campo maior de possibilidades para continuar atuando no ofício, mas dessa vez em uma TV aberta ou em alguma estrutura que ofereça maior suporte técnico. O trabalho de Sakura nos meios de comunicação, segundo afirma, permitiu que construísse uma rede de contatos para além das redes locais, mas com pessoas de outros estados e países. Também comenta que conquistou reconhecimento e admiração de seguidores mais fieis, os “sakuritanos/as”, que em 2017 organizaram festas em várias regiões do Estado para comemorar o aniversário do *blog*.

Nas redes locais ela mantém a conexão, apesar de ter seus projetos próprios, com os diversos grupos que já participou como produtora cultural, conforme relata:

O Blog da Sakura tem a *vibe* geral. Porém, como não tem apoio, não tem porra nenhuma, a gente trabalha onde está mais perto. O Quintal Cultural é o meu ponto de socorro. Pra fazer alguma coisa, eu sei que o Quintal Cultural vai estar aberto, tanto pela minha história dentro do Quintal Cultural, como a história do Quintal Cultural pro movimento cultural. Então aqui, praça Santa Tereza, a própria Vila Brejal, já que eu sou da P.A.P, que é a *posse* mais antiga de *hip hop* de Maceió.

Os principais pontos de atuação, devido à facilidade para o deslocamento, é o próprio “pedaço”, nas proximidades de onde mora, na Zona Sul, como a Praça Santa Tereza, o Quintal Cultural, Vila Breja (P.A.P). Uma reflexão que me surge, também em concordância com a abordagem socioantropológica desenvolvida ao longo da pesquisa, é que muitas vezes as rupturas e diminuição das intensidades afetivas que decorrem no processo de expansão dos movimentos culturais não desligam totalmente suas conexões. A história, as memórias pessoais e coletivas, afetos e territórios partilhados deixam marcas nas subjetividades e aberturas para rearticulações noutros momentos oportunos (MAGNANI, 2005; DELEUZE; GUATTARI, 1997).

Provoco-a para falar de como se deu a produção do documentário “Cultura Hip Hop Vive em Alagoas”, de autoria sua e de Zazo, em que ela responde:

Foi o prêmio Preto Ghoz de Hip Hop. Quintal Cultural foi contemplado na época, aí rolou oficinas, a gente pagou aos oficineiros, às outras meninas do *breaking*, compramos equipamentos, colocamos o primeiro piso, que todo mundo sabe que era esburacado. E o Zazo, também, que inscreveu o projeto, ganhou. E a gente trabalhou acho que foi um ano e meio, ou foi dois anos, trabalhou dentro do documentário.

O referido prêmio Preto Ghoéz, nome dado em homenagem ao ativista político cultural nordestino do *hip hop* Márcio Vincente Góis, é um financiamento do Ministério da Cultura para o fomento cultural da vertente artística (Rap Nacional *online*, 2010). Como dito por Sakura, prêmio contemplou a reforma do espaço Quintal Cultural, pagamentos dos oficinairos, a compra de equipamento e o financiamento do documentário. A produção audiovisual fez um apanhado histórico dos quatro elementos do *hip hop* no Estado, trazendo depoimentos de vários artistas locais engajados no movimento. Ela se queixa da ausência da participação das MC's femininas no projeto por rinchas internas, que, segundo ela, seria uma oportunidade de reforçar a representatividade feminina na cena do *rap* local, mas que o trabalho foi satisfatório.

No evento que nos encontramos, Sakura menciona que estava contribuindo com a apresentação do *slam* e com o sorteio de um *mini book* de ensaio fotográfico. Disso, trago a cobertura da inauguração do Coletivo Covil no Quintal Cultural, que ocorre no mesmo dia (9 de outubro de 2018).

Tomo conhecimento desse coletivo de *hip hop* feminino pelas divulgações nas redes sociais, principalmente pelo Instagram (@coletivocovil), no fim de 2018. Anunciavam o lançamento do grupo, que contaria com atividades de *slam* poético, apresentações de MC's, palestras de ativistas feministas e a apresentação do videoclipe Dissparadas, tudo protagonizado apenas por mulheres.

Faço contato por mensagens na página do Instagram do Coletivo Covil (Imagem 26), em que aviso meu interesse em conhecer a formação e a proposta do grupo para a pesquisa. Marcamos a entrevista para o dia e local de inauguração.

Imagem 26 – Logomarca “Coletivo Covil”



(Fonte: @coletivocovil – Instagram, 2018)

Foi cobrado ingresso no valor de 5 reais e 1kg de alimento não perecível. O espaço estava decorado com fotografias de diversas *hip hoppers* mulheres de Alagoas, poesias e arte-colagens penduradas em varais e nas paredes (Fotografia 17). Sobre as mesas haviam *zines*, livros, adesivos, camisetas e acessórios à venda, bem como a presença de mulheres ofertando amarração de turbantes e penteados afro. O evento começa com discotecagem da DJ Lyah Luk, seguido do “sarau das minas” com premiações para as classificadas, apresentação das integrantes do Covil e da MC Alice Gorete, as palestras com representantes do movimento de mulheres negras e, por fim, a exibição da *cypher* Dissparadas no retroprojeto.

A realização teve apoio da produtora cultural e ativista do movimento negro e feminista Keka Rabelo, da esteticista Afro Yalla, do Blog da Sakura e do Nego Tizil Tattoo. O *flyer* do evento (Imagem 27) foi produzido em arte-colagem por Polly Lins e Luana Marcelino.

O coletivo é composto pelas integrantes Janny Li, Mamiwatta, Nick Ellen, Arielly Oliveira, Polly Lins e Emily Olliveira, que desempenham performances como musicistas, poetisas, *MC's*, *beatmarker*, artistas plásticas, entre outras atribuições. Com a chamada “de 1 à 1000 [plateia responde]: somos Covil!”, o coletivo das minas marca sua chegada na cena *hip hop* alagoana.

Imagem 27 – Flyer do lançamento da *cypher* Dissparadas



(Fonte: Coletivo Covil *online* – Facebook, 2018)

Fotografia 17 – Arte-colagens de Polly Lins



(Fonte: @coletivocovil *online* - Instagram, 2019)

Ao final do evento procuro as integrantes para entrevistar. Das seis componentes, apenas cinco permaneceram até o final, com exceção de Nick Ellen que teve que sair para cuidar dos filhos. Arielly Oliveira, apesar de se dispor para o registro fotográfico (Fotografia 18), também não pode permanecer para dar seu depoimento, pois estava com uma criança de colo e teve que sair em seguida.

Fotografia 18 – Integrantes do Coletivo Covil no Quintal Cultural



(Foto: Ibrahim Serra Barroso, 2018)

Propus uma entrevista coletiva gravada em áudio com todas as presentes reunidas e sugeri que elas começassem se apresentando. Quem começa a fala é Ana Catarina (Mamiwatta), seguida de Janielly (Janny Li), Emily Olliveira e Polly Lins:

Eu sou nova nesse corre de *hip hop*. Antes eu era só espectadora, apenas, e agora eu tô ativa dentro do movimento. Eu comecei com o Coletivo GDG [Guerreiros do Gueto], que é lá de Rio Largo, na cidade que eu moro. E surgiu a oportunidade criar esse coletivo, Covil, junto com as meninas, maravilhosas, com Arielly e com a Nick, que infelizmente teve que ir embora. Até então não era uma ideia de fazer um coletivo, era pra fazer um som, mas a gente foi desenrolando isso. Eu escrevo, faço música, faço poesia, eu sou batuqueira, faço parte de um coletivo de maracatu, e tô aprendendo a fazer uns *beats*.

[Janielly Janny Li] Eu já escrevia, tinha uma banda de *punk-rock* [banda CIA, Construção da Identidade Alternativa, composta por um trio de mulheres], só de meninas, também. Eu passei por um momento difícil na minha vida e vi que escrever era a forma que fazia eu melhorar. Então por isso que também eu comecei a canta e escrever letras, eu gosto demais de escrever poesia. Antes eu só ouvia, também, sempre gostei muito de *rap*. Mas agora eu mesmo tô fazendo minhas letras.

[Emily Olliveira] Já tem uns anos que acompanho o movimento *hip hop* e de rap aqui em Alagoas. Só que eu não canto nem escrevo. Daí, minha intenção no coletivo foi somar com as meninas, já que sou feminista, e aí eu entrei para quebrar esses paradigmas.

[Polly Lins] Eu também não canto, eu não estou diretamente inserida no movimento *hip hop*. Mas sempre houve a necessidade dentro de mim, por acreditar mesmo que eu precisava sair da bolha. E eu me refiro ao feminismo, acredito que o combate tem que vir dentro da periferia, as mulheres periféricas são as que mais precisam. E, pensando assim, conhecendo outras mulheres que já estão inseridas nesse meio, a gente se juntou para unir forças e combater o machismo e a luta de classes também.

Ao se apresentarem, elas falam um pouco de suas atribuições dentro do coletivo. O grupo é composto por quatro *MC's*: Janny Li, Mamiwatta (que também é *beatmaker*), Nick Ellen e Arielly Oliveira. Emily fez algumas falas durante o evento e contribuiu na organização, enquanto Polly fez o trabalho artístico com arte-colagem e também fez algumas falas e fortaleceu na organização do evento. O trabalho coletivo, cujas as integrantes e apoiadoras contribuíram cada uma com suas habilidades e atribuições

Os temas tratados giraram em torno da luta feminista e dos estigmas que as mulheres vivem na sociedade, principalmente as negras e periféricas. Assim, para o coletivo, o *hip hop* é referido como um meio artístico-cultural de expressão e fortalecimento de vínculos, principalmente com a cultura periférica, porém, dedicado ao fomento das pautas e protagonismo das mulheres na cena. Como relatam, a ideia

do coletivo surge a partir do projeto de lançar um *rap* de mulheres, no formato de *cypher*, mas que se desenvolve na proposta de atuação político-cultural permanente.

Peço mais detalhes de como se conheceram e formaram o coletivo, em que elas relatam:

[Mamiwatta] Na realidade a primeira ideia era fazer um som separado. Não era comigo, era com outras pessoas: Janny estava inclusa, Nick Ellen também, Arielly; e esse som tinha ficado em *stand by*. Aí depois surgiu essa junção minha e das meninas que faziam essa luta. E quando estava discutindo a respeito dessa ideia a gente viu a necessidade de fazer um coletivo, a música seria o nosso primeiro evento, a nossa primeira divulgação enquanto atividade de coletivo. Aí as meninas vieram pra somar: Polly, Emilly, e veio para contribuir com nosso corre.

Conforme Mamiwatta assinala, o projeto de fazer um som estava latente, até que ela se junta ao grupo e das conversas surge a ideia de fazer o coletivo, o que agregou mais gente na proposta. Disso, a produção musical passou a ser o gatilho inicial para o lançamento do coletivo que culminou na organização do primeiro evento no Quintal Cultural.

Pergunto sobre os projetos que elas pretendem desenvolver a partir desse início como coletivo:

[Polly] A ideia é essa, o corre dentro do *hip hop*, porque é o meio mais próximo da periferia, levando a arte e a representação.

[Emilly] Eu acho que o que a gente busca é mais mulheres. Porque a mulher fica meio afastada e com medo de entrar no movimento. Mas vendo que tem outras mulheres elas vão se chegar.

[Polly] Dá oportunidade para que mulheres façam parte. E a gente, também, pensa em fazer outras atividades de roda de leitura, de conversa, dá todo o apoio, o suporte.

[Mamiwatta] Fazer parcerias, também, com pessoas que estão no corre e não fazem parte do Coletivo. A Sakura, por exemplo, ela faz muitos eventos, muitas rodas de conversas. E a gente, também, pretende juntar com ela, ajudar. Não só ela, mas as outras pessoas que fazem cultura.

[Polly] Espaço, mesmo, não tem assim. A gente tem que chegar arrombando a porta e bater de frente. Porque não tem espaço pra mulher. O Quintal é uma porta.

[Janny] Como a gente ainda tá em construção, futuramente a gente pretende fazer oficinas, até de orientação de saúde (que eu sou enfermeira). Como tem muitas meninas adolescentes que engravidam, a gente poderia tá dando uma reforçada nos métodos anticoncepcionais e dando as maiores orientações. A gente tá se construindo, ainda. Não vou dizer a você que amanhã a gente vai fazer outro evento. É uma coisa que a gente ainda tá vendo. Vai ter depois o *feedback* de como foi isso aqui, o que precisa pra

melhorar, o que tem que incluir, o que precisa sair. Então a gente tá se construindo aos poucos.

[Polly] E abertas pra quem quiser fazer parte.

[Janny] Que seja mulher, trans, lésbicas, pode colar com a gente que as portas estão abertas.

Pelo que se pode notar nos depoimentos, diante de um universo artístico machista, dominado por homens, as mulheres frequentemente podem se sentir intimidades e com pouca representatividade nesses espaços. Por isso, a ideia central do Coletivo é de agregar mais mulheres, abrir espaço para o protagonismo feminino e ampliar a discussão feminista na cena. Sendo um projeto, até então, recente, elas estão no processo de constituírem suas redes e parcerias, buscar reconhecimento, para ampliar as oportunidades e condições de atuação.

Fica nítido que a proposta do Coletivo Covil é uma articulação combativa que visa fomentar a inserção de mulheres na cultura *hip hop*. A dominação masculina, suportada por uma cultura patriarcal vigente, se constituiu no imaginário coletivo de um processo histórico que atribui superioridade e poder aos símbolos da masculinidade e inferioridade e submissão à femininidade. E esses tipos ideias atribuídos aos respectivos gênero se reproduzem nos corpos e nas relações cotidianas, repercutindo inclusive na participação feminina minoritária e invisibilizada nas culturas juvenis.

A própria atribuição social de papéis de gênero, em que os cuidados aos filhos recaem com maior peso sobre as mulheres, se torna mais um desses obstáculos. Esse estigma é revelado inclusive quando se constata que duas das integrantes possuem filhos, Arielly Oliveira e Nick Ellen, e é uma preocupação e um dos objetivos de atuação colocado por Jany Li, que afirma pretender trabalhar com educação sexual com as mulheres periféricas. E as articulações em torno de identidades que reivindicam o pertencimento a gêneros, etnias e classes surgem como formas de unir forças para proporcionar maior inclusão de grupos suprimidos nessas atividades e combater os estigmas sociais impostos a esses corpos (FREIRE, 2010; WELLER, 2005; ALMEIDA, 1996).

Algumas possibilidades de atuação, segundo elas, é promover debates, rodas de conversas, oficinas, principalmente focado nas questões das mulheres das periferias. Janny, já que é enfermeira, vê como possibilidade fazer campanhas de conscientização com as adolescentes sobre a gravidez precoce, educação sexual,

reforçar os meios de prevenção com métodos contraceptivos, por exemplo. Cada uma contribui com os recursos e saberes que possuem para fortalecer o movimento, principalmente dedicado ao público feminino das periferias. Nesses momentos iniciais elas ainda estavam se organizando, mas já deram os primeiros passos para fazer o balanço dessa experiência e aprimorar as próximas ações.

Procuro saber como elas fazem para se reunir e debater suas questões:

[Janny Li] Primeiramente a gente começou virtual, na verdade. Porque como eu moro em Palmeiras dos Índios, Mami mora em Rio Largo, Polly mora na Santa Lúcia, Emilly mora na Serraria. Então, assim, são extremos e a gente conseguiu se reunir mesmo, todas, hoje. Mas todo o corre foi virtual. Até porque a correria do dia a dia, Nick Ellen mora no Feitosa, tem dois filhos, já não pode tá sempre, tem toda uma questão. Então a gente tá adequando aos poucos à nossa realidade, à realidade de cada uma.

Como visto, duas das integrantes moram no interior, Janny Li em Palmeiras dos Índios e Mamiwatta em Rio Largo, enquanto as outras membras moram em bairros distintos da Capital. Isso somado às correrias cotidianas, considerando ainda que Arielly Oliveira e Nick Ellen tem filhos, dificulta encontros presencial frequentes. Porém, se comunicando através da *internet* elas conseguiram organizar o evento, dividir as tarefas, mobilizar os recursos dentro das possibilidades e aptidões de cada uma. Essa ferramenta viabiliza a aproximação virtual e instantânea mesmo entre pessoas em pontos distintos do Estado, servindo como um recurso fundamental para a articulação dessas redes, como uma potencializadora desses encontros.

O *hip hop*, como movimento político-cultural, desde suas primeiras mobilizações tem proximidade com as demandas das minorias, desde como ferramenta de expressão e resistência dos povos negros e periféricos e, mais tarde, com a ampliação dos movimentos sociais e identitários, se alinha com as pautas feministas, LGBT, étnicas, regionais, etc. Na cena alagoana não é diferente. E os grupos que se formam acabam definindo suas prioridades e propostas, seja de fomento cultural, de lutas sociais e projetos socioeducativos (FREIRE, 2010).

No caso do Coletivo Covil, o ponto central é o feminismo e o protagonismo feminino no *hip hop*. Porém, suas ações podem se conectar com outras pautas. Por exemplo, ao acompanhar os desdobramentos do Coletivo Covil nas redes sociais, constato que os alimentos arrecadados no evento foram levados à comunidade indígena Xucuru Kariri (Fotografia 19), de Palmeras dos Índios-AL, por intermédio de Janny Li.

Fotografia 19 – Janny Li com a comunidade indígena Xucuru Kariri

(Fonte: @coletivocovil *online* – Instagram, 2019)

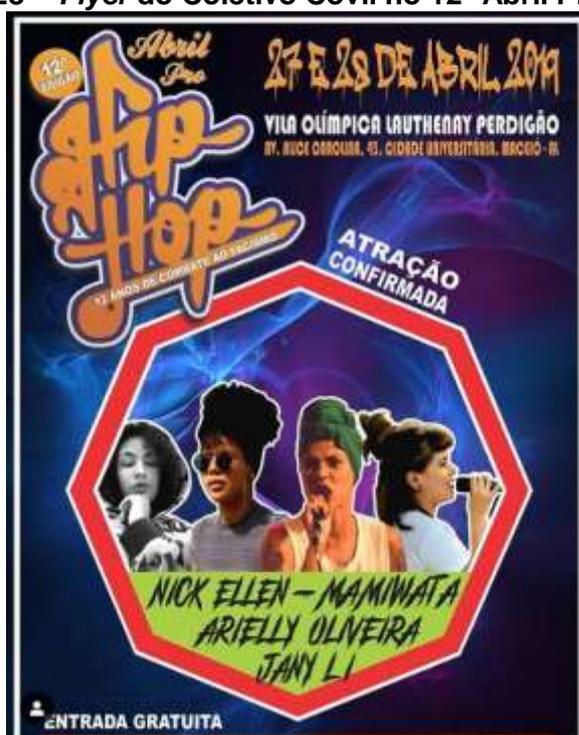
Assim, além do alinhamento com o feminismo e o foco em atuar dentro das periferias alagoanas com intervenções culturais e socioeducativas, o coletivo, em especial Janny Li, assume compromisso com as pautas étnicas dos indígenas, com os quais também afirma ter pertencimento identitário, tanto pela sua cidade natal quanto pelo parentesco.

Em 2019 o Coletivo Covil também marca presença na 12ª edição do Abril Pro Hip Hop (Imagem 28), de realização do Cia Hip Hop, com as MC's Janny Li, Mamiwatta, Nick Ellen e Arielly Oliveira. Também presencio atuações de Janny Li em sarais poéticos e de Arielly Oliveira (que já seguia carreira solo) em diversos eventos culturais em espaços públicos e casas de *show* de Maceió.

Alhures, o grupo de MC's se apresenta no Bar Panorâmico do Sesc Centro Maceió em maio de 2019, no evento Aldeia Palco Giratório (Imagem 29), dando continuidade à formação e estendendo suas parcerias e espaços de atuação.

Observa-se que o Coletivo Covil tem buscado ampliar suas redes, com parcerias com outras organizações de *hip hop*, produtores culturais, eventos e se inserindo em outros espaços, principalmente em apresentações como grupo de MC's (LATOIR, 2012).

Imagem 28 – Flyer do Coletivo Covil no 12º Abril Pro Hip Hop



(Fonte: @coletivocovil online – Instagram, 2019)

Imagem 29 – Coletivo Covil no Aldeia Palco Giratório



(Fonte: Coletivo Covil online – Facebook, 2019)

Assim, concluo esse capítulo para adentrar no universo do rap alagoano, com o intuito de apreender a diversidade de estilos e narrativas através da análise de algumas letras e videoclipes de produção local.

CAPÍTULO 3. ENTRE AS RUAS E MÍDIAS: OS SENTIDOS DO RAP ALAGOANO

Antes de começar, é preciso pontuar algumas dificuldades que tive para localizar e selecionar as produções de *rap* alagoano, tanto sobre os limites para ter acesso a materiais mais antigos, dos anos 1980 e 1990, quanto sobre o grande volume de materiais que estão disponíveis atualmente, principalmente na *internet*.

Ao conversar com Ari sobre se, em que medida e como gravavam as músicas no período que ele era mais envolvido com a cena do *hip hop* local, entre a década 1980 aos anos 2000, ele me relata que faziam tais registros em *tapes*, o que já é um empecilho tanto para o acesso quanto para a reprodução desses materiais, dado que as tecnologias que existiam na época hoje estão obsoletas e não são mais tão usadas.

A segunda questão é sobre a abundância de materiais audiovisuais que existem atualmente com a popularização da *internet*, o que torna o trabalho de seleção e análise das produções de maneira que contemplasse a todos extremamente dispendioso para uma única pessoa fazer em um curto espaço de tempo.

Portanto, tive que tomar algumas decisões sobre os critérios que eu deveria usar para seleção e análise desse material de maneira que contemplasse satisfatoriamente a pluralidade de estilos, performances e narrativas existentes nesse meio. De antemão, afirmo que não pretendo definir uma “essência” do que é ou deveria ser o *rap* alagoano, mas sim mapear a pluralidade que vai além de signos regionais, pois também há influências das redes nacionais e internacionais de *rap* e que muitas vezes dialoga com outras vertentes musicais. Contudo, o que defino como *rap* alagoano é o contexto que as músicas foram produzidas: por artistas que moram (nativos ou não) no Estado.

Por isso resolvi focar nas produções dos grupos de *rap* mencionados nas entrevistas e conversas que tive com. Ao longo da pesquisa, percorrendo pelas produções isoladas, pelas “coletâneas” e pelas *cyphers*. Realizo a busca na *internet* através das palavras-chave “*rap* alagoano” e “*rap* alagoas”, principalmente no YouTube, em que me deparo com nomes de diversas produtoras locais independentes, que muitas vezes, também, compõem grupos de *rap*, dentre *MC*'s e *DJ*'s, e algumas até que colaboram com as produções culturais nos espaços da cidade, a exemplo do KZbre, Febre do Rato, Sirva-se Cultura Alternativa, Mídia de Rua, Quinze Produções, Karma Marginal, U-Plano, entre outras, bem como os já mencionados estúdios Bang Crazy, do Frick, e o QG dos Manos, pioneiros em dispor

suporte para gravações de áudio e vídeo à cena de *rap* local. Vale ressaltar que além desses estúdios e produtores de mídia há vários *beatmakers* e *videomaker*¹⁰ individuais que dão suporte às gravações do *rap* local, mas, devido à vasta quantidade de pessoas, opto por não abordar.

Nessa sondagem inicial pude delimitar o que faz parte do que é considerado a “velha escola” e a “nova escola” do *rap* alagoano. Taperman (2015) classifica essas duas fases do *rap* nacional da seguinte forma: a “velha escola” é composta por uma geração de artistas que surgiram nos anos 80 e 90; a “nova escola” é caracterizada como a geração de *rappers* que surge a partir dos anos 2000.

Porém, percebo a necessidade de delimitar um recorte temporal diferente para o caso de Alagoas, diante das particularidades do processo de desenvolvimento da cena *hip hop* local. Para a “velha escola” local delimito o período de 2000 a 2010, enquanto que para a “nova escola” considero os grupos que surgem a partir de 2010.

Essas distinções que constato nos desdobramentos do *rap* nacional e local me remeteu à ideia das “variâncias inter-geracionais” proposta por Lahire (2006), o que me motivou a identificar quais são os aspectos que marcam a diferenciação entre as gerações de *rappers* no contexto local.

Tais gerações de *rappers* se diferenciam na questão do estilo da batida, no modo de construir as narrativas e nos principais assuntos trazidos nas letras. Na “velha escola” do *rap* nacional os artistas são, em sua maioria, oriundos das periferias brasileiras e trazem na maior parte de suas composições narrativas que retratam o drama vivenciado pela população preta e pobre, a repressão policial, o mundo do crime e a violência nas comunidades, assim como exalta o empoderamento socioeconômico da periferia e traz críticas ao Estado e aos “playboys” da classe dominante. Essas mensagens se repercutiram por todo o Brasil, principalmente nas periferias, presídios e alcançaram públicos das camadas médias e altas da sociedade.

Além disso, essa geração do *rap* nacional evoca em suas letras vários outros temas como a religiosidade, geralmente associada à fé evangélica (*rap gospel*) ou aos cultos afro-brasileiros. Também há constantes menções à moralidade e valores da “lei da favela”, que exaltam o “respeito”, a “humildade” e o “proceder” como regras estabelecidas nas comunidades dominadas pelas facções, assim como letras que em alguns momentos falam sobre sexo, ostentação e curtição nos pontos que se

¹⁰ Respectivamente, produtores de bases sonoras e videoclipes.

aproximam do chamado “funk proibidão”, elementos que caracterizam o estilo *gangsta*.

Em Alagoas, conforme foi levantado das narrativas apresentadas nos capítulos anteriores, a geração dos anos 80 e 90 foi influenciada, principalmente, pelo *rap* de artistas como Thaíde, Código 13, Credo e MC Jack, personagens do movimento *black* brasileiro como Tony Tornado e Tim Maia e pela *black music* estrangeira como James Brown, Prince, Michael Jackson, a Shannon, Kurtis Blow, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, Public Enemy, Run DMC. A geração que passou pela transição do fim dos anos 90 e a primeira década dos anos 2000 já possui como principais referências o *rap* de Racionais MC's, Facção Central, Sabotagem, entre outros ícones desse período.

Dos grupos consagrados no *rap* alagoano, alguns dos mais conhecidos, inclusive nacionalmente, são Neurônios SubConscientes (NSC), Os Comparsas e Família 33, que seguem o estilo *gangsta*. A composição do NSC que mais repercutiu é “Quem Vai Chorar” (Macsuel Rocha *online* – YouTube, 2011), que atingiu em 2019 cerca de 10 milhões de visualizações no YouTube. A música tem uma batida mais lenta e melódica. Os versos iniciais marcam o refrão da música:

"Quem vai chorar?"
 Se eu entrar, me envolver, se eu rodar, não saber caminhar.
 "Quem vai chorar?"
 Se eu lutar, derramar, se eu morrer, vai pesar, se eu matar.
 "Quem vai chorar, meu Deus?"
 Se eu parar, não pagar, atrasar, alguém vem pra cobrar.
 "Quem vai chorar?"

Na letra a narrativa é feita em primeira pessoa, em que Alex (MC e fundador do NSC) faz reflexões sobre as escolhas, trajetórias, vivências, a realidade e os perigos dos contextos periféricos em forma de crônica. Homenageia os finados amigos que perdeu e menciona as lembranças que tem de sua cidade natal, São Miguel dos Campos, interior de Alagoas. As descrições trazidas em sua letra remete à mortalidade precoce dos jovens periféricos que se envolvem com a criminalidade e a violência urbana. Faz o apelo principalmente às crianças a estudarem e não se iludirem com o poder e o dinheiro fácil obtidos através dos “corres”¹¹. A figura da mãe é muito mencionada como a principal pessoa que sofre com a morte precoce dos

¹¹ “Corre(s)” é um termo que significa qualquer tipo de atividade ou trabalho, mas é muitas vezes relacionado às atividades de tráfico de drogas nas periferias.

filhos que se enveredam nos caminhos da ilicitude. Também faz críticas aos políticos corruptos, à negligência do Estado com serviços públicos básicos como educação, saúde e renda, e ao sistema econômico, que gera exclusão, desigualdades e conflitos.

Como observa Silva e Soares (2004), as letras do *rap* nacional muitas vezes se direcionam para advertir os jovens sobre as perigos e caminhos para sobreviver na periferia, com alertas sobre as consequências do “mundo do crime” e ressaltando a importância dos vínculos familiares, das boas amizades, da educação, a fé e a vida digna, conquistada através da honestidade e de seus talentos. Também surgem narrativas com protestos políticos, que questionam o *status quo* e as mazelas sociais, tema recorrente no *rap* nacional (MOASSAB, 2008).

Outra música muito referenciada na cena local é a “Língua de Lagartixa”, que foi uma das primeiras composições do NSC, junto ao grupo Os Compar\$a\$, que era composto pelo falecido Invasor e o Mr. Som. Segue um trecho da letra:

Já basta os homi¹² atrás da “bixa”,
 Ainda tem o língua de lagartixa
 O celular atenta o cão,
 Vai no cantinho, faz ligação. entrega o irmão
 De lupa escura, usa colírio,
 Não representa ainda quer tirar bandido
 Lei da favela só vai dar nisso,
 Cabuetou, chá de sumiço
 Brasil sofrido, não entrega a fita,
 Não segurar é boca cheia de formiga
 Desacredita, num bota fé,
 Lá vai confeito, se explique pro Lúcifer
 A vida ensina, é *bang bang*,
 Se é pelo pão, zé povinho tem que tá longe
 Diz ter dinheiro, quer comprar um revolver,
 Não sei quem é pior: os coxinha ou os X9

A música traz duras críticas aos “caguetas”, “cabanas” ou “zé povinho”¹³ e das punições aplicadas pela “lei da favela”. A música também é carregada de gírias como “lupa” (óculos), “confeito” (ogiva de arma de fogo), “coxinha” (pessoa com valores conservadores) e expressões locais como “pipoco” (estouro, tiro ou pancada) e faz menção ao presídio Baldomero Cavalcante, situado no Tabuleiro dos Martins.

Zilli (2015) constata a recorrência da “lei da favela” no vocabulário das gangues das periferias brasileiras, referente a códigos morais que norteiam a conduta

¹² “Homi” é uma gíria para “polícia”.

¹³ Gírias para “dedo duro” ou “fofoqueiro”, enfim, pessoas que geram boatos e denunciam as outras;

das pessoas em territórios dominados pelas facções, impostos sob violência. Como observou Feltran (2013), esses códigos aparecem com considerável frequência nas letras do *rap* nacional, principalmente o dos anos 1990, bem como em outras expressões artísticas oriundas das periferias.

O NSC concedeu uma entrevista em São Paulo para o Rap Box (*online* – YouTube, 2017), canal conceituado especializado na produção e divulgação do *rap* nacional. Na ocasião ele menciona como conheceu e ingressou no *rap* alagoano em 2006, ainda em São Miguel dos Campos, junto com mais dois colegas: Kito (falecido) e o Paulista. Porém, quem carregou o nome do grupo desde então, passando por várias formações, foi Alex. Principalmente por inspiração do MC Invasor, com quem grava uma de suas primeiras composições, *Lingua de Lagartixa*, o NSC segue até então dentro do *rap* alagoano.

Outras composições do NSC muito populares no YouTube são “País da Corrupção”, “Vale do Reginaldo”, “Em Meio a Reflexões”, “Malícia do Caralho”, “Tá Tudo Errado”, “Profissão Risco” e “Praia e Sol”, que narram os contextos das periferias maceioenses e as belezas naturais da Cidade, a violência na vida do crime e denúncias contra a corrupção política e a repressão policial (NSC *online* – YouTube, 2019).

Como abordado, o *rap*, para além de uma expressão artística ou estética, é um instrumento de partilha de saberes e visões de mundo que repercute na produção de identidades, sentidos e subjetividades, de modo a conectam diversos contextos sociais em torno de histórias de vida comuns, principalmente sobre a realidade da população periférica e negra. Constata-se nas músicas do NSC a preferências por temas relacionados aos riscos da vida do crime, às condições de vida nas periferias alagoanas, corrupção política, bem como traz suas noções de pertencimento regional.

Os Compar\$a\$, grupo que surge em 2005, também segue o estilo *gangsta*, com nítidas inspirações do *rap* nacional dos anos 90. Apresento parte do conteúdo das letras do grupo com o trecho inicial da música “Qual é seu preço?” :

Qual é seu preço?
 Me diga aí quanto é que sua alma vale
 Judas iscariotes, canalha, covarde
 Conspirador, pilantra, invejoso, traíra
 Que faz suas caminhada em cima da mentira
 Só enxerga o próprio umbigo, não pensa em ninguém
 É capaz de qualquer coisa pra poder se dar bem
 Consciência não tem, humildade acabou

Seu coração só tem ódio, esqueceu do amor
 Revelou pra todo mundo sua verdadeira face
 Desleal, maquiavélico, rei da falsidade
 Só pensa em maldade, vive pisando na bola
 Cometendo seus vacilo pelo mundo a fora
 Com fama, mas sem glória, esse é seu papel
 Tipo uma ave de rapina, voraz e cruel
 Que no momento de descuido, abate sua presa
 Sem dá a ela a mínima chance de defesa
 Se alimenta da tristeza, semeia a discórdia
 Covardia é seu forte e não tem misericórdia
 A ganância é foda, fez você se vender
 Se aliou ao opressor pra conquistar o poder
 Me diz quem é você que eu não to reconhecendo
 Você não era assim, o que é que ta acontecendo?
 Tá mudado pra caralho, só pensa no dinheiro
 Renega sua origem, menospreza os parceiro

A música, pelo que se constata de sua letra, relata a postura de alguém que nasce na favela, mas se corrompe e perde a “humildade” por causa de poder e dinheiro, se voltando ao lado do “opressor”. Mais a frente na música há um trecho que denuncia o “Capitalismo” como uma máquina corruptiva, que “captura” até as pessoas que vivenciaram a sua face mais cruel e excludente do sistema econômico: as pessoas oriundas dos guetos (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

A letra remete constantemente à ideia de manter a “humildade” e reconhecer as origens, ou seja, preservar a identidade e o compromisso com a periferia, mesmo quando eleva o padrão de vida. Conceitos como “respeito”, “proceder” e „humildade” também fazem parte dos códigos mantidos na “lei da favela”, valores incorporados das religiões evangélicas, diante do crescimento das igrejas neopetencostais nas periferias brasileiras (FELTRAN, 2013).

O grupo também trazia letras sobre o consumo de cannabis, como expresso música “Ilusões”, com o refrão “não tenho ilusões com as sensações que a marijuana me traz/ boas vibrações alteram as emoções e me deixam na mais pura paz”. O exposição sobre consumo de drogas também faz parte do repertório do *rap* nacional e internacional. Conforme constata Silva e Soares (2004), há uma distinção do conceito de “droga” nas narrativas do *rap* nacional, em que algumas são consideradas “naturais”, inofensivas e que trazem paz e relaxamento, como a própria cannabis, e outras são referidas como “químicas” e nocivas como álcool, cigarro, crack e cocaína.

Mais tarde, no ano de 2007, entra em cena o grupo Família 33, que era formado por Invasor, Felipe Boka, Toninho ZS, Dymenor e Cicatriz. O grupo compôs letras cujos conteúdos remetem a festas, sexo e consumo de entorpecentes

(principalmente de cannabis), conteúdos expressos nas músicas mais acessadas no YouTube como “A Festa”, “Um Depois de Vários” e “Estilo Al Capone” (Familia33a *online* – YouTube, 2019). As músicas misturam influências do *rap* com a sonoridade jamaicana de *raggamuffin* e *dub*. Um exemplo desse conteúdo está explícito no refrão da música “Um Depois de Vários (Parte II)”, com a letra: “Um vinho na taça, um beck da massa/ Curtindo um *rap*, do lado umas gata/ Você tá em Maceió, essa é nossas ilha/ Só louco de resposta, 33 é família”.

Assim como nos exemplos dos conteúdos musicais expressos acima, no *rap* nacional existem narrativas semelhantes em determinadas músicas, que abordam sobre festa, diversão e o sexo, muitas vezes acompanhados da objetificação da imagem feminina, como na música “Estilo Cachorro” de Racionais MC’s (2002).

Em contrapartida, o grupo também possui letras de caráter político, com denúncias contra a repressão policial contra o povo preto e favelado, contado em forma de crônica, a exemplo da música “Policiais”:

Liga 190 liga
 Liga 190 liga
 É hoje que esse negão filha da puta morre
 A guerra está explícita, aí moral vai por mim
 Intenções corrompida
 E agora o que será que estar por vir?
 Os pretos pobres só pensando no seu mundin’
 Deixando fácil pro inimigo vim dá um fim
 Tipo assim, já vem descendo na calada
 A viatura na caça dos caboclos que tenham ficha suja
 Fazer o que se o meu corre está na rua?
 Se os porcos fardados me pegam tá ligado na isura
 Filha dá puta chega na calada, puxa as quadrada me
 Mata e não dá em nada
 Se sai sorrindo, são ossos do ofício, mostra o genocídio
 Fazer o que se pro governo tá bonito
 Eles contrata por ano milhares de militares e
 Mandam se espalharem pela cidade, impunidade
 É o que se ver por aqui
 Mas fazer o que se esse é o nosso triste fim
 O cara normal se juntou com
 Mal afinal ele agora virou policial
 Não tenho nada contra eu só não acho bonito a minha cara
 Seria melhor sendo bandido
 Tipo sanguíneo você me entende?
 Acho que não, você não faz mas parte da minha gente
 Preto e polícia nunca se misturaram, quando se trombam
 Em sai feio o resultado, então negão dá bicicleta
 Você se liga, que os cara tão vindo é pra buscar a sua vida
 (Iaê estive, iaê estive, é hoje né? Você sabe é hoje que esse negão filha dá
 puta morre)
 Olha os homi corre, corre
 Olha os homi, não pare para ver, o suspeito pode ser você

Na favela de rolê, o neguinho com sua piveta
 A RP tá no crise lá nas quebra¹⁴, atrás dos maluco lambe ceda
 Se entoca, não fica de bobeira
 O cheiro de cannabis é tão bom que não presta
 Coito de malandro é BOPE, na certa
 Puta que pariu, são os milícias
 Bandido e polícia, atrás de matar o doidinho das correria
 Só malícia a Força Nacional nas "persiga"
 Pegou os garotão lá na esquina,
 Altas tapa no olho até ficar roxo, deu altas caneladas
 A canela tá inchada
 Depois botou na mala e desovou no canavial
 Na beira dá estrada
 Não é lenda, mito, ou conversa fiada
 Mataram o negão da bicicleta em sua caminhada
 Foda-se
 A gangue fardada em Alagoas
 Foda-se
 A gangue fardada
 1 Policial espanca muita gente
 2 Policiais espancam muito mais
 3 Policiais espancam muita gente
 Uma guarnição incomoda, incomoda
 Tapa na cara de preto favelado
 Assim disse o policial dá força nacional
 Mas devido aos "zunidos" devo ter ouvido mal
 Sociedade se esbagaçando
 Altos caras noiando¹⁵
 Fique Alerta manipula e o burguês lucrando, até quando?
 Até quando?
 Eu peço pelo pai pra tirar a maldade do ar... Vixi
 É click, clek e pá
 Bum... Se foi mas um, a culpa é ser
 Preto, nordestino, favelado, desde menino na humilde
 Foi achado, alvejado, com as pedras do lado
 E eu já tenho meu palpite, ser preto e pobre tem seu custo
 Não é só tá longe do luxo é viver a mecer de altos abusos
 Olha o que eu uso, fala das minhas roupas, e das pratas
 Mas não ver o pó e o wisky lá dos magnata
 Quer remédio pra eles, faz a gente passar mal
 Invade a favela com a força nacional
 A favela do capote pegou fogo (de novo)
 Será que eles tem haver com esse jogo?
 Tias com suas crias desabrigadas
 Mas adiante uma guarnição dando risadas
 Foi baixa pra favela, autos barracos queimados
 E os diabos de farda, tudo condecorado
 Vem lá de outro estado que é pra não ter piedade
 Apertar o gatilho sem olhar a idade
 E os caras tão ligeiro e tudo ligado que a força nacional
 Corre é pro lado errado então
 1. 2... 3... 4 Tapa na cara de preto favelado
 Assim disse o policial dá força nacional
 Mas devido aos "zunidos" devo ter ouvido mal

¹⁴ "Quebra" ou "quebrada" é uma gíria que se refere aos territórios periféricos.

¹⁵ "Noiando" é uma gíria para "usando drogas".

A letra explicita com detalhes a atuação desumana da polícia miliciana (também referida como “os homi” e “ganguê fardada”) nas favelas alagoanas. E o motivo da repressão é percebido como uma questão de classe social, como em “[...] a culpa é ser preto, nordestino, favelado, desde menino na humilde”, enquanto ignora “[...] o pó [cocaína] e whisky lá dos magnatas”. Também critica a manipulação midiática de programas de ocorrências policiais da TV local chamado “Fique Alerta”, que contribui na construção da imagem do periférico como uma classe “perigosa”, “vagabundos” e de potenciais “bandidos”, enquanto os crimes cometidos pelas classes médias e ricas são abafados e invisibilizados.

A música expressa, numa linguagem coloquial, que emula narrativas de vivências cotidianas, um saber empírico sobre as desigualdades sociais, reforçadas por um Estado que reprime os pobres e protege os ricos, materializado principalmente pela força policial. Esse conteúdo tem relação com as constatações de Jessé Souza (2009) sobre as condições de subcidadania, vulnerabilidade, violência simbólica e física que as classes mais pauperizadas estão sujeitas na sociedade brasileira. E o *rap* é um meio cultural de denunciar e protestar contra as injustiças sociais, o que expõe o aspecto político dessa forma de expressão artística (CAMARGOS, 2015).

Outros grupos de *rap* alagoano, que surgem no período da nova escola, mas ainda muito influenciados pela “velha escola” estão registrados nos primeiros dois volumes das colêntâneas do PH, pelo Portal Rap Alagoano na Cena (*online*, 2012). O primeiro volume, intitulado “Entre Becos e Vieiras”, conta com a participação de alguns grupos *rap* locais, principalmente da Zona Oeste, que reúnem *singles*¹⁶ dos diferentes artistas em um único álbum conjunto.

São esses “A Queda”, que traz em suas narrativas a ideia da cultura das ruas e a coletividade; “Biografia Rap”, composto por mulheres, que aborda sobre a realidade periférica, a repressão policial e os estigmas vivenciados principalmente pelas mulheres pretas e pobres; já os grupo “7 Cálice” e “Missão 34-14” tem letras com elementos do *rap* gospel e um apelo por resgate da população periférica através da devoção à Cristo; “Raciocínio Agressivo” também apresenta elementos gospel, porém abordam de maneira mais crua sobre a realidade e violência nas periferias; “Filosofia Rap” e “Contenção MC’s” trazem uma proposta de *rap* “consciente” e antissistema, com críticas sociais e relatos sobre as vivências e mazelas da população

¹⁶ Canções lançadas isoladamente, sem comporem álbuns ou *EP*'s.

periférica, as consequências da vida do crime e os problemas relacionados ao uso de drogas como crack e cocaína; os grupos “Gueto em Fúria”, “Direito Negado” e “Reação Periférica” possuem letras com descrições realistas sobre a violência urbana e o mundo do crime, porém, alegam não fazer apologia, mas ilustrar a realidade como forma de denunciar a corrupção do poderio e alertar a juventude sobre as fatalidades do mundo do crime. Como visto, a coletânea apresenta diversos tipos de *rap* com características sonoras e temáticas remetidas à velha escola, como o *rap* gospel, político, *gangsta* e o *rap* das minas.

Dentre esses grupos, selecionei trechos da música do “Filosofia Rap” (Jonh) junto com Contenção (Vander) e o “Invasor”, chamada “O *rap* é o meu som” (MACSUEL ROCHA *online* – YouTube, 2012).

Quem inicia a música é John que já delimita seu público alvo: a periferia que curte o *rap*, dispensando a audiência dos “patricinho”, na parte em que diz “patricinho, não cole não/ aqui é só periferia”, bem como a de pessoas que criticam o gênero musical. Define sua expressão como algo autêntico, “da terra”, e não “modinha” que passa em programas de televisão. Comprometido a passar a “real” do gueto, ele denuncia as desigualdade sociais o preconceito contra os jovens negros e periféricos por seu jeito de se vestir, falar e se comportar, que associam à “bandido” ou “maloqueiro”, apresentando o *rap* como uma ferramenta de combate.

Vander corrobora essa ideia, a exemplo do trecho: “No rolé pela cidade eu ganho vários nomes/ ‘Maloqueiro’, ‘ladrão’, ‘bandido’, é impressionante/ Eu tenho arma, é o microfone, *rap* é o meu crime/ Nos meus versos eu clamo a paz, e a sociedade me oprime/ Eu tô aqui de bermudão, camisa e o redó/ E se eu falo gíria, o que que tem tiozão?” e reafirma o compromisso de usar a arte como forma de denúncia, de expressar a realidade das periferias, sem fazer “apologia” ao crime e à violência.

Invasor, além de apresentar o *rap* como meio de denúncia e protesto, faz um apelo contra todas as formas de intolerância e preconceito e traz na letra suas noções de pertencimento ao Nordeste e à Alagoas. Relata o quanto a região é rica, porém usurpada, cujas riquezas são transferidas para o Sul do País. Também traz pistas de seu sentimento de pertença à região através do termo “cabra da peste”, que remete à ideia do homem nordestino rústico, com força e resiliência forjadas nas dificuldades da vida cotidiana.

A música transita entre diversos temas, mas que giram em torno da identidade periférica, se distinguindo “nós´-periferia” de “eles-playboys”. A letra é de protesto, que percebe e denuncia as desigualdades sociais e os estígmias e violência simbólica vivenciados pelo jovens periféricos. Também faz críticas ao “*rap* moda” e à indústria cultural, bem como prega um *rap* “consciente”, que reflita sobre as condições do preto e pobre em Alagoas, as desigualdades entre as regiões do País e afirme a identidade alagoana. Há um claro apelo voltado ao público periférico por protestar contra os preconceitos e estígmias que vivenciam na sociedade, com narrativas que buscam se conectar com esses jovens das classes mais baixas através de referenciais identitários comuns, conteúdos muito presentes no *rap* nacional dos anos 1990 a 2000 (ABRAMOVAY, 1999; MARTINS, 2008).

Na convocação do segundo volume da coletânea de PH, já pelo Studio QG dos Manos (*online* - YouTube, 2015), participam os grupos Gueto em Fúria, Junior IDS, Vander (Contenção) e Lady Rap. Na gravação aparecem outros nomes do *rap* alagoano como Davi 2P (Preto Problema), MC Tribo, Os Comparsas, Jarry Loko, Missão Resgate (gospel), Jhonny Brown, Abramente, Quarentena Sonora, Família Zona Norte, JP, Diego Verdino, Família Zona Norte, KNA, Complexo Hemp, RDI e Nick Ellen. Observa-se que essa coletânea, em 2015, apresenta uma maior diversificação de grupos e de estilos, o que indica uma extensão das redes de contatos na cena alagoana.

O Studio Bang Crazy (*online* – YouTube, 2014), do Ace Rick, também produziu a coletânea “Só Bang Loko na Cena” e lançou outros artistas do *rap* alagoano de influências da “velha escola” como Rimador, MagoJow, Mago Aplique, MC Gigante, Bond\$storm, Dupla Consciência, Trindade, Manifesto de Rimas, Conexão DR, entre outros, e representações feminina no *rap* como MC Joice e o grupo Inquérito Feminino.

Dentre os *rappers* alagoano mencionados nas entrevistas e conversas, localizo as publicações de MC Tribo no SoundCloud (MC TRIBO *online* – SoundCloud, 2014) . A batida de suas músicas com *samples* mais atmosféricos, lentos e com efeitos eletrônicos que remetem à sonoridade da *black music*. Seleciono a música mais acessada no portal para analisar, chamada “Buscando Mudanças”:

[Vocal abafado]
 Buscando mudanças
 Alô som, 1,2, testando
 No microfone Tribo falando

Sempre primeiro, máximo respeito a todos os manos
 Seja índio, preto, pardo ou branco
 A lágrima que cai do olho é salgada em qualquer pranto
 [Vocal limpo, verso 1]
 A sombra que se reflete no apertar da mão de dois homens diferentes
 Se refletirá de modo exatamente igual, pois somos todos parentes
 Primos de primeiro ao centésimo grau do ciclo crescente
 Da reprodução natural que ocorre de maneira independente
 Tão diferentes e tão semelhantes
 Classes sociais nos separam, números nos marcam
 E o amor se encontra em cada vez mais extinção abundante
 Somos todos iguais e filhos do mesmo Pai
 A majestosa mãe natureza que comanda até uma folha que cai
 Por isso que sempre acredito que podemos mais e mais
 Não nos deixemos levar por doutrinas carnavais
 Abra os olhos da mente e se deixe levar por dimensões espirituais
 E sinta o peso do *groove* que te envolve mais e mais
 O sangue que corre na tua veia é o mesmo que o da minha
 O sol ilumina o seu resort é o mesmo que clareia a minha humilde casinha
 Então respira, sinta, encha o pulmão de ar
 E saiba que o oxigênio é o mesmo em qualquer lugar
 E sem titubear, me diz o que tu vai levar
 Quando chegar tua hora de ao pó retornar
 Com certeza nada você leva, mas algo sempre fica
 Os sonhos, lembranças, ideias e exemplo de vida
 Em uma sociedade hipócrita onde os valores sempre se invertem
 O respeito, conhecimento, amor sempre perecem
 Nos privam, nos limitam, nos confundem, nos enlouquecem
 O dinheiro escraviza e o verdadeiro valor da vida todos esquecem
 [Refrão]
 Cantando e buscando mudanças (bis)
 Cantando e buscando, cantando e buscando, cantando e buscando
 mudanças
 Cantando e buscando mudanças (bis)
 Alimentei com fé a minha esperança
 [Verso 2]
 O amor ao próximo é e sempre será o princípio da igualdade
 Assim como a ciência e educação do cadeado é a chave
 Libertação, não pelo canhão, mas sim pela intelectualidade
 O tráfego nas ruas deveria ser de livros e não de carros
 O ponto chave da parada é despertar o interesse pelo conhecimento
 Fazer brotar a consciência crítica na mente de cada elemento
 Imagina uma legião de favelados, papel e caneta na mão, engatilhados,
 Nas universidades, um verdadeiro pesadelo para o Estado
 Já chega, liberdade e poder pro povo preto agora
 Tá mais do que na hora de mudar o mundo todo nessa torta história
 Menos repreensão, menos camburão, menos corpos estirados pelo chão
 Não precisamos de presídios e sim de mais escolas
 Periferia resiste, acorda, levanta
 Não mais nos conformemos, pois quem espera não alcança
 Podem nos levar a vida, mas nunca nos levaram a esperança
 Enquanto houver rap seguiremos buscando mudanças

A letra do MC Tribo traz reflexões sobre a dominação do homem sobre o homem construídas artificialmente por “doutrinas mundanas” que estabelecem as classes sociais da sociedade moderna, regida pela acumulação desenfreada de riquezas. Em contra partida ele prega a igualdade entre as pessoas diante de uma

ancestralidade comum da humanidade, a mortalidade e as forças naturais, afirmando que o essencial é trazer mudanças positivas para o mundo através da elevação espiritual e do legado deixado nas ações em vida. Defende o uso da “consciência crítica” e da inteligência como meio de proporcionar transformações na sociedade e a emancipação humana, principalmente do povo negro e periférico. Há um apelo político na música, que propõe profundas transformações sociais através da arte e da partilha de conhecimentos, principalmente entre a população periférica, temáticas cossoantes com as constatações de Ribeiro (2006) em muitas das produções do *rap* nacional.

Outros artistas locais mencionados nas conversas e entrevistas foram Mordaz Emissário e Lzu (Eliseu), do Febre do Rato. Também encontro suas publicações no SoundCloud (MXRDZ *online* – SoundCloud, 2018), que dispõe de uma prévia do álbum “Catalepsia” com a música “Medo”, que apresento a seguir:

[Pronunciamento de um locutor]
 O que estava faltando se tornou irre recuperável
 As incertezas extremas de subsistir sem trabalhar
 Faz os excessos serem necessários e quebra definitivamente
 O suicídio carrega muitos
 A bebida e o demônio cuidam do resto
 [Vocal do Mordaz Emissário]
 Ouço a engrenagem do relógio, na imensidão do nada
 Qualquer homem nos enfrenta, é só um homem na estrada
 Derrubamos o que nos cerca, já não somos mais
 A imagem e semelhança dos nossos próprios pais
 Dominados pelo mal do século, tudo tão óbvio
 Um ensaio sobre a cegueira num piscar de olhos
 Pensamentos numa caixa, algo imperceptível
 Dizer ao mundo inteiro que me torna invisível
 Um Cristo de prata e minha fé abalada
 Avistei meu inferno em folhas amassadas
 De modo quase vil, nem todo o céu é anil
 Cinza, cigarros e cifras, as cadelas estão no cio
 Aqui dentro chove, é só um dia normal
 Um novo ciclo tão banal, quase sempre quase tudo igual
 Parem as máquinas, dispensem as máscaras
 De fluxos os carmas eu vi, igual Laranja Mecânica
 Metamorfose do Kafka de sonhos intranquilos
 O seu mundo é fictício, tem que conviver com isso
 Essa porra é de plástico, eu quero o último trago
 Esse último ato, deixa que o último eu mato
 Preso nesse corpo, reflito sobre imagens
 De um espelho suicida, o despertar é uma miragem
 Como sofro do estomago, perturbando o meu âmagô
 Essas telas são vitrines, expõe mais o teu ego
 Pra lembrar-se que existe a existência num clique
 Esquecesse da vida e dos dias medíocres
 Engole o impulso Narciso, nada além de um fetiche
 Mas o fim vai chegar e não é como nos filmes

A sonoridade da batida é de *samples* experimentais e psicodélicos que transmite uma atmosfera melancólica. Na letra expressa-se um desabafo das frustrações existenciais provocadas por uma realidade esterelizante e frívola, marcado pela volatilidade e incertezas, que cunha como o “mal do século”. Em sua narrativa ele cita referências de obras literárias como Ensaio sobre a Cegueira, do autor português Saramago, e Metamorfose, do escritor tcheco Franz Kafka, para dar suporte às suas indagações sobre um mundo “fictício”, ou seja, marcado por ilusões que se assemelham a pesadelos. Também menciona o filme britânico-americano Laranja Mecânica, dirigido por Kubrick, para fazer alusão aos mecanismos de controle social. Traz críticas ao mercado e à publicidade passada na televisão como parte desses sistemas de “captura” e recorre a expressão através da música como forma de amplificar sua mensagem.

As referências literárias e cinematográficas presentes na letra dá pistas da relação do *rap* com a educação, que inspira, através da arte, a busca e a troca de conhecimentos. O conteúdo da música, bem como as referências recorridas, trazem críticas ao mundo moderno, marcado pelo caos, desencantamento, dinheiro, isolamento e individualismo, expressando o desgaste gerado do esforço em resistir aos sistemas de controle das sociedades contemporâneas (ANDRADE, 1999; SIMMEL, 2009; DELEUZE; GUATTARI, 1997).

Encontro poucos registros sobre o grupo de mulheres “Império Feminino”, que também fez parte dessa geração influenciada pela “velha escola”, que era formado por Alyne Sakura, Negra Pyll, Lady Rap e Arielly Oliveira. O registro que encontro no YouTube (Alyne Sakura *online* – YouTube, 2014) foi gravado de um *show*. A qualidade do som é baixa, porém consigo discernir o conteúdo de alguns trechos da letra. A letra narra os estigmas vivenciados pelas mulheres e reivindica por liberdade e respeito. A música mistura o *rap* falado de Alyne, Lady e Negra Pyll com o vocal melódico de Arielly Oliveira.

Dentre as representantes do *rap* feminino destaco os trabalhos solo de Arielly Oliveira (também conhecida pelo nome artístico “Negra Soul”) e de Tatá Ribeiro (com o nome artístico “Segunda Pele”), ambas ex-integrantes do Biografia Rap.

Uma das músicas que mais repercutiu de Arielly é “Negra Soul”, gravada pelo estúdio QG dos Manos em 2015, com o refrão:

Minha cor, *black* do gueto eu sou
Fazendo assim, amor

Eu vou na fé e cheia de axé, no sapatinho eu vou
 Betty Vital fisgou
 Negra, batida e *flow*¹⁷
 Só faz o que quer, tem samba no pé, é

A letra fala da autonomia e auto-estima feminina, a ancestralidade negra e faz referências às religiões de matriz africana. O videoclipe “Ela” também teve considerável repercursão no YouTube (Negra Soul Rap *online* – YouTube, 2018), sob a direção de Caio Júnior. O refrão é marcado com os versos:

Mataram seus desejos
 Tiraram seus direitos
 Nunca terão respeito
 O mundo é desse jeito
 Procura a saída
 Me passe sua vida
 Não quer mais ser usada
 Não mais ser estuprada

Como demonstrado na letra a cima, ela expressa os estigmas sociais vivenciados pelas mulheres em forma de crônica, sob a batida sonora e vocal de *soul music*, mas com algumas intepelações de rimas faladas, ao estilo do *rap*.

A carreira solo de Tatá Ribeiro (Segunda) culmina no lançamento do *love rap* “Então vem” pelo estúdio U-Plano (Yuri Soares Brandão *online* - YouTube, 2014), como expresso no trecho:

Bem, te quero bem, você faz
 Bem, tô te querendo, então
 Vem, tã te querendo (lá rá lá rá)
 Vem pra mim sem receio, sem medo
 Me dá um beijo, pega na minha mão, me conta os teus segredos
 Me deixa sem jeito, me arranca suspiros
 Me olha, te encaro e no teu corpo dou um giro
 Safadinho, nas manhas, me ganha fácil, é fato
 Você canta, me encanta, aí moço me ganhou nos papos
 Nem tava planejado, foi de repente, é quente
 De repente me pego pensando na gente
 Homem diferente, do corpo quente, tão quente
 Com beijo envolvente, eita menino atraente
 As ideias rola fora, deixa o povo falar
 Nosso momento é agora, então deixa rolar
 Cê já sofreu, eu já sofri
 Sente medo, eu também senti
 Cê chegou, tentei fugir, mas não consegui

¹⁷ “*Flow*”, traduzido como “fluxo” ou “fluidez”, é o termo utilizado no *rap* para o modo que a rima é encaixada na métrica, tempo e ritmo da batida sonora.

A música expressa romantismo e paixão na perspectiva feminina, como visto na letra acima. Contudo, Tatá atua principalmente nos eventos de rua e saraus poéticos, apresentando suas composições e poesias principalmente sobre os estigmas da mulher na sociedade com temas sobre as restrições à liberdade sexual do gênero, o direito ao corpo e à (não) concepção, a violência doméstica, moral e sexual, pelo que pude acompanhar nos eventos que presenciei ao longo da pesquisa que contou com sua participação.

Nessas produções locais de *rap* femino também revela reivindicações políticas, porém, mais voltadas a refletir sobre a condição de vida das mulheres numa sociedade patriarcal, sujeitas a todo o tipo de violência física, sexual e moral, com um recorte de raça e classe social. Além disso também se constata a expressão romântica em algumas de suas músicas. A importância da presença feminina, além das mensagens da perspectiva das mulheres, é a representatividade, no sentido de empoderamento, que serve de inspiração para que outras mulheres se reconheçam e insiram na cena do *rap* local (FREIRE, 2010; WELLER, 2005)

Como explicita Teperman (2015), o *rap* nacional da “velha escola” já apresentava uma pluralidade estilos que se acentuaram ainda mais no contexto da “nova escola”, com subgêneros cada vez mais distintos, novas influências artísticas, maior inserção das pautas identitárias nas músicas (movimento negro, feminista, LGBT, etc.), regionalidade, religiosidade, *rap* romântico (*love rap*), ou ainda, inovações do estilo *gangsta*, expressões que variam de artista para artista. O que o autor chama de “nova escola” do *rap* nacional está marcada pelas transformações trazidas pela geração de *rappers* que surge dos anos 2000 em diante no quadro nacional, influenciados pelo *rap* dos anos 80-90, mas que apresentam novos elementos nos conteúdos de suas letras e uma maior bricolagem de outros gêneros musicais nas batidas (*reggae*, *samba*, *MPB*, *baião*, *eletro music*, etc).

O *rap* acústico, por exemplo, marca as novas tendências do *rap* nacional. Os *beats* também sofrem inovações: enquanto na “velha escola” predominava o *bombep*, com um BPM (*beat per minute* ou “batida por minuto) mais cadenciado e lento, *samples*¹⁸ de *black music* ao fundo, geralmente acompanhados de efeitos sonoros que simulam os ruídos urbanos (sirenes, carros, tiros, toque telefone, conversas coloquiais), na “nova escola” se populariza o *trap*, com BPM mais rápido e frenético,

¹⁸ Base sonora remixada de trechos de músicas já existentes.

que destaca o som do chimal eletrônico (*ret*), modulações de voz (*auto tune*) e uma maior inserção de som eletrônico.

Para o autor, essas transformações no cenário do *rap* nacional ocorrem diante de uma maior abertura do gênero artístico no mercado cultural, tocada por uma geração com mais amplo acesso às tecnologias de informações, bens de consumos e maior escolaridade. Essas características que marcam a nova geração do *rap* nacional repercutiram em propostas de músicas com conteúdos mais “suavizados” e palatáveis em comparação com as produções da “velha escola”, de modo a contemplar um público mais abrangente.

Em geral, essa nova geração de *rappers* ganhou visibilidade através das batalhas de rimas e das mídias sociais. Dentre esses novos artistas do *rap* nacional, baseado nas referências que os artistas locais que conversei me passaram, estão Emicida, Criolo, BK, Djonga, Froid, Rincon Sapiência e os nordestinos Baco Exu do Blues, Diomedes Chinaski, Don L e RAPadura, que são *rappers* que ganharam notoriedade através das divulgações de seus trabalhos artísticos na *web*, em páginas como o MySpace, SoundCloud e o YouTube, e nos duelos de *MC's*.

Na primeira coletânea de N'Agualha, da Nois Q Faiz (*online* – YouTube, 2017), além de grupos já mencionados da “velha escola” como o Função Babel, Seu Boka (Família 33) e Kdoche no estilo *gangsta* e MC Tribo, com a pegada de *black music* no som de fundo, se apresenta G.U., que já traz elementos da “nova escola”, com forte marcação de *trap* e *auto tune*.

O grupo Reles No Rules, a mais recente formação de Verdino junto com Durwal e Saci, também incorporam alguns elementos da “nova escola”, marcado pelo lançamento do EP “Sangue, Amor e Ódio” em 2018 no Canal da “Nois Q Faiz” (*online* – YouTube, 2018). Logo na introdução da peça há uma voz de locutor que simula falhas na transmissão, que diz “manifestação cultural, uma forma de reagir a uma situação social desfavorável [...] dividindo um espaço cada vez mais hostil [...] como uma forma contemporânea de constituição de identidade”. As músicas trazem mensagens sobre os rolés e a cultura de rua na cidade, o consumo de cannabis e é rico em gírias locais como no trecho “o mundo é uma cocó¹⁹ da peste, não se engane desde o começo fi da peste, até que algumas coisas nunca muda fique esperto, se não acompanhar o mesmo erro se repete”.

¹⁹ “Cocó” significa “armadilha”, “arapuca” ou qualquer situação de perigo.

A própria introdução do álbum sugere os aspectos políticos do grupo, que visa transformações sociais através da intervenção cultural, principalmente pelos jovens periféricos. Para isso, apelam à coletividade e ao fortalecimento dos vínculos nos encontros da cena local, estabelecido nos ruas as parcerias entre os jovens. Evidencia-se uma “identidade-nós” como catalizadora dos estilo de vida desses jovens envolvidos com as práticas culturais, através da intensificação e expansão das redes afetivas. Usam o *rap* como meio de partilhar informações, como um “manual de sobrevivência” e ferramenta de transformação para os jovens (RIBEIRO, 2013; ELIAS, 2001; DELEUZE; GUATTARI, 1997; SILVA; SOARES, 2004).

Alguns grupos que também emergem da “nova escola” do *rap* alagoano são Além do Conhecimento (ADC), que mantém muitas influências da “velha escola”, tanto na musicalidade quanto nas letras, com narrativas periféricas e antissistema; os grupos Última Opção (UTP) e SomaCrime, ambos com batida *trap*, porém, com narrativas *gangsta*.

Em contrapartida, constato a presença do grupo Sipá! na cena alagoana, composto por jovens aparentemente da classe média que fazem canções mais voltadas para falar de romances (*love rap*) e curtição, com videoclipes geralmente feitos em apartamentos com vista para a orla da Ponta Verde, nas praias alagoanas ou em condomínios de luxo. Esse exemplo demonstra o quanto o *rap* passou a penetrar, a ser consumido, apropriado e ressignificado por pessoas de camadas sociais mais altas, que expressam outras vivências, posições e perspectivas, mais distante das narrativas oriundas e voltadas ao público preto e periférico, como de tradição no *rap* da velha escola.

As diferenças de acesso aos capitais produzem referenciais simbólicos e estilos de vidas diversos que acabam se refletindo nas letras de alguns grupos de *rap* locais, a exemplo do mencionado acima. A maior aderência de jovens de classes sociais mais altas, bem como a diversificação dos estilos e conteúdos das músicas, é um fenômeno que se expandiu principalmente na nova escola do *rap* nacional, a exemplo de grupos como Cone Crew Diretoria, Oriente, Cacife Clandestino e Costa Gold, que possuem letras mais voltadas ao lazer, curtição e ao ócio, que remetem ao estilo de vida “foda-se”. Também são comuns nesses tipos de *rap* a expressão romântica e mensagens com críticas sociais mais suavizadas. Diferente dos conteúdos mais “pesados” do *rap gangsta*, que geralmente relatam as vivências de exclusão, violência e criminalidade dos periféricos, o *rap* produzido por jovens de

classe média apresentam outras construções de identidades “rebeldes”, que pregam os “desvios” e o modo de vida “largado” como forma de contestar os padrões impostos pela sociedade. Esses estilos de *rap* emergem do processo de mercantilização do gênero musical, que ampliou os tipos de narrativas dentro da cena (BOURDIEU, 1994; TAPERMAN, 2015; MOURA, 2017)

Outro fenômeno interessante que acompanhei é a aderência de *rappers* alagoanos da “velha escola” a essas novas tendências. Alex (NSC), por exemplo, anunciou no fim de 2018 que iria lançar uma versão acústica de “Quem Vai Chorar”, tem feito músicas no formato *trap* e realizado produções conjuntas com artistas locais da “nova escola” e *rappers* de outros estados, assim como fez outros *rappers* que atuam há mais tempo na cena alagoana.

Porém, para aprofundar a análise dessa geração de *rappers* alagoanos, a pluralidade de narrativas, de estilos e como eles se articulam entre si, me debruço sobre as *disses* e *cyphers*, formas de produção conjunta de *rap* que têm se evidenciado na cena nacional e local. Muitas vezes apelando para um vocabulário agressivo, similar à poesia de escárnio, o *rap* surge como uma força de expressão artística muitas vezes combativa, marcada por letras críticas, repletas de palavrões e insultos como forma de fazer denúncias, críticas e se opor tanto as estruturas (culturais, sociais, políticas e econômicas) quanto confrontar pessoas e grupos específicos, principalmente através de *disses tracks* e *punch-lines*²⁰.

Dos encontros e disputas no *rap game* também surgem as uniões de *MC's*, conhecidas no mundo *hip hop* como *cyphers*. O termo surge da influência da *Five Percenters Nation* no movimento *hip hop*, uma organização (e seita religiosa) afro-americana, também oriunda dos guetos nova-iorquinos, que pregava a circulação do conhecimento como forma de combater a elite dominante que, segundo eles, representa 5% da população. O significado de *cypher*, traduzido como “zero”, remete ao formato circular do número, em alusão à proposta de circulação do conhecimento. A ideia de *cypher* no *hip hop* abrange tanto as rodas de *breakdance* quanto as rodas de *rap*, em que os participantes alternam suas apresentações entre si.

²⁰ *Disses tracks*, em tradução livre, significa “sequências de insultos”, referindo-se a faixas de músicas inteiras dedicadas a insultar seus alvos, enquanto *punch-lines*, que pode ser traduzido como “linhas de socos”, se limitam a alguns versos de rimas direcionados a agredir um oponente, não se apresentando como uma composição musical inteira. Vale ressaltar que *punch-line* é o principal recurso de combate poético utilizado nas batalhas de *MC's*.

As *cyphers* no *rap* remete a um jogo em que os *MC's* se juntam alternando as vezes de rimarem, em *freestyle* ou ensaiado, em intervalos iguais de tempo para cada, girando em círculos entre os *MC's* participantes. Originalmente as *cyphers* aconteciam espontaneamente nas ruas, mas passaram a ser realizadas de maneira ensaiada e registradas em ambientes controlados como em estúdios musicais ou em produções audiovisuais. No Brasil, não diferente de Alagoas, a *cypher* geralmente é associada ao último caso: união de *MC's* ensaiada e gravada em ambientes controlados, que é o aspecto que irei explorar aqui: *disses* e *cyphers* registradas em videoclipes. O outro caso, que acontece espontaneamente nas ruas, se popularizou nacionalmente como “rodas de *freestyle*” (PORTEOUS, 2013).

Apesar de já haver casos de *disses tracks* e *cyphers* produzidas na “velha escola” do *rap* nacional, a prática se popularizou na “nova escola”, com o aumento do fluxo de comunicação e informação viabilizado nos meios digitais. Canais do YouTube como o RapBox (CypherBox) e Pinapple StormTV (Poetas no Topo e Poesia Acústica) são as principais referências de produção de videoclipes nesse formato, que serviu de inspiração para produções do tipo em vários estados do País, inclusive Alagoas.

Um exemplo local desses novos meios de fomento dos *rappers* da nova geração através de canais no YouTube é o projeto “1,2,3...Gravando”, pelo QG dos Manos, que produziu videoclipes de vários artistas locais. Gravados no pier da Praia da Avenida, no Jaraguá, o projeto surge com a proposta de divulgar a cena do *rap* alagoano em uma espécie de catálogo, num formato semelhante ao “Perfil” do canal Pineapple StormTV.

Com o crescimento das produções audiovisuais locais, foram lançadas cada vez mais *disses* e *cyphers* envolvendo as novas e velhas gerações do *rap* alagoano. Portanto, busco explorar os temas que agregam os *MC's*, o que disputam e os conteúdos que abordam nessas formas de produção conjunta,. Selecciono, assim, os videoclipes de artistas que tomei conhecimento ao longo da pesquisa através das entrevistas, conversas, observações e buscas *online*, de modo a expor uma amostra das variedades de *rap* que a cena alagoana apresenta.

Dentre essas produções, começo com a *cypher* “Sem DissVisão” (Imagem 30), lançando em 2016 por Quinze Produções, composta por NSC (Alex e Carol), Mr. Bolívia, Real Gang (com a participação de dois integrantes que não consegui identificar os nomes) e Felix RD\$.

A câmera segue em plano-sequência, sem cortes, recuando conforme Alex avança os passos. Os outros participantes surgem dos cômodos e *rapper* o anterior sai do cenário. Cada um com seu estilo de rimar, fazer o *flow*, com ou sem modulação de voz, outros com ritmo de repente. No final do videoclipe todos se reúnem no térreo ao céu aberto.

No geral, pelo conteúdo da letra, o contexto e o ano que o videoclipe foi lançado, é provável que tenha sido uma resposta ao Sulicídio (Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski, 2016) e a quaisquer *disses track* que proferem desunião entre as regiões e os estilos de *rap* no Brasil.

Imagem 30 – Frame da *cypher* “Sem DissVisão”



(Fonte: NSC Neurônios SubConsciente *online* – YouTube, 2016)

Ao acompanhar a letra, noto que a proposta geral dessa *cypher* foi de pedir pela união e fortalecimento do *rap* nacional, do Norte ao Sul do País. O videoclipe começa dentro de um prédio abandonado, na sacada, apenas Alex (NSC) no cenário, que inicia a música com “dinheiro pro *rap*, sem guerra no *rap*/ é *boombeq*, é o *trap*, é o Sul, é o Nordeste”. Em sua parte ele faz jogos de palavras com trocadilhos e rimas, construindo criativamente conexões de sentidos. Mais a frente faz referências a expoentes do *rap* nacional, como ao grupo paulista Rapaziada da Zona Oeste (RZO) e ao *rapper* cearense RAPadura como exemplos de conquista de visibilidade e representatividade nacional, independente da região. Segundo esse trecho da letra, o importante é ganhar dinheiro e ser reconhecido mundialmente, nas “gringa”, de modo a trazer visibilidade para o *rap* brasileiro.

Mr. Bolívia sai de um dos cômodos do prédio e segue a sequência da câmera descendo as escadas. Sua fala traz críticas aos que ele julga como “MC boca de fossa” e aos fãs que incentivam essas produções que promovem desunião no *rap* nacional. No conteúdo da sua parte surge temas como “*flow* com ideia vazia” e alega que é possível conquistar visibilidade para Maceió sem promover a desunião no País.

O primeiro representante do grupo Real Gang, que surge no cenário já no meio das escadas em direção ao térreo, já entra com um vocal melódico e com modulação digital. Sua mensagem segue a mesma linha de raciocínio, apelando para a ideia de que “tem espaço pra todos nós” e lembra a proposta de união do *hip hop*, comprometido com o fortalecimento do povo negro e periférico, como no trecho “não...sem tempo pra divisão/ o *hip hop* é união/ faz a favela se levantar, o pobre achar seu lugar/ e o negro se erguer do chão”.

O segundo integrante do Real Gang surge no térreo do prédio. A particularidade em sua letra, além de pregar conquistas mútua a partir da união no *rap*, é sua crítica ao “*rap* moda” que não tem a vivência da favela e “tráfica” ideias do “*rap* de verdade”. Também faz críticas aos “*flows* copiados”, sem originalidade, que compara a “mosca”. No sentido da proposta central da *cypher*, critica as atitudes sectárias e xenofóbicas dentro do *rap* nacional.

Félix RD\$ faz uma rima que lembra o ritmo do repente nordestino. Começa com a mensagem “enumerados, marcados, taxados, usurpados por um sistema/ mano, vale a pena um movimento tretado²¹?” em que problematiza todas os estigmas e mazelas impostas pelo “sistema” e sugere que rinha interna no *rap* desvia o foco do que realmente deveria ser o alvo do protesto através das rimas. Pede para que se valorize a liberdade e os esforços dos “tramos”²² no *rap* nacional.

Carol (NSC) também entra com um ritmo de rima que lembra o repentismo nordestino. Seu apelo é de que se respeite todos os estilos de *rap*, seja *boombap* ou *trap*, e que se valorize os “tramos” de todas as regiões do Brasil, seja “Norte, Nordeste, Sudeste, Sul, Centro-Oeste”. Ela também se autoreferencia como “negra da quebra”, afirmando suas origens e pertencimento à favela e à negritude. Algumas gírias locais aparecem como o “cabra da peste”, termo usado como pronome de tratamento para o nordestino rústico, principalmente entre as pessoas vindas do contexto rural, principalmente do Sertão e do Agreste da região.

²¹ “Treta” significa, no vocabulário coloquial, intriga, briga ou rinha.

²² “Trampo” é uma abreviação para “trabalho” no dialeto coloquial.

Tanto na abertura do videoclipe com Alex quanto na narrativa dos outros artistas ao longo da música, o “dinheiro” e a “visibilidade” são mencionados como realizações ao alcance de todos, através do talento. Por isso, pregam pela união dentro do *rap*, criticando os conflitos regionalistas ou xenofóbicos nesse meio. Por outro lado, também demarcam a identidade alagoana e nordestina através de alusões, do sotaque, das giras e traços da cultura local, como o repentismo. A proposta de integração do *rap* (local e nacionalmente) é recorrente no discurso político-cultural do *hip hop*, que prima pela união e ascensão social do povo negro e periférico através da arte. Também surgem críticas ao “*rap* moda”, termo atribuído aos artistas que se vendem à indústria cultural ou que usam o *rap* meramente como uma forma de atingir o grande público, ter “IBOPE” (MOASSAB, 2008; CAMARGOS, 2015; ALVES, 2008).

Como contraponto, a *cypher* “DissPraEles” (Imagem 31), produzido pelo Studio QG dos Manos em 2016, formado por Noah, Hachi, Panzon, Callazans, Kayzen e Mano Leyvinho, fala principalmente sobre a necessidade de disputar por visibilidade para as produções de *rap* de Alagoas, tanto dentro do Estado quanto no Brasil. Reafirmam na letra a importância do Sulcídio que teve para conquistar a visibilidade do *rap* Nordeste na cena nacional.

Imagem 31 – Frame da *cypher* “DissPraEles”



(Fonte: Vitor Hachi *online* – YouTube, 2016)

Na música também trazem críticas políticas sobre a situação alagoana, ao *rap* comercial e sobre o compromisso com a causa *hip hop*. O videoclipe foi gravado nas ruas do Centro da Cidade, em que os cenários mudam constantemente com as edições, ora dando foco em um dos *MC*'s, ora mostrando todos juntos. Trago, portanto, a letra transcrita para analisar o conteúdo:

Noah inicia o clipe com vocal melódico e modulado, com um conteúdo mais voltado para o *ego rap*, de modo a afirmar sua auto-estima e autoconfiança na qualidade de seu trabalho, que diz ser reconhecido em outros estados. Porém, reclama dos “invejosos” e de pessoas de Alagoas que não valorizam suas produções, como alguém que participa da cena do *rap* local.

Hachi, na sequência, já se refere ao “time” que montaram para fazer a *cypher* como “titulares” que treinaram e entram em campo para jogar, lembrando o vocabulário usado no futebol. A equipe é referida como de “082”, que é o código telefônico de Alagoas. Fala dos esforços constantes e da coletividade como forma de se fortalecer na cena local e nacional, mas que ainda assim há pouco reconhecimento. Disso, ele faz referência direta ao “Sulicídio” como exemplo de grupo nordestino que só foi reconhecido na cena local depois de ganhar repercussão no *rap* nacional através da *diss track*.

A música “Sulicídio”, lançada em 2016 pelo baiano Baco Exu do Blues em parceria com o pernambucano Diomedes Chinaski, direciona críticas às produções de alguns artistas da nova geração de *rappers* de São Paulo e do Rio de Janeiro, a quem chama de “favela gourmet”, se referindo aos artistas que vendem um personagem (uma fachada) em cima de modismos que deturpa e se apropria do estilo *gangsta*.

Em entrevista com o Rap Box, Baco e Diomedes justificam essa *diss* como “grito” de denúncia à xenofobia dos sulistas contra os nordestinos, considerados um povo atrasado e cafona, e à indústria cultural concentrada no eixo RJ-SP. Comentam também a visibilidade que o rap paulista e carioca tem no mercado cultural do rap brasileiro, o que acaba promovendo estilos de rap mais comerciais, chamando atenção para a qualidade das produções do rap nordestino que estão fora desses centros de visibilidade. Ambos propõem a ideia de um rap mais “raiz” e alinhado com a causa *hip hop*.

A *diss track* Sulicídio foi considerada um marco da “nova escola” do *rap* do Nordeste por ter usado o *rap game* para disputar visibilidade para as produções nordestinas dentro da cena nacional. Mas incomodou muita gente, principalmente os artistas mencionados nos insultos, o que repercutiu em algumas respostas. Costa Gold lança, em reação ao “Sulicídio”, a *diss track* “SulTaVivo”, que basicamente apela para o *rap* de ego, em que falam de suas vitórias nas batalhas de rimas e superioridade no *flow*, acusa Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski de “recalcados”

que querem IBOPE²³ e Estatística em cima do sucesso do grupo paulista, também destacando que São Paulo é o berço do *rap* nacional. A música “Disscarrego”, de Nocivo Shomon, acusa o “Sulicídio” de ser um rap que busca IBOPE ao invés de retratar a realidade da periferia, como fez o rap paulista dos anos 90. Ambas as respostas acusam o “Sulicídio” como um serviço de desunião do *rap* nacional.

Em seguida entra Panzon que, a julgar pelo sotaque, é da região Sudeste do País. Porém, sua participação contribui com a mensagem de se fortalecer a cena alagoana do *rap* e faz referência ao “guerreiros”, que é uma expressão cultural típica de Alagoas. O ritmo de sua rima é mais cadenciado, no estilo da “velha escola” do *rap* nacional. Sua crítica também se direciona à política na parte que recita “entra prefeito, sai prefeito e nada muda no Vale do Reginaldo”, que é um bairro situado próximo ao Centro de Maceió. Bastante pauperizado, grande parte do Vale do Reginaldo não é asfaltada, não possui saneamento básico, esgoto ao céu aberto, pontes feitas de maneira improvisada, local totalmente desassistido pelo Estado. Também critica o mercado expresso na parte que recita “foda-se o patrocínio da Addidas”.

Callazans entra na sequência com um “*flip*”²⁴ sincopado. A métrica de seus versos remete a estilos popularizados na “nova escola”, com quebras repentinas nas palavras que continua na métrica do verso seguinte. Outro elemento da “nova escola” presente na sua forma de rimar é a presença do melódico com modulação de voz na metade de sua performance. Com rimas jocosas, ele faz críticas ao comodismo e aos “rudineis”²⁵ que não dão continuidade na carreira do *rap* e somem, afirmando a necessidade de ir “além do compromisso” e trabalhar duro pelo *rap*.

Kayzen já faz críticas aos que chama de “atrasa lado”, ou seja, aqueles que agem com falsidade. Simula um conselho de “Dona Ana”, provavelmente em referência a sua mãe ou alguma familiar mais velha, para ter cuidado com as falsas amizades e ser discreto com seus planos para poder evoluir. Ele também homenageia o falecido *rapper* paulista Sabotage ao simular uma conversa com o mesmo por telefone para lembrar seu célebre verso “*rap* é compromisso”. Também menciona o suporte do estúdio QG dos Manos.

Por fim, Mano Levynho, que inicia a letra mencionando o título da *cypher*, cuja palavra “diz” ou “*diss*” tem um duplo sentido no contexto da frase. Faz analogias

²³ Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística

²⁴ “*Flip*” ou “flipada” é uma técnica de *flow* acelerado, geralmente acompanhado de breves pausas.

²⁵ “Rudinei” é uma gíria que se refere a alguém que é ou finge ser famoso.

beliculasas, em que se refere às rimas como “minha arma letal que dispara em todos eles”, num tom combativo contra os “falsos amigos” e pessoas que desacreditam ou tentam atrasar o seu trabalho artístico. O final do clipe termina com a repetição dos versos finais do Mano Levynho, recitado com vocal melódico e modulado e um beatbox de fundo que lembra o “funk pancadão” do Rio de Janeiro.

Duas noções de pertencimentos se evidenciam em toda a letra: a de “nós”, como um “time” de “titulares” de um jogo, e “eles”, os “falsos”, que desacreditam ou desmerecem os “corres” do *rap* alagoano, de modo a delimitar fronteiras grupais e regionais. Dessa forma, apontam a necessidade de fortalecer os vínculos, valorizar e dar maior visibilidade aos trabalhos da cena do *rap* local, para dentro e para fora do Estado. O apelo pela valorização do *rap* nordestino é recorrente dentre artistas da região, além dos mencionados Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski.

Essa demanda surge como respostas aos preconceitos xenofóbicos disseminados no Sul do País em relação aos nordestinos, considerados como um povo “atrasado”, bem como pela ausência de grandes indústrias midiáticas na região, o que prejudica a possibilidade de visibilidade do *rap* local na cena nacional (ALVES, 2008).

Também foi lançada a *cypher trap* “Turbulência” (Imagem 32) em 2017 pelo QG dos Manos com Rashimon, Malta, Durval, Mano Cafu e Bruno Jr, com mensagens criticando as guerras nas periferias, a violência policial e a crise política no Brasil. O videoclipe foi gravado num cenário aberto, gramado e com árvores, provavelmente numa área militar abandonada, a julgar pela placa que aparece no começo do vídeo, mas que não consegui identificar a localização exata.

Imagem 32 – Frame da *cypher trap* “Turbulência”



(Fonte: Bruno Jr *online* – YouTube, 2017)

A filmagem possui poucos cortes, mas trabalha com jogo foco e desfoque, com aproximação e afastamento do *zoom* no rosto dos artistas. Os *MC*'s caminham pelo ambiente e intercalam suas performances num plano continuado. A câmera acompanha seus movimentos, ora enquadrando a imagem de apenas um *MC*, ora distanciando o enquadramento de modo a aparecer mais de um ou até todos os integrantes.

No videoclipe Hachi começa relatando problemas existenciais da sociedade moderna, governada pelo "dólar", caos, perigos, frieza e falsidade, questões que relaciona ao título da *cypher*, uma "turbulência". O *rap* é apresentado como uma alternativa para lidar com tais aflições e libertar a mente. Faz a analogia a usar as rimas como arma de combate contra a ignorância, em que "cada verso é um tiro pra prenetra seu crânio".

Lil²⁶ Malta entra fazendo jogos de palavras e trocadilhos para construir a ideia do que é aparentemente uma investida (provavelmente da polícia) que vitimiza "mais um estudante morto como traficante". Também expressa críticas políticas contra o então vigente governo de Michel Temer, presidente iterino do Brasil entre os anos de 2016 e 2018 que assumiu o lugar de Dilma Rousseff, impeachmada por um processo jurídico-parlamentar. Em seu desfecho ele traz suas percepções das diferenças socioeconômicas entre os bairros de Maceió, explicitado em "nossa diferença é que meu caráter fez o que seu dinheiro nunca te deixou capaz/ sua vida é uma mentira tanto que a minha verdade/ na Ponta Verde se fala, no Colina a gente faz". Vale lembrar que conjunto Colina dos Eucaliptos, situado no bairro de Santa Amélia, parte alta e Zona Oeste de Maceió, é considerada uma região periférica, enquanto a Ponta Verde é o bairro com um dos maiores índices de desenvolvimento humano da Cidade, situado na parte baixa, considerada área nobre.

Durval expressa que escrever as rimas é uma forma de escoar todas as frustrações (que compara ao tempo "tempestuoso") e a violência simbólica (a "humilhação") vivida pela população periférica. Também analogias recorre a analogias beliculasas "mirando na hipocrisia da sociedade" e compara suas rimas a um "pente" de arma de fogo, porém, cheio de versos. Por fim, referencia o *rapper* pernambucano Diomedes Chinaski como uma de suas inspirações nas composições musicais e

²⁶Abreviação fonética para *little*, "pequeno", título popularizado dentre os *rappers* da "nova escola" estrangeira e nacional.

critica os rappers que querem pagar de “bandidão”, executando performances *gangsta* sem ter vivência da favela.

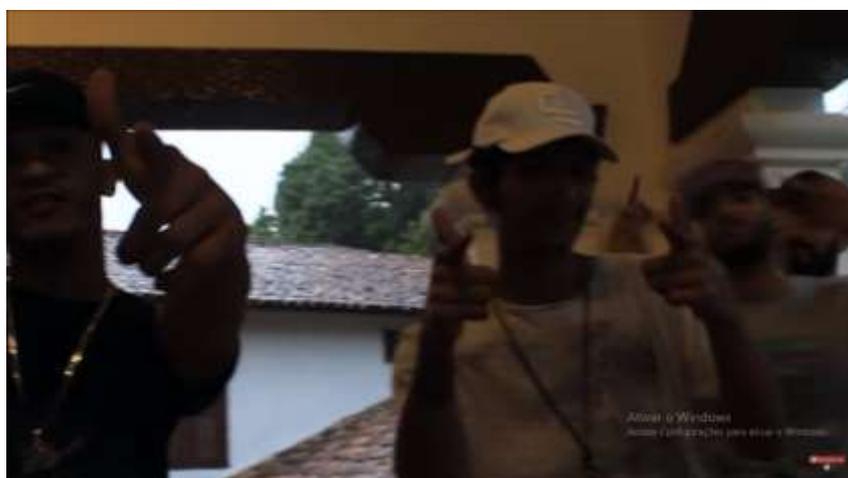
Mano Cafú reflete sobre as escolhas nas trajetórias, principalmente sob a ótica de quem nasceu na periferia e viu muita gente matar e morrer. Aconselha que o conhecimento e a verdade são libertadoras.

Bruno Jr. expressa rimas que aludem à turbulência toda a complexidade e hipocrisia de uma vida passageira. Diante dessa “tempestade” apresenta os versos como um lastro, um norte para, que é algo “útil” para se ocupar e transmitir uma mensagem.

A partir do tema “turbulência”, a *cypher* expressa os anseios e frustrações dos artistas frente às contradições sociais, mazelas, desigualdades e violência do cenário urbano, principalmente contra jovens periféricos. Ao longo da música aparecem protestos contra os políticos e se enfatiza as desigualdades socioespaciais entre os considerados bairros nobres e os bairros periféricos de Maceió. Em determinado trecho da música surgem referências a expoentes do *rap* nacional e também críticas aos falsos *gangsta*, que tomam a modalidade como mero estilo estético, sem possuir vivências e compromisso com a periferia. Esses temas, mais uma vez, revelam o potencial político do *rap*, como instrumento de protesto e denúncia contra os mecanismos de controle, que permite o artista expressar suas percepções e críticas do contexto social que estão inseridos (CAMARGOS, 2015; RIBEIRO, 2006).

Com uma proposta semelhante, foi lançada a *cypher* “Intellectus” (Imagem 33) em 2017 pelo QG dos Manos, composta por Vitalino, Hachi, Bruno Jr e Mano Cafu.

Imagem 33 – Frame da *cypher* “Intellectus”



(Fonte: Bruno Jr *online* – YouTube, 2017)

A música traz críticas ao *rap* comercial, segundo suas percepções, feito por “MC’s falsos”, sem letra e sem conteúdo, que só querem IBOPE, dinheiro e fazem apenas apologia ao sexo, drogas e curtição. Propõem o uso do *rap* como ferramenta de protesto, que transmita mensagem e ideologia, vinculado aos ideais do *hip hop*. O videoclipe foi gravado debaixo de uma construção com arquitetura colonial, comum em edifícios públicos e nos bairros históricos da cidade, num ambiente rodeado de árvores.

Na letra há uma disputa no campo da legitimidade dentro do *rap* local que questiona as noções do que é fazer um *rap* ou ser um MC “de verdade”. Ao som do *trap*, Vitalino expressa, em sua interpretação, que “o *rap* é muito mais que rimar/ é sentir, é expressar, é viver, é respeitar/ é a mensagem passar e viver o cantar”, no geral, fazer letra com “conteúdo”, “intelectualmente”, sem visar apenas o dinheiro e conquistar “tietes”. Em um verso ele parece fazer uma referência pejorativa aos fãs do Felipe Ret, MC carioca da “nova escola” que compõe *rap* com conteúdos românticos e que fala sobre as festas e estilos de vida típicas dos jovens de classe média.

Hachi segue o tema fazendo referência ao que considera como “*rap original*”, ou seja, aquele que é feito para “salvar vidas, ajudar”, como algo que potencializa o “psicológico”, sem distinção de cor ou estilo artístico. Faz críticas ao que interpreta como um *rap* de “apologia” cujas letras promovem “sexo, drogas, menos ideologia”. Como alternativa, afirma que o *rap* deve ser uma expressão de protesto. Fazendo referência à disciplina de matemática, compara a complexidade da vida à “fórmula de Bhaskara”. Pede “ordem e progresso” para o País, referenciando o lema inscrito na bandeira nacional, e desfecha com as palavras de ordem “Fora Temer”, popularizado pela militância que fazia oposição ao governo do até então presidente interino.

Bruno Jr., no desenrolar de seus versos anuncia a música como um produto do *rap* alagoano. Em suas analogias faz críticas aos “clones”, “ching-ling” (em referência aos produtos chineses falsificados vendidos nos camelôs) ou ainda, “MC’s massificados”, que compara ao âncora do Jornal Nacional William Bonner, da rede Globo, talvez por ser um porta-voz da comunicação de massas. No fim escarneia com os MC’s que julga ter o “ego maior que o talento”.

O protesto expresso pelo Mano Cafú também se volta aos “falsários”, descritos como pessoas individualistas, que só pensam neles mesmos. Em sua narrativa ele afirma o *rap* como um “jogo sério”, o que lembra a ideia bourdieusiana

(1994) de “jogos sociais”, ou seja, ritos e relações criados pelas dinâmicas e capacidades imaginativas humanas, mas que geram um envolvimento intelectual e emocional tão profundo que o jogo deixa de ser percebido como algo “lúdico” e é levado a sério, com todos os riscos e consequências que envolvem. E é justamente assim que o *MC* encara o jogo do *rap*, como algo que deve ser jogado “na vera”²⁷. E essa seriedade do jogo é o que define, segundo a interpretação de Mano Cafú, quem é realmente comprometido com a causa periférica.

Conforme se observa, as críticas desferidas na música são direcionadas ao *rap* alienado, sem “conteúdo”, com produções massificadas, sem originalidade, egóicas, com abordagens sobre temas vis como “sexo” e “drogas”, voltadas ao mercado cultural. Nesse sentido, remetem a indústria do entretenimento, cujas composições são feitas sob modelos padronizados palatáveis ao grande público, com mensagens que não estimulam o pensamento crítico, mas que apenas focam em valores hedonistas (CAMARGOS, 2015).

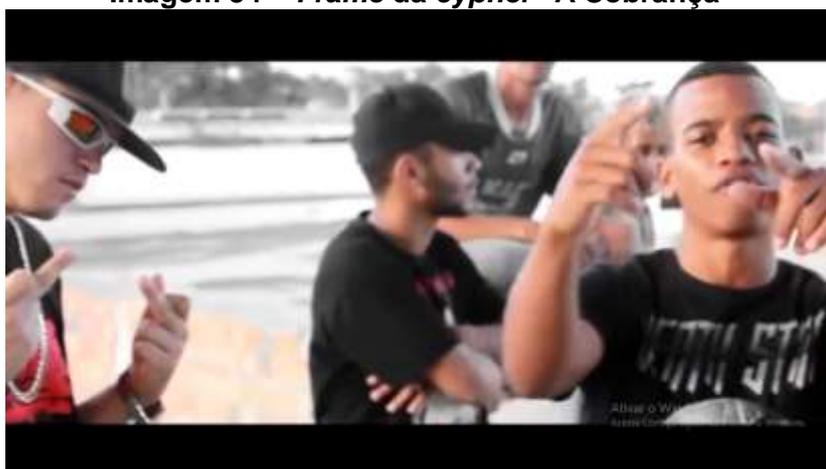
Outra *cypher* alagoana que destaco aqui é intitulada “A Cobrança” (Imagem 34), lançada em 2017 pela Mídia de Rua (MDR) produções independentes, em que participam Mano Vick, Zynho KNA, 2R, Sew Russo e *MC* Pekenó. O conteúdo da letra é de protestos direcionados aos políticos corruptos, que negligenciam as favelas, roubam o dinheiro do povo e comprometem, principalmente, o futuro das crianças pobres.

A filmagem foi feita em um ambiente aparentemente periférico, com muros rebocados e casas simples ao redor. O videoclipe começa com Mano Vick de costas para a câmera, olhando para um campo de futebol com chão de barro. Até os momentos iniciais o cenário é colorido. Porém, depois que o Mano Vick se vira para a câmera e começa a cantar em ritmo de *rap*, o fundo é editado com tons de cinza em contraste com os *MC*'s, cujas imagens são mantidas coloridas.

O cinza é uma cor predominante nas cidades, nos prédios, muros, asfalto, o céu poluído. Essa atmosfera acinzentada enfatiza a frivolidade transmitida pelos ambientes urbanos. Por ser uma cor pouco vibrante, apagada, sem vida, ao considerar que o cenário do videoclipe é de uma comunidade periférica, é provável que a edição tenha sido feita para transmitir a ideia, por semiótica, de um lugar esquecido, negligenciado e excluído pela sociedade.

²⁷ “Na vera” é uma gíria para “de verdade” ou “na veracidade”.

Imagem 34 – Frame da cypher “A Cobrança”



(Fonte: LP Oficial *online* – YouTube, 2018)

A música começa com a seguinte poesia recitada por Mano Vick: “nós vemos e vivemos todos os dias/ a desigualdade em nossas periferias/ muitos têm que ver pra poder crer/ mas a realidade aqui vamos mostrar para vocês”. Então ele entra com o ritmo de *rap*, na batida que remete às produções nacionais dos anos 1990:

Mano Vick traz em sua narrativa tanto as gírias como “firma”²⁸ ou “ladrão”²⁹ quanto nas afirmações de pertencimentos aos “guetos” ou “favelas” ou “quebras”. O *rap* é reivindicado como instrumento de expressão do povo periférico para se unirem e fazer denúncias, protestar contra os mecanismos de repressão do Estado e a exclusão social promovida pelo sistema econômico, não apenas para “ganhar IBOPE”, mas como uma forma da população periférica ser ouvida. A mensagem é direcionada aos políticos, principalmente, que são desafiados a conhecerem a realidade das grotas e das regiões pauperizadas da Cidade. Denuncia os crimes do colarinho branco como a causa da riqueza e impunidade das classes altas e a miséria e repressão aos mais pobres. Há um apelo e preocupação constante com o futuro das crianças que nascem na condição de pobreza e são negligenciadas pela sociedade e pelo Estado.

Zinho KNA já explicita o oportunismo político de fazer “boas ações” apenas nos períodos eleitorais, mas que quando conseguem o que querem usurpam o dinheiro público. É denunciado a condição de subcidadania e repressão policial contra os pobres, que são apontados como os culpados pela violência e criminalidade urbana, enquanto a classe política está “usurfruindo do *cash* da população”.

²⁸ “Firma” é uma gíria que abrevia a ideia de “firmeza” no sentido de alguém ser “parceria firme”.

²⁹ “Ladrão” é uma forma de tratamento comum na linguagem das ruas, principalmente dentre os periféricos.

A “humilhação”, que aparece nos versos de 2R, é uma das formas de violência simbólica desferida contra os mais pobres. Os mecanismos de exclusão e repressão não são apenas físicos, mas se manifestam de formas sutis, na forma que determinados setores da sociedade são marcados com estigmas (inclusive corporalmente, pela cor da pele, vestimas, comportamento), são maltratados em determinados espaços, excluídos de direitos humanos básicos de participação social. Muitas vezes o sentimento de injustiça, revolta e exclusão socioeconômica, segundo a narrativa, é o principal gatilho para que os jovens periféricos entrem no mundo do crime, como forma de vingança contra toda a violência material e física sofrida.

Sew Russo também direciona suas críticas à classe política, como expresso em “com papel e caneta eu vou bater de frente/ cobrar desse governo brasileiro incompetente”. Os versos é uma forma de desabafar as frustrações e revoltas, muitas vezes com palavras agressivas, beliculasas, que remetem a uma guerra simbólica, a um combate no campo das ideias, como uma sublimação do ódio contra o sistema que substitui a violência física pelo “papel e caneta” e as rimas.

MC Pekeno já direciona seus protestos contra a desigualdade social, ao fato de se normalizar a pobreza e tratar como indigentes os que possuem menos poder aquisitivo. Aponta como causa de tais problemas as oportunidades e direitos que são subtraídos dos pobres através da corrupção política.

O estilo de *rap* é notoriamente *gangsta*, inspirado na “velha escola”, modalidade que muitas vezes cativa a identificação e interesse da população preta e pobre, diante da proximidade de seus conteúdos com as vivências periféricas. Do começo ao fim da música a identidade periférica é reivindicada pelos artistas, que chamam atenção para as várias formas de violência simbólica que essa população sofre, como exclusão social, humilhação, ausência de infraestrutura e negligência do Estado em fornecer serviços públicos nas comunidades. Disso, surgem protestos contra a classe política e rica da sociedade, que explora e rouba o povo, temas recorrentes nessa modalidade de *rap*. Assim, a expressão artística, através do rap e do “papel e caneta”, é retratada como uma “arma” de denúncia, circulação de informações e de promover transformações sociais (HOLANDA, 2008; RIBEIRO, 2006; SANTOS, 2013).

Disso, apresento a *cypher* “SemRebolo” (Imagem 35), Produção Kazzeirobeats, 2017, com Durwall MC, Saci, Verdino, Davi Preto Problema, Labira, Mago Aplique. O videoclipe foi gravado num ferro velho de carros. O jogo de câmera

recorre para alguns cortes, em que os artistas aparecem em diferentes posições e locais no ambiente.

Os *MC's* falam de suas experiências e motivos para escrever rimas como escape e forma de denúncia diante de uma realidade opressiva e cruel, em que surgem assuntos como o racismo, pobreza, preconceito e discriminação social. As temáticas abordadas são diversas.

A base sonora é de *trap*, mas o estilo de rimar varia de artista para artista. Uns possuem um *flow* mais lento e cadenciado, que lembra a “velha escola”, outros usam recursos de modulação de voz e tem uma métrica de rima que remete aos estilos popularizados na “nova escola”. Muitas vezes várias dessas influências são combinadas.

Imagem 35 – Frame da *cypher* “SemRebolo”



(Fonte: DurwallMC Oficial *online* – YouTube, 2018)

Novamente o *rap* é associado a uma arma, como na parte em que Durwal compara as rimas a uma “granada”. Também há fragmentos que fazem referência ao consumo de cannabis ou de tabaco como forma de fuga das frustrações cotidianas e meios de estimular a criatividade para escrever. Os versos de Durwal transitam entre o protestos contra os políticos e referências a personagens de quadrinhos, como Constantine, e expoentes da música popular brasileira, como Belchior.

A narrativa de Saci é rica em alegorias e metáforas. Nela ele compara as “luvas” que a vida dá ao calor típico da região e o chumbo de uma arma de grosso calibre. Autorefer-se como da geração “*millenion 3*”, caracterizada como jovens que nasceram na era digital e teve amplo acesso à informações. Disso, ele questiona

como preconceitos ultrapassado como o racismo ainda persistem num contexto em que há acesso facilitado ao conhecimento. Faz analogias de que seus versos expressam conteúdos de seu “código genético”, em referência a sua cor negra e sua origem periférica. Através de jogos de palavras e analogias ele menciona outros “códigos” que limitam sua expressão como a métrica do *beat*, a linguagem verbal ou escrita ou o “código de barras” do mercado, mas que sua criatividade subverte tais limites, causando “código vermelho” e “protocolo de erro”. Faz reflexões sobre a efemeridade de sua passagem nesse “plano” de existência e deixa implícito sua crença na vida após a morte. A expressão “sem rebolo”, pelo menos no contexto local, é uma gíria que remete à ideia de não agir com fingimento, dissimulação ou enrolação.

Verdino descreve sua postura na cena como de “atitude e disposição” para enfrentar as dificuldades que a realidade impõe e atingir resultados satisfatórios no futuro. Em seus versos também trás críticas ao aparelhamento do sistema econômico no Estado, que faz fomenta a guerra entre o povo periférico e “ditam a marca que tu usa/ te suga, enriquecem às suas custas, a cúpula/ o mesmo que através do Estado te fode e ainda diz que é sua culpa”. Como desfecho menciona a ideia central do videoclipe “sem rebolo e sem capa” se junta com a “rápa” (abreviação para rapaziada) como um “time”.

Davi 2P entra com jogos de palavras, construindo diversos sentidos com as palavras “cálculo” e “transação”. Em sua fala “sem terro e sem trauma” ele dá pistas de qual os perfis de *MC’s* ele direciona suas críticas, que acusa de dissimulados que fingem ter vivências periféricas. Em suas referências ele cita o filme “Gênio Indomável” (1997), que conta a estória de um jovem delinquente que se mostrou um gênio da matemática, talvez como forma de expressar sua identificação com o personagem. Refere-se a suas rimas como uma “pedrada que não foi pra lata”, em referência à pedra de *crack*, mas uma joia que é tira da lama e lapida e até como um rito de escarnificação, se referindo às tatuagens feitas com cicratizes, sem injeção de tinta.

Labira entra no cenário recitando suas discordâncias do *rap* que se parece com o *funk* pancadão, que só fala de “bebida e bunda” e traz a ideia de fazer um rap voltado para a realidade da periferia, que sirva como uma “vela acesa” para o povo dos guetos. Há muitas analogias que remetem ao bélico e à união em equipe como time de futebol para enfrentar os adversários, os grupos a quem direcionam suas críticas.

Mago Aplique simula na letra uma situação em que está dando um trago em um cigarro de cannabis para se inspirar a fazer as rimas. Então começa a desferir suas *punchlines* contra os MC's que copiam a estética *gangsta* sem possuírem origens periféricas de maneira jocosa e sarcástica, como em “olha a foto, cara feia, faz sinal, já é *gangsta*”. Critica também a postura dos fãs que dão suporte para essas produções dos ditos “falsos MC” que posam de *gangsta*. Por fim, clama sucesso para si e para seus parceiros, exaltando a qualidade de serem espontâneos, verdadeiros, “sem rebolo” e “sem pagar pra ninguém”.

Com muitos elementos sonoros e narrativos da nova escola, a música faz analogias com referências à cultura “pop”, como histórias em quadrinhos, filmes ou outros gêneros musicais. Em outro momento aborda sobre pautas sociais como o racismo. Também atribuem sentidos ao uso de psicoativos: ora a cannabis, por exemplo, referenciada como uma forma de espairar, fugir da realidade caótica do meio urbano e estimular a criatividade; ora o tabaco, relacionado à um vício destrutivo relacionado à ansiedade gerada pela sociedade moderna e a bebida, associada a uma forma de divertimento banal e improdutivo. Também afirmam a necessidade de coletividade para fortalecer os vínculos em prol do fomento da cultura local. A música tem momentos jocosos, referenciados no mundo do *rap* como “gastação”, principalmente fazendo escárnio dos falsos *gangsta*, que se apropriam da estética, mas não possuem vivências na periferia. Apesar da proposta de resgatar o *rap gangsta* “verdadeiro”, comprometido com a periferia, há uma ampliação das temáticas abordadas nas produções da nova escola, que apresentam um leque maior de referências literárias, artísticas, de pautas políticas e sociais diante do mais amplo acesso a informação com a popularização da *internet*, como visto em alguns trechos da música (TAPERMAN, 2015; SILVA; SOARES, 2004; MARTINS, 2008).

O videoclipe seguinte é da *cypher* “Nova Era” (Imagem 36), de produção do QG dos Manos, lançado em 2018, da união dos grupos Narração 82 (dois integrantes), Karma Marginal (apenas o Rato), Fúria Jovem (duas integrantes) e a artista solo Alice Gorete.

A produção foi realizada dentro de um trem abandonado, provavelmente o que está situado no Centro da Cidade. O título da *cypher* condiz com a presença de novos integrantes do *rap* alagoano, porém, que reivindicam um resgate às raízes do *rap* do gueto, criticando o que chamam de “*rap* moda”, proposta central que unifica os

participantes da produção audiovisual, que intercalam suas narrativas e estilos dentro de uma batida de *trap*.

Imagem 36 – Frame da *cypher* “Nova Era”



(Fonte: Studio QG dus Manos *online* – YouTube, 2018)

Dos videoclipes analisados até agora, esse foi o que contou com uma maior presença feminina. Enquanto no “Sem Dissvisão” apenas um dos integrantes era mulher (Carol do NSC), a *cypher* “Nova Era” conta com uma quantidade mais simétrica de três mulheres e três homens.

O primeiro a iniciar a música é um integrante do grupo Narração 82, que começa falando de que mesmo que se “almeje o topo”, é necessário manter a “humildade”, valor bastante apregoadado nos guetos brasileiros. Também menciona os diferentes estilos de batida, seja *bombep* ou *trap*, e expressa que não tem preconceito com nenhum, que o mais importante é o conteúdo das letras e o compromisso com o “*rap* verdadeiro”, segundo sua interpretação, ou seja um *rap gangsta*, do gueto, feito em Alagoas, combatendo o que chama de *rap* “moda”. Disso, menciona seu “bonde”, ou seja, o grupo de aliados, que envolve os “mano” e respeita as “mina”³⁰.

A primeira integrante do Fúria Jovem a se apresenta, grupo de *rap* feminino de Marechal Deodoro, interior de Alagoas. Sua letra também gira em torno nessa diferenciação entre o que é o “*rap* do gueto” e o “*rap* moda”, que deturpa a “ideologia” do que consideram *rap* legítimo. Disso, ela referencia Racionais MC’s como ícone do “*rap* de verdade” da antiguidade, em oposição às produções da atualidade que só tem

³⁰ “manos” e “minas” são gírias comuns nas periferias brasileiras para se referir aos “irmãos” e às “meninas”.

“merda na cabeça”. Em sua parte ela acrescenta que enquanto os *MC's* “moda” buscam visibilidade na indústria cultural (que se refere como “Hollywood”) por “grana, IBOPE e fama”, os “guerreiros”, ou seja, os *MC's* “de verdade” estão fazendo cultura nas ruas, comprometidos com a periferia e com a proposta político-cultural do *hip hop* com seus quatro elementos. Também interpela pelo respeito ao corpo feminino, que afirma não ser “produto”.

O segundo integrante do grupo Narração 82 entra em seguida afirmando que não está no *rap* “pensando no topo”, mas sim para resgatar os jovens periféricos que se enveredam na criminalidade, drogas e violência urbana. Também traz críticas à falta de união e ajuda mútua entre os *MC's* locais. Por fim, sauda a presença feminina para que a próxima participante se apresente.

Então, entra Alice Gorete com um *flow* mais acelerado (“flipado”). Ela se apresenta como parte da nova geração de *MC's* comprometida com a união no *rap*, independente de sexo ou gênero, e em passar a mensagem para combater as limitações mentais, a “escravidão do seu subconsciente” e a alienação na sociedade através das rimas.

Na sequência entra a performance do Rato (Karma Marginal). O conteúdo de sua rima traz vestígios de elementos do misticismo do movimento contracultural conhecido como “Nova Era” (*New Age*), sistemas de crenças contemporâneos que misturam influências de várias religiões ocidentais e orientais que acredita na elevação espiritual através da expansão da consciência, que inclui a descalcificação da glândula pineal, bem como em outros planos dimensionais de existências. Rato também fala da monetização da vida por influência da ideologia do sistema econômico vigente. Em seguida menciona algumas características de sua geração, nascida no auge da Era da Informação, e os problemas relacionados aos vícios nas redes sociais, que se refere como uma forma de “escravidão moderna”.

A segunda integrante do grupo Fúria Jovem a se apresentar segue a proposta de pregar pela união no *rap*, clama pela valorização do *rap* do Nordeste, defende o dialeto das ruas como uma expressão cultural do gueto e referencia suas rimas como uma arma que causa “assassinato” simbólico, no campo das ideias, através das *punchlines*, finalizando a *cypher*.

Em suma, a música demarca o posicionamento de uma nova geração de *MC's* locais que reivindicam um “*rap* do gueto”, produzido pela e para a periferia, em oposição ao “*rap* moda”, ou seja, um “produto” alienado, mercantilizado e massificado,

que visa meramente o grande público. Esse compromisso com a causa periférica está associado às referências da velha escola nacional. Disso surgem os conteúdos políticos, em que se usa o rap como ferramenta de protesto e para promover união e a circulação do conhecimento nas periferias (CAMARGOS, 2015).

A *diss track* que marcou o lançamento do Coletivo Covil, DissParadas (Imagem 37), produzido pelo QG dos Manos e publicado em 2019 no YouTube, conta com a presença de Nick Ellen, Arielly Oliveira, Jany Li e Mamiwata. De modo geral, o videoclipe foi produzido com a proposta de fazer críticas ao machismo arraigado não apenas na sociedade em geral, mas também na cena *hip hop*, expressos nas diferentes formas de violência simbólica, física e sexual como o desrespeito a autonomia, a liberdade sexual, deturpação moral da imagem das mulheres e a violação e objetificação o corpo feminino.

Imagem 37 – Frame do videoclipe “DissParadas”



(Fonte: Colveito Covil *online* – YouTube, 2019)

Nick Ellen inicia a *cypher* falando de sua trajetória no *rap* e da luta e conquistas que obteve na cena, com “foco e força”, mesmo diante das limitações, inimigos e dificuldades. Direciona sua mensagem para os “cuecas” que desmerecem seu trabalho e traz a proposta de mostrar a força feminina no *rap*.

Arielly entra em seguida com rimas num ritmo mais acelerado. As metáforas e jogos de palavras que usa remetem a elementos bélicos como “rajada de [calibre] 12” e analogias relacionadas ao corpo feminino como em “não aborto minhas teorias”. Na sequência faz críticas aos homens que tentam iludir e manipular as mulheres

fingindo afeto com objetivo de conseguir apenas sexo. Também faz escárnio com alguns símbolos de estética e *status* cultivados entre os homens do *rap* como em “kit babacão: Nike, *cap* e *mic* na mão” e ainda criticam moralmente as roupas das mulheres. Também protesta contra o “ego”, orgulho, superficialidades, contradições e os modismos presentes no *rap*.

Jany Li entra na sequência com incentivos direcionados às mulheres do *rap*, com apelos para que elas persistam para ocupar mais espaço na cena. Também traz críticas aos sistemas de controle social manifestos na ideia de poder e dinheiro e transmite a mensagem direcionada para o povo da periferia para que não se corrompam e entrem no crime. Mas adiante menciona sua cidade natal, Palmeira dos Índios, interior de Alagoas, e faz referência a sua identidade e ancestralidade indígena como uma herança que repercute em sua força e resistência como mulher. Em sua narrativa surgem metáforas relacionadas ao corpo feminino como em “o sangue que jorra é pra nos saciar e continuar em pé”, que a julgar pela sua expressão corporal no videoclipe ela se referia à menstruação, e no jogo de palavras com “respeito” e “dois peitos” como sinal de força feminina.

Depois entra Mamiwata, que aponta as contradições dos homens do *rap* que pregam respeito, mas ao mesmo tempo não respeitam as mulheres, deturpando a imagem feminina e objetificando seus corpos orientados por valores machistas, a exemplo do que está expresso no trecho “só conversa afiada, chama as mina de rodada³¹ e ainda ser rotulada ‘de casar ou pra comer³²’”. Em sua narrativa também surgem críticas às atitudes dos homens tentam excluir e invisibilizar a presença feminina na cena: “só ficam de tiração/ falando de união/ mas é só pro lado deles, que essa fita é pra nós não”. Disso, ela afirma a autonomia e união entre as mulheres para construir sua própria trajetória dentro do *rap* sem depender da ajuda de homens, ideia que fica explícita quando fala “mas que se foda, não quero tua migalha/ porque nós tamos por nós, e nós chegou na disparada”.

A proposta do grupo está alinhada às causas e reivindicações feministas e surge como uma forma de convocar as mulheres do *rap* a se unirem contra o machismo e as contradições presentes numa cena cultural dominada por homens.

³¹ “Rodada”, na linguagem coloquial, é um termo pejorativo geralmente associado a mulheres que se relaciona sexual ou afetivamente com várias pessoas.

³² “Comer”, nesse contexto, é um termo pejorativo geralmente usado por homens para se referir ao ato sexual.

Há outras produções que unem apenas *rappers mulheres*, como o videoclipe “Surra de Rimas” (*online* – YouTube, 2018), lançado pelo QG dos Manus, em que participam Mamiwata, Laynne e Alice Gorete e fazem críticas principalmente ao “falocentrismo” e à hegemonia da dominação masculina na cena do *rap* local.

Também localizo produções de *MC* locais que se enveredam por outros estilos, a exemplo da música “Pegar Fogo” (*online* – YouTube, 2018), lançado pela PopWave, com a participação de Carlos Lins, Callazans e de Maju Shanni, que ao som do *eletr house* e *pop* apresentam um música erótica e com performances de *drag queens*. São exemplos de uma inserção mais ampla de pautas identitárias que confrontam as noções tradicionais de masculinidades através das pautas identitárias reivindicadas no movimento feminista, LGBT e por novas noções de masculinidades (FREIRE, 2010; ALMEIDA, 1996)

No geral, com base nas letras analisadas neste capítulo, os elementos regionais surgem em diversos momentos dos videoclipes e músicas apresentadas: no sotaque, nas gírias e na rítmica das rimas (que em alguns momentos remetem ao repente nordestino). Apesar disso, as letras trazem expressões do campo linguístico do *rap* nacional e combinam estilos de batidas de diversas influências musicais.

A inventividade na artuculação das palavras dentro da rítmica e rima do *rap*, ao que tudo indica, varia de acordo com o arcabouço linguístico que cada *MC* possui. Porém, as possibilidades de combinações de sentidos são inumeráveis, mesmo com as limitações lexicais do idioma, como se observa nas letras analisadas até aqui e se confirma pela perspectiva chomiskiana (1965 *apud* GONÇALVES, 2007)). Os duplos sentidos, jogos de palavras, as analogias, metáforas, a dicção, o modo de fazer o *flow*, tudo isso mobiliza um conjunto de habilidades linguísticas, de memória, aprendizado e raciocínio que se expressa de maneira poética, com uma estética, geralmente, beliculosa, de embate e confronto contra os sistemas de controle ou algumas ideias, pessoas ou grupos específicos.

A lógica do *rap*, que também é bem marcante no *rap* alagoano, se mostra como uma “máquina de guerra”, ou seja, sistemas de pessoas e ideias que se articulam de forma inventiva para fazer denúncias contra os sistemas de controle social e disputar a “legitimidade” do que é (ou deveria ser) o “*rap* de verdade”, isto é, comprometido com o fortalecimento e união nas periferias através da cultura. Mesmo os que pregam maior liberdade e união, sem qualquer tipo de discriminação em suas letras, isso não impede que cada artista assuma seus posicionamentos dentro da

cena, delimite um “nós” e um “eles” entre grupos, estilos, visões de mundo, classes sociais, regionalidades, reivindicando suas noções pertencimentos e legitimidades. A “atitude” ou “consciência”, que representa o posicionamento do artista, é considerado o elemento fundamental do *hip hop*, através do qual o artista expressa sua autenticidade e engajamento político-cultural.

A *diss track* é uma ferramenta de combate, mas como os sentidos das produções conjuntas são construídos depende da sinergia entre os participantes. A delimitação do tema e a maneira que cada um trabalha em cima dele, cada um com seu estilo de rimar sob uma mesma base sonora, gera um produto único, reunindo diferenças em torno de uma harmonia musical.

Além das apresentadas, há diversas outras produções conjuntas ou isoladas que abrem o leque para uma pluralidade de propostas e interpretações, num jogo de disputas de narrativas e construção de vínculos que busca reconhecimento e legitimidade sobre o “fazer *rap*” no contexto local e nacional. As produções locais se alinham com algumas tendências das produções do *rap* nacional, como a popularização dos videoclipes do “perfil” dos *MC*'s locais, das *disses tracks* e das *cyphers*. Com o que foi esmiuçado sobre o *rap* alagoano, pude constatar algumas das particularidades culturais das produções locais e a multiplicidade de ideias que circulam na cena alagoana, bem como peculiaridades do campo linguístico expressas nas gírias locais, na ritmica que lembra o repente e no sotaque marcadamente nordestino.

Observo que parte dos artistas abordados nesse capítulo também compõem coletivos de *hip hop*, produções de eventos ou organizam e participam das batalhas de rimas locais. Essa constatação indica que há um trânsito de alguns desses jovens entre as produções de mídias e as atividades culturais nas ruas e espaços da cidade. Outro fator constatado é que alguns dos artistas se especializam em *rap* memorizado, enquanto outros também desenvolvem a modalidade *freestyle*, de *rap* improvisado.

Assim, no próximo capítulo apresento o estudo etnográfico das batalhas de rimas alagoanas, que enfoca justamente na modalidade de *rap freestyle*. Logo, demonstro como essas realizações se distinguem e se associam entre si, como se dá o trânsito dos jovens pelo circuito, bem como os conflitos, trocas e negociações que emergem nos territórios que os jovens apropriam e ressignificam. Para isso, faço descrições detalhadas do ambiente, papéis, agendas, performances e narrativas expressas nos eventos que acompanhei.

CAPÍTULO 4. “É O RAP DE AL INVADINDO A PISTA”: ETNOGRAFIA DAS BATALHAS DE RIMAS MACEIOENSES

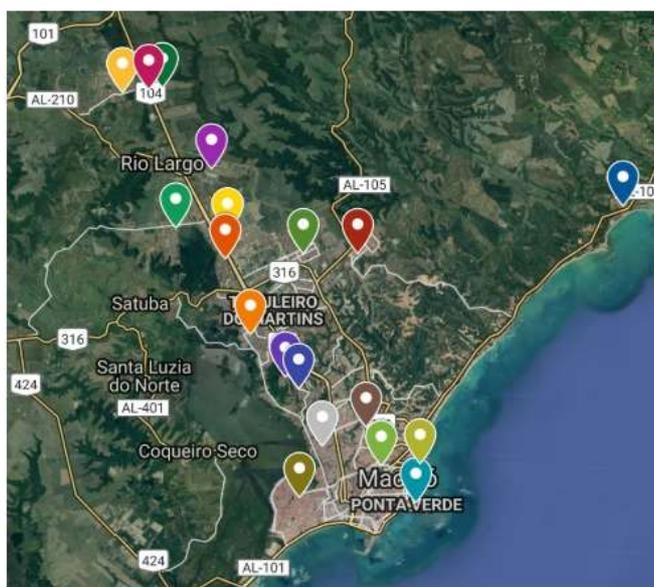
Nesta altura da dissertação apresento os resultados da imersão dentro do universo das batalhas de rimas em Maceió. Começo reunindo e sistematizando os dados que levantei das publicações de eventos nas redes sociais (Facebook e Instagram) no período de 2017 a 2019 das mobilizações dos duelos de *MC's* nos diversos bairros da Cidade. Complementarmente, busco apreender, de modo exploratório, alguns “códigos” e “enquadramentos” que permeiam essas atividades através dos vídeos publicados na *web*, em canais do YouTube como o do Bruno Jr., que fez o registro de várias batalhas de rimas que ocorriam desde 2014.

Dessa forma procuro ter um quadro geral de como as batalhas de rimas estão distribuídas pela Cidade. Com a sondagem na *web* ao longo desses dois anos de investigação e através de consultas aos organizadores, participantes e frequentadores desses eventos, pude mapear os principais pontos de encontro de batalhas de rimas na Região Metropolitana de Maceió (Imagem 38):

Imagem 38 – Georreferenciamento do circuito de batalhas de rimas de Maceió

Batalhas de rimas MCZ

- Batalha da AMAJO
- Batalha da GM
- Batalha da Guild
- Batalha da Jaqueira
- Batalha da MR
- Batalha da PJS
- Batalha da PST
- Batalha de Ipioca
- Batalha da VR
- Batalha do Aero
- Batalha do Banks
- Batalha do Cacique
- Batalha do Colina
- Batalha do Formigueiro
- Batalha do Margarida
- Batalha do Pinheiro
- Batalha do Refúgio
- Batalha do SD
- Batalha Marginal



(Elaborado por mim pelo Google My Maps *online*, 2019)

Dentre as batalhas de *rap* mapeadas, percebi que elas passam por mudanças: algumas ficaram – temporária ou permanentemente – desativadas, outras foram inauguradas ou reativadas. No fim de 2017, por exemplo, a Batalha do Cacique, que acontecia no bairro Graciliano Ramos, fica inativa. O mesmo ocorre no começo de 2018 com a Batalha do Colina – que acontecia no conjunto Colina dos Eucaliptos, no bairro Santa Amélia –, que até então ainda continua desativada, e na Batalha do Banks, na Ponta Verde, que retoma as atividades no começo do ano seguinte. Contudo, a Batalha do Formigueiro, no Benedito Bentes, tem dado continuidade as atividades desde 2017. Tive a oportunidade de comparecer nas três últimas batalhas (Colina, Banks e Formigueiro), sobre as quais apresento descrições detalhadas nos próximos tópicos desse capítulo.

Em contrapartida, observo uma crescente mobilização de batalhas de *MC's* surgindo ou sendo reativadas entre 2018 e 2019 como: a Batalha da GM, na praça Nossa Senhora de Fátima, no bairro Feitosa; Batalha PST (Podemos Ser Tudo), na praça Santa Tereza, na Ponta Grossa, Zona Sul da Cidade; Batalha de Ipioca, que ocorre no alto de Ipioca, Zona Norte de Maceió; Batalha da Jaqueira, numa praça do bairro Chã da Jaqueira; Batalha da PJS, na praça do conjunto João Sampaio, no bairro Petrópolis; Batalha do Refúgio, que ocorre próximo à Escola Estadual Alfredo Gaspar de Mendonça, no Eustáquio Gomes e; Batalha do SD, na praça do Colégio Carimbão, no Santos Dumont. As quatro últimas surgem no começo de 2019.

Alguns desses bairros já eram palcos para o *hip hop* desde os anos 80 e 90, a exemplo da Ponta Grossa, Jacintinho, Jaqueira, Benedito Bentes, Eustáquio Gomes, a Zona Norte, entre outros, como foi visto no primeiro capítulo. Entretanto, o que se observa é que esses espaços têm sido ocupados e resignificados por novos atores sociais ao longo do tempo, em um fluxo de (des)continuidades. O que antes se apresentava como uma forte mobilização de dançarinos e *DJs* no Centro da Cidade, nas boates e praças públicas passou a ser protagonizado pelos *MC's* e “freestyleiros”.

Também tomo conhecimento sobre a Batalha do Pinheiro no começo de 2018, em conversas com os produtores e participantes das batalhas de rimas. Assim, fui informado que antes a atividade daquela região ocorria no Centro Educacional de Pesquisa Aplicada (CEPA), mas migrou para uma praça do bairro Pinheiros. No entanto, como já abordei na introdução sobre a Cidade de Maceió, no começo de 2019 o Pinheiro foi classificado como área de risco pelos órgãos de Defesa Civil e está num processo de evacuação. Por isso, a Batalha do Pinheiros migrou para a Praça do

Centenário, no Farol. Outra batalha de rima que acontecia em escolas foi a Batalha do Conhecimento na Escola Est. Prof. Gilvana Ataíde Cavalcante Cabral, Santa Lúcia, no período entre 2014 e 2016.

Uma mobilização relevante também ocorre em Rio Largo, município vizinho à Maceió, na segunda metade de 2018, que passaram a integrar o circuito regional de batalhas de rimas. Dentre essas, surgem grupos como: a Batalha do Aero, nas proximidades do Aeroporto Internacional Zumbi dos Palmares; Batalha do Margarida, na Quadra do Margarida Procópio, no Cruzeiro do Sul; a Batalha da AMAJO, que ocorre na Associação de Moradores Jarbas Oiticica; Batalha da VR, na praça Zé Vieira; Batalha da MR, na Mata do Rolo e; Batalha da Praça, no Centro de Rio Largo. Nesse mesmo período presencio, ao acompanhar as atualizações pela *web*, o surgimento do Coletivo Guerreiros do Gueto (GDG). Nesse período foi organizado a Batalha Regional na Quadra Municipal de Rio Largo, que funcionou como uma seletiva dos *MC's* de Rio Largo para a Liga Marginal, para competir com os *MC's* da Capital. Além das mobilizações em Rio Largo, no começo de 2019 surge a Batalha do Bosque em Arapiraca, Município do Agreste de Alagoas. Foi possível constatar que há um movimento de expansão e integração dessas redes num circuito alagoano de batalhas de rimas.

Conversando com os participantes, organizadores e frequentadores, sou informado que as consideradas maiores batalhas em Maceió são três: a Batalha do Formigueiro, que ocorre desde 2016 na praça Padre Cícero, no Benedito Bentes; a Batalha da Guild, que se inicia em 2017 no Mirante do Jacintinho e; a Batalha PST, que já era palco de atividades relacionadas ao *hip hop* e foi reativada em 2018.

No geral, as batalhas de rimas locais que mantêm certa constância acontecem quinzenalmente, num dia específico da semana. Porém, há dessas que acontecem toda a semana, uma vez no mês ou num intervalo maior de tempo.

No quadro de batalhas de rimas constato que existem, ao menos, quatro papéis inter-relacionados: os *MC's* competidores, que são os atores que estão no centro das atenções; os mediadores, que regulamentam, fiscalizam, passam os informes e animam as batalhas; dos jurados, que não é um papel unânime nas batalhas, mas estão presentes em eventos mais decisivos, que participam da decisão para evitar as “panelinhas” (quando o *MC* na competição tem muitos amigos na plateia) e; a plateia, que não apenas assiste passivamente ao embate, mas participa

de maneira ativa das decisões sobre quais *MC's* desempenharam as melhores performances.

Dessa forma, há uma disputa de “alinhamento” nesse quadro de interações, em termos goffmanianos, em que os *MC's* em combate se esforçam para “conquistar” a plateia e, às vezes, os jurados, interação que abordo mais detalhadamente nas descrições nos próximos tópicos.

Constatediversas modalidades de batalhas de rimas ao longo dessa minha incursão exploratória. Geralmente as batalhas são realizadas entre dois oponentes (um contra um), em rodadas de “melhor de três”, e a plateia julga o melhor desempenho “fazendo baralho”. Mas existem outros formatos, como dupla contra dupla, trio contra trio, ou três *rappers* disputando entre si, todos contra todos, em três rodadas eliminatórias, modalidade chamada de “double-three”, em que o participante que receber menos barulho por rodada vai sendo eliminado até resta apenas um campeão.

O tempo e a vez de rimar para cada *MC* é cronometrado por um mediador. Por rodada, cada *MC* tem de 30 segundo a 1 minuto para atacar seu oponente com as rimas, então o outro tem direito de resposta. Quem terminou a última rodada, começa a próxima. A terceira rodada (ou “terceiro *round*”) ocorre quando há empate, ou seja, quando cada *MC* ganhou uma rodada.

Há modalidades de batalhas de rimas em que contagem é feita pela quantidade de versos, em que cada *MC* recita quatro versos intercaladamente até completar de 30 segundos a 1 minuto por rodada, formato conhecido como “bate-volta”. Dependendo dos organizadores, o “bate-volta” pode ser recorrido ao longo de toda a batalha ou pode ser usado apenas como recurso de desempate no terceiro *round*.

Às vezes é cobrado um valor simbólico de 1 ou 2 reais dos participantes quando fazem um “bolão”, em que o vencedor leva tudo, ou sorteiam prêmios como tatuagens, entradas para *shows* ou viagens para disputar em batalhas fora do Estado. Geralmente há cobrança de ingresso quando o evento ocorre em lugares fechados. Mas, na maioria das vezes, o evento é gratuito e em espaços públicos, reivindicando uma “cultura de rua”.

A expansão das batalhas de rimas, pelo que pude notar, surgem, em certa medida, de rupturas. Decorre de uma fragmentação, de um movimento em que os engajados, para escoarem suas ideias e desejos pela atividade, absorvem os

“códigos” das batalhas de rimas e começam a levar as práticas para outros territórios, principalmente em seus “pedaços”.

Os jovens que participam e organizam as batalhas de rimas em Maceió são, na maioria, moradores da parte alta da Cidade, considerada área predominantemente periférica, e estão numa faixa etária entre 15 e 30 anos de idade, com algumas exceções para menos ou para mais. Pelas conversas pude identificar que a maioria frequenta a escola, concluiu o ensino médio ou estão cursando o nível superior em faculdades e universidades. Alguns deles trabalham em negócios familiares ou em diferentes níveis de formalidade. Uma parcela vive da produção cultural.

Como moradores de uma cidade média, em comparação a outras capitais do País, a juventude maceioense transita pela Cidade e estabelece suas conexões facilmente. Aparentemente os mais engajados nesses circuitos se conhecem e estabelecem parcerias, o que favorece a união entre os participantes e organizadores, apesar de virem dos mais distintos bairros da Cidade.

São nos espaços públicos que ocorrem basicamente todas as batalhas de rimas correntes na Cidade. E isso os colocam em contraste com outros diversos frequentadores, que fazem outros usos do território e possuem outros interesses nesses espaços. Os encontros dessa pluralidade de pessoas que usam esses locais públicos para praticarem vários tipos de atividades, ora entram em conflitos de interesses e passam por negociações, ora coexiste e até cooperam com as atividades mutuamente.

Para ficarem melhores organizadas e conquistar maior visibilidade, as batalhas de rimas muitas vezes dependem de recursos como microfones, caixas de som, equipamentos eletrônicos para tocar as músicas do notebook ou celular, entre outras coisas. Muitos dos organizadores que conversei relataram que no começo as batalhas de rimas eram feitas com pouquíssimos recursos, usando apenas o celular para tocar os *beats* ou até mesmo à *capella*.

Esses atores também comentam que já foram realizadas batalhas de rimas com o uso de violão ou de *beatbox* como base sonora. Os equipamentos, não apenas nas batalhas de rimas, mas em outros eventos de *hip hop*, de outras épocas, como já foi visto, são forças motrizes que potencializam as relações nessas redes.

Muitas vezes associado ao “repente” no contexto regional, se referindo à cultura dos repentistas no Nordeste, a performance no *rap freestyle* exige raciocínio rápido e que se expressem algum conteúdo e *flow*, arrancando “barulho” da plateia.

Observo, na experiência exploratória, que o cenário das batalhas de rimas apresenta toda uma ritualística estruturada, numa dinâmica evidente de ator-e-plateia, em que os *MC's* ficam no centro das atenções, geralmente em posse de microfones, em posição de exporem seus talentos, ideias e visões de mundo aos expectadores, disputando o alinhamento do público.

O próprio termo “Mestres de Cerimônias” já remete à ideia de que estas pessoas ocupam a posição de conduzirem a festa e cativar o público que os assistem, numa experiência catártica mútua. Porém, estas posições são bastante voláteis neste contexto, considerando que o palco é aberto para quem quiser participar, com inscrições geralmente feitas de imediato no local, pouco antes das batalhas começarem. Porém, o sujeito que se propõe a atuar como *MC* deve atender às expectativas rituais do cenário, a “liturgia” do grupo, sob pena de rejeição da plateia.

O “jogo” das batalhas de rimas simula, de maneira lúdica, um conflito violento, como uma guerra ou um combate físico, em que os competidores usam expressões como “tirar sangue”, “matar”, “retalhar”, “espancar”. A violência nas palavras é uma forte característica do *rap*, que aparenta exercitar uma postura combativa, um fortalecimento psicológico para raciocinar rápido e aguentar a pressão do oponente e da plateia, colocando à prova seus talentos e se expondo ao público, que pode reagir negativa ou positivamente.

A própria ideia de “batalha” explícita nessas atividades evoca elementos simbólicos do confronto físico, cujos golpes são desferidos através das “linhas de socos”, em que os versos são muitas vezes comparados a “tiros” disparados contra o adversário. A experiência catártica, a adrenalina do embate simbólico, transparecem, também, na entonação da voz e nas expressões corporais, transmitindo a agressividade e inflama os ânimos da plateia.

Tais analogias de cunho beliculoso, que remetem à guerra e à violência, revelam a masculinidade tão marcante nas batalhas de rima que atrai (e talvez até justifique) uma maior quantidade de participantes homens, enquanto a maioria das mulheres presentes se resguardam ao papel de espectadoras desses eventos. Contudo, esses símbolos não são apropriados exclusivamente por homens, mas estão disponíveis no repertório simbólico das batalhas de rimas para quaisquer participantes, independente de gênero ou sexo.

Vale ressaltar que os símbolos de masculinidade ou femininidade não estão associados ao corpo ou sexo, mas são metáforas construídas social, cultural e

historicamente sobre o que se espera das posturas, ações e emoções do “macho” e da “fêmea”. Não existe um “macho” ou “fêmea” puros, apenas no campo dos ideais, que são, em certa medida, reproduzidos nos corpos.

As masculinidades, dentro de um contexto patriarcal, constituem hierarquias até entre os próprios homens, em que o “superior” é aquele que reproduz mais elementos simbólicos da masculinidade socialmente definida como ideal (poder, força, agressividade, autoridade, frieza emocional, competição, seco), enquanto aqueles ou aquelas que mais se aproximam dos símbolos associados à femininidade (emotividade, delicadeza, passividade, obediência, cooperação, molhado) são inferiorizados (ALMEIDA, 1996).

Porém, esses símbolos de masculinidade não são os únicos elementos simbólicos recorridos nas batalhas de rimas. O sarcasmo, o escárnio, o cômico, a rítmica e a rima bem executada, a qualidade da mensagem transmitida, a sagacidade da letra e o raciocínio rápido também são valorizados como recursos de batalha. Existem vários mecanismos linguísticos que são acionados durante a rinha de *MC's*: posturas corporais, expressões faciais, entonação da voz, conteúdo, rimas e o domínio da dicção para execução do *flow*.

Cada *MC* tem seu estilo e estratégia para batalhar: enquanto uns são mais incisivos, outros preferem esperar os ataques para revidar com respostas. Alguns preferem a “gastação”, termo comumente usado no universo das batalhas de *rap* para se referir às rimas que focam na “zoação” do adversário, seja atacando sua aparência física, suas roupas ou com ataques a sua moral. Outros enfatizam o conteúdo de suas rimas em combate, a sagacidade de seus argumentos, de suas ideias. Nas narrativas é patente a recorrência do *ego rap*, que foca a auto-exaltação. É muito comum os competidores combinarem várias dessas estratégias durante as batalhas (ESCHER; RAPAPPORT, 2006).

Uma das coisas que observei que os *MC's* atacam muito nas batalhas são as rimas “decoradas”, usado como prova de falta de talento para o *freestyle*, já que nesse contexto a originalidade e a improvisação é valorizada. Outras narrativas que já presenciei nas batalhas de rimas foram alguns *MC's* usarem o argumento de que estão ganhando “cachê” ou tem mais visualizações (“IBOPE”) nas redes sociais, como forma de demonstrar superioridade sobre os oponentes.

A religiosidade também é expressa pelos *MC's*. Alguns são apelidados de “profetas”, por pregarem valores cristãos. Há também aqueles que fazem referências

a religiosidade afro-brasileira, mencionando nomes de orixás, guias espirituais e instrumentos do candomblé e da umbanda.

Com essas considerações, nos próximos tópicos realizo um levantamento sociohistórico das constituições dessas redes e as descrições detalhadas das experiências em campo. Disso, apresento as análises das performances e das narrativas expressas nas interações para entender as significações produzidas nas interações face a face nas batalhas de rimas da Cidade, identificando como os diferentes atores sociais se relacionam e se afetam mutuamente nos eventos que acompanhei. Logo, exponho os resultados sobre quatro grupos: a Batalha/Liga Marginal, Batalha do Colina, Batalha do Formigueiro, Batalha do Banks e a Batalha da Guild.

4.1. Da Batalha Marginal à Liga Marginal

Começo com a etnografia das batalhas de rima em Maceió a partir da descrição das atividades que acompanhei da Batalha Marginal e a articulação da Liga Marginal pelo circuito. Apesar de já ter presenciado essas atividades ao menos desde 2014, experiências que me inspiraram a realizar esse trabalho, a primeira inserção com fins de pesquisa ocorre no dia 26 de janeiro de 2018 no Posto 7, em que tomo conhecimento da seletiva de *MC's* que estava sendo realizada para mandar um representante alagoano ao Duelo de *MC's* Nacional, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Nos arredores haviam alguns jovens tomando cachaça ou vinho, pessoas fazendo *cooper*, exercícios nas barras fixas da praia, passeando com o cachorro, reunidas com a família e amigos ou consumindo nas lanchonetes e bares locais. Por perto havia o 7º posto policial que dá nome ao local.

A batalha acontece por volta das 19 horas próximo ao posto de salva-vidas do corpo de bombeiros, na parte calçada na beira da praia da Jatiúca, onde se aglomeravam jovens em torno dos *MC's* em combate. O *beat* estava sendo tocado no celular, *MC's* soltavam as *punchlines* sem microfone. Verdino na mediação, faz o papel de convocar os *MC's*, animar o público e faz anotações num caderno, enquanto a plateia interagia com gritos de “ uôu! ”. Em algum momento alguém da plateia faz a chamada: “Se ‘cê ama essa cultura como eu amo essa cultura, grita ‘hip’ [plateia

responde]: ‘hop! ’. Essas chamadas são constantes nas batalhas como parte da animação do evento, que envolve o público e instiga os *MC*'s em batalha.

Nessas primeiras observações pude apreender alguns códigos que regem essas atividades. O tempo de ataque e resposta de cada *MC* era cronometrado pelo mediador, que faz sinais com as mãos indicando a vez do participante entrar com a rima, 45 segundo cada *MC*. Antes de iniciar a batalha, os *MC*'s tiram “par ou impar” para sortear que inicia o ataque. O que perde o sorteio fica na posição de dar uma resposta ao final do ataque do oponente, encerrando a primeira rodada. Ao final da rodada o público foi consultado a “fazer barulho” e decidir o ganhador, em que o *MC* que recebesse mais barulho ganhava um ponto. Então seguia a segunda rodada, no mesmo formato, 45 segundos de rima para cada *MC*. Porém, quem respondeu na rodada anterior ataca na seguinte. Caso houvesse empate, em que cada *MC* ganhou uma rodada, partia-se para o “bate-volta” no terceiro *round*, a rodada decisiva. Os ganhadores passavam para as etapas finais até restar apenas um campeão.

No ano seguinte, no dia 25 de janeiro de 2019, durante a Batalha do Formigueiro no Benedito Bentes, tive a primeira oportunidade de entrevistar o Verdino, que me passou algumas informações de como se deu seu envolvimento com o *hip hop* e como surgiu a ideia de produzir a Batalha Marginal:

Já tava rolando aquela coisa, é um negócio que não é aquela coisa que destaca, aqui e agora, aquela coisa já vinha acontecendo. 2009 eu tinha o grupo com o meu primo, o Tito, que era “a Queda”. E a gente começou os rolês de tá se apresentando com o *rap*. E foi rolando, a gente chegava no *freestyle*, viajava no *freestyle*, eu, particularmente, sempre viajei no *freestyle*. Aí comecei a fazer nesse tempo. Quando foi em 2011 o David Fireman fez a Roda Multicultural, no Posto 7 [situado na orla, no bairro da Jatiúca]. Foi um momento que colou uma galera de outras culturas. Só que a galera colava, a galera do *rap*, a galera vinha rimar, a galera já saía de suas quebradas e a galera queria rimar, mas ficava de canto. Um dois, três dias que rolou, semanas, foi quarta e quarta. E depois o que ficou foi o que sobrou, foi a galera do *rap*. A galera do *rap* continuou a rolar, em 2011 isso. Porque era uma galera que já fazia o *freestyle*. Eu já viajava no *freestyle*. Era uma coisa que não rolava. Eu saía com a galera na sexta-feira e ficava fazendo *freestyle* só eu sozinho ali, abusava pra caralho, tá ligado? Mas enfim! Aí rolou com essa galera que ficou de canto, aí surgiu o nome “Batalha Marginal”, porque foi a galera que ficou. E surgiu o bagulho graças a esse primeiro passo aí, que foi a Roda Multicultural.

Conforme o interlocutor explicita, ele e seus colegas já estavam inseridos no *rap* desde 2008. Como já foi visto no primeiro capítulo, Verdino era do *punk*, mas foi se envolvendo cada vez mais com *hip hop*, que culminou na formação do grupo A Queda, nas atividades mobilizadas no Osman Loureiro com a Todos Um e na

continuidade das produções culturais de *hip hop* com a Nois Q Faiz. E o *freestyle* já era algo que estava impregnado em sua “subjetividade” (DELEUZE; GUATTARI, 1997), em seus desejos, que ele buscava oportunidades de concretizar nos “rolês”. Porém, no momento oportuno, no embalo da Roda Multicultural tocada por David Fireman no Posto 7, ele deu (des)continuidade às atividades de *freestyle* que culminou na Batalha Marginal.

Afirma que vinham *rappers* de várias “quebradas” para rimar, mas ficavam meio de “canto” na Roda Multicultural, o que me despertou curiosidade e pedi mais detalhes sobre esse caso em outra oportunidade de entrevista, em fevereiro de 2019, durante a Batalha da Guild, no Jacintinho, em que ele acrescenta:

A galera tocando o violão, *cajon*, uma coisa bem Rio de Janeiro, né? Tipo um luau. Rolava um *freestyle*. Eu sempre gostei de música, eu nunca tive muito preconceito. Mas isso, naturalmente, rolou com a galera do *rap*, mas não era a onda da galera. Aí a galera ficou de canto, não entrava, não ia na onda do *cajon* e tal. A galera fez uma vez, fez duas vezes, na terceira vez já não tinha quase ninguém, acho que a quarta vez nem teve essa Roda Multicultural. E a galera continuou indo. Porque a galera, já existia isso, entendeu? Eu fazia minha parada, em uma outra quebrada tinha o irmão que viajava, também fazia o som. No Posto 7 foi um momento social que aconteceu que impulsionou isso aí. Pouco, mas foi, que rolou. Uma galera foi de curioso. E a partir daí surgiu o movimento. Era o celular, que a galera já fazia. A galera fazendo o bagulho do *cajon* e galera do *freestyle* aqui no seu celular, que a cultura é essa mesmo. É a base, aquela batida, de viajar na música, acho que é uma coisa visceral mesmo.

Aqui já fica mais nítido porquê que a galera do *rap* tinha restrições com a Roda Multicultural. O estilo “Rio de Janeiro” (MOURA, 2017), com uma pegada de *rap* acústico, com *cajon* e violão, não tinha muita aderência de parte dos *rappers*, que eram mais afeiçoados a um *rap* “tradicional”, feito sob uma batida eletrônica que podia ser reproduzida num celular ou na caixa de som, quando não, com *beatbox*. As referências de *rap* no imaginário coletivo de parte desse pessoal eram diferentes. É uma disputa no campo da legitimidade: o que é o *rap* de verdade? Qual é o *rap* que a “galera” já praticava em suas “quebradas”? E Verdino se alinha a esses interesses e ressignifica essa mobilização que começou com a Roda Multicultural, que termina depois de duas ou três edições.

Em seguida, Verdino comenta como surgiram suas inspirações que nortearam o fomento de um circuito de *freestyle* em Alagoas:

Já estava rolando o movimento de *freestyle* desde o nacional, rolou pela “Família de Rua”, lá em Minas Gerais, o Duelo de *MC's* Nacional. Era o

negócio que os caras já faziam desde 2007, batalha de rima lá, e eles disporam isso nacionalmente. Em 2012, então, gerou. Já tinha uns caras tipo Emicida, já tinha uns caras que estavam fazendo. Aí quando foi esse de 2012 a gente disse “aí, batalha marginal”, aí a gente muitas vezes dizia ‘roda marginal!’ e colava eu e outro parceiro e mais ninguém e ficava rimando lá, porque era um negócio de *freestyle*, a gente fazia rima. Divulgava na *internet* ‘roda marginal, tal hora, tal pico’. Na onda desse rolê a gente rolou em várias quebradas. Rolou no Vergel, rolou no Bom Parto, a gente colou no Rosane Collor, a gente rolou na UFAL, a gente já fez a Roda Marginal, rodou a Cidade. Aí com a batalha a gente expandiu mais ainda, colou em Rio Largo, Satuba, incluiu.

Uma coisa que me chama atenção nessas narrativas é a necessidade de dar um nome, uma “marca” para a mobilização. Esse símbolo é definido nas redes, ou seja, nas interações entre os grupos locais e com outros grupos de produção cultural que mobilizam o *freestyle* no âmbito nacional, como o Duelo de *MC’s* Nacional em Belo Horizonte, produzido pelo Família de Rua. Como Verdino diz, o evento é conhecido por ter impulsionado muitos *rappers* do cenário nacional da nova escola, como o Emicida (combinação de “*MC*” com “homicida”), que assume o título por suas constantes vitórias no Duelo de *MC’s* Nacional. Outros nomes da nova escola do *rap* nacional também se consolidaram nas batalhas de rimas, como Criolo, que foi fundador da Rinha de *MC’s* em São Paulo (MACQUAL, 2013; LATOUR, 2012; TAPERMAN, 2015).

A ideia de “marginal” dá pistas de algumas das representações construídas em torno das atividades relacionadas ao *hip hop*, geralmente associadas à ideia de cultura periférica, de rua, que reverte o estigma da marginalização como uma forma de resistência e autoestima, um *ethos* de “máquina de guerra”. A “marca”, conceito já apresentado em capítulos anteriores, também sintetiza a ideia da atividade para divulgação nos meios de comunicação, principalmente na *web*. A escolha dos “picos” também foi um elemento importante para a formação progressiva de um circuito de *freestyle* em Alagoas.

Depois pergunto como surgiu a ideia de fazer a seletiva de *freestyle* que deu origem à Liga Marginal e como eles estabeleceram o contato com as redes de batalhas de *rap* no âmbito nacional, em que Verdino responde:

Aí quando foi a onda de 2016 os caras chamaram ‘e aí, chama aí a galera!’. 2015 rolou aquele ‘Mic Master Brasil’, com uma batalha valendo uma HB-20. Batalha nacional que rolou *MC’s* de vários estados. Então eles ‘e aí, quem é o cara daí pra poder mandar pra cá, como é?’. Aí eu ‘oxi, o cara que mais ganha aqui é o Nego Love’, e ele foi batalhar nessa batalha aí. Foi em Recife, porque foi uma seletiva. Eles chegaram na gente, assim, informalmente. Foi um negócio meio urgente, que precisava ali do nome. E o cara que

representava mesmo era o Nego Love, né? Na humildade, falando pelo percurso do cara, das batalhas, o bicho é *hip hop* desde antes. Tinha ideia de batalha não, o ritmo do Nego Love já era o *hip hop*, ele rolava era *breaking*. A gente em 2010, 2011, foi subir a Serra da Barriga [União dos Palmares, interior de Alagoas] e gente apresentou o *freestyle* pro Nego Love, aí ele viajou.

Ambos os eventos Mic Master Brasil e o Duelo de *MC's* Nacional acontecem em Belo Horizonte, Minas Gerais. Porém, as seletivas ocorrem em diversos estados do Brasil, em que os finalistas de cada grupo das eliminatórias realizadas em várias regiões do País disputam as etapas finais na sede do evento. Verdino complementa que “rolou uma seleção de batalhas [em 2014 por vários pontos de Alagoas] e Nego Love foi [enviado como representante de Alagoas em 2015]”, para participar das eliminatórias regional do Mic Master Brasil em Recife. Contudo, a primeira seletiva alagoana para o Duelo de *MC's* Nacional ocorre em 2016, em que foi realizado um circuito por vários pontos da Cidade.

Assim, ele acrescenta:

Foi a parada que surgiu porque eu achei mais legal, mais interessante de fazer, na terceira vez, que a gente tinha que mandar o nome pro nacional. Porque a gente tinha que fazer uma interação, a gente tinha que mandar um representante lá no bagulho. Eu fiz uma vez, num ano, fiz dois anos! Pegando batalhas. Foi 2016, 2017. Aí pra 2018 eu inventei uma parada que era mais interação, mesmo, pra seguir o que estava acontecendo, pra pegar um bagulho mais *freestyle* 'real', desse momento. Nessa onda surgiu muita gente. Muita gente continua, muita gente desiste. E é um momento de ebulição mesmo da coisa, que surgiu em vários lugares. E é um momento que tá vivendo o País. A Liga foi a conexão com a galera lá do Outro Jeito, lá de Pernambuco, Batalha da Escadaria lá.

A Liga Marginal surge desse contato com as redes de batalhas de rimas de outros estados como com a Família de Rua, de Minas Gerais, e a Batalha da Escadaria, de Pernambuco, organizada pelo grupo Outro Jeito. Ao que tudo indica, esse contato permitiu que Verdino conhecesse repertórios e estratégias de ação, absorvesse alguns códigos e regras para aprimorar as batalhas de rimas locais.

Com a consolidação da Liga Marginal, segundo o interlocutor, foi possível construir uma melhor interação dos *MC's* de vários pontos de Alagoas de modo a viabilizar a expansão e intensificação do circuito de batalhas de rimas, o que contribuiu com uma melhor integração das redes dessas atividades no Estado. Essa “ebulição” de batalhas de rima, segundo Verdino, não ocorre apenas no nível local, mas é um

contágio afetivo compartilhado numa rede nacional. Ao que tudo indica, é a partir dessa proposta de fazer uma seletiva local de “freestyleiros” (Imagem 39) que esse “rizoma” de batalhas de rimas, que ocorrem em vários locais do Estado, promovidas por diferentes atores sociais e que possuem certa autonomia, adquirem uma certa “arborescência”.

Imagem 39 – Flyer “N’agulha #9: Seletivas Alagoas Duelo de MC’s Nacional 2016”



(Fonte: Nois Q Faiz *online* – Facebook, 2016)

Um dos pontos que acontece as primeiras edições especiais da Batalha Marginal, já com a proposta de seletiva, ocorre no N’agulha #9 – Edição Gangs, voltada ao estilo *gangsta*, no Quintal Cultural. O evento contou com a participação de artistas locais como o *DJ Bactéria*, dos grupos *Soma Crew* e *Febre do Rato* (ambos também engajados com produções culturais de *hip hop*), *Família 33* e *Time da Quebra* e o artista plástico *Joe Santos* fazendo grafite nos muros do espaço durante o evento.

Também houve grupos apoiadores como as grifes *Milfita Clothing* e *Smart*, o coletivo de fomento da cultura local *Identidade Alagoana*, produtores independentes como *Quinze*, *Sirva-se* e o *Blog da Sakura*, bem como a presença de estandes de vendas de roupas e CDs dos produtores independentes locais. Houve gravação de uma coletânea com os *rappers* locais no evento. É possível observar que há uma rede de artistas, produtores e comerciantes locais que se articulam para a realização desses eventos e promovem a circulação de bens culturais.

Imagem 40 – Parecias do evento “N’agulha #9: Edição Gangs”



(Fonte: Nois Q Faiz *online* - Facebook, 2016)

O que se observa é uma expansão das redes entre diferentes grupos de produtores culturais independentes, que somam esforços, nos momentos oportunos, em torno de objetivos comuns. Na página *online* da Nois Q Faiz no Facebook pude fazer o levantamento desse processo em que Batalha Marginal, que acontecia desde 2012, se torna Liga Marginal em 2017, em que foi anunciado:

Foi dada a largada! A Batalha Marginal agora tem o formato de uma liga de *freestyle* que irá rolar daqui pra frente em etapas e classificatórias para eventos como o Duelo Nacional de MC's. Sábado (18) rolou a primeira etapa desse circuito dentro da programação do Hip Hop Vive, que aconteceu na praça Santa Tereza na Ponta Grossa. O MC vencedor da fase foi Nego Love, que além de somar os primeiros pontos na liga, ainda faturou 100 reais de premiação! (Nois Q Faiz *online* no Facebook, 2017).

Assim, no dia 18 de janeiro de 2017 é anunciado a Batalha Marginal com o formato de “liga” realizada em várias etapas, por vários locais do Estado ao longo do ano para classificar o representante de Alagoas para as seletivas regionais, que ocorre, geralmente, no fim do ano. Por esse formato os MC's locais têm várias oportunidades de participarem das batalhas para acumularem pontos e concorrerem para o ingresso na disputa regional e nacional.

Fotografia 20 – Primeira etapa da Liga Marginal na Praça Santa Teresa



(Fonte: Nois Q Faiz *online* - Facebook, 2017)

Em conversas que tive com Verdino pelo WhatsApp, ele me conta mais detalhes de como fortaleceu a parceria com as redes nacionais de batalhas de rimas:

Essa história da gente fortalecer essa conexão dentro do Duelo de *MC's* Nacional, junto do pessoal do Família de Rua, de Minas Gerais, surgiu em 2015, esse diálogo. Em 2016 a gente fez a primeira seletiva alagoana para mandar um dos nossos representantes pra seletiva regional. A gente foi pra regional de Pernambuco em 2016, 2017 e em 2018 a gente foi pra regional em Salvador. Porque durante todo esse tempo, durante todo esse processo do Duelo de *MC's* Nacional, ele vem se reformulando e se adaptando às melhores situações pra poder ser feito, pra ser colocado em prática. Então, nesse ano de 2018, a gente ficou no grupo com Alagoas, Sergipe e Bahia, o grupo E. O grupo D, que acontece agora lá em Pernambuco, ficou com Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Paraíba, salve me engano.

O contato com a organização Família de Rua, de Belo Horizonte, que organiza o Duelo de *MC's* Nacional, culminou na constituição da Liga Marginal em Alagoas e novamente na ida de Nego Love para a seletiva regional realizada em Recife, Pernambuco, no ano de 2016. Nesse ano, a Batalha Marginal percorre um circuito com a proposta de seletiva. A partir disso, como comenta Verdino, a Liga Marginal foi sendo reformulada, expandida e aprimorada nos anos subsequentes.

Dessa forma, a Liga Marginal passou a fazer a seleção de *MC's* dos alagoanos em várias etapas que percorre o circuito de batalhas de rimas no Estado ao longo do ano até o momento de enviar o representante local para a seletiva regional para competir com *MC's* de outros estados do Nordeste. Pelo que observo na *timeline*

da página da Nois Q Faiz, em 2017 outro MC foi enviado para representar Alagoas em Pernambuco:

A Nois Q Faiz foi até Recife acompanhar o MC João “Goku” na seletiva regional do Duelo Nacional de MC’s. João foi o vencedor das eliminatórias alagoanas das etapas da Liga Marginal, e foi representar o *freestyle* local em uma das finais regionais, em uma edição especial da Batalha Da Escadaria, que acontece no centro de Recife. A Nois Q Faiz tem a ‘responso’ de a cada ano classificar um MC de Alagoas para disputar as etapas que podem levar alguns ‘freestyleiros’ do Nordeste a final do Duelo Nacional de MC’S que acontece em Belo Horizonte (MG) sob o comando do coletivo de hip hop Família de Rua. (Nois Q Faiz *online* - Facebook, 2017)

A Final da Liga Marginal de 2017 ocorre no *pub* Palo Santo, na Cruz das Almas, em que o MC João “Goku” conquista a vitória para representar Alagoas na eliminatória regional em Pernambuco, na Batalha da Escadaria. Evidencia-se que a mobilização transita entre as ruas, os meios e mediações, as redes sociais e espaços fechados como centros culturais, teatros, *pubs*, etc. Diante dessa constatação, Verdino afirma em conversas que mantivemos pelo WhatsApp:

A gente faz a Batalha Marginal na praça, na rua, a gente já trabalhou com a galera do Blog da Sakura, A gente costuma trabalhar onde tem espaço pra gente, no espaço que é legal pra gente, que gente possa ser o que nós somos, que a gente possa trabalhar da nossa forma. Lógico, respeitando sempre a outra parte que se propõe a estar trabalhando aí com a gente. Se é que há outra parte. Quando não, a gente faz nós mesmos, a gente desenrola. Onde tiver espaço pra gente, a gente tá tentando se encaixar. Como teve no Quintal Cultural até na Pub Fiction, sem perder a nossa essência, sem perder o nosso discurso, a nossa proposta.

A partir do que levantei na *timeline* da Nois Q Faiz no Facebook e pelas publicações do grupo no Instagram entre 2017 e 2018 a Batalha Marginal acontece em diversos espaços. A proposta se insere em eventos como os *shows* Nordeste no Topo, com o baiano Baco Exu do Blues e o pernambucano Diomedes Chinaski, junto artistas locais do *rap* na boate Match Maceió, Jatiúca, realizado pela Maori Produções, e o *show* do Emicida no Clube Fênix Alagoano, Centro da Cidade, realizado pela Alagou Produções, ambos em 2017.

As batalhas também ocorreram no Teatro Arena, Centro da Cidade, no evento Mostra Alagoana de Hip Hop, organizado pela própria Nois Q Faiz no Espaço Cultural Linda Mascarenhas, Farol. e em outros *pubs* além do Palo Santo, como no Pub Fiction, que posteriormente muda de gestão e se torna o Esquina Pub (Imagem 41), na Jatiúca entre 2018 e 2019..

Esses espaços geralmente cobram entrada e ofertam premiações para os “freestyleiros” (geralmente em dinheiro, viagens, *beat*, tatuagens, ingressos para *shows*, roupas e acessórios) e eventualmente realizam sorteios para plateia.

Imagem 41 – Flyer “Batalha de Rima Dope Clube #7” no Esquina Pub



(Fonte: Nois Q Faiz *online* - Facebook, 2019)

Em 2018, pelo que se constata na entrevista com Verdino, Alagoas foi sorteada para participar da seletiva regional do “grupo E”, que ocorreu na capital baiana contra *MC’s* de Sergipe e da Bahia, cujo ganhador da seletiva alagoana foi novamente o Nego Love. Nesse mesmo ano foi feita uma “vaquinha” virtual (vakinha.com.br) para custear a passagem do ganhador para competir na seletiva regional, além de outras formas de arrecadação por doações, patrocínios, ingressos, inscrições pagas e vendas de produtos como roupas, CDs, entre outros meios de financiamento.

Em conversas informais com Verdino e outros organizadores de batalhas de rimas de Maceió, principalmente com o pessoal da Batalha do Formigueiro, descubro que alguns estados brasileiros como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Minas Gerais não passam por seletivas regionais, mas têm passagem direta para competir no Duelo de *MC’s* Nacional em Belo Horizonte, por serem consagrados grandes polos do *rap* nacional. Diante disso, os participantes e organizadores das batalhas locais estão na luta para conseguirem reconhecimento de que há uma mobilização de *rap* consolidada no Estado e conquistarem uma vaga direta das seletivas locais para o Duelo de *MC’s* Nacional, sem precisar disputar com outros estados do Nordeste.

Outro evento que acompanhei da Batalha Marginal foi a Final da Liga Marginal (Imagem 42), que ocorre no dia 10 de novembro de 2018 no Quintal Cultural, do qual apresento algumas descrições com base em registros de vídeo que fiz da ocasião. O evento teve início às 15 horas com um debate sobre a relação do *hip hop* com a política e a cultura periférica, puxado pelo Verdino e pelo Tribo. O evento contou com apresentações de grupos de *rap* locais como o Reles no Rules, composto pelo próprio Verdino junto com Durwall e Saulo, o MC Tribo, o grupo LAFF, Max MC, Boladão RL (grupo de Rio Largo-AL) e músicas selecionadas pelo Obama, reproduzidas no som mecânico.

As apresentações foram intercaladas com 3 etapas de batalhas de rimas. Os MC's "freestyleiros" que participaram desse evento foram os 16 primeiros classificados pela pontuação acumulada ao longo das seletivas realizadas nos vários pontos do circuito desde o começo do ano. A primeira etapa foi uma quarta de final, com 8 duelos entre 16 MC's. A segunda etapa foi a semifinal, com os 8 MC's classificados na etapa anterior. E a final foi a disputa entre os 4 MC's restantes pelo primeiro, segundo e terceiro lugar.

Imagem 42 – Flyer da Final da Liga Marginal no Quintal Cultural



(Fonte: Nois Q Faiz *online* - Facebook, 2018)

Chego no local próximo das 16h, em que acompanho um pouco do debate. Depois disso o "selecta" toca algumas músicas da velha e nova escola do *rap*

nacional, como Racionais MC's, Sabotagem, MV Bill, BK, Baco Exu do Blues, Djonga, entre outros. Por volta das 17 horas Verdino anuncia o início da primeira fase dessa edição da Batalha Marginal, em que faz um discurso sobre a “correria” ao longo de quase 10 anos envolvido com o fomento cultural do *hip hop* em Alagoas e as conquistas e dificuldades que enfrentou em sua trajetória. Reforça a proposta de suas iniciativas, voltadas para o fortalecimento dos vínculos e da troca de conhecimento nas periferias, bem como a ocupação de espaços na Cidade e a busca de reconhecimento nas redes nacionais do gênero artístico. Então, comenta que Alice, que é organizadora da Batalha da Guild no Jacintinho e também “freestyleira” competidora do circuito de batalhas locais, estava disparada na pontuação, com aproximadamente 20 pontos de vantagem do segundo colocado, por isso foi anunciada para competir diretamente na semifinal.

Depois disso, ao som de um *beat bombep* no fundo, Verdino sorteia os primeiros competidores dessa fase e instiga a galera a colocar as mãos para cima e gritar “uôu, uôu, uôu!” para acalorar o evento. Ao anunciar os dois nomes sorteados, o resultado coincide com MC's que possuíam rivalidade acirrada de outras batalhas de rimas por divergências políticas. Então a plateia entoava em coro “sangue, sangue, sangue!” e depois canta com tom de escárnio “vai dar merda, vai dar merda!”.

O contexto dessa contenda política entre os competidores vem de um cenário em que o Brasil estava em período de eleição presidencial, cujo um dos candidatos é o polêmico político de extrema-direita Jair Messias Bolsonaro, conhecido por suas declarações racistas, homofóbicas, xenofóbicas, anti-pobre, sexistas e que faz apologia à tortura, milícias, pena de morte e ao armamento civil. O clima de polarização política fica evidente nesse momento justamente por um dos MC's ser conhecido por apoiar tal candidato.

O competidor contra Bolsonaro é negro, mora em Maceió, mas veio de Brasília. O outro, que apoia o candidato, é branco e nativo de Maceió. Os competidores tiram “par ou ímpar”, em que o suposto apoiador do político de extrema-direita ganha o sorteio para iniciar o ataque, que chamarei de MC1, e o que responde denomino de MC2. Disso, Verdino faz a chamada: “*freestyle* de rua, *hip hop* original [plateia responde]: fascista não tem vez na Batalha Marginal!”.

Então o MC1 começa o ataque de 45 segundos:

Cê sabe, do horizonte agora eu venho de algoz
 Só que mano, na moral, nós é cabra da peste
 Você vem de longe, nós mostra como se faz no Nordeste
 Porque a gente pega no mic e já tortura
 Cê sabe, meu parceiro, nem dou papo de tortura
 Só penso, no pique, literatura
 Com Machado de Assis e hoje cê vai sentar na acupuntura
 Só que, mano, isso é papo de filosofia
 Cê sabe, mano, que eu honro a periferia
 Microfone, vou dar tudo, teu nome
 Cê não fazer o seu, [não compreendi essa parte do verso]
 Só que ela foi colar lá no morro
 Cê sabe, moleque, hoje você vai cair no soco
 É *punchline*, altas horas de aventura
 Meu ritmado, mano, não preciso de papo escroto, só da literatura
 Cultura, fartura, eu tenho conjuntura
 Aqui o papo pede na cultura
 [aqui Verdino dá o sinal para o DJ pausar o *beat*]
 Só que, aí, na moral, cês vem com papo de agulha
 Mano, aqui é acupuntura
 [no final da rima parte da plateia faz “uôôôu!” seguido de “mata ele, mata ele!”]

A performance do MC1 apela para a identidade regional, com o “cabra da peste”, afirmando que o oponente “vem de longe” e propõe mostrar “como se faz no Nordeste”. Em seguida apela para o “conteúdo” de suas rimas, citando artistas consagrados da literatura nacional como Machado de Assis. Disso, ele afirma seu compromisso e pertencimento com a “periferia” e depois recorre aos termos usados no embate de *rap* como “socos”, em referências às *punchlines* (linhas de soco). Sobre acupuntura, pareceu uma tentativa de fazer uma relação com o evento N’agulha, realizado pela Nois Q Faiz.

Logo em seguida o mesmo *beat* é reiniciado para que o MC2 comece com a resposta. Então, alguém da plateia faz a chamada “é o *rap* de AL invadindo a pista, e se bater de frente [coro:] é fogo nos racistas!”. Disso, MC2 começa sua rima:

Chegando na simplicidade
 Meu objetivo é demonstrar um pouco da capacidade
 E pra isso tem que ter humildade
 Então vou rimando aqui só na versatilidade
 Toda a rima aqui é bem bolada
 Falou “literatura”, “ditadura”, cê falou nada com nada
 [Nesse verso a plateia faz “uôôôu!” e parte do verso seguinte não deu para compreender]
 Porque esse é um trabalho aqui do rimador
 É desse jeito, então eu vou que vou
 Abaixo o fascismo e também a qualquer um apoiador
 [Nesse momento o MC2 aponta para o MC1 e a plateia faz “uôôôu, uôu, uôu, uôu!”, o que inviabiliza a compreensão do verso seguinte]
 Porque o *hip hop* é contra tudo isso
Hip hop é política
 Por isso que [diz seu próprio nome de MC] sempre vai na levada crítica

Você citou Machado de Assis
 Então, sinceramente eu acho que cê foi infeliz
 O que adianta citar um cara que é orgulho
 Se você não dá conta de dar sustentação na raiz
 [Nesse momento o *beat* é pausado pelo *DJ*]
 Desse jeito mesmo que a gente vai que vai
 Eu sempre vou seguindo, mato homens maus
 Tua vida está organizada, agora vai virar um caos
 [Plateia grita “uôôôu!”]

A resposta do MC2 inicia com uma enunciação de “humildade”, valor exaltado na “lei da favela”, recorrente no *rap* nacional. Depois ele ataca as incoerências das rimas do oponente quando diz “falou literatura, ditadura, cê falou nada com nada”, já demonstrando as primeiras pistas de seu conhecimento prévio sobre o posicionamento político do adversário, que fica mais explícito na parte “abaixo o fascismo e a qualquer um apoiador”. Então argumenta sobre o aspecto político e a postura crítica exigida no *hip hop*.

Por conseguinte, chega no assunto de Machado de Assis, em que faz a rima sugerindo que o oponente não tem compromisso com a “raiz”, provavelmente se referindo simultaneamente à raiz regional e à raiz política do *hip hop*. A ideia de “mato homens maus” no contexto de batalhas de rimas, ao que tudo indica, é uma morte metafórica, de “matar” no argumento, nas rimas, no conteúdo. E conclui afirmando que a vida do oponente “vai virar um caos”, demonstrando a confiança de que ele foi capaz de desmoralizar o oponente no embate.

Na sequência foi dada continuidade para a segunda rodada, quase que de maneira emendada, em que se iniciou outro *beat bombep*. De começo estranhei que não houve a votação da plateia, como nas batalhas que presenciei em outros momentos, mas logo compreendi que foi essa a dinâmica adotada para o evento, provavelmente para agilizar a atividade. Assim, a votação foi feita apenas no final das duas rodadas. O MC2, que respondeu na primeira rodada, começa a segunda rodada atacando:

Vou continuar
 Esse é o grito do *hip hop* que eu sou obrigado a expurgar
 Me considere seu arque rival
 Representante aqui do *rap* nacional
 Seguindo sempre no itinerário
 Te esculachar em cada batalha se faz necessário
 Eu vou seguindo aqui com a avalanche
 Cê deveria valorizar essa chance de revanche
 [Plateia faz “uôôôu!”]
 E você não valoriza
 Você pega a brisa

E essa vergonha, vai passar no Visa?
 [o público grita “uôôôôô! uôu, uôu, uôu! ” mais inflamado, que não permitiu
 escutar os dois versos seguintes]
 Você vai ver eu fazer o *freestyle* do campeão
 Depois tá ali, chapadão de maconha
 Nas redes sociais, só passando vergonha
 [Plateia grita em coro “uôôôôôôô! ”]
 Aqui é só o som do gueto
 Um “freestyleiro” bom tem que ter muito conhecimento
 Desenvoltura, o que você investe falando merda na *internet*, investe na sua
 leitura
 [E novamente a plateia faz “uôôôôô! ”]

Aqui o MC2 enfatiza seu compromisso com o *hip hop* como uma expressão política, que precisa ser expurgada. Afirma seu pertencimento com o *rap* nacional e enfatiza sua rivalidade com o oponente com frases como “arque inimigo” e a necessidade de “esculachar” esse oponente em particular. Depois impõe a vergonha ao oponente, em que faz o trocadilho com passar vergonha no cartão de crédito “Visa”. Uma coisa de interessante que surge na performance do MC2 é sua referência à *internet* e às redes sociais, que acaba sendo um ambiente em que as pessoas expõem mais livremente seus pensamentos e posicionamentos ideológicos.

Disso, ele dá pista de que conhece previamente o posicionamento do oponente ao se deparar com suas publicações, o que acabou sendo usado como recurso de ataque na batalha de rima. Relaciona, também, as incoerências nas rimas do oponente e as declarações nas redes sociais a estar “chapadão de maconha”. Então conclui aconselhando que o adversário leia mais para adquirir conhecimento, no lugar de ficar investindo tempo na *internet*.

Então a segunda rodada prossegue com a resposta do MC1:

Sei que você não entendeu um pouco da minha proposta
 Eu gritei “literatura” e – “ditadura” pra ter resposta?!
 Só que mano, você é de araque
 Se eu tirar teu nome, é claro que não vai ter assunto aqui pra ataque
 [Parte da plateia grita “uôôô! ” e o oponente cruza os braços]
 Na moral, você bagaça
 Vou nem respeitar essa revanche, hoje é desgraça
 Porque, mano, moleque, eu tô em casa
 Essa chance de revanche eu vou torcer pra botar pra fora essa tua carcaça
 Otário! Isso eu ando te informando
 Você sabe no *freestyle* o quanto eu tô mandando
 Só que aqui, mano, se recomponha
 O que importa se eu usei maconha
 Sabe, mano, eu mando muito o louco fumando do verde
 Só que olhando pra tua cara, cê tá com sede
 Tá bem desidratado, mano, o que que aconteceu?
 No final das contas o que importa o meu passado? Humilde, já perdeu!

Só que cada dia é um novo aprendizado
 Cê sabe que esse *free* é colocado
 [Nesse momento o *DJ* pausa o *beat*]
 Na moral, você apronta
 Vou passar no Visa? Não! Vou debitar na tua conta
 [E parte da plateia grita “uôôôôu!”]

Na resposta do MC1 fica nítido que ele faz críticas contra o oponente por ter usado o passado dele na batalha no lugar de se focar nos argumentos recitados no presente. Também rebate a acusação de que o uso do psicoativo prejudica sua habilidade de rimar. Com o fim das duas rodadas, Verdino pede para a galera “fazer barulho” para o MC1 e, em seguida, para o MC2 para conferir a avaliação da plateia. Depois consulta os jurados, que estavam posicionados no fundo do palco. Tanto a plateia quanto os jurados dão o parecer favorável para o MC2 e assim termina a primeira batalha do evento.

No decorrer das batalhas os ânimos se acentuam, porque a polarização política e as acusações se acirram. O grupo de amigos do MC1 também foi alvo de críticas por estarem juntos do suposto apoiador do Bolsonaro. Isso gera algumas discussões durante os intervalos das batalhas e parte do grupo se retira do evento. Diante disso, MC Tribo faz um discurso de conciliação, enfatizando a necessidade de não discriminar ninguém por posicionamentos divergentes. Reafirma o compromisso do *hip hop* com as causas da periferia e a luta contra opressões, porém destaca que o espaço deve acolher as diferenças e ser um meio de trocar conhecimentos.

Depois da primeira fase começa as apresentações dos grupos de *rap*, de vários gêneros diferentes. Percebo que os grupos com a levada mais *old school*, marcados pelo *bombep* e letras que retratam a realidade da periferia instigava movimentos mais discretos da plateia, que acenavam com a cabeça ao pulso da batida e pareciam mais concentradas na letra. Já os grupos com traços da nova escola eram mais dançantes, com a batida mais frenética de *trap* acompanhados de modulações de voz no microfone (*auto-tune*), a plateia mexia todo o corpo. São estilos musicais que geram efeitos diferentes no público.

Já pela noite, por volta das 18 horas, segue a semifinal, que foi mais breve por já ter eliminado metade dos concorrentes. Depois dessa fase sobram apenas 4 MCs. O intervalo entra com aproximadamente uma hora de som mecânico para então prosseguir com a fase final. O primeiro lugar da final ficou com Nego Love, em segundo lugar fica o MC2 da batalha descrita anteriormente e um outro MC que não

registrei a batalha fica em terceiro, que fazem uma performance numa roda de *freestyle* dos campeões, finalizando o evento. Pelo que me informaram, os dois primeiros *MC's* classificados foram para a Salvador representar Alagoas na seletiva regional.

No primeiro mês do ano seguinte, 2019, um novo processo seletivo da Liga Marginal já se inicia. Isso acontece para ampliar as oportunidades dos “freestyleiros” de vários locais do Estado participarem das batalhas e acumularem pontos. Nesse ano, fui para outro evento realizado pela marca Batalha Marginal, dessa vez na casa de *show* Point do Reggae, Jaraguá, no dia 03 de fevereiro de 2019. O evento foi anunciado como beneficente, em que além do ingresso no valor de 5 reais, foi pedido 1 kg de alimento não perecível por pessoa.

O evento começa com o *DJ* tocando seleções de *rap* nacional e estrangeiro no som mecânico. Então, entra os primeiros grupos de *rap* ao vivo, com Poesia Marginal seguido de um grupo recentemente formado chamado Negros do Gueto. Ambos os grupos apresentam um estilo inspirado na velha escola do *rap* nacional, marcado por *beats bombep* e letras *gangsta*, que trazem narrativas sobre a realidade das periferias locais, sobre o mundo do crime, denúncias contra a violência policial e as mazelas enfrentadas pelo pobre e negro. Então, toca mais alguns minutos de som mecânico e inicia-se a primeira fase da Batalha Marginal.

Fotografia 21 – Batalha Marginal no Point do Reggae



(Foto: Erielly dos Santos, 2019)

Depois da batalha de *freestyle*, entra novamente o *DJ* e em seguida é anunciado o grupo Reles no Rules. As performances são inspiradas, também, no *old school* do *rap*, em que apresentam as músicas do EP do grupo que cometei no segundo capítulo da dissertação. O grupo seguinte foi SomaCrew, que já apresenta uma levada sonora de *trap*, com músicas mais dançantes e batidas frenéticas.

Então o evento dá início à segunda fase da batalha de *rap*. Nesse momento tomo nota de algumas performances, mas sem entrar em muitos detalhes, pois estava inviabilizado de gravar em vídeo ou áudio a atividade no momento. Houve uma situação que um dos *MC's* usa uma “decorada”, isto é, em que o *MC* recorre várias vezes a uma mesma rima usada em outras batalhas, seja sua própria ou de outra pessoa.

As “decoradas” são identificadas, geralmente, por pessoas que já presenciaram o mesmo *MC* em outras batalhas. Na ocasião a rima “decorada” foi “vou fazer de sua cara um atabaque”, em referência ao instrumento de percussão usados nas festividades religiosas de matriz africana, o que logo foi denunciado pelo oponente.

Depois da segunda fase o *DJ* toca mais alguns minutos de som mecânico e logo se inicia a fase final da batalha de rima do evento, em que faço algumas anotações. Na última fase de duelos um dos *MC's* afirma que vai ganhar a batalha para ganhar a premiação que estava sendo ofertada, que era 50 reais e um *beat*.

Porém, o oponente rebate que não rima “por dinheiro”, mas “vem do coração”, o que o fez ganhar a batalha em questão e sair como campeão dessa edição da Liga Marginal. O ganhador reafirma que seu compromisso com o *rap* é algo que está além do interesse financeiro, mas é tido como uma paixão na sua performance de *freestyle* do campeão. Em seguida recita um poema autoral, à *capella*. Era um domingo, então o evento ocorreu como uma espécie de *matinê*, se encerrando por volta das 22 horas.

Finalizo aqui os levantamentos sobre a Batalha e a Liga Marginal e as descrições dos eventos que presenciei. Prossigo, no próximo tópico, apresentando os resultados que produzi sobre a Batalha do Colina, com o levantamento histórico do evento, a análise das narrativas do interlocutor entrevistado, bem como a análise das performances e descrições baseadas nas observações e registros que tive do campo.

4.2. Batalha do Colina

Ao vasculhar os eventos de batalhas de rimas que aconteciam na Cidade pelo Facebook, vi que estava para acontecer um no dia 01 de setembro, no ano de 2017, quando estava iniciando a pesquisa de campo. O evento tinha o nome de Batalha do Colina, que acontecia na praça do conjunto Colina dos Eucaliptos, situado no bairro de Santa Amélia. Apesar de não conhecer muito bem aquela região e ter ido de ônibus, não tive dificuldade para encontrar a praça, pois ela fica em frente ao terminal de ônibus do bairro. Noto que a praça, que ocupa uma área de um quarteirão, contém uma quadra poliesportiva, um coreto, lanchonetes, é encostada a uma igreja evangélica e rodeada por bares e residências.

Chego por volta das 17 horas e reparo que haviam alguns jovens reunidos no coreto da praça, assistindo a um *MC* apresentando suas músicas no microfone e caixa de som. Aproximo-me, confirmo se era lá que ia acontecer a batalha de rima e começo a conversa com o pessoal. Quem estava organizando o evento era Malta, THC e o Nego Bomba. Digo que estou fazendo uma pesquisa e logo Malta se dispõe a me passar algumas informações.

Nesse primeiro momento apenas conversamos, sem gravar entrevista. Malta, pardo, 20 anos, explica que estavam arrecadando doações de roupas e alimentos para um centro espírita e me mostra duas caixas com as arrecadações atrás do caixa de som. Conta-me brevemente algumas situações que passaram até conseguirem aquele espaço. Ele se refere ao *rap* como uma "causa", uma via de unificar a periferia e tirar os jovens do mundo do crime, consciência alinhada com os ideais do *hip hop* (HOLANDA, 2008; MOASSAB, 2008).

Malta também comenta que mantém contato e frequenta outras batalhas de rimas como a do Formigueiro e a do Cacique. Quando entramos nesse ponto, ele menciona algumas discordâncias que tem dos "playboys" das áreas nobres da Cidade que participam das redes de *rap* local, mas que não têm compromisso em retratar a realidade da periferia. Essa afirmação é recorrente diante da massificação do *rap* para outras camadas sociais, que dispersa a identidade do *hip hop* comprometida com a periferia (SANTOS, 2013).

Depois ele fala um pouco sobre alguns problemas que teve com a vizinhança, que cortou a energia do coreto para barrar o evento, situação que exigiu que eles negociassem com esses vizinhos para chegarem a um acordo de horários para não

incomodar os residentes e o evento pudesse acontecer. São negociações territoriais que eventualmente surgem nos espaços públicos, o que exige conciliação de interesses conflitantes entre as “regiões morais” da vizinhança e dos outros frequentadores (AGIER, 2011).

Pouco tempo depois reparo que chegavam cada vez mais pessoas para participar ou assistir a batalha. Essa batalha foi entre duplas (2x2) no começo e, conforme os *MC's* foram sendo eliminados, a batalha terminou na modalidade de duelo (1x1). Nego Bomba e Malta assumiram o posto de mediadores da batalha, exercendo a função convocar os *MC's* sorteados para duelarem, animar, interagir com a plateia e puxar a chamada: "Batalha do Colina, tem sangue no combate!/ O que cês querem ver? [e a plateia responde:] *Fight!*".

Fotografia 22 – Duelo de Dupla na Batalha do Colina – Colina dos Eucaliptos



(Foto: Erielly dos Santos, 2017)

Malta havia comentado na primeira conversa que tivemos que a batalha costumava acontecer no conjunto vizinho, mas que haviam conflitos territoriais entre facções que impediam o trânsito de pessoas que vinham de áreas dominadas pela facção rival para participar das batalhas de *rap*, mesmo que não tivessem envolvimento com o crime, o que motivou a ida do evento para o Colina.

Outro dia, no dia 05 de novembro do mesmo ano, na Batalha do Banks, encontro novamente com Malta e aproveito para gravar uma entrevista com ele. Ele

dá mais detalhes sobre o assunto. Afirma que a Batalha do Colina ocorria no Osman Loreiro em 2014 e era chamada de Batalha do Zero. Porém, a Batalha do Zero se encerra e é continuada como Batalha do Colina. Malta conta que:

Osman e Colina são duas quebradas que não se trombam. Então, quando organizava no Osman, ninguém do Colina colava, e quando organizava no Colina, os caras do Osman colavam, porque o pessoal do Colina amenizava as tretas por causa do *rap*. Então você vê, coisa de facção e a gente, e outras quebradas, eles não são de facção, então eles colam livremente para cantar *rap*, até citam o nome da onde moram, ninguém da galera que seja do crime e tal, faz nada, fala nada, não fazem nada, porque sabe que o *rap* vai além de qualquer coisa na periferia.

Aqui o interlocutor desvela conflitos territoriais de gangues, entre “quebradas”. E descreve como se deu o processo de conciliação que teve como intermédio o *rap*, como uma “causa” que “vai além de qualquer coisa na periferia”. Mais uma vez o *hip hop* se mostra como uma atividade respeitada pelo mundo do crime e gera momentos de neutralidade entre conflitos, como também observado em outros momentos e contextos sociais (DIÓGENES, 1998).

Essas declarações de Malta me remetem ao estudo feito por Miriam Abramovay (1999) com jovens periféricos brasileiros, em que ela faz um levantamento sobre as significações produzidas pela juventude que mora nas cidades satélites do Distrito Federal. O primeiro ponto em comum é que a autora constata a percepção desses jovens periféricos de Brasília sobre as pessoas das áreas nobres, em que o “pobre” possui uma “essência boa” (humildade, companheirismo, generosidade, solidariedade), enquanto os “ricos” são vistos como “metidos”, “arrogantes”, “egoístas”, “hipócritas”, etc.

O segundo ponto em comum é quando a autora constata que há percepções diferentes entre a ideia de “gangues”, geralmente associada a grupos jovens que se reúnem para praticarem delinquências, e a ideia de “galeras”, que se refere a grupos de amigos que não possuem intenções violentas, mas se reúnem em busca de lazer, diversão, companheirismo, etc.

Malta deixa claro em seu depoimento que há esse esforço de distinguir os *rappers* das facções locais. E além disso, há pistas de que eles buscam essa distinção até para ter permissão das facções para transitar entre os bairros rivais sem serem confundidos com jovens envolvidos com o crime ou a violência. Essa diferenciação viabilizou a realização da Batalha do Colina como uma ocasião que os *rappers* conquistaram uma certa neutralidade dos conflitos territoriais, “porque o pessoal do

Colina amenizava as tretas por causa do *rap*”, coisa que não ocorreu no conjunto Osman Loureiro.

Aproximações semelhantes podem ser feitas em relação ao estudo de Glória Diógenes (1998) com os jovens periféricos do Ceará, em que ela percebe transições entre as disputas territoriais das gangues, que tornam as ruas como espaços privados, dominados violentamente por determinados grupos jovens e suas fronteiras simbólicas, mas que permitem fluxos e cedem aberturas para determinados trânsitos culturais, como as mobilizações intermediadas pelo *hip hop*.

A partir disso, Malta continua:

Aí ela [a Batalha do Zero] se encerrou lá. A gente começou dois anos depois no Colina, sem microfone, sem nada. Começou a colar muita gente, não dava pra ouvir rima de ninguém, porque “tava muita zoada, muita galera. Até que a gente organizou com o microfone e deu a marca de 426 pessoas contadas no dedo em todas as fotos e filmagens que a gente fez. Aí teve a primeira edição, a primeira edição deu 426, a segunda edição deu menos gente, deu 300, mas das 426 da primeira ficou umas 200 assistindo até o final e das trezentos e poucas que deu na segunda as trezentas ficaram até o final, assistindo tudo. Então isso aí foi uma vitória pra gente, que deixou de ser “rolezinho” e passou ser batalha de verdade. Foi uma vitória pra gente e também pro movimento.

Essa colocação que Malta fez que diferencia um mero “rolezinho” de uma “batalha de verdade” me deu um *insight* de como os desdobramentos do fenômeno assumiram maior organização com o tempo e regularidade. A constante prática conduziu o evento para o aprimoramento. Em outros pontos onde ocorrem batalhas de rimas também identifiquei essa diferenciação entre o que se caracteriza como um mero encontro casual entre amigos para se divertir e praticar *rap* e um evento de batalha de rima consolidado. Nesse caso, essa diferenciação, dentro do que pude constatar, é determinada principalmente pela “rotinização” das práticas e pelos equipamentos que conseguem acarrear para realizarem as atividades com maior estrutura e comodidade. E os recursos são mobilizados nas redes e fazem parte do processo de aprimoramento das mobilizações (GIDDENS, 2003; LATOUR, 2012).

Pergunto quais foram as dificuldades e conquistas para eles conseguirem o espaço no Colina, em que ele responde:

A gente tem o apoio lá de um pessoal da organização da praça, que é da lanchonete, eles dão a liberação pra gente fazer o evento, então a polícia respeita, não vai lá. Claro que, assim, a gente pede a compreensão da galera que vai pra consumir, seja qualquer tipo de bebida, seja o que for, para

consumir longe da batalha, que se der um problema não vai sobrar pra gente. Só que, graças a Deus, até agora a galera respeitou, o máximo que aconteceu lá foi eu ter chamado no canto e conversar e a galera se afastou um pouquinho e ninguém deixou de colar no evento, todo mundo respeitou do mesmo jeito.

No depoimento de Malta fica evidente a preocupação e esforço para conquistar a permissividade da vizinhança quanto ao *rap* e as batalhas de rimas, em que há a tentativa de desassociar a prática cultural do consumo de entorpecentes ou de outros motivos para que a prática seja ainda mais deslegitimada e marginalizada pela sociedade do que já é. Desabafa sobre as dificuldades de aceitação do *rap* no senso comum – que, seja pelo vocabulário repleto de palavrões ou pelas narrativas sobre o cotidiano das periferias, é muitas vezes taxado como música de “bandido”, o que dificulta a aceitação social desse estilo musical. Mas acentua que essa interpretação no senso comum está equivocada e que luta para ajudar na conquista de uma “permissão” da sociedade, um reconhecimento do senso comum do *rap* como uma forma de arte e expressão legítima, que transmite uma mensagem importante.

Esse depoimento remete à ideia de como “capital cultural” bourdieusiano (1994) pode ser percebido nas relações cotidianas, nas experiências com eventuais preconceitos das várias esferas sociais sobre alguma expressão artística ser marginalizada. Porém, há espaço para diálogo, as ruas intermediando as negociações entre as diferentes perspectivas que coexistem e, às vezes, disputam o território.

Depois, ele diz:

Então, assim, a cena do *rap* está crescendo. Acho que a questão não é nem espaço, que espaço a gente tem. Acho que é mais a permissão, a liberdade da gente mandar um som, uma letra. As vezes é um som sujo, tem um palavreado meio vulgar, meio chulo, mas a ideia que ele tá passando em si, a essência daquele som, é pra tá informando outra coisa. Então, se você parar pra ver um *rap*, é muito mais difícil (assim, não desmerecendo), mas é muito mais difícil uma letra de *rap* ser entendida do que um forró, um pop, porque a questão é mais o ritmo nesses outros estilos, o nosso é mais conteúdo que vai tá passando.

Malta também comenta que o pai do THC é policial, mas mesmo assim arrumou o equipamento de som para o movimento, “para você ter noção da união de personalidades, porque dizem que os policias não colam com quem é do *rap*, do movimento *underground*, e a gente tá fazendo união”. Ele menciona essa rinha entre a polícia e o *rap* principalmente pelas denúncias contra a repressão policial nas periferias serem recorrente nas letras do gênero musical. Contudo, segundo o

depoimento do Malta, demonstra que há aberturas para cooperação entre elementos simbólicos, a priori, antagônicos. Esse fato apontado pelo interlocutor coloca em perspectiva as possibilidades negociar a inserção nos espaços e obter apoio de outras redes de contatos. É um indício de como essas redes podem se estender para outras esferas da vida e transitarem entre as “regiões morais”, em circunstâncias “marginais”, tão foras do comum quanto a cooperação entre policiais e os jovens *rappers* (HOLANDA, 2008; LATOUR, 2012; AGIER, 2006).

Pelo que pude perceber, Malta se inspiram na forma de atuação das *posses* e coletivos de *hip hop* locais, que muitas vezes alia a prática cultural a projetos beneficentes e socioeducativos. Malta fala um pouco de seus projetos, formas de atuação e motivações com as batalhas de rimas e a cena do *rap* local:

Já tô com projeto em colégio, em alguns colégios, pra tá levando a rima como uma aula, como uma didática, pra tirar...tem alguns moleques, que eu fui pra canto no colégio e vendo que tinha uns moleque que tinha vontade de fazer rima, mas não tinha espaço, então a gente vá tá dando esse espaço agora. Dois colégios estaduais já aceitaram a gente, dando essa aula. Na batalha [se referindo a batalha que eu compareci] a gente tava organizando alimento, brinquedo e roupa, a gente doou tudo para uma instituição de caridade da religião espírita, que a gente prova que não tem nada de questão de diferença de raça, etnia ou religião. Então, assim, a gente já fez um bocadinho aí pela cena do rap. Agora tenho mais é o que agradecer do que falar do que já fiz, por tudo que já ganhei no rap, amizades, irmãos mesmos que já lutaram por mim.

Os esforços em conquistar maior aceitação e legitimidade do *rap* no senso comum é recorrente no depoimento de Malta, inclusive com a polícia, quando fala “[...] já deixei de ser preso uma vez, por uma coisa que eu não tinha culpa, colocaram uma coisa pro meu nome, e o *rap* me salvou porque o policial sabia que eu fazia música, aí me liberou”. Malta enfatiza, ao longo de suas narrativas, experiências e, talvez, um posicionamento que prima pela conciliação do *hip hop* com as mais variadas esferas da vida. Como é possível constatar, as relações cotidianas, permeadas pelo exercício ou sujeição ao poder, estão marcadas por uma “luta” por espaços e legitimidade na sociedade.

Ele comenta que tem como uma de suas principais referências na cena do *rap* local a atuação da P.A.P. para organizar as batalhas de rimas nos bairros, escolas e na comunidade. Menciona algumas de suas referências artísticas e contatos que teve com o *rap* local, como Função Babel, NSC, Família 33, Verdino, PH e Tatá. Ele também defende a ideia de que o *rap* pode salvar vidas, tirar os jovens do mundo do

crime, unificar e educar as pessoas, proposta recorrente dentre as pautas do *hip hop* (SANTOS, 2013).

Dando continuidade à sua linha de raciocínio, Malta também fala sobre suas metas para carreira artística como *MC*:

Eu prometi pra minha coroa que vou ser rico, mas não é pra esbanjar dinheiro não, é pra dar um castelo pra ela. Então com rap vou construir de qualquer coisa que eu quiser, porque determinação é tudo, véi. A questão do rap, mais ainda. Aqui em Alagoas é só por amor, agora que tá passando a dar dinheiro pra galera. Pra mim, ainda não. Mas, se Deus quiser, ano que vem é nosso e a gente vai tá bombando aí também.

Ser reconhecido por seu talento e poder tirar seu sustento seguindo a vocação artística que gosta está presente nas narrativas de muitos dos/as *MC*'s que conversei. Mas não é só pelo dinheiro, e sim por paixão e enxergar um propósito no que faz.

A Batalha do Colina não aconteceu mais ao longo do período que realizei a pesquisa, só retornando às atividades dois anos depois, em 2019. Dessa forma, não pude aprofundar as observações e levantar mais informações sobre as interações e sentidos produzidos nesse espaço.

Disso, dou prosseguimento com os levantamentos realizados na Batalha do Formigueiro, no bairro do Benedito Bentes.

4.3. Batalha do Formigueiro

A Batalha do Formigueiro (BDF) ocorre na praça Padre Cícero do Benedito Bentes, situada na parte alta da Cidade. A praça se estende por um quarteirão inteiro e possui vários equipamentos públicos, dentre esses, um coreto, equipamentos de ginastica, uma pista de *skate*, meia quadra de basquete, uma quadra de futebol de areia e uma pista de BMX.

No dia 08 de setembro de 2017, numa sexta-feira, compareci para o meu primeiro contato com o pessoal que organizava as batalhas de rimas nesse espaço. Eu já conhecia a praça de outros eventos e inclusive de já ter ido para a própria BDF ainda antes de ter ingressado no mestrado, porque um amigo tinha me chamado, como um entretenimento de final de semana.

Um fato interessante é que a praça é situada ao lado do terminal, do mesmo jeito que na praça do Colina. Isso me remeteu à ideia de que, coincidentemente ou

não, as escolhas desses espaços fossem estratégicas para facilitar o acesso dos frequentadores e participantes. Também poderia se dever ao fato de que muitas das praças principais sejam situadas perto de terminais de ônibus em Maceió.

Chegando lá, vejo uma aglomeração de jovens no coreto, com uma caixa de som conectada a um celular, de onde tocava o *beat*, e com saída de microfone. Chego por volta de cinco horas da tarde. Quem estava organizando o evento nesse dia era Hachi, Bruno Jr, Perna e Cássio. Alguns deles, inclusive, estavam presentes na Batalha do Colina, que aconteceu na semana anterior.

Apresento-me e falo sobre minhas intenções de pesquisa, então o Perna se dispõe a trocar umas ideias comigo. Quando digo qual é o tema de minha pesquisa, ele imediatamente recomenda o documentário “Cultura Hip Hop Vive em Alagoas”, que até então não conhecia. Assim, peço permissão para gravar em áudio nossa e pergunto como surgiu a ideia de formar a Batalha do Formigueiro, em que ele responde:

É o seguinte, o movimento aqui em Maceió antigamente de batalha já existia, mas era um pouco fraco. Colávamos na Roda Marginal, eu e a galera da organização aqui a gente colava muito na Roda Marginal. Até criar um grupo (no WhatsApp) pra se encontrar em um show que ia ter de *rap* no mês sete do ano passado [2016]. Aí rolou o *show* e tudo mais. E aí, depois do *show*, a gente marcou ‘bora fazer uma batalha na praça, que não tem nenhum movimento lá e tal’, aí a gente transformou o grupo do WhatsApp de se encontrar no *show* no grupo da batalha que existe até hoje. A gente marcou numa quinta-feira, não lembro qual foi o dia, acho que dia 11 de agosto. Aí nós colou aqui, tinha umas quinze cabeças, só. Quem rimava era quem assistia a própria batalha, tá ligado? Aí rolou e foi o primeiro dia, no seco, à *capella* mesmo, celularzinho tocando e a gente fazendo *freestyle*.

E continua:

[A Batalha Marginal] rolava no Posto 7 e era o que a gente tinha naquele tempo lá. Mas agora, como estão com outros corres [referindo-se à Verdino]... De vez em quando ele faz em alguns eventos as batalhas, tá ligado? Porque tem muito corre pra fazer mesmo e ele já deixou a resposta pro próprio movimento. Porque antigamente era só ele, mas agora tem vários movimentos, a gente e todo mundo.

Perna me fala o quando era complicado a ida para o Posto 7, pois muitos dos MC’s e do público que frequentavam as Rodas Marginais vinham de bairros distantes do local, principalmente da parte alta da Cidade. Então, novas batalhas de rimas começaram a ser organizadas por esses outros agentes, geralmente em seus “pedaços” (MAGNANI, 2005) .

Conta que, com o tempo e a frequência, as atividades passaram a agregar cada vez mais pessoas e conseguir angariar mais recursos, através dos contatos das redes que foram se ampliando, o que contribuiu para que o evento acontecesse com melhor organização. Pelo visto, a rotinização das atividades, que passaram a constituir uma agenda, consolidam o estilo de vida, o fortalecimento dos vínculos e da identidade de “freestyleiros”. E das redes formadas das parcerias entre os jovens se mobilizam os equipamentos necessários para a realização e aprimoramento dos eventos (GIDDENS, 2003; LATOUR, 2012).

Quando questiono como eles conseguiam os equipamentos, ele responde:

[...] tudo emprestado! Que a própria galera que cola aí, cada um traz uma coisa. Aí a gente posta lá [no grupo do WhatsApp]: ‘alguém arruma a extensão, a caixa de som, o microfone’ e tudo mais. Aí quando vem chegar, chega tudo. Às vezes falta alguma coisa e começa a rimar sem nada mesmo, tá ligado?

Diante das limitações de não possuírem equipamentos próprios, como a caixa de som e o microfone, o pessoal da BDF articulou várias formas de arrecadação. Na página do grupo, no Facebook, vi que eles também produziam e vendiam camisetas e bonés com a logo da Batalha do Formigueiro, numa dinâmica que remete às formas de ocupações culturais de rua e a prática do “faça você mesmo” (BITTENCOURT; ROCHA, 2018).

Segundo Perna, outras rodas de rimas também ocorrem de modo difuso nas proximidades, em escolas, ruas, becos, praças e outros locais que não são divulgados e possuem menor visibilidade, sendo conhecidas mais pelos frequentadores locais. Nosso interlocutor afirma manter contato com os organizadores de outras batalhas e comenta que eles frequentam os eventos uns dos outros e se articulam entre si, afirmando:

As outras batalhas, também, a gente tem tudo conexão. Aí ‘ei, vai rolar o cacique sábado’, aí então não rola o formigueiro, no formigueiro deixa pra outra sexta, tá entendendo? Pra não chocar. E com a batalha do Colina, também, que é sexta-feira também. Aí a gente conversa com o Paulo Malta de lá e a gente sempre se ajeita aí pra não bater com o horário.

Perguntei se já surgiu alguma competição entre os grupos que atuam na Cidade, e ele diz que já aconteceu um confronto entre a Batalha do Formigueiro e a Batalha do Banks alguns anos atrás, mas que isso não acontecia mais, pois estão focados em fortalecer os vínculos. É possível notar que as circunstâncias e relação

entre os grupos são mutáveis, ora apresentam tensões e exaltam suas fronteiras, ora intensificam suas redes, na mesma medida que há rupturas e expansão das mobilizações, como “rizomas”, cujas ideias e sentimentos rumam para várias direções (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

Na sequência, pergunto sobre como é a relação com a vizinhança e os outros usuários da praça, em que ele responde:

É tudo combinado, já. A gente chega aqui, os caras que fazem os corres aqui já sabem que a gente vai colar aqui, aí já ficam sossegado. Os caras do skate, mesmo, também já tá ligado na gente. E também já deu aquela pista [de skate] pra gente ali. A gente fazia na pista, aí os caras da capoeira liberou aqui, e agora a gente tá fazendo aqui no coreto.

Esse relato reforça a constatação de que existe uma rede de solidariedade entre os diferentes grupos de batalhas de rimas, que colaboram na divisão de tarefas, recursos e encaminhamentos necessários para que os eventos se concretizem. A atuação desses jovens tem relação com a “ética” de união dentro do *hip hop* (LATOUR, 2005; MOASSAB, 2008).

Também constata-se que ocorre processos de negociação e partilha dos equipamentos urbanos entre os diversos frequentadores dos espaços. O relato indica que há interações e (re)fluxos entre as “regiões morais” dos presentes, a exemplo da pista de skate liberada pelos praticantes para a realização da batalha de rima (MAGNANI, 2005).

A batalha inicia perto das 19 horas. Cássio e Perna revezavam o papel de mediar a batalha, animar a plateia e convocar os MC's. O grupo tem sua própria chamada, que é: "Movimento *underground* do rap, só os guerreiros! O que acontece aqui? [a plateia responde:] Batalha do Formigueiro!".

A chamada reivindica a batalha do formigueiro como uma cultura *underground*, construído nas ruas que, segundo Turra Neto (2012) é parte do processo de ressignificação do espaço público protagonizado pela juventude, que se opõe aos mecanismos de controle do *mainstream*, do Estado e da indústria cultural em prol da autonomia e independência dos eventos, mobilizados dos esforços conjuntos dos próprios jovens envolvidos na base do improvisado, com os recursos que dispõem.

Não apenas no Formigueiro, mas em outras batalhas que observei, há um apreço relevante pelo caráter independente dessas mobilizações de rua do *freestyle*.

Porém, essa reivindicação de “movimento *underground*” não anula as aspirações desses jovens de obter visibilidade e reconhecimento para além das ruas e nas redes locais, mas também nas mídias, principalmente através da *internet*.

Um fato que me chamou atenção nessa batalha foi a presença de três *MC*'s femininas, situação que não presenciei na Batalha do Colina. As mulheres que participam de batalhas, pelo que pude perceber, são minoria. O público feminino, em grande parte, fica como espectador. A primeira *MC* feminina, aparentemente iniciante no *rap* improvisado, duelou contra um rapaz que demonstrava ser mais experiente nas rimas. Durante a batalha ela parecia bastante intimidada (Fotografia 23).

Fotografia 23 – Presença feminina na Batalha do Formigueiro



(Foto: Erielly dos Santos, 2017)

É notório que a maioria das mulheres se sente intimidada em participar das batalhas de rimas diante de uma atmosfera tão permeada de testosterona. É um ambiente nitidamente opressivo para as mulheres diante da forte presença física e simbólica de “masculinidade” nas batalhas. Na ocasião observei que houve várias declarações sexistas, como forma de justificar a superioridade inerente do “macho” sobre a “fêmea”, com declarações do tipo “não vou aliviar só por você ser mulher”, entre outras ofensivas que apelaram para esse tema.

Presenciei algo semelhante na Batalha do Banks, quando a competidora foi acusada de ter “panelinha” só “por ser mulher” pelo adversário masculino. O corpo e

o discursos são veículos de expressão da dominação masculina, exercida através do poder símbolo e físico. E dentro dessa estruturação patriarcal que se concebe a ideia de “masculidade” como superior e a “feminidade” como inferior, frágil, que depende da proteção do “macho” (ALMEIDA, 1996; WELLER, 2005).

Em uma disputa posterior, outra MC mulher duela contra um homem. Nessa rodada, a competidora tentou recitar algumas rimas improvisadas, mas fica sem ação, como se, diante da pressão dos espectadores e do adversário, tivesse se sentido impotente. Uma mulher que estava ao lado, na plateia, em apoio a colega paralisada, assume o microfone e desfere rimas sobre a necessidade de ampliar representatividade feminina no *rap* (Fotografia 24).

Porém, o adversário masculino, mais uma vez, se vale da situação para tirar chacota do fato da *MC* que estava na vez ter “travado” e precisar de ajuda da amiga para rimar. Essa situação me chamou atenção justamente por deixar nítido o esforço de solidariedade entre as *rappers* femininas em se inserirem num espaço dominado por homens, tendo que enfrentar diversas formas de intimidação e violência simbólica, principalmente remetidas à sexualidade e a estíguas atribuídos à figura feminina (BORUDIEU, 2012) .

Fotografia 24 – “Freestyleira” dando apoio à colega na batalha



(Foto: Erielly dos Santos, 2017)

Em outra ocasião, no dia 05 de novembro de 2017, encontro Cássio, um dos integrantes da BDF, na Batalha do Banks, auxiliando na organização na Ponta Verde.

Aproveito para gravar uma entrevista com ele. Pergunto sobre sua participação em organizar várias batalhas de rimas, em que ele responde:

Vários manos lá amam o formigueiro, como uma família. Pra mim é uma família. Eu ajudo em tudo o que eu posso, em questão financeira, em questão de organização, em questão de fazer altos corres, assim, de buscar e conseguir as coisas. No que eu posso, eu ajudo. Como é aqui no Banks e como é em todas as quebradas de Maceió. Tem local que disponibiliza, como vai ter no Quintal [Cultural]. O cara deu de graça pra gente, liberou o espaço. E é isso, a gente precisa de muita coisa.

Cássio acrescenta que, já que não possuem recursos próprios, arrecadam verba e conseguem os equipamentos através de:

Cotinha, emprestado, passa o boné. Se a galera tem, a galera contribui. Quem não tem, não tem essa de ficar com raiva ou nada, sabe? Muita caixa, microfone, essas paradas, tudo é emprestado, que a gente do formigueiro, próprio, não tem. E não é todo mundo que vai disponibilizar no tempo que a gente quer. Aí fica complicado pra gente. Às vezes, no evento, é sem 'mic' (sem microfone, sabe?). Aí isso, às vezes, fica até chato, sem graça, mas a gente faz porque a gente ama, faz de coração. A gente não ganha nada com isso. Na verdade, a gente gasta. Mas a gente faz de coração, porque ama mesmo. É a nossa família, é nossa voz.

Diante dessa narrativa, fica claro o quando as condições de engajamento nas atividades envolvem os afetos, a paixão pela proposta, as conexões que as pessoas envolvidas constroem entre si. Cássio conta sobre a importância da coletividade e da ideia de acatar a pluralidade nesses encontros, na sua perspectiva:

Não é pra fortalecer a gente, é pra fortalecer todo mundo. É um evento aberto, todo mundo pode colar. Não tem essa, sabe, de preconceito, alguma coisa assim que impeça de tal pessoa, que tal raça, tal opção sexual, não. A gente é totalmente aberto. O rap é isso, abraça todo mundo, todas as causas, a gente fala e ouve, a gente escuta e quer ser ouvido da mesma forma.

Um fator que destaca nas narrativas do Cássio é que, para além das disputas, o que catalisa os encontros são justamente as trocas de conhecimento, a parceria e o aprendizado mutuo. Em suas palavras, as redes que eles constroem entre si tem um forte vínculo afetivo, como uma “família”.

A afinidade de ideias, de objetivos, de práticas e sentimentos nas batalhas de rimas, pela perspectiva de Cássio, também é marcado pela multiplicidade, pois “o rap abraça todo mundo” e constitui uma rede de solidariedade, um sentimento de

pertencimento, uma “identidade-nós”, como um sentimento de “família” que se constitui nessas redes afetivas e fortalece os vínculos (MARTINS, 2008; ELIAS, 2001).

Outro fato interessante que acompanhei do grupo da BDF foi a realização de batalhas de rimas na UFAL, em parceria com o C.A. de Letras, evento divulgado com o título de “Hall Poético” (Imagem 43). As atividades aconteceram em três edições, respectivamente nos dias 30 de agosto, 21 de setembro e 23 de novembro, no ano de 2018.

Imagem 43 – Flyer “2º Hall Poético”



(Fonte: Batalha do Formigueiro *online* – Facebook, 2018)

A aproximação do *hip hop* com as escolas e universidades é recorrente na cena nacional, com parte de iniciativas que buscam vincular as atividades culturais com a educação popular, de modo a despertar o interesse nos jovens pela troca de conhecimento e tornar o ambiente escolar mais atrativo (ANDRADE, 1999).

Acompanhei outras diversas Batalhas do Formigueiro, em que pude presenciar várias narrativas interessantes que emergem das rinhas. Referência a vários artistas do *rap* nacional surge o tempo todo nas rimas improvisadas, como formas de homenagear seus principais ídolos. É muito comum os *MC's* recitar versos com frases emblemáticas da velha escola do *rap* nacional, como “*rap* é compromisso”, de Sabotage, ou “sou da selva, sou leão/sou demais pro seu quintal”, trecho de Negro Drama, de Racionais *MC's*.

Também referenciam trechos de músicas de artistas da “nova escola” nacional, como “sou Battousai, retalhador, Kenshin Himura”, do Baco Exu do Blues, entre outras menções dos referenciais artísticos desses *MC*’s. Nesse caso, é consensual que esse tipo de abordagem não seja considerado uma rima uma “decorada”, mas sim, uma forma do *MC* expor suas inspirações artísticas como recurso de batalha. Isso se confirma quando um dos *MC*’s, durante um duelo, ao ser acusado de ter usado rima “decorada”, brada: “você não sabe a diferença entre ‘decorada’ e ‘referência?’ ”.

Já no dia 19 de outubro de 2018 o Formigueiro organiza, em parceria com os coletivos Levante Popular, Nois Q Faiz, Cia Hip Hop, a edição especial Festival Periferia contra o Fascismo (Imagem 44). O evento foi um ato de protesto contra as correntes de conservadorismo vigentes no Brasil, que culminou na eleição do então presidente Jair Bolsonaro.

Essa edição contou com apresentação de *MC*’s e uma Batalha do Conhecimento com temas sobre opressões como ditadura militar, racismo, machismo, homofobia, lutas dos indígenas e quilombolas. Os temas eram sorteados para cada rodada das disputas. Um fato curioso que presenciei foi que quando sortearam o tema das causas indígenas e quilombolas, momento que uma moradora de rua que estava acompanhado o evento fala com empolgação, no meio da plateia, que é descendente de indígena, parecendo se sentir representada por estarem discutindo sobre o tema na ocasião.

Imagem 44 – Flyer “Festival Periferia contra o Fascismo”



(Fonte: Festival Periferia Contra o Fascismo *online* – Evento - Facebook, 2018)

Essa modalidade de batalha (batalha de conhecimento) explica a proximidade do *hip hop* com a educação e a política, inclusive com bandeiras dos (novos) movimentos sociais, através da circulação de informações, fortalecimento das redes de solidariedade, empoderamento, representatividade e ferramenta de protesto, com potencial de causar transformações sociais (ANDRADE, 1999; HOLANDA, 2008; CAMARGOS, 2015; FREIRE, 2010) .

Quem vence a batalha do conhecimento é Alice, fundadora e organizadora da Batalha da Guild. Consegui um registro do verso que lhe concedeu a vitória no grupo de WhatsApp da Batalha do Formigueiro:

Meu cabelo, ele é black, represento minha raiz
 [a plateia faz “uôu” com grande empolgação, o que impossibilitou a compreensão do outro verso recitado]
 Eu só vim para avisar, eu sou resistência, eu sou é Dandara
 [a plateia faz “uôu” em coro, mais contido]
 Sabe como é, o meu verso é potente
 Mataram Marielle, mas ela está presente
 [os gritos de “uôu” nesse verso atingem o ápice]

Nessa narrativa surge uma afirmação da identidade étnica negra da MC, em “meu cabelo *black*”, bem como referências regionais representadas na personagem histórica do Quilombo dos Palmares, Dandara, que foi guerreira negra e esposa de Zumbi no período da escravidão colonial no Brasil. A personagem ganhou notoriedade por sua liderança, coragem e habilidades de luta, por isso, muitas vezes referenciada como símbolo do movimento de mulheres negras.

O último verso, em que Alice diz “Marielle, Presente!”, está contextualizada com acontecimentos até então recentes no País. A palavra de ordem citada por Alice homenageia Marielle Franco, que era vereadora carioca pelo PSOL. Mulher negra, lésbica, nascidas e criada no Complexo da Maré, periferia do Rio de Janeiro, socióloga, feminista e defensora dos Direitos Humanos, foi executada por milicianos em um atentado político. Ela era relatora da Comissão Representativa da Câmara de Veradores do Rio de Janeiro que inspecionava a intervenção federal na segurança pública do estado e denunciava constantemente as violações de direitos humanos da polícia nas comunidades pobres do estado. Após o assassinato, que repercutiu mundialmente, Marielle é tida por muitos, principalmente por pessoas dos setores progressistas, como ícone da militância negra, periférica e feminista.

No dia 09 de novembro de 2018 percebo que há um novo mediador na organização da BDF, o Adilson (Fotografia 25). Conversei com ele, falei da pesquisa que eu estava desenvolvendo. Pergunto sobre a participação dele no evento. Ele comenta que não é MC, mas, sim, animador de festas, malabarista e participa de trabalhos socioeducativos através de uma ONG.

Fotografia 25 – Frame Batalha do Formigueiro – Adilson como mediador



(Filmagem: Erielly dos Santos, 2018)

Diz que alguns dos organizadores começaram a ter menos tempo disponível para atuar com mais assiduidade na BDF, então ele assume esse como apoiador e novo membro do grupo. Nesse dia me deparo com ele anunciando que a BDF ganhou um microfone, doado por um dos participantes das batalhas.

Um dos trechos que registrei desse dia de batalha foi um “bate e volta” de terceiro *round*, em que um rapaz (MC1), pardo, duela contra uma jovem negra (MC2). No duelo o MC1 usa a técnica de *flip* sincopado, que consiste em desferir rimas em um ritmo acelerado intercalado com breves pausas. Apesar de ser uma técnica aparentemente complicada, que exige um bom domínio de dicção e *flow*, não consegui compreender o conteúdo de suas rimas. Então a MC2 dá a seguinte resposta, num ritmo bem mais lento que o do adversário, o que me permitiu a compreensão das rimas recitadas:

Uôu, salve, salve, salve
 Cê chega no *flow*, mas na verdade você é moleque
 Se fode que agora eu te mato, parceiro
 Rimando agora em cima da *trap*
 Agora você se prepara
 Entenda que eu tô com tudo
 A diferença do MC que tem *flow* e que tem conteúdo
 [na palavra "*flow*" ela aponta para o adversário e na palavra "conteúdo",
 aponta pra si mesma; a plateia faz "uôôu!"]

Então o MC1 responde de maneira um pouco mais lenta que antes, mas ainda com um ritmo sincopado:

Ei, você tem conteúdo
 Só que você se fudeu, mina
 Porque o MC tem que conter tudo
 [algumas pessoas da plateia fazem um "uôu" discreto nesse verso]
 Você não entende nem a metade
 Agora, parceira, é no proceder
 Posso sair do ritmo, mas mesmo assim rimo melhor que você

Então entra a MC2:

MC tem que conter tudo
 Entenda só uma parada
 Imagine como você sente: um MC que não contém nada
 [ela aponta pro oponente em "não contém nada" e a plateia grita "uôôôu!" de modo que não consigo compreender os outros versos]

A rodada da batalha se desenrola e o veredito foi favorável para a MC2. O interessante dessa rodada foi a possibilidade de ilustrar a ideia de *flow* e conteúdo como recursos de embate no *rap freestyle*, elementos complementares e valorizados nas rimas.

Finalizo aqui as descrições dos eventos que acompanhei na Batalha do Formigueiro e passo para o próximo tópico, em que apresento o levantamento que fiz na Batalha do Banks, da Ponta Verde.

4.4. Batalha do Banks

A Praça do Skate, também conhecida como Praça do Banks, termo associado ao tipo de pista de *skate* em forma piscina que a praça dispõe, é um espaço situado na Ponta Verde. A praça ocupa um quarteirão, é rodeada por prédios residenciais e

dispõe de equipamentos como, além do *banks* dos skatistas, um coreto, um *playground* e algumas lanchonetes e *food-trucks*. Nos fins de semana, principalmente, o espaço reúne jovens vindos de vários bairros da Cidade como ponto de encontro para esporte e lazer.

Minha primeira ida ao local para fins de pesquisa foi no dia 05 de novembro de 2017, num Domingo. Encontro com os organizadores da Batalha do Banks (BDB), os MC's Feitosa, Rato e Conca. Nesse dia o Cássio, do Formigueiro, estava na função de mediador da batalha (Fotografia 26).

Fotografia 26 – Batalha do Banks em Dupla



(Foto: Erielly dos Santos, 2017)

Os organizadores também participavam das batalhas e revezavam as funções para que o outro pudesse duelar. O evento contava com uma caixa de som, um microfone e um *notebook* ligado na caixa. Os equipamentos ficavam debaixo do coreto, sob o telhado, o mediador se posiciona na escada do coreto e os MCs ficam na parte de baixo, em frente ao coreto, na mesma altura da plateia.

Dessas primeiras observações percebo que as batalhas de rimas acontecem dentro de uma rede de solidariedade entre organizadores e “freestyleiros” de diversos bairros de Maceió, o que demonstra o potencial de mobilização que esse estilo de vida desencadeia, que desloca os jovens por um circuito em vários pontos da Cidade (GIDDENS, 2003; MAGNANI, 2005) .

Segundo relato do Feitosa, a Batalha do Banks ocorre desde 2016, um pouco mais recente que a Batalha do Formigueiro, geralmente aos domingos, quinzenalmente. Começaram a realizar esses encontros com poucas pessoas e *beats* tocados no celular, que com o tempo foi recebendo apoio de pessoas que organizam batalhas de rimas em outros bairros e tomando proporções maiores.

Pelo que pude observar, parte das pessoas que frequentam a Batalha do Banks são jovens de várias partes da cidade que se encontram, principalmente, na chamada “Rua Fechada”, que é uma avenida que fecha a circulação de carros aos Domingos entre as áreas das praias da Pajuçara e da Ponta Verde durante o dia para atividades de lazer. De lá, alguns dos jovens migram para a Batalha do Banks ao anoitecer.

Gravei uma entrevista com o Feitosa, em que peço para ele falar um pouco sobre suas impressões das batalhas de rimas:

Aí, nas batalhas, o importante é o celeiro de talentos que gera ao redor das batalhas de rap. É tirar essa galera que podia estar num emprego monótono e botando o talento pra brilhar, saindo da ponta da caneta, botando tudo pra fora, fazendo música, divulgando. Porque os *MC's* de verdade saem das batalhas de rima, saem dos duelos de *MC's*, não importam quais sejam as batalhas. Sempre vai ter aquele que vai se destacar, que vai ter uma batalha muito muito louca, que vai desperta, que vai enriquecer o talento dos dois que vão estar se desenvolvendo e isso enriquece artisticamente o cara, isso desenvolve o caráter da pessoa. E o celeiro de talentos que as batalhas de rimas geram é algo muito valioso, que acho que é o objetivo foco da parada, além de divulgar o movimento e a mensagem. Tudo o que for pra subir, pra unir forças no *rap* é necessário, é importante. É necessário que seja apoiado por todos os organizadores, por todas as batalhas da capital de Alagoas que se importam com alguma coisa, com um futuro melhor pra todo mundo.

Feitosa interpreta a prática das batalhas de rimas como uma forma de treinamento e uma oportunidade dos *MC's* de exporem seus talentos ao vivo para o público. Nota-se que a interação com o público nas batalhas de rimas é fundamental. O *MC* precisa conquistar a plateia através de sua habilidade em rimar improvisado, dentro do “quadro” das batalhas de rimas. E essa situação proporciona o momento oportuno para os *MC's* serem vistos e obterem reconhecimento do público local, ou seja, conquistarem o “alinhamento” dos ouvintes (GOFFMAN, 2002).

Fui novamente para a Batalha do Banks no dia 18 de fevereiro de 2018 (Fotografia 27), ocasião que encontro Alice, organizadora da Batalha da Guild, assume a função de mediadora. Observo que o pessoal também reversava as funções, pois os próprios organizadores também participam das batalhas.

Fotografia 27 – Frame Batalha do Banks



(Filmagem: Erielly dos Santos, 2017)

Um momento interessante que registrei na batalha foi a batalha no modelo “bate-volta”, em que o MC1 conclui o verso “[...] por isso que de talento e rima boa tu é escasso”, tendo a seguinte respostas do MC2:

[Resposta MC1]

Eu não sou escasso, eu sou estilo Nordeste
 Mesmo com escassez, eu sou ‘cabra da peste’
 [Nessa parte a platéia grita “uôu!”]
 Fi da peste, eu boto mesmo é pra lá
 Porque não é carinha assim que nem tu que vai me tirar

[Tréplica do MC2]

Você é ‘cabra da peste’, só que não antecipa
 Se você é do Nordeste, eu sou o caminhão pipa
 Eu vou trazendo água, bem na moral
 Você é só uma vírgula, eu que sou vital
 [O público grita um breve “uôu” no final do verso]

[MC2]

Veja só como eu me faço nesses termos
 O caminhão pipa é só mais um desdobro³³ do governo
 [Nesse verso o coro de “uôu” fica tão alto e prolongado que não consigo compreender o verso seguinte]
 Na verdade, em nenhum lugar era pra faltar água

Nesse duelo surgem narrativas sobre o contexto social do Nordeste, provavelmente sobre a região do sertão, marcado por escassez. O “cabra da peste” remete à ideia do homem rústico nordestino, forte e resistente às adversidades. Nesse trecho, o MC se apoia na ideia de “escassez” lançada pelo adversário para reverter o

³³ A palavra “desdobro” é usada nesse contexto como uma gíria que significa “conversa falaciosa”.

estigma como um sinônimo de resistência, força, autoestima e autoafirmação da identidade regional, quando reivindica para si o pertencimento “eu sou tipo Nordeste”.

Em outra ocasião, no dia 20 de maio de 2018, compareço no evento produzido no Quintal Cultural da parceria entre o Tô Ligad@!, marca usado pela banda Sujeit@ Mente Ativa – que mistura influências de gêneros como o *rap*, *reggae*, MPB e *soul* – para produção cultural, e a Batalha do Banks (Imagem 45).

Imagem 45 – Flyer “Tô Ligad@! + Batalha do Banks” no Quintal Cultural



(Fonte: Tô ligado + Batalha do Banks *online* - Evento - Facebook, 2018)

O que me chamou atenção nesse evento foi como a ideia da “marca” da batalha de *rap*, que geralmente remete ao local em que o evento foi criado, pode carregar o nome para outros espaços, de maneira itinerante. O evento contou com a presença de bandas de vários gêneros musicais, principalmente *raggae*, *dub*, *nayambing*, *rap*, MPB, junto com a batalha de *freestyle*, organizada pela Batalha do Banks. Essa mobilização também teve parcerias de grifes locais, artistas plásticos, culinária e grupos do movimento negro e feminista.

Observa-se que as redes construídas pela BDB estendem parcerias com outros produtores e espaços culturais, comerciantes locais independentes, movimentos sociais e artistas envolvidos com outros gêneros artísticos. Esses vínculos com diversas esferas sociais são constatados na atuação de outras

organizações de *hip hop* nacionalmente, que estabelecem ligações com bandeiras político-identitárias, interagem com a vizinhança e mantém relações com outras vertentes artísticas (CAMARGOS, 2015; HOLANDA, 2008).

Essa foi a última vez que eu presenciei algum evento organizado pela Batalha do Banks no ano de 2018, que ficou inativa pelo resto do ano e foi reativada no começo de 2019. Com isso, dou prosseguimento ao levantamento realizado na Batalha da Guild, Jacintinho. Quando foi reativado, além de realizarem o evento na própria praça do *skate* da Ponta Verde, a Batalha do Banks fez parceria com o coletivo de *hip hop* North Coast, do Litoral Norte da Cidade, para realizar a batalha em frente à Escola Estadual Rosalvo Lobo, na Jatiúca, local que já recepcionara alguns eventos de *hip hop* no passado.

4.5. Batalha da Guild

A batalha acontece no Mirante do Jacintinho, de onde dá para ver a parte baixa da Cidade. A praça é relativamente extensa, equipada com uma quadra poliesportiva, barras fixas para exercícios físicos, um coreto aberto, sem telhado, e, mais abaixo, uma unidade móvel da polícia militar. O dia que fui conhecer a Batalha da Guild foi dia das mulheres, 08 de março de 2018.

Achei curioso o fato de que, coincidentemente, a fundadora e organizadora da Batalha da Guild é uma mulher, a Alice. Nesse mesmo dia também estava acontecendo outro evento de *hip hop*, em homenagem ao dia internacional da mulher, o Slam das Minas no Sesc Centro. Observo que a Batalha da Guild, nessa ocasião, não dispunha de equipamentos como caixa de som e microfone, mas apenas de *beats* tocados no celular e os MCs recitando as rimas, sem equipamentos para amplificar o som.

Muitas rinhas giraram em torno da temática das mulheres. Reparei que alguns dos MC's apostaram em conquistar a plateia através da temática do dia. Um narrou sobre os problemas que as mulheres passam ao andarem sozinhas nas ruas, o constante medo de serem assediadas e estupradas. Outros aproveitaram a ocasião para homenagearem suas respectivas mães.

Além da chamada que é a marca registrada da Guild, "Isso é Batalha da Guild, isso aqui é *hip hop*! Vacilou? [A plateia responde] *headshot*! Vacilou? [resposta]

headshot!", Alice, como mediadora da batalha, adaptou outra chamada comum nas rinhas locais em homenagem ao dia das mulheres, dizendo: "É o *rap* de AL invadindo a pista; e se bater de frente? [resposta:] é fogo nos machistas! ".

Outra particularidade que observei na Batalha da Guild é a presença de crianças batalhando, os "menor" (Fotografia 28). Dois já estavam batalhando entre si quando eu cheguei na praça. Um deles começa com os escárnios, porém, ao ver que o adversário era menos experiente em rimar, ele soltou rimas com um conteúdo mais solidários, em que ele estimulava o oponente a continuar praticando e se aprimorando. A maneira que Alice se refere aos "menor" da vizinhança sugere um compromisso de fornecer o acesso às crianças e jovens das periferias à arte e da cultura, com uma proposta socioeducativo, de modo a incluí-los na circulação do conhecimento proporcionados pelas rodas de *rap* nas ruas (ANDRADE, 1999).

Fotografia 28 – Os "menor" na Batalha da Guild



(Foto: Erielly dos Santos, 2018)

Uma outra palavra de ordem que Alice dizia com frequência nesse dia era: "quem sabe que batalha não é 'rolezinho', faz barulho! "; o que me remeteu ao que Malta também mencionou em seu depoimento. Há seriedade no jogo, principalmente por parte de quem tem maior engajamento e compromisso com as atividades e as propostas político-culturais do *rap* e do *hip hop*. E o engajamento se dá, pelo que pude perceber, porque há um envolvimento emocional, uma paixão em produzir e participar

dessas atividades. Fica nítido o quanto a conquista de espaços nesses territórios permeia as subjetividades dos envolvidos e estão enraizadas em seus pensamentos e desejos (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

Nesse mesmo dia também encontro com Cássio, do Formigueiro, que desabafa sobre o pai, que é pastor, policial e extremamente conservador. Comenta sobre os preconceitos que seu pai tem com o *rap*. São particularidades que compõem o mosaico geral das batalhas de rimas, cada um tendo suas vivências, resistindo às pressões externas, aos estigmas e preconceitos atribuídos ao gênero musical que gostam nas esferas da vida que estão inseridos e “regiões morais” que interagem, no caso referido, a esfera familiar evangélica, disciplinar e conversadora (AGIER, 2011).

Outro fato inusitado desse dia foi o que um dos *MC*'s que participou dessa batalha me conta, enquanto observava os “menor” batalhando, que começou a rimar na escola. Ele comenta que no começo era péssimo em rimar improvisado, mas que foi se aprimorando com o tempo, treinando com os colegas. Fala também que na rua a pessoa tem mais liberdade para falar o que quiser nas rimas do que no ambiente escolar, o que corrobora a proximidade que as atividades de *hip hop* possuem com a educação (ANDRADE, 1999).

Alguns meses depois, no dia 09 de outubro de 2018, Alice, negra, 19 anos, fundadora e organizadora da Batalha da Guild, me concede entrevista depois da batalha. Pergunto como ela conheceu e se interessou pelo *hip hop*:

Eu conheci o rap e gostei bastante por meio de batalhas, em 2014. Não conhecia o movimento aqui, mas acompanhei, acompanhei, aí quando foi ano passado, 2017, foi quando comecei a batalhar. Quando eu comecei a batalhar aqui foi no final de 2016, 2017, aí os caras “brota no formigueiro, no formigueiro, ver qual é, e tal”, aí falei “beleza, vou brotar, vou brotar”, cheguei a brotar. Aí quando foi em janeiro, na Batalha Marginal em homenagem ao Tinho, eu coleí e foi quando eu comecei na batalha, aí foi em 2017 que eu comecei a caminhada.

A Batalha Marginal, pelo que pude observar, serviu de referência para muitos dos frequentadores do circuito se engajarem como “freestyleiros”, como foi o caso, não apenas de Alice, mas de outras pessoas que consultei. Segundo sua narrativa, a interlocutora acompanhara esses eventos desde 2014, o que indica um processo em que ela foi interiorizando os códigos dessas atividades até impregnar sua subjetividade. Conforme seu depoimento, ela assume o papel de *MC* em 2017. A batalha que ela menciona como a primeira que participou foi a Batalha Marginal em Memória ao Tinho Poesia, realizada no dia 28 de janeiro de 2017 no conjunto Piabas,

Jacintinho, em homenagem ao *rapper* local conhecido como Tinho, que fora assassinado no bairro do Reginaldo no final de 2016.

Em seguida ela conta como surgiu a Batalha da Guild:

Eu criei o movimento daqui porque só tinha, tipo, o Formigueiro no Bui e tinha o Banks lá embaixo e eu queria uma coisa perto de mim, sem precisar pegar ônibus, nem nada. Aí eu digo “oxi, eu quero o movimento”, eu peguei e fui tocar aqui. Eu que tinha que ‘tá puxando sozinha. No começo foi difícil porque não brotava muita gente e tal. Aí eu coleei na sacada e vi o Ali (sabe quem é o Ali?). Eu tava de boa ali e tal, mas como que vai rolar batalha se não tinha nenhum MC? Fiquei ali e o Ali chegou, “vai ter batalha de rima aqui?” e eu fiquei até animada, nesse dia rolou até um *free*. Porque que a gente não tinha, no começo, como manter constante, firme, porque não veio tantos *MC*’s, aí a gente fazia roda de *free*. A gente foi levando, a primeira, segunda edição. Até que um ‘menor’ da praça começou a se envolver, criança a se envolver. Aí foi crescendo. Que veio até uma parceria daqui do Silas, mas foi por água abaixo.

A ideia de criar a batalha de *rap* no Jacintinho surge por motivos semelhantes aos relatados pelo pessoal do Formigueiro: pela vontade de mobilizar o evento próximo de sua casa, em seu “pedaço”. Porém, há todo um processo de construir a “memória” no lugar para que a mobilização deixe de ser “rolezinho” e se consolide como uma batalha de rima. Muitas dessas batalhas, pelo que pude constatar das entrevistas e conversas, inicia com poucos recursos e poucos participantes. Mesmo com a divulgação nas redes sociais, o começo tem pouca aderência de público.

Porém, conforme é mantido a constância das mobilizações, ou seja, o lugar vai sendo “praticado”, o evento vai sendo reconhecido pelo público e participantes, as redes se intensificam, viabilizando a mobilização dos recursos e atraindo cada vez mais pessoas (MAGNANI, 2005; CERTEAU, 1998; LATOUR, 2012).

A presença de poucos participantes nos momentos iniciais permitia apenas a realização de rodas de *freestyle*, pois as batalhas exigem uma quantidade maior de pessoas. Como Alice comenta, a atividade passou a atrair a curiosidade dos “menor” da vizinhança, que ela passou a acolher e estimular, o que explica a presença da criançada na Batalha da Guild em particular.

Na ocasião da entrevista já haviam equipamentos como caixa de som e microfone, então pergunto como conseguiram esses recursos:

O equipamento, a caixa a gente conseguiu por doação do Lucas, porque até então a gente tava tocando com caixinha. [Pergunto] é de vocês agora essa caixa agora? [Ela responde] é da gente agora. [E continua] A questão da filmagem, o rapaz chegou junto para fortalecer, ele mesmo chegou com a câmera dele mesmo. Aí a gente tenta levantar o movimento aqui.

As doações vêm das redes que o pessoal constrói ao longo das mobilizações, o que melhora a qualidade do evento. O registro fotográfico também é tido como importante para a divulgação do evento. Em conversas descubro que o John (Jammal) fez algumas coberturas fotográficas da Batalha da Guild.

Depois pergunto quais os objetivos com as mobilizações culturais, em que ela responde:

Eu pretendo viver de música, eu quero bastante viver de música. Meu foco é tanto o *rap* quanto qualquer outro gênero que eu possa abordar, tudo. Mas eu vejo que eu me encaixo bem mesmo no *rap*, então é no *rap* que eu vou seguir firme. E é onde eu me encontrei, pô. Porque eu sempre soube que queria 'tá no palco, mas não sabia que ia ser no *rap*, foi meio que do nada. Tô me encontrando no *rap*, tô gostando. E minha visão é subir no palco e viver de *rap* mesmo.

Segundo afirma, no universo da música, a identificação de Alice com o *rap* ficou mais marcada em sua subjetividade. E ao que tudo indica, seu engajamento em produzir e participar das batalhas de rimas abre um leque de possibilidades para que ela alcance suas aspirações de seguir carreira artística. As redes de contatos, as oportunidades de treinar e aprimorar as rimas, tudo isso contribui para sua visibilidade e reconhecimento como artista no cenário local.

Erielly, que estava comigo e Alice no momento da entrevista, pergunta sobre as produções de videoclipe que ela tem participado, em que Alice responde:

Eu quero ser *youtuber* também, mas lá eu tento trazer um conteúdo engraçado, né? Porque eu tava tentando me encontra. No *rap* agora que tô me encontrando mesmo e vi que é isso mesmo que eu quero. Aí eu tava levando pro YouTube uma coisa mais comédia, uma coisa mais engraçada, para entretenimento, aí eu fui me envolvendo no *rap*. Se você olhar no canal, os vídeos estão mais focados no *rap* agora. Eu tô tentando levar o *rap* pro canal e tentando expandir a cena daqui de Alagoas também. Porque, infelizmente, não é muito visível para fora, sendo que a galera tem talento. Aí tô tentando trazer daqui pra fora.

Nessa fala fica patente que as redes sociais são ferramentas bastante recorridas por essa geração de *MC's* para divulgação, não apenas de seus trabalhos individuais, mas para dar visibilidade para a cena do *rap* alagoano e ampliar o alcance das produções e redes locais para os níveis nacionais ou, quiçá, estrangeiros. Suas publicações no YouTube, segundo comenta, era voltada para o humor, porém ela está mais empenhada na divulgação de seu trabalho como *rapper* alagoana atualmente. E

esse uso das redes sociais e plataformas sociais condiz com as tendências da “nova escola” do *rap*, que tem mais amplo acesso aos meios de produzir e publicar conteúdos na *web* (TAPERMAN, 2015; MACQUAL, 2013).

Por constatar que as mulheres são minoria no *rap*, num universo dominado por homens, pergunto quais suas impressões sobre isso e como ela lida com essa situação:

No começo chegava até dar desmotivação, porque você tava ali batalhando, aí falavam que ‘só ganhava porque você é mulher’. Porque, querendo ou não, a galera vendo tanto uma criança quanto uma mulher num movimento onde não é muito popular, a galera fica encantada, né? Daí a galera grita mais. Mas eu acho assim, independente da galera gritar mais ou não, a minha rima sendo melhor, superior naquele momento, eu ganho da mesma forma. Independente do enxame da galera. Chegava a desmotivar, ficava triste. Cheguei a pensar em parar, mas parei não. Tô aqui e eu sinto que é o meu lugar.

A percepção que ela tem sobre ser raro ter a presença de mulheres e crianças participando de batalhas é de que “a galera grita mais” porque fica “encantada”. Diante disso, Alice demonstra frustração, se sente discriminada por se tornar alvo de acusações sexistas de que ela ganha os duelos apenas pelo fato de ser mulher e ser subestimada por isso. Sua disputa é por obter reconhecimento pelo seu talento, pelo seu mérito, por sua habilidade em rimar. Afirmar que o importante para ela é que ela ganhe por realmente sua rima ser superior. Como já foi abordado nos capítulos anteriores, a presença feminina é minoritária nas (sub)culturas juvenis, situação agravada por tentativas de invisibilizar ou menosprezar a atuação das mulheres numa cena dominada por homens.

Pelo que acompanhei nas batalhas de rimas que contaram com a participação de *rappers* femininas, que geralmente ocorre de maneira mista, sem separar homens de mulheres, os ataques dos adversários masculinos constantemente apelam para a sexualidade, seja para tentar desmoralizar a adversária feminina chamando-a de “rodada”, “puta” ou outros termos semelhantes de baixo calão, seja inferiorizando-a pelo mero fato de serem mulheres. Mas também há esforços dedicados a desconstruir o machismo nas batalhas de rimas, principalmente protagonizado pelas próprias *MC*’s mulheres e com apoio de alguns homens (WELLER, 2005; BOURDIEU, 2012).

Pegando a deixa desse depoimento, pergunto como ela se sentiu na Liga Marginal, em que ela acumulou a maior pontuação, e ela diz:

Foi do nada. Quando menos esperava eu tava ali, com 50 pontos. Sempre que dava, eu colava na batalha. Valendo ponto, eu colava, não tava nem valendo, mas eu também colava. Foi muito foda, tinha uma rápa muito grande botando fé em mim, foi um carinho muito grande, fiquei encantada com tudo. No final eu só queria mesmo agradecer, eu estava muito grata, porque foi um carinho imenso. Uma boa parte estava no Quintal dizendo “pô, véi, é você, é você”. Até antes mesmo, no teatro mesmo, o pessoal dizia “vai ser você, Alice no Nacional”, e eu “caramba! ”. Fiquei tão nervosa. Nunca tinha ficado tão nervosa numa batalha como eu fiquei lá. Fiquei tão nervosa que eu não tava conseguindo nem rimar, pra você ter noção. Antes do embate mesmo eu tava sentido um frio na minha barriga. Aí eu subi, tentei ficar de boa. Aí depois que acabou eu fiquei mais aliviada. Não fiquei muito na ideia de porque perdeu. Mas eu fiquei feliz, porque, tanto acolhimento, tanta gente que bota fé em mim. E por reconhecer que se eu tô ali é porque eu tenho talento. Independente das críticas. E é isso que tem que me manter de pé.

Pelo que percebo em seu depoimento, seu empenho em participar de várias batalhas de rimas, independente de valer ponto ou não para a Liga Marginal, deu uma relevante visibilidade para Alice dentro das redes e contribuiu com seu aprimoramento pessoal e reconhecimento de seu talento pelo público e pelos participantes das batalhas de rimas locais. O apoio coletivo acaba se tornando um fator crucial para sua autoestima como artista, o que fez superar as eventuais críticas e acusações diante do que ela foi capaz de conquistar no circuito das batalhas de rimas local.

Pergunto, em seguida, como se dá sua relação com outras esferas da vida como a família e a vizinhança no que diz respeito a seu engajamento nas batalhas de rimas:

Meus pais são de boa, não criticam nada. Mas eles, no começo, quando eles viam os vídeos, falavam “olha pra ali, só ela de menina ali no meio”. Aí meu pai e minha mãe, às vezes comentavam também “tu não deixa nem o menino ganhar”. Quando eu chegava em casa dizia “pô, aí, eu ganhei uma batalha” e diziam “ah, novidade”. Meus pais são de boa. Sobre embaço aqui no movimento, aconteceu uma vez. Mas porque teve confusão na Zumba. Aí os policiais, da ronda [Programa de segurança municipal Ronda no Bairro], mesmo, veio parar o movimento da batalha, pararam a batalha, vieram ignorante. E a gente foi depois para conversar com o cara [da Zumba], porque tempo atrás a gente tinha feito parceria com eles. A gente parou com a parceria pelo seguinte: eles estavam fortalecendo com uma caixa e um *mic* [microfone] pra gente rimar, o Silas (ele é alguma coisa de prefeito, algo assim). Ele estava fortalecendo, fortaleceu duas vezes, ou foi uma. Na segunda edição (ou foi na terceira) a gente voltou, super animada, porque a gente estava dependendo daquilo. Eles disseram que não ia rolar, que não tinha ninguém pra dar a caixa, nem *mic*, nem nada. Aí gente ligou pra ele e falou “pô, Silas, não tem ninguém querendo liberar a caixa, não tinha ninguém pra pegar”. Ele falou que não ia rolar mais, que o pessoal do prédio tinha reclamado. Deixou a gente aqui, na mão, desapontado e a gente ‘beleza’. A gente queria mesmo e a gente fez a parada, mesmo, como a gente sempre fez. Aí dali a gente já cortou esse vínculozinho, a gente faz aqui e eles lá, sempre respeitando. No começo eu estava animada, eu vendo que a gente estava recendo apoio, é difícil conseguir apoio, movimento, assim, de rua, receber apoio de político, ainda mais, né? Os coletivos de *rap* sempre

estavam me alertando ‘ei, cê bote muita fé não, bote muita fé não’. E no final não era pra botar fé, né? E ficou eles lá e a gente aqui. Graças a Deus não atrapalharam mais a batalha. Depois que a gente foi lá a gente falou que a gente tinha feito a parceria, que já eles estavam cientes do movimento que acontecia aqui.

Conforme Alice relata, seus pais são “de boa” em relação a sua participação no *rap*. Porém, em relação com a vizinhança, já teve alguns “embaços”³⁴. A praça é frequentada por várias pessoas do bairro e é local de vários eventos diferentes. Entre esses, ocorria as aulas de Zumba (um estilo de dança latina) que, no começo, emprestava a caixa de som e microfone para a realização da batalha de rima.

Mas logo a vizinhança (e Silas, supostamente uma liderança local) se opôs às atividades que eles estavam promovendo na praça e se recusa a dar suporte a mobilização, o que envolveu intervenção da Ronda do Bairro, uma espécie de Guarda Municipal que faz o policiamento na praça.

Alice interpreta esse rompimento do apoio do pessoal da Zumba com a batalha de *rap* como um “preconceito do senso comum”, por ser um movimento de rua, um gênero artístico marginalizado e comenta que foi alertada por outros coletivos de *rap* que provavelmente já passaram por experiências parecidas. Porém, Alice mantém as atividades, mesmo sem recursos e, com o tempo, conquistaram certa autonomia através das redes.

Pelo que pude notar nesse e em outros casos, as negociações nos espaços públicos são complicadas, principalmente para um gênero tão estigmatizado como *rap*, pois envolve vários interesses que podem ser conflituosos em determinadas circunstâncias. Contudo, os equipamentos públicos são direitos democráticos da infraestrutura urbana, seus usos e apropriações para os diversos fins podem e devem coexistir, como parte do exercício de liberdade e cidadania (RIBEIRO, 2006).

Por conseguinte, pergunto sobre suas produções artísticas e as parcerias que ela tem feito ao longo de sua trajetória nas redes de *hip hop* e *rap* local:

A questão dos cliques que vão vir, vai vir esse do Panzon. O que tá vindo das minas, era pra ser um movimento que a gente tá montado pras minas aparecer mais na cena do *hip hop* mesmo. A mina fez o *beat* mesmo. ‘Tava quatro pessoas. Só que daí uma, infelizmente, não pôde ir. Aí só gravou nós três. Só que a gente já tá planejando outro com cinco pessoas, cinco minas. Aí é pra levantar e trazer as minas pra aqui pro movimento, abraçar mesmo. Porque o espaço é de todo mundo. E sobre o trampo, saiu recentemente o Roschach, que saiu no YouTube, que fala sobre política, eu e o menino do

³⁴ “Embaço” é uma gíria que remete à ideia de “atrapalhar”, “gerar confusão” ou “desentendimento”.

Rebel. E vai vir outro clipe também, com os meninos do Rebel, participação, acústico. Eles são lá do Vergel, da Santa Tereza. Aí eu tô cheia de trampo. No começo do ano talvez eu esteja com os meninos da Nação 82, a Menor Zika e o Rato, a gente soltou uma *cypher* lá no negócio de trem. Também tem Revolta do Nordeste, acho que tem uns oito *MC's* ali no *set*. Aí juntou e fez tipo o Poetas no Topo, a gente juntou vários *MC's* e meteu a fita por lá. E é isso, só visando progresso mesmo, fazendo minhas letras. Só tô atrás de trampo mesmo porque eu quero soltar as músicas como clipe mesmo. Aí quando eu estiver com dinheiro na mão eu vou começar a soltar o material.

O que me chamou atenção nesse depoimento é o quanto os vínculos de Alice se intensificaram a partir de seu engajamento no circuito de *rap* local. A interlocutora dá pistas de como se constituiu suas redes de contato para produção de videoclipes, que abarca artistas de vários pontos da Cidade.

As referências artísticas que ela apresenta se inspira em produções como Poetas no Topo, realizada pela Pineapple Storm TV, um canal do YouTube que reúne artistas consagrados do *rap* nacional em *cyphers*, formato que se popularizou principalmente entre a geração da nova escola. Os videoclipes dessas produções geralmente têm como cenários espaços abertos das grandes cidades brasileiras como mirantes, monumentos históricos, enfatizando uma ideia de cultura de rua.

As produções locais inspiradas nesse formato de *cypher* foi adaptada para os cenários do Estado de Alagoas. Porém, essas produções exigem investimentos, o que faz Alice sentir a necessidade de buscar um emprego para levantar dinheiro, mas, pelo que é possível constatar em sua fala, seu foco profissional é seguir carreira artística. A profissionalização no *rap* na cena nacional, segundo Dutra (2007), se inicia nos anos 90 com o interesse da indústria cultural em reproduzir o gênero musical na grande mídia, que começa a decair depois dos anos 2000. Entretanto, os próprios artistas passaram a se articular para gravar e divulgar suas produções por vias alternativas, através de produtoras independentes e das mídias sociais.

Pelo que se observa da cena do *rap* alagoano (e se confirma ainda mais nas pistas dadas por Alice em sua narrativa) o suporte para as produções locais e a profissionalização dos artistas se sustenta através da divisão e especialização dos participantes em uma ou mais funções como *beatmarkes*, *videomakers* e estúdios, ou seja, de pessoas que dispõem do conhecimento e do aparato técnico para fomento dos artistas em uma rede colaborativa. Esse suporte mútuo se estende dos eventos nas ruas e espaços fechados até às divulgações nos meios de comunicação tradicionais e na *internet*, acompanhado da apropriação de equipamentos

tecnológicos cada vez mais avançados para produzir audios e vídeos em alta definição (em HD, *High Definition*) de som e imagem (DUTRA, 2007).

Diante disso, questiono quem dá esse suporte técnico para as produções de videoclipes locais:

A gente tem que optar, porque a gente tem o PH e tem o mano do Quatro Elementos agora e têm outros que estão fortalecendo aqui na cena. Mas todos são pagos, tá ligado? Dependendo, às vezes a gente tem uma promoçõzinha que a gente desenrola com o PH, porque ele gosta da música. Mas todos são pagos, tanto o áudio quanto a gravação [em videoclipe]. Aí as vezes os moleques juntam a grana, cada um bota um tanto. Muitas vezes os investimentos vêm do nosso bolso, a gente bota.

Nesse depoimento fica nítido porque os artistas locais muitas vezes optam por fazer produções coletivas: o serviço de gravação de videoclipe é pago e fica mais leve quando é produzido coletivamente, pois cada um contribuiu com uma cota. Isso enfatiza o quanto a mutualidade entre os artistas é importante para o fortalecimento coletivo, através das parcerias como uma forma de construir uma rede de solidariedade e suporte conjunto.

Pegando o gancho sobre os vínculos que os artistas formam entre si, pergunto como se dá a rede dela com outros organizadores de batalhas de rimas:

Os manos do Formigueiro, eles não colaram hoje por questão de trampo, tava inviável. Os manos da PST estão sempre fortalecendo aqui na casa. Tão sempre brotando. E também a gente, sempre que pode, brota lá na PST, no Formigueiro, tentando ajudar um ao outro, porque é *freesytle* alagoano, não é divisão. Os bairros que têm as batalhas não é pra dividir, é pra unir tudo e juntar. Não tem questão de divisão. *Rap* é um só. Até aqui mesmo, quando eu quero batalhar, alguém tem que puxar a batalha, aí quando não tem, eu peço ajuda do Conca, os meninos chegam na hora, eles fortalecem.

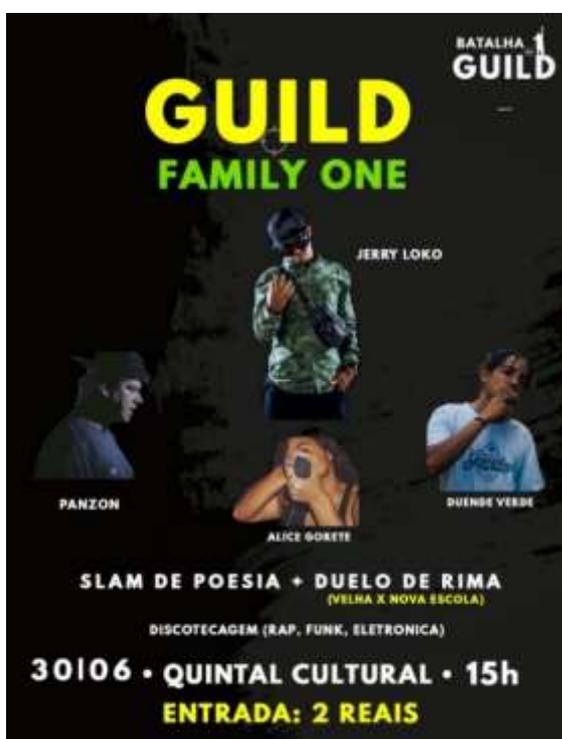
Nesse depoimento fica claro sua percepção de pertencimento a uma causa comum: o fomento do *rap* alagoano. Afirma que mesmo que as batalhas estejam espalhadas por diversos bairros, os diversos atores sociais envolvidos se esforçam para dar suporte um ao outro, fortalecerem seus vínculos.

Essa busca por integração das redes do *rap* local aspira por uma unidade, é a multiplicidade que forma o uno, nos termos deleuze-guattarianos (1997), é um rizoma, com seu aspecto horizontal, descentralizado, sem um ponto de origem, que formam a arborescência, numa articulação simultânea e mutável. Assim, os organizadores de batalhas de rimas de outros pontos da Cidade transitam pelos vários

pontos de encontro para prestar solidariedade uns aos outros, a exemplo da participação do pessoal da Batalha do Formigueiro, do Banks e do PST na Guild.

Ademais, a própria “marca” Batalha da Guild, assim como nas outras batalhas que acompanhei, é levada para outros espaços além do seu ponto de origem, de maneira itinerante. Isso me dá um *insight* de que o nome, assim como ocorre na organização de outras batalhas, não é apenas referente a um local fixo, mas é algo que os indivíduos que mobilizam os eventos carregam consigo para outros espaços, como no evento Guild Family One, realizado no Quintal Cultural (Imagem 46).

Imagem 46 – Flyer “Guild Family One”



(Fonte: Batalha da Guild *online* – Facebook, 2018)

O evento teve como proposta promover um slam poético, discotecagem e uma edição de batalha de rima entre *rappers* locais da “velha escola” e da “nova escola”. Esses desdobramentos das batalhas de rimas para outros espaços foram viabilizado pelos vínculos que os diversos artistas e produtores culturais constroem nos encontros de rua, numa relação de interdependência que pontencializa o fomento cultural desses estilos de vida (LATOIR, 2012).

As parcerias que Alice fez para organizar a Batalha da Guild ao longo da constituição de suas redes contou com a participação de ex-organizadores da Batalha

da Praça Santa Tereza (PST) e integrantes do RAPEM, como o Duende Verde, o Tripa, Obama e o Skinny.

Na *flyer* (Imagem 47) apresentado abaixo, com Duende Verde na frente, aparece o *nick* de Alice (@alicegorete) e Obama (@gustafya) no Instagram. Todos esses mencionados dividiam os papéis na Batalha da Guild. Obama, por ter conhecimentos em *design* se encarregou de produzir alguns dos *flyers* e fazer os registros fotográficos do evento.

Imagem 47 – Flyer “Batalha da Guild Edição 42”



(Fonte: Batalha da Guild *online* – Facebook, 2018)

Os *MC's* que colaboram na organização da BDG distribuem entre si as tarefas da organização como o de mobilizar os equipamentos, fazer as inscrições dos *MC's*, animar o evento, passar os informes, cronometrar o tempo de combate e registrar a pontuação dos participantes no caderno, enquanto revezavam suas funções quando chegava o momento de cada um participar da batalha de rima. Essa dinâmica de divisão e rodízio das funções permite o aprimoramento conjunto dos envolvidos.

No dia 15 de novembro de 2018 chego para o Mirante do Jacintinho perto das sete horas da noite. Alice já estava encerrando as inscrições para dar início a Batalha da Guild. Na ocasião havia caixa de som e um microfone. Registrei em vídeo dois dos

duelos finais que ocorreram no dia, em que os organizadores optaram por fazer todos na modalidade “bate e volta” para agilizar o andamento das atividades.

O primeiro registro foi do duelo entre um MC mais velho (MC1) e um “menor” (MC “menor”), que tem, aparentemente, entre 12 ou 13 anos de idade. Essa batalha começa com a plateia fazendo “uôu, uôu, uôu” no ritmo do *beat*. Então, alguém da plateia puxa a chamada “se tu ama essa cultura como eu amo essa cultural grita *hip*: [plateia em coro]: *hop! Hip hop!*” (bis). A batalha começa com o MC1:

Ô [fala o nome artístico do MC “menor”] hoje vai ser teu fim
Vê se para de cuspir essas rimas ruim
Agora falo assim, quem determina
o [menciona o próprio nome artístico] tá no *freestyle* e a galera já se anima

Entra o MC “menor”:

A galera já se anima, o bagulho é sem caô
Não se anima, meu parceiro, porque ninguém pra tu gritou
Por isso você tá ligado, aqui eu mando bem
Porque o bagulho é louco e o meu *rap* já vai além

Segue o MC1, que começa com “ei, ei, ei” para pegar o ritmo do *beat*:

Agora é assim nessa disputa
Você só é especialista de chorar de fraudar suja
[plateia faz “uôôôu”, de modo que não deu para escutar o outro verso]
Eu vou fazer você, menor, volta pro seu baile

MC “menor” contra-ataca:

Voltar pro seu baile? O bagulho é na levada
É você parceiro, truta, a fralda melada
Então o bagulho é louco, eu vou entrando no *beat*
[não compreendi o último verso]

MC1 entra:

Vou entregar aqui
Ele não sabe o que falar, ele não é MC
[parte da plateia faz “uôôu” mais contido]
E eu sigo assim, eu vou fazendo a minha *vibe*
Agora eu mostro pra você o que é *rap* de verdade

MC menor responde:

Rap de verdade? Um bagulho eu vou falar
Eu não sou MC? Quem é tu pra me julgar?

[o público faz “uôôôô” mais exaltado, não compreendo o verso seguinte]
 Na improvisação
 Cê tá vendo que eu já chego, mano, bem pesadão

MC1 retoma o ataque:

Quem eu sou pra te julgar? Hã!
 Olha só agora, seu otário!
 Quem eu sou pra te julgar? Eu sou o teu adversário
 [plateia faz um longo “uôôôô” que me impediu de compreender o próximo verso]
 Porque daqui só vai sair um vencedor

O MC menor solta os versos finais da rodada:

Um vencedor, tá ligado, o *rap* aqui padece
 Você é meu adversário? Porra, mano, não parece!
 [o público faz “uôôô” junto com risos]
 Por isso que eu chego, tá ligado, pode pá
 [no final desse verso o *beat* é pausado]
 Eu tô roco, mano, mas hoje vai dar pra te matar

Como é possível constatar nas performances descritas, uma estratégia muito comum para batalhar com improvisação é pegar o gancho nas falas do oponente e usar isso contra ele. Boa parte do raciocínio é construído em cima do que o adversário falou, procurando brechas, gafes e falhas na performance alheia para contra-atacar.

Uma coisa peculiar que surgiu nessa batalha foi também a distância da idade entre os *MC's* em duelo, em que o MC mais velho usa como recurso para ataque quando fala que o oponente “menor” “vai chorar de fralda suja”, remetendo à ideia de que o oponente é inferior sugerindo que ele é uma criança que ainda usa fraldas.

Também surge a questão do que é ser um MC de “verdade”, em que o mais velho menospreza a habilidade do oponente em saber “o que falar” no momento de recitar rimas improvisadas. Há esforços constantes de desqualificar o adversário no embate. Então, o “menor” questiona qual a posição do oponente para “julgar” e recebe a resposta “eu sou seu adversário”. E assim decorre a rinha de rimas entre ataques e respostas.

No outro registro que fiz no dia foi contra um jovem negro, que chamo de MC1 e o outro MC, que reconheço como sendo um dos organizadores da Batalha do Banks, é um rapaz pardo, que chamo de MC2. Alice faz a chamada “isso é Batalha da Guild, isso aqui é *hip hop*! Vacilou? [plateia responde] *Headshot!* Vacilou? [coro] *Headshot!*”.

MC1 começa com “hã, hã, hã, hã, hã, hã, hã, hã, mano” para pegar o ritmo da batida e entra com a rima:

Eu vou falando agora, assim eu vou
 [o oponente cruza os braços nesse momento, com expressão de desdenho]
 Eu vou te matando com a rima, é aquilo, ouve o som
 Por isso que eu falo, é HS [*headshot?*] na tua cabeça
 Se liga que agora é na rima, me respeita

MC2 contra-ataca:

Lembra que a Dilma queria estocar vento?
 Se liga, esse argumento até hoje eu não aceito
 A Dilma querendo estocar vento
 E esse *short* aí tu peida uma semana e ainda está estocando peido!
 [a plateia grita “uôôôôu” junto com risadas e aplausos]

MC1 responde:

Cê falou do meu *short*
 Mano, agora, sem onda
 Por que tá falando da minha roupa?
 É você nem paga minhas contas!
 [plateia grita “uôôôu!” e do verso seguinte só deu para escutar a última palavra: “proceder”]
 Se liga agora, mano, vai procurar o que fazer!

MC2 rebate:

Procurar o que fazer? Não brinco em serviço!
 Mesmo se eu pagasse, não ia comprar uma peste disso
 [aponta para a calça do adversário e a plateia grita “uôôôu! Uôu, uôu, uôu!
 com ênfase junto com os risos, não compreendo o desfecho dos versos seguintes]

MC1 entra com a rima:

Se liga aqui agora, que meu papo nem aguenta
 Cê falou em estocar vento, tá estocando com essa venta
 [plateia grita “uôôôu!”]
 Vai vendo agora o proceder
 Se liga que agora eu vou gastando é você

MC2 responde:

A rima é boa, é preciosa e eu garimpo
 Pelo menos o oxigênio que eu respiro é limpo
 Ô vacilão, parceiro, pode pá
 Hoje o ar é muito pesado pra você vir respirar

MC1 retoma:

Se liga que agora o meu papo é de ar mesmo
 Você tá rimando bosta com esse cabelo de pentelho
 [parte da plateia ri]
 Por isso eu falo agora, se liga
 Que a minha rima, ela não é repetida

MC2 segue:

E aí, esse cara é sem noção
 [aponta para o adversário]
 Cabelo de pentelho? Logo ele chega em mim e vem passar a mão
 [e alisa o corpo do adversário, com uma performance corporal jocosa, a
 plateia grita “uôôôu” em meio a risos]
 Eu acho que eu já sei o real desejo

MC1 responde

Aí, mano, eu passo a mão é na sagacidade
 É por isso que eu não tenho dúvida sobre minha sexualidade
 [a plateia grita “uôôôu” aprovando a resposta]
 E agora eu vou concluir meu proceder
 Se liga, que eu vou te ensinando o que é R.A.P.
 [a palavra “rap” foi soletrada]

MC2 finaliza:

Beleza, não tô em dúvida, também, vai em vão
 Parceiro, na dúvida você é o “x” da questão
 Entendeu ou você não entendeu essa minha observação
 Minha rima é mais exata que a porra de uma equação

O registro dessa batalha trouxe elementos interessantes a serem explorados. Aqui surge o exemplo de uma modalidade de rinha que apela para a “gastação”, isto é, rimas carregadas de conteúdos jocosos. Pela reação da plateia fica nítido que é um recurso de batalha que gera um alinhamento significativo com o público. A experiência catártica do embate se volta para o humor.

Observa-se que o MC1, que inicia o embate, começa com certa dificuldade de rimar as palavras que recita, porém, sua performance vai melhorando progressivamente ao longo da rodada, pelo que pude perceber pela reação do público. Então, o MC2 já começa apelando para temas jocosos, tirando sarro das gafes da ex-presidente Dilma Rousseff de “estocar vento”, e logo em seguida faz a relação com a *short* do adversário, por estar “estocando peido”.

Em seguida, o MC1 rebate que o oponente não deveria criticar seu *short*, já que não paga suas “contas”, afirmação aprovada pela plateia, que “faz barulho” para o verso. Porém o adversário continua com a levada humorística em suas rimas que, aparentemente, conquista maior aprovação do público.

Provavelmente por ver a aprovação do público com os temas jocosos, o MC1 se arrisca em apelar para esse recurso, quando fala da “venta” (nariz) e do “cabelo de pentelho” do oponente. Assim, o MC2 revida sugerindo a sexualidade “duvidosa” do oponente por “passar a mão” nele. Mas o outro MC responde de forma inteligente, dando uma lição de moral sobre brincar com a “sexualidade”, afirmação que ganha certa aprovação do público. Nessa deixa, o MC2 faz alguns jogos de palavras sobre ideia de “dúvida” trazida nos versos do oponente e relaciona com a incógnita “x” da matemática, fazendo uma analogia com a exatidão de suas rimas.

Também percebo que há alguns vocabulários muito recorrentes nas rimas, geralmente baseados em gírias e palavras comumente usadas no *rap* nacional, principalmente oriundas da lei da favela, como “mano”, “humildade”, “proceder”, “bagulho”, “sagacidade”, “pode pá”, etc.

Uma boa tática para improvisação, ao que tudo indica, é combinar elementos da memória (como o caso das gafes da Dilma ou vocabulários do campo linguístico do *rap* nacional) com elementos presentes (como roupa, objetos do ambiente, aparência física e falas do adversário), de modo a transformar essas referências em rimas encaixadas no ritmo. A expressão corporal também é muito importante para a transmitir as mensagens e sentimentos do combatente. Percebe-se que numa simples rodada apresenta uma riqueza de recursos linguísticos utilizados no *freestyle*.

Em outra ocasião, no dia 21 de fevereiro de 2019, chego por volta das 18:30 na Batalha da Guild, onde me deparo com Tripa e Alice na organização. Já que ambos também participam das batalhas, eles revezavam entre si o papel da mediação: enquanto um estava batalhando, o outro assumia o posto de mediador. Nos momentos em que ambos estavam sem batalhar, um ficava com o caderno em mãos fazendo as anotações dos resultados das batalhas, enquanto o outro convocava os MC's, puxava as chamadas, regulava o tempo, dava os informes e animava o evento.

Na Fotografia 29 é possível observar que o Tripa (de gorro e camiseta preta com a logomarca do RAPEM) tem pendurado uma caixinha de som de onde tocava os *beats* e está com um celular em mãos, cronometrando o tempo. Alice está ao lado, com uma regata camuflada e cadernos em mãos.

Fotografia 29 – Batalha da Guild, Tripa e Alice na mediação

(Foto: Erielly dos Santos, 2019)

Por falta de recursos técnicos na ocasião, não registrei áudios ou vídeos das batalhas desse dia. Porém, as fotos que Erielly registrou permitiu ilustrar como ocorrem o revezamento de papéis e a integração de vários grupos diferentes para a realização dos eventos. Também se registra que esses papéis são fluidos, muitos dos organizadores também participam como duelistas nas batalhas. Há uma rede de solidariedade forte, que serve a interesses individuais e coletivos simultaneamente. Os próprios organizadores desfrutam das batalhas que organizam e fortalecem seus vínculos nesses fluxos.

Verifica-se que há tanto uma busca por visibilidade e reconhecimento individual quanto um sentimento de pertencimento e companheirismo nas redes, indivíduo e coletividade são inseparáveis, um fortalece o outro, em torno de objetivos comuns dentro desses estilos de vida e amplia a possibilidade de desenvolvimento mútuo dos talentos. Com isso, finalizo os levantamentos e descrições das batalhas de rimas e apresento minhas considerações finais no tópico seguinte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O levantamento sociohistórico me permitiu ter um panorama de como as redes de *hip hop* locais se constituíram e foram sendo ressignificadas ao longo do tempo. Diversos espaços públicos e privados foram apropriados, “praticados” e acumularam uma pluralidade de memórias que, quando colocadas dentro de um quadro geral, expõe uma certa articulação entre os diversos grupos e pontos de encontros. São rizomas em que cada território é construído de maneira descentralizada e relativamente autônoma, mas que se interseccionam em torno de alguns objetivos comuns, constituindo uma rede de solidariedade.

Apesar do curto tempo histórico de existência (um pouco mais de 30 anos), é possível observar contornos de um processo social na configuração dessas redes de interdependência. Alguns dos bairros de Maceió já recepcionavam atividades de *hip hop* desde os anos 1980 e 1990. Nesse início da constituição das redes e circuitos de *hip hop* em Alagoas os jovens se encontravam principalmente no Centro da Cidade, próximo ao cinema e às lojas de discos, onde se reuniam principalmente os dançarinos de *black music* e *breakdance*, influenciados pelos filmes, as músicas tocadas nas boates, rádios, discos ou *tapes* e os artistas que passavam na TV.

Os *DJ's* que promoviam as festas *black* nas casas de *shows* também contribuíram para o fomento da cultura na Cidade. Disso, essas práticas foram se rotinizando, se espalhando para outros bairros de Maceió e ganhando maior organicidade. Toda essa mobilização de jovens intermediou a circulação de informações e bens culturais, bem como proporcionou a formação dos primeiros grupos de dançarinos e *MC's*.

Na época os *DJ's* exerceram um papel fundamental de darem suporte técnico, com as *pick-ups*, para os eventos que aconteciam nas ruas, o que contribuiu para dar um caráter mais “profissional” às intervenções culturais. Também se evidenciou o papel do *MC*, com microfone na mão, de trazer a “consciência” nas mobilizações culturais, como a “voz” dentro do *hip hop*. E através das rádios, jornais e programas de TV's locais, esses agentes divulgavam os eventos que promoviam nos bairros de Maceió, o que contribuiu significativamente para a ampliação e consolidação do circuito e das redes de contatos na cena *hip hop* alagoana.

No fim dos anos 1990 surgiam as primeiras *posses* de *hip hop* em Alagoas, com a formação da P.A.P na parte alta da Cidade (posteriormente transferida para a Zona Sul), seguida da formação da P.G.Q (inativa) e CH2P, respectivamente no Benedito Bentes e no Village. No interior de Alagoas também surgiam organizações de *hip hop* como a *posse* MH2P e diversos grupos de dançarinos e MC's por todo o Estado.

Os novos desdobramentos do *hip hop* alagoano, que começam a partir dos anos 2000, surgem com novas formas de organização e uma maior diversificação das propostas e focos de atuação, principalmente com a emergência dos coletivos e dos estúdios. As pautas variam desde produção de eventos, produção musical e audiovisual, comunicação, militância partidária, movimentos sociais, projetos beneficentes ou socioeducativos e performances de *rap* improvisado nos ônibus.

Observa-se que os espaços têm sido ocupados e resignificados por novos atores sociais ao longo do tempo, num fluxo de (des)continuidades. Enquanto os dançarinos eram mais numerosos até os anos 1990, a partir dos anos 2000 a quantidade de MC's e "freestyleiros" aumentaram significativamente.

Constato diversos casos em que os grupos de *hip hop* intermediaram situações de conflitos, trocas e negociações nos territórios que se inseriam, envolvendo família, gangues, vizinhança, escola, mercado, polícia, Estado, bem como verifico as posturas que esses jovens tomaram para contornar as adversidades. Apesar de eventuais situações conflituosas desses grupos com determinadas "regiões morais" e esferas da vida, observou-se também a construção de vínculos com associações de bairros, ONGs, escolas, movimentos sociais, centros culturais, teatros, radios e TVs comunitárias, produtores culturais e artistas de diversas vertentes, mercados locais e políticas públicas para promoverem as atividades com maior suporte técnico e infraestrutura.

Embora enfrentem algumas limitações materiais e simbólicas, essas ações coletivas tem sido realizadas com os recursos que dispõem, na base do improviso, aprimoradas com a rotinização e a experiência prática, a partir do fortalecimento e ampliação das parcerias entre esses jovens e vários setores da sociedade. Nesse processo, os agentes incorporam uma identidade mais sólida, se engajam e firmam um compromisso cada vez maior com o *hip hop*. E os esforços desses agentes permitiram que os eventos tomassem contornos cada vez mais "profissionais", com a aquisição de melhores equipamentos e a ampliação das parcerias.

Dentre os grupos locais de *hip hop*, observo que parte considerável desses jovens assumem o papel de promover a troca de conhecimento, a “consciência crítica”, a união e a coletividade nas periferias, ou seja, percebem o *hip hop* como uma ferramenta de mobilização política, cultural e educacional. Verifico que algumas das atividades tinham propostas beneficentes e socioeducativas, como arrecadar de doações para centros de caridade ou realizar atividades culturais com crianças e jovens periféricos. Porém, essas interpretações apresentam variâncias que geraram algumas situações de divergências entre os participantes da cena local: se a maior ênfase deveria ser ao caráter político do movimento ou à mera busca por diversão, bem como sobre a proximidade de alguns dos envolvidos com partidos políticos, se era bem aceita ou rechaçada pelos demais.

Ao longo da pesquisa também exploro presença feminina no *hip hop* alagoano. Num universo dominado por homens, os esforços para promover uma maior participação das mulheres na cena enfrentam empecilhos como a intimidação, a pouca representatividade, atitudes machistas de alguns dos integrantes, que subestimam a atuação das mulheres ou fazem declarações sexistas. Diante dessas situações, as mulheres do *hip hop* local buscam promover representatividade e empoderamento através de eventos que visam estimular a participação feminina na vertente cultural, bem como combater o machismo, o patriarcado e as posturas sexistas nesse círculo.

Já as músicas e videoclipes do *rap* alagoano, publicadas principalmente em portais da *internet*, foram desenvolvidas, em grande parte, com o suporte dos estúdios locais. As conversas e observações revelaram que houve um processo de profissionalização dos estúdios, que aprimoram os equipamentos e a qualidade técnica das gravações de áudio e vídeo, lançando produções em Full HD. Dentre os *EP's*, faixas, álbuns e videoclipes lançados, de grupos isolados ou de produções conjuntas, partilham e disputam narrativas em torno de posicionamentos, pertencimentos e noções legitimidade dentro do *rap*. Isso se evidencia principalmente nas recorrentes produções de *disses tracks* e *cyphers*, que reúnem *MC's* em torno de ideais comuns geralmente para combater determinadas posturas dentro da cena local e nacional.

As letras coletadas frequentemente trazem especificidades da realidade social do Estado, gírias e elementos da identidade e cultura local, porém também se relacionam e incorporam repertórios simbólicos do *rap* nacional e estrangeiro. O

mesmo se aplica à produção dos *beats* e videoclipes, que tem como suporte as referências nacionais e estrangeiras, mas produzem inovações a partir dessas bases ou mesclando influências de outros gêneros musicais, como sons experimentais e influências de músicas jamaicanas como *reggae*, *dub* e o *ragamuffin*'.

Apesar de não haver uma unanimidade nos sentidos do *rap*, o tema que observo ser bastante recorrente dentre as músicas avaliadas é a ideia de resgatar um “*rap* do gueto”, feito pela e para a periferia, como forma de empoderamento e subversão da realidade social, cujos principais referenciais são as produções nacionais dos anos 1990. Há, também, constantes críticas aos “playboys”, à classe política e ao “*rap* moda”, voltado ao mercado cultural e ao grande público.

Disso, parte considerável das músicas analisadas disputam a narrativa de um *rap* “legítimo”, contra os ditos “falsos *MC's*”, que copiam o conteúdo e estética *gangsta* sem possuírem vivências periféricas. Entre outros temas, surgem recorrentes aproximações com pautas do movimento negro e feminista, bem como abordam sobre a necessidade de fortalecer os vínculos dentro da cena de *rap* alagoana. Há também a presença de grupos de *rap* gospel e os que pregam estilos de vida de curtição ou desviantes, que admitem o consumo de psicoativos. As formas que articulam a linguagem, tanto no *rap* improvisado quanto no memorizado, abrangem técnicas de *flow*, dicção, rima e o conteúdo.

Na imersão etnográfica nas batalhas de rimas percebo que são contextos em que se recorre a uma linguagem mais jocosa, de “gastação”, que apela para o escárnio moral, da aparência física, do jeito e dos argumentos do oponente. No embate é exigido que os competidores façam *rap* improvisado, com uma boa execução de *flow*, rima e conteúdo. O quadro dos duelos de *MC's* é composto basicamente por mediadores, que regulam e fiscalizam as batalhas, os *rappers* concorrentes e o público, que julga o melhor desempenho com o “fazer barulho”.

Há muitas alusões beliculasas no quadro das batalhas de *rap*, que remetem à símbolos de violência e combate, como metáforas para um conflito que ocorre no âmbito da habilidade em rimar improvisado. Porém, há momentos em que os concorrentes apelam para mensagens mais “consciente” como forma de conquistar o alinhamento com o público. Assim, os fatores que são decisivos no embate entre *rappers* são *flow*, rima e conteúdo.

Também constato que, eventualmente, os organizadores realizam batalhas de rimas temáticas, as chamadas “batalhas do conhecimento”, que focam

especificamente no conhecimento que o *MC's* domina sobre determinadas matérias ou pautas sociais. Uma das ocasiões que ocorreu essa modalidade de duelo surge num contexto de protesto político, em que o conservadorismo assumiu hegemonia política no Brasil. Essa tensão política também repercutiu em outras batalhas de rimas que presenciei.

Pelo que acompanhei nesse período de dois anos de imersão em campo, o que me chamou atenção, tanto nas observações que fiz presencialmente quanto nas divulgações que acompanhei pela *web*, foi que essa rede de batalhas de rimas têm se estendido e se intensificado não só em Maceió, mas para outras cidades do Estado. As atividades se espalharam como um contágio afetivo, emanaram em vários territórios, romperam e se conectaram de várias formas, de modo que não é possível identificar um ponto de origem único.

Apesar da multiplicidade de sentidos e subjetividades, as mobilizações esboçam uma certa “arborescência” nas situações propícias, buscando uma unidade. Mas o aspecto de “rizoma” prevalece, pois, há uma multiplicidade de grupos, territórios e interpretações, desenvolvidos com certa autonomia, de modo descentralizado e produzidos por pessoas e circunstâncias diversas.

Contudo, o “uno” acaba emergindo de desejos comuns dentre os participantes dessas atividades, que ora se articulam em determinadas circunstâncias, ora se distanciam por divergências interpessoais e grupais. São vários agentes que se unem, não apenas pela curtição ou entretenimento, mas em torno de sentimentos de coletividade (como a identidade regional, movimentos étnicos, feministas, LGBT, estilos de vida) pela experiência catártica dos embates, pela construção de alguns alinhamentos políticos ou culturais, pela ambição de obter reconhecimento como artistas, se profissionalizar, ganhar dinheiro, ampliar a visibilidade através das redes locais e nas mídias sociais, entre outras paixões.

Enfim, há uma busca por “bons encontros”, por intensificação dos vínculos, definição de fronteiras grupais, por expansão das mobilizações pelo Estado, pela ampliação das redes a nível nacional ou estrangeiro, pelo aumento da potência coletiva de agir.

Entretanto, o desejo comum que mais se destaca a partir dos anos de 2010, como uma efervescência que passou a mobilizar muitos dos jovens *MC's* dessa geração, é a possibilidade de competir e ser reconhecido em outros lugares do País, quando se estabelece a ponte com o Duelo de *MC's* Nacional, que acontece em Belo

Horizonte, Minas Gerais. Esse “eixo afetivo”, talvez, é um dos fatores que favoreceu a intensificação, expansão e e uma maior integração do circuito de batalhas de rimas no Estado. Esse processo culminou na articulação de uma seletiva alagoana de *MC's* pela Liga Marginal, que transita por todo o circuito de batalhas de rimas de Maceió e pde outros municípios de Alagoas, como Rio Largo e Arapiraca.

Até então, os “freestyleiros” alagoanos, após a seletiva estadual, precisam ainda disputar na seletiva regional contra *MC's* de outros estados do Nordeste para concorrer a uma vaga no Duelo Nacional de *MC's*. Diante disso, o objetivo corrente dos organizadores é de ser reconhecido nacionalmente como uma cena de *hip hop* consolidada para ter uma vaga direta de Alagoas no Duelo Nacional de *MC's*, sem precisar disputar com outros estados nordestinos.

Como resultado de multiplas ações intencionais, os rumos que o *hip hop* e o *rap* alagoano podem tomar são imprevisíveis, um devir. Porém, é patente que a rede de solidariedade e o sentimento de pertencimento tem dado uma coesão para essas mobilizações político-culturais. Mesmo diante das particularidades e divergências dos diversos agentes envolvidos, os encontros produzem vínculos e viabilizam alguns pontos de alinhamento em torno de objetivos comuns, pontos em que a rede se fortalece, de modo a dar suporte ao desenvolvimento mútuo dos talentos e ampliar a possibilidade de reconhecimento e visibilidade.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVAY, M. et al. **Gangues, Galeras, Chegados e Rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades das periferias de Brasília**. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

AGIER, M. **Antropologia da Cidade: Lugares, Situações, Movimentos**. Trad. Graça Índias Cordeiro. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2011.

ALMEIDA, M. V. de. **Gênero, masculinidade e poder: Revendo um caso do Sul de Portugal**. In: Anuário Antropológico 95, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996

ALONSO, A. **Métodos qualitativos de pesquisa: uma introdução**. In: ABDAL, A. et. al. Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais: Bloco Qualitativo. São Paulo: SESC-SP/Cebrap, 2016.

ALVES, C. **Pergunte a quem conhece: Thaíde**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.

ANDRADE, E.N. de (org). **Rap e Educação, Rap é Educação**. São Paulo: Selo Negro Edições, 1999.

BAUMAN, Z. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BASTOS, L.C.; BIAR, L.A. “Análise de narrativa e práticas de entendimento da vida social”. São Paulo: **Revista DELTA**, vol. 31, 2015.

BECKER, H. S. **Art Worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.

BITTENCOURT, J.B. de M. “Corpo e afeto nas culturas juvenis”. **Revista Latitude**. v. 6. n.1. p. 25-36. Maceió, 2012.

_____. **A lógica das linhas ou da cartografia como leitura de mundos possíveis**. Comunicação apresentada no Congresso da Associação Latino Americana de Sociologia (ALAS). Recife, 2011.

BITTENCOURT, J.B. de M; ROCHA JÚNIOR, E.P. da. “Música, ativismo e estilo de vida jovem nas tramas do Punk em Maceió/AL”. **Revista Teoria e Cultura**. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF. v. 13. n. 2. Dezembro, 2018.

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 2010.

_____. **As regras da arte**. Trad. Maria Luciana Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. **Dominação Masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Ed. 11. Rio de Janeiro: Beltrand Brasil, 2012.

CAFRUNE, M.E. **O direito à cidade no Brasil: construção teórica, reivindicação e exercício de direitos**. Revista Bauru. v. 4. n. 1, 2016.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Requerimento nº 019/2003. **Relatório final da comissão parlamentar de inquérito do extermínio no Nordeste**. Brasília, 2005.

CARVALHO, L.M (2017). **Espaços livres públicos da periferia de Maceió**. I simpósio brasileiro online de gestão urbana: 2017.

CASTRO, G.S. **Mídia, cultura e consumo no espetáculo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Revista da ESPM, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CUNHA *et al.* **Os Impactos do Programa Minha Casa Minha Vida em Maceió/AL: o caso da Vila dos Pescadores**. São Paulo: XVII ENANPUR, 2017.

DELEUZE, G. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 5. Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. Trad. Luiz. B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIÓGENES, G. **Cartografias da Violência: gangues, galeras e o movimento hip hop**. São Paulo: ANNABLUME, 1998.

DUBAR, C. **A socialização: construção das identidades sociais e profissionais**. Trad. Anette Pierrette R. Botelho e Estela Pinto R. Lamas. Portugal: Porto editora, 1997.

DUINKER, B.; MARTIN, D. **In Search of the Golden Age Hip-Hop Sound (1986–1996)**. Empirical Music Review. v. 12. n. 1-2. Montreal: McGill University, 2017.

ESCHER, E.; RAPPAPORT, A. **The rapper's handbook: a guide to freestyling, writing rhythm and battling**. New York: Flocabulary Press, 2006.

FERNANDES, F. **A integração do negro na sociedade de classes – Volume 1**. São Paulo: Globo, 2008.

FERREIRA, F.T. "Rizoma: um método para as redes?" . v.4. n.1. Rio de Janeiro: **Liinc em Revista**, 2008.

FELTRAN, G. "Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do 'crime' numa tradição musical das periferias". **Rev. Inst. Estud. Bras.** São Paulo. n. 56, p. 43-72, jun. 2013.

FREIRE, R.S. "Participação política das mulheres jovens: *hip hop* e (novo) movimento social em salvador". In: **Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**. Florianópolis. UFSC, 23 a 26 de ago. 2010.

FIALHO, V.M. **Hip Hop: conceito e história**. In: SOUZA, J.; FIALHO, V.; ARALDI, J. **Hip Hop da rua para escola**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2009.

GIDDENS, A. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **A Constituição da Sociedade**. Trad. Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes., 2003.

GIL, A.C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1987.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. São Paulo: edUSP, 2002

GOHN, M. da G. **Manifestações e protestos no Brasil: correntes e contracorrentes na atualidade**. São Paulo: Cortez, 2017.

GONÇALVES, R. T. "Chomsky e o aspecto criativo da linguagem". **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL**. V. 5, n. 8, março de 2007.

GOSS, K. P.; PRUDENCIO, K. "O conceito de movimentos sociais revisitado". **Revista Em Tese**. Vol. 2, n. 1(2), jan./jul., 2004.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HOLANDA, H. B. de. **A política do hip hop nas favelas brasileiras**. Campo Grande: UFMS, 2008.

IBGE. **Censo Demográfico 2010, primeiros resultados: aglomerados subnormais**. Rio de Janeiro, 2011.

JAPIASSÚ, L.A.T. **Expansão urbana de Maceió, Alagoas: caracterização do processo de crescimento territorial urbano em face do plano de desenvolvimento – de 1980 a 2000**. Maceió: Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFAL, 2015.

LAHIRE, B. **A Cultura dos Indivíduos**. São Paulo: Artmed Editora, 2006

LARSON, M. **The rise of professionalism: a sociological analysis**. Berkeley: University of California Press, 1977.

LATOURE, B. "Faturas/Fraturas: da noção de rede à noção de vínculo". v. 17, n. 2, **Revista Ilha**, 2015.

_____. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. Salvador – Bauru: EDUFBA – EDUSC, 2012.

LEFEBVRE, H. **Lógica formal/lógica dialética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. **Direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LIMA, M. **O uso da entrevista na pesquisa empírica**. In: ABDAL, A. et. al. Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais: Bloco Qualitativo. São Paulo: SESC-SP/Cebrap, 2016.

LIRA, F.J. **Corrupção e pobreza no Brasil: Alagoas em destaque**. Maceió: Edufal, 2005.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MAGNANI, J. **Os circuitos dos jovens urbanos**. São Paulo: Tempo Social, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTINO, L. M. S. **Teoria das mídias digitais**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

MARTINS, R. "Rap Nacional e as Práticas Discursivas Identitárias". Música & Cultura. n.3. **Revista Etnomusicologia**, 2008.

MCQUAIL, D. **Novas mídias - novas teorias?** In: _____. **Teorias da comunicação de massa**. 6. ed. Porto Alegre: Penso, 2013.

MORENO, R.C; ALMEIDA, A.M.F. "Quando jovens ativistas do hip hop encontram a política partidária". **Rev. Sociol. Polit.**, v. 25, n. 61, p. 5-29, mar. 2017.

MOURA, A. **O Ciclo dos Rebeldes: processos de mercantilização do rap carioca**. São Gonçalo: UERJ, 2017.

OLIVEIRA, D.R.S. de. "**Homem na estrada**": as narrativas dos Racionais **MC'S**. Dissertação de Mestrado em Literatura. Brasília: UnB, 2014.

MENEZES, J.A; COSTA, M.R.. "Desafios para a pesquisa: o campo-tema movimento Hip-Hop". v.22. **Psicologia & Sociedade**, 2010.

MINAYO, C.S.(org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

MOASSAB, A. **Brasil Periferia(s): a comunicação insurgente Hip-Hop**. São Paulo: EdUSP, 2008.

OROZCO, G. **Televisión y audiências: un enfoque cualitativo**. Madrid: Ediciones de La Torre, 1996.

PAIVA, C.E.A. de. **Black Pau: a soul music no Brasil nos anos 1970**. Tese de Doutorado. Araquaiá: UNESP, 2015.

PAIS, J.M. **Buscas de si: expressividades e identidades juvenis**. In: ALMEIDA, M.I.M. de; EUGENIO, F. (orgs.) **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

_____. **Culturas Juvenis**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1993.

PEIRANO, M. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

PERLONGHER, N. **Territórios marginais**. Simpósio “Territórios, diferentes enfoques de hoje”. Congresso da ABA. Campinas: UNICAMP, 1988.

POPPER, K.R. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

PORTEOUS, C. **Rap’s Collective Consciousness: the significance and dynamics of cypher in hip hop culture**. PhD thesis for Internacional Centre for Music Studies. UK: New Castle University, 2013.

RIBEIRO, N.O.V. **O novo olhar sobre a cidade: uma perspectiva histórica da antropologia urbana no Brasil**. Tese de Doutorado. Juíz de Fora: UFJF, 2013.

RITTER, C; FIRKOWSKI, O.L.C F. **Novo conceitual para as periferias urbanas**. Curitiba: EDUFPR, 2009.

RIBEIRO, C.C.R. **Novas formas de vivências nas Polis brasileiras? A ação transformadora da realidade urbana brasileira pelo movimento hip hop**. Campinas: FAU/PUC, 2006

RODRIGUES, F. de J. **“Periferias” e economias das simbolizações: lutas por valor humano e mercados culturais**. Maceió: Edefal, 2017.

SANTOS, S. S. **O cotidiano das posses de Hip Hop em Maceió: territorialidade, visibilidade e poder**. São Cristovão: UFSE, 2014

SANTOS, L.H. dos. **As letras de rap do movimento hip-hop como desdobramento do processo de segregação sócio-espacial: antigamente quilombos, hoje periferia**. Rio Claro: UNESP, 2013.

SILVA;V.G.B. da; SOARES, C.B. “As mensagens sobre drogas no rap: como sobreviver na periferia”. **Ciência e Saúde Coletiva**. 9 (4): 976 - 985, 2004

SIMMEL, G. **As grandes cidades e a vida do espírito**. Covilhã: LusoSofia Press, 2009.

SMITH, N. **Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano**. São Paulo: GEOUSP - Espaço e Tempo, 2007.

SOBRINHO, S.F.G; SILVEIRA, C.E.M da. **Meio ambiente urbano, medo e exclusão social: a continuidade entre os processos de gentrificação e a gestão da violência no Brasil**. São Paulo: Direito & Paz, 2017.

SOUZA, J. **A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

_____. **Ralé brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

SOTO, W.H.G. **A cidade, o subúrbio e a periferia**. Santa Cruz do Sul: EdUNISC, 2008.

TAPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. São Paulo, SP: Claro Enigma (Coleção Agenda brasileira), 2015.

TURRA NETO, N. **“Novo contexto histórico e geográfico para as juventudes”** in: **Múltiplas trajetórias juvenis – Territórios e rede sociabilidades**. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2012.

VASCONCELOS, R. Poder e a Cultura da Violência em Alagoas. Maceió: Edufal, 2005.

WEBER, M. **Metodologia das ciências sociais [parte 2]**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

WELLER, W. **A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível**. Estudos Feministas. Florianópolis. 13(1). 216. jan-abril, 2005.

ZENI, B. **O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva**. v.18. n. 50. Revista Estudos Avançados, 2004.

ZILLI, L. F. O "mundo do crime" e a "lei da favela": aspectos simbólicos da violência de gangues na região metropolitana de Belo Horizonte. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia. v.19 (3). 2015.

LISTA DE LINKS

AGÊNCIA ALAGOAS *online* (2017a). **Vida nova nas grotas tem quatro frentes de ação ampliadas.** Disponível em: <<http://www.agenciaalagoas.al.gov.br/noticia/item/20458-vida-nova-nas-grotas-tem-quatro-frentes-de-acao-ampliadas>>. Acesso em: 15 de maio de 2018.

AGÊNCIA ALAGOAS *online* (2017b). **“Favela Soul vence o 2º Festival Em Cantos de Alagoas”.** Disponível em: <<http://www.agenciaalagoas.al.gov.br/noticia/item/21050-favela-soul-vence-2-festival-em-cantos-de-alagoas>>. Acesso em: 24 de março de 2019.

AGÊNCIA ALAGOAS *online* (2017c). **“Cultura, esporte e lazer transformam vidas nas grotas de Maceió”.** Disponível em: <<http://www.agenciaalagoas.al.gov.br/noticia/item/29792-cultura-esporte-e-lazer-transformam-vidas-nas-grotas-de-maceio>>. Acesso em 18 de março de 2019.

ALMEIDA, L.S. *Blog do Sávio Almeida online* (2016). **História do hip hop em Alagoas.** Disponível em: <<https://luizsaveidealmeida.blogspot.com/2016/06/historia-do-hip-hop-em-alagoas.html>>. Acesso em: 24 de março de 2019.

BATALHA DA GUILD *online* (2018). **Batalha da Guild - Facebook.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/Batalhadaguild/>>. Acesso em: 09 de março de 2018.

BATALHA DO BANKS *online* (2016). **Batalha do Banks – Facebook.** Disponível em: <https://www.facebook.com/BatalhaDoBanks/?ref=br_rs>. Acesso em: 20 de dezembro de 2017.

BATALHA DO FORMIGUEIRO *online* (2016). **Batalha do Formigueiro - Facebook.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/1080606975321381/>>. Acesso em 14 de dezembro de 2017.

BLOG DA SAKURA *online* (2008). **Blog da Sakura – BlogSpot.** Disponível em <<http://blogsakura.com.br>>

BRUNO JR *online* (2017). **“Intellectus”.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YV8VymkjUSU>>. Acesso em: 21/05/2018.

BRUNO JR *online* (2017). **“Turbulência”.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oUUOxCITjHs>> Acesso em: 21/05/2018.

CARLOTA *online* (2018). **“A cultura hip hop em Maceió”.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=282225665960765>>. Acesso em: 30 de março de 2019.

COLETIVO CIA HIP HOP DE ALAGOAS *online* (2010). **Coletivo Cia Hip Hop de Alagoas – Facebook.** Disponível em: <https://www.facebook.com/ciah2p/?ref=br_rs>. Acesso em: 14 de junho de 2018.

COLETIVO COVIL *online* (2019). **“DissParadas”**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_a0I7B2YHKI>. Acesso em 23 de março de 2019.

COLETIVO COVIL *online* (2018). **Coletivo Covil - Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/coletivocovil/?ref=br_rs>. Acesso em: 19 de novembro de 2018.

DOMINGO É DIA DE RAP *online* (2013). **Domingo é dia de rap – Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/domingoderap/?ref=br_rs>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2019.

DURWALLMC OFICIAL *online* (2018). **”SemRebolo”**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UJ9dx6Ga76s>>. Acesso em 16 de novembro de 2018.

ESTADÃO *online* (2019). **Notícia: “Fissuras em bairro de Maceió foram provocadas por extração de sal-gema”**. Disponível em: <<https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,fissuras-em-bairro-de-maceio-foram-provocadas-por-extracao-de-sal-gema,70002821167>>. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

FAMÍLIA33AL *online* (2014). **Família 33 – YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCJICi8MAgLDQn48ueTW72uA>>. Acesso em 27 de maio 2018.

FEBRE DO RATO *online* (2014). **Febre do Rato – Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/febredoratoprodu/?ref=br_rs>. Acesso em 14 de março 2019.

IBGE *online* (2017). **História de Alagoas**. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/al/historico>>. Acesso em: 09/05/2018.

IVAN 13P *online* (2015). **Documentário Sabotage: o maestro do Capão**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=59CJ4Be48xc>>. Acesso em: 15 de junho de 2018.

LP OFICIAL *online* (2018). **“A Cobrança” - YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yQ9es7V_5Ck>. Acesso em 18 de novembro de 2018.

MACSUEL ROCHA *online* (2011). **“NSC - Quem Vai Chorar” – YouTube**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Jb8t8JplkSg> > Acesso em 12 de fevereiro de 2018.

MACSUEL ROCHA *online* (2012). **“Filosofia Rap – O meu som é o rap” – YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pC31eUoNUEI>>. Acesso em 22 de janeiro de 2019.

MC TRIBO *online* (2014). “**MC Tribo playlist**” – **SoundCloud**. Disponível em: <<https://soundcloud.com/mc-tribo>>. Acesso em 16 de janeiro de 2019.

MXRDAZ *online* (2018). “**Catalepsia (álbum coming soon)**” – **SoundCloud**. Disponível em: <<https://soundcloud.com/mxrdaaz/sets/catalepsia>>. Acesso em 18 de fevereiro de 2019.

NEGRA SOUL RAP *online* (2018) **Negra Soul Rap** - **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCE2SfJUpJ2dIsAjB9DJfow/videos>> Acesso em 14 de agosto de 2018.

NOIS Q FAIZ *online* (2016-2019). **Nois Q Faiz** – **Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/noisqfaiz/?ref=br_rs>. Acesso em 21 de outubro de 2018.

NOIS Q FAIZ *online* (2018). “**Reles No Rules - Sangue, Amor e Ódio**“. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z9j1UdVuZxM&list=PLfxJTYs6a2HkDVBtSRY6t6vfuTgn7UZYQ>> Acessado em 05 de dezembro de 2018.

NOIS Q FAIZ *online* (2017). “**Coletânea N’Agulha#1**”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xEEUHRTyTc&t=2879s>>. Acesso em 22 de agosto de 2018.

NSC *online* (2019). **NSC Neurônios SubConsciente** – **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCr_nq0Hg4IWO-FmEJgt12ww>. Acesso em 15 de fevereiro de 2018.

NSC ALAGOAS (2012). “**Entrevista NSC 2012**” - **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j271WGYRqjM&list=RDIr2a9IsHMIM&index=3>>. Acesso em: 13 de novembro de 2018.

NSC NEURÔNIOS SUBCONSCIENTE *online* (2016). “**Sem DissVisão**” – **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EoMCJPzKfWE>>. Acesso em: 20/05/2018.

PEDRO ALYSSON *online* (2010). “**NSC - Lingua de Lagartixa**” - **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K1QQicxVY1g>>. Acesso em 14 de janeiro de 2018.

PLANO DE CONTIGÊNCIA DE PROTEÇÃO E DEFESA CIVIL - PLACON *online* (2019). **Plano de Contigência de Proteção e Defesa Civil – Pinheiros, Maceió**. Disponível em: <<http://www.maceio.al.gov.br/wp-content/uploads/2019/01/pdf/2019/01/PLANO-DE-CONTING%C3%8ANCIA-1.pdf>>. Acesso em: 12 de maio de 2019.

POP WAVE *online* (2018). “**Pegar Fogo**” – **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SwH608VMZtY>>. Acesso em: 23 de agosto de 2018.

PORTAL DE NOTÍCIAS G1 *online* (2013). “**PM cumpre reintegração de posse em antigo prédio do INSS.** Disponível em: <<http://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2015/11/pm-cumpre-reintegracao-de-posse-em-antigo-predio-do-inss-em-maceio.html>> Acesso em 21 de julho de 2018.

POSSE ATITUDE PERIFÉRICA *online* (2011). **Posse Atitude Periférica – Facebook.** Disponível em: <https://www.facebook.com/posseatitudeperiferica/?ref=br_rs>. Acesso em 11 de setembro de 2017.

RAP ALAGOANO NA CENA *online* (2012). “**Entre Becos e Vieiras**”. Disponível em: <portalrapalagoanonacena.blogspot.com>. Acesso em: 12 de novembro de 2018.

RAP BOX *online* (2017). “**Trocando Ideias – NSC**” - YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P-x5lou4IIA> . Acesso em: 05 de setembro de 2018.

RAP NACIONAL *online* (2018). “**Você sabe quem foi Preto Ghoetz?**”. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/voce-sabe-quem-foi-preto-ghoetz-entao-fique-sabendo/>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

REDE DE EDUCAÇÃO CIDADÃ - RECID *online* (2018). **Portal RECID.** Disponível em: <<http://recid.redelivre.org.br/>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

SÁBADO LO-FI *online* (2017). **Evento “Sábado Lo-Fi” – Facebook.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1913955235501214/>>. Acesso em 18 de março de 2019.

STUDIO QG DUS MANOS *online* (2015). **QG dus Manos – YouTube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c0xeuOGsTjo>>. Acesso em: 13 de julho de 2018.

STUDIO QG DUS MANOS *online* (2018). “**Nova Era**” - YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HT1v7nmm4hQ>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2019.

STUDIO QG DUS MANOS (2018). “**Surra de Rimas**” – YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0bn1U9P6I5E>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2019.

TÔ LIGADO + BATALHA DO BANKS *online* (2018). **Evento “Tô Ligado” – Facebook.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/309255386275672/>>. Acesso em 10 de maio de 2018.

TODOS UM *online* (2012). **Todos Um – Facebook.** Disponível em: <https://www.facebook.com/TODOS-UM-355705874535851/?ref=br_rs>. Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

TVCOM MACEIÓ *online* (2014). “**Conexão Periferia**” – YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/tvcommaceio/featured>>. Acesso em 14 setembro de 2018.

TVE Alagoas *online* (2012). “**Programa Vida de Artista: Quintal Cultural**” - **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rFFdB0d4144&list=PLemd1aRIFn6K5hDPe1Nv8gqpBi2PI0SyM&index=3>> Acesso em 30 de agosto de 2018.

VANDER MÉLO CONTENÇÃO *online* (2012). “**Chamada Entre Becos e vielas**” - **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BxZVbOdU5s8>> Acesso em 15 de janeiro de 2019.

VITOR HACHI *online* (2016). “**DissPraEles**” - **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Vkf6F_wsPE>. Acesso em: 20 de maio de 2018.