



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA**

**ADALBERTO ALMEIDA DE ARAÚJO JÚNIOR**

**BATALHA DO COLISEU: UMA ANÁLISE DAS PRÁTICAS DISCURSIVAS  
E SIMBÓLICAS NO RAP A PARTIR DO ESPAÇO UNIVERSITÁRIO**

**NATAL/RN  
2022**

ADALBERTO ALMEIDA DE ARAÚJO JÚNIOR

**BATALHA DO COLISEU: UMA ANÁLISE DAS PRÁTICAS DISCURSIVAS  
E SIMBÓLICAS NO *RAP* A PARTIR DO ESPAÇO UNIVERSITÁRIO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Estudos da Mídia, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte,  
como critério para obtenção do título de Mestre em Estudos da Mídia.

**LINHA DE PESQUISA:** ESTUDOS DA MÍDIA E PRÁTICAS  
SOCIAIS

**ORIENTADOR:** PROF. DR. ITAMAR DE MORAIS NOBRE

**COORIENTADOR:** PROF. DR. FRANCISCO CARLOS GUERRA  
DE MENDONÇA JÚNIOR

NATAL/RN

2022

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN  
Sistema de Bibliotecas – SISBI  
Catalogação de Publicação na Fonte.  
UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - CCHLA

Araújo Júnior, Adalberto Almeida de.  
Batalha do Coliseu: uma análise das práticas discursivas  
e simbólicas no rap a partir do espaço universitário /  
Adalberto Almeida de Araújo Júnior. - Natal, 2022.  
164f.: il.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de  
Ciências Humanas, Letras e Arte, Programa de Pós-graduação  
em Estudos da Mídia.

Orientador: Itamar de Moraes Nobre.

Coorientador: Francisco Carlos Guerra de Mendonça Júnior.

1. Batalhas de rap. 2. Contra-hegemonia. 3.  
Decolonialidade. I. Nobre, Itamar de Moraes. II. Mendonça  
Júnior, Francisco Carlos Guerra de. III. Título.

RN/UF/

**Ata da Sessão de Avaliação de Dissertação de Mestrado em Estudos da Mídia**

Aos 16 (dezesseis) dias do mês de setembro de 2022, às 10:00 (dez horas), por videoconferência, foi instalada a Comissão Examinadora responsável pela avaliação da Dissertação intitulada **BATALHA DO COLISEU: UMA ANÁLISE DAS PRÁTICAS DISCURSIVAS E SIMBÓLICAS NO RAP A PARTIR DO ESPAÇO UNIVERSITÁRIO** trabalho final apresentado pelo mestrando ADALBERTO ALMEIDA DE ARAUJO JUNIOR ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos da Mídia. A Comissão Examinadora foi presidida pelo Professor Doutor ITAMAR DE MORAIS NOBRE contando ainda com a Professora Doutora DENISE CARVALHO DOS SANTOS RODRIGUES (UFRN) como Examinadora Interna, e a Professora Doutora THIFANI POSTALI JACINTO (UNISO), como Examinadora Externa à Instituição UFRN. A sessão teve a duração de 02 horas e a Comissão Examinadora emitiu o seguinte parecer:

*A banca considera o trabalho APROVADO, por conter uma estrutura e conteúdo característicos de uma Dissertação de Mestrado, em conformidade com o padrão exigido pelo Programa e por ser um tema inovador dentro do PPgEM. Cumpre as propostas iniciais contidas nos objetivos, possui uma metodologia condizente com a coleta e análise de dados, e demonstra amadurecimento ao longo da pesquisa.*



Prof. Dr. ITAMAR DE MORAIS NOBRE  
(Presidente - UFRN)

Profª. Drª. DENISE CARVALHO DOS SANTOS RODRIGUES  
(Examinadora Interna - UFRN)



Profª. Drª. THIFANI POSTALI JACINTO  
(Examinadora Externa à Instituição - UNISO)

ADALBERTO ALMEIDA DE ARAUJO JUNIOR  
(Mestrando)

## AGRADECIMENTOS

Realizar esta pesquisa de mestrado foi, sem sombra de dúvidas, o maior desafio da minha vida. Porém, ouso dizer que também foi o mais prazeroso. Todos os empecilhos, mudanças de rota, trabalhos e retrabalhos foram essenciais para eu poder me dar conta do quão grandioso é esse universo que me propus a pesquisar e o quão pequeno sou diante disso tudo. No entanto, também me fez pensar sobre a grandiosidade das pessoas que integram esse universo, dado que, não fosse o trabalho coletivo, a generosidade e a compaixão de muitos, o *hip-hop* certamente não seria o que é hoje. Da mesma forma que este trabalho não seria o que se tornou, não fosse a colaboração das inúmeras pessoas que cruzaram meu caminho durante essa jornada. Portanto, nada mais justo do que agradecê-las.

Gostaria de começar pela minha mãe, minha primeira professora, dona Maria Gorete de Lima. Sou eternamente grato pelo incentivo que ela sempre me deu e por me mostrar, desde os meus primeiros anos de minha vida, o valor inestimável da educação. Foi ela quem primeiro me mostrou que o estudo abre portas, e foi através dele que trilhei o meu caminho até aqui. Espero continuar galgando este caminho, com o mesmo afinco e dedicação, para poder continuar te dando orgulho e te fazendo feliz, o que, consequentemente, resulta também na minha felicidade. Te amo, mãe.

Ao meu orientador, professor Itamar de Moraes Nobre, no qual enxergo uma figura paterna na academia. Agradeço por estar comigo desde a graduação, sempre com muito cuidado, carinho e atenção. Me fascina sua maneira de lidar com seus alunos, valorizando o afeto, o amor e mostrando sempre uma grande disposição, não só para ensinar, mas também para aprender. Aprendemos muito juntos nesses últimos anos e espero honrar seus ensinamentos e perpetuá-los em busca de uma universidade mais justa, igualitária e humanista. Obrigado pela confiança e por nunca ter soltado minha mão, mesmo nos momentos mais difíceis.

Ao meu coorientador Carlos Guerra Júnior, por me aceitar de braços abertos como aluno e me aproximar do magnífico mundo do *hip-hop*, através da ciência e da vivência, sempre me mostrando o que há de melhor nas produções acadêmicas e fonográficas desse maravilhoso universo. Minha pesquisa deu um salto depois que nos conhecemos e sinto que, desde então, adquiri um forte aliado para a vida, sejas nas ruas, nos palcos ou nas salas de aula. Vida longa, MC Mossoró!

Aos meus colegas de mestrado da turma de 2019 do PPgEM/UFRN, em especial: Alexandre Cunha, Jadeanny Arruda, Laís di Lauro, Luciana Mendes, Marília Diógenes, Renata Luz Passos, Janaína Lima, Jonathan Costa e Tatiana Diniz. Agradeço pelas trocas, conversas, leituras compartilhadas, cafés e o apoio que encontrei em vocês durante essa caminhada. Sem essa companhia a jornada acadêmica seria muito mais monótona e solitária.

Agradeço também às minhas irmãs de orientação que, mesmo não estudando na mesma turma, sempre estiveram dispostas a ajudar no que quer que fosse, independente das dificuldades: Alice Andrade, Andrielle Mendes, Beatriz Paiva, Cledivânia Alves, Emanuele Bazílio e Sarah Fontenelle. Vocês são mulheres incríveis, inspiradoras e de muita garra. Sou imensamente grato pelo apoio e companhia.

Aos demais professores do PPgEM/UFRN, pelo incentivo e dedicação ao programa, em especial: Denise Carvalho dos Santos Rodrigues, Juciano de Sousa Lacerda e Josenildo Soares Bezerra. A vocês, minha gratidão e admiração.

À secretaria do PPgEM/UFRN, em especial, Ana Comissário e Jamal Singh, pelo empenho em resolver as burocracias que permeiam uma pós-graduação em uma instituição pública de ensino.

Aos professores que integram o grupo de pesquisa Rede Folkcom, pelo incentivo em pesquisar esta área da comunicação tão maravilhosa, em especial: Antônio Hohlfeldt, Maria Érica e Protásio Cezar dos Santos.

À professora Thífani Postali, pelas orientações e direcionamentos no meu exame de qualificação.

Aos queridos amigos Aldecy Júnior, Huorge Karajan, Yara Costa e Kleyton Souza, que tanto contribuíram para a realização desta pesquisa.

Em especial, à minha amiga Lívia Nobre que, desde a concepção do pré-projeto, sempre se dispôs a ajudar, ouvir, acolher a fazer os apontamentos necessários para que eu pudesse sempre melhorar como pesquisador e também como pessoa. Tenho certeza que você terá um futuro brilhante na ciência.

À minha psicóloga, Lorena Leão, que esteve comigo desde o início dessa difícil, porém emocionante, jornada. Obrigado por manter meus pés no chão.

E, finalmente, à UFRN que, há mais de dez anos, tem sido minha segunda casa, fornecendo todo o suporte necessário para o cumprimento desta árdua tarefa. Em especial, aos meus colegas servidores, lotados na Secretaria de Educação à Distância (SEDIS/UFRN), onde também trabalham: Fabíola Barreto, Mauricio Oliveira, Maria Carmem e Camila Gonçalves, cujo apoio foi de suma importância para que eu chegasse até aqui.

A todos vocês, e a mim mesmo, por não ter desistido no meio do caminho, minha eterna gratidão.

## RESUMO

Investiga-se as práticas sociais e discursivas em batalhas de *rap* (ritmo e poesia) no ambiente universitário, considerando o caso da Batalha do Coliseu, no Campus Central da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em Natal (RN). Para desenvolver este trabalho utilizamos pesquisa bibliográfica, observação, aplicação de entrevistas semiestruturadas e questionários, bem como análise do discurso e uma adaptação da cartografia simbólica, um método de interpretação de dados proposto pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2002), para representar, através de um mapa analítico-descritivo, os espaços, sujeitos, práticas e discursos predominantes nesse tipo de manifestação cultural. A partir dos resultados obtidos, observamos que as batalhas de *rap* podem ser consideradas formas de comunicação popular contra-hegemônica, tendo em vista o vínculo observado entre a música *rap* com as questões sociais e as lutas contra as diferentes formas de opressão. Ademais, percebeu-se também a necessidade de um maior aprofundamento sobre as discussões levantadas por esta pesquisa, considerando os processos de comunicação que constituem os grupos populares marginalizados da sociedade, compreendendo suas práticas comunicativas como manifestações culturais de resistência popular.

**Palavras-chave:** batalhas de *rap*; contra-hegemonia; decolonialidade.

## ***ABSTRACT***

*Social and discursive practices in rap battles (rhythm and poetry) in the university environment are investigated, considering the case of the Batalha do Coliseu, at the Central Campus of the Federal University of Rio Grande do Norte (UFRN), in Natal (RN). To develop this work, we used bibliographic research, observation, application of semi-structured interviews and questionnaires, as well as discourse analysis and an adaptation of symbolic cartography, a method of data interpretation proposed by the Portuguese sociologist Boaventura de Sousa Santos (2002), to represent, through an analytical-descriptive map, the spaces, subjects, practices and discourses predominant in this type of cultural manifestation. From the results obtained, we observed that rap battles can be considered forms of counter-hegemonic popular communication, given the link observed between rap music and social issues and the struggles against different forms of oppression. Furthermore, it was also noticed the need for a deeper understanding of the discussions raised by this research, considering the communication processes that constitute the marginalized popular groups of society, understanding their communicative practices as cultural manifestations of popular resistance.*

**Keywords:** *rap battles; counter-hegemony; decoloniality.*

## LISTA DE SIGLAS

CCDM: Centro de Convivência Djalma Marinho;

CCHLA: Centro de Ciências Humanas, Letras e Arte;

*DJ*: Disco-jóquei;

DSP: Diretoria de Segurança Patrimonial;

EUA: Estados Unidos da América;

*FBI*: *Federal Bureau of Investigation*;

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística;

*MC*: Mestre de cerimônia;

MPLA: Movimento Popular de Libertação de Angola;

*MTV*: *Music Television*;

OCDE: Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico;

ONG: Organização não-governamental;

PPgEM: Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia;

*RAP*: *Rhythm and poetry*;

*RIAA*: *Recording Industry Association of America*;

UEE: União Estadual dos Estudantes;

UFRN: Universidade Federal do Rio Grande do Norte;

UNESP: Universidade Estadual Paulista;

UNICAMP: Universidade Estadual de Campinas;

UNISO: Universidade Federal de Sorocaba;

USP: Universidade de São Paulo.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Homem anda sobre os escombros do bairro do <i>Bronx</i> , Nova Iorque.....	17
<b>Figura 2:</b> Grafites no metrô de Nova Iorque.....	18
<b>Figura 3:</b> Exemplo de <i>bloc party</i> , festa com aparelhagem de som em quadra do <i>Bronx</i> .....	19
<b>Figura 4:</b> <i>B-boys</i> performando ao som do <i>break</i> em festa de <i>hip-hop</i> .....	20
<b>Figura 5:</b> Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa e Kool Herc. ....	21
<b>Figura 6:</b> Publicidade da organização não-governamental <i>Zulu Nation</i> .....	22
<b>Figura 7:</b> <i>MC Coke La Rock</i> e <i>DJ Kool Herc</i> .....	24
<b>Figura 8:</b> <i>Flyer</i> de apresentação de Grandmaster Flash & The Furious Five no clube Twin City Roller Rink, 10/9/81.....	25
<b>Figura 9:</b> Homenagem do Google à <i>rapper</i> brasileira Dina Di, falecida em 2010.....	33
<b>Figura 10:</b> Capa do disco “ <i>Straight outta Compton</i> ”, lançado em 1988 pelo grupo NWA. ....	35
<b>Figura 11:</b> “Polícia faz demonstração de força em <i>show de rap</i> ”, diz título do Detroit Free Press em 8/8/89.....	36
<b>Figura 12:</b> Capa do disco <i>Sobrevivendo no inferno</i> , lançado em 1997 pelo grupo Racionais MC’s. ....	40
<b>Figura 13:</b> Publicidade do Mano a Mano, <i>podcast</i> apresentado pelo <i>rapper</i> Mano Brown na plataforma <i>Spotify</i> .....	45
<b>Figura 14:</b> <i>Rapper</i> MCK segura a Constituição de Angola em videoclipe da música “Violência Simbólica”.....	50
<b>Figura 15:</b> Exemplo de “chave” da Batalha do Santa Cruz (São Paulo/SP). ....	59
<b>Figura 16:</b> Cena do filme “ <i>8 mile</i> ”, na qual B. Rabbit enfrenta Papa Doc. ....	64
<b>Figura 17:</b> Gráfico do quantitativo de mídias produzidas durante a observação. ....	88
<b>Figura 18:</b> Planta baixa/corte do anfiteatro do setor II.....	101
<b>Figura 19:</b> Representação gráfica em perspectiva do anfiteatro do setor II .....	102

<b>Figura 20:</b> Vista da arquibancada para o centro do palco e prédios do Setor II.....	103
<b>Figura 21:</b> Vista para o anfiteatro e prédios do Setor II e Instituto Internacional de Física..	103
<b>Figura 22:</b> Vista parcial da arquibancada do anfiteatro.....	104
<b>Figura 23:</b> Vista para o anfiteatro, prédios e caixa d’água do Setor II.....	104
<b>Figura 24:</b> Centro de Convivência da UFRN e imediações. ....	106
<b>Figura 25:</b> Centro de Convivência da UFRN. ....	107
<b>Figura 26:</b> Estacionamento da Praça Cívica da UFRN. ....	108
<b>Figura 27:</b> Percentual de respostas sobre gênero.....	109
<b>Figura 28:</b> Percentual de respostas sobre perfil étnico-racial.....	110
<b>Figura 29:</b> Percentual de respostas sobre renda.....	110
<b>Figura 30:</b> Percentual de respostas sobre formação acadêmica.....	111
<b>Figura 31:</b> Percentual de respostas sobre moradia. ....	112
<b>Figura 32:</b> Percentual de respostas sobre moradia. ....	112
<b>Figura 33:</b> Percentual de respostas sobre frequência na Batalha do Coliseu. ....	113
<b>Figura 34:</b> Percentual de respostas sobre frequência em outras batalhas de <i>rap</i> .....	113
<b>Figura 35:</b> Percentual de respostas sobre vínculo estudantil com a UFRN.....	114
<b>Figura 36:</b> Público assiste atento à Batalha do Coliseu.....	115
<b>Figura 37:</b> Foto do vencedor com a “chave” do dia. ....	115
<b>Figura 38:</b> Público da Batalha do Coliseu ocupando as arquibancadas. ....	116
<b>Figura 39:</b> Vista alternativa do público da Batalha do Coliseu.....	116
<b>Figura 40:</b> Encartes das primeiras edições da Batalha do Coliseu .....	120
<b>Figura 41:</b> Primeira Batalha do Coliseu registrada nesta pesquisa.....	121
<b>Figura 42:</b> Apresentação de grupo musical da Batalha do Coliseu.....	121

<b>Figura 43:</b> Batalha do Coliseu acontecendo no Centro de Convivência Djalma Marinho (CCDM/UFRN).....	123
<b>Figura 44:</b> Aula de campo da disciplina de Folkcomunicação (DECOM/UFRN) na Batalha do Coliseu.....	124
<b>Figura 45:</b> Batalha do Coliseu na rampa do restaurante do CCDM/UFRN. ....	124
<b>Figura 46:</b> Batalha do Coliseu no CCDM/UFRN. ....	125
<b>Figura 47:</b> Jurados explicando as regras da Batalha do Coliseu no CCDM/UFRN.....	125
<b>Figura 48:</b> Seletiva estadual para a fase regional do Duelo de <i>MCs</i> Nacional.....	127
<b>Figura 49:</b> Participação de <i>MCs</i> que frequentam a Batalha do Coliseu na seletiva. ....	127
<b>Figura 50:</b> Apresentação de grupo musical na seletiva estadual do Duelo de <i>MCs</i> .....	128
<b>Figura 51:</b> Retorno da Batalha do Coliseu em 2022. ....	129
<b>Figura 52:</b> Apresentação de grupo musical no retorno da Batalha do Coliseu. ....	129
<b>Figura 53:</b> Batalha do Coliseu com estrutura de som, tenda e iluminação adequados.....	130
<b>Figura 54:</b> Vista do público para o palco da Batalha do Coliseu. ....	148
<b>Figura 55:</b> Foto do vencedor com a “chave” do dia no corredor do Setor II para se abrigar da chuva.....	148
<b>Figura 56:</b> Detalhe da chave do dia nas mãos do <i>MC</i> vencedor.....	149

## **LISTA DE TABELAS**

<b>Tabela 1:</b> Batalhas de <i>rap</i> do RN com datas das seletivas para as batalhas filiadas à CDB. ....	65
<b>Tabela 2:</b> Batalhas de <i>rap</i> observadas no Campus Central da UFRN em Natal. ....	87
<b>Tabela 3:</b> Lista de informantes voluntárias, siglas e datas das entrevistas. ....	90

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE O RAP.....</b>	<b>15</b>
2.1 O movimento cultural <i>hip-hop</i> .....	16
2.2 <i>Rap</i> : um desdobramento do <i>hip-hop</i> .....	27
2.2.1 <i>Mainstream, underground e outras tendências no rap</i> .....	28
2.2.2 <i>Identidade feminina no rap</i> .....	31
2.3 O <i>rap</i> e as mídias .....	34
2.3.1 <i>Definindo as bases da relação: o rap na mídia</i> .....	35
2.3.2 <i>Representações do rap na mídia brasileira</i> .....	37
2.3.3 <i>O rap no contexto das novas mídias</i> .....	43
2.4 <i>Rap</i> e educação formal.....	47
2.5 Batalhas de <i>rap</i> .....	56
<b>3 APROXIMAÇÕES TEÓRICAS .....</b>	<b>67</b>
3.1 Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados .....	69
3.2 Linhas abissais e ecologia de saberes .....	70
3.3 Culturas híbridas e choques culturais .....	75
3.4 Capital cultural.....	78
3.5 O estranho na sociedade pós-moderna.....	80
<b>4 CAMINHOS METODOLÓGICOS.....</b>	<b>83</b>
4.1 Observação sistemática.....	86
4.2 Entrevistas semiestruturadas e questionário .....	89
4.3 Análise do discurso .....	91
4.4 Cartografia simbólica.....	94
<b>5 BATALHA DO COLISEU .....</b>	<b>98</b>
5.1 Espaços de realização das atividades.....	100
5.1.1 <i>Anfiteatro do Setor II (Coliseu)</i> .....	100
5.1.2 <i>Centro de Convivência Djalma Marinho (CCDM)</i> .....	105
5.1.2 <i>Estacionamento da Praça Cívica (UFRN)</i> .....	107
5.2 Perfil socioeconômico dos agentes participantes.....	108
5.3 Práticas sociais realizadas nos espaços.....	117
5.4 Construções narrativas nos discursos predominantes .....	130
<b>CONSIDERAÇÕES .....</b>	<b>151</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>154</b>

## 1 INTRODUÇÃO

“Não basta seguir o caminho, é preciso que saibamos dar valor à caminhada, pois não é o fim que nos marca, mas a jornada que nos fortifica.”

(Patrícia Regina de Souza)

*Rap* é uma expressão do inglês, "rhythm and poetry" e pode ser traduzida como “ritmo e poesia”. De acordo com a socióloga estadunidense Tricia Rose (1996), o *rap* é uma forma de expressão musical originária do movimento cultural *hip-hop* e combina narrativas orais e rimadas com batidas eletrônicas rítmicas. O etnomusicólogo estadunidense Emmett G. Price III (2006), por sua vez, destaca o papel do elemento *MC* nos eventos que originaram o movimento *hip-hop*. De acordo com Price (2006), a princípio, os *MCs* se reservavam à tarefa de animar o público que frequentava os bailes de *hip-hop*, atuando como “mestres de cerimônia”, daí a origem da sigla. No entanto, o autor ressalta que o papel dos *MCs* foi gradativamente adquirindo destaque, ao passo que começaram a elaborar rimas e criar uma conexão mais intrínseca com o público, que passou a despertar mais o interesse por esse tipo de interação. Nesse contexto, *DJs* (disco-jóqueis) e *MCs* (mestres de cerimônia) passaram a produzir músicas juntos, dando origem ao que hoje conhecemos como *rap* (PRICE, 2006).

O presente trabalho tem como objetivo principal investigar as batalhas de *rap* como formas de comunicação popular de caráter contra-hegemônico. Considerando suas motivações e ideologias políticas, como um movimento que gera práticas comunicacionais que vão contra os processos históricos de dominação social. Para isso, propomos uma adaptação da “cartografia simbólica”, uma teoria do próprio sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2002), a fim de elaborar um mapa analítico-descritivo capaz de cartografar as práticas socioculturais e discursivas provenientes das atividades realizadas pela Batalha do Coliseu, bem como suas interações com o meio ao qual está inserido, uma vez que se trata de uma manifestação cultural que acontece dentro do ambiente universitário.

Para alcançar o objetivo principal proposto acima, foram definidos como objetivos específicos necessários a esta pesquisa: contextualizar historicamente o *rap*, considerando seu caráter sociocultural, bem como sua relação com as mídias e o ensino formal; discutir conceitos que viabilizem uma compreensão acerca dos aspectos socioculturais inerentes ao *rap* e à realização de batalhas de *rap*; e analisar sistematicamente as implicações socioculturais da

realização de batalhas de *rap* no contexto dos ambientes universitários, considerando o caso da Batalha do Coliseu.

O que se busca com a presente pesquisa é solucionar a seguinte pergunta-problema: como o ambiente universitário influencia as práticas sociais e discursivas em batalhas de *rap*? Com isso, também se tem como expectativa, dialogar com os sujeitos e saberes da cultura envolvida, evitando ao máximo observá-los como meros objetos de pesquisa, e sim em caráter de equanimidade, no qual ambas as partes podem aprender e dialogar uma com a outra. Na melhor das hipóteses, a intenção aqui é também contribuir com esses sujeitos e com iniciativas semelhantes que proponham a integração de saberes de origens e características distintas no interior do ambiente acadêmico. Para alcançar tais metas propostas por este trabalho, estruturamos suas etapas e dividimos em capítulos, que serão descritos a seguir.

O primeiro capítulo deste trabalho faz uma breve contextualização sobre a historicidade do *rap*, considerando os aspectos sociais e políticos vinculados ao *hip-hop*, movimento cultural que deu origem ao estilo musical. Para isso realizamos pesquisas bibliográficas para reunir dados acerca da origem do movimento cultural *hip-hop*, bem como o contexto social em que surgiu, suas principais formas de expressão e os primeiros grupos de *rap* que começaram a surgir. Logo após, falamos sobre o *rap* e suas principais tendências de distribuição, seguido de uma breve análise sobre a representatividade feminina no *rap*. Em seguida, abordamos a relação do *rap* com as mídias, considerando suas representações, e com as instituições de ensino formal, identificando dificuldades, mas também iniciativas em direção ao estreitamente dessa relação. Por fim, caracterizamos o fenômeno social que define o objeto de estudo da nossa pesquisa, as batalhas de *rap*, classificando suas formas de realização e práticas em comum, seguido de uma breve contextualização com a realização de batalhas de *rap* na cidade de Natal (RN).

O capítulo seguinte reúne as aproximações teóricas realizadas através de estudos bibliográficos e análises das leituras buscando suas relações com os fenômenos sociais recorrentes das práticas sociais investigadas neste estudo. Para construir o embasamento teórico, recorremos a Luiz Beltrão (1971; 2001) para caracterizar o processo comunicacional que foi percebido na batalha de *rap*, através da teoria da folkcomunicação. As teorias das “linhas abissais” e “ecologia de saberes”, do sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2007), foram utilizadas neste trabalho para compreender os tensionamentos dos sistemas de dominação percebidos nas interações entre os agentes envolvidos nas batalhas. No campo conceitual da cultura, recorremos às contribuições de Néstor García Canclini (2019) para abordar a questão

das “hibridações culturais” e Homi Bhabha (1998) para tratar dos “choques culturais”, fenômenos identificados no contexto estudado por esta pesquisa. Por fim, no campo da sociologia, são discutidas as teorias do “capital cultural” e do “estranho” na sociedade pós-moderna, dos sociólogos Pierre Bourdieu (1998) e Zygmunt Bauman (1998), respectivamente, buscando relacioná-las com as interações sociais observadas na Batalha do Coliseu.

No capítulo sobre os caminhos metodológicos, esclarecemos o conjunto de técnicas e métodos e de coleta e interpretação de dados utilizadas nesta pesquisa. É nesse capítulo que caracterizamos os tipos de pesquisa científica que classificam este trabalho. Por fim, temos um capítulo dedicado ao nosso objeto de estudo, a Batalha do Coliseu, no qual definimos quatro principais categorias de análise e apresentamos os resultados obtidos através do uso dos métodos e técnicas descritos no capítulo anterior. Ao final do trabalho conclui-se que os objetivos desta pesquisa foram alcançados, esclarecendo o questionamento gerado pela pergunta problema, ao identificar indicadores de mobilização política e social através das práticas socioculturais engajadas nos eventos observados, caracterizando os processos comunicativos provenientes de tais atividades como processos de comunicação de caráter contra-hegemônico. Ainda que, percebe-se também a necessidade de estudos mais aprofundados sobre o tema a fim de investigar mais a fundo as motivações e referenciais simbólicos presentes nesses contextos.

## 2 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE O *RAP*

*“A maioria das pessoas hoje em dia não conseguem nem definir em palavras o hip-hop. Elas não conhecem toda a cultura que há por trás disso.”*

*(Afrika Bambaataa)*

Neste capítulo, será feita uma breve contextualização sobre o *rap*, compreendendo sua origem, difusão e integração com projetos e iniciativas de mobilização social. Sendo o *rap* um desdobramento do *hip-hop*, abordaremos o contexto social em que o *hip-hop* e, por conseguinte, o *rap* surgiram e se popularizaram, bem como suas relações com a indústria cultural e as mídias de massa. Também serão apresentados exemplos de iniciativas integrativas entre práticas do *rap* e metodologias tradicionais de educação formal, para então discutir o que são e como se caracterizam as batalhas de *rap*.

O primeiro subcapítulo será dedicado à contextualização histórica do surgimento do *hip-hop*, movimento cultural que deu origem ao gênero musical *rap*. Para isso, nos baseamos em diferentes autores como os(as) sociólogos(as) Tricia Rose (1994), José Carlos Gomes da Silva (1999) e Maria Eduarda Araújo Guimarães (1999); os(as) jornalistas Marcos Antônio Zibordi (2015), Mark Skillz (2014), além de Janaina Rocha, Mirella Domenich & Patrícia Casseano (2001). Também utilizamos como referência o educador físico Daniel Bidia Olmedo Tejera (2013), a pedagoga Elaine Nunes de Andrade (1999), o crítico musical Nelson George (2004), o etnomusicólogo Emmett G. Price III (2006) e a curadora de moda N. J. Stevenson (2012). As contribuições desses autores fundamentaram o conteúdo deste subcapítulo e fornecendo elementos informativos e analíticos essenciais para a compreensão do contexto sociocultural no qual o *rap* surgiu, bem como suas implicações na sociedade.

No segundo subcapítulo, iremos nos ater ao *rap*, uma das formas de expressão do *hip-hop*, utilizando como referências, os textos dos professores universitários David Toop (2000), Mickey Hess (2007) e Adam Bradley & Andrew DuBois (2010); da antropóloga Jaqueline Lima Santos (2019), os(as) historiadores(as) Micael Herschmann (2005) e Maria Aparecida da Silva (1999), as sociólogas Gayatri Spivak (2010) e Patricia Hill Collins (2006), etnomusicóloga Kyra Gaunt (2003), bem como as contribuições da comunicóloga Thífani Postali (2020), e da socióloga Denise Carvalho dos Santos Rodrigues (2017). No terceiro subcapítulo, traremos a discussão sobre o *rap* através da perspectiva das mídias e suas relações. Para a construção deste subcapítulo nos baseamos em autores como os professores universitários Francisco Carlos

Guerra de Mendonça Júnior (2014, 2020) e S. Craig Watkins (2005), além dos(as) já supracitados(as) autores(as) Guimarães (1999), Rose (1994) e Herschmann (2005).

O quarto subcapítulo será dedicado a uma análise da utilização do *rap* como instrumento de educação formal e sua relação com as instituições e espaços de ensino. Para tanto, somamos as contribuições dos autores já citados, elucidações de outros autores, como o professor estadunidense James Braxton Peterson (2016), o jornalista brasileiro Marcos Antonio Zibordi (2015) e o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1989). No quinto e último subcapítulo, focamos especificamente nas batalhas de *rap*, buscando compreender suas origens e adaptações, através da discussão de textos como os do antropólogo brasileiro Ricardo Indig Taperman (2011), a professora de letras Rôssi Alves (2013) e a arquiteta e urbanista potiguar Sarah Esli de Lima Souza (2019). Através do cruzamento dessas fontes com notícias jornalísticas e outras informações reunidas com buscas realizadas em páginas na internet e consultas pessoais a figuras relevantes no cenário *hip-hop* local, foi possível traçar um breve apanhado sobre a atuação de batalhas de *rap* no estado do Rio Grande do Norte e, mais especificamente, na cidade de Natal, capital do estado.

## 2.1 O movimento cultural *hip-hop*

Neste subcapítulo, iremos nos ater ao surgimento do *hip-hop*, enquanto movimento cultural, bem como sua relação com as questões de raça, gênero e luta de classes, para depois compreender como esse movimento se estruturou e expandiu suas formas de expressão – principalmente o *rap* – para além da realidade local onde surgiu, tornando-se um movimento cultural difundido mundialmente. É importante compreender que o *rap* é um gênero musical oriundo do *hip-hop*, um movimento cultural mais abrangente. De acordo com a socióloga estadunidense Tricia Rose (1994), o *hip-hop* surgiu em meados dos anos 1970 no bairro do Bronx, periferia de Nova Iorque, Estados Unidos.

De acordo com o sociólogo brasileiro José Carlos Gomes da Silva (1999), o *hip-hop* surgiu como um movimento artístico-político entre jovens afro-americanos e caribenhos que viviam nos guetos em meio ao cenário de violência, desemprego e conflitos entre gangues que assolavam os bairros periféricos da metrópole nova-iorquina naquela época. Nesse contexto, Silva (1999) destaca a existência de gangues e as chamadas “posses” como principais formas de convivência entre os jovens da periferia. No entanto, o autor pontua que, enquanto as gangues promoviam violência no bairro e guerras entre grupos rivais, realizando assaltos e

intimidando inimigos, as posses já eram pacíficas e tiveram papel fundamental na concepção do movimento *hip-hop*. De acordo com o autor:

É nesse plano mais particular, relativo ao bairro, que os jovens se estruturam mediante as festas de rua, as *crews* ou *posses*. As posses constituíram-se como espaço próprio pelo qual os jovens passaram não apenas a produzir arte, mas a apoiar-se mutuamente. Diante da desagregação de instituições tradicionais, como a família, e a falência dos programas sociais de apoio, as *posses* consolidaram-se no contexto do movimento *hip-hop* como uma espécie de “família forjada” pela qual os jovens passaram a discutir os seus próprios problemas e a promover alternativas no plano da arte. No contexto norte-americano as posses constituem-se como o oposto às gangues, que são também grupos juvenis de apoio, que, não obstante, promoviam a violência entre os iguais (SILVA, 1999, p.27, grifo do autor).

Conforme observa o educador físico brasileiro e pesquisador em ciências da motricidade Daniel Bidia Olmedo Tejera (2013), nesse contexto de vulnerabilidade e desamparo social (Figura 1) emergiu uma “criatividade e disposição desses jovens diversos a criarem e organizarem manifestações a favor das mudanças que eles acreditavam ser necessárias para aquela ocasião” (p. 22). Silva (1999) observa então que, reunidos no âmbito das posses, esses jovens foram gradativamente substituindo a rivalidade das ruas, provocada pelos conflitos entre gangues, pelas disputas no plano simbólico, através da arte. O autor menciona as festas de rua, ou *block parties*, que começaram a surgir no Bronx como alternativa de lazer e reflexão entre os jovens, onde formas de expressão como música, dança e grafite começaram a ser utilizados como instrumentos de conscientização política.



**Figura 1:** Homem anda sobre os escombros do bairro do Bronx, Nova Iorque.  
Fonte: Owen Franken, 1976.

O grafite, de acordo com professora universitária brasileira Elaine Nunes de Andrade (1999), é uma forma de arte visual que surgiu a princípio “para demarcar o território de ação de determinado grupo, mas ultrapassou os guetos e passou a embelezar a cidade nova-iorquina”

(p. 87). De acordo com a autora, o grafite possui uma intenção de protesto que o difere das pichações, pois seus desenhos “revelam dor, exaltação do grupo, repúdio a uma forma de opressão” (ANDRADE, 1999, p. 87). Além de assinarem seus nomes artísticos – ou *tags* – a autora ressalta que os grafiteiros também se expressam por meios de letreiros e painéis elaborados nas paredes da cidade e superfícies do metrô, colorindo a paisagem urbana com mensagens de otimismo e nomes de grupos<sup>1</sup>. Na figura a seguir, exemplos de grafites no metrô de Nova Iorque, com mensagens como “*do the right thing!*” e “*justice is adequate!*” – traduzidas como “faça a coisa certa!” e “justiça é adequado!”, respectivamente – e referências a *crews* como os Cold Crush Brothers, do Bronx (Figura 2).



Figura 2: Grafites no metrô de Nova Iorque.

Fonte: *The Guardian*, 2014.

Interessado inicialmente pelo grafite, conforme relata o escritor e crítico musical estadunidense Nelson George (2004), o jovem imigrante jamaicano Kool Herc (Clive Campbell) começou a frequentar as posses, mas logo passou a promover suas próprias *bloc parties* (Figura 3), onde colocou em prática sua técnica de utilizar dois toca-discos reproduzindo discos idênticos simultaneamente, de forma que era possível destacar e repetir infinitamente o momento mais impactante da batida musical, chamado de *break beat*, ou apenas *break*<sup>2</sup>. Essa

<sup>1</sup> DICING with death: the original New York graffiti artists – in pictures. **The Guardian**, Londres, 5 set. 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/sep/05/original-new-york-graffiti-artists-in-pictures>>. Acesso em 25 fev. 2022.

<sup>2</sup> Um exemplo de música com *break beat* é “*Give it Up or Turn it a Loose*” (aos 4:57) de James Brown (GEORGE, 2004).

técnica ficou conhecida como “*Merry-Go-Round*”<sup>3</sup>. Os jovens que se aglomeravam para dançar, embalados no ritmo da seleção de *funk* e *soul music* afro-americana de Kool Herc, logo foram batizados pelo *DJ* de *breakers*, ou *b-boys* e *b-girls*, pois dançavam ao som do *break*. Segundo consta nos noticiários, a primeira festa de Kool Herc nesses termos aconteceu em 11 de agosto de 1973, no salão de um prédio localizado na avenida Sedwick, 1520, bairro do Bronx, Nova Iorque<sup>4</sup>.



**Figura 3:** Exemplo de *bloc party*, festa com aparelhagem de som em quadra do Bronx.  
Fonte: Henry Chalfant, 1984.

A *break dance*, ou dança *break*, de acordo com Andrade (1999), tem seus movimentos robóticos e acrobáticos inspirados no “corpo debilitado dos soldados que voltavam da Guerra do Vietnã” (p. 87) e no movimento das hélices dos helicópteros utilizados no conflito. Segundo a autora, o objetivo era “mostrar o descontentamento dos jovens com relação à guerra” (ANDRADE, 1999. p. 87). No ambiente das festas, os *b-boys* e *b-girls* se revezavam, disputando uns com os outros, nos espaços abertos no meio da multidão, chamados de *cyphers*, para realizar suas performances provocativas<sup>5</sup> (Figura 4).

<sup>3</sup> KOOL Herc "Merry-Go-Round" technique. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (4 min.). Publicado pelo canal **GoodStuff79**. Disponível em: <<https://youtu.be/7qwm1-F7zKQ>>. Acesso em 5 mar. 2022.

<sup>4</sup> ALTMAN, M. Hoje na História: 1973 - Hip hop surge durante festa no Bronx, em Nova York. **Opera Mundi**, São Paulo, 11 ago. 2021. Disponível em: <<https://operamundi.uol.com.br/hoje-na-historia/37403/hoje-na-historia-1973-hip-hop-surge-durante-festa-no-bronx-em-nova-york>>. Acesso em 27 fev. 2022.

<sup>5</sup> GEORGE, C. Exploring the birth of the b-boy in 70s New York. **Vice**, Londres, 26 nov. 2018. Disponível em: <[https://i-d.vice.com/en\\_uk/article/ev3v4z/exploring-the-birth-of-the-b-boy-in-70s-new-york](https://i-d.vice.com/en_uk/article/ev3v4z/exploring-the-birth-of-the-b-boy-in-70s-new-york)>. Acesso em 25 fev. 2022.



**Figura 4:** *B-boys* performando ao som do *break* em festa de *hip-hop*.

Fonte: Ricky Flores, 1984

Por outro lado, conforme constatamos em George (2004), a origem dos movimentos da dança *break* pode estar relacionada também às gangues, que apostavam dinheiro em disputas de um tipo de dança chamada *Good Foot*<sup>6</sup>, inspirada em James Brow, renomado artista da música negra norte-americana. De acordo com o autor, as festas de Kool Herc, com suas aparelhagens inspiradas nos *sound systems* jamaicanos, atraiu o interesse de jovens como Grandmaster Flash (Joseph Saddler) e Afrika Bambaataa (Kevin Donovan) (Figura 5). Segundo George (2004), Grandmaster Flash era um jovem interessado em discos e circuitos de áudio que, não só conseguiu replicar, como aperfeiçoou a técnica de Kool Herc, consagrando-se como *DJ*<sup>7</sup>. Já Afrika Bambaataa era um ex-integrante de gangues que, inspirado nas *block parties* de Kool Herc, passou a promover encontros de grupos voltados para disputas de música, dança e grafite (GEORGE, 2004).

<sup>6</sup> GOOD Foot Dance / James Brown. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (1m43s). Publicado pelo canal '00s Grits & Soul. Disponível em: <[https://youtu.be/hR15r83B\\_zI](https://youtu.be/hR15r83B_zI)>. Acesso em 5 mar. 2022.

<sup>7</sup> GRANDMASTER Flash – Wildstyle. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (2m4s). Publicado pelo canal Roland. Disponível em: <<https://youtu.be/JHIIsNQ3eh2g>>. Acesso em 6 mar. 2022.



**Figura 5:** Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa e Kool Herc.  
Fonte: *Source Magazine*, 1993.

De acordo com o etnomusicólogo estadunidense Emmett G. Price III (2006), ao perceber a relação entre essas diferentes formas de expressão artística, Afrika Bambaataa decidiu uni-las e formar um novo conceito chamado *hip-hop*, que logo passou a ser considerado um movimento cultural, constituído pelos elementos *DJ*, *break dance*, grafite e *MC*. Segundo o autor, gradativamente os membros de gangues foram aderindo ao *hip-hop*. O desejo de Bambaataa era direcionar as disputas das ruas para o campo das artes, promovendo um clima de união e fraternidade entre os grupos (PRICE, 2006). Para isso, ele fundou a organização não-governamental *Zulu Nation* (Figura 6), que tinha como lema “Paz, Amor, União e Diversão”, considerado por ele como a base do autêntico espírito do *hip-hop*. A organização foi fundada em 12 de novembro de 1973, com o objetivo de inspirar jovens desprivilegiados e membros de gangues a usar forças criativas como meios de mudança de vida, utilizando o *hip-hop* como veículo para alcançar tal objetivo<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> HISTORY: Afrika Bambaataa forms Universal Zulu Nation, **Backyard Opera**, 11 out. 2020. Disponível em: <<https://www.backyardopera.com/music-17/2020/10/11/history-afrika-bambaataa-forms-universal-zulu-nation-587wp>>. Acesso em 27 fev. 2022.



THE UNIVERSAL ZULU NATION

DOUBLE X POSURE  
PHOTO BY PETE NICE  
CONTACT: [212] 757-2669

**Figura 6:** Publicidade da organização não-governamental *Zulu Nation*.  
Fonte: Pete Nice, 1990.

O DJ Afrika Bambaataa acredita que o *rap* sempre existiu, manifestando-se de diversas formas ao longo da nossa história, através de músicas que podem ser consideradas como similares ao *rap* em suas devidas épocas<sup>9</sup>. Esse pensamento é sustentado pela socióloga brasileira Maria Eduarda Araújo Guimarães (1999), quando argumenta que a maneira discursiva na qual o *rap* é construído, em que o cantor “na verdade parece estar falando” (p. 39), remete às tradições africanas dos relatos orais. A pedagoga brasileira Elaine Nunes de Andrade (1999) também corrobora com esse pensamento, ao afirmar que indícios de tradições culturais que podem ter contribuído para a origem do *rap* “podem ser encontradas entre a população historicamente escravizada tanto do Brasil quanto dos EUA” (p. 87). De acordo com a autora:

No Brasil, os ganhadores de pau, que vendiam água nas ruas de Salvador, utilizando-se do canto-falado em que o MC (mestre-de-cerimônia) conduzia o grupo. Nos EUA, houve os escravos das fazendas de algodão no sul do país, os *griots*, que também se utilizavam desse estilo de cantar. É um exemplo básico da transcendência negra: não importa onde estejam seus descendentes, há referências e culturas de origem africana que permanecem por gerações (ANDRADE, 1999, p. 87).

O jornalista brasileiro Marcos Antônio Zibordi (2015) explica que, apesar de ter surgido a partir da iniciativa de *DJs* como Kool Herc e Afrika Bambaataa, o papel dos *DJs* acabou

<sup>9</sup> DIEC, J. Afrika Bambaataa raps on early hip-hop. **Cornell Chronicle**, Ithaca, 29 nov. 2012. Disponível em: <<https://news.cornell.edu/stories/2012/11/afrika-bambaataa-raps-early-hip-hop-history>>. Acesso em 5 mar. 2022.

ficando em segundo plano em relação aos *MCs*, limitando-se a reproduzir os discos que tocavam nas festas. No entanto, o autor observa que logo os *DJs* passaram a ter mais relevância no movimento à medida que começaram a produzir sons próprios e explorar novas estéticas nas suas produções musicais.

Até então meros discotecários, os *DJs* passam a fazer experimentações como acelerar e retardar a rotação dos discos ou provocar ruídos pela fricção da agulha. Compõem a partir de colagens de trechos instrumentais fortemente ritmicos, novo método de selecionar um fragmento do vinil, de preferência sem a voz do cantor, e repeti-lo diversas vezes, criando outra narrativa sonora a embalar os dançarinos que acompanhavam essas sequências feitas de pedaços, de cortes, ou de *breaks*: eram os *break boys*, ou *b. boys*, com a designação feminina de *b. girls* (o nome da dança defendido pelos praticantes da cultura é especificamente *breaking*) (ZIBORDI, 2015, p. 21, grifo do autor).

Segundo o jornalista Mark Skillz (2014), um dos *DJs* que começou a se destacar nesse cenário foi o *DJ* Hollywood que, inspirado nos *DJs* de rádio, que falavam enquanto a música era tocada, passou a elaborar rimas que eram faladas durante a reprodução de seus discos. O *DJ* Hollywood se considera um forte influenciador, pois considera que ninguém antes dele integrou o microfone ao toca-discos da maneira que ele fez, apesar de reconhecer que existiram *rappers* na música antes dele. O único reconhecimento público pelas contribuições do *DJ* Hollywood para o *rap* foi através do prêmio “*Hip-Hop Honors*”, do canal *VH1*, concedido em 2005. De uma forma geral, muitas vezes o *DJ* Hollywood deixa de ser citado em contextualizações históricas sobre o *rap*. Isso pelo motivo de muitos pioneiros do movimento o considerarem um *DJ* de *disco music* e não necessariamente de *hip-hop*<sup>10</sup>.

É o caso dos próprios *DJs* Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash, conforme podemos verificar em George (2004). Embora exista uma discussão sobre quem foram os primeiros *rappers* no movimento *hip-hop*, os *DJs* precursores do movimento compartilham da mesma visão sobre o *DJ* Hollywood: que ele era um *DJ* mais voltado para o *disco*. De acordo com o *DJ* Grandmaster Flash (*apud* GEORGE, 2004), as primeiras pessoas que ele viu falar ao microfone durante as músicas e entreter o público, não necessariamente sincronizados com a batida, foram nas festas de Kool Herc, como por exemplo Coke La Rock (Figura 7), que muitas vezes atuava como *MC* em discotecagens do próprio Kool Herc. Segundo o *DJ* Kool Herc,

---

<sup>10</sup> SKILLZ, M. DJ Hollywood: The Original King of New York. **Cuepoint**, 19 nov. 2014. Disponível em <<https://medium.com/cuepoint/DJ-hollywood-the-original-king-of-new-york-41b131b966ee>>. Acesso em 5 mar. 2022.

frases e gírias comuns utilizadas entre os moradores do bairro eram faladas ao microfone, como se estivesse falando com um amigo no meio da plateia (GEORGE, 2004).



**Figura 7:** MC Coke La Rock e DJ Kool Herc.  
Fonte: *Universal Hip Hop Museum*, 1980.

O DJ Afrika Bambaataa (*apud* GEORGE, 2004) complementa que, quando os *MCs* começaram a rimar, foi por influência de um grupo formado pelo DJ Grandmaster Flash, inicialmente com os *MCs* Keith Cowboy, Kidd Creole e Melle Mel. De acordo com o DJ Grandmaster Flash (*apud* GEORGE, 2004), foi o *MC* Cowboy que introduziu frases como “Joguem suas mãos pro ar!”, “Batam palmas na batida!” e “Alguém grita aí!”, com uma voz poderosa que demandava atenção do público, já os irmãos Kidd Creole e Melle Mel foram os primeiros a adicionar um caráter poético às suas rimas, além de apresentar uma fluidez que lhes permitia complementar as frases um do outro. O DJ ressalta que, juntamente com Coke La Rock, eles foram os “primeiros técnicos da rima” (GEORGE, 2004, p. 52) em seu grupo, antes da entrada dos *MCs* Mr. Ness/Scorpio e Rahiem, que chegaram depois para integrar o quinteto que ficou conhecido como Grandmaster Flash & The Furious Five (Figura 8):



**Figura 8:** *Flyer de apresentação de Grandmaster Flash & The Furious Five no clube Twin City Roller Rink, 10/9/81.*

Fonte: Johan Kugelberg *hip-hop collection*, Cornell University Library, 1981.

Conforme observa Andrade (1999), embora o *hip-hop* englobe também as formas de expressão a dança *break* e o grafite, foi através da música *rap* que o movimento desenvolveu seu meio artístico mais expressivo. De acordo com Price (2006) através da *Zulu Nation*, tornou-se possível mudar gradativamente a realidade social do seu bairro. O autor ressalta que, no final dos anos 1970, o *hip-hop* já era um dos movimentos culturais com mais adeptos nas periferias de Nova Iorque, que posteriormente foi se expandindo para outras regiões dos Estados Unidos. Segundo Silva (1999), à medida que os elementos centrais do movimento *hip-hop* foram sendo constituídos, foram também desterritorializados, se espalhando pelas grandes metrópoles mundiais.

Pelos meios de comunicação, TV, cinema, rádios, indústria fonográfica, redes de computadores etc., os jovens de diferentes metrópoles integram-se ao movimento hip hop. Desde então passaram a reinterpretar a realidade particular por eles vivida orientados por símbolos e práticas culturais elaboradas externamente. É o que hoje se verifica com a segunda geração de descendentes de africanos na França, com os jovens turcos na Alemanha e com os jovens excluídos nos bairros periféricos de São Paulo e cidades-satélites de Brasília (SILVA, 1999, p.28).

Price (2006) considera que, com sua globalização, o *hip-hop* se tornou o movimento negro mais importante do mundo, por expandir a causa negra globalmente, mesclando arte e consciência política adaptando-se às questões de cada localidade. Isso vai ao encontro do pensamento de Rose (1994) que, por sua vez, destaca que o *rap* levanta uma série de questões sobre cultura e música popular, pois aborda uma série de problemas sociais, culturais e políticos da sociedade contemporânea. De acordo com Rose (1994), as formas de expressão e linguagens desenvolvidas no *hip-hop* construíram um imaginário discursivo e simbólico capaz de dialogar com as grandes massas sobre as dinâmicas sociais, positivas e negativas, vividas pelas comunidades negras nas periferias dos grandes centros urbanos.

Devido à atitude e estilo bastante distintos adotados pelos *hip-hoppers*, não demorou muito para que o mercado da moda também se apropriasse desses elementos para lucrar. Os agasalhos, bonés, tênis, bermudas largas, camisetas com frases ou estampas de líderes e músicos negros, que facilmente identificam os integrantes do movimento em qualquer lugar do mundo, logo viraram tendência também entre jovens não negros e de classe média, que passaram a se identificar e se expressar através dos elementos culturais do *hip-hop* (GUIMARÃES. 1999). De acordo com Stevenson (2012, p. 244), “não foi só a linguagem que fez parte do estabelecimento da cultura *hip-hop*, mas também um código de vestuário dotado de padrões que significavam pertencimento ao grupo”.

Com a ascensão do *hip-hop* e sua consequente popularização, tanto no mercado como na mídia, alguns militantes foram se afastando cada vez mais de sua premissa inicial de promover uma “consciência coletiva”, para então satisfazer as demandas do mercado. Price (2006) explica que, para conter isso, Afrika Bambaataa, através da organização *Zulu Nation*, propôs a adição de um quinto elemento ao movimento: o *overstanding*<sup>11</sup> (“exagero de conhecimento” em tradução livre). Para Bambaataa, seria necessário resgatar a avidez por conhecimento que motivaram inicialmente a criação do *hip-hop*. Apesar de não considerar o

---

<sup>11</sup> Um neologismo a partir do termo em inglês *understanding*, que significa compreensão ou entendimento. Bambaataa subverteu o prefixo *under* (sub, por baixo), substituindo-o por *over* (sobre, por cima).

lucro como objetivo final algo necessariamente ruim, o *DJ* considerava a busca excessiva por esse lucro como um fator determinante para a desvirtuação do movimento para com seus objetivos originais (PRICE, 2006).

De acordo com Andrade (1999), além de promover a educação política e o direito à cidadania, o *hip-hop* também se mostrou uma expressiva ferramenta de complementação à educação formal de seus participantes, com início nas atividades realizadas nas posses, como ações pedagógicas em grupo visando “pleitear direitos, atingir objetivos e intervir nas relações sociais” (p. 89). A movimentação desses jovens em torno da cultura *hip-hop* e, mais precisamente do *rap*, possibilitou “a garantia de superar a crise social com fatos como desemprego, as dificuldades escolares, e a perseguição dos policiais” (p. 90). Nas ações pedagógicas, os grupos jovens desenvolvem estratégias para superar os fatores da exclusão, fortalecendo sua identidade étnica e reafirmando “sua capacidade de apresentar ideias, compartilhar opiniões e sugerir mudanças sociais” (p. 91).

Nesse subcapítulo pudemos nos familiarizar com o contexto social crítico no qual o movimento cultural *hip-hop* surgiu e como suas formas de expressão, principalmente o *rap*, apresentam relações com as tradições dos povos negros escravizados e trazidos para as Américas, fazendo dessa cultura negra parte importante de um imaginário social de ligação na diáspora. Pudemos compreender também aspectos relacionados aos objetivos do movimento que, através de suas mobilizações e instituições, buscava promover união, cultura e conscientização entre os jovens negros e menos favorecidos das periferias. Também citamos agentes importantes no processo de constituição do movimento, como os *DJs* Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash. Vimos também que existe uma discussão sobre quem foi o primeiro *rapper* no movimento *hip-hop* e a contribuição do *DJ* Hollywood nesse processo, apesar de os *DJs* citados anteriormente ressaltarem que este último se trata de um *DJ* de *disco music*, portanto, não o consideram um integrante do *hip-hop*, apesar de reconhecerem seu talento e trabalho com as rimas. Isso dá indícios de que, apesar de ser um movimento com objetivos bem definidos, o *hip-hop* também apresenta suas ambiguidades, conforme veremos mais detalhadamente no próximo subcapítulo.

## 2.2 Rap: um desdobramento do *hip-hop*

Após levantar questões básicas acerca do surgimento do movimento cultural *hip-hop*, neste subcapítulo iremos nos ater aos aspectos das negociações da música *rap* no seu processo

de disseminação, entendendo-a como um desdobramento do *hip-hop*. Para isso precisamos retomar a discussão do final do subcapítulo anterior, quando os primeiros grupos de *rap* começaram a surgir. Conforme vimos em George (2004), o DJ Afrika Bambaataa defende que os primeiros *rappers* do movimento *hip-hop* foram os *MCs* que rimavam e se apresentavam junto com os *DJs* nas festas de *hip-hop* do Bronx como as do DJ Kool Herc. Para Price (2006), a notoriedade dada à música *rap* vem do fato de esta ser a forma de expressão que detém o poder da palavra, tornando-se uma espécie de porta-voz para movimento.

### *2.2.1 Mainstream, underground e outras tendências no rap*

De acordo com Price (2006), foi a partir da décadas de 1980 e 1990 que as gravadoras começaram a se interessar pelo *rap*, mais do que pelos demais elementos do *hip-hop*, o que deu início a um dos debates mais predominantes até hoje no movimento: entre os que defendem o *rap underground* como forma de expressão que carrega a verdadeira essência do movimento e os que se integram ao mercado *mainstream* do entretenimento e da indústria cultural, assinando com grandes gravadoras, fechando contratos de publicidade, fazendo aparições em meios como televisão, rádio e revistas. Segundo o autor, as gravadoras passaram a dar mais destaque aos *MCs* – em detrimento de outros artistas do movimento, como *DJs*, grafiteiros e *breakers* em suas produções, o que ficou mais evidente com o surgimento do *gangsta rap*, onde figuras como *b-boys*, *b-girls* e grafiteiros são menos visibilizadas, apesar de popularizar o papel da produção musical dos *DJs*.

De acordo com Rose (1994), o estilo *gangsta rap* surgiu em Los Angeles, na Costa Oeste dos Estados Unidos, popularizado inicialmente pelo *rapper* Ice-T e caracterizado por narrar as experiências e fantasias relacionadas ao cotidiano dos jovens negros e pobres dos subúrbios da cidade, evidenciando a violência e os conflitos entre gangues, o que acabou encorajando o surgimento de outros artistas como Ice Cube, Too Short, Dr. Dre, Ezy-E, Snoop Dogg e grupos como NWA, Compton's Most Wanted, WC and the Maad Circle, South Central Cartel. Em um contexto geral, Rose (1994) considera que as articulações muitas vezes contraditórias do *rap* não indicam uma falta de clareza intelectual no movimento, uma vez que essas divergências são naturais em processos dialéticos que oferecem mais de um ponto de vista social, cultural ou político.

O debate sobre *mainstream* e *underground* também levanta questões sobre a noção que os *rappers* têm do *hip-hop* enquanto movimento e a necessidade de uma coerência da

integridade, postura e autobiografia dos artistas com os ideais do movimento. Segundo o autor, muitas letras questionam tanto a estrutura da indústria fonográfica e a própria carreira de *rappers*, quanto a noção do que é “*hip-hop* de verdade” e “*MCs* de verdade” (p. 22). Segundo o autor, criou-se também uma tensão comercial entre os termos *hip-hop* e *rap*, em que o termo *hip-hop* pode compreender toda uma cultura que vai além da música, incluindo também as artes do grafite e da dança *break*, ou até mesmo um estilo de vida, apesar de alguns *MCs* usarem o termo “*hip-hop music*” ou apenas “*hip-hop*” para se referirem à música *rap*. O autor ressalta que, em algumas letras, tanto o termo *rap* pode ser usado para se referir a músicas comerciais, quanto o termo *hip-hop* pode ser usado para se referir a músicas autênticas, ao mesmo tempo que alguns artistas fazem questão da distinção entre *rappers* e *MCs* ou *MCs* “de verdade” (HESS, 2007, p. 23).

Para Rose (1994), a inserção do *hip-hop* no mercado capitalista resultou em uma reconfiguração do movimento. Segundo a autora, com sua popularização, o *rap* passou a ser consumido não só entre os jovens negros da periferia, como também entre brancos de classes sociais mais abastadas, tornando-se a maior parte do público, fascinados pela diferença entre a construção social da cultura negra criada pelo pensamento hegemônico e as narrativas contidas nas músicas, consideradas por muitos, “proibidas”. A autora relata também que passaram a prevalecer letras que exaltavam a violência, sexo e consumo excessivo de drogas, bem como diminuiu o número de *rappers* com uma atitude mais consciente, preocupados com as questões sociais, em razão da maior popularidade e visibilidade dada aos *rappers* que apresentassem um discurso mais vendável. Guimarães (1999) corrobora com o pensamento de Rose (1994) ao apontar que, mesmo se tratando de uma forma de expressão que retrata a realidade da periferia, descrevendo um cotidiano em que a violência é uma presença constante, o *rap* conseguiu transpor as barreiras (físicas e simbólicas) que cercavam seus discursos e passou a ser valorizado na indústria cultural, mobilizando um mercado expressivo ao redor do mundo, se inserindo no mercado de bens culturais das classes média e alta e nos meios de comunicação de massa.

Ao realizar um estudo sobre o *rap* de Angola, a antropóloga brasileira Jaqueline Lima Santos (2019) identificou quatro principais subdivisões do gênero musical no país, sendo eles os *raps* considerados como de ascensão social, futurista, *mainstream* comercial e *mainstream* *underground*. Segundo a autora, os artistas da escola da ascensão social geralmente são oriundos de classes sociais populares que conseguem atingir grande popularidade e, apesar de

não fazerem grandes críticas às instituições e o regime vigente de Angola, tratam de temas sociais ao abordar suas trajetórias individuais, narrando momentos de pobreza e sofrimento vivenciados, bem como o acesso a bens de consumo proporcionado por suas carreiras, ressaltando sua própria ascensão social. Os futuristas, segundo a autora, são os artistas mais focados em questões subjetivas e suas inserções no mundo, buscando, através de reflexões sobre suas constituições enquanto sujeitos e a apresentação de um olhar crítico sobre o contexto em que vivem, propor perspectivas para o futuro e utilizar a produção musical e artística como uma forma de “transcender”. Nesse segmento a autora cita os artistas Kool Klever e Keita Mayanda.

O *mainstream* comercial, segundo Jaqueline Santos (2019), é o segmento que comprehende as produções elaboradas pelas instituições dirigidas pela chamada “burguesia nacional”. Nesse contexto, a autora relata que as narrativas se moldam conforme os interesses do mercado fonográfico angolano, com letras que celebram temas como ostentação, ego, festas, amor e disputas, mencionando grupos como Kalibrados, Zona 5, DJ Tafinha e Cage One. Segundo a autora, existem também os artistas do *mainstream underground* que, apesar de abordarem questões sociais e políticas, conseguem fazer com que seus discursos circulem em todos os espaços da sociedade angolana, vendo nisso uma estratégia para atingir públicos mais diversos e gerar um maior impacto social através de suas letras, mesmo que muitas vezes esses artistas sejam vítimas de boicote, censura e até mesmo perseguição política devido à sua postura antigoverno. Nesse cenário, a autora cita os exemplos Kid MC, Eva RapDiva e Yanick Afroman.

O historiador brasileiro Micael Herschmann (2005) observa que, apesar da atitude consciente proposta por muitos dos militantes mais antigos do *hip-hop*, com posicionamentos geralmente contra a violência e o uso de drogas ilícitas, muitos *rappers* apresentam discursos em suas letras muitas vezes contrários a esses posicionamentos, gerando uma tensão entre os membros que apresentam uma postura mais rígida. O autor também reflete sobre as relações de gênero no *hip-hop*, observando que as mulheres, mesmo que envolvidas nos processos, acabam ocupando papéis secundários, apesar de os homens não admitirem o machismo, muitas vezes velado, mas que também se manifesta de forma clara em discursos misóginos e xingamentos sexistas presentes em algumas das letras (HERSCHMANN, 2005).

### 2.2.2 Identidade feminina no rap

De acordo com a historiadora brasileira especializada em diáspora africana Maria Aparecida da Silva (1999), o protagonismo da mulher no *hip-hop* pode ser considerado mais expressivo no *rap*, sendo, portanto, menos percebido no *break* e, por conseguinte, no *gratife*, outras formas de expressão artística que também constituem esse movimento cultural. De acordo com a autora, algumas *hip-hoppers* afirmam que é muito mais fácil para uma mulher ser aceita como *breaker* (dançarina de *break*) do que respeitada como *rappers*, bem como o fato de haver diferenças substanciais no tratamento entre *b-boys* e *b-girls*. Enquanto os primeiros usam livremente roupas largas e são aplaudidos exclusivamente pela radicalidade de suas performances, as mulheres são encorajadas a usar roupas de lycra que denotam as formas físicas, arrancando assobios e aplausos da plateia majoritariamente masculina que muitas vezes são dirigidos a aspectos pessoais ou físicos da pessoa e não necessariamente à sua apresentação. A autora ainda considera que “em defesa da supremacia masculina no *rap*, os garotos inventam uma superproteção para as *rappers*” (SILVA, 1999, p. 96) ao mesmo tempo que hipersexualizam a figura feminina em suas letras.

Tricia Rose (1994) segue o mesmo pensamento ao considerar que o *rap* reflete o machismo da sociedade, visto na baixa representatividade feminina no movimento, principalmente em seu início, e na objetificação sexual das mulheres nas letras das músicas. A autora afirma que as letras presentes no *rap mainstream* nos Estados Unidos sustentam um discurso sexista ao mesmo tempo que isso é negado pelos *rappers*, que afirmam tratar as mulheres de acordo com seus padrões e valores morais. Por isso, ela lamenta o fato de esse discurso ser aceito, pois explora e controla a sexualidade feminina. Além disso, a autora considera que o *rap mainstream* trata as mulheres como inferiores, naturalizando sua pouca ocupação dos espaços sociais. Já os homens são tidos como líderes naturais e proveito das famílias, reforçando o patriarcado.

Na mesma linha, segue o pensamento da socióloga estadunidense Patricia Hill Collins (2006), que também observa a falta de protagonismo feminino no movimento *hip-hop*, argumentando que isso é um reflexo das estruturas patriarcais da sociedade. Por outro lado, a autora também defende que a expansão do *hip-hop* para além das fronteiras dos bairros de periferia fez com que sua mensagem transcendesse o provincialismo das universidades norte-americanas, atingindo, por exemplo, mulheres negras que apresentam dificuldades no acesso à educação universitária devido a uma barreira socioeconômica (COLLINS, 2006). De acordo

com Collins (2006), que estudou o feminismo negro no contexto do *hip-hop*, apesar de ser um movimento bastante heterogêneo, com bastante divergências entre mensagens, algumas mulheres negras conseguiram utilizar a popularização do movimento para reivindicar suas demandas e politizar outras mulheres negras, que talvez não teriam outra forma de conhecer o feminismo, além do *rap*.

A questão da falta de protagonismo feminino no *hip-hop* também é abordada pela etnomusicóloga estadunidense Kyra Gaunt (2003), destacando, por sua vez, que este não é um fenômeno observado apenas no *hip-hop*. Tal apagamento sofrido pelas mulheres nesses espaços, principalmente as mulheres negras, é abordado pela socióloga indiana Gayatri Spivak (2010), ao observar que as mulheres negras sofrem um duplo apagamento, por serem mulheres e negras. De acordo com a autora, numa sociedade que é igualmente sexista e racista, podem tanto um homem negro quanto uma mulher branca contribuir com esse apagamento, ao questionarem a legitimidade dessas opressões, ao invés de refletir sobre seus privilégios (SPIVAK, 2010).

Ainda nesse campo do pensamento, destacamos o trabalho da comunicóloga brasileira Thífani Postali (2020), que estudou as questões que permeiam o local social da mulher negra e suas representações em produções audiovisuais. A autora observa que, mesmo em produções que buscam questionar as relações sociais que reproduzem, acabam por corroborar com as narrativas dominantes, invisibilizando os problemas enfrentados pelas mulheres negras marginalizadas, inclusive as que são reconhecidas como líderes comunicadoras em suas determinadas localidades (POSTALI, 2020). Para a socióloga brasileira Denise Carvalho dos Santos Rodrigues (2017), os problemas enfrentados por esses grupos específicos são pautados por manifestações de racismo, preconceito e discriminação, motivadas por convicções ideológicas, religiosas, raciais, culturais, étnicas e esportivas, visando a exclusão social desses grupos, mesmo com após a implementação de todo um aparato jurídico antirracista ao Sistema de Justiça Criminal brasileiro.

No contexto do Brasil, o caso da assessoria de imprensa da *rapper* Karol Conká ter apresentado a artista como “pioneira da cena do *rap*” no país, enquanto ela participava do *reality show* Big Brother Brasil, da Rede Globo, em 2021, revelou que às vezes existe também uma falta de conhecimento sobre a participação das mulheres no *hip-hop* entre integrantes do próprio movimento ou produtores e demais profissionais envolvidos com a música *rap*. Isso porque a assessoria de Conká aparentemente ignorou ou parecia desconhecer o fato de que a artista

nasceu em 1986, quando *rappers* femininas como Rose MC, Rubia e Sharylaine já estavam em atividade no Brasil. Quando questionada sobre o ocorrido, Sharylaine lamenta, apesar de reconhecer a relevância do trabalho da *rapper* curitibana: “Falamos tanto da invisibilidade da mulher, aí você tem um apagamento histórico de mulheres que fizeram com que essa cultura acontecesse. [...] É inegável que Karol transcendeu os espaços limites que representantes femininas sobretudo negras tenham alcançado e ou alcançado, e neste sentido ela também figura como um divisor de águas”<sup>12</sup>.

Em 2022, o Google do Brasil fez uma homenagem a Dina Di que, assim como Sharylaine, é reconhecida como uma das pioneiras do *rap*. O texto que acompanha a publicação ressalta esse pioneirismo da *rapper*, exaltando seu papel na criação do grupo Visão de Rua – que ganhou Prêmio Hutúz em 2000 e 2001 como melhor grupo feminino, consagrando a artista como “Rainha do *Rap Nacional*” – além de sua contribuição para a reflexão sobre as duras realidades do sistema carcerário feminino no país. O texto destaca também que, após ter cumprido pena em regime de reclusão, a artista “visitou prisões para compartilhar sua música com mulheres encarceradas para inspirar uma transformação positiva e dar aos detidos esperança de um futuro melhor”<sup>13</sup>. A *rapper*, que faria 46 anos em 2022, faleceu no dia 20 de março de 2010, aos 34 anos, em condições precárias de saúde, devido a uma infecção hospitalar que contraiu semanas antes, ao dar à luz sua filha Aline<sup>14</sup>.



**Figura 9:** Homenagem do Google à *rapper* brasileira Dina Di, falecida em 2010.  
Fonte: Google, 2022.

Neste subcapítulo vimos que os primeiros grupos de *rap*, que surgiram a partir da junção de *DJs* e *MCs* desenvolveram técnicas para performar suas músicas em apresentações ao vivo,

<sup>12</sup> CARVALHO, I. Contra a invisibilidade histórica, Sharylaine rebate ‘pioneerismo’ de Karol Conká. **Brasil de Fato**, São Paulo, 14 fev. 2021. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2021/02/14/contra-a-invisibilidade-historica-sharylaine-rebate-pioneerismo-de-karol-conka>>. Acesso em 4 mar. 2022.

<sup>13</sup> 46º aniversário de Dina Di. **Google**, 19 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.google.com/doodles/dina-di-46th-birthday>>. Acesso em 4 mar. 2022.

<sup>14</sup> GOOGLE faz homenagem à Dina Di, pioneira do *hip-hop* brasileiro que faria 46 anos. **Isto É**, São Paulo, 19 fev. 2022. Disponível em: <<https://istoe.com.br/google-faz-homenagem-a-dina-di-pioneira-do-hip-hop-brasileiro-que-faria-46-anos/>>. Acesso em 4 mar. 2022.

popularizando o estilo de música *rap*, destacando-o em relação aos demais elementos de expressão artística do movimento *hip-hop*. Também vimos que, apesar de sua divulgação inicialmente alternativa, através de gravações de apresentações em fitas cassete e distribuição independente, a música *rap* também se inseriu no nicho das gravadoras, gerando discos que atingiram altos índices de venda no mercado fonográfico, resultando em mais visibilidade e retorno financeiro para artistas que apresentassem tais resultados. Observamos também que a inserção no mercado capitalista, de certa forma, reformulou o *hip-hop*, moldando as letras de *rap* para cada vez mais abdicar de debater questões sociais sérias para adotar um discurso mais ameno e se adequar aos interesses e restrições da indústria fonográfica. Além disso, ressaltamos as divergências no movimento e também entre *rappers* que, muitas vezes, se posicionam de maneira antagônica em seus discursos, o que gera uma pluralidade de falas tão diversas que consequentemente também acaba incluindo discursos questionáveis e igualmente preconceituosos. Nesse contexto, vimos também a questão da representação feminina no *hip-hop* e como as integrantes do movimento lidam com a opressão masculina, seja ela velada ou não, tanto dentro e quanto fora do movimento. Tendo em vista essas questões acerca da música *rap*, seu surgimento, popularização e também suas contradições, passaremos a discutir mais detalhadamente no próximo subcapítulo sobre a relação que esse estilo musical desenvolveu com as mídias massivas e como isso afetou na percepção do *rap* na sociedade.

### 2.3 O *rap* e as mídias

Neste subcapítulo iremos focar na relação que o *rap* desenvolveu com as mídias enquanto estabelecia sua rede de difusão, além de buscar identificar quais tensionamentos perpassam essa relação. Conforme observa a socióloga brasileira Maria Eduarda Araújo Guimarães (1999), inicialmente o *rap* mostrou-se um produto aparentemente pouco atraente para o mercado de bens culturais, devido à sua origem periférica e a violência presente em letras de músicas. Com efeito, por muito tempo, a mídia simplesmente ignorou ou restringiu-se a citar o *rap* apenas para enaltecer seu caráter violento, alegando que os grupos musicais disseminavam o gangsterismo. Não é por acaso que, segundo relata a autora, no decorrer de seu processo de difusão, o *rap* encontrou inúmeras dificuldades, exigindo de seus participantes trilhar caminhos alternativos para distribuição de suas produções fonográficas, como a criação de selos independentes, divulgação de músicas em rádios piratas e comunitárias, produção de fanzines sobre *rap*, além da articulação de um circuito alternativo de distribuição de discos em lojas e galerias dos centros das cidades.

### 2.3.1 Definindo as bases da relação: o rap na mídia

Nos Estados Unidos, Tricia Rose (1994) relata que no final da década de 1980 os artistas e grupos de *rap* começaram a gerar uma série de reações adversas entre as instituições de segurança pública, como a polícia, a exemplo do caso relacionado à música “*Fuck tha police!*”, lançada em 1988 pelo grupo de *gangsta rap* da cidade de Compton, Califórnia, NWA – *Niggas With Attitude*, traduzido como “Negros Com Atitude” – que foi uma das que mais gerou comoção entre as autoridades. Na letra, presente na segunda faixa do disco *Straight Outta Compton* (Figura 10), o grupo ofende a polícia e responsabiliza seus agentes pela opressão e morte da população negra.

***Fuck tha police!***  
(NWA, 1988, faixa 2)

*Fuck tha police!*  
*Comin' straight from the underground*  
*A young nigga got it bad 'cause I'm brown*  
*And not the other color some police think*  
*They have the authority to kill a minority*  
 [...]

Foda-se a polícia!  
 Diretamente do submundo  
 Um jovem negro se dá mal porque é marrom  
 E não de outra cor, assim pensa a polícia  
 Eles têm a autoridade pra matar uma minoria  
 [...]  
 (tradução nossa).



Figura 10: Capa do disco “*Straight outta Compton*”, lançado em 1988 pelo grupo NWA.  
 Fonte: Amazon, s.d.

De acordo com Rose (1994), a letra dessa música chamou a atenção das autoridades, em especial o oficial Milt Ahlerich, diretor assistente do *FBI* – sigla do Departamento Federal de Investigação dos Estados Unidos – que publicou uma carta oficial do departamento vinculando o aumento nos casos de violência à música do grupo e alegando preocupação com o incentivo à violência e desrespeito aos policiais que letras como essa supostamente propagavam. Segundo a autora, o pronunciamento do oficial do *FBI* gerou comoção entre as autoridades e recebeu o apoio dos demais agentes de lei, resultando em perseguição ao grupo e até mesmo a censura da música em cidades como Detroit, onde uma apresentação dos *rappers* chegou a ser interrompida em 1989 após eles cantarem os primeiros versos da letra<sup>15</sup>. O caso repercutiu na mídia após ser noticiado pela imprensa local que relatou o tumulto e consequências geradas pelo uso da força adotado pela polícia (Figura 11). Segundo consta em Rose (1994), o objetivo dos policiais era mostrar para as “crianças” que não se pode dizer “foda-se a polícia” em Detroit.

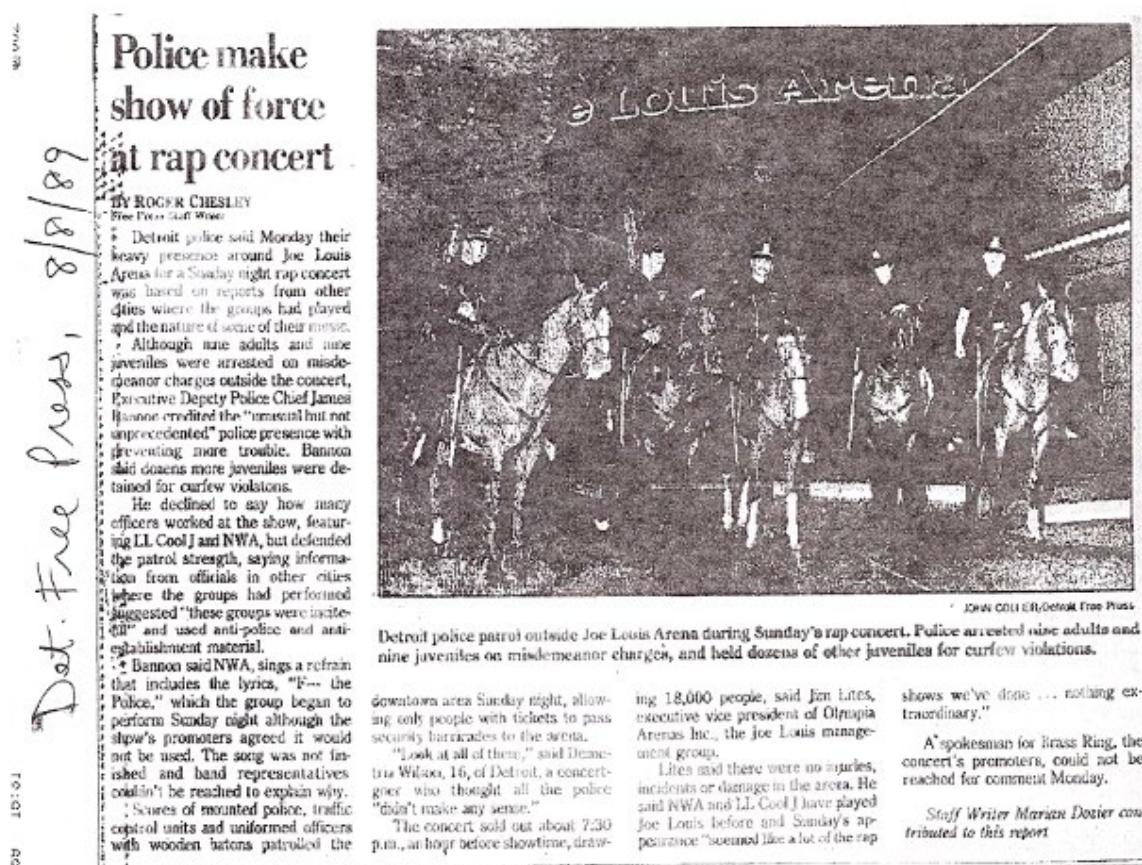


Figura 11: “Polícia faz demonstração de força em *show de rap*”, diz título do Detroit Free Press em 8/8/89.  
Fonte: John Collier, s.d.

<sup>15</sup> MARSH, D; POLLACK, P. Wanted for Attitude: The FBI Hates This Band. **The Village Voice**, Nova Iorque, 10 out. 1989. Disponível em: <<https://www.villagevoice.com/2020/09/02/crackdown-on-culture-the-fbi-hates-this-band/>>. Acesso em 17 mar. 2022.

### 2.3.2 Representações do rap na mídia brasileira

Já no Brasil, Maria Eduarda Guimarães (1999) afirma que o *rap* chegou não muito tempo depois de seu surgimento nos Estados Unidos, trazido pelo pernambucano, radicado em São Paulo, Nelson Triunfo, o “Nelsão”. Segundo relata a autora, Nelsão teve contato e se interessou pela *black music* norte-americana e formou o grupo de dançarinos Funk & Cia. que, posteriormente passou a dançar *break* e acabou levando o ritmo do *hip-hop* para lugares como a Praça da Sé e a Estação São Bento do Metrô em São Paulo. O primeiro programa de rádio brasileiro, destaca a autora, foi o Rap Brasil, que surgiu no início dos anos 1980 na rádio Metropolitana FM, apresentado pelo Dr. Rap. Apesar disso, conforme podemos verificar em Guimarães (1999), as mesmas condições de resistência foram oferecidas ao *rap* aqui no Brasil, tal qual nos Estados Unidos, presumidamente devido ao seu caráter periférico e a questão da violência abordada nas letras das músicas. Segundo a visão da autora, “por ser um discurso sobre a vida dos excluídos das periferias não há como não fazer referência à violência intrínseca a esta” (GUIMARÃES, 1999, p. 40).

No livro-reportagem “Hip-hop: A periferia grita”, publicado em 2001, as jornalistas brasileiras Janaina Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano buscam compreender como o *hip-hop* se tornou uma ferramenta de protagonismo para jovens da periferia aqui no Brasil. Conforme observam as autoras, por se tratar de um movimento social baseado em uma série de parâmetros organizacionais, o *hip-hop* passou a ser um instrumento capaz de questionar a realidade vigente em diversos contextos e propor estratégias de emancipação social em seus locais de atuação. Em razão disso, as autoras afirmam que lideranças e grupos de artistas começaram a se consolidar conforme o movimento ia se espalhando pelo país, a exemplo da dupla Thaíde e DJ Hum e o já citado Nelsão, considerados precursores do movimento em São Paulo, o *rapper* GOG, considerado um dos pioneiros do *rap* brasiliense, além do grupo paulistano Racionais MC’s que, de acordo com as autoras, foi o responsável por popularizar o *rap* como gênero musical no país (ROCHA; DOMENICH & CASSEANO, 2001).

Conforme podemos verificar em Guimarães (1999), a carreira do grupo Racionais MC’s, formado por Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay, também teve seus embates com a mídia e as autoridades policiais. Segundo consta no noticiário da época, o grupo chegou a ser detido em 1994 durante uma apresentação no vale do Anhangabaú em São Paulo. De acordo

com a Folha de São Paulo<sup>16</sup>, os *rappers* foram levados para o 3º Distrito Policial de Santa Ifigênia, região central da cidade, onde prestaram depoimentos e foram liberados em seguida. A polícia, que já havia interrompido o *show* do grupo MRN – Movimento e Ritmo Negro – no mesmo dia, justificou a ação alegando que as letras incitavam o crime e a violência. Na música *Eles não sabem nada*, do grupo MRN, os *rappers* questionam a inteligência dos agentes de segurança pública e alegam que suas ações são movidas por sentimentos de maldade, referindo-se aos agentes como “raça” que “não sabe o que é viver”, além de insultá-los de “filhas da puta” (sic).

**Eles não sabem de nada**  
(MRN, 1994, faixa 4)

[...]  
Gente dessa raça não sabe o que é viver  
A maldade forra seus sentimentos  
A bondade deles é atirar daqui ou de lá  
Filhas da puta, pá, pá, pá!  
[...]

Já os Racionais tiveram seu *show* interrompido no momento em que cantavam a música *Homem na estrada*, que narra a história de um ex-presidiário, marcado pelo estigma social de ter cumprido pena em regime de reclusão, que encontra dificuldades em se reinserir na sociedade. Na letra, os *rappers* apontam como ações violentas da polícia contra a população pobre das periferias viram conteúdo para notícias de jornais sensacionalistas, que por sua vez, exaltam esse tipo de atitude por parte dos agentes de segurança pública e lucram com a audiência dos programas. Por esse motivo, os *rappers* indicam que preferem eles mesmos fazerem sua própria segurança, por não confiar na polícia, a quem se referem como “raça do caralho”, “filhos de puta” e “comedores de carniça”.

**Homem na estrada**  
(Racionais MC's, 1993, faixa 5)

[...]  
Tiram sua liberdade, família e moral  
Mesmo longe do sistema carcerário  
Te chamarão para sempre de ex-presidiário  
Não confio na polícia, raça do caralho!!!  
[...]

---

<sup>16</sup> POLÍCIA prende grupos de *rap* durante *show*. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 nov. 1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/28/brasil/23.html>>. Acesso em 28 fev. 2022.

Vão invadir o seu barraco, é a polícia  
 Vieram pra arregaçar, cheios de ódio e malícia  
 Filhos da puta, comedores de carniça  
 Já deram minha sentença e eu nem tava na treta  
 [...]

A repercussão do caso na mídia, conforme aponta Micael Herschmann (2005), contribuiu com o estereótipo de que *shows de rap* incitam a violência, pois alguns veículos de comunicação noticiaram o fato relacionando-o com os casos de confronto com a polícia em *shows de rap* nos Estados Unidos, alegando já haver indícios de conflitos semelhantes aqui no Brasil, e exaltando o fato de algumas músicas abordarem temas como violência, sugerindo que as críticas feitas pelos *rappers* são motivo para a reação dos policiais. Conforme foi noticiado no Jornal do Brasil, em caderno publicado aos 12 de dezembro de 1994, “o confronto entre a polícia e os *rappers* brasileiros, a exemplo do que já ocorre nos Estados Unidos, acabou estourando. Cantando a violência, os *rappers* não pouparam críticas aos policiais, que reagem, como aconteceu em São Paulo”<sup>17</sup>.

No entanto, conforme observa Guimarães (1999), após o sucesso alcançado com o lançamento do disco “Sobrevivendo no inferno” em 1997 – que apesar de ter sido distribuído de forma independente através do selo próprio Cosa Nostra, vendeu 200 mil cópias em apenas um mês, marca que posteriormente ultrapassou 1 milhão de cópias vendidas<sup>18</sup> – e a popularização do *rap* que se consolidou a partir daí, pôde-se perceber uma mudança de tom na forma que a imprensa passou a tratar o gênero musical, chegando inclusive a elogiar artistas de *rap* como os Racionais, referindo-se a eles inclusive como “sociólogos sem diploma”<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> RAPPERS enfrentam a polícia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 dez. 1994. Caderno B, p. 1.

<sup>18</sup> ‘SOBREVIVENDO no inferno’, dos Racionais MC’s, completa dez anos. **G1**, São Paulo, 5 nov. 2007. Disponível em: <<https://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL169176-7085,00.html>>. Acesso em 18 mar. 2022.

<sup>19</sup> RACIONAIS fazem ‘sociologia’ da periferia. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 13 nov. 1997, p. D4.



Figura 12: Capa do disco *Sobrevivendo no inferno*, lançado em 1997 pelo grupo Racionais MC's.  
Fonte: Amazon, s.d.

De acordo com Guimarães (1999), as rádios também passaram por um processo de resistência semelhante ao da imprensa antes de começarem a divulgar músicas e grupos de *rap*, sendo a televisão a última a se “render” ao estilo, quando começou a produzir programas – como o Yo!<sup>20</sup> da MTV Brasil, apresentado por KL Jay, e o Manos e Minas<sup>21</sup>, da TV Cultura, apresentado por Thaíde – e passou a exibir matérias que exaltassem características positivas do estilo, ao invés de discriminá-lo ou simplesmente ignorá-lo. Por essa razão, a autora observa que alguns grupos desenvolveram uma relação bastante ambígua com os veículos de comunicação e a indústria fonográfica pois, por um lado consideram os meios de comunicação aliados do “sistema” ao qual combatem, mas por outro, reflete a autora, “sabem que necessitam deles tanto para divulgar seus trabalhos quanto para conhecer os trabalhos de outros manos” (p. 43). Ao citar o exemplo do grupo Racionais MC's, a autora relata que eles recusaram inúmeros convites para se apresentar na Globo e SBT, principais canais de televisão brasileiras. A justificativa é dada pelo DJ do grupo, KL Jay, que diz: “[...] tendo a visão dos problemas do meu povo, como posso falar com a Globo, que contribuiu com o regime militar, que faz programa sensacionalista? Ou para o SBT, que incentiva crianças de três, quatro anos a dançar a dança da

<sup>20</sup> A DESCONTRAÇÃO dos cariocas invade a programação da MTV. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 ago. 1991. Disponível em: <<https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/>>. Acesso em 18 mar. 2022.

<sup>21</sup> MANOS e Minas. **TV Cultura**, São Paulo. Disponível em: <<https://cultura.uol.com.br/programas/manoseminas/>>. Acesso em 18 mar. 2022.

garrafa?”<sup>22</sup>. Mesmo assim, basta uma breve busca na internet para constatar que, apesar das declarações, o grupo chegou a se apresentar pelo menos uma vez no Programa Livre, do SBT<sup>23</sup>.

Isso porque, conforme observa Guimarães (1999), se apresentar nas casas noturnas, nos clubes dos bairros de classe média e demais ambientes fora do circuito da periferia acabou se transformando em mais uma maneira de os *rappers* ganharem dinheiro. Muitas vezes cobrando até mais caro do que o valor normalmente negociado para apresentações realizadas nos bairros de periferia. O *rapper* Mano Brown, também dos Racionais, justifica: “Os boyzinhos não gostam de mim, gostam da minha música, então, que paguem mais caro”<sup>24</sup>. O relato do *MC* pode ser complementado pela visão de seu companheiro de grupo KL Jay, que comenta:

[...] na periferia a gente toca com prazer porque estamos ao lado do nosso povo. Eles entendem o que os Racionais falam nas letras. [...]. Para se apresentar em festivais comerciais cobramos três vezes mais do que estamos acostumados para tocar nesse festival. Vamos lá, pegamos o dinheiro, tocamos e voltamos para a periferia. Os *playboys* têm que pagar mesmo. Eles devem muito para nós, pretos. Foram na África e escravizaram nosso povo que enriqueceu a Europa e a América. Estamos apenas cobrando, legalmente, esse dinheiro (grifo do autor)<sup>25</sup>.

Para Guimarães (1999), além de uma forma de ganhar dinheiro, tal postura é compreendida também como uma atitude ética e política, visto que tocar na periferia é uma forma de dialogar com os excluídos, enquanto tocar em outras áreas é uma maneira de transmitir a realidade do gueto para outros setores da sociedade. A autora observa que, apesar de grande parte do público considerar que apresentações de grupos de *rap* em áreas nobres contribuem para que os brancos enxerguem com outros olhos a realidade da juventude negra, alguns *rappers* discordam, como é o caso de Mano Brown, que declara: “O povo dos Jardins só ouve Racionais porque o som é bom, mas ninguém pensa nas letras”. E reitera: “Não acredito na integração. Foram 400 anos de racismo e exploração. Não serão quatro anos de *rap* que irão mudar as coisas”<sup>26</sup>.

Ao realizar um estudo sobre o *hip-hop* como identidade cultural negra e periférica, o comunicólogo Mendonça Júnior (2014) buscou entender as razões da aversão de alguns *rappers*

---

<sup>22</sup> REZENDE, M. Racionais *MC*’s dizendo ‘Não’ aos programas de auditório e à maior TV do país, grupo de *rap* paulistano caminha para o 2º disco de ouro do mais recente *CD*, dá *show* para 10 mil pessoas, prepara entrada na *MTV* e vai virar filme em 98. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 dez. 1997, caderno 4, p. 1.

<sup>23</sup> RACIONAIS “Fim De Semana No Parque” No Programa Livre Do SBT Vídeo Raríssimo [1994]. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (7m20s). Publicado pelo canal **Vídeos Raros Do Rap Nacional**. Disponível em: <<https://youtu.be/BUn9Ku9zQ7o>>. Acesso em 18 mar. 2022.

<sup>24</sup> DOS brancos eu só quero o dinheiro. **Revista Veja**, São Paulo, 8 jun. 1994.

<sup>25</sup> **Jornal da Tarde**, São Paulo, 4 ago. 1998, p. 8C.

<sup>26</sup> VOZ do subúrbio. **Isto É**, São Paulo, 25 mai. 1994, p. 47.

brasileiros à Rede Globo de Televisão. Em seu estudo, o pesquisador aponta que essa rejeição à mídia se intensificou devido ao racismo histórico observado nas grandes mídias, tornando-se notória quando o *rapper* Mano Brown rejeitou um convite para participar de uma entrevista na Rede Globo em 1999. O autor observa que apesar de vários *rappers* hoje em dia já aceitarem participar de programas de televisão em grandes emissoras como a Globo, alguns mantiveram sua postura de recusa. A exemplo disso, o autor cita os casos dos membros do Racionais MCs Ice Blue, KL Jay e Edi Rock, que após terem criticado as redes de televisão, posteriormente foram à Globo, com exceção de Mano Brown, apesar de este último ter aceitado participar de outros programas e ser capa da revista *Rolling Stones*<sup>27</sup>. Por outro lado, o autor também cita os exemplos dos *rappers* GOG, que chegou a rejeitar seis convites da emissora, e Marechal que foi à Globo, no entanto com o intuito de criticá-la ao vivo (MENDONÇA JÚNIOR, 2014).

Ambos os artistas foram analisados em um estudo de caso realizado pelo pesquisador que através de seus depoimentos buscou entender os motivos dessa aversão. Segundo o autor, apesar de Genival Oliveira Gonçalves, o GOG, destacar que não impõe como regra para outros *rappers* seguir tal postura de recusa, o artista defende sua visão ao pontuar que a Globo sempre esteve distante das causas sociais e foi preconceituosa com o povo negro, cujo qual o *rap* se coloca como representante, sendo ela seu principal alvo de recusa. Já sobre Rodrigo Cerqueira de Souza Machado Vieira, o MC Marechal, o pesquisador observa que, apesar de ter ido à Globo com intuito de criticá-la, o *rapper* também fez parceria em música com o grupo Costa Gold, considerado *mainstream* (MENDONÇA JÚNIOR, 2014).

Dando continuidade aos seus estudos, Mendonça Júnior (2020) ressalta que Eduardo Taddeo não aceita entrevistas em quaisquer canais de televisão desde o ano 2000, devido ao episódio em que o videoclipe da música *Isso aqui é uma guerra* do grupo Facção Central foi censurado após ação movida pelo promotor de justiça do Ministério Público Carlos Cardoso<sup>28</sup>. Segundo relata Mendonça Júnior (2020), o Facção Central foi a diversos programas de televisão e explicou que o videoclipe retrata a realidade de muitos na periferia, que geralmente não têm alternativa senão aderir ao crime para garantir a própria sobrevivência, de forma que o objetivo do grupo era alertar esse problema à sociedade e não incentivar a prática de novos crimes. O

---

<sup>27</sup> CARAMANTE, A. Eminência Parda. **Rolling Stones**, São Paulo, 11 jan. 2010. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/edicao/39/mano-brown-eminencia-parda/>>. Acesso em 16 mar. 2022.

<sup>28</sup> CARVALHO, L. M. O bagulho é doido, tá ligado? Entre o crime e a indústria cultural, a viagem dos *rappers* do Facção Central ao coração do Brasil. **Piauí**, São Paulo, 10 jul. 2007. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-bagulho-e-doido-ta-ligado/>>. Acesso em 1 mar. 2022.

autor destaca que os integrantes do Facção Central consideram que a repercussão do caso na mídia contribuiu para a imagem de criminalização vinculada ao grupo, o que fez Eduardo Taddeo desenvolver uma aversão aos principais veículos de comunicação do Brasil, acusando-os de incentivar a violência urbana e contribuir com estereótipos dados aos moradores das periferias, passando a não mais aceitar convites para entrevistas em grandes emissoras pelo resto de sua carreira. Embora seja considerado um ícone da intervenção social e da luta por direitos, Eduardo Taddeo considera incongruente julgar um outro periférico por falar o que deseja, por isso não questiona quem não assume a mesma postura que ele, observa o pesquisador (MENDONÇA JÚNIOR, 2020).

### *2.3.3 O rap no contexto das novas mídias*

No contexto das novas mídias e tecnologias de comunicação, destacamos a pesquisa do professor estadunidense de cultura juvenil S. Craig Watkins (2005), que procurou relacionar as transformações que o *hip-hop* sofreu na era digital. Para o autor, o *hip-hop* pode ser considerado como um dos movimentos mais importantes da nossa era, por dar voz e possibilitar canais de informação a uma população socialmente desprovida, oferecendo-lhes uma perspectiva de esperança. Watkins (2005) acredita que o *hip-hop* influenciou a cultura pop ao ponto de praticamente forçar os meios de comunicação de massa a dar visibilidade aos grupos sociais que foram historicamente marginalizados. No entanto, o autor destaca que muitos jovens não utilizam essa projeção possibilitada pelas novas tecnologias trazidas pela era digital como instrumento de emancipação coletiva, focando apenas em questões triviais, como consumo individual excessivo, disputas territoriais e misoginia (WATKINS, 2005).

Do ponto de vista do consumo nesse novo cenário, o gerente do Centro Regional para o Desenvolvimento de Estudos sobre a Sociedade da Informação (Cetic.br), Alexandre Barbosa, observa que o Brasil passou de uma situação em que os usuários de internet faziam *download* de músicas e vídeos em um passado recente para hoje fazerem esse consumo de forma online, através de plataformas de *streaming* como *YouTube*, *Netflix* e *Spotify*. Pelo menos é o que indica a pesquisa realizada em 2019 pelo órgão, vinculado ao CGI.br – Comitê Gestor da Internet no Brasil – que aponta que, entre os usuários de internet entrevistados, 74% assistiram a programas, filmes, vídeos ou séries e 72% ouviram música online em 2019<sup>29</sup>. O consumo de

---

<sup>29</sup> CONSUMO de vídeo e áudio online cresce no Brasil, aponta pesquisa. **Época Negócios**, Rio de Janeiro, 31 mai. 2020. Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2020/05/consumo-de-video-e-audio-online-cresce-no-brasil-aponta-pesquisa.html>>. Acesso em 23 mar. 2022.

música *rap* por meios dessas plataformas também tem crescido e conquistado lugar de destaque dentre os gêneros musicais mais ouvidos em plataformas como o *Spotify* desde 2017, quando chegou a ultrapassar o rock como gênero musical mais ouvido nos Estados Unidos, país de origem do gênero<sup>30</sup>.

Os *rappers*, por sua vez, aparentam reagir de maneiras distintas, de acordo com suas convicções pessoais, ao surgimento dessas novas tecnologias de comunicação. Mendonça Júnior (2014) observa que o *rapper* GOG, por exemplo, não é muito adepto à tecnologia, usando muito pouco o aparelho celular e comumente trocando o número pessoal de contato. No entanto, o autor destaca que o artista utiliza seu perfil nas redes sociais *Instagram*, *YouTube* e *Facebook*<sup>31</sup> para expressar suas opiniões oficiais. Segundo o autor, o *rapper* acredita em uma periferia da internet, onde a música possa ser compartilhada de maneira gratuita e livre de anúncios pagos (MENDONÇA JÚNIOR, 2014).

Já o *rapper* Mano Brown – que deu início a essa rejeição à mídia no país após sua recusa ao convite da Globo em 1999 – aparenta ter seguido um caminho diferente, passando a apresentar um *podcast* próprio na plataforma de *streaming* de áudio *Spotify*, o Mano a Mano (Figura 13). O referido *podcast* teve o episódio mais ouvido da plataforma no Brasil em 2021, na ocasião em que recebeu como convidado o ex-presidente Luiz Inácio “Lula” da Silva<sup>32</sup>. O *rapper* também acabou concedendo entrevistas a outros programas no mesmo formato, como o Podpah<sup>33</sup> em 2022, *podcast* transmitido através da plataforma de *streaming* de vídeo *YouTube*. O referido programa recebe costumeiramente artistas de *rap* para conceder entrevistas, inclusive já havia recebido outros integrantes do Racionais MCs anteriormente, como Ice Blue<sup>34</sup> e Edi Rock<sup>35</sup>, com exceção apenas de KL Jay, que ainda não participou do programa.

---

<sup>30</sup> RAP supera o rock e o pop como gênero musical mais popular nos EUA, **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 jan. 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/rap-supera-rock-o-pop-como-genero-musical-mais-popular-nos-eua-22253134>>. Acesso em 13 jul. 2019.

<sup>31</sup> Perfil de GOG no *Facebook*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/gogpoeta/>>. Acesso em 23 mar. 2022.

<sup>32</sup> ENTREVISTA de Lula a Mano Brown é o podcast mais ouvido no *Spotify* em 2021. **Carta Capital**, 1 dez. 2021. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/entrevista-de-lula-a-mano-brown-e-o-podcast-mais-ouvido-no-Spotify-em-2021/>>. Acesso em 16 mar. 2022.

<sup>33</sup> MANO Brown - Podpah #351 [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (2h53m57s). Publicado pelo canal **Podpah**. Disponível em: <<https://youtu.be/aaHyLNH4PrE>>. Acesso em 23 mar. 2022.

<sup>34</sup> ICE Blue - Podpah #91 [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (4h1m15s). Publicado pelo canal **Podpah**. Disponível em: <<https://youtu.be/0eEC42Lotfg>>. Acesso em 23 mar. 2022.

<sup>35</sup> EDI Rock - Podpah #227 [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (2h58m42s). Publicado pelo canal **Podpah**. Disponível em: <<https://youtu.be/aaHyLNH4PrE>>. Acesso em 23 mar. 2022.



**Figura 13:** Publicidade do *Mano a Mano*, *podcast* apresentado pelo *rapper* Mano Brown na plataforma *Spotify*.  
Fonte: Colletivo (arte) e Pedro Dimitrow (foto), 2021.

Aparentemente o *podcast* é um formato que apresenta uma visível ascensão nos hábitos de consumo de conteúdo entre os usuários de internet brasileiros. De acordo com a “Podpesquisa Produtor 2020/2021”<sup>36</sup>, realizada pela Associação Brasileira de Podcasters (Abpod), cerca de 70,3% dos produtores de *podcasts* entrevistados iniciaram suas atividades a partir de 2018. A estimativa da associação é de que hoje exista um público de aproximadamente 34,6 milhões de ouvintes no Brasil, país que segundo aponta o relatório internacional “State of the Podcast Universe”<sup>37</sup>, publicado pela *Voxnest*, ocupa o quinto lugar no *ranking* de países onde a produção de *podcasts* mais cresceu desde 2020. Em uma rápida “navegada” por entre as listas de recomendações de plataformas de *streaming* de música como *Spotify* que, segundo a Abpod, é utilizado por cerca de 87,2% dos ouvintes de *podcast*, não é muito difícil encontrar sugestões de produções do gênero, que muitas vezes se assemelha a um programa de rádio ou de entrevistas, abordando temas sérios como direito e ciência ou simplesmente para debater trivialidades ou contar histórias com um teor de “conversa de bar”. Alguns, geralmente os transmitidos ao vivo em plataformas de *streaming* de vídeo como o *YouTube*, regularmente recebem artistas de *rap* para conceder entrevistas, já outros são exclusivamente dedicados ao assunto, como é o caso do *RAP*, falando, que em 2022 recebeu o *DJ* do grupo Racionais MC’s, *KL Jay*<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> LOURES, A; CASTRO, F. Nas ondas do áudio: 8% dos brasileiros ouvem podcast e tendência só cresce. **Exame**, São Paulo, 13 abril 2021. Disponível em: <<https://exame.com/bussola/nas-ondas-do-audio-8-dos-brasileiros-ouvem-podcast-e-tendencia-so-cresce/>>. Acesso em 23 mar. 2022.

<sup>37</sup> 2020 Mid-Year Podcast Industry Report. **Voxnest**, 30 jul. 2020. Disponível em: <<https://blog.voxnest.com/2020-mid-year-podcast-industry-report/>>. Acesso em 23 mar. 2022.

<sup>38</sup> KL Jay | Programa *RAP*, falando: Ep. 01, Temp. 02 [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (3h04m23s). Publicado pelo canal ***RAP, falando***. Disponível em: <<https://youtu.be/aaahLNH4PrE>>. Acesso em 23 mar. 2022.

Sabe-se, porém, que isso representa apenas uma das formas de difusão e consumo de músicas de *rap* e conteúdos relacionados, uma vez que o estilo também se utiliza de formas alternativas de divulgação fora do eixo das mídias tradicionais, conforme vimos anteriormente. Não obstante, as reflexões feitas a partir dos tópicos elucidados nesse subcapítulo levantaram questões acerca da relação que alguns artistas de *rap* desenvolveram com as mídias ao longo do tempo. Questões como: o que motiva essa relação por vezes conflituosa? Qual a razão do conflito? Esse conflito é tensionado por interesses de ambos os lados, visando o benefício próprio? Ou é uma relação que se dá a partir de uma identificação genuína ou gerada a partir de um sentimento de pertencimento? É difícil saber ao certo, pois trata-se de uma relação complexa que envolve uma série de agentes e instituições que compreendem um recorte do tecido social que vem se desenvolvendo há algumas décadas. O que certamente indica a necessidade de um aprofundamento teórico quanto a essas questões.

No entanto, a partir das bibliografias aqui trazidas, foi possível observar, por exemplo, que as opiniões dos artistas de *rap* podem variar, chegando até mesmo a serem antagônicas. Como vimos, alguns tiveram repulsa aos veículos de comunicação em um primeiro momento, mesmo que tenham mudado de ideia ao longo de suas carreiras, enquanto outros optaram por manter seus posicionamentos, mesmo não cobrando tal postura de outros artistas. Vimos também que, enquanto alguns *rappers* podem defender uma postura contrária à indústria fonográfica e as grandes gravadoras, mesmo que também mudem de opinião com o tempo, outros podem apresentar pensamentos semelhantes, divergentes ou até mesmo radicalmente opostos. Isso, no entanto, não significa dizer falta clareza intelectual ao movimento pois, como vimos, trata-se e um movimento expressa uma diversidade de opiniões e pontos de vista.

Por outro lado, percebeu-se que a mídia também teve suas movimentações nessa relação, inicialmente ignorando ou criminalizando artistas de *rap* através de matérias jornalísticas muitas vezes tendenciosas, resultando em casos de censura, mas logo mudando a postura a partir do momento que o *rap* começou a se consolidar como um gênero musical lucrativo. De todo modo, tanto os aspectos aqui discutidos, quanto os questionamentos gerados a partir dessa discussão, se somam às reflexões que buscam compreender como o *rap* dialoga com as estruturas de poder que geralmente são alvos de críticas em suas letras, como o Estado – cujos interesses são ocasionalmente defendidos pela polícia – e a mídia. Além disso, outra instituição tradicional que também é alvo de críticas nas letras de *rap* é o ensino formal, cuja relação iremos abordar com mais detalhes no subcapítulo a seguir.

## 2.4 Rap e educação formal

Neste subcapítulo investigaremos de que maneira o *rap* dialoga com as instituições de educação formal, como escolas e universidades. Para isso, verificaremos a existência e como se dão os processos educativos no movimento cultural *hip-hop* e como a educação formal é vista e representada em letras de *rap*. Por fim, analisaremos como o *rap* e demais elementos do *hip-hop* são percebidos e aceitos pelas instituições formais de ensino. No livro “Rap e educação, rap é educação”, primeira publicação brasileira sobre o tema, organizado pela pedagoga Elaine Nunes de Andrade (1999), a autora explica que o *hip-hop* se estabeleceu como um instrumento capaz de promover a educação política e exercer o direito à cidadania através de suas formas de expressão artísticas e atividades politicamente engajadas que atuam como um complemento à educação formal dos jovens de periferia, que muitas vezes têm dificuldade de acesso e/ou desempenho nos ambientes escolares.

De volta ao contexto das posses que, como vimos, tiveram papel fundamental no desenvolvimento do movimento *hip-hop*, Silva (1999), considera que uma iniciativa exitosa no quesito integração entre cultura *hip-hop* e educação no Brasil foi o Projeto *Rappers*, realizado a partir de 1991 pela organização não-governamental (ONG) Instituto da Mulher Negra Geledés, fundada em 1988 “com o objetivo de combater a discriminação racial e de gênero na sociedade brasileira e desenvolver propostas de políticas públicas que promovam a equidade de gênero e raça” (p. 93). A partir da atuação desse projeto:

A ação dos *rappers* tornou-se, então, mais descentralizada, e as temáticas condizentes com as características do local onde cada posse atua. Surgiram também incentivos governamentais para o desenvolvimento do hip hop como instrumento de socialização do jovem da periferia. Em Mauá, na Grande São Paulo, o Quilombo do Hip Hop, por exemplo, oferece aulas sobre os elementos artísticos do hip hop. O espaço para que as oficinas aconteçam foi cedido pela Secretaria de Cultura e Esportes da cidade. A Casa do Hip Hop, em Diadema, no ABC paulista, inaugurada em julho de 1999, é um dos centros culturais da prefeitura dedicado aos jovens. Lá acontecem oficinas de *break*, grafite, *DJ* e *MC* ministradas por precursores da cultura, como Nelsão e Thaíde, que são funcionários registrados do centro cultural, ou por outras pessoas que se destacam nessas áreas, como o grafiteiro Tota, de Santo André. O local abriga também o Museu do Hip Hop, administrado pelo auxiliar de obras Nino Brown, conhecido como “o antropólogo do hip hop” por possuir o maior acervo particular sobre o movimento (ROCHA; DOMENICH & CASSEANO, 2001, p. 54).

Andrade (1999) destaca a ação da Posse Hausa<sup>39</sup>, de São Bernardo do Campo, região metropolitana de São Paulo, cujas atividades a autora acompanhou entre 1994 e 1996 e constatou que suas ações podem ser consideradas tanto culturais quanto pedagógicas, pois envolvem desde a elaboração de letras ou grafites e realização de eventos artísticos ou culturais à produção de panfletos biográficos sobre personalidades negras e organização de movimentos de rua. Nessas ações “os *rappers* se tornam sujeitos da História” (ANDRADE, 1999, p. 91). Sobre os processos criativos e dialógicos promovidos no ambiente da posse, a autora relata:

O *rap* surge entre os grupos musicais da *posse* sem um mecanismo preestabelecido, as letras são criadas em casa, num bate-papo, com amigos, depois de uma leitura que realizaram de um livro ou de um artigo de jornal, de um fato que vivenciaram e tornou-se significativo, ou, então, de uma palestra a que compareceram, ou mesmo de um clipe musical, de um fato que escutaram ou de um programa televisivo que assistiram. Nas reuniões da *posse* nada é criado, tudo é discutido, analisado, e possivelmente dessa assimilação decorram o interesse e o estímulo para a criação (ANDRADE, 1999, p. 90-91, grifo da autora).

Para Andrade (1999), a movimentação desses jovens em torno do *hip-hop* – e mais especificamente do *rap* – garante uma possibilidade de superação da crise social e de fatores como o desemprego, as dificuldades escolares e a perseguição policial. O ambiente de diálogo estabelecido na posse pode estar diretamente ligado ao estímulo criativo e interesse gerados entre esses jovens (ANDRADE, 1999). Nessas ações culturais e pedagógicas, Andrade (1999) considera que é possibilitado aos jovens desenvolver estratégias para superação “do mundo da exclusão e, mais ainda, do mundo da violência simbólica” (p. 91) através do empoderamento de sua identidade étnica e geracional, reconhecendo-a como condição única para tal superação. A autora observa que os sujeitos envolvidos nas ações da posse também:

Reafirmam, como jovens, sua capacidade de apresentar ideias, compartilhar opiniões e sugerir mudanças sociais. Promovem, como negros, o cultivo à autoestima e à luta pelo direito à cidadania. Nesse ínterim, verifica-se que a educação alternativa, desenvolvida no interior do grupo, é a responsável pela articulação da *posse*, a “Hausa” educa-se para constituir (ANDRADE, 1999, p. 91, grifo da autora).

O termo “violência simbólica” utilizado pela autora, retratado como algo a ser superado pelos jovens negros e periféricos, remete à teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Segundo Bourdieu (1989), esse tipo de violência ocorre quando há uma imposição cultural, por meio de símbolos e signos culturais, de uma classe dominante a uma classe dominada. De

---

<sup>39</sup> POSSE Hausa - Banzo Bantu - Campanário - Anos 90 - *Hip-hop* - Velha Escola [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (20m43s). Publicado pelo canal **Honerê Al-amin Oadq**. Disponível em: <<https://youtu.be/aahyLNH4PrE>>. Acesso em 26 mar. 2022.

acordo com o sociólogo, a violência simbólica se sustenta nas estruturas sociais e normas do mundo civilizado fazendo com que, de certa forma, a classe oprimida reconheça essa violência como legítima. Tal consentimento ocorre porque essa imposição é compreendida pelo oprimido como uma não violência, por entender que certas autoridades são funcionais para a sociedade e, portanto, devem ser respeitadas. Os espaços e instituições onde a violência simbólica normalmente se manifesta são a mídia, a religião, a arte, o sistema de ensino escolar e a família. Desse modo, a violência simbólica atua no campo das subjetividades impondo padrões para garantir a unidade do sistema e prevenir a formação de células de resistência (BOURDIEU, 1989). Esse mesmo tipo de violência é retratada em uma música lançada em 2018 pelo *rapper* angolano MCK, intitulada “*Violência simbólica*”, cuja letra propõe uma análise da conjuntura sociopolítica de Angola, tendo como referência o conceito homônimo do sociólogo francês. Vejamos o seguinte trecho:

**Violência simbólica**  
(MCK, 2018, faixa 6)

Náuseas, Cólicas, Violência Simbólica  
O Povo está cansado dessa gestão Diabólica  
Arrogância, Censura, Administração Insólita  
O Povo está cansado dessa gestão caótica

40 cacimbos depois, Angola está na mesma  
O M está na área, miséria e malária  
Situação precária, saúde funerária  
Gestão deficitária, não há reforma agrária  
A Imprensa é Carcerária, nada ou pouco informa  
A Escola é Partidária, mutila e nos deforma  
Aliás, pensando bem, até forma  
Mudos e papagaios que opinam com a barriga  
[...]

De acordo com Mendonça Júnior (2020), que analisou o conteúdo das letras de MCK em sua pesquisa, o *rapper* indica na letra dessa música os espaços onde a violência simbólica se manifesta em Angola. Segundo observa o autor, MCK acredita que os veículos de comunicação atuam conforme os interesses do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), assim como as escolas que, como sugere a letra, ensinam de acordo com a cartilha do partido. O *rapper* defende a ideia de que as opiniões daqueles que possuem formação acadêmica em seu país são geralmente reproduzidas a favor do partido, visando algum benefício próprio em troca, como cargos privilegiados setores ligados direta ou indiretamente à administração pública (MENDONÇA JÚNIOR, 2020).



**Figura 14:** Rapper MCK segura a Constituição de Angola em videoclipe da música “Violência Simbólica”.

Fonte: YouTube<sup>40</sup>, 2017.

Outro caso analisado por Mendonça Júnior (2020) é o do *rapper* português, filho de cabo-verdianos, Chullage, que também critica em suas músicas o academicismo elitista e o sistema midiático português. De acordo com o autor, tal crítica voltada principalmente aos elitistas reformistas que não conseguem dialogar com os grupos e lutas populares abordados em seus estudos, tornando-os meros objetos de pesquisa inanimados. Para o artista, o que acontece nesses casos é uma apropriação, pois quando os saberes populares são convidados para dialogar nos ambientes formais de educação, há uma perspectiva de que tais saberes sejam forçadamente enquadrados nos formatos padrões de conhecimento adotados pelas instituições de ensino. Segundo Mendonça Júnior (2020), tal postura crítica adotada por Chullage dificultou inclusive no desenvolvimento da sua pesquisa, uma vez que o artista tende a rejeitar convites para participar de entrevistas e atividades acadêmicas em instituições formais de ensino superior, conforme podemos constatar no trecho a seguir:

Essa aversão a entrevistas se estende inclusive ao meio acadêmico, no qual o artista também acredita que se apropria do *hip-hop*. Para Chullage, a inclusão do movimento nas universidades acontece, geralmente, apenas para que o meio acadêmico possa ser visto como mais democrático. Assim sendo, apresentou uma resistência para conceder entrevista para esta tese e só aceitou depois de um ano conversando com o autor e, sobretudo, porque a atuação do autor desta tese no *hip-hop* não se resume a pesquisa acadêmica (MENDONÇA JÚNIOR, 2020, p. 217).

Ademais, Mendonça Júnior (2020) constata em sua pesquisa que tal postura adotada por Chullage, semelhantemente a outros artistas de *rap*, se dá ao fato de que tais artistas acreditam que sua música se destina, principalmente, à população preta e periférica, aos chamados

<sup>40</sup> MCK - Violência simbólica [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (3m55s). Publicado pelo canal *Canal da Diferencial*. Disponível em: <https://youtu.be/DmddT9lCaYw>. Acesso em 29 mar. 2022.

intelectuais orgânicos e não aos intelectuais pós-modernos, elitistas e reformistas. Uma postura semelhante quanto a essa relação também pode ser observada no grupo de *rap* brasileiro Gíria Vermelha. Na letra da música “*Homens de cátedras*”, lançada em 2015 pelo grupo maranhense, os artistas demonstram sua insatisfação com os acadêmicos elitistas e seus discursos de difícil compreensão que, segundo a visão dos *rappers*, pouco dialoga com os sujeitos que vivem a realidade social que estudam.

**Homens de cátedras**  
(Gíria Vermelha, 2015, faixa 6)

[...]  
 Catedrático, emblemático  
 Cheio de palavras-chaves  
 Pra distorcer a realidade  
 Engana até Mestre dos Magos  
 Indecifrável, enigmático  
 Escreve linhas e artigos  
 Depois junta tudo isso  
 Num combate ao comunismo  
 Fala, fala, fala muito  
 Contra todo socialismo  
 Diz que a foice e o martelo  
 Está morto e destruído  
 Que seus sonhos não valeram  
 Que a vida é mesmo assim  
 Que o Capital venceu  
 Com o fim do Muro de Berlim  
 Pessimista pra igualdade  
 Otimista pra miséria  
 Publica livros e mais livros  
 De autoria pós-moderna  
 Que não há classe, que não há raça  
 Que a exploração feita em massa  
 É produto do discurso  
 De nossa mente e linguagem  
 Fragmentado, descentrado  
 Homem de múltiplas faces  
 Não é branco, não é negro  
 Vai ver que se chama de mulato  
 Mas não vive na miséria  
 Nunca viu uma favela  
 Nunca viu preto com fome  
 A não ser em sua tela  
 HD digital *high definition*  
 Chama pobreza de contingência do destino  
 Mas veja só, saca só, tamo aqui  
 Não faço *rap* pra intelectual curtir  
 [...]

A música também faz críticas às publicações científicas que, de certa forma, deslegitimam problemas sociais, sustentando estruturas de exploração que resultam na desigualdade racial e luta de classes. Os *rappers* também alegam que os intelectuais culpam os pobres por seus próprios infortúnios, ao mesmo tempo que escondem a real razão da desigualdade, mas não possuem conhecimento de causa uma vez que, segundo os *rappers*, nunca visitaram uma favela ou viram um preto passando fome, a não ser através das telas de seus dispositivos eletrônicos. O grupo também critica estudos que propõem os ataques ao comunismo e formas de socialismo, indicando serem favoráveis a tais ideais, diferentemente dos “homens de cátedras” que, como sugere a letra, operam a favor do capital. Por fim, os artistas declaram que não fazem *rap* para intelectual “curtir”, deixando bem claro que esse não é o público-alvo de suas músicas.

Hertz e Verck são formados em história e pós-graduados em educação, já Luciana Pinheiro é formada em Farmácia. No entanto, uma das proezas do Gíria Vermelha é conseguir dialogar, de forma didática/ musical, com setores da classe trabalhadora tanto do universo letrado (das academias) como universo plebeu (das periferias) e do universal sindical<sup>41</sup>.

Apesar de apresentar um posicionamento crítico em relação à academia em suas letras, o *rapper* Rosenverck Estrela Santos, integrante do Gíria Vermelha, também é do meio acadêmico, atualmente professor do curso de Licenciatura Interdisciplinar em Estudos Africanos e Afro-brasileiros (LIESAFRO) na Universidade Federal do Maranhão (UFMA)<sup>42</sup>. Em sua dissertação de mestrado, Estrela Santos (2007) busca compreender as relações entre *hip-hop* e educação popular no contexto maranhense, por meio de um estudo sobre o movimento organizacional “Quilombo Urbano”, ativo desde 1990 em São Luís do Maranhão. No estudo, o autor propõe análises baseadas em considerações teóricas sobre identidade étnico-racial, consciência crítica e educação popular, observando que, através de atividades organizativas e político-culturais, o movimento possibilitou a mobilização de uma consciência crítica e o desenvolvimento de uma identidade étnico-racial entre os jovens negros e pobres da periferia de São Luís. O autor aponta o *hip-hop* como facilitador nesse processo, por meio da identificação que ocorre em razão de sua linguagem e estilo característicos, envolvendo os

---

<sup>41</sup> Conteúdo disponível em: <<http://giriavermelha.blogspot.com/p/quem-somos.html>>. Acesso em 25 mar, 2022.

<sup>42</sup> Conteúdo disponível em: <[https://sigaa.ufma.br/sigaa/public/docente/portal.jsf?siape=2413345&lc=pt\\_BR](https://sigaa.ufma.br/sigaa/public/docente/portal.jsf?siape=2413345&lc=pt_BR)>. Acesso em 24 mar. 2022.

jovens, que conseguem assimilar mais facilmente os conteúdos transmitidos através de apresentações musicais e outras atividades culturais promovidas pelo movimento.

A partir desses exemplos, é possível compreender as razões da dificuldade dos métodos tradicionais de ensino utilizados pelas escolas em contemplar em sua totalidade o seu alunado, considerando todas as suas diferenças sociais, étnicas e históricas. Como estratégia no sentido oposto a essa tendência, os professores universitários estadunidenses Murray Forman e Mark Anthony Neal (2004) editaram o livro *That's the joint!: The hip hop studies reader*, que reúne 44 textos de autores de diversas áreas a fim de constatar a importância de se produzir estudos críticos sobre o movimento na academia. Segundo Forman e Neal (2004), essa resistência se dá pelo fato de muitos intelectuais ainda considerarem o *hip-hop* um tema irrelevante para a ciência e que estudos sobre este tema acarretariam numa vulgarização do conhecimento, uma vez que acreditam que o movimento incentiva o vandalismo e atos prejudiciais à saúde.

Além disso, estudos relacionados ao *hip-hop* e seus elementos ainda enfrentam certa dificuldade em serem aceitos como conhecimento científico nas universidades. Apesar disso, o *hip-hop* aparenta ter feito avanços em conquistar cada vez mais os espaços das instituições de ensino. Em suas aulas na Duke University, Mark Anthony Neal costuma utilizar músicas do rapper Jay-Z para discutir temas como racismo, crime, pobreza, misoginia e até mesmo linguística em suas aulas. Segundo o professor, o fato de os alunos já conhecerem previamente as letras das músicas facilita a compreensão das teorias e reflexões relacionadas a elas. Além disso, em 2002, a Universidade de Harvard criou o *Hip Hop Archive*, com o objetivo de catalogar livros, teses, álbuns, vídeos e demais materiais relacionados ao *hip-hop*<sup>43</sup>. A iniciativa também financia pesquisas sobre o tema, que carece de dados sobre a história do movimento<sup>44</sup>. Também foi na Universidade de Harvard que o aluno Obasi Shaw ganhou um título de honra ao apresentar um álbum de *rap* inédito com músicas autorais como forma de obtenção do título de licenciatura em Língua e Literatura Inglesa, ao invés do tradicional método monográfico de entrega de trabalho de conclusão de curso<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup>MISSION. **Hip Hop Archive**, Boston. Disponível em: <<http://hiphoparchive.org/about/mission/>>. Acesso em 21 fev. 2022>.

<sup>44</sup>SUPPORT Hari. **Hip Hop Archive**, Boston. Disponível em: <<http://hiphoparchive.org/about/support-hari/>>. Acesso em 21 fev. 2022.

<sup>45</sup>ALUNO de Harvard ganha título de honra com álbum de *rap* entregue como tese. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 mai. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/educacao/aluno-de-harvard-ganha-titulo-de-honra-com-album-de-rap-entregue-como-tese-21373321>>. Acesso em 9 ago. 2022.

Outra iniciativa importante foi na Universidade de Cornell, ao ser criado em 2007 o *Cornell Hip Hop Collection*, reunindo um acervo de materiais em áudio, vídeo, livros, revistas, fotografias e peças publicitárias, dentre outras mídias, com livre consulta para a comunidade em geral<sup>46</sup>. O sociólogo e ativista do pensamento contra-hegemônico e descolonizador Boaventura de Sousa Santos é um notório militante a favor do *rap*, por acreditar nas aproximações do conhecimento científico e popular em razão de uma Epistemologia do Sul, tradutora e das ecologias dos saberes, o que pode ser constatado em várias de suas obras. Apesar de pouco difundidas na comunidade acadêmica, algumas de suas experiências com o ritmo podem ser encontradas em plataformas de difusão de conteúdo na internet<sup>47</sup>. Ainda que considere tais iniciativas animadoras, o sociólogo também critica as instituições por tratarem a implementação do *rap* como método de ensino formal como uma eterna novidade<sup>48</sup>. Para o sociólogo, o fato de um jovem apresentar um disco de *rap* como trabalho de conclusão de curso configura uma quebra de paradigmas, no entanto, outras formas não ortodoxas de apresentação de resultados em pesquisas científicas já aconteciam em outras novidades, havendo um destaque para o caso supracitado por se tratar de uma universidade conhecida mundialmente como Harvard. Quando realizou seu levantamento sobre as iniciativas relacionadas ao *rap* nas instituições formais de ensino, Neal (2004) identificou mais de 300 iniciativas, dentre cursos, palestras e outras atividades acadêmicas já realizadas. Apesar disso, o autor destaca que, sempre que é publicada alguma notícia trazendo alguma novidade sobre o avanço dos estudos sobre *hip-hop* na academia, o assunto é tratado como polêmica.

É válido citar também o exemplo do professor de inglês estadunidense James Braxton Peterson (2016) que, através da chamada “Pedagogia da *playlist*”, desenvolvida a partir de sua experiência de mais de vinte anos utilizando músicas de *rap* em sala de aula, propõe técnicas de ensino e aprendizagem associadas a músicas de *rap* para ministrar os conteúdos de disciplinas formais como geografia, sociologia, antropologia e linguística. Segundo o professor, a eficácia do método se dá pela identificação dos alunos com o conteúdo das letras, o que chama

---

<sup>46</sup> CORNELL Hip Hop Collection. **Cornell University Library**, Ithaca. Disponível em: <<http://rmc.library.cornell.edu/hiphop/>>. Acesso em 21 fev. 2022.

<sup>47</sup> FST 2012: Boaventura de Sousa Santos vira *rapper* em ensaio de *hip-hop* baseado em sua obra [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (1m48s). Publicado pelo canal **FSTematico2012**. Disponível em: <<https://youtu.be/xciJlb4aVmI>>. Acesso em 9 ago. 2022.

<sup>48</sup> AULA Magistral #5 ‘A arte e as Epistemologias do Sul: as linguagens da libertação’ [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (1h15m5s). Publicado pelo canal **Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra**. Disponível em: <[https://youtu.be/7y\\_W6UWnIXk](https://youtu.be/7y_W6UWnIXk)>. Acesso em 9 ago. 2022.

mais sua atenção para o conteúdo que está sendo ministrado, resultando em uma maior imersão e envolvimento dos alunos nos processos de ensino e aprendizagem.

No Brasil, apesar de ainda modestos, também é possível notar avanços do *hip-hop* rumo à ocupação de espaços nas instituições formais de ensino. Em 2015, o professor de jornalismo Marcos Antonio Zibordi realizou um estudo sobre a produção acadêmica relacionada ao *hip-hop* e seus elementos no contexto das principais universidades públicas do estado de São Paulo. Zibordi (2015), que consultou repositórios da Universidade de São Paulo (USP), da Universidade Estadual Paulista em Franca (UNESP) e da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), catalogou cerca de 110 trabalhos produzidos sobre *hip-hop*, *rap* e grafite. Já em 2021, a professora de antropologia da UNICAMP Jaqueline Santos organizou um ciclo de palestras sobre pesquisas relacionadas ao *hip-hop*, intitulado “Seminários Internacionais de Pesquisa: Hip Hop em Trânsito”, que colocou pesquisadores da área, nacionais e internacionais, para debater sobre o tema em diversas sessões<sup>49</sup>. Foi também na UNICAMP que foi criado o “1º Arquivo Brasileiro de Hip-hop”, a partir de uma doação voluntária do acervo pessoal *hip-hopper* e antropólogo paulistano King Nino Brown<sup>50</sup>. Em Brasília, a Batalha da Escada, uma batalha de *rap* que, assim como a Batalha do Coliseu, acontece dentro do ambiente universitário, acabou se tornando uma disciplina integrante da grade curricular da Faculdade de Comunicação na Universidade de Brasília (UnB)<sup>51</sup>. A Batalha da Escada também é organizada por alunos da UnB e, antes de se tornar disciplina, foi transformada em projeto de extensão, sob a orientação da professora de jornalismo Márcia Marques.

Neste subcapítulo, enfatizamos a relação do *rap* com as instituições de ensino formal, considerando os avanços quanto ao estreitamento dessa relação, bem como as dificuldades enfrentadas para uma maior inserção do *rap* e demais elementos do *hip-hop* nos ambientes acadêmicos e escolares. Foi possível constatar, através do cruzamento de informações obtidas nas bibliografias supracitadas, com reflexões trazidas a partir de letras de *rap* que se

---

<sup>49</sup> SEMINÁRIOS Internacionais de Pesquisa | Hip Hop em Trânsito. **Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**, Campinas, 9 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ifch/noticias-eventos/programa-sociologia/seminarios-internacionais-pesquisa-hip-hop-transito-lancamento>>. Acesso em 9 ago. 2022.

<sup>50</sup> UNICAMP inaugura primeiro arquivo brasileiro de *Hip-hop*. **Hora Campinas**, Campinas, 12 nov. 2022. Disponível em: <<https://horacampinas.com.br/unicamp-inaugura-primeiro-arquivo-brasileiro-de-hip-hop/>>. Acesso em 9 ago. 2022.

<sup>51</sup> BABU, D. Batalha de MCs será tema de disciplina da Universidade de Brasília. **Correio Braziliense**, Brasília, 26 jul. 2019. Disponível em: <[https://www.correobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/07/26/interna\\_diversao\\_arte,773833/batalha-da-escada-se-torna-disciplina-da-unb.shtml](https://www.correobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/07/26/interna_diversao_arte,773833/batalha-da-escada-se-torna-disciplina-da-unb.shtml)>. Acesso em 9 mar. 2022.

relacionassem de alguma forma com as discussões debatidas no texto, que o *hip-hop* tem feito consideráveis avanços para estreitar cada vez mais sua relação com a educação formal, apesar da constante represália sofrida por parte da comunidade acadêmica. Vimos também que esse contexto gera uma postura de repulsa em artistas de *rap* que, por sua vez, criticam o sistema de ensino formal e, muitas vezes, se recusam a participar de atividades integrativas por não apoiarem tais metodologias. No entanto, é possível ver iniciativas de integração do *hip-hop* com disciplinas acadêmicas em universidades internacionais e também no Brasil, onde não só existem iniciativas no tocante ao incentivo dos chamados “*Hip Hop Studies*”, que são os estudos acadêmicos relacionados à cultura *hip-hop* em geral, como também foi possível identificar iniciativas relacionadas diretamente a batalhas de *rap*, como foi o caso da já citada Batalha da Escada, o exemplo que mais se aproxima do nosso objeto de estudo, a Batalha do Coliseu, pelo fato de ser uma batalha de *rap* que acontece dentro do ambiente universitário. No subcapítulo seguinte, abordaremos especificamente as batalhas de *rap*, suas características e diferentes categorias, bem como uma breve contextualização sobre a ocorrência desse tipo de evento no estado do Rio Grande do Norte, finalizando o capítulo.

## 2.5 Batalhas de *rap*

Neste último subcapítulo abordaremos mais detalhadamente as batalhas de *rap*, buscando compreender suas origens, características, categorias e processo de popularização, considerando suas representações, tanto nas bibliografias consultadas, quanto nas mídias, – imprensa, produções audiovisuais, e internet – bem como nas próprias músicas de *rap*. Conforme vimos anteriormente, o *hip-hop* surgiu com o intuito inicial de deslocar os conflitos constantes no cotidiano dos jovens excluídos da periferia das ruas para o campo das ideias e da expressão artística. Com efeito, o *hip-hop* acabou incorporando também em sua concepção a postura contundente e caráter de rivalidade presente no contexto de tais conflitos. Por essa razão, a competitividade acabou se tornando uma característica marcante no *hip-hop* e suas formas de expressão.

O antropólogo brasileiro Ricardo Indig Taperman (2011) aponta ser possível observar o aspecto de rivalidade presente nas diversas formas de expressão oriundas do *hip-hop*, como nas disputas por visibilidade na paisagem urbana existentes no grafite, as “firulas” técnicas executadas pelos *DJs*, os campeonatos de *break* e também os duelos de *MCs*. De acordo com a professora de letras Rôssi Alves (2013), autora do livro “*Rio de rimas*”, que aborda o contexto

das batalhas e *rap* no Rio de Janeiro, esses duelos, também chamados de batalhas de *rap*, batalhas de rima ou batalhas de *freestyle*, acontecem geralmente na rua, em encontros realizados por grupos de *hip-hoppers*.

Por outro lado, conforme observa o musicólogo estadunidense Elijah Wald, a origem das batalhas de rimas pode remeter a um período muito anterior ao surgimento *rap* em si. Em seu livro “*The dozens: A history of Rap’s Mama*”, publicado em 2012 pela *Oxford University Press*, Wald (2012) explica que o jogo “*the dozens*”, uma forma de interação social que remete às tradições verbais oriunda das cerimônias ritualísticas africanas, caracterizado como um duelo verbal de piadas ofensivas e rimadas que se popularizou entre os negros americanos na primeira metade do século XX, acabou influenciando inúmeros artistas e músicos da cultura popular afro-americana. De acordo com o autor, no referido jogo, cujo gatilho geralmente é iniciado com a interjeição “*yo’ mama*”, poderia ser de cunho agressivo, ofensivo, sagaz, brutal, engraçado, estúpido, violento, psicologicamente intrigante, deliberadamente enganoso ou, até mesmo, apresentar todas essas formas em uma única performance. Sendo permitido ofender não só o seu adversário, como também amigos, parentes e membros da família, o que pode ser facilmente percebido pelo jargão da brincadeira, que comumente inicia o ataque ao mencionar a mãe do outro indivíduo. Apesar de considerar incertas as respostas acerca das origens do jogo, Wald (2012) explica que as buscas por essas explicações remetem desde a versos cerimoniais oriundo das igrejas latinas medievais, passando pelas plantações escravistas da região sul dos Estados Unidos, até performances de jovens delinquentes e músicos do Mississipi a artistas da música negra norte-americana como Chuck Berry.

A partir dessas duas abordagens sobre a historicidade das batalhas de *rap*, é possível perceber que este tipo de manifestação cultural, assim como o *hip-hop* em si, surge em um contexto urbano, no entanto, apesar de suas linguagens e características serem moldadas pelo contexto em que surgem, suas origens remetem a tradições mais antigas, em sua maioria, oriundas do continente africano. Assim como a batida rítmica e a tradição da oralidade presentes no *hip-hop* como um todo, as batalhas e *rap* também carregam essa tradição da oralidade e também da rítmica, ao considerarmos a métrica da fala necessária para a construção das rimas. Tais características remetem à cultura africana trazidas pelos negros escravizados para as Américas no processo de diáspora iniciado com a escravização dos povos africanos durante a colonização do continente americano. No entanto, essas tradições foram se adaptando e sendo moldadas aos contextos nas quais se inseriam, trazendo elementos da cultura popular urbana e

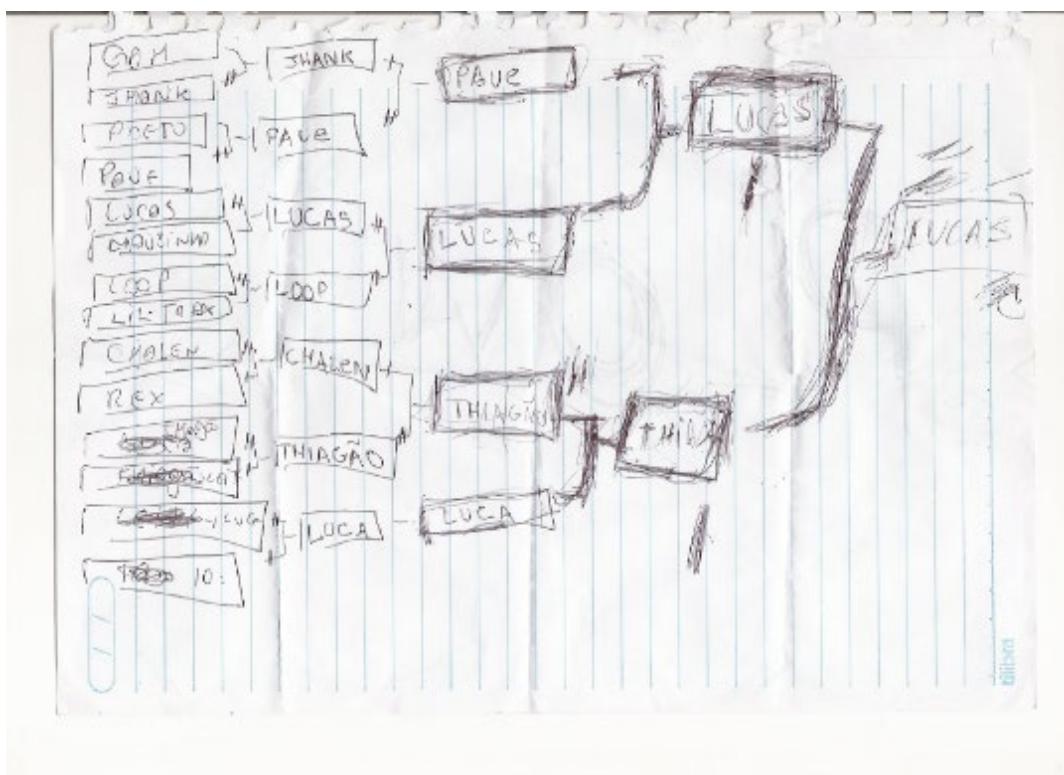
da globalização ao longo dos anos. Por essa razão, é possível identificar uma série de performances culturais que podem ser entendidas como batalhas de rimas, a exemplo dos duelos de embolada, de coco e de poesia tradicionais do Nordeste brasileiro, assim como diversos outros exemplos que podem ser citados ao buscarmos diferentes tradições culturais ligadas ao ritmo e à rima ao redor do mundo. No entanto, para alcançar os objetivos deste trabalho, iremos nos ater especificamente às batalhas de *rap*, no contexto do *hip-hop*.

As batalhas de *rap* podem ser definidas como disputas entre *MCs* organizadas em duelos de rimas improvisadas, também chamadas de *freestyle* ou apenas “*free*”. Apesar de centradas na disputa entre *rappers*, as batalhas também podem incluir outras atrações como apresentações de *MCs* e grupos de *rap*, bem como apresentações e batalhas de *DJs*, de dança e também de poesia. Existem mais de um tipo de batalhas de *rap*, sendo a mais comum a batalha de sangue, que propõe a vitória da melhor rima, permitindo inclusive que os adversários se agredam verbalmente. É comum, quando o *MC* responsável pela apresentação da batalha pergunta: “O que vocês querem ver?” A plateia responder prontamente: “Sangue!”. Com o objetivo de “escolachar” o oponente, os *rappers* geralmente constroem suas rimas a partir de características pessoais ou físicas e até mesmo “segredos” de seus adversários. Quanto mais ousada for a performance do *rapper*, mais chance ele tem de ganhar, apesar de o público não aceitar qualquer tipo de ofensa, como xingamentos mútuos e direcionados a terceiros (ALVES, 2013).

Além da batalha de sangue, também existem batalhas de conhecimento, de imagens, temáticas ou de ideias. A primeira batalha de conhecimento surgiu a partir da iniciativa de Gerard Miranda e *MC* Marechal, em promover uma disputa que privilegiasse a reflexão e o debate crítico, ao invés de uma mera disputa ofensiva, como é comum nas batalhas de sangue. A Batalha do Conhecimento, por sua vez, originou novas categorias com outros nomes, porém com características similares, como Batalha de Ideias, de Palavras ou de Imagens. Nessas batalhas o que prevalece é a capacidade do *rapper* de elaborar suas rimas a partir de um tema pré-selecionado, que pode ser uma imagem projetada em um telão, um filme ou um debate sugerido (ALVES, 2013).

Estruturadas em esquema de “mata-mata”, como em alguns campeonatos de futebol, as batalhas podem contar com até 16 participantes. A “chave”, como é chamada a tabela onde são anotados os nomes dos competidores, é feita na hora, geralmente em uma folha de papel ou caderno (Figura 16). Ou seja, não é possível saber previamente com quem os participantes irão duelar na primeira rodada. A partir dessa fase, o vencedor da primeira batalha enfrenta o

vencedor da segunda e assim sucessivamente, eliminando sempre os que perdem o duelo. Seguindo a lógica da chave, é possível prever, a partir da segunda rodada, quem enfrentará quem no próximo duelo, o que faz com que os *rappers* se antecipem em articular suas rimas a partir das características de seu adversário. Ao todo, são quatro etapas de batalhas, podendo ter dois ou três rounds (ALVES, 2013).



**Figura 15:** Exemplo de “chave” da Batalha do Santa Cruz (São Paulo/SP).

Fonte: TEPERMAN, 2011, p. 232.

Os participantes têm 45 segundos cada para proferir seus ataques. A decisão de quem começa é feita por meio de sorteio, geralmente par ou ímpar. O segundo a rimar tem a vantagem de pensar no que vai dizer durante a performance do primeiro, embora seja ele que dê início ao segundo round, o que, por sua vez, permite que o primeiro pense na devida resposta. “Rimar sobre o que o adversário disse, utilizando-se das afirmações dele, é uma estratégia muito valorizada pelo público – é a articulação da resposta de um *MC* ao ataque do outro que ajuda muito a definir o vitorioso” (ALVES, 2013, p. 28).

Ao final do segundo round, o apresentador pede que o público aplauda os candidatos. Ganhá o que for mais aplaudido. Como nem sempre a distinção é fácil, é comum o apresentador substituir os aplausos por braços ao alto. Quando nem assim fica clara a decisão do público, parte-se para o terceiro round. É comum, já ao fim do segundo round, antes mesmo de a plateia ser convocada a aplaudir, decidindo a luta, que a mesma grite, implorando o terceiro round: “Ter-cei-ro! Ter-cei-ro!” O campeão da batalha tem direito a um *freestyle* no fim do show (ALVES, 2013, p. 28, grifo do autor).

Os critérios levados em consideração para definir o vencedor geralmente são: ousadia da performance, maior torcida ou melhor rima. É comum que muitas vezes a vitória se dê mais pela capacidade do *rapper* de reunir um público que defenda seu território, do que necessariamente pelo seu desempenho artístico, uma vez que a territorialização é uma questão muito forte nessa cultura. Um *MC* pode ser votado pelo seu talento ou pelo fato de “defender” sua quebrada. A premiação varia, podendo ser livros, camisetas, bonés ou, até mesmo, dinheiro arrecadado com a plateia pelos organizadores (ALVES, 2013).

Apesar das definições que geralmente se aplicam a boa parte das batalhas de *rap* conhecidas, existem diversos tipos e formatos de batalhas de *rap* ao redor do mundo, com suas próprias regras e formas de organização. Em Angola, por exemplo, existe a batalha conhecida como Reis do Rompimento Primeira Liga (RRPL)<sup>52</sup>, na qual os duelos são definidos com dias de antecedência, permitindo assim que os *rappers* estudem seus adversários e preparem seus ataques baseando-se nas características de seus adversários. Logicamente, as rimas não são feitas de improviso, mas escritas e decoradas pelos seus autores e recitadas na hora, sem o acompanhamento de alguma batida eletrônica, se assemelhando mais ao formato das apresentações e batalhas de *slam*<sup>53</sup>, o que necessariamente das batalhas de *freestyle* propriamente ditas, no contexto do *hip-hop*, com rimas improvisadas e acompanhamento musical.

No contexto dos países de língua espanhola, inclusive da América Latina, destacam-se batalhas como a *Freestyle Master Series España (FMS España)*<sup>54</sup>, *Freestyle Master Series Argentina (FMS Argentina)*<sup>55</sup>, e a *Batalla de Los Gallos*<sup>56</sup>, um evento que reúne *MCs* de diversos países falantes da língua espanhola, organizada pela marca de bebidas energéticas *Red Bull*, conhecida por patrocinar inúmeras iniciativas de fomento ao esporte e práticas culturais,

---

<sup>52</sup> #RRPL Apresenta Salomão Rei VS Hidra "Final da 7 Temporada" Ep 32 [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (1h5m21s). Publicado pelo canal **Reis do RompimentoTV**. Disponível em: <<https://youtu.be/Rv5PbMscbss>>. Acesso em 10 ago. 2022.

<sup>53</sup> O *poetry slam* é uma batalha de poesia falada, na qual cada participante deve apresentar em aproximadamente três minutos uma poesia inédita e autoral sem o auxílio de adereços de cena ou acompanhamento musical (FREITAS, 2020).

<sup>54</sup> #FMSESPAÑA Jornada 5 Temporada 5 - #FMS22 | Urban Roosters [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (5h42m45s). Publicado pelo canal **Urban Roosters**. Disponível em: <<https://youtu.be/kB2gmiCvl50>>. Acesso em 10 ago. 2022.

<sup>55</sup> #FMSARGENTINA Jornada 3 Temporada 4 - #FMS22 | Urban Roosters [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (5h38m45s). Publicado pelo canal **Urban Roosters**. Disponível em: [https://youtu.be/\\_-DxRpFt8Z8](https://youtu.be/_-DxRpFt8Z8). Acesso em 10 ago. 2022.

<sup>56</sup> RED Bull Batalla: Official Event Page. **Red Bull**. Disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/event-series/red-bull-batalla>>. Acesso em 10 ago. 2022.

como a música. Já no Brasil, o evento mais conhecido de batalhas de *rap* é o Duelo de *MCs*<sup>57</sup>, originário de Belo Horizonte/MG. Anualmente ocorre o Duelo de *MCs* Nacional, que reúne *rappers* de todas as regiões do Brasil, indicados através de seletivas regionais devidamente organizadas e cadastradas no evento. O coletivo Família de Rua se articula com os coletivos regionais e estaduais para garantir a lisura das fases seletivas, que definem os *MCs* que representarão seus estados na grande final.

A popularização das batalhas de *rap*, assim como no *hip-hop* como um todo, possivelmente deu-se em grande parte pela influência da mídia, através de suas representações na imprensa jornalística, na indústria fonográfica e, até mesmo, no cinema, sendo o mais evidente exemplo de uma dessas representações o filme “*8 mile*”, lançado em 2002, distribuído pela *Universal Pictures* e estrelado pelo *rapper* estadunidense Eminem. No filme, cujo roteiro se inspira na própria biografia do artista, Eminem interpreta o *rapper* branco Jimmy Smith Jr. – conhecido como B. Rabbit – em sua jornada tortuosa em busca do sucesso como artista de *rap*, um gênero musical majoritariamente dominado por negros. Para tanto, o protagonista busca destaque em meio ao cenário de *rap* de sua cidade se apresentando nas batalhas que ali acontecem, no entanto, enfrenta dificuldades em ser respeitado pelos demais frequentadores e *MCs* justamente por ser branco. Em uma de suas batalhas, B. Rabbit enfrenta Lickety, que deixa bem claro em seu ataque o não pertencimento de seu adversário àquele lugar devido à cor da sua pele:

### LICKETY

*Fucnkin' Nazi, this crowd ain't your type  
Take some real advice and form a group with Vanilla Ice.  
And what I tell you, you better use it  
this guy's a hillbilly, this ain't Willie Nelson music*

Seu nazista de merda, essa galera não é a sua  
Ouça um conselho de verdade e forme um grupo com Vanilla Ice  
E o que eu te digo, é melhor fazer  
Esse cara é um caipira, isso não é uma música de Willie Nelson  
(tradução nossa).

---

<sup>57</sup> Organizado pelo coletivo Família de Rua, o Duelo de *MCs* ocorre desde 2007 no viaduto Santa Tereza em Belo Horizonte (MG), realizando anualmente o Duelo de *MCs* Nacional, que geralmente acontece no mês de dezembro, atraindo *rappers* de todo o país, previamente selecionados nas batalhas devidamente cadastradas nos coletivos de *rap* de seus respectivos estados. A Batalha do Coliseu, por exemplo, é integrada ao Coletivo das Batalhas do Rio Grande do Norte, cujo perfil pode ser acessado na rede social *Instagram* através do link disponível em: <<https://www.Instagram.com/cooperativadasbatalhasdorn/>>. Acesso em 29 ago. 2022.

Em outra batalha, dessa vez contra o *rapper* Lotto, B. Rabbit também é atacado pelo seu adversário devido à cor da sua pele, enfatizando uma narrativa de não pertencimento:

### LOTTO

*I'll spit a racial slur, honky, sue me  
This shit is a horror flick, but the black guy doesn't die in this movie  
You think these niggas gonna feel the shit you say?  
I got betta chance joining the KKK*

Eu vou cuspir um insulto racista, branquelo, me processa  
Essa merda é um filme de terror, mas o cara negro aqui não morre  
Você acha que os negros aqui vão curtir essa merda que você fala?  
Eu tenho mais chance de entrar na KKK  
(tradução nossa).

Além de ser branco, B. Rabbit também se torna alvo de chacotas por morar em um *trailer* com a mãe solteira e ser pobre, precisando trabalhar para ajudar com as despesas da família, enquanto o grupo composto por alguns dos *MCs* que o enfrentaram é liderado por um *MC* muito respeitado na cidade, com pinta de traficante, que sempre aparece trajado em roupas de grife e a bordo de carros caros. Seu nome é Papa Doc. O clímax do filme se dá justamente na batalha de B. Rabbit com Papa Doc que, para a surpresa de todos, tem seu maior segredo revelado pelas rimas de seu adversário, tornando-se o cerne para o ataque de B. Rabbit a Papa Doc. O segredo é que, apesar de ser negro e sustentar uma aparência de *gangster*, Papa Doc vem de um contexto familiar muito mais confortável do que B. Rabbit, tendo estudado em escola particular e sempre convivido em um ambiente familiar saudável, ao contrário de B. Rabbit, que além das dificuldades financeiras sempre presentes em sua vida, também teve que enfrentar o abandono paternal e a violência doméstica do atual companheiro de sua mãe, que constantemente coloca a sua vida, da sua mãe e da sua pequena irmã em risco.

### B. RABBIT

*This guy ain't no motherfuckin' MC  
I know everything he's got to say against me  
I am white, I am a fuckin' bum  
I do live in a trailer with my mum  
[...]  
But Never try to judge me dude  
You don't know what the fuck I've beem through*

Esse cara não é *MC* porra nenhuma  
Eu sei tudo que ele tem a dizer contra mim  
Eu sou branco, eu sou a porra de um vagabundo

Eu moro em um trailer com minha mãe  
 [...]  
 Mas nunca tente me julgar, cara  
 Você não sabe as merdas que eu tive que passar

[...]

*But I know something about you  
 You went to Cranbrook, that's a private school  
 What's the matter dog, you embarrassed?  
 This guy's a gangsta? His real name is Clarence*

*And Clarence lives at home with both parents  
 And Clarence's parents have a real good marriage*

Mas eu sei algo sobre você  
 Você estudou na *Cranbrook*, essa é uma escola particular  
 Qual o problema cachorro, tá envergonhado?  
 Esse cara é um gângster? Seu nome verdadeiro é Clarence

E Clarence mora numa casa com os dois pais  
 E os pais de Clarence tem um casamento muito bom  
 (tradução nossa).

Nesses versos é possível perceber uma postura muito comum nas batalhas de *rap*: quando o *MC* assume a postura de mais durão, alegando ter passado por mais dificuldades, logo, sendo melhor que seu adversário. Essa foi a principal arma utilizada no ataque de B. Rabbit a Papa Doc pois, apesar de ser menos respeitado na cena *rap* da cidade e aparentar menos ser um artista bem-sucedido, o *rapper* branco interpretado por Eminem provou seu valor ao mostrar ser mais “casca grossa” que seu adversário, merecendo assim o respeito da plateia e a vitória naquela batalha. No entanto, iremos nos aprofundar mais nos discursos utilizados nas rimas em batalhas de *rap* no capítulo analítico, considerando especificamente o contexto da Batalha do Coliseu.



**Figura 16:** Cena do filme “8 mile”, na qual B. Rabbit enfrenta Papa Doc.

Fonte: IMDB, 2002.

Considerando sua inevitável popularização, as batalhas de *rap* logo se espalharam por várias cidades ao redor do mundo e também em diferentes regiões do Brasil. Em Natal, capital do Rio Grande do Norte, não tem sido diferente. As batalhas de *rap* vêm ganhando notoriedade no meio artístico, político e institucional. Algumas batalhas inclusive já ocuparam espaços considerados eruditos da cultura na cidade, como é o exemplo da Batalha do Vinho que, em 2018, foi vencedora na categoria “Linguagens Urbanas” da 16<sup>a</sup> edição do Prêmio Hangar de Música<sup>58</sup>, uma das premiações mais prestigiadas do estado no âmbito *mainstream*, embora seja alvo de críticas por parte de alguns produtores culturais populares, devido à pouca atenção do festival dedicada aos artistas de *rap*, que são aglutinados em uma só categoria. A batalha, que teve início em 2011 no Espaço Cultural Jesiel Figueiredo, bairro do Gramoré na Zona Norte, e alguns hiatos ao longo de sua existência, já recebeu incentivo da Secretaria de Cultura de Natal, através da Lei Dalma Maranhão de Incentivo à Cultura<sup>59</sup>.

A arquiteta e urbanista potiguar Sarah Esli de Lima Souza (2019), que investigou a apropriação dos espaços públicos por batalhas de *rap* em Natal, aponta que o primeiro evento desse tipo na cidade aconteceu em 2005. No mesmo ano, alguns *hip-hoppers* já haviam pensado em realizar um evento dessa natureza no período próximo às festividades de Reis, em janeiro, dando origem ao Som de Reis. O projeto, pensado inicialmente para ocorrer somente no mês de janeiro, logo ganhou força e passou a acontecer no início de todos os meses na Praça André de Alburquerque, localizada no bairro Cidade Alta, Zona Leste da cidade. Por ser conhecida

<sup>58</sup> MENDONÇA, J. Confira os vencedores da 16<sup>a</sup> Edição do Prêmio Hangar de Música. **Potiguar Notícias**, Natal, 4 dez. 2018. Disponível em: <<http://www.potiguarnoticias.com.br/noticias/39916/confira-os-vencedores-da-16a-edicao-do-premio-hangar-de-musica>>. Acesso em 16 jul. 2019.

<sup>59</sup> SHOWS, espetáculos infantis e dança na Agenda Cultural do fim de semana. **Prefeitura do Natal**, Natal, 21 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.natal.rn.gov.br/news/post/26526>>. Acesso em 21 fev. 2022.

popularmente com Praça Vermelha, logo o evento se tornou a Batalha da Vermelha, dando origem às batalhas de *rap* em Natal. Logo, outros espaços também foram sendo apropriados para a realização de batalhas de *rap*, como a pista de skate e estacionamento do Supermercado Nordestão, localizados no conjunto Santa Catarina, bairro Potengi, Zona Norte da cidade, e o ginásio do bairro Cidade da Esperança, na Zona Leste (SOUZA, 2019). Ao longo da realização dessa pesquisa, registramos a atividade de mais batalhas na cidade de Natal e nas cidades metropolitanas e do interior, às quais foram dispostas na tabela a seguir (Tabela 1), que indica os nomes das batalhas, seguidos do local e data de realização das seletivas estaduais para as batalhas cadastradas na Cooperativa de Batalhas do RN. As batalhas não cadastradas e sem data marcada para seletiva estadual de 2022 estão indicadas com um asterisco (\*), seguido apenas do dia e horário de realização corriqueiros.

**Tabela 1:** Batalhas de *rap* do RN com datas das seletivas para as batalhas filiadas à CDB.

Batalha	Local	Dia	Hora
Batalha 100 Título*	Praça Muriaé (Natal)	Terças	18h
Batalha Clandestina*	Praça do Nova (Natal)	Sábados	19h
Batalha da Brisa	Deck de Ponta Negra (Natal)	21/08	16h
Batalha da Cohab	Caminhódromo da Cohab (Parnamirim)	28/08	16h
Batalha da Esperança	Rodinha do Padre (Natal)	03/09	18h
Batalha da Ilha	Ilha de Santana (Caicó)	06/08	20h
Batalha da Matriz	Praça da Matriz (Ceará-Mirim)	09/09	19h
Batalha da Pista	Praça Dinarte Mariz (Macau)	27/08	16h20
Batalha da Praça	Praça dos Três Poderes (Extremoz)	18/09	18h30
Batalha do Coliseu	Escola de Música da UFRN (Natal)	13/09	18h
Batalha do Coreto	Pça. Des. Celso Sales (S. J. do Mipibu)	20/08	15h30
Batalha do Cristo	Praça da Rodoviária (Currais Novos)	19/08	19h
Batalha do Gina	Ginásio Poliesportivo Jorge Tavares (Parnamirim)	04/09	18h
Batalha do Gueto	Praça da Rodoviária (Currais Novos)	26/08	19h
Batalha do Nova*	Rua do Aboio, 938 (Natal)	Quintas	18h
Batalha do Vinho	Espaço Cultural Jesiel Figueiredo (Natal)	10/09	16h
Batalha dos Deuses	Skate Park (Mossoró)	17/09	18h
Batalha dos Pitbulls*	Rua Serra do Mel, 8055 (Natal)	Sextas	18h30

Rinha de MCs	Skate Park Zona Norte (Natal)	31/08	18h
Sertão Battle	Escola de Artes (Mossoró)	13/08	18h

**Fonte:** Cooperativa das Batalhas do RN, informação por WhatsApp, 2022.

\* Batalhas não cadastradas na CDB ou que não obtiveram vaga para as seletivas estaduais.

Neste subcapítulo, abordamos especificamente as batalhas de *rap*, buscando compreender suas possíveis origens, características e diferentes formatos de realização. Através da bibliografia consultada, constatamos que apesar dos diferentes indícios, as origens das batalhas de *rap*, assim como as demais formas de expressão cultural advindas do *hip-hop*, apontam para tradições culturais milenares, trazidas pelos povos escravizados do continente africano para a América e outras regiões do mundo, em um processo diaspórico. Vimos também como este tipo de evento se popularizou juntamente com a expansão do *hip-hop* pelo mundo, adaptando-se igualmente aos contextos de cada localidade, fazendo surgir novas configurações e formatos, além de destacar-se no cenário midiático da indústria fonográfica e do audiovisual, chegando inclusive às telas do cinema, impulsionando ainda mais sua popularização. Observamos também o contexto das batalhas de *rap* no Rio Grande do Norte e, mais especificamente, em Natal, capital potiguar, que concentra o maior número de batalhas de *rap* atuantes no estado.

Com isso, finalizamos a contextualização histórica proposta por este capítulo. Buscamos abordar apenas os elementos necessários para uma melhor compreensão sobre o movimento *hip-hop*, suas raízes culturais e suas ligações com questões sociais como racismo, sexism, colonialismo e outras formas de opressão. Tal abordagem visou uma contextualização modesta, no entanto suficiente para discussão do tema, visto que o objetivo deste trabalho não é, necessariamente, propor uma análise da historicidade do *rap*. No próximo capítulo, iniciaremos a etapa teórica deste trabalho, que busca elencar conceitos e referenciais teóricos que auxiliem na compreensão dos fenômenos socioculturais intrínsecos às práticas sociais e comunicativas relacionadas à realização de batalhas de *rap*.

### 3 APROXIMAÇÕES TEÓRICAS

*“Durante muito tempo, por exemplo, o triunfalismo da ciência moderna deixou de lado os conhecimentos indígenas, os conhecimentos da ecologia, da natureza. Parece que esses conhecimentos não têm importância alguma, são irrelevantes, não se devem levar em conta. Precisamos levá-los em consideração e, para isso, é preciso uma ruptura epistemológica. É pensarmos que a ciência não é o único conhecimento válido, há muitos conhecimentos que devem interagir. Esses conhecimentos vêm, muitas vezes, das lutas sociais, das periferias, das populações quilombolas, ribeirinhas e indígenas. É uma forma de descolonizar o próprio conhecimento.”*

*(Boaventura de Sousa Santos)*

Para compreender os fenômenos sociais, culturais e midiáticos que perpassam a realização de batalhas de *rap*, se faz necessária a elucidação de alguns conceitos e teorias nas áreas da comunicação midiática, sociologia e filosofia. A discussão de tais temas forma uma estrutura essencial para interpretar os dados colhidos nas entrevistas, fotografias, vídeos e notas feitas nas visitas a campo em dias de encontros de batalhas de *rap* na UFRN.

No primeiro subcapítulo, será discutido com as batalhas de *rap* podem, a partir de suas características, ser compreendidas como uma forma de comunicação específica comum entre os grupos sociais marginalizados, a folkcomunicação. Este conceito teórico, considerado pioneiro nos estudos em comunicação no Brasil, foi apresentado pelo jornalista e pesquisador pernambucano Luiz Beltrão (1971). Trata-se de um conceito fundamental para entender que tipo de comunicação ocorre nas batalhas de *rap* e quem são seus agentes. Entendemos que os processos de comunicação existentes nas batalhas podem ser caracterizados como formas de folkcomunicação (BELTRÃO, 1971), pois se dão fora dos meios hegemônicos de comunicação de massa, envolvendo setores e sujeitos considerados marginalizados pela sociedade, devido às suas origens populares e periféricas.

No segundo subcapítulo, falaremos sobre a linhas que separam a sociedade hegemônica da marginalizada e discutiremos uma possível proposta para esse paradigma. Através da assimilação dos conceitos de “linhas abissais”, do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2007), é possível compreender como fenômenos sociais históricos, como a colonização e a concepção de um pensamento ocidental hegemônico dividiram a sociedade entre aqueles que dominam e os que são dominados. Também é de Santos (2007) a ideia de uma “ecologia de saberes”, que visa a concepção de novas epistemologias e paradigmas, a partir

da integração das mais diversas fontes do saber. Acreditamos que a concepção de “linhas abissais” (SANTOS, 2007) define as divisões invisíveis presentes nas cidades que separam os espaços periféricos e segregados, de onde muitos dos participantes da Batalha do Coliseu se deslocam, para espaços de poder, como a universidade pública, local de realização da Batalha, gerando interações sociais que são passíveis de integração, mas também de atrito. Ademais, o conceito de “ecologia de saberes” (SANTOS, 2007) surge como uma proposta de integração dos diferentes saberes oriundos dos diferentes setores da sociedade separados por essas linhas abissais.

No terceiro subcapítulo, discutiremos os impactos do processo de colonização e modernização dos países da América Latina, e como isso contribuiu para a formação de culturas híbridas. Para isso, utilizaremos os conceitos de hibridação, ou hibridização, do antropólogo argentino Néstor García Canclini (2019). A discussão dos temas abordados neste capítulo esclarecerá como a dominação imposta pela colonização se perpetuou através da indústria cultural e das relações de consumo nas sociedades latino-americanas com as mídias. Também discutiremos a concepção de choque cultural, segundo uma perspectiva de Homi Bhabha (1998). No contexto desta pesquisa, os conceitos apresentados nesse subcapítulo servem para relacionar os processos de reformulações que determinados elementos culturais apresentam conforme vão se popularizando e disseminando, gerando hibridações culturais (CANCLINI, 2019) nas diferentes localidades onde chega, o que pode ser observado no *rap* que, apesar de apresentar linguagens e padrões globais identificáveis em seus interlocutores, também incorpora elementos culturais e simbólicos específicos dos diferentes contextos nos quais se estabelece. Os choques provenientes dessas hibridações também são considerados. Por essa razão, se faz necessária a discussão dos choques culturais (BHABHA, 1998), uma vez que entendemos os tensionamentos observados entre os diferentes grupos de participantes e entidades envolvidas na realização da Batalha do Coliseu como exemplos de tal fenômeno.

No quarto subcapítulo, abordaremos o capital cultural, teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1998), a fim de entender a razão para esses choques culturais (BHABHA, 1998) acontecerem. Desse modo, é possível esclarecer como jovens de uma mesma faixa etária, ou até mesmo alunos de nível escolar semelhante, apresentam diferentes níveis de interpretação e discussão de temas inerentes à sociedade, cuja compreensão demandam um acúmulo prévio de um repertório cultural. A razão para discussão de tal conceito se dá por entendermos que a diferença de capital cultural (BOURDIEU, 1998) existente entre os diferentes agentes participantes da Batalha do Coliseu, dados os diferentes contextos sociais dos quais se originam,

pode ter sido um fator determinante para a ocorrência dos conflitos observados durante a realização dos eventos.

Por fim, no quinto e último subcapítulo, argumentaremos como o conjunto desses e outros processos de modernização da sociedade resultam na criação da imagem do sujeito estranho, ou seja, aquele que não se adequa ao projeto de homogeneização da sociedade, através do pensamento do filósofo e sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1998). Essa teoria trata da coerção do estado em busca de uma sociedade homogeneizada, para chegar a uma nação unificada, mesmo que isso custe a exclusão e até mesmo o extermínio de todo aquele que seja considerado diferente. No contexto desta pesquisa, consideramos que tal processo pode ser percebido com alguns dos participantes da Batalha do Coliseu, tanto do ponto de vista dos representantes da instituição de ensino onde ocorre, através das represálias por parte das direções de departamento e equipes de segurança, como também entre parte dos próprios sujeitos participantes da Batalha que, em dado momento, denotaram essa separação entre “nós” e “eles” diante de comportamentos considerados inadequados para o contexto.

Consideramos a assimilação desses conceitos de suma importância para melhor compreensão dos temas que serão discutidos nas fases seguintes do texto, onde abordaremos com mais especificidade o surgimento e difusão do *hip-hop* pelo mundo, até chegar ao Brasil e, por fim, em Natal (RN).

### **3.1 Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados**

Quando o *hip-hop* surgiu e se popularizou nos Estados Unidos, na década de 1970, aqui no Brasil, o jornalista brasileiro Luiz Beltrão já havia nos apresentado sua teoria da folkcomunicação, primeira teoria da comunicação midiática genuinamente brasileira. Defendida em 1967 na Universidade de Brasília, sua tese de doutoramento, intitulada, “Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias”, outorgou-lhe o primeiro título de Doutor em Comunicação por universidade brasileira (MELO, 2008). Apesar das diferenças temporais e geográficas observadas entre esses dois temas, e porque não dizer, objetos de estudo, é possível estabelecer relações entre eles, a partir das características que definem os processos de folkcomunicação.

De acordo com Luiz Beltrão (1971; 2001), a folkcomunicação compreende os discursos que se propagam através dos agentes e meios populares de difusão de fatos e expressão de ideias, atrelados direta ou indiretamente ao folclore ou à cultura popular. O autor entende como

popular tudo que se refere ao povo, aqueles que não utilizam os meios formais de comunicação. Segundo Beltrão (1971; 2001), os sujeitos que integram os grupos marginalizados da sociedade possuem papel fundamental na mediação dos discursos que circulam entre si. Por isso, suas práticas também demandam atenção dos estudos na área de comunicação midiática.

De acordo com o pesquisador em folkcomunicação Oswaldo Trigueiro (2001), a folkcomunicação deve ser vista, estudada e discutida como uma teoria comunicacional. Sob a ótica da folkcomunicação, as batalhas de *rap* podem ser entendidas como formas de manifestações culturais, por se tratar de instrumentos de expressão da cultura local de uma comunidade ou povo, estabelecendo canais autênticos de difusão de valores, crenças e histórias de vida (CARVALHO, 2008). Ademais, o *MC*, por ser um agente responsável por grande parte dos discursos propagados durante as batalhas de *rap*, podem ser vistos como líderes folk, pois transitam entre as regiões hegemônicas e marginalizadas da sociedade, trazendo seus discursos consigo e realizando uma tradução de suas experiências comunicativas com indivíduos de ambas as esferas sociais (BELTRÃO, 1971; 2001).

Nesse contexto, enxergamos as batalhas de *rap* como promissores objetos de estudo da folkcomunicação, compreendendo a realização desses eventos como formas autênticas de comunicação popular e seus participantes como agentes ativos/ativistas midiáticos nos processos comunicacionais que viabilizam. As batalhas de *rap* criam redes de difusão de fatos e expressão de ideias, através de processos comunicacionais de caráter popular que se dão nos espaços cultural e geograficamente marginalizados da sociedade, tal como descreve Luiz Beltrão (1971) ao explicar o que é folkcomunicação, no entanto, também levantam uma discussão sobre o conteúdo das rimas e dos discursos proferidos nesses espaços, bem como suas implicações para com relação aos espaços de realização e ao movimento cultural *hip-hop*.

### **3.2 Linhas abissais e ecologia de saberes**

Para o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2007), a sociedade moderna é dividida por linhas invisíveis, chamadas por ele de “linhas abissais”, pois são produto de um pensamento moderno abissal. De acordo o sociólogo, essas linhas globais, herança da era colonial, mantém a sociedade dividida em dois universos distintos: o “deste lado da linha” e o “outro lado da linha”. Para o autor, as relações de dominação estabelecidas na era colonial não se extinguiram com a descolonização das nações, mas se reconfiguraram de maneira tal que a

manutenção da realidade do que se encontra “deste lado da linha” implica na inexistência de tudo aquilo que se encontra do “outro lado da linha” (SANTOS, 2007).

Para Sousa Santos (2007), o “pensamento abissal” se manifesta principalmente no campo do conhecimento e do direito, através da monopolização do que é considerado verdadeiro ou falso pela ciência e da determinação do que é legal ou ilegal pelo direito oficial do Estado ou o direito internacional. Desse modo, a ciência define que tipo de conhecimento é considerado verdadeiro ou falso e o direito define o que é legal ou ilegal “deste lado da linha”, enquanto os conhecimentos provenientes do outro lado da linha são desconsiderados e invalidados. O autor considera que, enquanto a realidade “deste lado da linha” é regida por uma tensão regulação/emancipação, onde o conhecimento é determinado pela ciência e o direito pelas leis, a realidade social do “outro lado da linha” é regida por uma tensão apropriação/violência, onde todo e qualquer tipo de conhecimento é desconsiderado e invalidado, por não se encaixar nos padrões do método científico, e o direito não se aplica, dando lugar a um território “a-legal” (sic), ou seja, uma terra sem lei.

Sousa Santos (2007) argumenta que o modelo colonial de exclusão radical, cujas linhas abissais separavam a sociedade civil das regiões em estado de natureza, permanece até hoje no pensamento e nas práticas modernas, separando o mundo humano do subumano. Para o autor, a divisão gerada pelo pensamento abissal submete indivíduos do “outro lado da linha” a condições indignas de negação de direitos, além de invisibilizar seus saberes e culturas, uma vez que “o olhar hegemônico, localizado na sociedade civil, deixa de ver e declara efetivamente como não-existente o estado de natureza” (p. 74). Para o autor, isso explica as desigualdades sociais acentuadas pela globalização e a visão eurocêntrica ocidental predominante no pensamento tradicional hegemônico, sustentados por três principais formas de dominação: o colonialismo, o capitalismo e o heteropatriarcado. As linhas abissais também estão presentes na arquitetura urbana, dividindo as cidades em zonas consideradas desenvolvidas e subdesenvolvidas, centrais e periféricas. Em contraponto a essa realidade, Sousa Santos (2007) propõe um pensamento pós-abissal, cuja principal premissa busca uma “ecologia de saberes”.

De acordo com Sousa Santos (2007), um pensamento “pós-abissal” para uma “ecologia de saberes” baseia-se no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos, bem como a sua incompletude. A “ecologia de saberes” (SANTOS, 2007) sugere uma “co-presença” radical e integração de conhecimentos científicos e não-científicos, através de uma relação dinâmica e sustentável, sem comprometer dos diferentes saberes, valorizando sempre o

princípio da prudência, que visa dar preferência às formas de conhecimento que garantem uma maior participação dos grupos sociais envolvidos nos processos em questão. Na “ecologia de saberes”, cruzam-se conhecimentos e ignorâncias para um uso contra-hegemônico da ciência, ilustra Sousa Santos (2007), ao citar o exemplo da preservação da biodiversidade possibilitada por conhecimentos de origem camponesa e indígena, ameaçados justamente pela crescente intervenção da ciência moderna.

Boaventura de Sousa Santos vê nessa forma de expressão musical, oriunda do *hip-hop*, uma possibilidade de fomentar o pensamento pós-abissal entre seus agentes, no caso os *rappers*, cuja linguagem se aproxima da realidade dos sujeitos abissalmente excluídos, tendo em vista sua capacidade de atravessar as linhas abissais. O sociólogo propõe iniciativas que integrem saberes e práticas do *rap* aos conhecimentos acadêmicos através de livros, músicas e eventos na comunidade acadêmica, além de incentivar que letras de *rap* integrem conceitos das ciências sociais com os saberes e as linguagens das periferias.

Uma dessas aproximações propostas por Sousa Santos foi como o *rapper* e geógrafo brasileiro Renan Lélis Gomes, conhecido no meio *hip-hop* como Renan Inquérito. Para Gomes (2012), apesar de ter surgido como forma de entretenimento, o *hip-hop* se tornou marcante principalmente pelo seu caráter político. O autor explica que isso se deu pela similaridade entre as condições sociais precárias sofridas nos bairros periféricos onde o movimento surgiu com a realidade vivida nos diversos outros lugares por onde se espalhou (GOMES, 2012). O *rapper*-geógrafo é um entusiasta do pensamento pós-abissal e da ecologia de saberes, e produziu uma faixa, com participação de Boaventura de Sousa Santos, intitulada “Linha Abissal”<sup>60</sup>, na qual explica o conceito apresentado pelo sociólogo português.

### **Linha Abissal** (Renan Inquérito, 2018)

[...]  
 Vivemos separados no mesmo quintal  
 uma Linha Abissal  
 A divisão é tão profunda é tão desigual  
 uma Linha Abissal  
 Não posso aceitar que seja tão normal  
 essa Linha Abissal

Separa o disparo certeiro do acidental

---

<sup>60</sup> INQUÉRITO e Boaventura de Sousa Santos | Linha Abissal [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (3m44s). Publicado pelo canal **Renan Inquérito**. Disponível em: <[https://youtu.be/AlHnMgu\\_Hys](https://youtu.be/AlHnMgu_Hys)>. Acesso em 4 fev. 2022

Linha Abissal  
 Um mundo metropolitano e outro colonial  
 Linha Abissal  
 Que põe direitos humanos pra secar no varal  
 Linha Abissal  
 Que faz o navio negreiro parecer tão atual  
 Linha Abissal  
 [...]

O conceito de “linhas abissais”, trazido por Boaventura de Sousa Santos (2002) é fundamental para compreender a razão para os tensionamentos ocorridos entre os diferentes sujeitos em meio às práticas relacionadas à Batalha do Coliseu. Isso porque, como defende o autor, as “linhas abissais” separam entre “selvagens” e “civilizados”, não só o mapa global, definindo um Norte global, tido como avançado tecnológica e epistemologicamente, e um Sul global, tido como arcaico e rudimentar, mas também a arquitetura das cidades, criando zonas abissais de segregação social (SANTOS, 2002).

Trata-se da segregação social dos excluídos por meio de uma cartografia urbana dividida em zonas selvagens e zonas civilizadas. As zonas selvagens são as zonas do estado de natureza hobbesiano, as zonas de guerra civil interna existentes em muitas megacidades em todo o Sul global. As zonas civilizadas são as zonas do contrato social, e vivem sob a constante ameaça das zonas selvagens. Para se defenderem, transformam-se em castelos neofeudais, os enclaves fortificados que caracterizam as novas formas de segregação urbana (cidades privadas ou condomínios fechados). A divisão entre zonas selvagens e civilizadas está se transformando em um critério geral de sociabilidade, em um novo espaço-tempo hegemônico que perpassa todas as relações sociais, econômicas, políticas e culturais e que por isso é comum aos âmbitos estatal e não-estatal (SANTOS, 2007, p. 90).

Acreditamos que os sujeitos envolvidos com a Batalha do Coliseu, ora subalternizados pelo sistema de segregação descrito acima, ao decidir transpor as barreiras sociais impostas pelas “linhas abissais” (SANTOS, 2007), se depararam com o próprio mecanismo de defesa desse sistema, que por sua vez, tenta reafirmar tais barreiras sociais, de modo que seus espaços de poder não possam ser ocupados por tais sujeitos. Além do conceito de “linhas abissais”, Renan Inquérito também traduz na linguagem do *rap*, o conceito de “ecologia de saberes”, uma proposta epistemológica igualmente apresentada pelo professor Boaventura de Sousa Santos (2007), que também assina a obra homônima à teoria. Nesse caso, os autores optaram por uma versão não musical, apresentando uma peça executada em forma de recitação de poesia, como é comumente feito em encontros e saraus de poesia e *slam*.

### **Ecologia de Saberes**

(Boaventura de Sousa Santos & Renan Inquérito, 2021)

[...]

Longe das citações tradicionais e seus dizeres  
 Vem pra uma ecologia de saberes  
 Cruzar conhecimentos e ignorâncias  
 É a infância do saber

Quando a gente volta a ser criança  
 Cientificamente falando  
 Volta a ter esperança  
 Pra continuar

Porque a ciência é adulta demais pra sonhar

E se vossa excelência, o doutor  
 Não acredita em nenhuma força superior  
 Por que eu vou acreditar em um ensino superior?  
 Será que algum saber é superior?

Não senhor

Não quero nem saber do seu saber alienígena  
 Quero saber popular, quilombola, ribeirinho e indígena  
 Dispenso seus moldes, sua fôrma, sua forma  
 Seu guia, sua rédea, seu *paper*, sua norma

Salve o saber que é diálogo  
 Que é horizontal, sem melhor nem pior  
 De igual pra igual  
 Viva a experiência que é pós-abissal

Que não é científica nem ocidental  
 Que não conhece sobre, conhece com  
 Que é intervenção, não representação  
 Que é colaborativa, não extrativista

Que é uma aposta, é utópica, mas é viva.  
 [...]

Nesse sentido, acreditamos que a concepção de uma “ecologia de saberes”, do mesmo Boaventura de Sousa Santos (2007), também se aplica ao caso estudado, uma vez que, apesar de possuírem origens e características distintas, os saberes integrados através dos eventos promovidos pela Batalha do Coliseu apontam para uma necessidade de que esses diferentes tipos de conhecimento, observados no mesmo contexto, possam coexistir, sendo eles: as linguagens e simbolismos populares e periféricos do *rap*, juntamente com os saberes

tradicionalis e problematizações de cunho social e político, recorrentes nos ambientes acadêmicos.

Neste subcapítulo, abordamos os principais conceitos do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos que norteiam este trabalho. A partir dos conceitos aqui abordados, pretendemos interpretar os fenômenos sociais observados no contexto da nossa pesquisa. No subcapítulo seguinte, abordaremos o conceito de cultura, no contexto da hibridação e dos choques culturais.

### 3.3 Culturas híbridas e choques culturais

O antropólogo argentino Néstor García Canclini (2019) elaborou o conceito de “hibridação” para descrever os “processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (p.19). O autor cunhou esse conceito para analisar o que ele chamou de “heterogeneidade multitemporal” das nações latino-americanas, resultado do processo tardio de modernização da América Latina no final do século XX. Para Canclini (2019), a hibridação abrange diversas mesclas interculturais, e não apenas aspectos étnico-raciais e religiosos ou simbólicos, aos quais costumam se ater a termos como “mestiçagem” e “sincretismo”, respectivamente. O autor considera tais termos limitados, também por sugerirem apenas uma ideia de mistura e intercâmbio de culturas, enquanto hibridação compreende a criação de algo novo, a partir da mescla de elementos culturais distintos.

Para Canclini (2019), esse atraso não só evidenciou diferenças econômicas e sociais, como também simbólicas entre países da América Latina e do Norte global. Sustentando tensionamentos e dualidades construídas pelo pensamento hegemônico que distingue subdesenvolvido e desenvolvido, arcaico e moderno, primitivo e civilizado, popular e erudito, local e global, o que é inerente à sociedade e o que é exterior. Canclini (2019) observa que os países latino-americanos são resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas, do hispanismo colonial católico, bem como das ações políticas educativas e comunicacionais modernas (p. 73). O autor discorre:

Houve rupturas provocadas pelo desenvolvimento industrial e pela urbanização que, apesar de terem ocorrido depois que na Europa, foram mais aceleradas. Criou-se um mercado artístico e literário através da expansão educativa, que permitiu a profissionalização de alguns artistas e escritores. As lutas dos liberais do final do século XIX e dos positivistas do início do século XX – que culminara na reforma universitária de 1918, iniciada na Argentina e estendida logo a outros países –

conquistaram uma universidade laica e organizada democraticamente antes do que em muitas sociedades europeias. Mas a constituição desses campos científicos e humanísticos autônomos chocava com ao analfabetismo de metade da população, e com as estruturas econômicas e hábitos políticos pré-modernos (CANCLINI, 2019, p. 74).

Para Canclini (2019), não restam dúvidas de que a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural. Segundo o autor, países latino-americanos que, no começo do século tinham aproximadamente 10% de sua população nas cidades, hoje concentram cerca de 60% a 70% nas aglomerações urbanas. Canclini (2019), no entanto, destaca que o conceito de “sociedade urbana” não se opõe taxativamente ao “mundo rural”, uma vez que o predomínio das relações de heterogeneidade sobre homogeneidade, ou o contrário, não são atribuíveis apenas à concentração populacional das cidades. De acordo com o autor:

Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação (CANCLINI. 2019, p. 285).

Com o avanço das tecnologias e dos meios de comunicação de massa, países latino-americanos passaram a consumir produtos culturais importados da Europa e Estados Unidos, através do rádio, televisão, indústria fonográfica e cinema, favorecendo a hibridação de culturas. Isso porque, fatores como a implementação de uma indústria midiática, e por conseguinte uma indústria cultural, também podem ser observados nos processos de hibridação, gerando uma cadeia de produção em massa de produtos culturais para atender às demandas do mercado e da indústria. Nesse contexto, destaca-se o papel da mídia, em meio a essas transformações socioculturais, ao se tornarem um grande agente mediador ou até mesmo substituto das interações coletivas, onde a participação dos grupos populares relaciona-se cada vez mais com uma “democracia audiovisual”, em que a realidade é produzida pelas imagens da televisão (CANCLINI, 2019).

Os grupos populares saem pouco de seus espaços, periféricos ou centrais; os setores médios e altos multiplicam as grades nas janelas, fecham e privatizam ruas do bairro. Para todos o rádio e a televisão, para alguns o computador conectado para serviços básicos, transmitem-lhes a informação e o entretenimento a domicílio (CANCLINI. 2019, p. 286).

De acordo com Canclini (2019), a pós-modernidade deve ser entendida não como uma etapa que se estabeleceu após a consolidação do mundo moderno, mas como uma oportunidade

de problematizar os vínculos errôneos por ele estabelecidos com as contradições que buscou excluir para se disseminar. O autor difere modernidade/pós-modernidade de modernização, à qual ele comprehende como um processo de evolução sociocultural, tecnológica e científica, sem vínculo direto com uma época específica ou a um recorte temporal. Canclini identifica, na modernidade, dois processos de desarticulação cultural, diferentes entre si, porém complementares: o descolecionamento e a desterritorialização. O primeiro, busca a recusa da produção de bens culturais colecionáveis, desconstituinte a caracterização de “grandes obras” como cultas ou eruditas e a restrição popular aos bens produzidos por uma comunidade específica. Já o segundo busca desconstruir antagonismos produzidos por ideias hegemônicas: colonizador/colonizado e nacionalista/cosmopolita.

Através do pensamento de Canclini (2019), é possível compreender o processo de interculturalidade que perdura até hoje nos países latino-americanos. A abordagem crítica do autor traz reflexões sobre valores construídos dentro de uma sociedade, como as relações popular/erudito e subalterno/hegemônico, a partir de tensionamentos em torno do eixo tradição/modernidade/pós-modernidade, no contexto do hibridismo sociocultural que marcou a formação da América Latina. Isto posto, consideramos válido ressaltar o pensamento do autor indiano Homi Bhabha (1998), quando considera, nesse contexto de hibridação, que diversidade cultural não é o mesmo que diferença cultural, uma vez que a primeira sugere a dicotomia entre o eu e o outro, o diferente, enquanto que, a última sugere um reconhecimento do potencial criativo dessas culturas. De acordo com o autor:

A diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade. A diversidade cultural é o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados; mantida em um enquadramento temporal relativista, ela dá origem a noções liberais de multiculturalismo, de intercâmbio cultural ou da cultura da humanidade. A diversidade cultural é também a representação de uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única. A diversidade cultural pode inclusive emergir como um sistema de articulação e intercâmbio de signos culturais em certos relatos antropológicos no início do estruturalismo (BHABHA, 1998, p. 63).

Nesse sentido, Bhabha (1998) argumenta que a interação cultural se torna um problema quando as culturas que interagem entre si apresentam práticas muito distintas, gerando um choque cultural, o que pode ocasionar má interpretação ou apropriação indevida de significados associados a ambas as culturas. Segundo o autor, “a cultura só emerge como um problema, ou problemática, no ponto em que há uma perda de significado na contestação e articulação da

vida cotidiana entre classes, gêneros, raças, nações” (BHABHA, 1998, p.63). O que Bhabha propõe é ampliar o debate sobre as diferentes formas de interações culturais, considerando o que impede ou causa as más interpretações sobre as práticas e símbolos oriundos de cada cultura. O autor ressalta que, apesar de bem-intencionadas, muitas das iniciativas nesse sentido tendem a superficializar o debate, evidenciando estereótipos e preconceitos criados a partir de tais interações culturais, tornando tais debates recorrentemente moralistas.

### 3.4 Capital cultural

Ao observar a desigualdade no desempenho escolar entre crianças de diferentes classes sociais, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1998), propôs a concepção de capital cultural. Para o pensador, a sociedade é estruturada, não necessariamente por classes sociais, mas por espaços sociais ocupados por determinadas classes. Nesse sentido, a desigualdade observada poderia ser resultado da má distribuição cultural entre os alunos, devido aos diferentes espaços sociais por eles ocupados. Em outras palavras, pode-se relacionar, diretamente:

[...] o “sucesso escolar”, ou seja, os benefícios específicos que as crianças das diferentes classes e frações de classe podem obter no mercado escolar, à distribuição de capital cultural entre as classes e frações de classe. Este ponto de partida implica em uma ruptura com os pressupostos inerentes [...] à visão comum que considera o sucesso ou o fracasso escolar como efeito de “aptidões” naturais [...]. (BOURDIEU, 1998, p. 73)

Segundo Bourdieu (1998), ao se pensar em rendimento e investimento escolar, dois fatores normalmente são levados em consideração: “aptidão” (ability) ou “dom”. No entanto, o autor acredita que ambos são frutos “de um investimento em tempo e em capital cultural” (p. 73), não necessariamente de características inerentes ao indivíduo. Segundo o autor, tal pensamento ignora a existência de um paradoxo considerado necessário, a “transmissão doméstica do capital cultural” (p. 73). Para o sociólogo, a concepção de que a diferença no desempenho de alunos provenientes de diferentes classes sociais se dá simplesmente por suas diferenças de aptidões é, não só errônea, como também funcionalista, pois justifica a falta de investimento em educação em espaços sociais menos privilegiados, além de ignorar o fato de que o rendimento escolar de um aluno depende diretamente do capital cultural previamente investido por sua família (BOURDIEU, 1998).

De acordo com Pierre Bourdieu (1998), o capital cultural se apresenta em três principais formas, os estados incorporado, objetivado e institucionalizado. No estado incorporado, o capital cultural se manifesta através de conhecimentos e habilidades inerentes ao sujeito,

enquanto que, no estado objetivado, sob a forma de bens culturais (livros, quadros, dicionários, instrumentos e máquinas, etc.). Já no estado institucionalizado, o capital cultural, se encontra na forma de certificações escolares que, supostamente, atestam sua garantia, conferindo a ele propriedades inteiramente originais (BOURDIEU, 1998).

Em seu estado fundamental, o capital cultural, segundo Bourdieu (1998), está ligado ao corpo, o que pressupõe sua incorporação. Nesse sentido, sua acumulação exige um investimento pessoal, para que se torne parte integrante do indivíduo, pago com aquilo que se tem de mais pessoal, seu tempo. Logo, o acúmulo de capital cultural incorporado depende diretamente da quantidade de tempo livre que o indivíduo tem disponível para investir, uma vez que não pode ser transmitido instantaneamente. Bourdieu pontua, a necessidade de concepção dessa ideia de propriedade, a partir da impossibilidade de se compreender tal fenômeno puramente pela lógica econômica, apesar de o acúmulo de capital cultural estar diretamente relacionada ao acúmulo de capital financeiro.

A economia das grandes coleções de pintura ou das grandes fundações culturais, assim como a economia da assistência, da generosidade e dos donativos, repousam sobre propriedades do capital cultural, das quais os economistas não conseguem dar conta. Com efeito, o economicismo deixa escapar, por definição, a alquimia propriamente social pela qual o capital econômico se transforma em capital simbólico, capital denegado ou, mais exatamente, não reconhecido. Ela ignora, paradoxalmente, a lógica propriamente simbólica da distinção que assegura, por acréscimo, benefícios materiais e simbólicos aos detentores de um forte capital cultural que retira, da sua posição na estrutura da distribuição do capital cultural, um valor de raridade (este valor de raridade tem por princípio, em última análise, o fato de que nem todos os agentes têm meios econômicos e culturais para prolongar os estudos dos filhos além do mínimo necessário à reprodução da força de trabalho menos valorizada em um dado momento histórico) (BOURDIEU. 1998, p. 75-76).

Para Bourdieu (1998), a transmissão do capital cultural é a forma mais dissimulada de transmissão hereditária de capital, devido à constante conversão do capital financeiro em capital simbólico. Segundo o autor, é na própria lógica de transmissão do capital cultural que se encontra o seu princípio mais poderoso de eficácia ideológica. Pois, tanto a capacidade de acúmulo de capital cultural objetivado pelo sujeito depende do capital cultural incorporado pelo conjunto de sua família, quanto o acúmulo individual de todo capital cultural útil só começa, a tempo e sem atrasos, por membros de famílias dotadas de um forte capital cultural. É nessa relação tempo/dinheiro que o autor enxerga a forte ligação entre o capital cultural e o capital financeiro, uma vez que:

[...] o tempo durante o qual determinado indivíduo pode prolongar seu empreendimento de aquisição depende do tempo livre que sua família pode lhe assegurar, ou seja, do tempo liberado da necessidade econômica que é a condição da

acumulação inicial (tempo que pode ser avaliado como tempo em que se deixa de ganhar) (BOURDIEU, 1998, p. 76).

No estado objetivado, o capital cultural, de acordo com Bourdieu (1998) pode ser transmitido tão facilmente quanto o capital econômico. Sendo transmissível somente sua propriedade jurídica e não o que constitui a sua condição de apropriação específica. O autor explica que, para adquirir máquinas, é necessário somente capital financeiro, no entanto, para operá-las, conforme sua utilização específica, é preciso dispor de capital cultural incorporado. A mesma lógica pode ser aplicada para bens culturais: a mera posse de um capital cultural objetivado (como obras de arte, quadros e esculturas), não implica na posse do capital cultural incorporado necessário para apreciar e interpretar tais obras. Bourdieu evidencia que o capital cultural objetivado se manifesta de forma material e simbólica sob a condição de ser apropriado por agentes “e utilizado como arma e objeto nas lutas que se travam no campo da produção cultural [...] e, para além desses, nos campos das classes sociais onde os agentes obtêm benefícios proporcionais ao domínio que possuem desse capital objetivado” (BOURDIEU, 1998, p. 78).

O capital cultural institucional é, segundo Bourdieu, a objetivação do capital cultural sob a forma de certificações escolares ou diplomas. Nesse formato, o capital cultural transcende as limitações biológicas do sujeito, em sua forma incorporada, e confere um reconhecimento institucional ao sujeito que o possui. De acordo com o autor, a posse desse tipo de capital também permite a comparação entre diplomados, bem como sua permuta, além de estabelecer taxas de convertibilidade entre capital econômico e capital cultural, visto que o diploma nada mais é do que a conversão propriamente dita do primeiro no último, além de mensurar o valor em dinheiro que será trocado pela força do trabalho de seu proprietário (BOURDIEU, 1998).

### 3.5 O estranho na sociedade pós-moderna

Em sua obra “Modernidade e holocausto”, o filósofo e sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1998), versa sobre a construção de preconceitos motivados pela heterofobia<sup>61</sup>, como racismo e antisemitismo, e seus impactos na sociedade moderna. Para isso, o autor busca compreender como crimes contra a humanidade e os direitos civis, como o Holocausto, vieram a ocorrer. Segundo Bauman (1998), a raiz do problema pode estar no surgimento de uma heterofobia, que constrói, num imaginário coletivo, uma narrativa de ódio entre grupos étnico-

---

<sup>61</sup> Heterofobia: ressentimento da diferença (BAUMAN, 1998).

raciais distintos, mais precisamente, pela concepção de superioridade de um grupo sobre o outro. Para Bauman, o antisemitismo representa esse tipo de ressentimento contra o povo judeu, através da concepção de que judeus são um grupo “estranho, hostil e indesejável” (1998, p. 37).

Bauman (1998) argumenta que a razão para isso pode residir no fato de os judeus representarem um ideal não nacional em meio a um cenário mundial de surgimento e crescimento de nações cada vez mais desenvolvidas ou em desenvolvimento. Nesse contexto, os povos judeus, devido à sua própria dispersão e onipresença territoriais, passaram a representar um “inimigo interno” comum entre as nações, uma vez que suas fronteiras eram estreitas demais para serem definidas e os horizontes curtos demais para se ver além deles. De acordo com Bauman (1998):

Os judeus eram não somente diversos de qualquer outra nação; eram também diferentes de quaisquer outros estrangeiros. Em suma, eles minavam a própria diferença entre hóspedes e hospedeiros, entre nativo e estrangeiro. E à medida que a nacionalidade se tornava a base suprema da autoconstituição do grupo, eles vinham minar a mais básica das diferenças: aquela entre “nós” e “eles”. (p. 49)

Nesse contexto, o indivíduo judeu era visto como o estranho, o estrangeiro, em outras palavras, o indivíduo que não se encaixa no modelo de cidadão estabelecido pelo estado para integrar uma nação unificada e homogênea. Segundo Bauman (1998, p. 24), “todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável”. Por não se adequar aos padrões morais, estéticos ou cognitivos, o estranho é, para Bauman, um ser considerado indesejável e incômodo para o conjunto da sociedade, devendo, portanto, ser excluído dela. Apesar disso, o sociólogo comprehende que essa uniformização era uma concepção do estado, para desumanizar os diferentes e condená-los à subserviência. De acordo com o autor:

O elemento estranho, portanto, ameaça a unidade e a identidade do grupo nativo, não tanto por confundir o seu controle sobre um território ou sua liberdade de ação pelos padrões conhecidos, mas por borrar a fronteira do próprio território e apagar a diferença entre o modo de vida familiar (certo) e o modo de vida estranho (errado) (BAUMAN, 1998, p. 59).

Nesse sentido, o estranho representa, segundo Bauman (1998), um problema a ser resolvido, uma erva daninha a ser eliminada, em prol da harmonia do jardim. Para isso, foi estabelecida uma guerra contra os estranhos e diferentes. Tal projeto de exclusão consistia em marginalizar esses estranhos e escondê-los por trás das paredes dos guetos, das barreiras sociais

da exclusão, silenciamento e apagamento histórico, além da impossibilidade de construir espaços para difusão de suas ideias.

De acordo com Bauman (1998), o objetivo dessa estratégia era expulsar os estranhos para além das fronteiras e da jurisdição do estado ou, em última ocasião, eliminá-los fisicamente. Bauman comprehende que a imposição de um padrão social e a concepção do estranho que não se adapta a esse padrão foi um processo crucial no estabelecimento da ordem e de ideais unificadores como estado e nação. No entanto, isso ocasionou uma política de “aniquilação cultural e física dos estranhos e do diferente” (p. 26), na qual os sujeitos que não se adaptassem eram considerados anomalias a se aniquilar. Para Bauman, os estranhos não precisavam ser vistos como uma ameaça a ser enfrentada permanentemente, e que isso nem seria necessário “enquanto a vida moderna continuasse nas mãos de um estado bastante ambicioso e bem-dotado para prosseguir na tarefa” (p.26). O conceito de estranho de Bauman (1998) pode ser complementado pela visão de Santos (2002), acerca das linhas abissais, uma vez que os sujeitos considerados estranhos são aqueles que perpassam os limites sociais a si permitidos moralmente, passando a integrar espaços antes não ocupados por seus semelhantes, gerando um processo de “outrificação” do sujeito.

## 4 CAMINHOS METODOLÓGICOS

*“Comunicação, na verdade, não é uma área autônoma de pesquisa. Como todas as ciências aplicadas, ela incorpora contribuições que vêm das demais ciências, das exatas e das humanas.”*

*(José Marques de Melo)*

Neste capítulo, descreve-se os caminhos metodológicos percorridos nesta pesquisa durante suas etapas, compreendendo a formulação das hipóteses, bem como os métodos, procedimentos e técnicas escolhidos para abordar o tema estudado. No primeiro subcapítulo, destacam-se os aspectos técnicos em relação à pesquisa, como sua natureza, objetivos e método científico utilizados. No segundo subcapítulo, são identificados os procedimentos, a abordagem e as técnicas de coletas de dados utilizadas para obtenção das informações. O terceiro subcapítulo é dedicado a explicar com mais detalhes de que modo se deu a observação participante e quais instrumentos foram utilizados para registro e análise posterior. Já o quarto subcapítulo aborda as entrevistas semiestruturadas direcionadas a agentes diretamente envolvidos com o fenômeno estudado, bem como a aplicação de questionários para cruzar com as informações colhidas nos depoimentos. Por fim, no quinto subcapítulo, descreve-se como foi utilizada a análise do discurso francesa para interpretação dos dados colhidos durante a observação participante.

De acordo com a pedagoga brasileira Maria Margarida de Andrade (2001, p. 109), a pesquisa “é o conjunto de procedimentos sistemáticos, baseado no raciocínio lógico, que tem por objetivo encontrar soluções para problemas propostos, mediante a utilização de métodos científicos”. Para a autora, pesquisar é realizar uma série de coletas e interpretações de dados baseadas em métodos concretos, para obter possíveis respostas sobre um determinado contexto. O sociólogo brasileiro Antônio Carlos Gil (2002) sustenta a visão da autora e acrescenta alguns pontos a essa descrição:

Pode-se definir pesquisa como o procedimento racional e sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas aos problemas que são propostos. A pesquisa é requerida quando não se dispõe de informação suficiente para responder ao problema, ou então quando a informação disponível se encontra em tal estado de desordem que não possa ser adequadamente relacionada ao problema (p. 17).

Quanto à natureza da pesquisa, Gil (1989) destaca que existem dois principais tipos de pesquisa, segundo sua finalidade: a pesquisa pura e a pesquisa aplicada. Segundo o autor, a pesquisa pura visa contribuir com os estudos científicos realizados sobre um determinado

assunto, não se preocupando diretamente com a aplicação prática de seus conhecimentos em um contexto empírico. Já a pesquisa aplicada, apesar de herdar características da pesquisa pura, como a consulta às bibliografias publicadas sobre o tema que se almeja estudar, visa muito mais a aplicação de suas descobertas em um contexto prático, explica o autor, sendo, portanto, o tipo de pesquisa que mais se dedicam estudiosos da psicologia, sociologia, serviço social e outras áreas das ciências sociais (GIL, 1989).

Compreendemos que a presente pesquisa é de natureza aplicada pois visa, através do levantamento bibliográfico sobre o tema, atrelado à aplicação de procedimentos e técnicas de coletas de dados, seguidos de sua devida análise, investigar as implicações da realização de batalhas de *rap* no ambiente universitário, de modo que, os resultados obtidos através da pesquisa possam ser, de alguma forma, aplicados à realidade na qual os dados empíricos foram colhidos. Neste sentido, busca-se, através da investigação dos conflitos que perpassa a realização de batalhas de *rap* nos espaços de convívio da universidade pública, e não na rua, lugar onde normalmente ocorrem, identificar conceitos e teorias sociais que podem ser relacionadas para compreender tal fenômeno, bem como suas relações com o espaço e com os sujeitos.

Sendo de natureza aplicada, a presente pesquisa se caracteriza como exploratória, pois tem como objetivo “proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses” (GIL, 2002, p. 42). De acordo com Gil (2002), este tipo de pesquisa busca o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições, podendo ter um planejamento flexível, de modo que consiga contemplar uma variedade de aspectos acerca do assunto estudado. Em sua maioria, as pesquisas exploratórias podem se desdobrar em uma série de fases como: levantamento bibliográfico, entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado e análise de exemplos que "estimulem a compreensão" (SELLTIZ; WRIGHTSMAN & COOK, 1967, p. 63).

Neste sentido, o método utilizado é o observacional que, de acordo com Gil (1989), apesar de ser visto como primitivo, possibilita um maior nível de precisão nas ciências sociais. O autor explica que, diferente de métodos como o experimental, no qual o cientista toma providências para que algo ocorra, para então analisar o que se segue, no método observacional o cientista apenas observa algo que já acontece ou aconteceu. Gil (1989) esclarece que, apesar de existirem estudos que se concentram apenas no método observacional, outros utilizam-no juntamente com outros métodos, sendo o mais comum. Segundo o autor, “pode-se afirmar com

muita segurança que qualquer investigação em ciências sociais deve valer-se, em mais de um momento, de procedimentos observacionais" (GIL, 1989, p. 35).

Para Gil (2002), a pesquisa é realizada quando se combina conhecimentos disponíveis sobre determinado assunto com a utilização sistemática de métodos, técnicas e procedimentos científicos. O autor ressalta, porém, que a pesquisa se desenvolve ao longo de um processo que compreende várias etapas, desde a formulação de um problema até a devida apresentação dos resultados. Conforme já foi explicitado, a presente pesquisa parte da seguinte pergunta-problema: como o ambiente universitário influencia as práticas sociais e discursivas em batalhas de *rap*? Neste sentido, para atingir o objetivo principal desta pesquisa, que é investigar a influência do espaço de realização nas práticas e discursos dos sujeitos participantes de batalhas de *rap* no ambiente universitário, identificamos a necessidade de utilizar uma série de procedimentos e técnicas que serão descritas a seguir.

Como procedimentos, utilizamos a pesquisa bibliográfica, documental e participante. Por ser uma pesquisa de abordagem qualitativa, utilizamos como técnicas de coletas de dados: a observação participante, entrevistas semiestruturadas, aplicação de questionário e análise do discurso. Além disso, consideramos esta investigação uma pesquisa participante, devido ao modo que se observa a relação entre pesquisador e pesquisado que, segundo o sociólogo brasileiro Pedro Demo (2008), não consiste em uma mera observação ou imposição evidente do primeiro para o segundo, mas de uma de uma interação dinâmica e dialética, capaz de gerar até mesmo uma identificação entre ambos, "sobretudo quando os objetos são sujeitos sociais também, o que permite desfazer a ideia de objeto que caberia somente em ciências naturais" (p. 115). De acordo com o sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (1982, p. 43), a pesquisa participante:

[...] responde especialmente as necessidades das populações que compreendem operários, campesinos, agricultores e índios – as classes mais carentes nas estruturas sociais contemporâneas – levando em conta as suas aspirações e potencialidades de conhecer e agir.

Para o educador brasileiro Paulo Freire (1982), o objetivo das ciências sociais é investigar os fenômenos da realidade concreta. No entanto, o autor considera que a realidade concreta não se resume a um conjunto de informações e fatos sobre um determinado contexto, cuja veracidade nos importa constatar. Ela é a soma de todas essas informações e fatos com a percepção dos sujeitos nela envolvidos, ou seja, na relação dialética entre objetividades e subjetividades. De acordo com Freire (1982), se uma pesquisa tem por objetivo resolver uma

problemática que afeta um determinado grupo popular, é preciso compreender essa problemática através do ponto de vista dos indivíduos deste grupo, do contrário, a pesquisa estará à serviço da dominação destes grupos, e não da sua libertação. O autor acrescenta:

Se, pelo contrário, a minha opção é libertadora, se a realidade se dá a mim não como algo parado, imobilizado, posto aí, mas na relação dinâmica entre objetividade e subjetividade, não posso reduzir os grupos populares a meros objetos de minha pesquisa. Simplesmente, não posso conhecer a realidade de que participam a não ser com eles como sujeitos também deste conhecimento que, sendo para eles, um conhecimento do conhecimento anterior (o que se dá no nível de sua experiência quotidiana) se torna um novo conhecimento. Se me interessa conhecer os modos de pensar e os níveis de percepção do real dos grupos populares estes grupos não podem ser meras incidências de meu estudo. Dizer que a participação direta, a ingerência dos grupos populares no processo de pesquisa altera a “pureza” dos resultados implica na defesa da redução daqueles grupos a puros objetos de ação pesquisadora de que, em consequência, os únicos sujeitos são os pesquisadores profissionais. Na perspectiva libertadora em que me situo, pelo contrário, a pesquisa, como ato de conhecimento, tem como sujeitos cognoscentes, de um lado, os pesquisadores profissionais; de outro, os grupos populares e, como objeto a ser desvelado, a realidade concreta (FREIRE, 1982, p. 35).

Como técnicas para coletas de dados, utilizamos o método observacional, associado ao registro em fotos e vídeos, utilizando um *smartphone* e um diário de campo para anotações sobre percepções observadas *in loco*. Para complementar e enriquecer as considerações feitas durante a observação, aplicamos um questionário direcionado aos frequentadores da Batalha do Coliseu e realizamos quatro entrevistas semiestruturadas direcionadas a membros da organização voluntária da Batalha do Coliseu. Como métodos de interpretação dos dados colhidos, utilizamos a análise do discurso, considerando a vertente da escola francesa, e uma adaptação da cartografia simbólica, uma metodologia analítica interdisciplinar capaz de sistematizar as informações colhidas em um mapa analítico-descritivo. A partir do próximo subcapítulo, passaremos a elucidar de maneira mais detalhada as formas que tais técnicas e métodos foram aplicados na pesquisa.

#### 4.1 Observação sistemática

Nesta pesquisa, propomos uma análise sobre os processos comunicativos que ocorrem em batalhas de *rap* e como o espaço de realização afeta as práticas discursivas. Para isso, passamos a observar e registrar eventos da Batalha do Coliseu, que ocorre no campus universitário da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Natal, nos períodos entre 9 de março e 26 de outubro de 2019, antes da pandemia de COVID-19, e de 12 de março a 10 de maio de 2022, após o retorno das atividades acadêmicas presenciais no referido Campus. Nesse

sentido, consideramos nosso diário de campo e o *smartphone*<sup>62</sup> nossas principais ferramentas de coleta de dados durante esta etapa. Utilizamos a câmera do dispositivo para registrar um total de nove encontros, resultando em 91 fotografias e 191 vídeos que, ao todo, somam aproximadamente 5 horas, 14 minutos e 14 segundos de conteúdo gravado. Desses encontros, quatro ocorreram no Anfiteatro do Setor II, local de origem da batalha, quatro no Centro de Convivência Djalma Marinho (CCDM), além de uma ocasião de ocorrência da fase seletiva estadual para o Duelo de *MCs* Nacional. As datas de observação e as informações quantitativas dos dados produzidos foram dispostos na tabela a seguir (Tabela 2):

**Tabela 2:** Batalhas de *rap* observadas no Campus Central da UFRN em Natal.

Local	Data	Fotos	Vídeos
Coliseu (Setor II)	9/4/2019	4	5 (4m12s)
Centro de Convivência	30/4/2019	3	1 (31s)
Centro de Convivência	7/5/2019	1	3 (2m34s)
Centro de Convivência	21/5/2019	2	4 (5m32s)
Centro de Convivência	28/5/2019	7	10 (19m42s)
Praça Cívica	26/10/2019	17	13 (14m39s)
Coliseu (Setor II)	12/4/2022	35	36 (59m53s)
Coliseu (Setor II)	10/5/2022	11	66 (1h38m24s)
Coliseu (Setor II)	28/6/2022	18	53 (1h48m43s)
<b>TOTAL</b>	<b>9 encontros</b>	<b>91</b>	<b>191 (5h14m14s)</b>

Fonte: elaboração nossa, 2022.

No início desta pesquisa, o método observacional foi adotado principalmente com um caráter exploratório, a fim de nos aproximarmos do nosso objeto de pesquisa e começar a compreender seus processos e subjetividades através da observação em campo, auxiliada pelos registros obtidos através de um *smartphone*. No decorrer da pesquisa, percebendo o valor desse método para construção de uma amostra mais detalhada do que foi observado em campo, passamos a intensificar a quantidade de registros, prolongando o tempo de gravação dos vídeos e aproveitando as oportunidades para fazer registros fotográficos. Devido ao interesse de se

<sup>62</sup> Durante o período de observação, utilizamos dois aparelhos smartphones. Em um primeiro momento utilizamos um modelo Motorola G6 Play, com câmera de 16 *megapixels*, rodando sistema operacional Android versão 9 e posteriormente passamos para um modelo Redmi Note 8, com câmera de 48 *megapixels*, rodando o sistema operacional Android versão 10.

analisar os discursos dos *MCs* que frequentaram a batalha durante o período de observação, passamos a registrar os duelos por completo, para posteriormente selecionar e transcrever as rimas necessárias para construção das análises. Para ilustrar como se deu essa intensificação nos registros durante a observação sistemática, elaboramos o seguinte gráfico (Figura 17):



**Figura 17:** Gráfico do quantitativo de mídias produzidas durante a observação.  
Fonte: elaboração nossa, 2022.

Pensamos que uma fotografia isolada carrega por si só um valor narrativo-descritivo inestimável do momento que registra. No entanto, ao organizar uma série de fotografias pertencentes a um mesmo contexto sociocultural, é possível construir uma narrativa visual que permite observar o momento registrado com mais amplitude do que através de apenas um fragmento fotográfico. Consideramos fragmento fotográfico, uma fotografia produzida isoladamente, desassociada de um contexto, porém, quando organizada com outros fragmentos fotográficos de um mesmo cenário, produz uma percepção mais abrangente sobre aquele determinado espaço (NOBRE, 2003; 2011). Semelhantemente às fotografias, consideramos também os vídeos como fragmentos imagéticos de um contexto registrado que, caso dispostos e analisados sistematicamente, possibilitam a elaboração de uma narrativa visual e discursiva de caráter analítico e interpretativo, uma vez que são, indiscutivelmente, sequências de imagens. Ademais, por se tratar de registros audiovisuais, as amostras de vídeo coletadas em campo possibilitaram a análise posterior dos processos discursivos decorrentes das reuniões promovidas pela Batalha do Coliseu, o que contribuiu de maneira considerável para a obtenção dos resultados desta pesquisa.

## 4.2 Entrevistas semiestruturadas e questionário

Conforme fomos nos aproximando do nosso objeto, frequentando os eventos da Batalha do Coliseu, interagindo com os indivíduos participantes, dialogando com membros da plateia e da organização da batalha, muito foi sendo compreendido, mas também novos questionamentos foram surgindo. Lacunas foram se formando e percebemos a necessidade de preenche-las para possibilitar uma melhor compreensão da Batalha do Coliseu como um todo, desde antes mesmo do início da nossa observação. Como foi seu início, quais articulações foram necessárias, como se deu a divulgação do evento, quais implicações da ocorrência desses eventos no interior do ambiente acadêmico, quais atritos surgiram, como foram contornados, foram algumas das indagações que surgiram. Daí, identificamos a necessidade de elaborar uma série de entrevistas com informantes que tiveram participação na organização da Batalha do Coliseu, para elucidarmos algumas das questões que surgiram durante o período de observação.

Selecionamos quatro informantes, das quais, duas tiveram participação direta na realização da Batalha do Coliseu desde seu início, e duas passaram a integrar a organização posteriormente, mas exerceram papéis de suma importância para manter a continuação da Batalha do Coliseu perante os empecilhos que ameaçaram impedir sua realização. Como os eventos narrados pelas informantes abordam questões políticas e ideológicas, bem como opiniões pessoais que, acima de tudo, tratam de articulações culturais e políticas no interior de uma instituição pública de ensino, optamos por preservar as identidades das informantes, substituindo seus nomes por identificadores genéricos, apenas para fins de inserções de citações diretas ao longo do texto. Para facilitar as menções, atribuímos siglas a cada informante, para não precisarmos ficar sempre recorrendo aos nomes por extenso atribuídos. Também preferimos nos referir às informantes sempre no feminino (pessoas informantes), como forma de evitar a identificação por flexão de gênero no corpo do texto. A disposição dos pseudônimos dados às informantes, bem como suas siglas e data de realização das entrevistas foram dispostas no quadro a seguir (Tabela 3):

**Tabela 3:** Lista de informantes voluntárias, siglas e datas das entrevistas.

Informante	Sigla	Data da entrevista
Informante-A	INF-A	21/11/2021
Informante-B	INF-B	28/11/2021
Informante-C	INF-C	11/1/2022
Informante-D	INF-D	12/1/2022

Fonte: elaboração nossa, 2022.

O modelo de entrevista adotado nesta pesquisa é o da entrevista semiestruturada. De acordo com as sociólogas brasileiras Valdete Boni e Silvia Quaresma (2005), a entrevista semiestruturada consiste em um método científico de pesquisa qualitativa que dispõe de perguntas tanto abertas quanto fechadas, de forma que o entrevistado possa discorrer com mais liberdade sobre o tema abordado. Nesse método de pesquisa, o entrevistador elabora perguntas que irão direcionar o diálogo, que é conduzido praticamente como se fosse uma conversa informal. É possível também adicionar perguntas durante a entrevista, caso seja necessário. De acordo com as autoras, esse formato possibilita uma melhor interação entre ambas as partes, possibilitando a obtenção de respostas mais espontâneas. Desse modo, realizamos entrevistas semiestruturadas com quatro colaboradores voluntários que integram ou já integraram a organização da Batalha do Coliseu. Conforme descrevemos anteriormente, das quatro informantes entrevistadas, duas iniciaram suas atividades colaborativas na organização da Batalha do Coliseu desde o início de suas atividades e duas passaram a integrar a organização posteriormente. Sendo assim, dividimos as entrevistas em duas categorias, cada uma contendo duas informantes, às quais foram direcionadas as seguintes perguntas:

#### **Categoria 1: Informantes A e B (INF-A e INF-B)**

- Quando e com que intuito começou a Batalha do Coliseu?
- Por que aquele lugar?
- Quem são as pessoas que frequentam a Batalha do Coliseu?
- Você acha que o local de realização do evento influencia no conteúdo das rimas?
- Quais são as principais restrições da Batalha do Coliseu?

#### **Categoria 2: Informantes C e D (INF-C e INF-D)**

- Como você conheceu a Batalha do Coliseu?
- Qual foi sua participação nas batalhas e organização do evento?

- Dentre os tipos de batalhas de rap conhecidos (batalha de sangue, batalha de conhecimento, etc.), como você classificaria a Batalha do Coliseu?
- Quais dificuldades a batalha teve para se realizar no local?
- Você acredita que o ambiente (universidade) pode influenciar de alguma forma o conteúdo das rimas?

A partir das entrevistas, percebeu-se a importância de conhecer também o público da batalha, uma vez que todas as informantes entrevistadas relataram tensionamentos entre o público da batalha e os *MCs* participantes. Tais tensionamentos poderiam estar relacionados a discursos proferidos por *MCs* participantes, seguido da reação de parte dos integrantes da plateia a esses discursos. Para identificar o perfil socioeconômico dos frequentadores da plateia da Batalha do Coliseu, a fim de relacionarmos com os discursos registrados em vídeo durante a fase observacional, elaboramos um questionário e solicitamos aos organizadores da batalha que divulgassesem o *link* em seus perfis nas redes sociais, para que os seguidores que frequentaram a Batalha do Coliseu durante o recorte de tempo determinado pudessem responder. As perguntas elaboradas, bem como as respostas obtidas, serão dispostas de maneira mais detalhada no capítulo seguinte.

#### 4.3 Análise do discurso

Neste trabalho, utilizamos a análise do discurso como método para tratamento dos dados colhidos durante a fase de observação exploratória da pesquisa. Optamos por seguir a linha da escola francesa da análise do discurso, nos baseando em autores como Jean Jacques Courtine (2014) e Michel Pêcheux (2014). Para o filósofo francês Michel Pêcheux (2014), a análise do discurso tece uma relação com o materialismo histórico, a linguística e a teoria do sujeito. De acordo com o autor, o materialismo histórico compreende os processos de formação social, a linguística diz respeito à análise dos processos de enunciação, enquanto a teoria do sujeito visa compreender as subjetividades, bem como a relação que o sujeito cria com o simbólico. Já o linguista francês Jean Jacques Courtine (2014) defende que a análise do discurso aborda a textualização do político, visando interpretar politicamente o que é materializado nos textos, através de uma decodificação de seus sentidos, símbolos políticos e as relações de poder neles inerentes. Para o autor, devido ao fato de o texto se tratar de uma construção política, a análise crítica do discurso também acaba por ser uma análise política.

De acordo com a linguista brasileira Eni Orlandi (2000), a escola francesa da análise do discurso difere da corrente de influência inglesa pois comprehende, de um modo geral, o sujeito como um reproduutor de construções discursivas a partir de suas próprias ideologias, enquanto a escola inglesa foca mais nas questões intralingüísticas entre o nível sintático e semântico do discurso, buscando compreender as implicações sociais geradas a partir da reprodução de um discurso. Orlandi (2000) explica que a análise do discurso busca uma reflexão não só sobre a linguagem, mas também sobre o sujeito, a história e a ideologia. Neste sentido, o discurso é visto não somente a partir do sentido morfológico das construções frasais, pois também são considerados os contextos em que determinados discursos são inseridos, bem como suas razões, objetivos e possíveis consequências acerca dos conteúdos abordados.

Consideramos como mais adequada para os fins deste trabalho, a visão da corrente de influência francesa da análise do discurso, pois pretende-se compreender também os sujeitos emissores desses discursos, bem como os contextos históricos e políticos nos quais estão inseridos. O intuito do presente trabalho é compreender os discursos e práticas sociais comunicativas referentes aos indivíduos que frequentam batalhas de *rap*, tomando com referência a Batalha do Coliseu. Sendo assim, todos os discursos analisados compartilham de uma mesma linguagem, que é a música *rap*, bem como compactuam da mesma ideologia, que é utilizar esta expressão musical como uma forma de ativismo político e contra-hegemônico. Além disso, existem também semelhanças históricas ligadas ao passado colonial comum entre esses indivíduos e à homogeneização de bens e costumes causados pela globalização e potencializados pela midiatização. Existem também diferenças relacionadas às realidades pessoais diversas vivenciadas pelos sujeitos, trazendo seus pontos de vistas particulares na construção de seus discursos, assim como um diálogo com os saberes locais, resultando em produtos culturais híbridos, de acordo com a visão de Canclini (2019) e Homi Bhabha (1998).

Conforme já foi elucidado, o presente trabalho tem como pergunta principal: “De que maneira as batalhas de *rap* podem ser vistas como uma forma de comunicação contra hegemônica?”. Por este motivo, seguindo o modelo de análise do discurso sugerido por Orlandi (2000), o *corpus* da análise será a linguagem, que no caso é a música *rap*, utilizada como forma de expressão artística e política no contexto das batalhas de *rap*, considerando o caso dos artistas que se expressam nos encontros da Batalha do Coliseu, que acontece no Campus Central da UFRN, em Natal (RN). Nesse contexto, visamos identificar os sentidos e simbolismos presentes no discurso considerando a perspectiva do emissor, portanto vale ressaltar que muitas vezes os artistas tentam convencer a plateia que a sua visão sobre determinada questão ou problema

condiz com a verdadeira realidade. Isso porque, de acordo com o linguista brasileiro Roberto Carlos da Silva Borges (2012), a construção de um discurso implica também a construção de uma “imagem de si”, ou *ethos*, no qual o sujeito projeta a maneira como quer que esse discurso seja percebido, tornando-o uma ferramenta para obtenção de uma maior adesão social a esta imagem projetada. Segundo o autor, “o *ethos* está ligado àquilo que o sujeito quer parecer ser e à imagem de si que esse sujeito cria por intermédio de seu discurso, com o objetivo de conseguir adesão ao mesmo” (BORGES, 2012, p. 90).

Borges (2012) atenta para o fato que, ao se investigar um *ethos* discursivo, não podemos nos ater somente aos elementos linguísticos do discurso, uma vez que a força dos elementos não-linguísticos e/ou pré-discursivos podem afetar, tanto positiva quanto negativamente, a eficácia do *ethos* que se deseja construir, afetando também o resultado da análise. Para o autor, a análise daquilo que “parece ser” torna-se relevante, uma vez que as pistas discursivas capturadas a partir dessa intenção podem também ser analisadas e nos levar a uma compreensão mais ampla não só do discurso, mas também das estratégias criadas para se obter adesão às ideias, posicionamentos e argumentações apresentadas no mesmo. Borges (2012) explica que a criação do *ethos* está diretamente relacionada à mobilização de afetividade do interlocutor, uma vez que esta é uma maneira de alcançar a compreensão do receptor. Tal compreensão pode ser afetada por uma série de fatores, como as escolhas lexicais utilizadas pelo locutor ou até mesmo o timbre da voz. Esses fatores muitas vezes podem fugir do controle do locutor, o que pode resultar no sucesso ou fracasso da transmissão do discurso construído (BORGES, 2012).

Assim, o modelo de análise do discurso em que nos pautamos tem sua base teórica no funcionamento do ato de comunicação, cujo sentido final é o resultado da relação de intencionalidade entre as instâncias de produção e de recepção do ato de comunicação. Logo, se a instância de recepção não estiver interessada na compreensão do que a instância de produção realiza (não aderir a ele), o ato falha, perde seu sentido e o contrato de comunicação está desfeito. A interpretabilidade (o sentido), então, está sempre coadunada à intencionalidade dessas duas instâncias, constituindo-se, portanto, como resultado de uma co-intencionalidade (produtor e receptor) (p. 92).

A partir das reflexões propostas por Borges (2012) sobre a intencionalidade no processo comunicativo, quando trazidas para o contexto da Batalha do Coliseu, passamos a considerar a seguinte reflexão: qual o *ethos* – ou *ethé*, no plural – são criados, de maneira consciente ou não, pelos *rappers* para que se obtenha adesão dos demais indivíduos presentes na batalha aos seus discursos? Além disso, quais elementos podemos destacar nesses discursos para compreender as narrativas construídas nesses processos comunicativos e as práticas sociais que os rodeiam, a partir de relações com as teorias das ciências sociais aqui articuladas. A partir do registro,

transcrição e análise dos discursos coletados durante a fase de observação, é possível analisar o conteúdo dessas práticas comunicativas através do método de análise do discurso aqui proposto.

#### 4.4 Cartografia simbólica

Uma vez colhidos e analisados os dados coletados através do método observacional, da aplicação de entrevistas e questionários, bem como da utilização da análise do discurso para interpretação dos discursos registrados, é preciso organizá-los de maneira sistematizada a fim de buscar uma apresentação clara dos resultados obtidos. Para tanto, propomos neste trabalho utilizar uma adaptação da cartografia simbólica, que é um método de interpretação de dados proposto pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2002). Enquanto, na cartografia geográfica, elementos físicos do espaço geográfico são codificados em representações mapeadas, a cartografia simbólica se propõe como uma cartografia subjetiva e desterritorializada, na qual o território não é espaço geográfico, e sim a mente humana (SANTOS, 2002).

Sousa Santos (2002) trabalha com a cartografia do direito e da sociologia. A cartografia simbólica, não no ponto de vista semiótico, mas sim do ponto de vista cultural: as crenças, os valores, política e educação. O simbólico diz respeito a essas categorias sociais e culturais. Nobre (2011), por sua vez, propôs uma fotocartografia sociocultural que permite estudar comunidades e determinados grupos sociais, posteriormente expandindo tal possibilidade para outras áreas das ciências sociais e da comunicação. Portanto, este trabalho propõe a elaboração de um mapa, de caráter analítico-descritivo, sobre as práticas sociais comunicativas produzidas nos eventos promovidos pela Batalha do Coliseu, no campus universitário da UFRN, em Natal.

De acordo Santos (2002), os mapas configuram uma espécie de distorção reduzida da realidade, que criam meios credíveis de correspondência, através de três principais mecanismos de distorção: escala, projeção e simbolização. Entende-se por escala o nível de detalhamento do mapa. Quanto menor a escala, menor a quantidade de informações, quanto maior a escala, maior o volume de conteúdo analisado. A escala existe para reduzir as dimensões do mapa através da redução de nível de detalhamento, uma vez que, conforme aponta Santos (2002), um mapa em tamanho real não seria nada prático. Ilustra Santos (2002) que:

Jorge Luís Borges conta-nos a história do imperador que encomendou um mapa exato do seu império. Insistiu que o mapa devia ser fiel até ao mínimo detalhe. Os melhores cartógrafos da época empenharam-se a fundo neste importante projeto. Ao fim de muito trabalho, conseguiram terminá-lo. Produziram um mapa de exatidão insuperável, pois coincidia ponto por ponto com o império. Contudo, verificaram com grande frustração, que o mapa não era muito prático, pois que era do tamanho do império (SANTOS, 2002, p. 200).

Portanto, é necessário definir a escala de um mapa. Santos (2002) recomenda três níveis principais de escala: grande, média e pequena. No entanto, devido às limitações literárias do presente trabalho, iremos nos ater principalmente à grande escala, reduzindo nossas observações ao contexto local, onde se manifestam os fenômenos aqui analisados. O mapa analítico-descritivo da Batalha do Coliseu atende ao objetivo de explicar em escala detalhada as características, condições e significados sobre o que é o *rap*, a partir do ponto de vista de uma manifestação cultural folkcomunicacional, decolonial e contra-hegemônica. Na cartografia simbólica, a escala não é numérica e sim subjetiva. Ela é oferecida a partir da dimensão espacial e também das manifestações que ocorrem nesse recorte espacial onde, apesar da dimensão espacial ser pequena, a dimensão simbólica é rica em detalhes sobre a manifestação em questão.

A projeção permite representar algo real em um mapa. Santos (2002) observa que o globo terrestre, por exemplo, é originalmente redondo e de grandes proporções, tornando inviável a representação exata em um mapa com medidas limitadas. No entanto, através do uso de mecanismos controlados e pré-definidos de distorção, é possível ao cartógrafo redimensionar a representação das proporções do ambiente e projetá-las na superfície plana de um mapa. Segundo Santos (2002), cada projeção está sujeita a uma série de fatores, como os objetivos do mapa, os dados coletados ou até mesmo a ideologia do próprio cartógrafo. A projeção será usada aqui para representar a criação de canais populares de comunicação através da ocorrência de batalhas de *rap* nos espaços de convívio do campus universitário da UFRN em Natal. No entanto, apesar da utilização sistemática de elementos visuais e símbolos para elaborar nossa análise, é preciso ressaltar a possibilidade de que o resultado interpretado não represente a realidade com total precisão, visto que as projeções, conforme lembra Santos (2002), tendem a enfatizar alguns aspectos locais em detrimento de outros.

Já a simbolização consiste na representação gráfica utilizada para indicar pontos específicos de alguma localidade através de símbolos icônicos, como uma cruz para representar uma igreja em um mapa, um avião para um aeroporto e assim por diante. Existem inúmeros ícones utilizados para representar os mais diversos elementos reais em um mapa. Para Santos (2002), os mapas são feitos tanto para ser vistos quanto para ser lidos. Portanto, é possível apresentá-los de maneira gráfica e visual ou analítico-descritiva. Quando se categoriza não se

está apenas determinando deliberadamente as distorções. Os elementos simbólicos (características variáveis e analisáveis) estão sendo retirados do espaço observado, registrado e analisado. São as características simbólicas do mapa. No lugar de um rio ou uma ponte, por exemplo, os símbolos são as categorias que identificamos durante a análise. No contexto da nossa pesquisa, os espaços geográficos analisados também passam a ser encarados como espaços simbólicos e, por fim, tratados como referenciais para a definição das categorias de análise.

Considerando as narrativas construídas no contexto das batalhas de *rap*, pode-se caracterizar e buscar significados, além de identificar a condição folkcomunicacional (BELTRÃO, 1971) nesses fenômenos, uma vez que, após apontar os referenciais, torna-se possível encontrar nesses referenciais dados que possam identificar na narratividade do *rap* uma forma resposta popular ao sistema, aos mecanismos de dominação e à colonização. Pode-se identificar em algum discurso, gíria ou forma de falar tradicional da localidade que gere algum significado específico naquele contexto. As categorias de análise podem fornecer pistas sobre as batalhas de *rap* como um todo, a partir do que foi observado na Batalha do Coliseu, apesar de algumas das características observadas serem exclusivas da Batalha do Coliseu, dadas as suas configurações individuais que a difere das demais, por ser uma batalha que acontece dentro de uma universidade pública federal. A partir das categorias, é possível delinear as principais marcações do mapa. Quando falamos de categorias, estamos falando também de projeção. Já a simbolização são elementos dentro de uma projeção. As categorias podem ser vistas como símbolos. Nesse caso, definimos como categorias de análise:

- a) Espaços de realização das atividades;
- b) Perfil socioeconômico dos agentes participantes;
- c) Práticas sociais realizadas nos espaços;
- d) Construções narrativas nos discursos predominantes.

A cartografia simbólica é uma metodologia que visa a interpretação de práticas sociais e comportamentos culturais. Boaventura de Sousa Santos (2002) defende a cartografia simbólica pelas suas virtualidades analíticas. Ele propõe que outros pesquisadores estudem como aplicar a cartografia nas suas áreas. Isso porque, a cartografia geográfica não é virtual, e sim concreta, pois trata de representar elementos concretos de um mundo real em um mapa que é possível ver e, até mesmo, tocar, pois muitas vezes, trata-se de um objeto físico. O sociólogo aposta nessa virtualidade pois, segundo defende, a partir do espírito cognoscente, com a *psiqué*,

com a bagagem cultural, ideológica, política e cultural, é possível a cada pesquisador, independente da área de atuação, adaptar e propor uma cartografia que mais se adapte ao seu contexto de pesquisa. Os mapas desenvolvidos por Boaventura tendem a ser regionais, mas também transnacionais, pois tratam de elementos regionais ligados diretamente à localidade ou questões geopolíticas de âmbito global.

Tratamos aqui dos caminhos percorridos para chegarmos ao formato aqui apresentado de estratégia metodológica adotada para esta pesquisa. A escolha dessas técnicas e métodos visaram otimizar a coleta e apuração dos dados, bem como a apresentação dos resultados, considerando o contexto da nossa pesquisa. Tais ferramentas tornaram possível a construção do capítulo a seguir, no qual serão apresentados, analisados e, quando possível, relacionados os dados colhidos na pesquisa bibliográfica, observação sistemática, entrevistas e questionários aplicados. No próximo capítulo, serão apresentados os resultados obtidos com esta pesquisa, de maneira organizada e sistematizada em um mapa analítico-descritivo, de forma que a compreensão da representação dos dados aqui apresentados se torne clara e de fácil interpretação, tal qual um mapa visual geográfico.

## 5 BATALHA DO COLISEU

*"A música é uma arma. Se ela tem esse poder de mover o sistema, tem também o poder de elucidar."*

*Milton Sales*

Neste capítulo, discutiremos a Batalha do Coliseu, nos aspectos tocantes aos seus espaços de realização, os agentes participantes, as práticas realizadas e os discursos predominantes nesse contexto. Esses quatro principais eixos de análise dizem respeito aos referenciais simbólicos que elencamos para a elaboração do mapa analítico-descritivo que este trabalho se propõe a fazer. Isso porque, ao longo da pesquisa, identificamos tais referenciais como essenciais para compreensão das práticas discursivas que ocorrem durante a realização dos eventos promovidos pela Batalha do Coliseu nas intermediações do campus universitário da UFRN em Natal (RN).

Adotamos tal método inspirados na fotocartografia sociocultural proposta Nobre (2011), que buscou compreender as motivações para o engajamento de uma luta social e política entre os moradores da Reserva de Desenvolvimento sustentável Ponta do Tubarão – localizada na praia de Diogo Lopes, entre os municípios de Macau e Guamaré, estado do Rio Grande do Norte – por meio de cinco principais indicadores: trabalho, lazer, religiosidade, saberes tradicionais e ação do homem presente no meio ambiente. Assim como Nobre (2011), também propomos uma aplicação da proposta epistêmica de Santos (2002), sobre uma cartografia dos fenômenos sociais e referenciais simbólicos de um contexto cultural, através da integração de técnicas e metodologias interdisciplinares, tendo a fotografia (e no nosso caso, também o vídeo) como principal ferramenta de coleta de dados para posterior análise.

Em outro momento, também utilizamos a fotografia e a ideia de construção de uma narrativa visual a partir de fragmentos fotográficos, tal qual propõe Nobre (2011), em nosso trabalho monográfico de graduação, no qual investigamos as articulações comunicacionais de uma banda independente potiguar de *hardcore-punk* em turnê pelas regiões Sudeste e Sul do país, a partir do ponto de vista de um integrante da própria banda (ARAÚJO JÚNIOR, 2016). Nessa ocasião, realizamos uma etnografia sustentada principalmente na observação, fotografia e diário de campo. No entanto, ao perdermos o diário de campo na volta para casa, recorremos às fotografias a fim de reconstituir os relatos feitos em campo a partir da leitura das fotografias

produzidas, o que nos despertou para o valor deste tipo de ferramenta na pesquisa em ciências sociais.

No presente trabalho, associamos as técnicas de coletas de dados possibilitadas pelo uso de um *smartphone* (registro de fotografias, vídeos, áudios e anotações) com outras técnicas como a aplicação de entrevistas, questionários, análise do discurso e as próprias pesquisas bibliográfica e documental para sistematizar, através do auxílio da cartografia simbólica, uma mapa analítico descriptivo sobre as práticas sociais discursivas e simbólicas produzidas pela Batalha do Coliseu dentro do espaço universitário, considerando suas atividades no ambiente interno do campus universitário da UFRN, em Natal (RN). Para tanto, semelhantemente a Nobre (2011), definimos as principais categorias temáticas para construção de tal análise, sendo elas:

- a) Espaços de realização das atividades;
- b) Perfil socioeconômico dos agentes participantes;
- c) Práticas sociais realizadas nos espaços;
- d) Construções narrativas nos discursos predominantes.

Nesse sentido, optamos por dividir a apresentação dos dados seguidos de sua devida análise em quatro subcapítulos dedicados a cada uma dessas categorias de referenciais simbólicos. O primeiro subcapítulo é dedicado aos espaços de realização adotados pela Batalha do Coliseu, considerando-os como espaços geográficos e simbólicos, contextualizando suas relações espaciais e socioculturais com o meio em que estão inseridos e seu papel no desempenhar das atividades promovidas pela batalha. Para construção deste subcapítulo, utilizamos principalmente a pesquisa bibliográfica e documental, a fim de reunirmos o máximo de informações possíveis acerca dos espaços estudados, bem como as visitas realizadas durante a observação e à *posteriori*, para realizar capturas visuais dos espaços à luz do dia. O segundo subcapítulo trata do perfil socioeconômico do público que frequenta a Batalha do Coliseu, a partir de uma apresentação dos dados colhidos através de um questionário aplicado aos seguidores do perfil da Batalha do Coliseu na rede social *Instagram* que frequentaram a batalha durante o período de recorte temporal definido por esta pesquisa.

O terceiro subcapítulo reúne os dados coletados sobre a Batalha do Coliseu em pesquisas bibliográficas e nas entrevistas semiestruturadas com o material produzido durante a fase de observação, a partir de um ponto de vista pessoal do autor desta dissertação, trazendo reflexões acerca das práticas sociais testemunhadas e registradas de maneira sistematizada, a fim de

construirmos um *corpus* de análise sólido e passível de reflexão. Nessa parte, são evidenciadas as questões da localidade, a partir da observação das práticas intrínsecas à Batalha do Coliseu e como se dão as interações sociais e discursivas durante a realização de suas atividades. Por fim, no quarto subcapítulo, analisamos as construções narrativas presentes nos discursos predominantes na Batalha do Coliseu, relacionando os testemunhos das informantes voluntárias consultadas em entrevistas com as práticas e discursos observados nos eventos que participamos. Também buscamos relacionar os fenômenos e práticas sociais observadas com as bibliografias trabalhadas nos capítulos anteriores, a fim de testarmos possíveis respostas para a pergunta problema proposta no início deste trabalho.

## 5.1 Espaços de realização das atividades

Neste subcapítulo serão apresentadas informações colhidas sobre os locais de realização da Batalha do Coliseu nas seguintes fontes: referências bibliográficas, documentos e comunicados oficiais da UFRN, bem como publicações do Diário Oficial da União, além das visitas e registros feitos em foto e em vídeo dos locais de realização das batalhas. São eles: o Anfiteatro do Setor II, conhecido popularmente como “Coliseu”, o Centro de Convivência *DJalma Marinho* (CCDM) e o estacionamento da Praça Cívica, todos localizados no campus universitário da UFRN em Natal (RN).

### 5.1.1 Anfiteatro do Setor II (Coliseu)

Conforme pôde-se constatar nos registros oficiais, apesar de concebido ainda em 2010, o projeto de construção da estrutura de 279,13m<sup>2</sup> em formato típico de anfiteatro, batizada pelos estudantes da UFRN de Coliseu, só foi ser incluído no plano de obras da instituição<sup>63</sup> em 2016, com previsão de término para maio de 2017. Segundo a assessoria de comunicação do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA/UFRN), departamento responsável pela obra, o objetivo do projeto era “viabilizar um espaço de convivência em que os alunos possam realizar manifestações culturais, artísticas e políticas”<sup>64</sup>. No entanto, apesar de prorrogado<sup>65</sup> o prazo de

---

<sup>63</sup> ORÇAMENTO estimado: plano de obras 2016. **SINFRA/UFRN**, Natal, 18 out. 2016. Disponível em: <[https://infra.ufrn.br/docs/plano\\_obra\\_2016.pdf](https://infra.ufrn.br/docs/plano_obra_2016.pdf)>. Acesso em 5/2/2022.

<sup>64</sup> SOUSA, R. CCHLA da UFRN cria projeto de anfiteatro para o Setor II. **Lab Comunica**, Natal, 10 set. 2016. Disponível em: <<https://labcomunica.wordpress.com/2016/09/10/cchla-da-ufrn-cria-projeto-de-anfiteatro-para-o-setor-ii/>>. Acesso em 5 fev. 2022.

Acesso em 10/1/22.

<sup>65</sup> DIÁRIO Oficial da União: Nº 110. **BRASIL**, 9 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/progesp/wp-content/uploads/2018/01/30-Retifica-AI-15-2017-DOU.pdf>>. Acesso em 5/2/2022.

entrega para novembro de 2017, a obra, segundo o relato de alguns alunos, nunca chegou a ser propriamente finalizada. Segue abaixo o projeto original do anfiteatro (Figura 18):

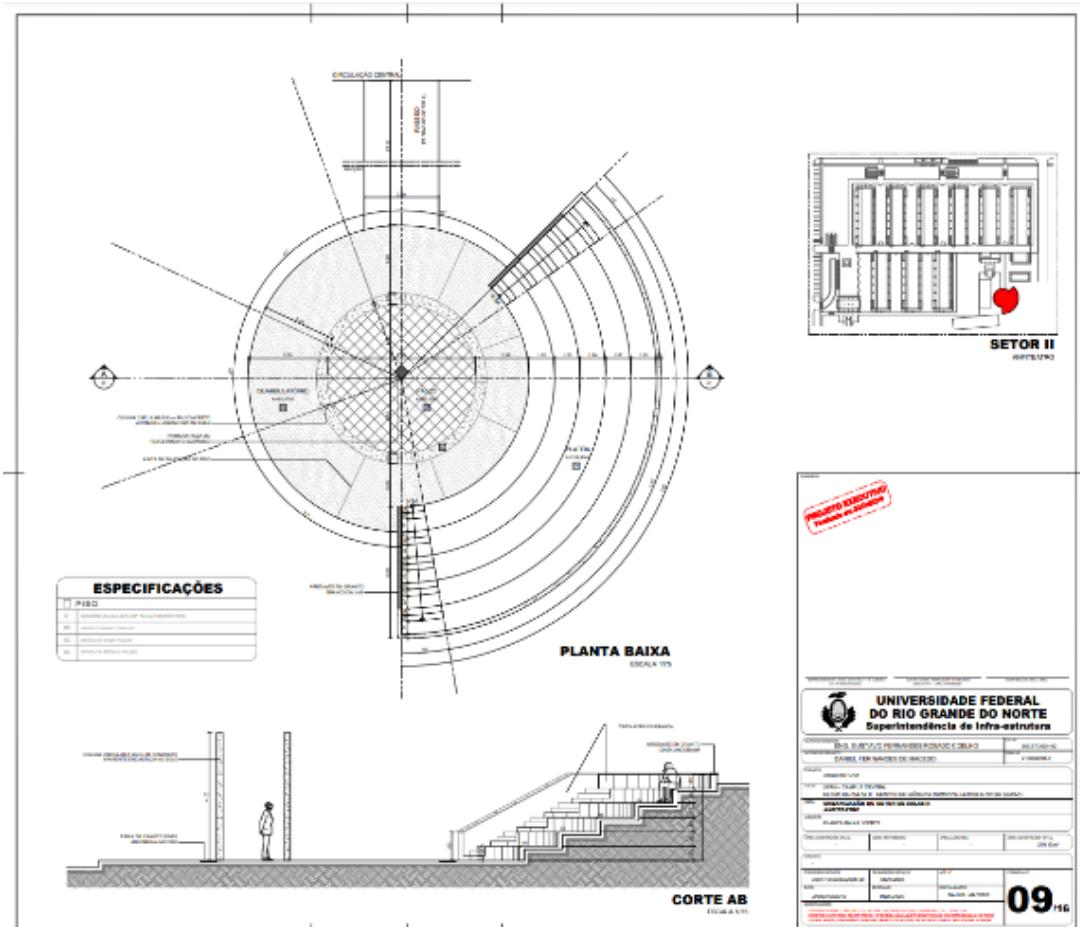
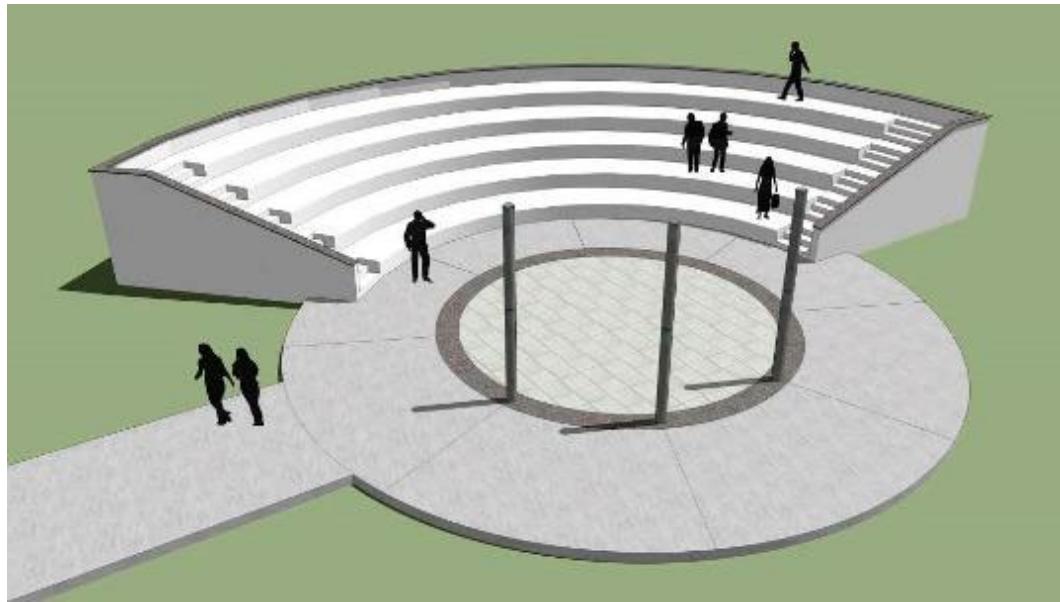


Figura 18: Planta baixa/corte do anfiteatro do setor II

Fonte: Daniel Macedo, 2010.

Apesar de ter sido construído com o intuito de fomentar a realização de atividades culturais nas intermediações do setor de aulas, percebe-se a dificuldade dos alunos em utilizar devidamente o espaço quando necessário, uma vez que a iluminação do ambiente é precária, falta materiais disponíveis para auxiliar na realização de tais eventos, como equipamentos de sonorização e iluminação, bem como tendas para uma eventual necessidade em casos de chuva ou sol forte. Nesse contexto, os alunos que quiserem utilizar o espaço precisam conseguir os equipamentos necessários através de meios próprios ou pegando emprestado algum item no Centro Acadêmico para devolver depois, como mesas ou cadeiras.



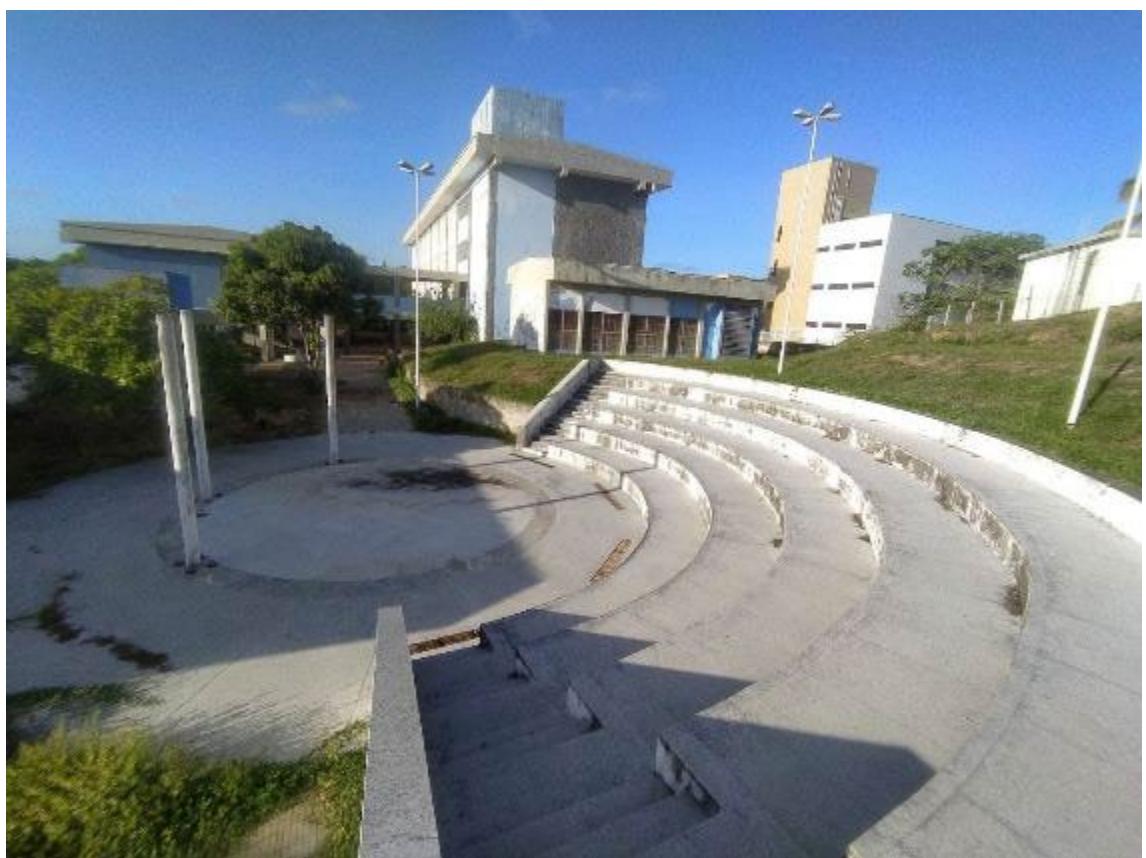
**Figura 19:** Representação gráfica em perspectiva do anfiteatro do setor II

Fonte: Daniel Macedo e Anaísa Rocha, 2010.

Além dessas dificuldades, muitas vezes as atividades são interrompidas por agentes de segurança do campus, que exigem autorização para realização das atividades, mesmo que tais acordos já tenham sido negociados com a diretoria do departamento. Em algumas das edições, a Batalha do Coliseu teve encontros interrompidos pela segurança do campus, obrigando seus participantes a migrarem para outro setor que não fosse próximo das salas de aula, como é o caso do Centro de Convivência Djalma Marinho, que fica na região central do Campus Natal da UFRN. Após iniciarmos o acompanhamento da Batalha do Coliseu em abril de 2019, registramos apenas um encontro no seu espaço original de realização (Figura 20 a Figura 23). Os demais encontros registrados naquele ano ocorreram Centro de Convivência Djalma Marinho, devido aos problemas que a organização do evento ainda enfrentava quanto à autorização para realização da batalha no Setor II e também para escapar das chuvas, que geralmente ocorrem nesse período do ano em Natal. Devido à falta de tenda para proteger os equipamentos da chuva e a impossibilidade de abrigar todos os participantes da plateia, os encontros seguintes registrados em 2019 se deram no espaço do Centro de Convivência Djalma Marinho.



**Figura 20:** Vista da arquibancada para o centro do palco e prédios do Setor II.  
Fonte: Própria, 9/2/2022.



**Figura 21:** Vista para o anfiteatro e prédios do Setor II e Instituto Internacional de Física.  
Fonte: Própria, 9/2/2022.



**Figura 22:** Vista parcial da arquibancada do anfiteatro.  
Fonte: Própria, 9/2/2022.



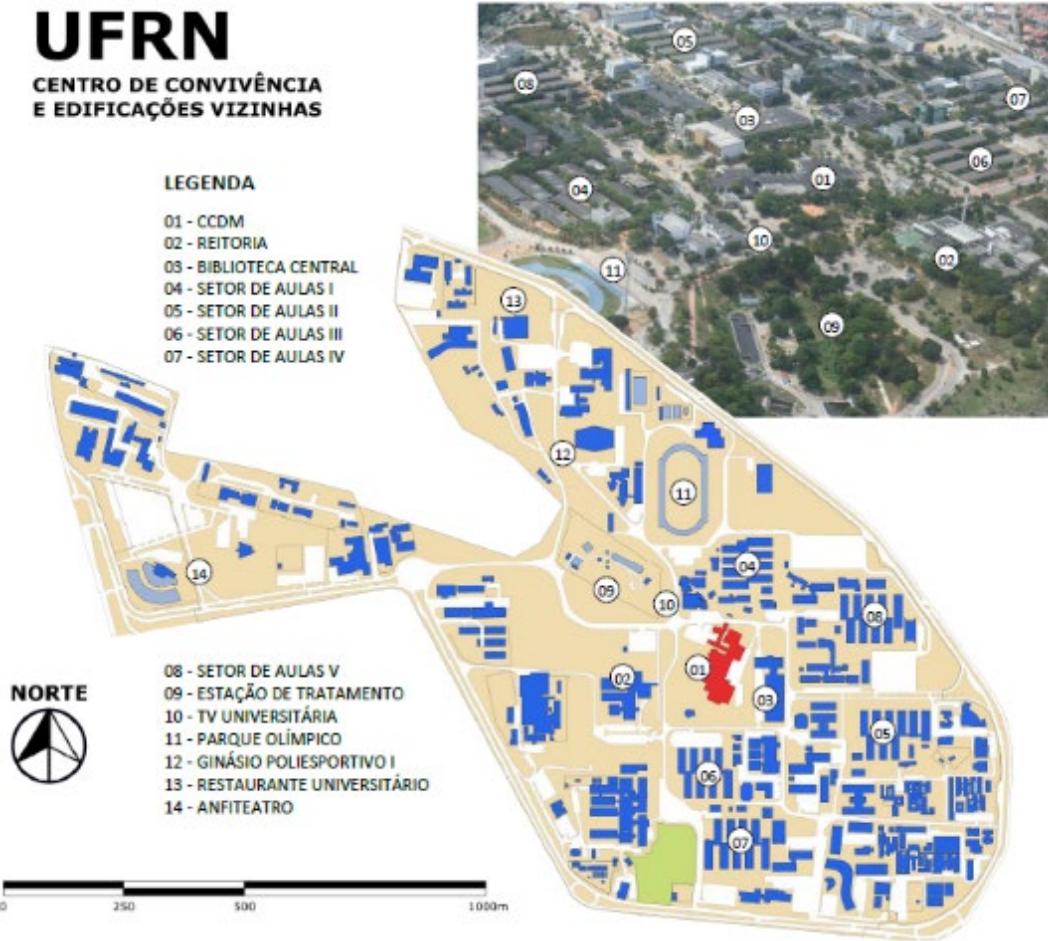
**Figura 23:** Vista para o anfiteatro, prédios e caixa d'água do Setor II.  
Fonte: Própria, 9/2/2022.

### *5.1.2 Centro de Convivência Djalma Marinho (CCDM)*

De acordo com Pereira e Nobre (2007), o Centro de Convivência Djalma Marinho (CCDM) é uma edificação localizada em um ponto estratégico do campus central da UFRN, em Natal. Segundo os autores, o projeto foi concebido em 1978 e inaugurando em 1982, ocupando um espaço privilegiado nas imediações entre os edifícios da Reitoria e da Biblioteca Central Zila Mamede (BCZM), centro geográfico e de decisões, “com o propósito de atrair, predominantemente, a convergência das atenções do corpo discente, permitindo aí um espaço de encontro e de atividades estudantis, com apoio de serviços básicos” (PEREIRA & NOBRE, 2007, p. 9). Segundo relatam Pereira e Nobre (2007):

Em 1978, o reitor da UFRN, professor Domingos Gomes de Lima, solicitou ao Departamento de Arquitetura, um projeto para o Centro de Vivência - nome original do edifício. Atendendo ao convite do professor Ronald de Goes, então chefe do departamento, Hiran César da Silva e Marizo Vitor Pereira, professores do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFRN, concordaram em conceber e desenvolver a proposta arquitetônica. Os alunos Adler Fontenelle, Fernando Costa, Francisco José Rodrigues, Haroldo Maia e Márcia Fabíola também integraram a equipe responsável pelos trabalhos, participando das discussões e do desenho das pranchas (PEREIRA & NOBRE, 2007, p. 9).

Pereira e Nobre (2007) afirmam ainda que, após a discussão de algumas propostas, foi concebido o projeto finalmente implantando, que consiste em uma grande plataforma coberta sustentada por estruturas de concreto aparente, seguindo os princípios estéticos do brutalismo, estilo arquitetônico predominante nos edifícios construídos no campus central da UFRN e demais regiões da capital potiguar, principalmente entre as décadas de 1970 e 1980. Para Souza Filho (2018), a escolha do local geográfico de construção do Centro de Convivência Djalma Marinho (Figura 23) condiz com as intenções declaradas para construção da edificação em seu projeto inicial, pois está situada em um “ponto central em relação aos setores de aula e edificações representativas da administração e do saber” (SOUZA FILHO, 2018, p. 29).



**Figura 24:** Centro de Convivência da UFRN e imediações.

Fonte: Souza Filho (2018, p. 29).

No entanto, conforme observam Pereira e Nobre (2007), desde sua concepção, a estrutura do CCDM passou por diversas modificações, deixando de lado sua proposta inicial, baseada em uma relação estreita interior/exterior, para dar lugar ao chamado “efeito shopping”, observado ao ser percorrer o espaço interno da estrutura, onde se encontram “lojas, agências bancárias, posto de correio, livrarias e outras salas” (PEREIRA & NOBRE, 2007, p. 14). Para os autores, tais modificações fizeram com que o edifício perdesse totalmente sua transparência e ventilação, uma vez que suas fachadas foram substituídas por fachadas e fundos de bancos, lojas, livrarias e restaurante, obstruindo a visão que originalmente atravessava a edificação, tornando-o um “sinônimo de ocupação aleatória e caótica” (PEREIRA & NOBRE, 2007, p. 15).



**Figura 25:** Centro de Convivência da UFRN.

Fonte: Própria, 9/2/2022.

De acordo com Norberg-Schulz (1975), “o lugar é experimentado como um interior, em contraste com o exterior que o rodeia”. A questão percebida sobre os espaços de realização das batalhas durante a pesquisa é que este conceito de lugar muitas vezes é negado, como destacam Pereira e Nobre (2007) ao analisar o processo de modificações e adaptações sofridas na estrutura do Centro de Convivência, em que a lógica capitalista para o uso dos espaços acaba se sobressaindo muitas vezes à proposta original para qual o espaço construído se destina, gerando conflitos quanto às questões sociais para as quais tais espaços foram construídos, como é o caso do chamado “efeito shopping” que, ao longo dos anos, foi moldando a estrutura e espaço interno do CCDM, bem como afetou sua relação com o exterior que rodeia (PEREIRA & NOBRE, 2007).

#### *5.1.2 Estacionamento da Praça Cívica (UFRN)*

O estacionamento da Praça Cívica do campus universitário da UFRN em Natal (Figura 26) consiste em uma ampla área dedicada a estacionamento, próximo ao Anfiteatro da Praça Cívica da UFRN, local onde normalmente acontecem eventos culturais na UFRN e a Semana da Ciência, Tecnologia e Cultura (CIENTEC), principal feira expositora promovida pela instituição, a fim de promover uma maior integração com a comunidade externa. Nesta categoria, que diz respeito aos espaços, a sequência de fotos exposta foi organizada para que

haja uma compreensão do leitor quanto aos espaços que foram observados durante a pesquisa, bem como sua localização, estrutura e uma breve contextualização histórica e sociocultural com relação às atividades rotineiras do campus e seus usos durante a realização das práticas sociais estudadas.



**Figura 26:** Estacionamento da Praça Cívica da UFRN.

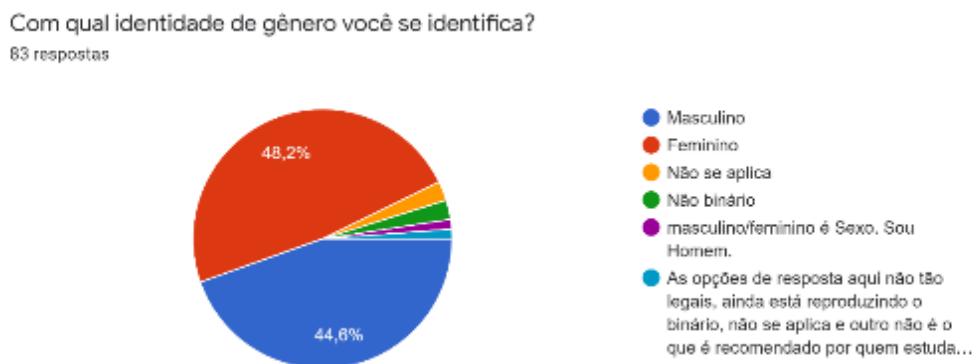
Fonte: Própria, 9/2/2022.

## 5.2 Perfil socioeconômico dos agentes participantes

Com o intuito de conhecer melhor o perfil do público da Batalha do Coliseu, elaboramos um questionário, dividido em três partes, com cinco perguntas de caráter socioeconômico, étnico-racial, bem como sobre moradia, deslocamento e frequência na Batalha do Coliseu e em outras batalhas de *rap* na cidade de Natal/RN. As perguntas de múltipla escolha eram destinadas a quem já frequentou presencialmente alguma edição da Batalha do Coliseu no período entre 2018 e 2019. A necessidade de checar o perfil das pessoas que frequentam da Batalha surgiu a partir da colocação feita por uma informante voluntária em entrevista ao autor desta dissertação sobre o público do evento:

No início, eram só pessoas ali do setor II mesmo que passavam, ouviam e iam por curiosidade ver o que estava acontecendo ali e acabavam ficando. Mas conforme a Batalha foi ganhando nome e proporção começaram a aparecer pessoas de outros setores. Tinha MC que cursava Educação Física, CeT e outros cursos de outros setores da universidade e com o passar do tempo foram vindo pessoas também de fora da UFRN, pessoas que às vezes não tinham nem ensino médio completo, pessoas que normalmente não estariam ali ocupando aqueles espaços (INF-A, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal).

Entre os dias 30 de janeiro e 6 de fevereiro de 2022, foi solicitado aos seguidores dos perfis da Batalha do Coliseu nas redes sociais digitais *Instagram* e Twitter, que respondessem, em caráter colaborativo, o questionário supracitado. Para a aplicação online do questionário, disponibilizou-se um link de acesso aos interessados, por meio da utilização da plataforma *Google Forms*. Obteve-se uma amostra de 83 respondentes, número que representa aproximadamente 83% do público de uma edição da Batalha do Coliseu<sup>66</sup>. Os resultados obtidos com a aplicação desse questionário representam, portanto, um grau de confiança de 95% e um erro amostral de 4%.



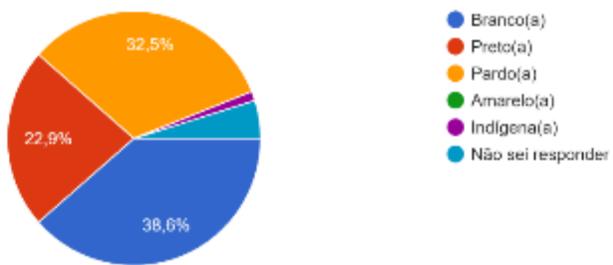
**Figura 27:** Percentual de respostas sobre gênero.  
Fonte: elaboração nossa, 2022.

Da amostra, 48,2% declararam ser do gênero feminino, 44,6% se identificaram com o gênero masculino, 2,4% responderam “não se aplica” e 4,8% responderam “outros”. Na categoria “outros” responderam: “não binário”, “masculino/feminino é Sexo. Sou Homem” e “As opções de resposta aqui não tão legais, ainda está reproduzindo o binário, não se aplica e outro não é o que é recomendado por quem estuda gênero”<sup>67</sup>. Vale salientar que o número total de respondentes na categoria “outros” não diz respeito ao número total de pessoas travestis, transgêneros e transexuais que frequentam a Batalha do Coliseu, haja visto que algumas se identificam com os binários “feminino” ou “masculino”, logo nas categorias “feminino” ou “masculino” estão inclusas pessoas trans.

<sup>66</sup> Dado variável. Estimamos que o público médio da Batalha do Coliseu é de aproximadamente 100 pessoas.

<sup>67</sup> Acreditamos que esta resposta se deu em virtude das opções fornecidas pelo questionário que, conforme foi posto pela pessoa entrevistada, reforça um pensamento binário sobre gênero, não considerando as pessoas que se identificam como não-binárias. Apesar de nos basearmos nos moldes utilizados pelo IBGE, atentaremos para questões como a que foi posta aqui por essa respondente em estudos futuros.

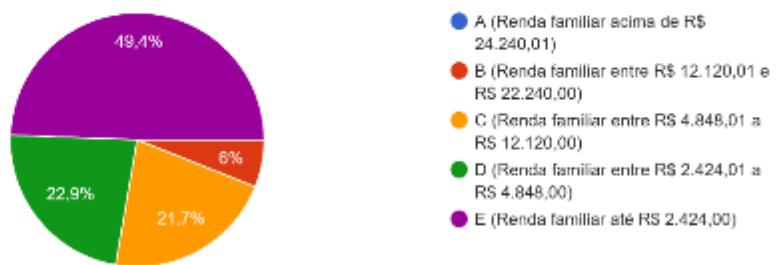
De acordo com a classificação étnico-racial do IBGE\*, você se considera:  
83 respostas



**Figura 28:** Percentual de respostas sobre perfil étnico-racial.  
Fonte: elaboração nossa, 2022.

Na pergunta sobre classificação étnico-racial, de acordo com o IBGE<sup>68</sup>, 38,6% da amostra se declarou branco(a), 32,5 % se declarou pardo(a), 22,9% se declarou preto(a), 4,8% não souberam responder e 1,2% se declarou indígena. Nenhum respondente se identificou como amarelo(a). Ou seja, o público da Batalha do Coliseu é formado, em sua maioria, por pretos e pardos (55,4%), ao passo que pouco menos de um terço do público (38,6%) se autodeclara branco. A presença de pessoas que se autodeclara indígena é pouco percebida, não chegando aos 2%, bem como há, também, uma possibilidade de conflito de reconhecimento por parte do público (4,8%) que preferiu não se declarar pertencente a nenhum desses grupos.

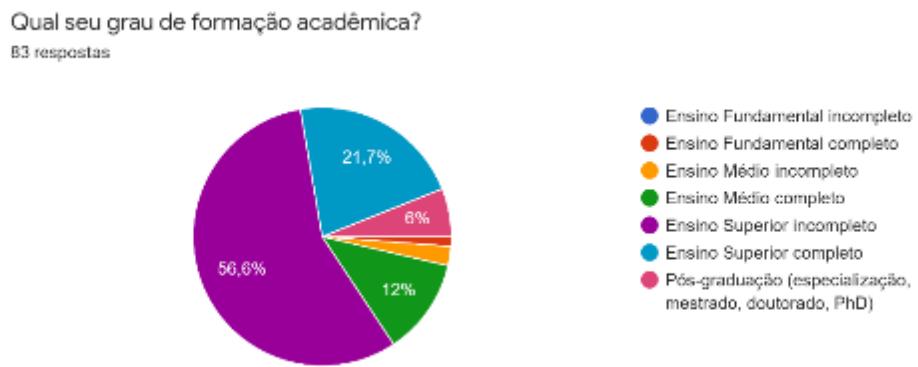
De acordo com a classificação de renda do IBGE\*, você se considera pertencente a qual classe social?  
83 respostas



**Figura 29:** Percentual de respostas sobre renda.  
Fonte: elaboração nossa, 2022.

<sup>68</sup> Desde o censo de 2000, o IBGE utiliza nas pesquisas sobre cor ou raça/etnia da população brasileira estas cinco categorias.

Quanto à renda, de acordo com a classificação IBGE<sup>69</sup>, 49,9% dos respondentes se consideraram pertencentes à classe social E (renda familiar até R\$ 2.424,00), 22,9% responderam classe D (Renda familiar entre R\$ 2.424,01 a R\$ 4.848,00), 21,7% se consideraram classe C (renda familiar entre R\$ 4.848,01 a R\$ 12.120,00) e 6% responderam classe B (renda familiar entre R\$ 12.120,01 e R\$ 22.240,00). Nenhum dos respondentes pertence à classe A (renda familiar acima de R\$ 24.240,01). Em outras palavras, quase metade do público da Batalha do Coliseu (49,4%) pertence à classe social mais baixa dentre as alternativas disponíveis no questionário. Quanto à outra metade, boa parte é pertencente às classes sociais C e D, somando 44,6% do público, além da pequena parcela de 6% dos mais privilegiados nesse quesito, pertencentes à classe B, que goza de uma renda familiar de até R\$ 12.120,00 mensais.



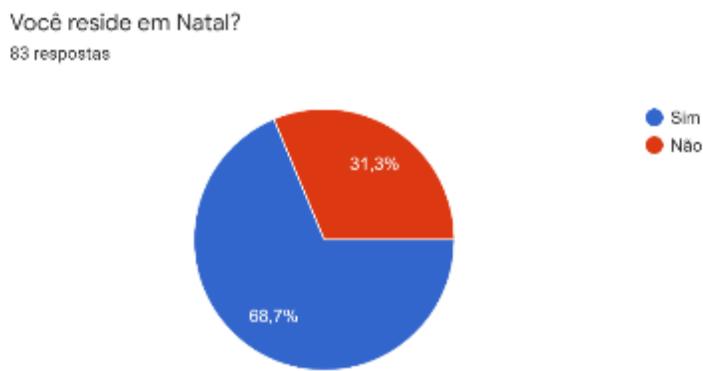
**Figura 30:** Percentual de respostas sobre formação acadêmica.

Fonte: elaboração nossa, 2022.

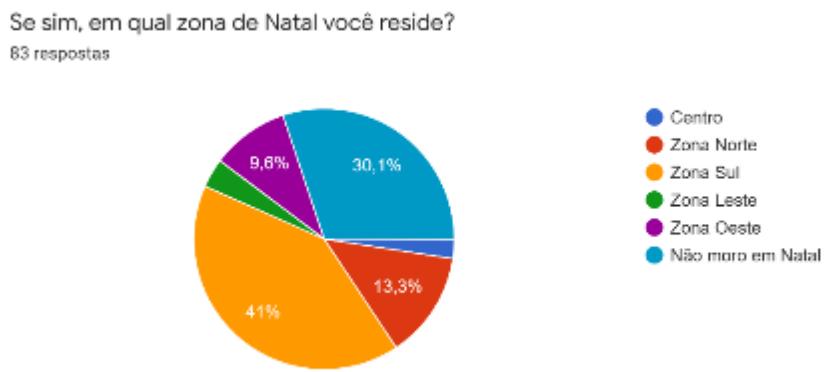
No que diz respeito ao grau de escolaridade, 56,6% possuem Ensino Superior incompleto, 21,7% concluíram o Ensino Superior, 12% concluíram o Ensino Médio, 6% responderam Pós-graduação (especialização, mestrado, doutorado, PhD), 2,4% possuem Ensino Médio incompleto e 1,2% dos respondentes concluíram o Ensino Fundamental. Nenhum dos respondentes alegou que possui Ensino Fundamental incompleto. Ou seja, podemos concluir que pouco mais da metade (56,6%) dos respondentes tiveram acesso à universidade e chegaram a frequentar o ensino superior, assumindo parte desses respondentes ainda são graduandos. Consideramos interessante o fato de parte considerável dos respondentes (21,7%) já haverem concluído o ensino superior e 12% o Ensino Médio, ao passo que metade dessa quantia (6%) afirmaram estar cursando pós-graduação. Isso somado aos baixos índices

<sup>69</sup> Válido para 2022 (salário mínimo de R\$ 1.212).

apresentados nos níveis mais baixos de escolaridade, não tendo nenhuma respondente afirmado não haver concluído o Ensino Fundamental, apontam para um nível de escolaridade considerado de moderado a alto, dentre o público da Batalha do Coliseu.



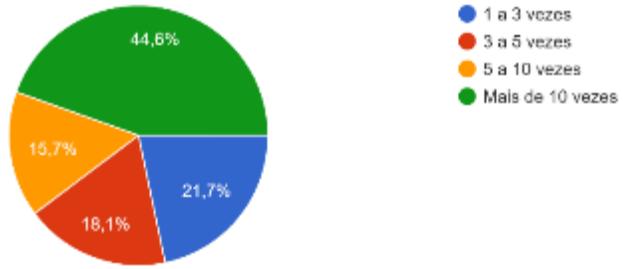
**Figura 31:** Percentual de respostas sobre moradia.  
Fonte: elaboração nossa, 2022.



**Figura 32:** Percentual de respostas sobre moradia.  
Fonte: elaboração nossa, 2022.

Nas perguntas sobre moradia e deslocamento, 68,7% dos respondentes afirmaram moram em Natal (RN), enquanto 31,3% não residem na capital potiguar. Dentre os respondentes que residem em Natal, 41% são da Zona Sul da cidade, 13,3% são da Zona Norte, 9,6% da Zona Oeste, 3,6% Zona Leste e 2,4% moram no Centro. Por fim, 30,1% escolheram a opção “Não moro em Natal”. A partir daqui, é possível tecer alguns apontamentos a partir dos números apresentados. É possível perceber que há uma clara divisão entre dois principais grupos: as pessoas que se autodeclararam pretas e pardas, são de baixa renda e estão cursando ou cursaram graduação, e as pessoas brancas, com rendas familiares moderadas e acesso à educação de ensino superior, bem como pós-graduação. Isso indica uma possível antagonização desses dois grupos, nos campos da subjetividade que permeiam os discursos perpetrados nos eventos promovidos pela Batalha do Coliseu.

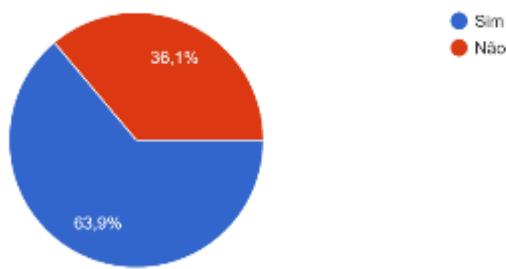
Quantas vezes você frequentou a Batalha do Coliseu entre 2018 e 2019?  
83 respostas



**Figura 33:** Percentual de respostas sobre frequência na Batalha do Coliseu.  
Fonte: elaboração nossa, 2022.

No que diz respeito a frequência de público, 44,6% afirmaram já ter comparecido mais de 10 vezes na Batalha do Coliseu, 21,7% de 1 a 3 vezes, 18,2% de 3 a 5 vezes e 15,7% responderam de 5 a 10 vezes. Aqui podemos atestar que as respondentes apresentam um coeficiente de frequência considerado satisfatório para os fins desta pesquisa, tendo em vista que mais da metade das pessoas afirmaram ter frequentado a Batalha do Coliseu mais de dez vezes, ou de cinco a dez vezes, um número próximo à quantidade de dias acompanhados e registrados durante a observação, que foram nove. Ademais, a fidelidade demonstrada ao frequentar o evento mais de uma vez denota um certo nível de engajamento por parte do público, que passa a participar mais ativamente dos processos.

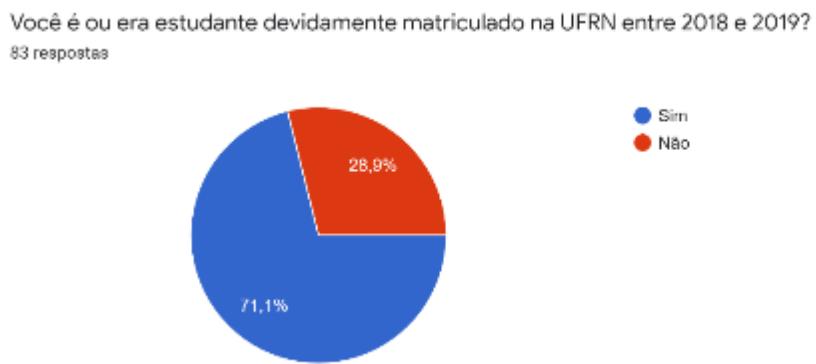
Você frequenta outras batalhas, além da Batalha do Coliseu?  
83 respostas



**Figura 34:** Percentual de respostas sobre frequência em outras batalhas de *rap*.  
Fonte: elaboração nossa, 2022.

Quando perguntados sobre a frequência em outras batalhas, além da Batalha do Coliseu, 63,9% das pessoas respondeu que sim, enquanto 36,1% respondeu que não. Ou seja, a maioria do público frequenta outras batalhas, isso indica que boa parte do público tem afinidade com as

práticas recorrentes em batalhas de *rap*, apesar de pouco mais de um terço desse público não frequentar outras batalhas, além da Batalha do Coliseu.



**Figura 35:** Percentual de respostas sobre vínculo estudantil com a UFRN.

Fonte: elaboração nossa, 2022.

Dentre os respondentes que colaboraram com a pesquisa, 71,1% afirmou possuir vínculo estudantil formal com a UFRN, no período entre 2018 e 2019, enquanto 28,9% afirmou não possuir qualquer vínculo estudantil com a instituição. A aplicação desse questionário quantitativo possibilitou estimar um perfil socioeconômico do público que frequentou edições da Batalha do Coliseu entre 2018 e 2019, bem como identificar de quais lugares da cidade esses indivíduos se deslocam e seu vínculo com a instituição de ensino onde ocorriam os encontros. Nota-se que há uma intersecção étnico-racial, de renda e moradia, na qual parte do público se consideram brancos, possuem renda moderada e residem na Zona Sul de Natal, ao passo que outra parte são pretos e pardos, de baixa renda e residem em outras regiões de Natal ou região metropolitana. Esses e outros apontamentos serão explorados no relatório da pesquisa qualitativa, após análise crítica das respostas para as entrevistas semiestruturadas, direcionadas a organizadores e colaboradores da Batalha do Coliseu e das fotografias em vídeos produzidos em campo. Os dados qualitativos são fundamentais para tornar inteligível as intersecções e idiossincrasias dos discursos dos sujeitos envolvidos nas práticas. A seguir, uma sequência de imagens que representa os agentes participantes da Batalha do Coliseu (Figura 36 a Figura 39).



**Figura 36:** Público assiste atento à Batalha do Coliseu.  
Fonte: Própria, 10/5/2022.



**Figura 37:** Foto do vencedor com a “chave” do dia.  
Fonte: Própria, 10/5/2022



**Figura 38:** Públco da Batalha do Coliseu ocupando as arquibancadas.

Fonte: Própria, 28/6/2022.



**Figura 39:** Vista alternativa do público da Batalha do Coliseu.

Fonte: Própria, 28/6/2022.

Neste subcapítulo, delineamos o perfil social dos sujeitos que integram a plateia da Batalha do Coliseu. A partir dos dados aqui colhidos e dispostos, torna-se possível cruzá-los com os depoimentos das informantes e os fenômenos e conflitos observados durante os eventos, levando em consideração os diferentes contextos sociais dos quais os sujeitos envolvidos nas práticas analisadas são oriundos. No subcapítulo seguinte, abordaremos as práticas performadas por tais sujeitos e como podemos identificar os significados e subjetividades gerados a partir daí.

### 5.3 Práticas sociais realizadas nos espaços

Agora que descrevemos os espaços onde foram realizadas as observações das atividades, iremos nos ater às atividades referentes à Batalha do Coliseu realizadas nestes espaços, levando em consideração as práticas sociais culturais e comunicativas que se sucederam durante o período de observação. A partir daqui, será usado um tom mais pessoal nos momentos que dizem respeito à descrição dos fatos observados, tendo em vista que a observação de tais fenômenos integram uma investigação *in loco* realizada pelo autor desta dissertação, considerando seu ponto de vista pessoal sobre os fatos observados. De acordo com os relatos colhidos com os idealizadores do evento nas entrevistas semiestruturadas, a Batalha do Coliseu surgiu a partir da iniciativa de um aluno, na época do curso de História, juntamente com seus colegas em fazer uma batalha de *rap* no anfiteatro do Setor II, como uma forma de aproveitar aquele espaço, considerado por eles subutilizado. De acordo com os alunos, o espaço não era aproveitado da forma como deveria. Alguns relatam que a obra nunca chegou a ser concluída, faltando detalhes de acabamento, o que deixou a desejar no sentido da melhor utilização do espaço construído, resultando em um ambiente mal iluminado e utilizado pelos alunos apenas para passar o tempo e “fumar maconha”.

O espaço estava lá tipo abandonado, tá ligado? Não terminaram de construir, escuro. Só a galera indo pra fumar e “arriar lombra”. E aí, tal dia eu falei: meu irmão, se a gente fizesse uma batalha aqui? Pra poder fazer esse bagulho, usar esse espaço mesmo, tá ligado? De fato, com alguma coisa. E aí aconteceu de eu falar com os *boy*, tá ligado? (INF-B, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal, grifo nosso)

A primeira edição da Batalha do Coliseu aconteceu no dia 2 de julho de 2018, no anfiteatro do Setor II. Segundo os alunos envolvidos na realização do evento, toda a produção foi realizada com recursos próprios, sendo os próprios alunos que levaram equipamentos como caixa de som, microfone e até mesmo extensão de energia para o local. Até mesmo a produção

dos primeiros encartes para divulgação do evento e divulgado nas redes sociais (Figura 26) foram produzidos de maneira independente, informando data, horário e local de realização, bem como a premiação do evento naquela data. De acordo com os relatos colhidos nas entrevistas semiestruturadas, desde seu primeiro dia de realização, dentre algumas outras questões sociais e burocráticas, a Batalha do Coliseu também tem a chuva como um forte empecilho para sua plena realização. Isso, ocasionalmente gerou interrupções de eventos e até mesmo deslocamento do contingente para um local coberto, como os corredores do Setor II ou até mesmo a cobertura do Centro de Convivência, que sediou algumas edições observadas da Batalha do Coliseu, durante a pesquisa em tempos de chuva na capital potiguar.

A Batalha do Coliseu passou a tomar maiores proporções a partir da participação em um evento da União Estadual dos Estudantes (UEE) em decorrência do Mês da Consciência Negra, aos 20 de novembro de 2018. De acordo com os relatos dos envolvidos que constam nas entrevistas semiestruturadas, além das práticas de praxe em encontros desse tipo, como rodas de conversa sobre determinados temas relacionados às questões raciais, o evento também contou com oficinas de estêncil, produção de camisetas, uma melhor estrutura com som, iluminação e tenda para realização das batalhas e até mesmo ambulantes vendendo doces e comidas em suas barraquinhas, tal qual acontece festinhas de bairro de diversas regiões da cidade. A repercussão foi positiva, devido ao espaço de destaque que a Batalha do Coliseu começou a ocupar, no entanto, a aglomeração e barulho resultantes dos encontros passou a ser um problema também para a instituição, uma vez que o espaço de realização da Batalha do Coliseu fica em um setor de aulas, o que pode atrapalhar o pleno exercício de atividades acadêmicas.

Isso gerou um desconforto entre os organizadores da Batalha do Coliseu e a coordenação do Centro de Ciências Humanas Letras e Arte (CCHLA) da UFRN, sendo preciso uma intermediação por meio da União Estadual dos Estudantes (UEE) para conseguir a autorização de utilização do espaço para realização de eventos, visto que, em algumas ocasiões, a Batalha chegou a ser interrompida por seguranças do campus, forçando os alunos a procurem outro local para realizar o encontro até que entrassem em um acordo com a coordenação. Somado a isso o fato das chuvas que acontecem entre os meses de março e julho na cidade de Natal, o grupo decidiu migrar provisoriamente para o Centro de Convivência Djalma Marinho para contornar a situação.

Quando, por exemplo, a segurança chegou e tal, porque não podia ter gente fumando maconha, que era uma coisa que eles sabiam, né? Tinha gente que vendia droga ali,

isso era fato. Mas eles sabiam de tudo isso. Até porque já tinha sido pego pessoas em outros setores e, assim, eu sabia dessas coisas porque até hoje eu tenho uma relação muito boa com o reitor da UFRN, tá entendendo? Tipo, a gente sentou para discutir plano de segurança, plano de assistência estudantil, tudo isso. Como eu disse pra você eu sempre fui uma pessoa de talvez, por conta até do meu curso, como eu me formei em gestão (de políticas públicas), acho que a gente aprende muito isso de “oh, a sociedade civil tem esse papel aqui”. Se ela não souber dialogar e mostrar projeto e resultado, a instituição não vai tomar iniciativa, né? Não adianta só eu querer fazer ato, ato, ato contra reitoria, sendo que os números estão ali, o orçamento estava ali, a gente já vinha de uma universidade. Em um processo onde o orçamento da universidade já vinha sendo enxugado, então o que nos cabia, enquanto corpo discente, não é simplesmente ir pra rua, não. Mas é dizer: “como é que a gente vai contemplar o maior número de pessoas que realmente precisa”. Saca? Então, essa relação sempre foi muito boa e é tanto que a gente chegou num diálogo onde a gente quase conseguiu uma emenda parlamentar pra terminar a reforma do Coliseu. Porque era de interesse do reitor investir nessas questões mais culturais e artísticas. Então foi uma coisa que ele gostava bastante. Só que, por outro lado, tinha reclamação dos professores do Setor II por conta do barulho e a questão das drogas, assim, que é algo que, né? Não tinha muita explicação. Não tinha o que fazer. Realmente era complicado. Aí, tipo, no dia que a segurança chegou lá, né? Eu, de imediato, liguei pro reitor (INF-D, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal).

Foi com esse pensamento que comecei a frequentar os encontros da Batalha do Coliseu nas noites de terça-feira, por volta das 20 horas, horário em que os jovens começavam a se aglomerar no entorno das arquibancadas do anfiteatro do Setor II. São os participantes da Batalha do Coliseu que aos poucos vão se cumprimentando com gestos e apertos de mão característicos entre os integrantes do grupo cultural ali representado: o *hip-hop*. Antes da batalha começar de fato, é comum que haja rodas de improviso, com *MCs* alternando turnos para recitar suas rimas inventadas na hora ao som de alguém fazendo um *beatbox*, músicas reproduzidas em aparelhos celulares ou até mesmo batidas de palmas ou no peito. A iluminação do espaço é precária, portanto, alguns também usam seus aparelhos celulares para iluminar o ambiente.



**Figura 40:** Encartes das primeiras edições da Batalha do Coliseu  
Fonte: Perfil da Batalha do Coliseu na rede social *Instagram*<sup>70</sup>, 2018.

<sup>70</sup> <https://www.Instagram.com/batalhadocoliseu/>

Dentre os jovens presentes, é possível perceber a atividade dos que fazem parte da organização da batalha. São em parte estudantes do próprio departamento, ou de outros setores da universidade. No entanto, jovens de fora da universidade que frequentam outras batalhas ou simplesmente gostam de *rap* somam presença nos encontros, reunindo de 50 a 100 pessoas em dia de menor quórum e chegando até 150 a 200 pessoas em dias de maior frequência em torno das arquibancadas e bancos que existem espalhados pela área do setor de aulas (Figura 41).



**Figura 41:** Primeira Batalha do Coliseu registrada nesta pesquisa.  
Fonte: Própria, 9/4/2019.



**Figura 42:** Apresentação de grupo musical da Batalha do Coliseu.  
Fonte: Própria, 9/4/2019.

É comum que, antes ou depois das batalhas, ocorra apresentações de grupos ou cantores de *rap*, bem como apresentações de poesia (Figura 42). A Batalha do Coliseu segue o esquema de chaves, tipo um “mata-mata”, em que o vencedor de uma chave enfrenta o vencedor de outra chave, eliminando quem perde até sobrar apenas um vencedor da noite. Os duelos podem ser temáticos, abordando temas pré-definidos<sup>71</sup>, livres de tema ou até mesmo sem restrição alguma quanto aos ataques ao seu oponente, sendo permitido até mesmo ofensas (como é o caso das batalhas de sangue). A Batalha do Coliseu é normalmente de tema livre, com características de uma batalha de sangue, apesar de o público normalmente não aceitar qualquer tipo de rima, caso toque em assuntos delicados. Além disso, os participantes também concordam em não ofender uns aos outros ou familiares em suas rimas.

Na Batalha do Coliseu, cada *MC* tem o mesmo tempo para improvisar suas rimas sobre a batida que sai da caixa de som trazida por membros da organização que se revezam em tarefas como reproduzir e pausar a música nos momentos oportunos, anotar os nomes dos participantes em uma folha de caderno, indicando os vencedores até o final dos duelos, explicar as regras para os participantes e mediar o encontro com o público (constantemente convocando a plateia para “fazer barulho” para quem consideram ser o vencedor do duelo) e puxar uma série de palavras de ordem, sendo as mais comuns: “se tu ama essa cultura como eu amo essa cultura grita *hip-hop! HIP-HOP!*” (escrito conforme pronunciado); “Batalha do Coliseu, conscientiza e fortalece. Conhece? CONHECE! Conhece? CONHECE!” e “Batalha do Coliseu, tem homem e mulher na gangue. O que vocês querem ver? SANGUE!”. Nas palavras de ordem é possível perceber adaptações de frases normalmente ditas em outras batalhas de diversas regiões do país, trazendo elementos da cultura local como a gíria “conhece”, normalmente utilizada entre os natalenses. Isso é um fenômeno que vai de encontro ao conceito de “hibridações culturais” proposto por Nestor García Canclini (2019), pois trata-se de uma mistura de elementos globais e locais em um mesmo contexto cultural.

Conforme já foi explicitado, em dias de chuva, é comum que os encontros da Batalha do Coliseu sejam deslocados para alguma área coberta, como os corredores do Setor II ou o Centro de Convivência Djalma Marinho (CCDM/UFRN), espaço que dispõe de uma melhor iluminação, além da estrutura coberta que protege da chuva, porém com pouca ou nenhuma estrutura favorável para comportar a quantidade de participantes que o anfiteatro do Setor II suporta (Figura 30). Apesar de ser visível a presença de mulheres na Batalha, elas ainda são

---

<sup>71</sup> Batalhas temáticas ou batalhas de conhecimento.

minoria dentre as pessoas participam dos duelos, reforçando os pensamentos de Rose (1994), Collins (2006) e Postali (2020), em se tratando da baixa representatividade feminina no *hip-hop*. Apesar disso, é possível observar a presença de mulheres, tanto na plateia, quanto na organização da Batalha do Coliseu. A atuação das mulheres na organização da Batalha do Coliseu geralmente se dá nas questões organizacionais da batalha, como realizar registros (Figura 44) e atuar como mestres de cerimônia ao conduzir a plateia nos encontros. A presença de homens é visualmente mais expressiva, não desconsiderando, porém, a participação do público feminino nos encontros. Mesmo assim, durante todo o período de observação, só foi possível presenciar mulheres duelando em duas ocasiões, na qual em uma, a MC também fazia parte da organização da Batalha do Coliseu. A seguir, uma sequência de imagens da Batalha do Coliseu acontecendo no Centro de Convivência Djalma Marinho (CCDM), na UFRN (Figura 43 a Figura 47):



**Figura 43:** Batalha do Coliseu acontecendo no Centro de Convivência Djalma Marinho (CCDM/UFRN).  
Fonte: Própria, 30/4/2019.



**Figura 44:** Aula de campo da disciplina de Folkcomunicação (DECOM/UFRN) na Batalha do Coliseu.  
Fonte: Própria, 30/4/2019.



**Figura 45:** Batalha do Coliseu na rampa do restaurante do CCDM/UFRN.  
Fonte: Própria, 7/5/2019.



**Figura 46:** Batalha do Coliseu no CCDM/UFRN.  
Fonte: Própria, 21/5/2019.



**Figura 47:** Jurados explicando as regras da Batalha do Coliseu no CCDM/UFRN.

Fonte: Própria, 28/5/2019.

A sequência de imagens aqui exibida (Figura 43 a Figura 47) compreende os encontros da Batalha do Coliseu que se realizaram nas instalações do Centro de Convivência Djalma Marinho, devido às chuvas que ocorriam naquele período e também por causa do atrito ocorrido com a coordenação do CCHLA, devido à falta de autorização para realizar um evento com as proporções que a Batalha do Coliseu pouco a pouco ia tomando. Apesar das questões intrínsecas ao fato de realizar a batalha no CCDM, isso também gerou algumas facilidades quanto à qualidade dos registros que passei a fazer nos encontros como também a possibilidade de levar os alunos matriculados na disciplina de Folkcomunicação, ministrada pelo Prof. Dr. Itamar Nobre no DECOM/UFRN, na qual fui docente assistido, para um desses encontros (Figura 44), possibilitando uma aproximação dos conceitos teóricos discutidos na disciplina em um campo de aplicação prática, fomentando também uma “ecologia de saberes”, ao combinar saberes tradicionais da academia aos saberes culturais populares vinculados à cultura *hip-hop* (SANTOS, 2007).

No mês de outubro de 2019, correram as seletivas para o Duelo de *MCs* Nacional, também nas intermediações do campus, porém dessa vez no estacionamento próximo à Praça Cívica da UFRN (Figura 48 a Figura 50). Essa fase definiu os finalistas para a etapa regional em Recife (PE). Todos os *MCs* que passaram para a etapa seguinte naquele ocasião frequentavam a Batalha do Coliseu, inclusive o *MC* que se classificou para a fase regional em Recife (PE), juntamente com outros *MCs* do Rio Grande do Norte, e acabou vencendo o regional, ganhando uma vaga para o Duelo de *MCs* Nacional em Belo Horizonte (MG) naquele ano, representando o seu estado em um evento nacional. Após as observações realizadas no ano de 2019, foi possível notar a crescente relevância que a Batalha do Coliseu passou a ter no circuito da cidade e até mesmo no cenário nacional de batalhas de *rap*, bem como o papel da UFRN como agente facilitador desse tipo de manifestação cultural em seus espaços de convívio social, por dispor de estrutura e segurança necessários para realização de tais encontros.



**Figura 48:** Seletiva estadual para a fase regional do Duelo de MCs Nacional.

Fonte: Própria, 26/10/2019.



**Figura 49:** Participação de MCs que frequentam a Batalha do Coliseu na seletiva.

Fonte: Própria, 26/10/2019.



**Figura 50:** Apresentação de grupo musical na seletiva estadual do *Duelo de MCs*.  
Fonte: Própria, 26/10/2019.

A pandemia do coronavírus e as medidas de restrição implantadas em várias cidades no Brasil, a partir de abril de 2020, afetou também a realização de batalhas de *rap* e, com isso, o andamento desta pesquisa. Como batalhas de *rap* são eventos que pressupõem aglomeração, ficou impossível seguir com o roteiro de observações e registros dos eventos, assim como vinha sendo feito em 2019. Com isso, muitas alternativas foram buscadas, como forma de encopar mais volume de material coletado para se fazerem as análises. Foi em 2021 que começaram a surgir iniciativas fomentadas por leis de incentivo criadas pelas instituições públicas ligadas à cultura. Esses são os casos da Batalha do Gueto, de Currais Novos, e da Batalha do Vinho, de Natal, que puderam realizar uma série de transmissões ao vivo entre janeiro e março de 2021, após terem sido contempladas em editais da Lei Aldir Blanc, o que possibilitou o custeio da realização de eventos nesse formato que acabou se tornando popular durante o período pandêmico, devido à escassez de eventos culturais populares que agregassem uma certa quantidade de público devido às medidas restritivas para conter a proliferação da Covid-19.

Apesar das atividades realizadas durante a pandemia, que também poderiam ser utilizadas como objeto de estudo nesta ou em outras pesquisas semelhantes sobre o tema, decidimos esperar a retomada das atividades presenciais da Batalha do Coliseu para dar continuidade ao processo de observação sistematizada, utilizando os registros do diário de campo e das fotografias e vídeos capturados com o aparelho celular. A sequência de imagens a

seguir representa o retorno das atividades da Batalha do Coliseu, em abril de 2022 (Figura 51 a Figura 53):



**Figura 51:** Retorno da Batalha do Coliseu em 2022.  
Fonte: Própria, 12/4/2022.



**Figura 52:** Apresentação de grupo musical no retorno da Batalha do Coliseu.  
Fonte: Própria, 12/4/2022.



**Figura 53:** Batalha do Coliseu com estrutura de som, tenda e iluminação adequados.

Fonte: Própria, 12/4/2022.

Neste subcapítulo, consideramos as práticas sociais realizadas nos encontros da Batalha do Coliseu, compreendendo-as como fenômenos culturais comunicativos que produzem significados e subjetividades que serão analisados mais detalhadamente no subcapítulo seguinte. Antes de finalizar esta parte do texto, é válido frisar que a Batalha do Coliseu, até a finalização da escrita deste trabalho encontra-se a um passo de se tornar um projeto de extensão dentro da UFRN, tal qual ocorreu com a Batalha da Escada na UnB, indicando mais um importante passo no estreitamento da relação entre o *hip-hop* e suas formas de expressão com as instituições formais de ensino e os métodos tradicionais de educação.

#### 5.4 Construções narrativas nos discursos predominantes

A Batalha do Coliseu enfrentou alguns percalços ao longo de sua trajetória, para que pudesse manter suas atividades dentro das instalações do campus universitário da UFRN. Tanto com relação à ocupação dos espaços na universidade e as implicações causadas por isso, quanto com relação aos atritos causados pelos discursos utilizados por alguns *MCs* em suas rimas. Em entrevista, a Informante-D relata que um dos primeiros episódios marcantes relacionados a este segundo conflito, tem relação com falas consideradas homofóbicas e machistas proferidas por algum *MC* em um duelo da Batalha do Coliseu, o que culminou na realização de uma Batalha

de *Vogue*, que também contou com rodas de conversa sobre conscientização em relação às discussões sobre sexualidade e identidade de gênero

Tanto que teve um movimento, a Batalha de *Vogue*. A primeira batalha que aconteceu em resposta a um episódio da Batalha do Coliseu, entendeu? E batalha de *vogue* também é um movimento periférico e negro, né? [...] A galera de Ciências Sociais não se organizava em Centro Acadêmico, e tal, era um coletivo autônomo e tudo mais. E aí, teve umas falas, nessa perspectiva aí, que eles consideraram LGBTfóbicas, as machistas e tal, aí fizeram uma batalha de *vogue* (INF-D, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal).

De acordo com seus idealizadores, a Batalha do Coliseu se caracteriza como uma batalha de sangue, na qual os temas são livres e são permitidos ataques mais incisivos aos seus adversários, inclusive mencionando características físicas, pessoais, eventos do passado e até mesmo segredos que, muitas vezes, parte do público não sabe, tornando-se um fator surpresa durante o duelo. Em batalhas que acontecem na rua é comum que os ataques cheguem ao nível de xingamentos pessoais entre os *MCs*, embora tal atitude não seja bem-vista em algumas batalhas ou alguns tipos de batalhas como as temáticas e de conhecimento, nas quais são predefinidos temas para as rimas e a desenvoltura dos *MCs* em construir uma boa narrativa rimada sobre esse tema é que é avaliado, não sendo permitido ataques pessoais ao seu adversário.

Apesar de, na Batalha do Coliseu, também ser possível ver os ataques típicos de uma batalha de sangue, muitas vezes, tais ataques não são bem recebidos pela plateia, o que pode acabar prejudicando o desempenho do *MC*, uma vez que é a plateia ou a comissão de jurados previamente estabelecida que definem os vencedores de cada duelo. Em entrevista com uma das informantes, foi explicitado o seguinte:

A Batalha do Coliseu é uma batalha de sangue, mas você não pode simplesmente ir lá e falar qualquer besteira. Falar “pederastia” ou alguns insultos que, na minha opinião, não cabem na batalha de *MC*. Eu acho que o *MC* tem que ter noção de diversos assuntos, seja político ou qualquer que seja, e não só tentar ficando menosprezando o *MC* que está batalhando com ele (INF-A, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal).

O termo “pederastia” é usado no contexto das batalhas de *rap* para se referir a rimas com conteúdo ofensivo ou que contenha “baixaria”, como se fala popularmente. Segundo relata a informante, a Batalha do Coliseu se configura como uma batalha de sangue, mas nem toda rima é bem-vinda e principalmente bem-vista pelo público. A hipótese formulada é de que o ambiente influencia nisso, uma vez que, por se tratar de uma batalha que acontece na universidade – cujo público é majoritariamente formado por estudantes universitários,

principalmente das áreas das ciências humanas, que geralmente possuem posicionamentos bastante incisivos sobre determinados assuntos, principalmente envolvendo desigualdade social, violência, opressão, e questões associadas debates sobre raça e gênero – seus participantes tendem a se adaptar àquele ambiente e, caso não haja uma adaptação, existe a possibilidade de que ocorra um “choque cultural” (BHABHA, 1998). Ao ser questionado sobre a possível influência do ambiente universitário sobre a forma como a Batalha do Coliseu acontece, o informante relata:

O fato de ser na UFRN influencia por se tratar de um público que simplesmente não aceita qualquer tipo de discurso de ódio, xingamentos ou falas pejorativas. E isso meio que obriga o *MC* a estudar, se atualizar e a parar de rimar besteira (INF-A, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal).

A razão para esta questão, como já elucidado, pode estar ligada diretamente ao local onde a Batalha do Coliseu ocorre: o Campus Central da UFRN em Natal. Neste contexto, os posicionamentos, as ideologias políticas e argumentos utilizados nos discursos podem ser avaliados pela plateia presente, composta, em sua maioria, de estudantes universitários, conforme foi apontado pelos dados obtidos nos questionários. Isso pode, de certa maneira, influenciar a forma como os *MCs* e demais presentes na batalha se comunicam, uma vez que, conforme argumenta Sousa Santos (2007), quando as estruturas tradicionais do saber se sentem ameaçadas, colocam os demais saberes em cheque, subjugando-os. Em outro relato concedido por informante, foram evidenciados os conflitos surgidos a partir dos choques causados pelos discursos.

Tinha muito conflito, assim, com o pessoal, né? Que é a galera do Setor II, né? Obviamente, pessoal de Ciências Sociais... E os *MCs* eram pessoas que não estudavam na UFRN, né? A maioria tinha muito conflito da galera, tá entendendo? Muito conflito, da galera que estava assistindo, com as coisas, que porque o pessoal não estava entendendo que aquilo ali era uma batalha de sangue, aquilo ali era um movimento de rua e que tipo ninguém ia sair dali fazendo de lacração, de não sei o quê e tal, entendeu? Porque a galera não tinha acesso a esse tipo de discussão, né? Se, para as próprias pessoas que estão dentro da universidade, é um debate ainda complicado, né? Imagine pra quem nem terminou o Ensino Médio (INF-D, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal).

Tais conflitos podem ser compreendidos pela teoria de “choques culturais” de Homi Bhabha (1998), resultado das “hibridações culturais” (CANCLINI, 2019) decorrentes das interações promovidas pela Batalha do Coliseu, no contexto do *hip-hop*. Uma informante relatiou que houve ocasiões em que a Batalha do Coliseu quase encerrou suas atividades, devido aos conflitos gerados pelos discursos utilizados por alguns *MCs*, principalmente os que vinham de fora da universidade. Segundo foi relatado, esses *MCs* frequentavam outras batalhas da

cidade, que acontecem na rua e geralmente são menos restritivas quanto aos discursos adotados pelos *MCs*, apesar de também haver batalhas que possuem regras bem definidas quanto a essas questões. De acordo com a informante, os conflitos aconteciam mais diante de discursos de ódio ou carregados de preconceito, principalmente os com cunho sexista, racista ou homofóbico.

Teve esse choque de cultura, tá ligado? De tipo, a gente teve que conversar muito, tanto com a plateia quanto com os *MCs*, tá ligado? Pra ter uma conscientização, porque quando o cara falava assim uma coisa homofóbica, a galera gritava, tá ligado? Tipo, não deixava a batalha terminar (INF-B, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal).

Ainda segundo a informante, em algumas ocasiões a comoção foi tamanha que membros da plateia começaram a intervir na batalha para impedir que algum determinado *MC* que estava proferindo tais discursos pudesse rimar. Por essa razão, buscando uma maneira de solucionar as consequências do “choque cultural” provocado entre parte da plateia e dos *MCs* que frequentavam a Batalha do Coliseu, os organizadores estabeleceram as seguintes regras internas para o evento:

- a) Proibido qualquer tipo de discurso de ódio, seja racismo, homofobia ou o que quer que seja. Em caso de descumprimento, o *MC* leva uma advertência. Com duas advertências o *MC* é eliminado.
- b) Proibido xingamentos, agressões ou palavras de baixo calão sem fundamento.
- c) Proibido envolver terceiros (mãe, pai, amigo, etc).

De acordo com os informantes, esta formulação de regras visando a plena realização das batalhas se sucedeu com a chegada de uma pessoa já reconhecida na cena de *rap* da cidade na organização da Batalha do Coliseu. Procurado pelo autor desta dissertação, esta pessoa também nos concedeu entrevista e relatou como foi sua chegada na organização do evento e como enxergou e lidou com os conflitos que ali aconteciam, tornando-se mais uma informante desta pesquisa. Quando perguntamos sobre sua visão acerca da relação *MCs*-organização-público que havia se desenvolvido na Batalha do Coliseu até então, explica:

Para mim, o Coliseu sempre foi um espaço muito problemático em questão de batalha de *freestyle*. Por quê? Porque quando você pega o contexto dos rimadores, é uma galera que vive uma vida cotidiana e isso é o cidadão médio. O cidadão médio não tem uma questão de problematização muito forte. Ao mesmo tempo, claro, não é pra cara passar pano e dizer “pô o bicho mandou uma rima machista, não é pra mandar uma ideia não”, tem que mandar um papo reto. Tem que mandar o papo reto. Só que tipo o que eu problematizava muito é que no Coliseu, que era um espaço que pertence aos estudantes universitários (INF-C, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal, grifo nosso).

De acordo com esta informante, o problema não necessariamente era o fato de haver uma diferença cultural entre os *MCs* e parte dos indivíduos integrantes do público da Batalha do Coliseu, e sim, o fato de não haver um diálogo propriamente dito entre essas três instâncias: *MCs*, organização e público da batalha. Para a informante, não havia interesse dos alunos em orientar os *MCs* sobre como construir mais cuidadosamente seus discursos para não ofender ninguém, muito menos interesse dos *MCs* em moldar suas rimas para agradar um público que, para eles, não se tratava de um público necessariamente interessado em *rap* ou *hip-hop*. Diante dessa impossibilidade de diálogo, a informante relata que foi preciso intervir:

E aí teve até uma batalha que os bichos me chamaram. Na época eu estava até inscrito e no dia eu decidi: “vou não”. E aí quando os caras me perguntaram porque não, eu fui lá na frente. Mandei uma tese lá, aí teve até uma mina que me olhou e falou “meu irmão, para com isso aí pelo amor de Deus, que eu vim pra ouvir *rap*”. Aí eu falei: “então, o problema de vocês é não saber que isso aqui é *rap*, tá ligado? O maluco que pegou uma passagem emprestada pro chegado pra vir pra cá hoje é *rap*. Eu aqui falando sobre essas coisas que nos incomodam é *rap*. Tudo isso aqui é *rap*. O fato de vocês não saberem disso prova que vocês não tão nem aí pro que a gente faz. Vocês querem o pão e circo, vocês querem dar risada, ver o cara gastar com a cara um do outro e a galera aqui compra a ideia e essa é uma ideia que eu não vou comprar”. Peguei, pedi licença, agradeci e me sentei (INF-C, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal).

Uma diferença de “capitais culturais” (BOURDIEU, 1998) é percebida nessa relação, pois enquanto parte do público demonstra pouco conhecimento sobre as questões sociais debatidas no *rap*, é possível perceber um interesse pelo entretenimento através de sua música. Por outro lado, a informante, mais engajada com o *hip-hop*, apresenta um conhecimento mais aprofundado sobre as representações das lutas sociais no movimento. Isso sugere que esses diferentes sujeitos tiveram experiências distintas de vivência e aprendizado com uma mesma cultura em contextos sociais e níveis de interação diferentes. Tais vivências, associadas ao conjunto de aprendizados adquiridos por esses sujeitos ao longo de suas vidas, pode ser a razão para que indivíduos engajados em um mesmo movimento, como a Batalha do Coliseu, apresentarem visões distintas sobre um mesmo fenômeno. As informantes relatam que foi preciso essa intervenção para mediar a relação entre a organização da Batalha do Coliseu, seu público e os *MCs* que participavam. De acordo a Informante-A, essa intervenção protagonizada pela Informante-C se deu também de maneira mais direta na Batalha do Coliseu, participando dos duelos, a fim de mostrar que era possível “rimar sem pederastia”, relata.

O próprio INF-C mostrou que é possível ganhar uma batalha contra um *MC* “pederasta” usando conhecimento. Ele é um dos caras que, para mim, é um ícone e não só mostrou isso como sempre passou essa ideia pra frente. E na Batalha do Coliseu o pessoal sempre apoiou muito essa ideia. Às vezes saía uma rima ou outra que não eram tão felizes, digamos assim, mas o público ia lá, cobrava – às vezes de uma forma

que eu achava um pouco incisiva demais, tinha como chegar e trocar uma ideia de maneira diferente – mas querendo ou não a Batalha do Coliseu fez com que os *MCs* parassem de rimar só pederastia justamente pelo público ser diferente do que o que a gente encontra nas ruas fora da UFRN, um público que gritava e gostava de qualquer tipo de rima. Lá não. Lá sempre foi mais puxado pro lado cultural, histórico e consciente da parada (INF-A, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal).

A partir dos testemunhos das informantes, pudemos constatar que houve um “choque cultural” (BHABHA, 1998) entre as pessoas vindas de diferentes contextos sociais que se reuniam na Batalha do Coliseu. Foi necessário que houvesse uma mediação, e porque não dizer, um processo de conscientização coletiva para que se pudesse dar continuidade às atividades da batalha. Do contrário, a ausência de diálogo entre os indivíduos pertencentes a cada uma das instâncias que constituem uma batalha de *rap* – *MCs*, organização e público – acabariam por dar fim às atividades da Batalha do Coliseu. No entanto, conforme relatam as testemunhas, aos poucos foi sendo adotada uma consciência coletiva por parte dos participantes da Batalha, de maneira que, posteriormente, os próprios *MCs* passaram a cobrar uma postura antes exigida apenas por alguns membros da plateia.

Na Batalha da Cívica, por exemplo, dava a galera da rua mesmo, a galera que estudava no Ulisses Teixeira, que estudava ali no Ateneu, entendeu? A galera das escolas públicas, então era arriação, né? E se alguém ficasse falando palavrão e tal, tipo, falava e depois continuava todo mundo amigo. Não tinha esse negócio de levar pro coração, não tinha esse politicamente correto que tem dentro da universidade [...]. Mas eu percebi que, quando a galera que não era da universidade, mas colava nas batalhas, começou a aparecer vendendo droga lá na batalha, a galera da universidade, alguns grupos que estavam ali assistindo, começaram a dizer “ah não, legal, vou adotar aqui o meu negro de estimação, meu *MC* de estimação” e aí passou a ser algo legal, entendeu? E aí as *boyzinhas* já entendiam o lado dos caras. E aí, tipo assim, isso é o retrato da hipocrisia na universidade, na verdade, porque as pessoas querem ser muito corretas, né? As pessoas que estão ali dentro da universidade, estudando e tal, acham que elas sabem o que é que rompe as desigualdades, mas elas estavam simplesmente reproduzindo elas, tá entendendo? (INF-D, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal).

O relato da testemunha acima aponta problemas sobre as práticas sociais comunicacionais realizadas nas batalhas de *rap* e o cotidiano no ambiente universitário. Em um primeiro momento, a testemunha descreve as limitações discursivas, ou ausência delas, nas demais batalhas que costumava frequentar. No mesmo depoimento, a informante sugere que o conflito gerado pelos discursos adotados por alguns *MCs*, considerados inadequados por parte do público da Batalha do Coliseu, passou a se resolver quando alguns dos frequentadores passaram a “vender droga”, nas dependências da universidade. Tal fato, apesar da ilicitude e difícil relação com os discursos praticados por esses sujeitos, configura, de acordo com a Informante-D, um “retrato da hipocrisia na universidade”. Em seguida, a informante argumenta

que parte dessas pessoas que frequentam a universidade e acreditam saber o que rompe as desigualdades, acabam por reproduzi-las, corroborando com o pensamento da socióloga indiana Gayatri Spivak (2010). Ao ser questionada sobre suas impressões sobre as possíveis razões para o conflito entre participantes na Batalha do Coliseu, a Informante-C, por sua vez, propôs a seguinte reflexão:

Eu, enquanto estudante universitário, tenho um poder em relação ao *MC*. E nessa microfísica, nessas relações sociais eu tenho formas de exercer esse poder. O poder, por si só, pode ser formativo, pode ser construtivo, pode ser destrutivo, ele tem suas variantes. Por que eu que, teoricamente, tenho o poder, né? – E aí também pegando, sei lá, um Bourdieu “das ideia”, que a galera gosta muito, porque Bourdieu é *hype!* – Se eu tenho um capital cultural intelectual superior, e a palavra é essa mesmo, superior, teoricamente, ao de um *MC*, então por que não edificar alguma coisa? Por que não construir, tá ligado? Por que não chegar mesmo e: “pô, meu irmão, vamos sentar aqui, vamos trocar essa ideia? Vamos trocar essa ideia sobre essa rima que tu mandou? Porque ela é meio paia. Por que ela é meio paia? Pô, *man*, porque tem isso, tem aquilo, tem aquilo outro...”. Sabe? E tudo bem que ninguém tem esse compromisso, mas parece que a galera que, futuramente fará um julgamento, porque tem esse lance do julgamento, queira ou não, é mais uma politicagem do que qualquer outra coisa. Parece que a galera não se toca nisso, tá ligado? Se você tá se formando em algo, por que não começar esses diálogos de maneira mais construtiva? De maneira menos cansativa e menos destrutiva até pro próprio evento, sabe? (INF-C, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal).

A reflexão proposta pela Informante-C, retoma a discussão sobre “capital cultural” do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1998). A informante apresenta uma sugestão de como utilizar esse “capital cultural” (BOURDIEU, 1998) para mediar relações e conflitos. Talvez de maneira inconsciente, a Informante-C sugere uma alternativa que remete à “ecologia de saberes” (SANTOS, 2007), pois concepções teóricas da sociologia na resolução de práticas sociais comunicacionais relacionadas à Batalha do Coliseu, integrando saberes tradicionais e populares em um mesmo contexto.

Durante nossa observação, foi possível presenciar uma ocasião em que um *MC* não obteve uma boa reação da plateia, diante de suas escolhas discursivas, o que afetou diretamente seu desempenho no duelo e, consequentemente, sua colocação na Batalha naquele dia, sendo eliminado por uma maioria considerável de votantes a favor do *MC* adversário. Para elucidar melhor a situação, segue uma transcrição das rimas improvisadas pelos *MCs*. O fato se deu no dia 10 de maio de 2022.

### APRESENTADOR(A)

Se tu ama essa cultura como eu amo essa cultura grita “*hip-hop*”!  
*HIP-HOP!*

Se tu ama essa cultura como odeia a ditadura grita “ele não”!  
*ELE NÃO!*

### MC-B

Foda-se ele não e também aquela porra do BOPE  
 Cê é o *MC-C*, hoje tu vai ficar em choque  
 Cê tá ligado, eu sou a simbiose  
 Vamo pra cima, porque do *rap* eu tenho posse

Você, hã, eu falo só no decoro  
 Camisa de Portugal, já quer roubar meu ouro  
 Eu ranco o couro, cê tá ligado eu não sou ouro  
 Eu sou brasileiro eu rimo com decoro

### MC-C

Rimo com conteúdo porque venho da ZN  
 Julgado pelo que visto, atitude de PM  
 Aí, você falou até uns bagulho  
 Cê bate de frente comigo e ouve o barulho

Mas aí, calma, calma que aqui cê não sobrevive  
 Você é a simbiose, sem o hospedeiro tu não vive  
 Aí, você sabe que a fita é sem caô  
 Porque hoje a potência do mar tá ao meu favor

### MC-B

Cala a boca, mano. Aqui cê é caô  
 Não julguei pela roupa, mas o colonizador  
 Você tá ligado que aqui você é só um “alígena”  
 Alienígena e eu mato tipo um indígena

### MC-C

Não mata tipo um indígena  
 Porque sabe que agora você morre e ninguém te socorre  
 Porque essa peita é até de Portugal  
 Eu sou filho de índio, isso é reintegração de posse

### MC-B

Filho de índo? Aqui você sai e manca  
 Tô vendo cara de índio com essa tua cara branca  
 Então vou falar mano que aqui é só o caô

Também venho dos indígenas, não tenho alargador

*MC-C*

Esse omi eu achava que era campeão  
 Se me julga por branco indígena não sabe o que é miscigenação  
 Aí cê sabe que aqui é na moral  
 Esperava mais de você, um *MC* tão conceituado em Natal

*MC-B*

É, e aqui na literatura  
 Falei da tua cara, então peço até desculpa  
 Eu falo pra você, aqui no *rap* eu tenho um marco  
 Porque meti na tua cara uma flecha sem meu arco

*MC-C*

Manda sem o arco então pode crer  
 Porque cê não aguenta que meu *rap* é sensacional  
 Só que você falou que traz o marco  
 Marco, goleiro do Palmeiras, vai ficar sem mundial

*MC-B*

Aê, meu irmão, jajá tu sai é choco  
 Eu não sou do Palmeiras, o *MC-B* aqui quebra o coco  
 Cê tá ligado que aqui cê sai da minha laia  
 Não sou Palmeiras, coqueiro porque a praia é minha laia

*MC-C*

Não é sua laia, agora cê não entende  
 Porque a minha rima tá distante até em Antares  
 É essa aqui a nossa diferença, eu sou indígena  
 Cê é zumbi do Palmeiras eu sou o Zumbi dos Palmares!

(Batalha do Coliseu, 10/5/2022, 1º *round*, transcrição nossa)

O que pude perceber nesta ocasião foi que, a princípio, o *MC-B* iniciou sua performance de uma maneira não muito satisfatória, uma vez que, em seu primeiro ataque, ao se referir à camisa da seleção de Portugal que o outro *MC* vestia, acabou rimando ouro com ouro e decoro com decoro. Não obstante, o *MC-C* respondeu a este ataque falando que tal atitude de julgar um indivíduo pela roupa seria algo esperado de um Policial Militar, sugerindo que o *MC-B* estaria agindo com preconceito. Além disso, também respondeu a rima sobre simbiose evidenciando que tal organismo é incapaz de sobreviver sem um hospedeiro. Na tentativa de contra-atacar, o *MC-B* decidiu então deixar claro que sua rima não fazia referência

simplesmente à roupa de seu adversário, e sim, ao país de Portugal, que colonizou diversos países, incluindo o Brasil. Porém o tiro “saiu pela culatra” quando ele finalizou sua rima dizendo que “mataria” seu adversário “tipo um indígena”. O mal-estar causado entre os presentes naquele momento foi perceptível. Alguns membros da plateia começaram a gritar xingamentos contra o *MC-B*, enquanto o *MC-C* já desferia sua resposta, afirmando ser de etnia indígena e, portanto, o fato de estar usando uma camiseta da seleção de Portugal poderia ser interpretado como uma reintegração de posse.

Em seguida, o *MC-B* insistiu em atacar o *MC-C* afirmando que este não poderia ser “filho de índio” por ser branco. Em meio a gritos de “cal a boca” e xingamentos vindos da plateia contra o *MC-B*, o *MC-C* desmereceu a postura do seu adversário ao afirmar que o artista não tinha conhecimento sobre o que é miscigenação e que esperava mais de um “*MC* tão conceituado em Natal”. Sem saída, o *MC-B* não viu outra alternativa a não ser pedir desculpa naquele exato momento, mas o seu desempenho naquele dia na batalha já estava arruinado. Tanto as pessoas no público quanto os organizadores da batalha demonstraram extremo desconforto perante suas rimas. Até eu, que estava ali observando, registrando tudo, tentando me manter imparcial diante do que acontecia ali, me senti incomodado. Apesar de o pedido de desculpas do *MC-B* parecer genuíno, não foi suficiente para convencer a plateia, que votou contra ele nos dois rounds, eliminando-o em sua primeira batalha do dia.

Ainda sobre as rimas do primeiro *round*, o *MC-B* tentou manter-se na ofensiva, mas talvez sua escolha de fazer uma analogia com arco e flecha depois de uma sequência de rimas infelizes sobre indígenas e colonização não o favoreceu. Por outro lado, o *MC-C* pegou um gancho no verso e que seu adversário disse trazer o marco do *rap* consigo e o atacou falando que tal marco seria o goleiro Marcos do Palmeiras, em seguida fazendo a famigerada piada sobre o time paulista Palmeiras não possuir título de campeão mundial no futebol. Após uma tentativa não muito exitosa de resposta por parte do *MC-B*, que acabou rimando laia com laia, o *MC-C* desferiu seu golpe final ao puxar um gancho ainda de sua última rima para evidenciar a diferença existente entre os dois *MCs* que ali duelavam, afirmando que, enquanto seu adversário seria o zumbi do Palmeiras, ele, por sua vez, era Zumbi dos Palmares. A meu ver, ao ganhar esse *round*, o *MC-C* já havia ganhado o duelo. O segundo *round* aconteceu apenas para cumprir a praxe. A plateia praticamente não deixou o *MC-B* rimar no segundo round, xingando-o e gritando coisas contra ele, mandando-o ir embora, “vazar” dali. Posteriormente, o *MC* se pronunciou em suas redes sociais, pediu desculpas pelas suas rimas, mas também

criticou a atitude de alguns membros da plateia, que mantiveram uma postura irredutível enquanto o *MC* permaneceu no palco.

Analizando a possibilidade do porquê do acontecido, considero particularmente que o erro do *MC*-B possa ter partido do momento em que ele, ao tentar atacar seu adversário fazendo uma crítica sobre a colonização de Portugal no Brasil, acabou recebendo uma resposta mais potente e, ao tentar fazer uma tréplica a altura, acabou assumindo a postura do opressor, no caso do próprio país de Portugal, ao afirmar que, figurativamente, mataria seu adversário tal qual um indígena, tornando muito difícil não relacionar tal rima com o genocídio indígena que teve início no Brasil desde os tempos da colonização. Acredito que essa rima sensibilizou parte da plateia e, inclusive, o seu adversário que logo em seguida se declarou indígena e manteve uma postura de ataque mais consistente e consciente. Apesar dos tensionamentos, o referido episódio foi importante durante a observação, pois serviu de referência para um desses momentos citados pelas informantes em seus depoimentos em que os discursos sustentados pelas rimas de alguns *MCs* geraram conflitos entre eles e a plateia, motivo pelo qual foi necessária a mediação e a consequente reformulação da configuração da Batalha do Coliseu, bem como uma adaptação dos *MCs* participantes com relação aos discursos construídos durante as suas rimas.

Levando isso em consideração, surge a pergunta: como se classifica então a Batalha do Coliseu? Ela é uma batalha de sangue ou uma batalha de conhecimento? Levamos este questionamento para as entrevistas semiestruturadas direcionadas às pessoas informantes consultadas durante esta pesquisa. Em suma, as respostas das diferentes informantes igualmente tenderam a se construir de uma maneira um pouco vaga, mas sempre direcionando para o pensamento de que a configuração da Batalha do Coliseu está para algum lugar entre a batalha de sangue e a batalha de conhecimento, conforme podemos constatar no exemplo a seguir:

Se eu fosse falar da Batalha do Coliseu, eu acho que ela, em particular, sempre foi uma coisa que ficou meio perdida, porque nunca foi esclarecido muito isso no início, sabe? “O que vocês querem? Vocês querem uma batalha de sangue propriamente dita, vocês querem uma batalha temática?” Porque dava pra fazer. “Vocês querem uma batalha do conhecimento?” [...]. Eu acho que o que a galera tentava se propor era ser uma batalha de sangue. Mas eu não sei isso ficava tão esclarecido na relação com o público. Porque um evento como uma batalha é uma relação tripla: é uma relação dos *MCs*, público e organização. E se qualquer uma dessas coisas for ignorada a batalha não anda direito. Se não há um diálogo com o público, a batalha não anda. Se não há um diálogo com os *MCs*, a batalha não anda. Se não há um diálogo com a organização, a batalha não anda (INF-C, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal).

No entanto, apesar de tal processo de reconfiguração estrutural ter tomado início ainda em 2018, ano que a Batalha do Coliseu iniciou suas atividades, os conflitos ainda persistem e

tendem a acontecer em uma edição ou outra. Observando esse fenômeno a partir dos pensamentos elucidados no capítulo teórico desta dissertação, é possível afirmar que tais conflitos persistem, pois quando o “estranho” (BAUMAN, 1998) atravessa a “linha abissal” (SANTOS, 2002), há a possibilidade de ocorrer um “choque cultural” (BHABHA, 1998), em meio a um processo de “hibridação cultural” (CANCLINI, 2019). Ou seja, retomando o pensamento Sousa Santos (2002), podemos considerar que o *MC*, que comumente vem da periferia e/ou frequenta outras batalhas da cidade que acontecem na rua, ao atravessar a “linha abissal” (SANTOS, 2002) que corta o mapa urbano, dividindo-o em zonas consideradas desenvolvidas e subdesenvolvidas, torna-se um “estranho” (BAUMAN, 1998), a partir do momento que atravessa essas linhas abissais para ocupar um espaço de poder como a universidade pública. Esse atravessamento também pode ser interpretado a partir de ótica da teoria da folkcomunicação, de Luiz Beltrão (1971), uma vez que o *MC* pode ser enxergado como um líder de opinião, ou um “líder folk”, que transita entre os espaços marginalizados e não-marginalizados da sociedade, realizando uma tradução de seus discursos, de forma que estes sejam compreendidos em ambas as esferas (BELTRÃO, 1971).

Nesse contexto, em meio às observações e registros realizados durante os eventos da Batalha do Coliseu, o autor desta dissertação decidiu participar de uma edição da Batalha do Coliseu, duelando como *MC*, no dia 12 de abril de 2022. Colocar-se no lugar do artista, que precisa se impor perante seu adversário e a plateia ali presente, pereceu ser uma experiência agregadora para os fins desta pesquisa, uma vez que se colocar no lugar do interlocutor nos processos comunicacionais aqui estudados de forma participativa seria uma forma de aprender “com” e não “sobre”, tal qual sugere a “ecologia de saberes” (SANTOS, 2002). Não se sabe se, na ocasião, os organizadores da Batalha erraram a quantidade de inscritos ou se apenas permitiram a entrada de mais um *MC*, mesmo as chaves já estando fechadas. Mas por causa da sobra de um *MC* para a quantidade de vagas no dia, a primeira batalha que o autor desta dissertação participou foi tripla, ou seja, ao invés de dois, o duelo teve *MCs*, cada um rimando uma vez, num ciclo anti-horário. Um dos *MCs* já era “figurinha carimbada” na Batalha do Coliseu, uma pessoa que admiro muito devido ao seu conhecimento sobre *hip-hop* e sua destreza na hora de rima, que chamarei de *MC-A*<sup>72</sup>.

BT<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Para preservar a identidade dos *MCs*, também substituí seus nomes ou vulgos por siglas identificadoras, tal qual fizemos com as informantes que concederam entrevistas.

<sup>73</sup> Quando o autor desta dissertação decidiu participar da Batalha do Coliseu, no dia 12 de abril de 2002, foi perguntado qual seria seu “nome de *MC*” para colocar na chave. A resposta foi “BT”.

Prazer, BT. Chego aqui me apresentando  
 É, meu mano, é a primeira vez que eu tô rimando  
 E foda-se aqui, meu amigo  
 Eu chego logo e vou rimar com o meu mano *MC-A*

Foda-se, parceiro, aqui nós não tem medo  
 Porque a gente rima assim mesmo no desespero  
 Então, tem nada a ver, a gente vai ganhando  
 E assim que eu vou fazendo e vou improvisando

*MC-A*

Começou me elogiando depois foi me criticar  
 Me trouxeram um *MC* com transtorno bipolar  
 Aí fica embaçado, eu faço improvisado  
 Saudade do Coliseu, *MC-A* vem aconchegado

Aí, moleque, você quer fazer o R-A-P  
 Me disseram que, na vera, o seu nome é BT  
 Só que hoje você corre e eu nem sou a VT  
 É impossível quando eu quebro e começo a deter

BT

Voltando da pandemia, a galera tá de luto  
 Falei do *MC-A* e ele ficou puto  
 Qual foi, parceiro, eu cheguei te elogiando  
 E você foi logo me arregaçando

Então, satisfação, aqui pra rimar  
 E agora eu vou chegando aqui para me apresentar  
 Então é isso aí, galera, esse aqui sou eu  
 E essa aqui é a Batalha do Coliseu

*MC-A*

Olha como ele mosca  
 Aqui eu tô no band  
 “*MC-A* começou me arregaçando”  
 Bem-vindo, batalha de sangue

Aê, mano, você é uma piada  
 Começou hoje  
 Vai hoje mesmo  
 Terminar sua temporada

(Batalha do Coliseu, 12/4/2022, 1º *round*, transcrição nossa).

Como imaginei que seria “amassado” pelo outro *MC*, decidi começar minha rima cumprimentando-o, falando que era uma honra estar ali pela primeira vez e rimando logo com ele. O *ethos* que escolhi adotar foi o da cortesia, talvez para tentar minimizar o ataque que vinha a seguir. O que não foi efetivo, pois tomei um ataque muito forte e fui chamado de “*MC* com transtorno bipolar” por primeiro cumprimentar os *MCs* e depois falar que ia destruí-los na rima. Minha segunda chance surgiu quando o terceiro *MC* começou a rimar e vi que sua dicção não era boa, dificultando muito a compreensão. Então planejei direcionar meu próximo ataque a ele, zombando da sua má dicção e declarando que não tinha entendido nada que ele tinha falado, usando, dessa vez, um *ethos* mais cômico, para ganhar a plateia através do riso.

#### BT

Mano, batalha de sangue eu aqui tô fazendo  
 Desde o começo, mano, que eu não tô te entendendo  
 Que porra é essa, parceiro? Parece que tá com uma bola na boca  
 E até sua voz é rouca

E fala: blablablablabla e sei que lá  
 Que porra é, parceiro? Tu veio aqui foi pra rimar  
 Não é pra decifrar. E eu tô aqui pra te ouvir  
 Se tu continuar assim, mano, o teu *rap* vai ruir

(Batalha do Coliseu, 12/4/2022, 1º *round*, transcrição nossa).

Funcionou. Muitos riram, incluindo o outro *MC* que estava batalhando e os organizadores da batalha, além da plateia, é claro. Ganhei o primeiro *round*, mas não consegui vencer o segundo, pois meu adversário era muito forte. Mesmo assim, ainda finalizei minha rima bem em resposta a um ataque que ele fez a mim sugerindo me agredir fisicamente, ao que respondi não ser necessário o uso da “ignorância e violência” naquele espaço, e sim “conhecimento e ciência”.

#### *MC-A*

Eu vou começando rimando no segundo round  
 Porque o meu estilo é rasteiro, é underground  
 Âê, o meu som é stereo ou surround?  
 Não importa, só que eu chego com o pé na porta

É sua vez, você é iniciante e eu sou garantido  
 E pra você não tem sorte de principiante  
 E eu sou príncipe desde antes  
 Fazendo esse bagulho e a diferença entre nós é tão, tão, tão distante

BT

Pode crer, parceiro  
 Eu sou principiante, mas meu verso não é o primeiro  
 Eu tô aqui é pra improvisar  
 E você com esse verso não vai me intimidar

Porque, parceiro, eu meto o que der na telha  
 Porque eu vim foi lá de Parelhas  
 Meu parceiro, eu meto a minha rima sem dó  
 Porque sabe de onde eu vim? Eu vim lá do Seridó

*MC-A*

Veio do Seridó, só que hoje você erra  
 Isso aqui não é Gugu, “De volta pra minha terra”  
 Aê, moleque, vai tomar um couro  
 Porque *MC-A* pega o *mic* e já toca o apavoro

BT

Pode crer, meu parceiro, não é de volta pra minha terra  
 Mas a terra cê comeu  
 Porque eu vim aqui pra te arregaçar  
 Mesmo vindo de longe eu vim de lá para cá

*MC-A*

Eu comi a terra e você pode sacar  
 “Carai, o *MC-A* comeu a terra e virou o Avatar”  
 Com a dobra de terra agora ele te enterra  
 Cê sabe que ele grita ou senão ele berra

BT

Que Avatar, parceiro? Eu sei que tu me adora  
 Hoje eu vou te mandar é pro planeta de Pandora  
 Porque tu tá ligado que o Avatar é outro  
 É o cara que é azul, não é esse anime morto

*MC-A*

É só pra quem pega a rima  
 Calma, calma, relaxa  
 Quer falar de pandora  
 Não faz rima fora da caixa

## BT

Ih, parceiro, eu tô aqui pra te fuder  
 Porque na caixa eu tô dentro e fora  
 Tá ligado, meu parceiro, que aqui você se fode  
 Porque eu sou o Gato de Schrödinger

## MC-A

Aê, eu tenho que arriar e chegar no sapatinho  
 Se o papo é caixa, com essa caixa, você é o monstrinho  
 Aê, moleque, cê sabe a rima é com ignorância  
 Já que o papo é Caixa, hoje cê toma uma bica na poupança

## BT

Bica na poupança quem vai dar em você sou eu  
 Porque agora, parceiro, foi você quem pereceu  
 Partiu pra ignorância e pra violência  
 Mas aqui cê tem que ter conhecimento e ciência

(Batalha do Coliseu, 12/4/2022, 2º *round*, transcrição nossa).

As adaptações sofridas pela configuração das batalhas, bem como o comportamento e discursos dos seus participantes, podem ser interpretados como uma forma de hibridação cultural, uma vez que os elementos simbólicos e culturais trazidos de um contexto não-local, acabam se adaptando às características intrínsecas ao meio local em que se realizam. Da mesma forma que as diferenças de “capitais culturais” (BOURDIEU, 1998) entre os participantes que se reúnem em torno dessa cultura provoca a ocorrência de “choques culturais” (BHABHA, 1998), o que no caso da Batalha do Coliseu, resultou em um processo de diálogo estabelecido entre as três instâncias de grupos participantes da batalha, bem como a reformulação de regras para garantir a continuidade do evento, evitando ao máximo, os conflitos gerados por esse choque.

O que há de se considerar é que, conforme foi elucidado pela Informante-C, sem a existência de diálogo entre a organização da batalha, o público e seus *MCs*, a realização desse tipo de evento pode se tornar conflituosa. A exemplo do ocorrido na Batalha do Coliseu aos 10 de maio de 2022, mesmo dia em que um duelo no qual a abordagem considerada questionável sobre temas como colonização e genocídio indígena adotada por um *MC* praticamente impediu o evento de prosseguir. Na final dessa edição, um dos *MCs* finalistas defendeu que a batalha de *rap* é, em suma, uma “trocação de ideia”, na qual o *MC* tem sua muita relevância, pois detém o poder do discurso. Acrescentamos que seus resultados nos duelos, bem como sua ascensão no

cenário artístico podem sofrer influência das relações estabelecidas com o público que frequenta esses eventos, como sugere o próprio *MC*, ao final de sua apresentação. Segue a transcrição:

*MC-D*

Eu acelero quatro versos por segundo  
Tô aqui na batalha, mano eu sou do submundo  
É porque eu vim dizer que seu mundo tá muito limpo  
Eu vi pouco sujo e vou tornar imundo

Aí, cê sabe que eu faço na construção  
Enquanto até uso uma aliteração  
Sabe que a rima eu vou te explicar  
Se quiser até te ensino umas metáforas

*MC-E*

Ensina metáfora, meu mano, vira a base que eu sou insano  
É por isso mesmo que eu concretizo meu plano  
Você não tá entendendo meu parceiro, você é ranzinza  
Essa porra aqui nunca vai ser 50 tons de cinza

Então pega a visão, meu amigo, você se fode  
Você toma um sacode, você não tem formação  
Olha como o *MC-E* te amassa  
Você não concretiza o plano na hora da execução

É por isso que você vai levar um pau  
Vai ser surreal nesse instrumental

*MC-D*

É o papo do round passado  
Enquanto o mano fala que eu faço a brisa  
É porque de fato não é de cinza  
Mas vão ser 50 tons de sangue na tua camisa

*MC-E*

Na minha camisa, só que você não tá entendendo  
Aqui nessa sessão  
Só que o sangue vai ser seu e mesmo assim eu vou fazer essa foto  
E mostrar que lembro dos “irmão”

*MC-D*

Você pode agora, cê sabe, tirar uma foto  
Pra deixar de lembrança  
É a última lembrança de que naquele dia  
Em algum momento você sentiu esperança

*MC-E*

No dia que eu senti esperança  
 É por isso, meu parceiro, que você se fudeu  
 É porque eu vou deixar uma foto registrada  
 Do momento que cê quase me venceu

*MC-D*

Do momento que eu quase te venci  
 Enquanto cê sabe que essa história  
 Não é repetida na batida  
 Contagia, mas isso é foto de outro dia

*MC-E*

Isso é foto de outro dia  
 Você não tá entendendo, mano, que cê se torna freguês  
 Eu sei que a gente já batalhou umas três vezes  
 E que eu vou te ganhar essa vai ser a primeira vez

*MC-D*

De fato, pode ser, se você me ganhar no proceder  
 Só que agora, sem caô  
 Não canta vitória porque ainda tem beat, meu mano  
 A batalha não acabou

*MC-E*

A batalha não acabou, meu mano  
 Só que você não entendeu que isso é trocação de ideia  
 Eu piso na sua traqueia, te abro que nem Pangeia  
 Você acha que eu não ganhei então pergunta pra plateia

(Batalha do Coliseu, 10/5/2022, 3º *round*, transcrição nossa)



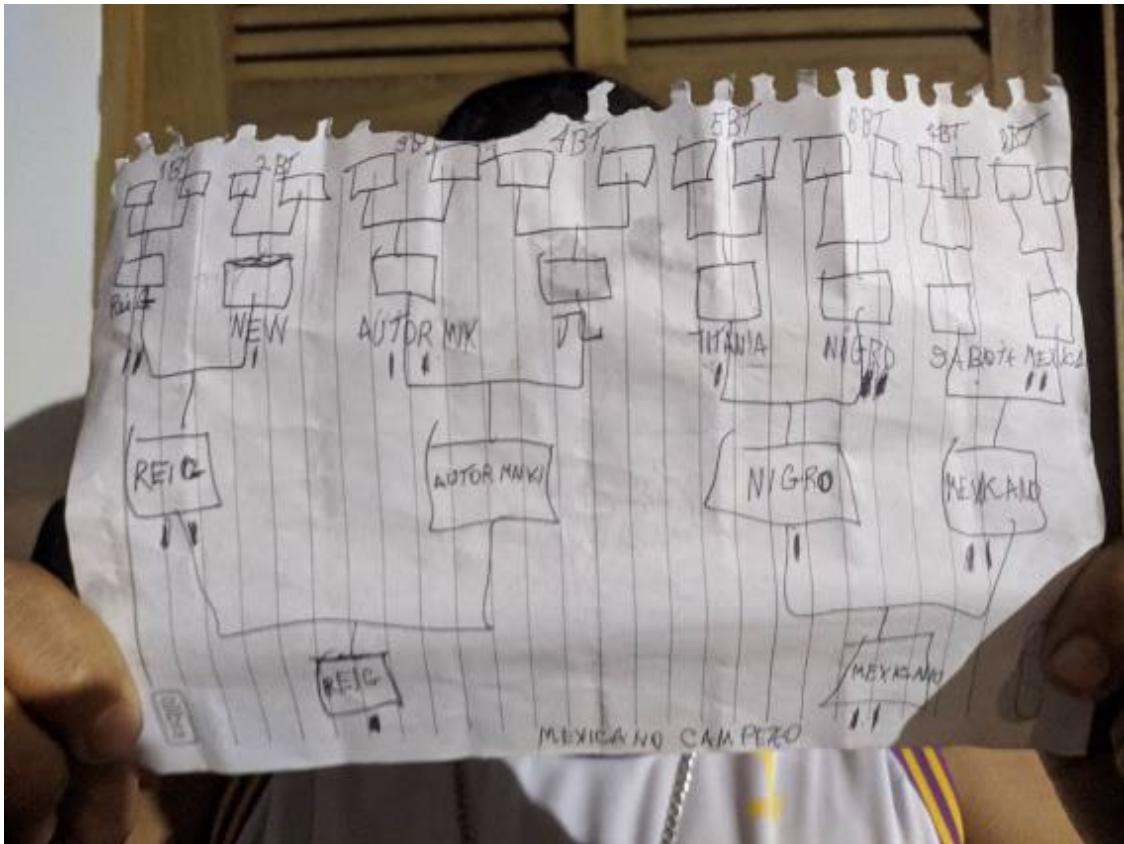
**Figura 54:** Vista do público para o palco da Batalha do Coliseu.

Fonte: Própria, 28/6/2022



**Figura 55:** Foto do vencedor com a “chave” do dia no corredor do Setor II para se abrigar da chuva.

Fonte: Própria, 28/6/2022



**Figura 56:** Detalhe da chave do dia nas mãos do MC vencedor.

Fonte: Própria, 28/6/2022.

A sequência de imagens exibida acima (Figura 54 a Figura 56) representa a última etapa da nossa observação, que compreende o período de abril a junho de 2022, na qual testemunhamos e registramos os eventos descritos anteriormente. O que pudemos observar, a partir de uma análise dos dados colhidos, é que, apesar dos conflitos gerados pelos “choques culturais” (BHABHA, 1998) promovidos entre os participantes da Batalha do Coliseu, dadas as suas diferenças de contextos social, em um espaço de poder como a UFRN<sup>74</sup>, a partir de uma “ecologia de saberes” (SANTOS, 2007), é possível que os saberes oriundos desses diferentes contextos sociais coexistam, em virtude da promoção do progresso social.

A incursão perpetrada pela Batalha do Coliseu, desde seu surgimento até o momento em que se encerra a observação sistemática realizada nesta pesquisa, não se deu em linha reta. O trajeto, como foi possível perceber, teve seus percalços. De acordo com a Informante-A, apesar de ter sido alvo de críticas por parte dos *hip-hoppers* da cidade, e dos conflitos protagonizados entre público, organização e MCs – ambos relacionados às implicações

<sup>74</sup> Apesar de se tratar de uma instituição pública de ensino, consideramos a UFRN um espaço de poder na sociedade, uma vez que o acesso a tais espaços se mostra a ser cada vez mais difícil em decorrência da falta de políticas públicas que possibilitem o acesso de um maior número de indivíduos em condições sociais menos favorecidas à educação superior pública de qualidade.

causadas pelo seu local de realização, a UFRN – a Batalha do Coliseu se manteve em atividade. A informante argumenta que, se em um primeiro momento, a Batalha do Coliseu chegou a ser criticada e não integrar a Cooperativa de Batalhas do RN, posteriormente, não só passou a integrar o coletivo, como também chegou a sediar uma seletiva estadual para o Duelo Nacional de MCs, reforçando seu valor no cenário artístico das batalha de *rap*.

A Batalha do Coliseu foi muito criticada no início por se tratar de uma batalha que não acontecia em um ambiente que, para os outros organizadores e frequentadores de batalhas, não era rua, não era quebrada. Eu sempre fui um cara que gostei de quebrar paradigmas e acredito que o *hip-hop* tem que estar em todos os lugares. A princípio, a gente tinha até ficado fora da Cooperativa de Batalhas do RN, mas a gente batalhou e mostrou que a gente vem crescendo e indo bem, tanto é que o estadual de 2019 foi feito na UFRN. A gente conseguiu o espaço lá no anfiteatro do campus e conseguimos trazer o estadual, que era um evento exclusivamente das ruas, para dentro da universidade (INF-A, colaborador(a) voluntário(a) na Batalha do Coliseu, informação verbal).

Neste capítulo, analisamos e apresentamos de maneira sistematizada os resultados obtidos através da interpretação dos dados colhidos na pesquisa. A categorização simbólica aqui adotada serviu para discutirmos de maneira mais detalhada cada um dos referenciais elencados como mais importantes nos fenômenos observados. Ao categorizarmos os espaços geográficos de realização, consideramo-los também como espaços simbólicos, com significados e subjetividades capazes de influenciar as práticas neles ocorrentes. Através da aplicação das entrevistas e questionários, pudemos conhecer melhor os sujeitos atuantes nas práticas observadas, o que facilitou a compreensão das práticas em si e suas implicações. Ademais, as construções narrativas dos discursos predominantes também foram consideradas, levando-nos ao cerne desta investigação que busca observar os fenômenos aqui tratados a partir da ótica da comunicação midiática e das práticas sociais culturais e narrativo-discursivas.

## CONSIDERAÇÕES

Ao final deste trabalho, consideramos que objetivo principal, definido no início da pesquisa foi alcançado, uma vez que, a partir das análises propostas através da combinação de metodologias e técnicas de pesquisa, pudemos constatar que as práticas sociais e discursivas em batalhas de *rap* podem sofrer influência do ambiente de realização quando este ambiente se trata de um espaço universitário. Percebeu-se, através dos dados coletados, que a Batalha do Coliseu, por acontecer nas instalações do campus universitário da UFRN, em Natal (RN), acabou sofrendo algumas influências do seu espaço de realização, afetando as práticas sociais e comunicacionais realizadas nesses eventos, em detrimento de outras batalhas de *rap* que acontecem em outros ambientes urbanos e/ou de periferia.

Para além da discussão sobre qual definição específica de categoria pode ser atribuída à Batalha do Coliseu, o que foi possível perceber, através da observação, registros bem como a análise dos registros e aplicação de entrevistas e questionários, foi ocorrência de uma reconfiguração no formato habitual da Batalha do Coliseu em relação aos tipos de batalhas já conhecidos. Devido ao seu local de realização não usual, um campus universitário de uma instituição pública de ensino, em contrapartida às demais batalhas que geralmente acontecem na rua, foi necessário fomentar um diálogo entre a organização da batalha, seu público e os *MCs* que dela participavam, para que houvesse uma conscientização por parte dos indivíduos de que havia ali um choque cultural que necessitava ser problematizado e superado para que a batalha pudesse acontecer sem interrupções e de maneira plena. Neste contexto, as regras foram definidas para evitar que discursos delicados sensibilizassem a plateia, gerando novos conflitos, o que, por sua vez, fez com que os *MCs* passassem a construir mais cuidadosamente seus discursos, tendo em vista evitar novos conflitos.

Quando demos início à observação da Batalha do Coliseu, em abril de 2019, o objetivo inicial era aproximar-se do nosso objeto de estudo, visto que o autor desta dissertação não tinha quase ou nenhum conhecimento sobre batalhas de *rap* e nunca sequer tinha comparecido a uma de fato. Devido ao fato de o autor desta dissertação ter nascido e crescido no interior do estado, as práticas presenciadas durante a infância e adolescência que mais se assemelhavam ao formato de uma batalha de *rap* eram as batalhas de repente, coco e embolada. Tendo suas principais diferenças reservadas ao campo da estética, uma vez que, apesar de os ritmos e características sonoras apresentarem diferenças substanciais, a forma como a poesia se encaixa

na métrica da batida e a forma contundente, muitas vezes até simbolicamente agressiva, que os duelistas se dirigem um ao outro se assemelham em ambos os contextos. Para além das diferenças externas percebidas entre estes dois grupos distintos de artistas – enquanto os *MCs* portam microfones e rimam ao som de uma batida eletrônica potencializada por caixas de som (quando não produzidas pela boca, o chamado *beatbox*), os repentistas embalam suas rimas com batidas no pandeiro ou dedilhados na viola caipira – é possível, a partir de uma observação mais criteriosa, perceber também semelhanças culturais que estes artistas possuem entre si.

Talvez a falta de conhecimento prévio aprofundado sobre o assunto tenha sido um fator positivo no decorrer desta pesquisa, pois nos fez embarcar em uma jornada de observação com um estado mental de “copo vazio”, pronto para apreciar e coletar informações acerca daquele universo do qual eu pouco tinha conhecimento. Além disso, o fato de estar inserido no meio estudado proporciona uma sensação de imersão mais profunda que alimenta o pesquisador com informações para além do campo físico, do que pode ser observado, tocado ou ouvido. Tem a ver com a sensação de estar lá e vibrar com a plateia, observar as rimas e votar junto, se sentir parte de algo maior, que é o *hip-hop*. Mesmo sabendo que estamos ali fazendo ciência, colhendo dados, observando detalhes e registrando o máximo que se pode para depois analisar o que foi colhido através de uma lógica sistematizada e embasada teoricamente, é difícil não se deixar envolver pela energia do momento. Me parece que é possível, nem que seja por um instante, o pesquisador esquecer do seu papel isento e distante para querer fazer parte do fenômeno que observa, assim como os outros indivíduos ali presentes. Se mesclar. Fazer parte do meio. Sentir como é ser um deles. Então me surgiu o seguinte questionamento: até que ponto eu sou parte do fenômeno que observo?

Por essa razão, consideramos que a resposta para a pergunta problema definida no início dessa pesquisa não só foi respondida como também deu surgimento para novos questionamentos, que por sua vez, necessitaram da combinação de diferentes técnicas de coleta e análise de dados para se chegar às respostas para tais perguntas. Em um primeiro momento, nos interessava apenas qual a influência do espaço de realização nas práticas discursivas dos sujeitos participantes de batalhas de *rap* no ambiente universitário. No entanto, a busca pela resposta desta pergunta problema, nos levou a uma série de pequenos questionamentos, tais como: quais são as práticas discursivas que acontecem neste tipo de manifestação cultural? Qual o perfil socioeconômico dos indivíduos participantes? Existe diferenças de contexto social? Qual o motivo da necessidade de uma reformulação desses discursos? Como podemos interpretar este fenômeno?

Estas e outras perguntas nos levaram a sistematizar um conjunto de metodologias e técnicas interdisciplinares e integradas e adaptadas à realidade da nossa pesquisa, possibilitando o preenchimento das lacunas reflexivas que foram surgindo no decorrer da pesquisa. Constatamos que, devido às suas características, não só as batalhas de *rap* podem ser consideradas uma forma de comunicação social de caráter contra-hegemônico, como também existe a possibilidade de que a realização de atividades relacionadas a este tipo de manifestação cultural pode sim sofrer influência do espaço de realização, quando considerados os espaços de convívio social do ambiente universitário em uma instituição pública de ensino.

Apesar dos resultados obtidos, também tivemos dificuldades no desenvolvimento da pesquisa. Sendo a maior, o período de pandemia de Covid-19, que impossibilitou o cumprimento do cronograma tal qual havia sido planejado no início. Para além disso, devido às prioridades desta pesquisa, optamos por nos ater especificamente aos dados considerados essenciais para estabelecer relações com discussões epistemológicas propostas por este trabalho. Por outro lado, esse fator sugere uma possibilidade de aprofundar e aprimorar os métodos e técnicas integrados nesta pesquisa em trabalhos posteriores, como em uma pesquisa de doutorado, por exemplo.

Por fim, consideramos que apesar de tortuoso, o caminho percorrido por esta pesquisa foi exitoso, pois conseguimos observar e registrar os eventos do nosso objeto de estudo, investigar suas origens e motivações político-ideológicas e relacioná-los com as teorias das ciências sociais e da comunicação aqui articuladas. Dessa forma, consideramos que pudemos compreender as batalhas de *rap* como formas de comunicação popular contra-hegemônica e contribuir, de alguma forma, com os avanços dos estudos sobre *rap* no contexto das pesquisas em comunicação midiática, bem como com o desenvolvimento das pesquisas em “*Hip Hop Studies*” como um todo. O que se espera é que este trabalho também sirva de referências para outras pesquisas, inspirando outros pesquisadores, impactando-os de alguma forma, visando fomentar e estreitar cada vez mais a relação entre o *hip-hop* e seus elementos com as formas tradicionais de educação formal.

## REFERÊNCIAS

ALVES, R. **Rio de rimas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, v.11, 2013.

ANDRADE, E. N. Hip Hop: movimento negro juvenil. In: ANDRADE, E. N. (Org.) **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999, cap. 6, p. 83-92.

ANDRADE, M. M. **Introdução à metodologia do trabalho científico**: elaboração de trabalhos na graduação. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2001.

ANGROSINO, M. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

ARAÚJO JÚNIOR, A. A. **Vida é movimento**: uma investigação do cotidiano da banda de hardcore potiguar Born to Freedom. 2016. 82 f. TCC (Graduação) - Curso de Publicidade e Propaganda, Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

ARAÚJO JÚNIOR, A. A. Fanzines em Natal: passado, presente e futuro. In: **FOLKCOM**: Folkcomunicação, cidadania e Inclusão Social no Contexto das rurbanidades, 2017, Recife. *Anais da Conferência Brasileira de Folkcomunicação*, 2017. v. XVIII.

ARAÚJO JÚNIOR, A. A.; NOBRE, I. M. Batalhas de *rap*: uma representação visual e simbólica. In: **CONFERÉNCIA BRASILEIRA DE FOLKCOMUNICAÇÃO**, 2021, São Luís. *Anais da XX Conferência Brasileira de Folkcomunicação: Narrativas, ritos, saberes e interculturalidade*. São Luís: EDUFMA, 2021. p. 162-173.

BAUMAN, Z. **Modernidade e Holocausto**. (PENCHEL, M. Tradução). Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BELTRÃO, L. **Comunicação e folclore**: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação e expressão de ideias. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

\_\_\_\_\_. **Folkcomunicação**: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação e expressão de ideias. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. (ÁVILA, M; REIS, E. L. L.; GONÇALVES, G. R. Tradução). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BONI, V.; QUARESMA, S. J. Aprendendo a entrevistar: Como fazer entrevistas em ciências sociais. **Revista eletrônica dos pós-graduandos em sociologia política da UFSC**, 2005, vol. 2, n. 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80.

BORGES, R. C. S. Um conto nada de fadas: análise discursiva em “Cinderelas, lobos e um príncipe encantado”. In: BORGES, R. C. S; BORGES, R (Org.). **Mídia e Racismo**. Petrópolis: ABPN, 2012, cap. 3, p. 84-107.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. (TOMAZ, F. Tradução) Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

\_\_\_\_\_. Os três estados do capital cultural. (CASTRO, M. Tradução) In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (Org.) **Escritos de educação**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. Cap 3, p. 71-80.

BORDA, O. F. Aspectos teóricos da pesquisa participante: considerações sobre o papel da ciência na participação popular. In: BRANDÃO, C. R (Org.). **Pesquisa participante**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Cap. 3, p. 42-62.

BRADLEY, A.; DUBOIS, A. **The anthology of rap**. New Haven/Londres: Yale University Press, 2010.

CARVALHO, S. V. C. B. R. Manifestações culturais. In: GADINI, S. L.; WOITOWICZ, K. J. (Org.). **Noções básicas de folkcomunicação**: Uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2007. Cap. 9, p.64-66.

COLLINS, P. H. **From black power to hip-hop**: Racism, nationalism, and feminism. Philadelphia: Temple University, 2006.

COURTINE, J. J. **Análise do discurso político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

DEMO, P. Elementos metodológicos da pesquisa participante. In: BRANDÃO, C. R. (Org.). **Repensando a pesquisa participante**. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008. Cap. 5, p. 104-130.

FAUSTINO, O. Das ruas ao coração In: ROCHA, J., DOMENICH, M. e CASSEANO, P. **Hip Hop: A Periferia Grita.** São Paulo: Fundação Editora Perseu Abramo, 2001. Cap. 1. p. 9-12.

FORMAN, M; NEAL, M. A. **That's the joint!: The hip-hop studies reader.** Nova Iorque/Londres: Routledge, 2004.

FREIRE, P. Criando métodos de pesquisa alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação. In: BRANDÃO, C. R (Org.). **Pesquisa participante.** 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. Cap. 2, p. 17-33.

FREITAS, D. S. Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 59, p. 1-15, 2020. DOI: 10.1590/2316-40185915. e-ISSN: 2316-4018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2316-40185915>>. Acesso em 2 set. 2022.

GAUNT, K. Translating double-dutch to hip-hop: The musical vernacular of black girls' play. In: FORMAN, M; NEAL, M. A. **That's the joint!: The hip-hop studies reader.** Nova Iorque/Londres: Routledge, 2004, cap. 20, p. 251-264.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GEERTZ, C. **O saber local:** Novos ensaios em antropologia interpretativa. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GEORGE, N. Hip-hop's Founding Fathers Speak the Truth. In: FORMAN, M; NEAL, M. A. **That's the joint!: The hip-hop studies reader.** Nova Iorque/Londres: Routledge, 2004, cap. 6, p. 45-55.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 2. ed. São Paulo: Atlas, 1989.

\_\_\_\_\_. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GILROY, P. **O Atlântico negro.** Modernidade e dupla consciência. (Moreira, C. K. Tradução). São Paulo: Editora 34, 2001 (Obra original publicada em 1993).

GOMES, R. L. **Território usado e movimento *hip-hop***: cada canto um *rap*, cada *rap* um canto. 2012. Dissertação (Mestrado), Universidade de Campinas, Campinas, 2012.

GUIMARÃES, M. E. A. **Do samba ao rap**: a música negra no Brasil. 1998. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 1998.

GUIMARÃES, M. E. A. *Rap*: transpondo as barreiras da periferia. In: ANDRADE, E. N. A. (Org.) **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999, cap. 3, p. 39-54.

HERSCHMANN, M. **O funk e o *hip-hop* invadem a cena**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HESS, M. **Is hip-hop dead?**: The past, present, and future of america's most wanted music. Westport: Praeger, 2007.

KEYES, C. L. *At the crossroads: Rap Music and Its African Nexus. Etnomusicology*, vol. 40 (2), 1996, 222-48.

MARANINI, N. Trajetória de um pioneiro. In: MELO, J. M.; TRIGUEIRO, O. M. (Org.). **Luiz Beltrão**: pioneiro das ciências da comunicação no Brasil. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba; São Paulo: INTERCOM, 2007, p. 49-62.

SKILLZ, M. **DJ Hollywood**: the original king of new york. The Original King of New York. 2014. Disponível em: <https://medium.com/cuepoint/DJ-hollywood-the-original-king-of-new-york-41b131b966ee>. Acesso em: 5 mar. 2022.

MELO, J. M. **Mídia e cultura popular**: história, taxionomia e metodologia da folkcomunicação. São Paulo: Paulus, 2008.

MENDONÇA JÚNIOR, F. C. G. **HIP HOP como identidade cultural negra e periférica**: a versão de *rappers* brasileiros à rede globo. 2014. 192 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Jornalismo, Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

MENDONÇA JÚNIOR, F. C. G.; NOBRE, I. M. *Rap*: uma representação pós-colonial e contra-hegemônica no cenário cultural. **RIF**, Ponta Grossa, v. 13, n. 30, p. 25-40, dezembro 2015.

MITCHELL, T. (Org.). **Global noise: rap and hip-hop outside the USA**. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

NOBRE, I. M. **A fotografia como narrativa visual**. 2003. 145 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003.

\_\_\_\_\_. **Revelando os modos de vida da Ponta do Tubarão: a fotocartografia sociocultural como uma proposta metodológica**. Natal: EDUFRN, 2011.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2000.

PETERSON, J. B. **Hip-hop headphones**: a scholar's critical playlist. Londres: Bloomsbury Academic, 2016.

PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In GADET, F; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**. 5 ed. Campinas: Editora Unicamp, 2014, Cap. 3, p. 59-158.

PEREIRA, M.; NOBRE, P. Centro de Convivência Djalma Marinho - UFRN: A “sobrevida” e uma obra da arquitetura moderna em Natal. In: **7º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL**, 2007, Porto Alegre. *Anais...*, 2007.

POSTALI, T. A invisibilidade da mulher no hip hop: uma análise sobre documentários dos anos 2000. **Revista Comunicação, Cultura E Sociedade**, v. 6, n. 2, p. 32-50, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.30681/rccs.v10i2.4302>>. Acesso em 5 set. 2022.

PRICE, E. G. **Hip-hop culture**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006.

RAMPAZZO, L. **Metodologia Científica para alunos dos cursos de graduação e pós-graduação**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

RODRIGUES, D. C. S. **Experiências de injúria racial e preconceito/discriminação em novos contextos sociais**: um estudo sobre os boletins de ocorrência e os relatos de crimes raciais registrados na 2ª Delegacia de Polícia de Repressão aos Crimes Raciais e de Delitos de Intolerâncias (DECRADI/SP). 2017. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São

Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20082018-153128/>>. Acesso em 2 set. 2022.

ROCHA, J.; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. **Hip hop**: A periferia grita. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROSE, T. **Black noise**. rap music and the black culture in contemporary America. Hanover: University Press of New England, 1994. Livro eletrônico. 5162 posições.

SANTOS, B. S. **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. **Revista crítica de ciências sociais**, n. 78. Coimbra: CES, 3-46, 2007.

\_\_\_\_\_. **Um discurso sobre as Ciências**. 2. ed. São Paulo, Cortez, 2004.

\_\_\_\_\_. **Conhecimento prudente para uma vida decente**: “Um discurso sobre as Ciências” revisitado. São Paulo, Cortez, 2004a.

\_\_\_\_\_. **O Fórum Social Mundial**: Manual de uso. São Paulo, Cortez, 2005.

\_\_\_\_\_. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2006.

\_\_\_\_\_. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. Tradução: Mouzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_; MENESES, M. P. (Org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, J. L. **Imaginando uma Angola pós-colonial**: a cultura *hip-hop* e os inimigos políticos da nova república. 2019. 314 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

SANTOS, R. E. **Hip hop e educação popular em São Luís do Maranhão**: uma análise da organização "quilombo urbano". 2007. 183 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, Centro de Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2007.

SELLTIZ, C. et al. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. São Paulo: Herder, 1967.

SILVA, E. L.; MENEZES, E. M. **Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação**. 4. ed. Florianópolis: UFSC, 2005.

SILVA, J. C. G. Arte e educação: a experiência do movimento *hip-hop* paulistano. In: ANDRADE, E. N. A. (Org.) **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999, cap. 2, p. 23-38.

\_\_\_\_\_. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. 1998. 285f. Tese (doutorado) - Universidade estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciencias humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279971>. Acesso em: 17 fev. 2022.

SILVA, M. A. Projeto *Rappers*: uma iniciativa pioneira e vitoriosa de interlocução entre uma Organização de Mulheres Negras e a juventude no Brasil. In: ANDRADE, E. N. (Org.) **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999, cap. 7, p. 93-102.

SOUZA, S. E. L. **Ruas e rimas**: apropriação dos espaços públicos e direito à cidade nas batalhas de MC's. 2019. 165 f. TCC (Graduação) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

SOUZA FILHO, J. A. **Projeto arquitetônico de requalificação do Centro de Convivência DJalma Marinho**. 2018. 194 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Arquitetura, Projeto e Meio Ambiente, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?**. (ALMEIDA, S. R.G.; FEITOSA, M. P.; FEITOSA, A. P. Tradução). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEVENSON, N. J. **Cronologia da moda**: de Maria Antonieta a Alexander MCQueen. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

TAPERMAN, R. I. **Tem que ter suingue:** batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz. 2011. 274 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TEJERA, D. B. O. **Rap:** o duelo de rimas no cotidiano do jovem. 2013. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Motricidade, Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2013.

TOOP, D. **Rap Attack:** African Rap to Global Hip Hop. 3. ed. Londres: Legoprint, 2000.

WALD, E. **The Dozens:** A History of Rap's Mama. Nova Iorque: Oxford University Press, 2012.

ZIBORDI, M. A. **Hip hop paulistano, narrativa de narrativas culturais.** 2015. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.