

# DO BRONX à Realengo:

uma etnografia na 'Sagrada Terça-Feira Rap'  
do Espaço Cultural Viaduto de Realengo

Caio César de Azevedo Barros

---



AYA EDITORA  
2023

**Do Bronx a Realengo: uma  
etnografia na 'Sagrada  
Terça-Feira Rap' do Espaço  
Cultural Viaduto de Realengo**

Caio César de Azevedo Barros

## **Direção Editorial**

Prof.º Dr. Adriano Mesquita Soares

## **Autor**

Prof.º Me. Caio César de Azevedo Barros

## **Capa**

AYA Editora

## **Revisão**

O Autor

## **Executiva de Negócios**

Ana Lucia Ribeiro Soares

## **Produção Editorial**

AYA Editora

## **Imagens de Capa**

Acervo do Autor

## **Área do Conhecimento**

Ciência Humanas

Antropologia

# **Conselho Editorial**

Prof.º Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva  
*Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí*

Prof.º Dr. Aknaton Toczec Souza  
*Centro Universitário Santa Amélia*

Prof.ª Dr.ª Andréa Haddad Barbosa  
*Universidade Estadual de Londrina*

Prof.ª Dr.ª Andreia Antunes da Luz  
*Faculdade Sagrada Família*

Prof.º Dr. Argemiro Midonês Bastos  
*Instituto Federal do Amapá*

Prof.º Dr. Carlos López Noriega  
*Universidade São Judas Tadeu e Lab. Biomecatrônica - Poli - USP*

Prof.º Me. Clécio Danilo Dias da Silva  
*Centro Universitário FACEX*

Prof.ª Dr.ª Daiane Maria De Genaro Chirolí  
*Universidade Tecnológica Federal do Paraná*

Prof.ª Dr.ª Danyelle Andrade Mota  
*Universidade Federal de Sergipe*

Prof.ª Dr.ª Déborah Aparecida Souza dos Reis  
*Universidade do Estado de Minas Gerais*

Prof.ª Ma. Denise Pereira  
*Faculdade Sudoeste – FASU*

Prof.ª Dr.ª Eliana Leal Ferreira Hellvig  
*Universidade Federal do Paraná*

Prof.º Dr. Emerson Monteiro dos Santos  
*Universidade Federal do Amapá*

Prof.º Dr. Fabio José Antonio da Silva  
*Universidade Estadual de Londrina*

Prof.º Dr. Gilberto Zammar  
*Universidade Tecnológica Federal do Paraná*

Prof.ª Dr.ª Helenadja Santos Mota  
*Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, IF Baiano - Campus Valença*

Prof.ª Dr.ª Heloísa Thaís Rodrigues de Souza  
*Universidade Federal de Sergipe*

Prof.ª Dr.ª Ingridi Vargas Bortolaso  
*Universidade de Santa Cruz do Sul*

Prof.ª Ma. Jaqueline Fonseca Rodrigues  
*Faculdade Sagrada Família*

Prof.ª Dr.ª Jéssyka Maria Nunes Galvão  
*Faculdade Santa Helena*

Prof.º Dr. João Luiz Kovaleski  
*Universidade Tecnológica Federal do Paraná*

Prof.º Dr. João Paulo Roberti Junior  
*Universidade Federal de Roraima*

Prof.º Me. Jorge Soistak  
*Faculdade Sagrada Família*

Prof.º Dr. José Enildo Elias Bezerra  
*Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará, Campus Ubajara*

Prof.ª Dr.ª Karen Fernanda Bortoloti  
*Universidade Federal do Paraná*

Prof.ª Dr.ª Leozenir Mendes Betim  
*Faculdade Sagrada Família e Centro de Ensino Superior dos Campos Gerais*

Prof.ª Ma. Lucimara Glap  
*Faculdade Santana*

Prof.º Dr. Luiz Flávio Arreguy Maia-Filho  
*Universidade Federal Rural de Pernambuco*

Prof.º Me. Luiz Henrique Domingues

*Universidade Norte do Paraná*

Prof.º Dr. Milson dos Santos Barbosa

*Instituto de Tecnologia e Pesquisa, ITP*

Prof.º Dr. Myller Augusto Santos Gomes

*Universidade Estadual do Centro-Oeste*

Prof.ª Dr.ª Pauline Balabuch

*Faculdade Sagrada Família*

Prof.º Dr. Pedro Fauth Manhães Miranda

*Universidade Estadual de Ponta Grossa*

Prof.º Dr. Rafael da Silva Fernandes

*Universidade Federal Rural da Amazônia, Campus  
Parauapebas*

Prof.ª Dr.ª Regina Negri Pagani

*Universidade Tecnológica Federal do Paraná*

Prof.º Dr. Ricardo dos Santos Pereira

*Instituto Federal do Acre*

Prof.ª Ma. Rosângela de França Bail

*Centro de Ensino Superior dos Campos Gerais*

Prof.º Dr. Rudy de Barros Ahrens

*Faculdade Sagrada Família*

Prof.º Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares

*Universidade Federal do Piauí*

Prof.ª Dr.ª Silvia Aparecida Medeiros

Rodrigues

*Faculdade Sagrada Família*

Prof.ª Dr.ª Silvia Gaia

*Universidade Tecnológica Federal do Paraná*

Prof.ª Dr.ª Sueli de Fátima de Oliveira Miranda  
Santos

*Universidade Tecnológica Federal do Paraná*

Prof.ª Dr.ª Thaisa Rodrigues

*Instituto Federal de Santa Catarina*

© 2023 - **AYA Editora** - O conteúdo deste Livro foi enviado pelo autor para publicação de acesso aberto, sob os termos e condições da Licença de Atribuição *Creative Commons* 4.0 Internacional (**CC BY 4.0**). As ilustrações e demais informações contidas neste Livro, bem como as opiniões nele emitidas são de inteira responsabilidade de seu autor e não representam necessariamente a opinião desta editora.

---

B2776 Barros, Caio César de Azevedo

Do Bronx a Realengo: uma etnografia na 'Sagrada Terça-feira Rap' do Espaço Cultural Viaduto de Realengo [recurso eletrônico]. / Caio César de Azevedo Barros. -- Ponta Grossa: Aya, 2023. 117 p.

Inclui biografia

Inclui índice

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN: 978-65-5379-234-0

DOI: 10.47573/aya.5379.1.132

1. Rap (Música) - Rio de Janeiro (RJ). 2. Hip-hop (Cultura popular) - Rio de Janeiro (RJ). I. Título

CDD: 306

---

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Bruna Cristina Bonini - CRB 9/1347

**International Scientific Journals Publicações  
de Periódicos e Editora LTDA**

**AYA Editora©**

**CNPJ:** 36.140.631/0001-53

**Fone:** +55 42 3086-3131

**E-mail:** contato@ayaeditora.com.br

**Site:** <https://ayaeditora.com.br>

**Endereço:** Rua João Rabello Coutinho, 557  
Ponta Grossa - Paraná - Brasil  
84.071-150

# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
The Genesis.....	9
<b>CHEGANDO NA RODA.....</b>	<b>22</b>
Oberdan Mendonça e o Espaço Cultural Viaduto de Realengo.....	22
Sombras, Castelos e Ruínas .....	27
Por uma teoria da permanência.....	31
<b>PERFORMANCES.....</b>	<b>34</b>
A roda vai girar.....	34
Movimento hip hop.....	41
Do Sangue ao Conhecimento.....	44
“Mata essa cara no trap!” .....	52
Botando o gênero na roda .....	55
<b>METAMORFOSES.....</b>	<b>62</b>
Um corpo na roda .....	62
Espaço em mutação .....	67
Palavras e usos .....	72
<b>A MÁQUINA DE GUERRA LÍRICA .....</b>	<b>77</b>
Los Angeles, South Bronx e Realengo .....	77
De Leste a Oeste .....	84
A lição de J.Cole .....	86
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>93</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>95</b>
Anexo 1 - Relatório de pesquisa.....	95

Anexo 2 - Freestyle sapatão performado por Cindy e Aira com uma batida de boom bap bem lenta ao fundo – cerca de 3 min de duração ..... 106

Anexo 3 - Batalha Hugo x Cindy com batida de trap ao fundo - 2:52min de duração ..... 108

**SOBRE O AUTOR .....111**

**ÍNDICE REMISSIVO ..... 112**

# Apresentação

---

Este estudo baseia-se numa etnografia realizada durante um período de aproximadamente sete meses (entre abril de 2019 e novembro de 2019), na ‘Sagrada Terça Feira Rap’, que acontece no Espaço Cultural Viaduto de Realengo, na Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Ao acompanhar um grupo de jovens batalhadores de rap - majoritariamente homens negros -, pude presenciar suas dinâmicas de disputa nas batalhas de freestyle do tipo ‘sangue’ – em relação às rimas e à performance pública –, a relação resignificada e de transformação espacial e os significados que o rap e o hip hop assumem nesse movimento de ocupação de uma fresta urbana através de uma roda cultural.

***Prof.º Me. Caio César de Azevedo Barros***



# INTRODUÇÃO

## *The Genesis*

Street's disciple, my raps are trifle

I shoot slugs from my brain just like a rifle Stampede the stage, I leave the microphone split Play Mr. Tuffy while I'm on some Pretty Tone shit Verbal assassin, my architect pleases

(NAS, *Illmatic*. The Genesis. Nova Iorque, Columbia Records, 1994)

O álbum *Illmatic* do rapper nova iorquino NAS foi lançado em 1994. Esta obra foi também o primeiro trabalho de estúdio do artista, e fora caracterizada como um dos expoentes do chamado '*hardcore hip hop*'. Esse gênero do hip hop tem como um dos seus predecessores o grupo *Public Enemy*, que nos anos 1980 e 1990 fazia letras criticando o Estado, a brutalidade policial e a grande mídia. A alcunha de *hardcore* pode ser atribuída a uma inclusão de temáticas como a agressão, a violência e o confronto bélico nas letras desses artistas.

A epígrafe que abre esta dissertação faz parte de uma participação especial que NAS fez num show ao vivo em 1991 do grupo *Breaking Atoms*. O concerto foi gravado e o rapper iniciante foi notado pela crítica especializada, uma vez que o álbum ao vivo do grupo também foi muito bem-conceituado à época, principalmente pelas revistas *Rolling Stone* e *Entertainment Weekly*.

Um dos sons que fazem parte dessa música de NAS, *The Genesis*, é o característico barulho dos trens nova-iorquinos. Como NAS era morador do bairro do Queens, os trens suspensos cumprem – até hoje – um importante papel no deslocamento dos cidadãos da cidade norte-americana. Assim como também no Rio de Janeiro.

Saindo da Central do Brasil pegamos um trem da companhia SuperVia no ramal em direção de Realengo à Santa Cruz, na Zona Oeste. O tempo de viagem varia de acordo com o tipo de trem: se optarmos pelo trem 'expresso' (que não para em todas as estações) a viagem dura em torno de 45 minutos; no trem 'parador', o deslocamento pode chegar à casa dos 70/80 minutos.

Esse trajeto possui algumas características. Como no período da minha pesquisa eu saía da Tijuca para Realengo por volta das 19h30min, com frequência eu não conseguia assentos vagos no trem. Além disso, como o deslocamento é longo e também por (muitas) vezes desconfortável, as estações e os trens da SuperVia funcionam como um verdadeiro mercado a céu aberto, onde são vendidos de amendoins a desentupidores de pia. Além da comida, os *smartphones* funcionam como companheiros inalienáveis da classe trabalhadora que está voltando para casa.

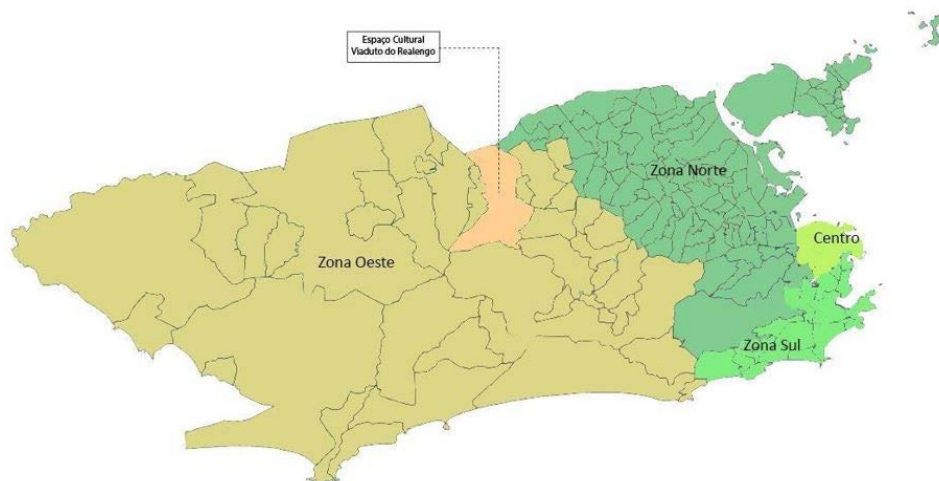
Numa das primeiras vezes que peguei o trem com o propósito de realizar meu trabalho de campo no Espaço Cultural Viaduto de Realengo, pude logo perceber que há uma diferença notável entre dois tipos de trens: os trens ‘novos’ e os trens ‘velhos’. Os trens ‘novos’ foram adquiridos pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, e foram produzidos pela *Changchun Railway Vehicles*, uma companhia chinesa sediada na cidade que leva o nome da empresa. Esses trens foram adquiridos entre os anos de 2011 a 2015, durante um dos períodos mais prolíficos da parceria dupla entre Governo do Estado do Rio e Governo Federal, e até o ano de 2018 a Super Via estava sob administração da empresa Odebrecht. Os trens ‘velhos’, que até 2017 representavam um terço da frota<sup>1</sup>, contam como mais de 30 anos de circulação. Esse trem, que foi o primeiro que peguei para ir a Realengo, era um do tipo ‘expresso’, mas demorou o mesmo tempo que um trem ‘parador’. O ar-condicionado só funcionou quando o mesmo estava parado na estação Central do Brasil, fazendo com que os passageiros suassem durante todo o trajeto. Dessa forma, pegar o trem velho significa um desconforto considerável para a viagem.

Salto na estação de Realengo, que fica bem de frente para o viaduto de Realengo, na Rua Doutor Lessa. Abaixo temos uma representação da localização da estação de trem de Realengo e do Espaço Cultural Viaduto de Realengo em relação ao município do Rio de Janeiro:

---

<sup>1</sup>Levantamento mostra que um terço dos trens da SuperVia tem mais de 30 anos. Disponível em <<https://extra.globo.com/noticias/rio/levantamento-mostra-que-um-terco-dos-trens-da-supervia-tem-mais-de-30-anos-22029086.html>>. Acesso em: 28 set. 2019.

**Figura 1- Localização do Espaço Cultural Viaduto de Realengo no município do Rio de Janeiro.**



**Fonte: Relatório de Pesquisa do GPCHU/PROURB/FAU/UFRJ, ago 2019.**

**Figura 2 - Imagem da Estação de Realengo e do Espaço Cultural Viaduto de Realengo.**



**Fonte: Google Maps, set. 2019.**

O trajeto destacado em vermelho conta com menos de 100 metros de distância. Logo ao sair da estação de trem podemos ver o viaduto e parte do Espaço Cultural. A chegada e o acesso até a Roda de Rap é muito simples. Após sair da estação já se pode ver o espaço do Viaduto. Basta descer uma escada, percorrer uma pequena parte da Rua Dr. Lessa (cerca de 50m), virar a ‘esquina’ à direita e pronto: já estamos no Espaço Cultural. Esse local de *passagem/corredor* (que também é o E.C Viaduto de Realengo, e que se configura como um local de *permanência/persistência*<sup>2</sup>) é delimitado geograficamente por duas barreiras físicas laterais. No sentido leste (de quem sai da estação de trem) há uma

<sup>2</sup> Essa dualidade *permanência/persistência* x *passagem/resistência* será trabalhada com mais profundidade no capítulo um.

longa grade de metal, que divide o espaço cultural e o Campo de Marte, uma área de propriedade do Exército Brasileiro e que também abriga a Praça Do Canhão; no sentido oeste, temos uma parede que delimita o E.C Viaduto de Realengo e um terreno que antes era abandonado (também de propriedade do Exército Brasileiro), e que em meados de setembro deu lugar a um supermercado da rede Atacadão.

Oberdan, o principal administrador do Espaço, fez uma espécie de ‘mapa mental e afetivo’ do Espaço Cultural. Ele dividiu o baixio do viaduto em duas estruturas: palco e anfiteatro. Debaixo do mesmo, encontramos três estruturas fixas de concreto, que contam com um espaço de aproximadamente 100m entre cada pilar, e que marcam o ‘começo’ e o ‘fim’ (físicos) do espaço cultural. O palco, como definido por Oberdan, estaria mais próximo do ‘final’ do Viaduto; ou seja, no sentido oposto à estação de trem, mais próximo da Rua Bernardo de Vasconcelos; o anfiteatro, que Oberdan definiu também como uma espécie de antessala, seria o espaço anterior à entrada nesse ‘palco’, funcionando como um lugar de preparação para o que virá a ser apresentado.

**Figura 3 - O Espaço Cultural Viaduto de Realengo de dia.**



**Fonte: Thomas Ilg, jul.2018.**

Como eu chegava sempre na roda por volta das 20h, cerca de uma hora e meia antes da começar, eu conseguia conversar com algumas pessoas que já se encontravam ali e estavam aguardando o início das batalhas. Um dos aspectos importantes que compõem o cenário é o barulho do trem, apesar de estarmos debaixo de um viaduto de carros e não debaixo da estação de trem propriamente. Como o Espaço fica bem próximo da estação, o ruído provocado pelo trem me levou a fazer uma associação quase que imediata com

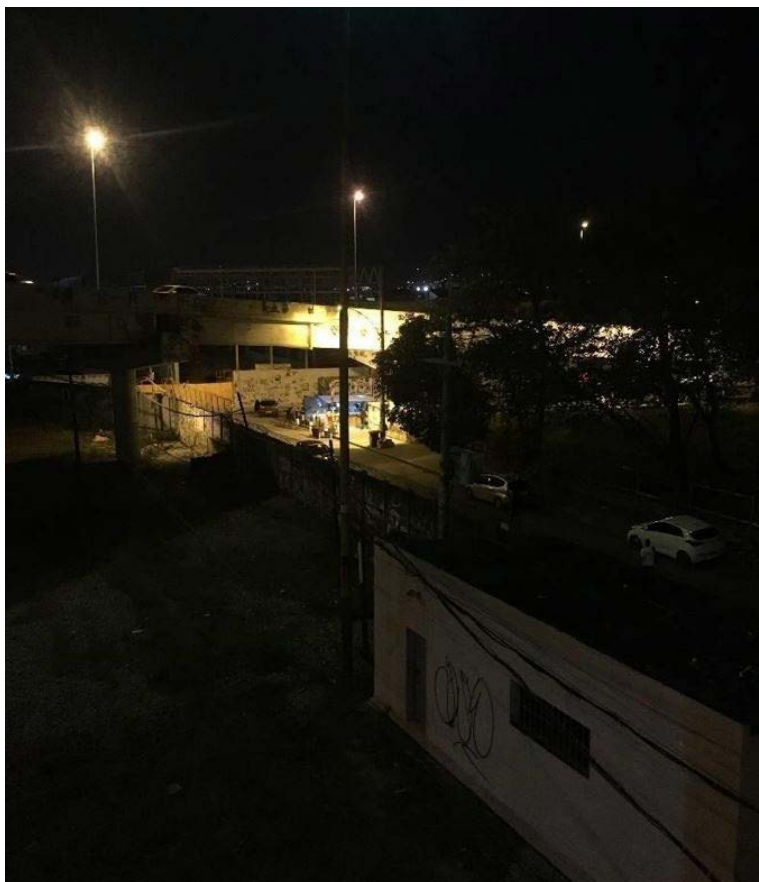
o início do álbum de NAS. Assim como no Queens, o trem também adquire uma função importante no deslocamento das pessoas que moram em Realengo.

Apesar de ter acionado até aqui a história de NAS e sua relação com o Queens, a associação com o Bronx se dá pois foi nessa região de Nova Iorque que o hip hop surgiu. O gênero de música rap está ligado, desde sua gênese, à cultura negra norte-americana. No livro *“Se liga no som: as transformações do rap no Brasil”* (2015), Ricardo Teperman afirma que o rap foi

Gestado nas festas de rua de bairros pobres e predominantemente negros, o rap é uma música que nasce marcada social e racialmente - e que faz dessas marcas sua bandeira, sem que isso a tenha impedido de se tornar objeto de interesse no mundo todo. O rap é hoje ouvido e produzido nos quatro hemisférios (TEPERMAN, 2015, p. 7-8).

Em seu livro, Teperman faz uma genealogia do hip hop no Brasil, demonstrando as formas como o discurso e os temas abordados pelos MCs foram mudando ao longo do tempo.

**Figura 4 - A vista da estação de trem para o Espaço Cultural de noite.**



Fonte: Caio Barros, out.2019.

**Figura 5 - Foto noturna do limite físico a oeste do Espaço Cultural. Ao fundo podemos ver um homem pulando o muro da SuperVia para não pagar a passagem. Esse tapume de madeira foi colocado pela concessionária para evitar os calotes. Até meados de agosto de 2019 esse acesso 'alternativo' aos trens era feito por uma abertura grande entre os muros.**



**Fonte: Caio Barros, set.2019**

Pelo fato de a ferrovia ser um transporte de massa, o fluxo de pessoas entre a estação de trem e o baixio do Viaduto é muito intenso, principalmente nos horários de ida para o trabalho (entre 05h e 08h) e de volta (entre 17h e 21h). E essa importância também fica evidente na própria dinâmica de circulação dos participantes e do público da Sagrada Terça- Feira Rap. Um exemplo disso é que as últimas batalhas da roda (que em tese seriam as mais aguardadas) são sempre as mais esvaziadas, uma vez que boa parte dos frequentadores precisa pegar o último trem (que passa por volta de 23h30min na Estação de Realengo) em direção à Santa Cruz. Com isso, a roda não possui um horário “oficial” de término, mas as últimas batalhas tendem a ocorrer por volta das 23h.

O Espaço Cultural Viaduto de Realengo é definido (em sua página no Facebook) como “[...] um encontro de gerações que está transformando o território, através do graffiti, música, dança e do esporte desde 2013 com diversos coletivos, artistas, comerciantes locais, produtores culturais e colaboradores de toda a metrópole. O E.C.Viaduto de Realengo tornou- se uma referência no território e vem abrindo portas para novos talentos”. Em um dos eventos criados por Oberdan também no Facebook, encontramos a seguinte descrição: “Sagrada Terça-Feira Rap. Em 2013 o coletivo #OriginalBlackSoundSystem, deu origem a

#RCViadutodeRealengo, com sua #Batalhademcs que percorre por toda metrópole desde 2009. Nos dias atuais e em especial nas terças-feiras, este encontro de Rap contribui com o desenvolvimento artístico da Zona Oeste do RJ, com apresentações de diversas pessoas e segmentos culturais”.

Esse Espaço Cultural, como mencionado acima, foi criado no ano de 2013, no baixo do viaduto Aloysio Fialho Gomes, construído como parte do projeto da TransOlimpica. Essa via expressa, inaugurada pela Prefeitura do Rio de Janeiro na gestão Eduardo Paes, possui um sistema de BRT (*Bus Rapid Transit*) que liga o Recreio dos Bandeirantes à Vila Militar. Produzido no bojo dos Jogos Olímpicos de 2016, a TransOlimpica possui uma extensão de 26km, que corta uma boa parte da Zona Oeste do Rio de Janeiro.

O viaduto, construído em 2012 para amenizar os problemas locais de mobilidade – de acordo com o discurso da prefeitura à época – conta com 300 metros de extensão. Na parte Sul, ele passa por cima de uma área militar utilizada principalmente por pedestres para acessar a estação de trem de Realengo. Na parte Norte, ele passa por cima do Espaço Cultural Arlindo Cruz – um dos únicos equipamentos culturais oficiais do Estado da região.

Figura 6 - O traçado da TransOlimpica.



Fonte: Jornal O Globo, abr. 2012.

Após a obra, que implicou na remoção de cerca de 80 casas<sup>3</sup>, o local por baixo do viaduto passou a ser considerado perigoso pelos moradores, que relatam ali a ocorrência de um alto número de assaltos. Isso porque ele se encontra entre duas áreas militares

<sup>3</sup> Consórcio da CCR assume a Transolimpica. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/transito/consorcio-da-ccr-assume-transolimpica-4694935>>. Acesso em 07 nov. 2019.

cercadas de muros, sem residências ou comércios. Além disso, à noite a iluminação é insuficiente, o que causa uma sensação de insegurança para os passantes. Mesmo assim, o fluxo de pedestres no baixio é alto por conta da ligação da parte Sul do bairro (onde fica a maioria dos pontos de ônibus e vans na rua Bernardo de Vasconcelos) com a estação de trem.

Tendo em vista a sua posição estratégica em relação aos meios de transporte e a grande circulação, o local despertou o interesse de alguns produtores culturais da região. Assim, em 2013, o baixio começou a ser ocupado por um coletivo intitulado Original Black Sound System (OBSS). Esse coletivo, liderado por Oberdan Mendonça, é formado por jovens músicos, DJ's, MC's e grafiteiros, que desejam fortalecer a cena do hip hop local, produzindo e apoiando eventos diversos a partir da sua estrutura técnica.

Após as intervenções visuais, o baixio do viaduto passou a ser ocupado em diferentes dias, havendo destaque para eventos semanais ligados ao rap, quando os MC's e DJ's se reúnem para travar batalhas de rimas e improvisar. Atualmente, acontecem diversas outras atividades no local, incluindo cinema, jazz, rock, escola de barbeiros, skate, basquete e outros usos mais efêmeros, como ensaios de moda e reuniões de bairro, mas que não serão tema desta dissertação.

O Espaço Cultural Viaduto de Realengo reflete uma tendência de ocupação de espaços residuais ou “frestas urbanas”<sup>4</sup> adjacentes à infraestrutura dos meios de transporte. Os baixios de viadutos apresentam um amplo potencial de transformação por contar com uma cobertura e delimitarem uma área precisa. É recorrente nas cidades brasileiras que esses espaços sejam ocupados por estacionamentos de carros, ou mesmo moradias informais de uma parcela da população marginalizada, porém, atualmente, cresce o número de apropriações culturais dos mesmos, como é o caso do Baile Charme do Viaduto de Madureira, do Sarau da Viá no Viaduto de Laranjeiras, dos eventos no Viaduto de Bangu e da Abolição – todos no Rio de Janeiro. Em pouco tempo, a ocupação de Realengo foi tomando forma e frequência, dando uma nova cara ao espaço com suas intervenções. O grafite e a pichação surgiram como as primeiras linguagens e abriram frente para a real apropriação espacial por parte dos seus novos usuários.

---

<sup>4</sup> RUFINO, SIMAS, 2013.



A ‘Sagrada Terça-Feira Rap’, objeto da minha investigação, acontece todas as terças-feiras por volta das 21h30min como um evento permanente do Espaço Cultural Viaduto de Realengo. As batalhas são do tipo ‘sangue’, na qual o objetivo principal é ridicularizar, através das rimas, o oponente. Os duelos ocorrem em esquemas de um contra um, ‘*Double Three*’ (em que três participantes duelam entre si, e os dois melhores passam para a próxima fase) ou ‘duplas casadas’, na qual dois MCs duelam contra dois oponentes. Diferentemente da Roda Guilherme da Silveira em Bangu (mais conhecida como GDS), a Roda de Realengo, nas vezes em que frequentei a mesma, não premiou nenhum vencedor com quantias em dinheiro. Neste aspecto, a Roda Cultural de Realengo está em contraposição à GDS, que sempre remunerou o melhor batalhador da noite, com quantias que giravam em torno de 10 a 20 reais. A inscrição para participar das batalhas da GDS é um real, e a quantia reunida pelos MCs premia o vencedor. Um dos MCs entrevistados por mim – que também já foi vencedor da Roda Guilherme da Silveira – afirmou que é o ‘amor pela arte’ que o instiga a batalhar, mesmo não havendo uma quantia envolvida.

Na Roda de Realengo quem define qual MC deverá passar para a próxima fase é o público presente. O grito de ‘uou’ funciona com um medidor do sucesso e do insucesso dos desafiantes. No centro da disputa, entre os batalhadores, posiciona-se o MC-apresentador que tem por objetivo contar os votos sonoros (caso o mesmo considere que os gritos estão muito equilibrados, o apresentador *pede mão*, em que é solicitada a contagem de votos aos presentes, que devem esticar a mão para o alto). Assim, por mais que o público funcione como júri, essa avaliação é tutelada pelo MC-apresentador.

Esta dissertação tem como primeiro objetivo analisar, a partir da etnografia, as dinâmicas que compõem e que fazem parte das batalhas de MCs, como são estruturadas as batalhas, como os MCs constroem suas rimas, quais são as tensões envolvidas, o que se pode falar e o que não se pode falar, como se avalia um vencedor, como é a participação do público. Um segundo objetivo, que aparece como um elemento fundamental nos meus interlocutores, (e principalmente na fala de Oberdan, gestor do Espaço) é a mudança de sentido, principalmente em relação à segurança, a partir do surgimento do Espaço Cultural com o viaduto de Realengo. No discurso dos mesmos há uma importância na ocupação do espaço como forma de afastar a criminalidade e utilizar os eventos no baixio como

ferramenta de transformação social. Em uma conversa com Oberdan, o mesmo narrou uma situação marcante para ele, em que um jovem havia ido à roda para realizar furtos, e chegando lá se envolveu com a batalha e decidiu não cometer mais assaltos. O terceiro objetivo desta dissertação é entender como se dão as dinâmicas de gênero. A partir do fato de haver poucas mulheres no espaço, pretendo analisar como as relações de gênero na roda de Realengo estão estruturadas: Como as mulheres participam da roda? Quem são as mulheres que frequentam as batalhas? Quais também duelam? Quais são as formas de masculinidade? De que maneira elas estão ligadas ao próprio estilo do hip hop? É importante frisar que os objetivos desta dissertação não estão enclausurados nos capítulos que seguem. Os problemas aqui abordados serão tratados de forma transversal, fazendo com que as possíveis respostas surjam, de formas diferentes, em todo o escrito.

No primeiro capítulo, intitulado *Chegando na Roda*, descreveremos quem são as pessoas que ocupam o Espaço Cultural Viaduto de Realengo, quais são as dinâmicas de circulação envolvidas, quais disputas se colocam em relação à gestão do espaço, como se arranja a questão da plurifuncionalidade do mesmo. Que objetos e de que forma circulam na roda? Como é a economia do local? Quais são os equipamentos fixos e móveis que compõem o cenário da roda de Realengo?

No capítulo dois, *Performances*, analisaremos como as rodas se estruturam, como elas se organizam antes, durante e depois. Quem são os atores dessas batalhas, quais os temas acionados nas rimas, quais assuntos são proibidos de serem abordados, quais são incentivados, de que forma as relações de gênero se apresentam nas batalhas e rimas, como se avalia um vencedor, quem decide quem ganhou. Além disso, tentaremos perceber de que forma os MCs constroem suas rimas: O que seria uma rima boa ou uma rima ruim? Como se ganha um duelo de freestyle?

No capítulo três, *Metamorfoses*, analisaremos a questão da transformação do espaço. Através de conversas com Oberdan, pude perceber que ele sempre realizava algum tipo de mudança física no espaço. Além disso, a circulação de pessoas que compunham o público da roda também era muito fluida. Aqueles que compareciam religiosamente à Sagrada Terça- Feira Rap eram em sua maioria os MCs participantes das batalhas. Como o

local da minha etnografia foi mudando? Como foi minha chegada ao campo? De que forma fui percebido pelos frequentadores da roda e de que maneira a percepção dos outros sobre meu trabalho também foi sendo alterada?

No capítulo quatro, *A máquina de guerra lírica*, veremos como o gênero hip hop passou por transformações desde o fim dos anos 1980 até o início dos anos 2000 nos Estados Unidos, e de que forma essas mudanças ainda reverberam na produção musical de rap no Brasil. Partiremos de uma análise sobre a origem do movimento hip hop no South Bronx, em Nova Iorque, passando pela cismogênese criada entre o Leste e o Oeste dos Estados Unidos, e encerraremos o capítulo abordando a questão do racismo estrutural no país a partir de uma canção do rapper J. Cole.

Na construção desta dissertação tive como referências principais os trabalhos de Ricardo Teperman (*“Tem que ter suíngue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz”*, 2011; *“Rap radical e a nova “classe média”*”, 2015; *“Improviso Decorado”*, 2013 e *“Se liga no som”*, 2015), Eric Avila (*Popular Culture in the Age of White Flight – Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles*, 2004; *“Folklore of the Freeway: Race and Revolt in the Modernist City”*, 2014), Tricia Rose (*“Hip Hop Wars”*, 2008) e Themis Chronopoulos (*“The Rebuilding of the South Bronx after the Fiscal Crisis”*, 2017). Todos esses autores possuem um traço em comum: não lidam com os seus temas estudados de forma nem a romantizar as periferias e subúrbios, nem as tratam de forma estigmatizante (quando falamos dos assuntos associados necessariamente a determinadas regiões das cidades, seja em São Paulo, em Nova Iorque, no Rio de Janeiro ou em Los Angeles).

Outra inspiração teórico-metodológica é o conceito de etnobiografia. Em coletânea publicada em 2012, Marco Antônio Gonçalves traça, em seu artigo, um panorama deste conceito debatendo a tensão entre etnografia e biografia. Ele demonstra como essa postura apresenta uma terceira via ao lidar com os dualismos clássicos da sociologia, a saber, indivíduo/sociedade, ou identidade pessoal/papel social. Neste sentido, a etnobiografia é capaz de dar conta destes dualismos. Assim, veremos como as letras e rimas apresentadas pelos batalhadores de Realengo são incorporadas aqui como parte de sua própria biografia. As canções, versos e entrevistas podem elas mesmas servir como lócus da pesquisa

etnográfica.

Além disso, os leitores e leitoras perceberão que utilizarei poucas referências bibliográficas ao longo do texto. Isso se deve a duas razões: i) a primeira é a intenção de construir conceitualmente a partir da própria etnografia; ii) a segunda caminha no propósito de afirmar, a partir do próprio trabalho de campo e de pesquisas que tratam especificamente do universo do rap e do hip hop<sup>5</sup>, uma distinção entre as rodas de rap e performances “próximas” (como o funk, o partido alto no samba ou de repentistas nordestinos). Com isso, quero reafirmar a potência e alargar as diferenças presentes no próprio modo de fazer, viver e performar o hip hop na roda cultural de Realengo. Seguindo o mesmo caminho, falar sobre subúrbio é complexo

[...] porque a própria noção de subúrbio não chega a conformar uma linha de pesquisa ou um campo de estudos consolidado entre sociólogos, antropólogos ne cientistas políticos, como acontece com outras noções espaciais, “favela” e “periferia” entre elas (GUIMARÃES, DAVIES, p. 457, 2018).

Meu trabalho posiciona-se politicamente a partir de um incômodo em relação à produção bibliográfica sobre a Zona Oeste do Rio de Janeiro. O bairro de Realengo só aparece nos textos acadêmicos a partir do “Massacre de Realengo”<sup>6</sup>, o que endossa e realça o aspecto estigmatizador do olhar científico quando tratamos de determinadas regiões da cidade. Esse evento crítico é marcado como o primeiro assassinato em massa em escolas do Brasil. Desde o ano de 2011, quando ocorreu o massacre, o Brasil já passou por mais seis episódios como esse, sendo o tiroteio na Escola Estadual Raul Brasil em Suzano (SP) o mais recente, ocorrido em março de 2019<sup>7</sup>. Esse surgimento de Realengo nos textos acadêmicos a partir de um episódio marcado pela violência privilegia só alguns itens quando tratamos dessas regiões da cidade, como se nelas não houvessem mais outros modos de sociabilidade que não aqueles atravessados pela brutalidade.

Ao iniciar minha pesquisa, pude perceber que existe uma espécie de ‘vazio temático’ (ROCHA, BARROS, BESERRA, 2016) quando tratamos de expressões culturais nessa parte importante da cidade do Rio de Janeiro. Por vezes, as pesquisas acabam

---

<sup>5</sup> E nesse sentido temos pouquíssimas etnografias que tratam de rodas de freestyle na antropologia brasileira. Dessa forma, os trabalhos de Ricardo Teperman serão os principais referenciais utilizados nessa pesquisa.

<sup>6</sup> No dia 7 de abril de 2011 um ex-estudante da escola municipal Tasso da Silveira, localizada em Realengo, abriu fogo contra os alunos lá presentes, deixando 12 mortos e mais de 20 feridos. Em carta póstuma, o atirador afirmou que sofria bullying, sendo essa uma das principais motivações do crime.

<sup>7</sup> “Realengo, Janaúba e outros: episódios de ataques em escolas no Brasil”. Disponível em: < <https://g1.globo.com/sp/mogi-das-cruzes-suzano/noticia/2019/03/13/episodios-de-ataques-em-escolas-no-brasil.ghtml>>. Acesso em 05 nov. 2019.

repetindo os mesmos temas quando falamos de Zona Oeste, realizando estudos sobre violência (remoção e milícias, principalmente); de outro, é assombroso que a maior fatia territorial do município do Rio de Janeiro (cerca de 74%) não seja levada – efetivamente – a sério quando falamos de movimentos culturais, sendo a pequena proporção de pesquisas realizadas nesse espaço um sintoma importante da forma como olhamos para ele. Tratar somente sobre violência, remoções ou milícia quando realizamos pesquisas nessas áreas é uma forma de violência epistemológica que precisamos evitar.

## CHEGANDO NA RODA

Neste capítulo, começaremos introduzindo o leitor em uma pequena história do Espaço Cultural do Viaduto de Realengo. Meu objetivo é localizar, mesmo que de forma introdutória, o leitor no tema tratado nesta dissertação. A história deste local se confunde com a própria história e vivência de Oberdan Mendonça, que é um dos fundadores do Espaço Cultural e uma figura reconhecida na cena cultural de Realengo e do Rio de Janeiro. Mais adiante, veremos a forma como a transformação do lugar – que aqui caracteriza-se na construção do viaduto – gerou mudanças no deslocamento dos corpos e nos sentidos sobre segurança/violência daqueles que fazem o trajeto entre a estação de trem e a rua Bernardo de Vasconcelos, uma das principais do bairro. Encerramos o capítulo com uma *teoria da permanência*, noção proposta pelo próprio Oberdan, sobre a persistência de ocupar a rua, em contraposição à resistência.

### Oberdan Mendonça e o Espaço Cultural Viaduto de Realengo

Oberdan Mendonça é músico, casado, morador de Realengo, pai do Benjamin e idealizador do coletivo Original Black Sound System, fundado em 2009 com o objetivo de alugar equipamentos de som para festa. O grupo (ele e mais seis pessoas) teve início na casa de uma senhora no bairro de Padre Miguel, porém o espaço era muito pequeno e eles viam a necessidade de “ir para a rua”, ocupar as praças e locais próximos ao viaduto, mas não só em Realengo; as atividades ocorriam também em bairros próximos<sup>8</sup>.

Antes da construção do elevado, a área era uma zona militar; havia uma passagem – espécie de “estrada” – que permitia o acesso até a estação do trem. Em 2012, após a construção do Viaduto Aloysio Fialho Gomes<sup>9</sup>, outro grupo realizou um evento no baixo, porém sem muito sucesso. Desde 2013, Oberdan afirma que as ocupações realizadas em Realengo têm trazido “um outro olhar pro bairro, para a cidade”, a partir da ocupação do viaduto. Ele teve a ideia de utilizar o espaço para seus próprios eventos, realizando, inicialmente, grafite e uma roda de rap. As atividades ligadas ao movimento hip hop foram

<sup>8</sup> As informações contidas nesse subtópico são fruto da primeira conversa que tive com Oberdan, quando o grupo de pesquisa ao qual faço parte fez uma visita ao Viaduto, em 12 de maio de 2018. As frases em aspas são falas do próprio entrevistado.

<sup>9</sup> O viaduto foi inaugurado em 05 jul. de 2012 e recebeu o nome de um falecido jornalista do bairro de acordo com informação obtida em <<http://www.fatosgerais.com/2012/07/novo-viaduto-de-realengo-foi-inaugurado.html>>. Acesso em: 14 mai. 2018.

o carro-chefe da ocupação e continuam sendo, às terças-feiras. Além do rap, ele menciona a roda de pixação (a ReÚ – reunião – de Realengo), vista como um local de encontro e de sociabilidade. Ele conecta a atividade com o termo *continuidade*, e com a ideia de um *processo primitivo*, de pensar o lugar como uma *caverna*, no sentido de marcar o espaço como deles.

Ele menciona ainda que as atividades ligadas ao hip hop ajudaram a amenizar o caráter de violência muito presente no local, onde ocorrem assaltos com frequência<sup>10</sup>. Ele conta que uma vez meninos armados desistiram de assaltar um evento e se juntaram à roda de rap que ocorria no momento – algo que ele considera como “muito gratificante”, como “a cultura transformando vidas”.

**Figura 7 - Uma das primeiras rodas realizadas no viaduto de Realengo, no ano de 2014. Agradeço a Oberdan Mendonça por ter me disponibilizado seu acervo pessoal.**



**Fonte: Oberdan Mendonça, 2014.**

Atualmente acontecem diversas atividades no local “numa dinâmica de trabalhar com cultura, educação e esporte”, incluindo: cinema, roda de rima, roda de rap, jazz, rock, escola de barbeiros, skate, basquete e outras atividades mais efêmeras como ensaios de moda (ele cita a marca “Rider”, levando a crer que há uma estética no local que passa a ser interessante ao mercado) e eventos ligados ao bairro, como a reunião mensal do conselho de segurança, que aconteceu ali pela primeira vez em 24 de abril de 2018, unindo lideranças “inusitadas” (na perspectiva de Oberdan). As atividades também ultrapassam o espaço do baixio do viaduto propriamente dito, pois há uma parceria com a escola municipal Coronel

<sup>10</sup> Enquanto esperávamos pelo entrevistado, num sábado de manhã, fomos parados por dois passantes em ocasiões diferentes nos avisando para guardar os celulares pelo fato do baixio ser local de muitos furtos.

Porcino do Amarante, onde realizam-se oficinas de grafite e música. Oberdan destaca também a importância do grafite em um primeiro momento de ocupação do viaduto. Para ele, o grafite funcionou como uma espécie de *sentinela* para que o projeto avançasse.

Oberdan tem uma consciência interessante sobre seu papel em relação ao espaço e, apesar de ser claramente uma figura de liderança, afirma que aquele local é de todos, pois se trata de uma área pública: “eu não sou dono de nada”, diz. Ele se coloca como um articulador, idealizador e “formiga”, afirmando que todos os coletivos têm importância na construção do local que se mantém através de uma espécie de rede. Segundo ele, “não são só eventos que acontecem aqui”, dando a entender que há uma subjetividade que mantém a iniciativa, uma coletividade. Essa parece ser a base de todo o projeto, pois o apoio institucional e financeiro se limitou ao Edital de Ações Locais, organizado pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da Prefeitura do Rio de Janeiro e finalizado em 2015. O mesmo possibilitou a compra de alguns equipamentos: um contêiner para guardar objetos variados, material de estoque (como bancos), instrumentos musicais, e uma estrutura que se assemelha a uma banca de jornal. “O maior recurso é a boa vontade”, diz Oberdan. Este patrocínio oficial foi o único apoio financeiro recebido pelo Espaço ao longo de sua criação. Este edital tem papel muito importante de acordo com Oberdan, uma vez que deu a ele a condição de comprar e montar a estrutura física do espaço, onde o contêiner tem função vital para proteger e guardar os outros itens também adquiridos através do incentivo municipal. Sobre o Edital de Ações Locais,

Sandro Rosa afirma que

[...] em 2014, é lançado o Edital Prêmio de Ações Locais pela SMC RJ, em parceria com o Comitê Rio 450 (O Comitê Rio450 foi criado pela prefeitura do Rio de Janeiro com o intuito de programar ações para celebrar o aniversário de 450 anos da cidade, em 2015. Articulando variados setores da sociedade para organizar um calendário comemorativo de 14 meses, a parceria com a SMC foi importante para ampliar sua atuação pela cidade). Pela primeira vez, uma ação da gestão municipal é voltada para indivíduos ou organizações não formalizados. Neste caso, os proponentes poderiam ser Pessoas Físicas (realizando a inscrição vinculada ao seu CPF) ou Microempreendedores Individuais (no qual, o status de pessoa jurídica é atestado de maneira mais simplificado), representando ações culturais de caráter local, realizadas por indivíduos maiores de 15 anos, ONG, coletivos, associações, grupos, entre outros (ROSA, p.28, 2018).

Para Oberdan, seu papel é articular os coletivos e grupos locais (e seus desejos),



mesmo que não haja autorização oficial para a realização das atividades no espaço público. Ele enxerga o trabalho como sendo ainda muito “áspero”. O viaduto “ainda não está 100%” como o desejado. Ainda há muita resistência por parte do poder público em regularizar as atividades. Por exemplo, a iluminação existente foi colocada no local pela Rio Luz a pedido dele, pois alguns refletores foram quebrados por transeuntes. Em 2016, já houve um episódio de conflito com a polícia no local. Desde 2018 eles aguardam um projeto de lei que dará um nome para a ruela transversal ao viaduto na esperança de trazer um grau de legitimidade ao local, além da desejada melhoria da estrutura do lugar (fornecimento de água, por exemplo). Por enquanto, o que eles possuem é o nome oficial do espaço cultural – Espaço Cultural Viaduto de Realengo, reconhecido pela Secretaria Municipal de Cultura através do edital Ações Locais (iniciado em 2014 e encerrado em 2015). Na visão do idealizador e gestor do espaço, é importante haver um financiamento para que o projeto continue.

Na perspectiva de Oberdan, a ocupação do viaduto não encontrou resistências maiores por parte dos moradores. Uma das únicas reclamações que chegam até ele é sobre o uso de maconha, que pode estigmatizar o espaço de certa maneira. O desafio de Oberdan é realizar o que ele chama de “pensamento macro”, de forma a organizar e pensar ações simultâneas. Para montar a agenda local de eventos, eles convidam alguns produtores e outros os convidam, havendo uma circulação de ideias e eventos entre os articuladores dos viadutos.

Sobre o viaduto, Oberdan afirma que ele mudou muito a vida do bairro, trazendo muito mais violência e muito mais assaltos. Nesse sentido, Oberdan acredita que a cultura ajuda a diminuir o efeito negativo, e também menciona que a área resultante da criação do viaduto, junto com a já existente estação e linha de trem, forma a “fronteira do bairro”. Apesar de tudo, Oberdan acredita que a estrutura ajudou a melhorar o trânsito no local, e acrescenta que, apesar do movimento, o barulho dos carros não atrapalha em nada a realização de atividades culturais. De fato, o local que se forma parece inalterado pelo entorno. Para o gestor do espaço, os moradores de Realengo são os maiores beneficiados com o espaço cultural que se forma no baixio porque não são muitas as opções culturais no bairro. O mesmo cita as lonas, o Espaço Cultural Arlindo Cruz (também sob o mesmo

viaduto), as praças e o Ponto de Cultura Lata Doida (que “funciona quase como uma orquestra”).

A experiência com o Viaduto de Realengo trouxe o entendimento sobre a importância de ocupar os baixios de outros viadutos da cidade. Em 2014, os responsáveis por Realengo criaram o projeto “Circuito Viadutos da Cidade do Rio de Janeiro”, cujo slogan é “Qual é seu viaduto?”. Eles consideram o Viaduto de Realengo como um projeto piloto e começaram a levar a ideia para outras partes da cidade. O objetivo do circuito é fazer com que os produtores culturais locais entendam sua capacidade de ocupar os viadutos existentes nos próprios bairros. Eles pretendem fazer um levantamento<sup>11</sup> das outras regiões, para ver se os produtores podem “se emancipar”. Dentre os que já aderiram, destacam-se Bangu e Abolição. Até o Viaduto de Laranjeiras, que fica fora da periferia da cidade, dialoga com eles. O desejo agora é ocupar o viaduto do Caju, pois segundo ele não há opções culturais nos arredores do bairro.

É importante destacar que eles não se consideram influenciados pelo baile charme de Madureira. Quando se pensa em viaduto na cidade do Rio, diz Oberdan, pensa-se em Madureira e em Realengo; para o idealizador do Black Sound System, “isso é muito gratificante”. Para Oberdan, apesar do espaço em Madureira ter que ser reconhecido como pioneiro e ter que ser respeitado, seu foco é restrito demais no que refere à ligação com a *blackmusic*. Eles preferem que o Viaduto de Realengo seja visto pelo viés da “multilinguagem”. Não veem a necessidade de se prender, por exemplo, à cultura negra, ou olhar para a questão de etnia, diz Oberdan. Ali já aconteceu até culto evangélico, ele afirma. Em sua perspectiva, o Espaço Cultural Viaduto de Realengo “tem amplitude para tudo”.

De acordo com Oberdan, ocupar o baixio do viaduto é importante porque esse lugar foi sempre visto como uma área renegada, como “o embaixo da ponte”, “como lugar do morador de rua”, e é “importante ocupar”. Ele considera que o morador de rua pode ser visto “como um projeto” que “demanda custo”. “É necessário ter boa vontade, atenção, mostrar que é capaz”. “Tem a ver com filantropia”.

Um dos maiores problemas é quando chove, pois o viaduto situa-se no vale do bairro,

---

<sup>11</sup> Segundo Oberdan, uma agência de notícias fez para eles o levantamento através do IPP de que havia cerca de 56 viadutos na cidade do Rio de Janeiro antes das obras das Olimpíadas.

então os alagamentos não são raros. Eventualmente há alguma perda de equipamento, porém o maior problema é a necessidade de cancelar eventos. Quando houve a possibilidade de escolherem entre um projeto de drenagem e de um parque, a população local escolheu um parque, conta ele (o projeto “100% Realengo Parque Verde”).

Segundo Oberdan, não tem como mensurar o público que frequenta o local, mas acredita que nos eventos fixos haja sempre pelo menos 50 pessoas (porém, fotos de alguns eventos mostram centenas). Elas vêm de fora do bairro, da Baixada, de toda a cidade. O viaduto “se tornou uma potência”, diz Oberdan. E as pessoas voltam para eventos diferentes. Existe um público fiel, majoritariamente o da roda de rap, e que retorna sempre para assistir as batalhas, batalhar, beber e conversar. O Espaço foi desenvolvido com o intuito de trazer os produtores locais da região e adjacências, pois ele diz que “a cena é muito pequena”.

## **Sombras, Castelos e Ruínas**

No dia 12 de maio de 2018 fui, pela primeira vez, junto com o grupo GPCHU<sup>12</sup> até Realengo para entrevistar Oberdan. Antes de a entrevista começar, ficamos tirando algumas fotos dos grafites que ambientam o baixio do viaduto. Como era um sábado, o fluxo de pessoas era muito menor do que o usual. O que nos chamou a atenção é que desde o momento em que chegamos até realizarmos a entrevista de fato com Oberdan, diversas pessoas que passavam pelo viaduto nos alertavam que aquele espaço era ‘muito perigoso’, que nós não ‘deveríamos ficar ali’ pois ‘seríamos assaltados’. Quando eu estava mais ou menos na metade do meu trabalho de campo, comentei com Oberdan sobre essa nossa primeira visita, e o quanto eu havia percebido uma mudança no espaço. Essa transformação espacial passa também pela ressignificação das noções de *perigo* e *segurança* percebidas por ele em relação aos transeuntes do viaduto. Ocupar o espaço durante o dia, e não somente à noite, apareceu por diversas vezes nas falas de Oberdan durante minha etnografia. Com isso, ele oficializou uma agenda mensal, desde o início das atividades do Espaço Cultural, que previa atividades em toda semana, inclusive de dia.

---

12 O GPCHU (Grupo de Pesquisa Cultura e História do Urbanismo) está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) da Faculdade de Arquitetura (FAU) da UFRJ e é coordenado por Lilian Fessler Vaz. Faço parte dessa pesquisa desde 2014, e fui bolsista de iniciação científica até 2016. A partir do ano de 2017, tornei-me bolsista AT. No final de 2019, assumi o cargo de subcoordenador.

Figura 8 - Agenda mensal de maio de 2016 grafitada no muro do 'Ações Locais Espaço Cultural Viaduto de Realengo'.



Fonte: Oberdan Mendonça, 08 nov. 2019.

Figura 9 - Calendário do mês de agosto de 2019 do Espaço Cultural Viaduto de Realengo.



Fonte: Facebook, 09 set. 2019.

A noção de perigo é ativada pelas pessoas que não frequentam o viaduto e por aquelas que o frequentam a partir de duas perspectivas opostas. Durante o dia, como o Espaço Cultural geralmente não está 'ativo' (com muitas pessoas ocupando o espaço), há uma preocupação geral com um possível assalto; de noite, mesmo quando existem

atividades acontecendo no viaduto (como a Sagrada Terça-Feira Rap), os transeuntes acionam o tema do perigo para se referir àqueles que ocupam o viaduto. Por diversas vezes pude ouvir daqueles que passavam às terças-feiras (e também de motoristas de Uber ao voltar para casa após o término da roda de rap) que se sentiam inseguros ao ver pessoas fumando maconha e usando loló naquele espaço. Isso foi reforçado por Oberdan, na qual exprimi que tem muita preocupação do espaço não ficar estigmatizado por ser um “ponto de uso de drogas somente”. Em uma das rodas, Oberdan pediu para que os frequentadores não fumassem maconha em frente ao local onde ocorre a roda.

Em uma das minhas voltas de Uber de Realengo até a minha casa (cerca de 40km de trajeto) pude perceber no discurso do motorista a tensão e a preocupação que Oberdan se referia. O motorista me fez diversas perguntas sobre o porquê de eu estar ali, de estar pedindo o Uber naquela hora e para uma direção tão distante. Respondi que estava fazendo uma pesquisa para a UFRJ sobre o viaduto de realengo. De forma quase súbita, o motorista me perguntou se eu era vinculado a algum partido político. Respondi que não (não por autoproteção – o que poderia ser –, mas por não ser de fato). O mesmo disse que havia feito essa pergunta porque é comum nesses ‘lugares de comunidade’, de ‘projetos sociais’, os mesmos serem geridos por ‘pessoas de esquerda’. Respondi às perguntas dele normalmente, e não nos falamos no decorrer da viagem. Quando cheguei no meu destino, pedi para ele assinar o recibo para pedir reembolso. Ele fez mais algumas perguntas sobre quem pagaria aquilo, e eu disse que seria a faculdade. Ele assinou, aparentemente não gostou muito, mas eu saí do carro, o cumprimentei, e fui para casa.

Dessa forma, podemos perceber que a perspectiva sobre o perigo não é a mesma entre os frequentadores do viaduto e os transeuntes. Os primeiros se sentem importantes ao ocupar um local que era notadamente reconhecido como um lugar de assaltos frequentes. Entre esses frequentadores não é ativada a ideia de que eles próprios possam representar uma ameaça para outros pelo fato de estarem usando drogas. Por mais que exista uma suposta ‘harmonia’ de interesses nas diversas vezes que conversei com Oberdan, pude também perceber (e em algumas situações o mesmo afirmava isso) que o Espaço Cultural é um espaço tensionado e de disputas políticas e de sentidos.

As categorias violência e perigo foram acionadas por algumas vezes durante meu trabalho de campo também por meus interlocutores. A área que hoje faz parte do Espaço Cultural já era tida como um local perigoso, escuro e propício para assaltos, antes da construção do viaduto. Com a construção do mesmo, o lugar se tornou ainda mais perigoso.

Como no livro *“The Mushroom at the End of the World”* (2015), no qual a antropóloga Anna Tsing acompanha a rota de produção do cogumelo *matsutake*, que só cresce nas ruínas provocadas pelo capitalismo, a construção do viaduto de Realengo provocou, num primeiro momento, um aumento na sensação de insegurança daqueles que passavam em seu baixo. Com isso, a ruína capitalista em nosso caso foi intensificada a partir da construção de um equipamento novo de mobilidade urbana no bairro, apesar de o viaduto ter sido edificado sob a justificativa de melhorar o fluxo na área. Durante todo meu trabalho de campo, o barulho dos carros passando por cima do viaduto era praticamente nulo. O som do trem se fazia muito mais presente. No dia 05 de julho de 2012, dia da inauguração do viaduto, a equipe do então prefeito Eduardo Paes fez a seguinte postagem em seu perfil pessoal no Facebook:

Hoje foi inaugurado o viaduto Aloysio Fialho Gomes, em Realengo. Ele fica localizado junto à estrutura existente no local, ligando a Rua Marechal Joaquim ao Campo de Marte. Cada viaduto terá trânsito em um sentido, dobrando a capacidade de fluxo de veículos, que atualmente é de 600 carros por hora nos períodos de pico. Ele facilitará a ligação entre a Av. Brasil e Realengo. Equipe Eduardo Paes (FACEBOOK, 2012).

Oberdan definiu o espaço, depois da construção do viaduto e antes de ser ocupado, como uma espécie de *cidade desativada*. Essa ‘desativação’ se apresenta de forma recorrente no discurso daqueles que moram no subúrbio e na Zona Oeste do Rio de Janeiro<sup>13</sup>. Além disso, Oberdan definiu Realengo como uma *zona de extermínio*<sup>14</sup>. E a partir do surgimento do Espaço Cultural, o baixo ganhou vitalidade. O fato de ocupar o espaço com pessoas e atividades é fundamental para afastar a criminalidade da região, de acordo com Oberdan. A noção de insegurança de dia, de acordo com Oberdan, tem se ressignificado, uma vez que o mesmo tem proposto atividades também durante o dia debaixo do viaduto.

O espaço do viaduto foi (e está) sendo ressignificado a partir da ocupação do mesmo,

<sup>13</sup> Um das justificativas que os MCs da Roda de Realengo apresentavam para o fato de “não terem feito sucesso ainda” era por serem moradores da Zona Oeste, uma região que seria invisibilizada. Além disso, havia uma comparação com rodas da Zona Sul, que funcionariam como uma vitrine maior para os artistas iniciantes.

<sup>14</sup> Quando Oberdan acionou essas duas categorias, ele a fez de forma associada. Isso quer dizer que podemos entender essa desativação também como uma necropolítica, perpetuada sobretudo pela polícia. Essa desativação também pode ser lida na perspectiva da ausência de investimentos em infraestrutura e cultura, num movimento de deixar morrer (FOUCAULT, 2000: 287) os corpos que habitam a Zona Oeste e o subúrbio do Rio.

onde a reconfiguração da noção de perigo aparece como um dos maiores trunfos para Oberdan. Através da ocupação dos corpos no Espaço Cultural Viaduto de Realengo, vemos um movimento de empoderamento das vias públicas, que além de oferecer um espaço de sociabilidade e encontros, permite que seja ressignificada a necropolítica perpetuada pelo poder público. Ocupar o viaduto é, também, impedir assaltos e, em última instância, possíveis assassinatos e latrocínios.

Com isso, podemos resumir as noções de violência e insegurança em relação ao Espaço Cultural em três marcos históricos: i) antes da construção do viaduto, no qual o medo já se fazia presente; ii) imediatamente depois da construção do viaduto, no qual a sombra formada no baixio intensifica a sensação de vulnerabilidade. Esse sentimento foi criado devido à escuridão que se criou debaixo do novo equipamento; iii) a partir das ocupações do baixio, que envolveram relações dos líderes do Espaço Cultural com órgãos municipais para que fossem instalados postes e pontos de luz para viabilizar os eventos, na tentativa de amenizar os crimes ocorridos no Viaduto.

## **Por uma teoria da permanência**

A literatura antropológica sobre o tema da resistência à opressão (seja ela provocada por agentes do Estado, por figuras fora da gestão pública, ou pela junção de ambos) é vasta. Foucault, ao abordar a noção de biopolítica em *Segurança, Território, População* de 1978, está interessado em pensar as formas que essas três categorias incidem na gestão dos corpos. O foco da análise está no sujeito, e não nas instituições – como o manicômio, a escola ou a prisão – que Foucault também analisa em *Vigiar e Punir* (1975). A biopolítica, para Foucault, está centrada na criação de novos corpos, que é a população. Na gestão biopolítica do território, na perspectiva foucaultiana, não se trata de controlar o território, mas sim de controlar a circulação das pessoas.

Da mesma forma que analisa as funções de opressão que o Estado exerce sobre os corpos, Foucault também está interessado nas dimensões da resistência frente essas violências. Com isso, ao longo do livro, o autor pensa as táticas e possibilidades de resistência, inerentes ao poder instituído. E essas formas de resistir podem assumir

diversas maneiras, não só na luta partidária ou institucional.

Em *Xamanismo, Colonialismo e o homem selvagem* (1993) Michel Taussig analisa maneiras de resistência, de atuação, de modos de existir, que por vezes estão fora da chave mais pública da resistência ou da ação coletiva: elas estão presentes no fazer a comida, na cura, nos trabalhos espirituais – e, em nosso caso, na ocupação de uma fresta urbana. Se essas não são resistências propriamente ditas, são modos de fazer a existência, uma existência outra, maneiras de fazer a vida e de resistir à morte. Quais são as gramáticas acionadas pelos sujeitos que ocupam o Viaduto de Realengo para resistir às novas ruínas deixadas pela prefeitura do Rio?

Em entrevista realizada com Oberdan em julho de 2019, ao narrar a trajetória de ocupação e criação do Espaço Cultural Viaduto de Realengo, ele contou a história dividida em dois tempos: na *resistência* através da cultura e na *permanência* através da cultura. O momento inicial teria sido quando ele e seus amigos realizaram as primeiras ocupações pós-criação do viaduto, no ano de 2013. Oberdan narrou a luta pela legitimidade do espaço, que teve como momentos cruciais a melhoria na iluminação do baixio, a articulação e diálogo com braços do poder público e privado (como a Comlurb, a subprefeitura de Realengo, a secretaria municipal de cultura e o supermercado Atacadão) e a ‘legalização’ do Espaço Cultural, que para ele passa pelo reconhecimento oficial do local, que ele chamou de Largo Campo de Marte II. Assim, o momento da resistência se caracteriza principalmente pela luta por legitimidade, frente ao poder público, de que a ocupação do viaduto de Realengo não seria removida, estigmatizada ou perseguida de alguma forma pelo Estado. O segundo momento, *permanência*, é um período mais longo, constante, e mais desafiador. Mais difícil que ocupar algum espaço é fazer com que o Espaço Cultural continue existindo. A permanência se dá a partir da ocupação dos corpos no Espaço, através de eventos diversos, e na organização de uma agenda semanal que consiga abranger as categorias dia/noite<sup>15</sup>. Outra característica importante para a permanência é a constância dos eventos e sua regularidade.

---

<sup>15</sup> Oberdan sempre me falou da necessidade de ocupar o Espaço Cultural com eventos de dia, pois as atividades do Espaço aconteciam com mais regularidade no período da noite. Além disso, afirma que o período que abrange o hiato do fluxo de trabalhadores – majoritariamente aqueles períodos entre 10h da manhã e 18h da tarde – são os que os transeuntes estão mais vulneráveis a assaltos, uma vez que existem poucas pessoas realizando ações no espaço público. Antes da criação do Espaço Cultural, a distinção entre dia e noite associada à noção de perigo não estava acoplada, diz Oberdan, uma vez que o local de passagem era “perigoso sempre”.



A resistência e a permanência não se articulam de maneira oposta; percebo que elas são complementares. No entanto, Oberdan dá um sentido cronológico às categorias, e afirma que “já se tem um tempo de atuação, um tempo de vivência, e tem outros coletivos. É preciso visão, maturidade, de como atuar dentro de todo esse cenário, pois é muito difícil às vezes chegar num evento e fazer um som. Tem que levar teu som, tem que se familiarizar com o local. É importante ter uma relação de boa convivência, boa vizinhança”.

Vimos, neste capítulo, a forma como a própria história do Espaço Cultural Viaduto de Realengo se entrelaça com a trajetória de Oberdan Mendonça, o principal gestor do espaço. Além disso, destaquei como ele está numa relação tensionada de busca por legitimidade (seja através de órgãos públicos, como a Prefeitura, seja pelos próprios moradores) através das atividades que ocorrem no Espaço, pela sua teoria da permanência. Vimos também como a ocupação do viaduto não é recente, e que ela tem passado por alterações múltiplas ao longo do tempo. No próximo capítulo teremos uma descrição das batalhas de rap em si, onde observaremos as pessoas que batalham, o que elas fazem antes e durante a roda, e quais são as diferenças entre os duelos da Roda de Realengo e da Batalha do Conhecimento, além das relações de gênero e produção de masculinidades envolvidas nas performances.

## **PERFORMANCES**

Neste capítulo, veremos de que forma os *batalhadores* performam os duelos de rimas. Este capítulo tem o objetivo de demonstrar quais são os sentidos acionados nas disputas, quais são os temas que não podem ser tratados, de que forma se avalia um vencedor, como se compõe o “júri” e de que maneira as relações de gênero se configuram no Espaço Cultural, envolvidas numa “economia da diferença” (TEPERMAN, 2013). De uma perspectiva mais abrangente, veremos também quais sentidos políticos são evocados ao chamar o hip hop de *movimento*, e quais são as tensões morais envolvidas na diferenciação de uma batalha do tipo “sangue” e uma batalha do tipo “conhecimento”. Será discutida também a forma como a ascensão do *trap* foi performado na própria roda de Realengo, e de que maneira os embates entre uma “velha escola” e uma “nova escola” também são performados na escolha do *beat*.

### **A roda vai girar**

A roda só começa de fato com a chegada de Oberdan, sempre com atraso (uma vez que ele me disse que a roda começa por volta das 20h), entre 20:30h e 21:30h em seu Sandero prata. Uma vez que chega, os presentes comentam e celebram a sua presença: “Oberdan chegou, a roda vai rolar”. Antes da roda começar, os jovens (majoritariamente negros e homens, que moram em Realengo ou em bairros próximos, como Magalhães Bastos, Padre Miguel, Bangu e Senador Camará) se dividem em pequenos grupos e fazem uso de maconha, vinho, cigarro e cerveja. O compartilhamento das drogas é geral. O uso do dinheiro é feito geralmente em pequenas quantias, como “loló de cinco (reais)” ou “pó de cinco”, comprados em favelas próximas como a Vila Vintém. Teríamos aqui uma economia de “baixa densidade”. O uso do dinheiro é feito geralmente no sentido para “fora” da roda, ou seja, num comércio externo ao espaço do viaduto. Os usos “para dentro” da roda, ou seja, a compra de itens que fazem parte do perímetro do espaço, consistem em maços de cigarro Gift (que custa quatro reais), água (dois reais), latão de cerveja (cinco reais), churrasquinhos (três reais) e salgadinhos e amendoins (que variam de um a dois reais). Todas estas compras são feitas em dois equipamentos: i) uma barraca fixa, que vende

todos os itens citados; ii) uma tenda retrátil, onde são vendidos os churrasquinhos por um casal que obtém o equipamento emprestado através de Oberdan, e que funciona até o começo das batalhas. De toda forma, poucas pessoas compram esses itens. Alguns já trazem suas próprias bebidas de casa ou elas são compradas em supermercados próximos, como cachaça e vinho. Por diversas vezes, quando frequentei a roda, fui abordado pelos presentes que me perguntavam se eu havia trazido cigarro ou alguma bebida que pudesse compartilhar.

Apesar da roda não possuir uma premiação em dinheiro, veremos, mais a frente neste capítulo, que existem outros símbolos que circulam e que funcionam no sentido de serem diferenciadores morais, como as categorias “bom batalhador” e “batalhador ruim”. Além da premiação em dinheiro, há também o vislumbre entre transpassar o campo do amadorismo e tornar-se um rapper profissional, seja através dos eventos patrocinados pelo governo (como a Liga das Rodas Culturais), seja através de vídeos postados no YouTube, Instagram ou Facebook, que possuem o potencial de se tornar virais. Um caso que mostra a materialidade do viral é o de Jhony MC e Orochi. Após um duelo final na Batalha do Tanque em São Gonçalo ter sido filmada e alcançado a marca de mais de cinco milhões de visualizações no YouTube em 2015, estes dois rappers conseguiram tornar-se profissionais, garantindo contrato com gravadoras famosas no hip hop brasileiro (como a Pinneapple) e vídeos de músicas autorais que estão na casa do milhão em acessos.

Não é incomum ver alguns rapazes que vendem comida (como biscoitos, por exemplo) nos trens participando das rodas ‘prévias’, que acontecem antes da ‘roda oficial’ começar. As pessoas se juntam próximas à grade que limita fisicamente o Viaduto, e fazem uma roda para “treinar” algumas rimas. A batida geralmente vem de algum celular ou de uma pequena caixa de som portátil.

As pessoas que participam da roda são majoritariamente homens, negros, jovens (de 21 a 30 anos) e que estão concluindo ou já concluíram o ensino médio, e em sua maioria não possuem emprego formal, e vivem de pequenos “bicos” como vender guloseimas no trem ou fazer algum tipo de rima improvisada no trem e no metrô, como é o caso do MC Estudante e de Magro MC – além de outros. O quantitativo da roda é muito volátil. Já

particpei de rodas que haviam cinco pessoas, e de outras que haviam 50. As condições climáticas interferem na frequência. Em certa ocasião, num dia chuvoso de pouco público, Oberdan celebrou o fato de eu estar lá. Como o espaço é descampado, a chuva por vezes pode ser lateral, fazendo com que o vento não dê trégua. Além disso, quando as chuvas são mais pesadas, o local alaga. Eventos já foram cancelados por conta disso. Um dos dias mais marcantes para Oberdan foi quando o Samba Independente dos Bons Costumes, que atualmente se apresenta toda quinta- feira na Fundação Progresso, no bairro da Lapa, teve seu show cancelado e posteriormente reagendado em função das chuvas e do alagamento do local. Sobre a presença de artistas e coletivos de outras regiões da cidade que não da Zona Oeste, percebo que para Oberdan esses eventos constituem momentos marcantes, uma vez que expandem a rede de contatos do Espaço Cultural com outros coletivos culturais da cidade, além de legitimar a ação local. Outro momento significativo para Oberdan foi quando o festival de fanfarras Honk! Rio realizou um encontro de blocos de carnaval do Rio de Janeiro, São Paulo e Uruguai em novembro de 2019 no Viaduto.

O medo de ser assaltado também se faz presente. Por vezes pude ouvir alguns rapazes que se afastaram de seus objetos dizerem ‘tô dando mole’, e se aproximarem de novo de seus objetos de valor (sejam eles bicicletas, biscoitos para venda, mochilas). Uma vez, quando estava com um dos meus principais interlocutores, Wanderson, que tem 22 anos e mora nas proximidades da Vila Vintém, comentou comigo que tinha considerado ‘bonita e maneira’ uma bicicleta que estava presa à grade do Viaduto; no entanto, Wanderson logo se reprimiu dizendo que estava evitando ‘olhar muito’ para a bicicleta para que não pensassem que ele quisesse roubá-la. Num dos meus primeiros diálogos com ele, um dos temas acionados foi a relação entre classe e dinheiro. Wanderson afirma que “o dinheiro é o mal de tudo”; “o pobre tem que saber se virar, uma vez que ele não tem dinheiro para chamar alguém e pagar por um conserto quando algo quebra em casa”; “o pobre é muito sábio”. Neste mesmo diálogo com Wanderson, falamos sobre a possibilidade de fazer a prova de vestibular para a UERJ. No entanto, ele disse que “a prova é mais cara que a prova pra sargento, custa R\$95,00” e que “os trabalhos pagam muito mal”, sendo “a única opção pra gente que mora aqui é estudar”.

Pude perceber, ao longo das visitas, que o Espaço Cultural Viaduto de Realengo

funciona também como um ponto de encontro da juventude de Realengo e de bairros próximos, como acontece com a ReÚ de Realengo. Os participantes dessa reunião ficam mais distantes e geralmente não se envolvem na roda de rap. Seu local de encontro é fixo: semanalmente, no mesmo dia da roda, na extensão da grade de ferro oposta ao lugar onde a roda se configura.

Nessas rodas que acontecem antes do início das batalhas, os homens se unem e fazem também uma espécie de ‘treino’ ou ‘brincadeira’ de rimas. Não necessariamente as mesmas pessoas que ‘treinam’ anteriormente nesses círculos menores participam também das batalhas. Oberdan chega, prepara o local<sup>16</sup>, e finalmente o duelo começa. Wanderson diz que Oberdan prepara previamente o lugar. E acredito que isso é verdade. Todas as vezes que chego, o ‘palco’ (uma estrutura de pallet) e o equipamento de DJ já estão lá. A preparação final se dá com Oberdan colocando um projetor, que exibe imagens (por vezes fotos e vídeos) de performances anteriores<sup>17</sup>.

A batalha começa, e na ‘Sagrada Terça Feira Rap/Batalha de MCs’, o código geral é da ‘batalha de sangue’. As ‘batalhas do conhecimento’ (categoria mais geral) se diferem das chamadas ‘batalhas de sangue’; nas primeiras, o objetivo é versar sobre temas ligados à cultura, educação ou política; nas segundas, o foco principal é atacar o rival, com injúrias e ofensas (é, basicamente, ‘zoar o outro’). Oberdan funciona como DJ das batalhas. Ele sempre é auxiliado por um MC que tem a função de organizar as batalhas, chamar os competidores e captar as inscrições (que ficam anotadas num caderno). Nas vezes que fui ao espaço, pude ver pequenos shows solo ou em grupo de MCs<sup>18</sup> de diversas partes do Rio – e por vezes até de outros estados, como Minas Gerais –, de dupla e batalhas individuais. É escolhida uma entre duas estruturas de tempo possíveis para a batalha: 45 segundos ou 4 versos x 4 versos (mais conhecida como 4x4 – quatro por quatro). Na primeira, cada competidor dispõe de 45 segundos para rimar; na segunda, o batalhador dispõe de 4 versos para mandar as letras. O beat é sempre diferente de uma batalha para outra, e por vezes as

*16 Oberdan chega ao Espaço Cultural, abre o contêiner (que funciona como ponto de referência para os presentes), conecta o projetor – que lança imagens de dentro para fora do contêiner –, liga o seu laptop e um pequeno projetor de luz, e começa a colocar músicas. Com isso, as pessoas vão aos poucos percebendo que a roda está prestes a começar. O chamamento para que as pessoas se aproximem da roda é feito por Coelho, MC- apresentador da roda, que avisa pelo microfone que a batalha vai começar. Com isso, os presentes se dispõem em um semicírculo, que por vezes é chamado de arena, e os batalhadores duelam frente a frente.*

*17 Na maioria das vezes o MC apresentador já sabia o nome daquele que iria duelar. No entanto, já pude perceber que quando alguém era novo ou desconhecido, o apresentador perguntava: “Qual é o seu vulgo?”*

*18 Por todas as vezes que pude ver essas performances – individuais ou coletivas –, os artistas agradeciam bastante a Oberdan pela oportunidade de estar tocando no Viaduto de Realengo. Tudo indica que há uma intermediação entre as partes, e esse contato é feito diretamente com Oberdan. Além disso, já pude presenciar apresentações em que o próprio Oberdan participava, como uma vez em que ele tocou um cajón.*

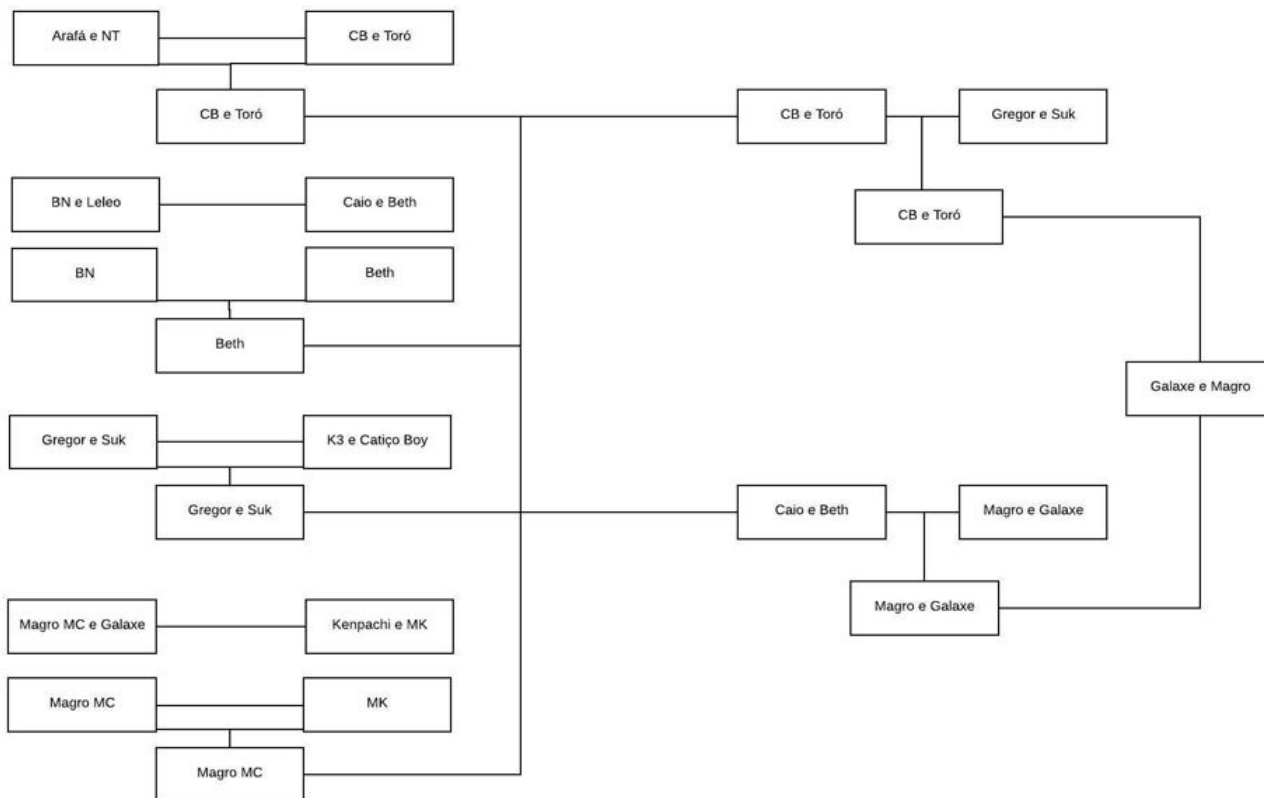
batidas escolhidas são de músicas de rap internacional e nacional (músicas e beats tidas como ‘clássicas’, como de Tupac ou Emicida, são comuns).

Sobre a disposição dos batalhadores, temos três possibilidades: i) *Double Three*: quando o número de pessoas inscritas para batalhar é ímpar, alguns duelos se dão entre três pessoas, simultaneamente. O microfone gira em um esquema de triângulo, e ao fim da batalha os presentes são chamados para votar. O mais votado entre os três passa para a próxima fase. Entre os dois restantes, escolhe-se somente um, e o terceiro é eliminado da disputa. ii) *Duplas*: as batalhas de duplas são as mais frequentes, e acontecem quando o número de inscritos é par. Nesse tipo de duelo, o confronto é direto, o chamado “x1” (um contra um). O quantitativo de batalhadores girava em torno de 10 a 16 pessoas. iii) *Duplas Casadas*: essas batalhas se dão entre dois competidores duelando contra dois batalhadores. O microfone gira em esquema de quadrado, e a duração desse tipo de batalha tende a ser maior que as outras.

O tempo das batalhas nunca é fixo, e é regido por um *feeling* do MC-apresentador. Se ele percebe que o duelo não vai render muitas rimas boas, essa batalha tende a ser mais rápida e com a cronometragem feita de maneira mais assertiva. O principal fator para essa análise – de que uma batalha será boa ou ruim – é pela percepção de que estamos diante de batalhadores competitivos ou desacreditados (frente ao público). Os duelos entre um batalhador “bom” e um “ruim” sempre tendiam para o primeiro, mesmo que o segundo tenha feito rimas boas. Dessa forma, podemos perceber que há uma construção de uma biografia do próprio batalhador, a partir do acionamento de elementos como a rememoração de triunfos em outras rodas ou de duelos marcantes. Por mais que um batalhador tenha perdido um duelo anteriormente, essa batalha é trazida ao momento presente a partir da categoria “batalha épica”. Assim, mesmo quando se perde, mas se perde duelando com rimas boas, o perdedor não sai moralmente deslegitimado.

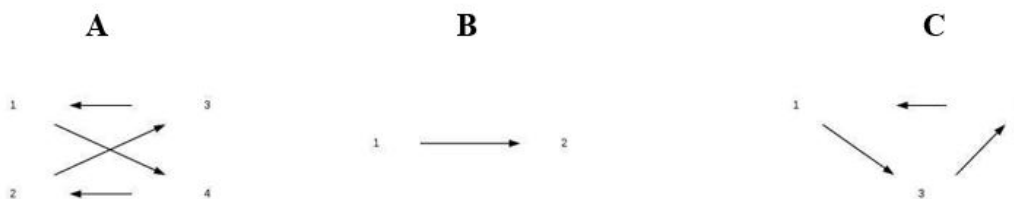
Vejamos abaixo um fluxograma de uma batalha de duplas:

**Figura 10 - Batalha etnografada no dia 23 de outubro de 2019. As batalhas entre BN/Leleo e Caio/Beth e Magro MC/Galaxe e Kenpachi/MK tiveram 3 rounds. No 3º round, as duplas escolhem apenas um MC para duelar nesta última disputa. O representante da dupla vencedora leva ambos até a próxima fase.**



Vejamos agora a forma como circula o microfone nas rodas:

**Figura 11 - No esquema A, vemos um exemplo de duplas casadas; em B, de duplas; e em C, de um *Double three*.**



A circulação do microfone é importante, pois quando se ganha o par ou ímpar – que é a forma que se define quem iniciará a disputa –, escolhe-se sempre o oponente para começar. Isso ratifica a ideia, confirmada também entre os batalhadores, de que é sempre melhor “responder do que atacar”. Quando um MC começa o duelo, ele está numa posição de ataque; em seguida, o MC oponente está em posição de resposta, e não necessariamente de “defesa”. A ideia da disputa é que os dois se ataquem, e nas rodas de rap podemos trazer uma noção similar à da luta ou de esporte de “ataque x defesa”, uma vez que a categoria “defesa” é acionada somente em momentos para diminuir o oponente,

por exemplo: “o MC tal não está batalhando/atacando, está só se defendendo!” Algo similar ocorre em outros esportes como o boxe ou o futebol, onde “só se defender” é por vezes visto como uma postura covarde ou inferior se comparada à de ataque.

Nas batalhas de duplas casadas (do esquema A), já pude presenciar que outra regra se configura: o MC na posição 1 não deve atacar e injuriar somente o MC 4, mas o de número 3 também. Duelos “pessoais” – de um contra um – em batalhas de duplas não são bem vistos, e geralmente o MC que o faz é chamado à atenção pelo MC-apresentador ou pelo público.

Ao fim do primeiro round, há uma outra regra: “quem perdeu começa”. Caso o MC ou a dupla vencedora do primeiro round vença novamente o segundo round, a disputa se encerra por 2x0. Se houver um empate em 1x1, então há um terceiro round para desempate. Por poucas vezes vi algum debate sobre a possibilidade de uma quarta rodada. Essas situações se deram de maneira muito específica, quando o terceiro round fora muito equilibrado. De qualquer forma, nunca vi um quarto round nas batalhas. Todas as disputas eram avaliadas pelo público, através do grito de ‘uou’. Essa é a principal forma de mensuração das batalhas. Por vezes, pude perceber que os apresentadores lembravam aos participantes de outra regra: quem votou em um MC (ou dupla) não pode votar no outro (ou na outra).

Apesar de a avaliação sonora constituir a regra geral para definir uma vitória ou derrota, pude presenciar, em determinada vez, quando um MC-apresentador afirmou que “o que vale para julgar quem venceu é a quantidade de pessoas gritando, e não o tom”. Ou seja, não se avalia um vencedor somente pelo barulho que o público faz, mas também pela quantidade de pessoas envolvidas nesse “fazer barulho”. Se tivermos, por exemplo, três pessoas do público que votaram no primeiro MC, e dez do público que votaram no segundo, e essas primeiras gritarem mais forte ‘uou’ que as outras, esse MC-apresentador em específico daria a vitória para o segundo. Isso ocorre também porque as pessoas ficavam muito próximas da roda, e os apresentadores conseguiam ver bem de perto a quantidade de pessoas apoiando um determinado batalhador. Se tivéssemos em uma roda maior, acredito que essa regra não seria aplicada com tanto critério.



Caso uma batalha fique empatada no critério “barulho”, há outra forma de avaliação que os MCs-apresentadores chamam de *pedir mão* ou de “diferença visual”. O público é convidado a levantar a mão para direcionar o seu voto quando o MC-apresentador diz: “Quem gostou das rimas do MC 1 levanta a mão por favor; quem gostou das rimas do MC 2 levanta a mão por favor”. Com isso, a regra do voto único se apresenta de forma mais intensa, e os apresentadores por vezes chamavam a atenção do público. Tudo isso colabora, de acordo com os apresentadores, para uma “disputa imparcial e justa”. Caso haja um empate nessa contagem de mão, no terceiro round, por exemplo, o MC-apresentador pede ao público que levantem a mão de novo, até que haja um desempate. Em nenhuma ocasião pude ver um empate nessa modalidade de mão. De toda forma, quando uma batalha é vencida por pouco nesse critério de desempate, o público geralmente se sente um pouco frustrado, ainda mais se as batalhas tiverem sido boas. Pude perceber que quando os presentes se envolvem no duelo e o consideram de qualidade, há uma expectativa para que ocorra o terceiro round e, quem sabe, uma quarta rodada (por mais que nunca tenha visto esta última).

## Movimento hip hop

Já vimos anteriormente que o hip hop possui ligações raciais e sociais marcadas, e possui filiações com um tipo de fazer política outro que não o da representação partidária.

A música está no mundo, e falar sobre ela é falar sobre um tempo e lugar específicos. Além de carregar significados, a música também produz significado. E, entre os muitos gêneros que marcam nosso tempo, o rap se destaca como aquele que mais questiona seu lugar social. Por um lado, briga por espaço no mercado fonográfico, por outro, é uma música que quer ser mais do que apenas isso: é um *movimento*, um estilo de vida, quer mudar o mundo (TEPERMAN, 2015, p.9, grifo meu).

A noção de *movimento* associa o hip hop a uma expressão cultural, que estaria para além das fronteiras da música. Seria um modo de agir, de se vestir, de falar, de se posicionar no mundo. No entanto, desde o seu surgimento, há um tipo específico de se fazer política no movimento. E essa forma está sempre numa relação tensionada entre dinheiro e discurso social. É como se houvesse uma espécie de pêndulo, um gradiente, que faz com que o artista, o quanto mais adquire bens e recursos, vá se afastando das ‘suas raízes’ e da sua ‘verdade’. A raiz, a sua verdade, estaria ligada às suas origens sociais, que são, majoritariamente, periféricas e negras. Dessa forma, ao passo em que o rapper

ganha dinheiro, ele ‘deixa de ser verdadeiro’, de representar sua comunidade, de ter uma ‘postura ou uma atitude de raiz’<sup>19</sup>. Essa experiência seria uma espécie de contradição em si, uma vez que o rap é uma cultura de rua e também é um valioso produto de mercado (TEPERMAN, 2015).

Teperman analisa a forma como o grupo Racionais funciona como uma espécie de mito de origem para reificar essa dicotomia entre ganhar dinheiro e ser da periferia. Se no final dos anos 1990 e começo dos anos 2000 os Racionais não assinavam contrato com grandes gravadoras, recusavam-se a participar de programas de televisão ao vivo e a noção de raça aparecia como uma categoria subordinada à classe (TEPERMAN, 2015), o momento de virada na relação artista-dinheiro vem com os rappers da nova escola, representados, sobretudo, na figura de Emicida.

Emicida criou uma empresa chamada Laboratório Fantasma em 2008, a sua gravadora independente, e que também vende vestuário. Associado a uma forte ideia de empreendedorismo, Emicida iniciou a Laboratório Fantasma com seu irmão Evandro Fioti. Os dois, em sua casa na periferia da Zona Norte de São Paulo, venderam cerca de 3 mil cópias pelo valor de 2 reais cada no ano de 2009 com a mixtape de Emicida “*Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe*”. Todos os discos foram feitos manualmente por Emicida e Fioti. Teperman (2015) afirma que essa nova forma de fazer negócio é uma marca característica da atual geração de rappers, onde os mesmos possuem uma relação descomplexada com a ideia de mercado, com a autopromoção e com a grande mídia.

Quando entrevistei um dos produtores da Bloco Sete, ele mesmo disse que a sua empresa ‘vende *lifestyle*’. A Bloco Sete e a Pirâmide Perdida<sup>20</sup> também se encaixam no modelo de empreendedorismo negro elaborado por Emicida, de ser gerido majoritariamente por pessoas negras, de ter, aos poucos, ascendido socialmente, e de ser uma gravadora independente. Para além de gravar discos, o *lifestyle* que é vendido pela Bloco Sete e

---

<sup>19</sup> Sobre este tensionamento, podemos pensar à luz da noção de poluição do espaço sagrado do candomblé proposta por Baptista (2007)

<sup>20</sup> Durante essa conversa, o produtor me explicou que a Bloco Sete e a Pirâmide Perdida são empresas irmãs. Elas são geridas por pessoas próximas umas das outras, e surgiram no mesmo contexto. Mas a Bloco Sete gere a carreira dos artistas da gravadora Pirâmide Perdida. Assim, a Bloco Sete seria aquela que ‘vende *lifestyle*’. A diferença entre a empresa de Emicida e as duas últimas é que a primeira concentra as funções de gravadora e marca de roupa.

pela Pirâmide Perdida está concentrado sobretudo num vocabulário específico<sup>21</sup>, utilizado pelos amigos, cantores e produtores das empresas. Essa linguagem do rap transcendeu os limites desse grupo específico através das músicas gravadas pelos artistas da Pirâmide Perdida<sup>22</sup>, e fazem parte, até o momento, do linguajar de rodas como a de Realengo ou da PUC.

---

*21 A gramática utilizada pelos cantores BK, Bril, Akira Presidente, Sain, Luccas Carlos e outros se localiza geograficamente nos bairros do Catete, Largo do Machado e Glória (chamados de KLG) na Zona Sul do Rio de Janeiro, e tem como influência a gualin do TTK, que seria uma forma de expressão que tem como objetivo ressignificar a linguagem formal através do reordenamento das sílabas. Assim, a palavra 'música' seria falada como 'casimú' nesta língua do Catete.*

*22 A junção de rappers num mesmo selo de gravadora independente tem sido chamada de 'banca', sendo a Pirâmide Perdida uma das maiores nesse gênero no Brasil.*

## Do Sangue ao Conhecimento

As batalhas falavam merda, eu fiz a do conhecimento (MC MARECHAL, Griot. Single, 2011).

Minha etnografia possui semelhanças e diferenças com a realizada por Ricardo Teperman sobre as batalhas de freestyle do Metrô Santa Cruz em São Paulo. A primeira delas é em relação ao número de pessoas que frequentavam o espaço. Na etnografia de Teperman a roda acontecia sempre aos sábados e contava em média com 50 pessoas; em Realengo o número de pessoas era mais baixo. Nos dias em que o número de pessoas era maior, chegava à média percebida pelo antropólogo paulista.

Um outro aspecto que aproxima nossas pesquisas é à fluidez do público. Teperman afirma que “nem todos comparecem semanalmente, havendo sempre novas pessoas e outras que deixam de frequentar. Não sendo um grupo fechado, nem por isso deixa de se constituir e alimentar um imaginário compartilhado” (TEPERMAN, 2011). As pessoas que constituíam o núcleo mais frequente em Realengo eram os MCs, Oberdan e Coelho. Excetuando essas pessoas, a alternância do público parece ser uma característica marcante das rodas de Santa Cruz e de Realengo.

Ambas as rodas são do tipo ‘sangue’, em que o objetivo principal é zoar o adversário, utilizando-se por vezes de injúrias intensas, marcadas por um traço característico: o escárnio. A primeira forma de constituir a zoação se dá pelos aspectos fisionômicos do oponente. Falar sobre a roupa, o cabelo, um aspecto particular do corpo do outro, se constitui como lei. Além disso, quando os oponentes se conhecem – seja de forma mais profunda, como amigos, ou de forma mais superficial, como oponentes de batalhas ou colegas –, era comum falar sobre uma ocasião que ambos compartilham, em que uma das partes foi zoada. Os eventos que constituem esse tipo específico de zoação (ou gastação, como eu ouvia com mais frequência) possuem variações: certa vez vi um MC contando uma história em que o oponente – que era seu amigo – foi assaltado; o outro MC rebateu dizendo que seu rival não era um ‘bom amigo’ por não ter ajudado o mesmo nesse assalto. As rimas que são as mais celebradas, as *rimas boas*, são aquelas construídas a partir de conexões improváveis, em que o público não espera; ou de situações “internas” aos participantes, uma vez que as batalhas muitas vezes se dão entre amigos próximos, e essas gastações são acionadas para

remontar situações vividas, que apenas uma parcela dos espectadores sabe. Uma vez que essa situação é remontada e performada na forma de rima, os espectadores que percebem essa “rima interna” e se reconhecem naquela situação específica relatada comemoram bastante. Conexões celebradas também são aquelas que citam personagens de filmes famosos, desenhos animados, séries e animes (este último representado majoritariamente por *Naruto*, que influenciou muitas rimas). Conversando com Wanderson uma vez, ele me contou de forma empolgada o quanto que a série *Naruto* era interessante, me dizendo que eu deveria ver logo.

A *rima ruim, decorada, muleta, roubada*, segue o caminho inverso da rima boa. Nesse tipo de construção lírica, os MCs acionam versos já criados por outros MCs em outras rodas, ou até mesmo por artistas já consagrados. Também não é incomum que a acusação de estar utilizando uma rima decorada se dê no ataque ou na resposta de um dos MCs, em que o próprio verso é constituído por uma denúncia de que o oponente teria visto uma batalha e se apropriado de uma rima<sup>23</sup>. Isso nos remete a um problema central das rodas de freestyle – e de uma acusação mais estrutural no mundo do rap – que é a falta de criatividade e autenticidade das rimas. Esse tipo de prática possui o nome de *ghostwriting*. O ato de realizar o *ghostwriting* é quando um artista escreve uma rima ou uma música para outro artista e esse não é creditado por aquele verso, seja economicamente, seja na ficha técnica de uma canção ou álbum. Sobre esse assunto, o famoso rapper Kendrick Lamar dedicou um verso em sua música *King Kunta* de seu celebrado álbum *To Pimp a Butterfly*: “*I can dig rappin’/ but a rapper with a ghostwriter? / What the fuck happened? (Oh no!)*”<sup>24</sup>. Dessa forma, seja no universo do freestyle e do improviso ou nas músicas gravadas em estúdio por rappers famosos, não ser autêntico nas letras constitui-se como um forte fator deslegitimador da moral do artista. De toda forma, a parte acusada de ter roubado uma rima nunca reconhece que de fato teria se apropriado de um verso de outrém, o que cria um jogo de acusações, em algumas batalhas, de que um ou outro teria roubado uma rima de um terceiro. Além disso, a acusação de que o outro teria roubado uma rima é utilizado como arsenal lírico de autoelogio, criando uma dicotomia: “minha rima é boa, é autêntica” versus

23 Por vezes uma rima decorada é disfarçada de uma rima boa para atacar uma outra rima que seria decorada. Um exemplo que via era: “Não vem de rima decorada/Que aqui é rima improvisada”.

24 Sobre a polêmica envolvendo a acusação de Kendrick Lamar a despeito de rappers famosos se utilizarem da técnica de *ghostwriting*, ver o caso envolvendo Meek Mill e Drake, logo após o lançamento da música de Lamar. Drake and Meek Mill: A timeline of their ghostwriting feud. Disponível em: <<http://www.mtv.com/news/2224700/drake-meek-mill-ghostwriter-beef-timeline/>>. Acesso em 20 nov. 2019.

“sua rima é ruim, é decorada”. Teperman (2015) reforça esse argumento: “É típico das letras de rap, e de duelos de improviso em geral, mesclar passagens de auto engrandecimento com ataques ao outro” (p.15).

O hip hop possui cinco elementos, de acordo com Teperman (2015): MC, DJ, *break dance*, grafite e conhecimento. É sobre este último e quinto elemento que iremos tratar, uma vez que a sua relação com o nome ‘Batalha do Conhecimento’ não é acidental. Em 1977 esse quinto elemento do universo hip hop ainda não existia formalmente. As festas realizadas no Bronx com os *sound systems* envolviam os quatro primeiros aspectos do hip hop. Um dos pioneiros do gênero musical, Afrika Bambaataa, criou no final dos anos 1970 a chamada Zulu Nation, que foi o primeiro coletivo organizado do hip hop, originário do Bronx. Teperman diz que “Bambaata passou a defender a existência de um “quinto elemento” na cultura hip hop: o conhecimento” (ibid). Dessa forma, há um sentido de aliar festa/zuação com um cunho de envolvimento político, acionado a partir dessa categoria conhecimento. O ‘conhecimento’ ativado aqui é de tipo específico: está associado a uma denúncia das violências sofridas pelo povo negro e periférico, com a articulação de temáticas que não são necessariamente ativadas nas rodas de tipo sangue.

Nesse sentido, é preciso considerar um aspecto crucial dessa manifestação: sua ligação com as lutas do chamado movimento negro. Se a partir do fim dos anos 1980 o rap tendeu a se politizar, particularmente no que diz respeito às várias e perversas formas da desigualdade social e racial, nos anos anteriores as letras de rap não tratavam especialmente desses temas. Nem por isso o gênero deixava de ser um forte estruturador de movimentos pela valorização da identidade negra: a música, a dança, o estilo de se vestir são por si só produtores de significado [...] O rap tem a particularidade de ser um dos principais a discutir, por meios das letras e também pelo discurso dos artistas, temas como preconceito, violência e segregação racial e seus efeitos devastadores na sociedade, como a violência urbana. A partir dos anos 1980, muitos rappers passaram a escrever letras que alimentavam o que Afrika Bambaata a chamava de “quinto elemento”: o conhecimento. (TEPERMAN, p.27, 2015).

Antes de abordarmos de fato o conteúdo e estrutura das batalhas do conhecimento, precisamos contar um pouco sobre a trajetória de seu fundador: MC Marechal. Rodrigo Vieira, *vulgo* Marechal, nasceu na cidade de Niterói em 1981. A geração dos rappers nascido nos anos 1980 no Brasil faz parte da chamada *velha escola*, caracterizada por aqueles que foram os responsáveis por trazer o gênero musical aos ouvidos brasileiros. Somados a Marechal, temos figuras como Marcelo D2, Thaíde, Mano Brown – e todos os integrantes

dos Racionais –, B Negão, Black Alien, Negra Li, Dina Di, Sabotagem, RZO, entre outros. A definição de velha escola é complexa, e envolve aspectos que não somente aqueles ligados à cronologia do estilo musical. Podemos encontrar noções como as ‘ligações com as raízes’ do hip hop – e aqui entraria o fato de ser uma música de protesto desde o princípio –, a preferência pelo *boom bap*, a negação do contato com a indústria mainstream fonográfica<sup>25</sup>, entre outros elementos<sup>26</sup>.

O termo *nova escola* aciona semanticamente o seu oposto, que seria a *velha escola*. Essa nova escola seria formada por rappers nascidos em meados e final dos anos 1990<sup>27</sup>, e tem como expoentes Tássia Reis, Karol Conka, Djonga, BK, Diomedes Chinaski, Baco Exu do Blues, Rincon Sapiência, Flora Matos, Drik Barbosa, Don L, entre outros. A escolha desses rappers funciona aqui como exemplificação das escolas, e existem diversos outros artistas que não entraram nessa lista. O que é interessante perceber, comparando a velha escola com a nova escola, é que na última temos uma presença maior de mulheres e rappers de outros estados do Brasil – além de Rio de Janeiro e São Paulo<sup>28</sup>.

Marechal iniciou sua carreira artística em batalhas de sangue pelo Rio de Janeiro, no final dos anos 1990. Com um *flow*<sup>29</sup> rápido, agressivo e sarcástico, o rapper foi ganhando destaque ao passo que acumulava vitórias nos duelos. Sua ascensão, ou seja, sua passagem do amadorismo das batalhas para a profissionalização da música feita em estúdio, se deu quando Marechal integrou o grupo niteroiense ‘Quinto Andar’, em 1999<sup>30</sup>. O fato interessante e pioneiro é que Marechal, De Leve, DJ Castro e Shawlin utilizavam rimas sarcásticas e de gastação, que eram mais comuns de serem vistas nas rodas de sangue. Desta forma, a verve cômica de De Leve e Marechal sempre se fizeram presentes nas letras. O que é importante destacar é que o fato dos compositores se utilizarem de uma vertente mais cômica não fazia com que os mesmos deixassem de compor rimas críticas, como em “Melô da Propaganda” e “Rap do Calote”. A forma de fazer discurso político era uma que utilizava da combinação gastação e denúncia. O grupo durou até 2005, quando os

<sup>25</sup> Um exemplo típico desse movimento são os Racionais, que sempre recusaram aparecer em programas da Rede Globo, com a premissa de que ‘se venderiam’ se o fizessem.

<sup>26</sup> Para uma definição mais completa dos aspectos da velha escola e da nova escola do rap, ver Teperman, 2015.

<sup>27</sup> Há ressalvas quanto essa categorização utilizada somente a partir da perspectiva temporal. Figuras como Emicida e Criolo, nascidos nos anos 1980, fazem parte da nova escola do rap brasileiro.

<sup>28</sup> Há um termo nativo na cena do rap e do hip hop brasileiro para esse movimento de artistas de estados que não sejam Rio de Janeiro e São Paulo que é “estar no mapa”.

<sup>29</sup> O termo pode ser traduzido como “fluidez”. É a forma como o rapper encaixa as palavras na batida. Ter um flow bom ou ruim é vital para definir se um rapper é talentoso ou não.

<sup>30</sup> Para saber mais sobre a história de um dos fundadores do grupo Quinto Andar, o rapper De Leve, ler NEIVA, 2012.

integrantes decidiram se separar e seguir carreira solo.

A carreira de Marechal foi catapultada a partir de uma rixa pessoal estabelecida com o rapper paulista Cabal<sup>31</sup>. Após Marechal ter lançado a música “Sua Mina Ouve meu Rap” em 2005 – que não cita nominalmente a figura de Cabal, mas que era uma provocação ao mesmo –, a disputa entre o rappers paulista e carioca se tornou uma das mais marcantes do gênero no Brasil. Após o lançamento da música de Marechal, Cabal compôs “Foda-se Dichinelo (resposta ao MC Marechal)” em 2006. Marechal respondeu no mesmo ano com “Vai Tomar no Cu, Cabal”. Esse tipo de disputa moral e pública entre rappers que se utiliza da música é chamada de *diss*, que vem do inglês *dissatisfaction*. Muito comum nos anos 1980 e 1990 nos Estados Unidos, tendo seu auge na disputa entre Notorius B.I.G. e Tupac Shakur, a *diss track* tem por objetivo ofender verbalmente um coletivo de músicos ou um artista em específico. Poderíamos dizer que é uma transposição literal do *ethos* da *gastação*<sup>32</sup>, presente nas rimas de sangue, para dentro do estúdio de gravação. Podemos pensar a *diss*, assim como as rodas de rap, como formas estratégicas de performance da violência, oferecendo um “lugar seguro” para que disputas possam ser colocadas. Além disso, esse tipo de canção faz com que os artistas se coloquem ou se mantenham em evidência. Um exemplo disso é “Sulicídio” (2016), de Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski. Os dois rappers nordestinos, de Salvador e Recife, respectivamente, lançaram essa *diss* como uma espécie de manifesto contra a “falta de atenção/visibilidade” que o público consumidor de rap e as gravadoras teriam a respeito do hip hop produzido em outras regiões que não sejam São Paulo ou Rio de Janeiro<sup>33</sup>. De toda maneira, Baco e Diomedes fizeram de Sulicídio um instrumento para performar uma crítica e, além disso, se tornaram mais conhecidos pelo Brasil afora.

Mesmo pelo fato de Marechal ser uma figura importante na história do rap no Brasil, ele nunca lançou um disco solo, apesar de prometé-lo desde 2008. Seus trabalhos desde a saída do Quinto Andar se resumem a singles esporádicos. Apesar de ter se tornado famoso a partir de rixas com Cabal, Marechal abandonou essa disputa, e em 2007 lançou um single chamado “Espírito Independente”. Nessa música, aciona um discurso sobre produzir um rap real, de verdade, vinculado a um suposto compromisso que o rap e o hip hop

31 O rapper Cabal também se envolveu em uma disputa semelhante com Emicida. Sobre esse assunto, ver TEPERMAN, 2011

32 Agradeço os comentários de Maria Elvira Dias-Benitez que foram fundamentais para a construção dessa análise.

33 Essa mesma falta de visibilidade também foi acionada pelos MCs da roda de Realengo com os quais conversei.



teriam com sua vertente política. Nessa vinculação, Marechal criou em 2007 a Batalha do Conhecimento (BC) que define como: “Uma batalha onde temas são sugeridos pelo público, sendo que o critério maior para escolha do vencedor é a criatividade, não aquele lance de um denegrir o outro”<sup>34</sup>.

A estrutura da BC é distinta das batalhas do tipo sangue. Nas primeiras, há uma temática específica a ser desenvolvida. Os duelos ocorrem da seguinte forma<sup>35</sup>: são escolhidos 4 cabeças de chave pela produção do evento e outros 12 são sorteados na hora, compondo assim 16 MCs. Eles duelam em batalhas de um contra um, e vão disputando até chegarem à batalha final. No caso da BC organizada por Marechal, há sempre um palco. Nessa estrutura, é colocado um cavalete com um bloco de papel A3, onde o público é incentivado a propor alguns temas. No entanto, as palavras-chave acionadas aqui não são as mesmas das batalhas de sangue. Nas BCs é terminantemente proibido humilhar ou ofender o outro. Sendo assim, o MC-apresentador não escolhe, de forma deliberada, alguma palavra proposta pelo público que possa gerar algum tipo de ofensa. Uma vez participei de uma BC que foi realizada na PUC/RJ, a Batalha da PUC. Essa batalha era uma edição das seletivas das Rodas Culturais do Estado do Rio. No início de um dos duelos, um dos MCs começou a insultar a sua oponente, onde o primeiro foi rapidamente reprimido pelo MC-apresentador, que disse: “Aqui é conhecimento!”.

Outro aspecto diferenciador das BCs é que nelas há uma premiação em dinheiro em jogo. Na batalha da PUC, na edição a qual estive presente, o vencedor ganharia R\$350,00. Já na BC organizada por Marechal, a premiação chega ao valor de 5 mil reais. Tenho a impressão de que isso torna a disputa mais tensionada por dois motivos que pude perceber no meu trabalho de campo comparativo sobre esses dois tipos de duelo: i) na roda de Realengo, as estruturas escolhidas para marcar o tempo de rima do adversário são no estilo ‘4x4’ (4 versos x 4 versos) e 45 segundos para cada. No entanto, nenhuma das duas estruturas é seguida à risca. Ou seja, sempre alguém rimava mais que quatro versos ou passava dos 45 segundos. Já na BC e na roda da PUC, há somente um estilo: o de 45 segundos, e que é assertivamente cronometrado; ii) em nenhuma das vinte visitas que

---

<sup>34</sup> “Batalha do Conhecimento: o Rap como Auxílio Educacional”.

<sup>35</sup> Essa descrição é feita a partir de duas Batalhas do Conhecimento etnografadas por mim, em 2015 e em 2019, realizadas no Museu de Arte do Rio (MAR) e no Campo de Santana (Centro do Rio) respectivamente. A final de 2015 se deu entre Estudante e Vidal, na qual Estudante sagrou-se campeão. Sobre a estrutura e composição das batalhas, baseio-me na etnografia mais recente.

fiz a Realengo pude presenciar algum tipo de desavença entre os competidores – muito pelo contrário. No evento que fui à PUC, no duelo final entre Thorment e Biel, o primeiro sagrou-se campeão. Os apoiadores do segundo começaram a vaiar o vencedor. Assim que as vaias se iniciaram, Tom Camelo – componente do grupo Original Dharma, que havia se apresentado naquela noite – pegou o microfone e disse que “era um absurdo ouvir vaia no movimento, num evento com um público que não está acostumado [com o hip hop]”. Após essa fala, Thorment ratificou Camelo, dizendo que “quem o vaiou tem inveja e queria estar no seu lugar”.

As disputas nas BCs e nas rodas estaduais são de fato mais tensionadas. Talvez por envolverem alguma quantia em dinheiro; talvez por agregarem um número maior de pessoas, e com isso um fã clube também mais exaltado. As razões ainda são incertas para mim. Mas o que podemos tirar desses eventos é que, durante meu trabalho de campo, pude perceber que um dos conceitos principais ativados é sobre um *ser verdadeiro, real*, estar *ligado às raízes* do movimento hip hop; em todo momento, a *verdade* é acionada como objeto de diferenciação e autopromoção.

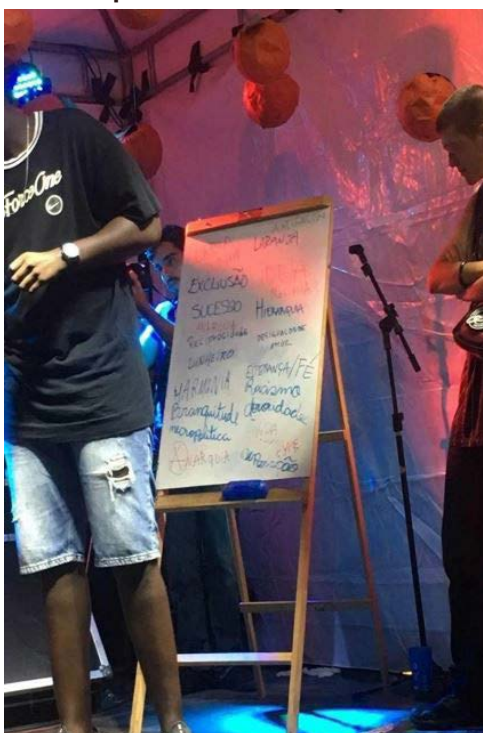
É interessante observar, a partir da fala de Marechal, que as batalhas de sangue e de conhecimento são colocadas em lugares opostos, como se somente houvesse conhecimento no tipo de duelo organizado por ele. Isso nos leva a pensar nos conteúdos dos conceitos de *conhecimento e criatividade* que estão em jogo. Fazer uma rima zoando o outro e se utilizando do escárnio seria, na perspectiva de Marechal, uma rima “de merda” (como colocado em sua música ‘Griot’) ou sem criatividade.

Em novembro, em uma das minhas idas à roda de Realengo, pude presenciar a gravação de uma equipe da TV Record, que estava acompanhando o trabalho do MC Estudante. Ele havia postado em seu Instagram que estaria mais tarde na Roda de Realengo realizando uma gravação com a rede de televisão. A primeira vez que vi Estudante batalhar foi numa edição da Batalha do Conhecimento em 2015, quando ele subiu ao palco com uma camisa do Colégio Elite, que é conhecido na Zona Oeste como uma forte instituição preparatória para concursos militares. Seu vulgo, Estudante, vem do fato dele acionar temáticas relacionadas aos estudos escolares (como fórmulas químicas, matemáticas ou

assuntos sobre história e geografia) em suas rimas, além de performar suas primeiras batalhas com a camisa de sua escola. O primeiro dia em que vi Estudante na Roda de Realengo foi em meados de julho. Sua presença sempre causa algum tipo de surpresa: “Ih, olha ali o Estudante!”. Criado em Realengo, ele moldou seu flow nas rodas da GDS e do Viaduto. Fica evidente o quanto é uma espécie de um “Super MC” entre os outros. Acompanhado de sua namorada e um amigo, ambos filmavam sempre quando Estudante ia duelar; sua companheira era responsável pela iluminação (através do celular), e seu amigo pela filmagem (com uma câmera semiprofissional que possuía um microfone de lapela acoplado).

Voltando ao dia da gravação da TV Record, pude perceber que o público naquele dia era significativamente maior que de costume. Em determinado momento, antes das batalhas começarem, a Record começou a gravação. A matéria, neste momento, consistia em Estudante realizar um freestyle com os participantes, interagindo com os mesmos. Muitas pessoas tentavam aparecer para a câmera, e pareciam mais empolgadas que de costume. Ao fim da gravação, momento em que a roda começaria, muitas pessoas se dispersaram do local onde ocorreriam as batalhas, diminuindo pela metade. Essa insatisfação foi ativada por um dos MCs que iria duelar naquela noite, dizendo que “as pessoas só querem saber de hip hop quando existem câmeras” e que as mesmas deveriam continuar na roda para participar da mesma. Não deu certo. As pessoas continuaram distantes, e a roda se iniciou. Nesse mesmo dia, ao final da performance de Estudante, pude presenciar a primeira (e única) cena de furto. Estudante havia deixado sua caixa de som, que usa para fazer rimas improvisadas no metrô e no trem, na lateral do contêiner do Espaço Cultural. Quando voltou ao local, a sua caixa não estava mais lá. Tentou avisar no microfone que o seu “equipamento de trabalho” havia sumido e pediu para aquele que o havia furtado que devolvesse, pois era a sua forma de ganhar dinheiro. A tentativa foi em vão, e Estudante saiu contrariado.

Figura 12 - O quadro temático da Batalha da PUC.



Fonte: Caio Barros, nov. 2019.

Figura 13 - O símbolo da Batalha do Conhecimento.



Fonte: Facebook, nov. 2019.

## “Mata essa cara no trap!”

Os beats escolhidos por mim eram na sua maioria do estilo boom bap; os escolhidos por Coelho eram no estilo trap. Para falarmos do *trap*, um gênero do hip hop, precisamos nos deslocar para a cidade de Atlanta, capital da Geórgia, localizada no sul dos Estados Unidos.

O trap possui uma relação muito próxima com a chamada EDM (*Electronic Dance Music*), um estilo dentro da música eletrônica mais mainstream e comercial. Outro sentido que podemos dar ao *trap* é deslocar o termo de uma categoria fixa – que seria a noção de “gênero musical” – para pensar alguns elementos da música trap. Ou seja, quando falamos de trap, falamos de estilos que compõem o trap, e que fazem com que uma música, por exemplo, seja entendida como trap, e não necessariamente um artista ou um grupo localizado especificamente<sup>36</sup>. Artistas de rap famosos como Kendrick Lamar, Drake e Kanye West já se utilizaram das ferramentas do trap para produzir suas canções.

Conseguimos identificar os elementos que compõem os sons do trap a partir da utilização de sintetizadores – sobretudo a Roland TR-808 – e tempos mais rápidos que no rap<sup>37</sup>, por exemplo, (tempos duplos ou triplos). Uma característica marcante do trap é que a batida é tocada, no geral, a 140 BPM (Batidas Por Minuto), enquanto o boom bap é tocado usualmente em 90 BPM. Ou seja, é o fato da batida do trap ser “mais rápida” que faz com que, na roda de rap de Realengo, o freestyle se torne um desafio ainda maior, pois é mais difícil “encaixar” as letras na levada.

Um dia Oberdan teve de sair rapidamente da roda e eu assumi o posto de DJ, percebi que os beats escolhidos por mim – de boom bap – não tinham tanto sucesso quanto as batidas escolhidas por Coelho – de trap. Ao passo em que Coelho selecionava um beat de trap e eu posteriormente selecionava um de boom bap, o público logo pedia: “Bota um beat de trap!”. Com isso, pude ver, ao longo do meu campo, que quando as batidas de trap selecionadas através do YouTube surgiam, logo os espectadores soltavam a rima interlúdio: “Mata esse cara no trap/Mata esse cara no trap/Mata esse cara no trap/Uouuouuuuuu!”.

Se formos traduzir literalmente a palavra *trap* para o português, encontraremos o termo *armadilha, cilada ou ratoeira*. E essa tradução se encaixa no sentido original, em inglês, do estilo musical. O trap surge num lugar “fora do mapa” no cenário do rap estadunidense, que é o Sul do país. Acoplado ao tipo de rap produzido nessa região, não era incomum ver os artistas serem descritos como oriundos do *Dirty South* (Sul Sujo), que

---

36 Temos, tantos nos EUA quanto no Brasil, artistas que só tocam trap. Mas estou interessado aqui em pensar categorias mais abrangentes do gênero musical, que não somente se localizam em uma artista, grupo ou figura específicos.

37 Podemos destacar outros aspectos que tornam o trap um gênero musical singular: os ritmos sincopados em meio tempo, as letras que abordam depressão, suicídio (que por vezes fazem o trap ser chamado de emo rap) e a queda e a ascensão, representadas no *American Dream*, dentro do sistema capitalista (KALUŽA, 2018).

era uma forma de caracterizar moralmente e geograficamente a maneira de fazer rap sulista do final dos anos 1990 (o trap) como um produto advindo de um contexto de ignorância, pobreza e sexualidade [em relação às letras], e de baixa qualidade (KALUŽA, 2018).

Entretanto, o trap não é só uma música. Ou, inversamente, o som não pode ser separado da prática de produção em que aparece originalmente: essas circunstâncias estão de alguma forma preservadas dentro da música. A palavra trap (na gíria da população afro-americana de Atlanta) significa um lugar, geralmente uma casa feita de madeira dos subúrbios devastados de Atlanta, onde drogas e outros negócios ilegais acontecem, e onde um certo estilo de vida é praticado (Adaso, 2017). O termo trap é apropriado porque é difícil de escapar desse estilo de vida no qual as pessoas estão presas (*entrapped*). Estúdios, onde a música trap apareceu pela primeira vez, eram geralmente um produto secundário do excedente de dinheiro vindo de atividades ilegais, enquanto boates, clubes de striptease e esquinas (*street-corners*) eram geralmente os lugares onde a música trap era consumida. A música trap estava, portanto, profundamente conectada com a comunidade subprivilegiada na qual o trap apareceu originalmente, e não descreveu nada além da realidade cruel em que essa música foi produzida (Carmichael, 2017). É por isso que a música trap é, muitas vezes, percebida como desprovida de significado mais profundo, promotora de comportamentos imorais, falando principalmente sobre dinheiro, drogas, mulheres, criminosos e outras histórias da vida “real”. Essa realidade é melhor descrita pelo estado de aprisionamento em uma determinada situação ou em certo modo de vida<sup>38</sup>. (KALUŽA, 2018, p.4, tradução minha).

Existem outros termos que variam de região para região nos Estados Unidos e que são semelhantes a uma *traphouse*. Podemos encontrar as palavras *crack house* ou *drughouse*. Um dos aspectos mais interessantes que vale destacar é a aplicação e utilização da palavra *trap* dentro do contexto social no qual ela surge. Estar numa *traphouse* é também estar *entrapped* (aprisionado, apanhado, capturado) num estilo de vida específico – o da criminalidade –, do qual é difícil de sair. Com isso, reforçamos o argumento de Kaluža e Teperman sobre a fabricação de um produto cultural – em nosso caso o hip hop e agora o trap – que também seria uma forma de apresentar perspectivas sobre o mundo. Além disso, as músicas de trap trabalham numa dualidade: ao passo em que se canta sobre a realidade de estar *entrapped*, também são acionados os elementos que poderiam ajudar o sujeito a sair dessa trap, que seriam a riqueza, a fama e o sucesso. Apesar de que adquirir esses últimos elementos pode fazer com que a pessoa esteja *entrapped* novamente, mas

---

<sup>38</sup> Do original: “However, trap is not just a sound. Or conversely, sound cannot be separated from the practice of production in which it originally appears: those circumstances are somehow preserved inside the sound. The word trap (in the slang of Atlanta’s African American population) signifies a place, usually a typical wooden house from Atlanta’s devastated suburbs, where drugs and other illegal businesses take place, and where a certain lifestyle is practiced (Adaso, 2017). The term trap is appropriate, because it is hard to escape out of such a life-style in which people are entrapped. Studios, where the trap sound first appears, were usually a side product of the surplus money of illegal activities, while local night-clubs, strip-clubs, and street-corners were usually places where trap music was consumed. Trap music was therefore deeply connected with the under privileged community in which it originally appeared and it described nothing but the cruel reality in which that music was produced (Carmichael, 2017). That is why trap music is, often perceived as devoid of deeper meaning, promoting immoral behavior, talking mostly about money, drugs, women, criminal and other stories of “real” life. This reality is best described by the state of entrapment in a certain situation or in a certain way of life”.

agora de outra perspectiva. E aqui nos lembramos da discussão feita anteriormente sobre a relação tensionada entre dinheiro e “ser real/verdadeiro/leal às suas origens”. O sujeito estaria agora preso numa vida de luxúria, vaidade e desconexão com o seu “Eu verdadeiro”. Tal relação foi abordada no álbum *To Pimp a Butterfly* de Kendrick Lamar (2015), cuja temática gira em torno da crítica à forma como a indústria fonográfica transforma os corpos negros em objetos e posteriormente os descarta quando não são mais capitalizáveis. Tal relação está subsumida na poesia que Kendrick recita, um pedaço a cada música, ao longo de seu álbum:

I remember you was conflicted, misusing your influence  
Sometimes I did the same, abusin' my power, full of resentment  
Resentment that turned into a deep depression  
Found myself screamin' in a hotel room I didn't wanna self-destruct  
The evils of Lucy were all around me So I went runnin' for answers  
...until I came home  
But that didn't stop survivor's guilt  
Goin' back and forth tryin' to convince myself the stripes I earned  
Or maybe how A-1 my foundation was  
But while my loved ones was fighting the continuous war back in the city, I was entering a new one  
A war that was based on apartheid and discrimination  
Made me wanna go back to the city and tell the homies what I learned  
The word was respect  
Just because you wore a different gang color than mines  
Doesn't mean I can't respect you as a black man  
Forgetting all the pain and hurt we caused each other in these streets  
If I respect you, we unify and stop the enemy from killing us  
But I don't know, I'm no mortal man, maybe I'm just another n\*gga (KENDRICK LAMAR, *Mortal Man*, *Top Dawg*, *Aftermath*, Interscope, 2015).

## **Botando o gênero na roda**

Antes de iniciar meu trabalho de campo, a questão do gênero se apresentou de uma forma consciente. Certa vez, ao acompanhar a roda da PUC, estava inserida neste evento uma edição do Slam das Minas. Antes de começar as batalhas, a idealizadora do projeto no Rio de Janeiro, a poetisa Letícia Brito, afirmou “o quanto o universo hip hop ainda era machista e precisava evoluir neste aspecto”.

Na roda cultural de Realengo a diferença numérica entre os gêneros é perceptível. A presença feminina não passava de 10%. Entre batalhadores, não chegava a 5%. Em uma roda de 50 pessoas, encontrava (no máximo) cinco mulheres, sendo uma ou duas batalhadoras. Além disso, pude perceber que outras mulheres compunham o público da roda. No entanto, elas sempre estavam acompanhadas de seus namorados. Somente na minha quinta visita que pude ver a primeira mulher que iria batalhar, a MC Sharon. A roda em que percebi o maior número de mulheres foi em meados de outubro, quando haviam nove espectadoras, sendo duas MCs. O movimento que eu fiz ao longo do meu trabalho de campo foi transformar um dado de campo (as poucas mulheres na roda) em uma pergunta (quais são as relações de gênero que circulam na roda?)

Algumas respostas foram aparecendo ao longo da etnografia. Comecei primeiramente questionando os homens sobre essa diferença numérica entre homens e mulheres. Oberdan me respondeu em uma ocasião dizendo que o universo hip hop é mais masculino e fez uma comparação com outros eventos do Espaço Cultural, dizendo que nas festas realizadas no viaduto a presença feminina é mais marcante. Outra resposta dada por Oberdan no começo da minha pesquisa se conecta de forma indireta com a noção de produção do gênero. Ao definir o processo de ocupação do espaço e o movimento de produção de sentido debaixo do viaduto (através do grafite, principalmente), Oberdan me disse que, por conta da baixa luminosidade e do espaço ser 'meio escondido', remetia a uma noção de caverna. Ele também demonstrou uma preocupação em tentar viabilizar um banheiro no local. Essa talvez seria, em sua perspectiva, uma justificativa para o baixo quórum feminino. Todos os homens, quando querem ir ao banheiro, utilizam um muro que fica atrás do contêiner do Espaço Cultural.

Vale lembrar que a ocupação do viaduto se deu muito por conta da ReÚ de Realengo, um encontro que une homens de todas as idades, em que a presença masculina é ainda mais marcante que na roda cultural. Essa associação de Oberdan entre a caverna e a ocupação do espaço remete a uma noção de território habitado pelo masculino e por produções de sentido masculinas. Entretanto, vale lembrar que o fluxo de pessoas no horário em que eu ia a Realengo (entre 19:00h e 20:00h) era bem alto. A estação de trem é uma das que mais desembarcam trabalhadores no trajeto Central x Santa Cruz, e muitos



deles passam pelo corredor em que está situado o Espaço Cultural.

Outro momento interessante em meu campo, que surgiu de forma espontânea, foi quando perguntei a um dos meus interlocutores (Wanderson) sobre a baixa frequência feminina. Fiz exatamente a mesma pergunta que havia feito a Oberdan. Wanderson me respondeu dizendo que o espaço era escondido, e que o fazia lembrar uma caverna. Por conta disso, ele considerava que pelo fato de ser escuro e oculto, as mulheres não frequentavam muito a roda. Interessante também observar que (assim como Oberdan) Wanderson também ativou outro evento como modelo comparativo para justificar a causalidade ou acidentalidade da presença feminina. Wanderson disse que na roda da GDS as mulheres são mais presentes, justamente por se tratar de um espaço aberto e iluminado.

Na roda de Realengo, a princípio, não existiam regras formais ou coisas que não podiam ser ditas. Somente na minha 13ª visita de campo o apresentador Coelho, ao pronunciar as regras de interdição da roda, foi interpelado por um MC que estava na plateia que disse: “Não pode ser viado!”. Coelho respondeu dizendo: “Isso não é proibido, até mesmo porque você está aqui”. O apresentador continuou, dizendo que o que não podia mesmo era não gritar/não fazer barulho/não passar ‘energia’ para os MCs. Essa ‘passagem de energia’ se dava majoritariamente pelo grito de ‘uou’ e pelo balançar das mãos, que deveriam ser sempre feitos antes de uma batalha começar e com o pronunciamento da rima interlúdio<sup>39</sup>, feita geralmente por um MC que já está em posição para duelar ou pelo apresentador.

Uma interdição que apareceu nesse mesmo dia e por duas vezes foi em relação ao termo ‘pederastia’, que remete a uma relação entre um homem e um menino. No artigo 235 do Código Penal Militar (Decreto-Lei nº 1001/69) encontramos a seguinte definição para o chamado ‘crime de pederastia’: “Art. 235 – Pederastia ou outro ato de libidinagem – Praticar, ou permitir o militar que com ele se pratique, ato libidinoso, homossexual ou não, em lugar sujeito à administração militar”. No entanto, a expressão passou por transformações ao longo do tempo, e hoje refere-se mais a uma relação homossexual sem distinção de idade,

---

39 39A rima interlúdio é aquela que realiza a passagem ente uma batalha e outra. Ela é feita geralmente de quatro estrofes, que sempre rimam ao final. A mais cantada em Realengo era: “Dois MCs/ vão cair no banguê banguê/ O que vocês querem ver? / Sangue!”. Existiam outras que citavam nominalmente as mulheres, como: “A novinha da canela russa/ Tá precisando de um Monange/ O que vocês querem ver? / Sangue!”. Ou outras que acionam o sexo: “A camisinha estourou /Na hora do banguê banguê/ O que eu esperei descer? / Sangue!”

ao contrário crime de pedofilia<sup>40</sup>.

Dessa forma, o termo pederastia aparece para camuflar um termo que poderia ser tido como homofóbico (por mais que pederastia, utilizado nesse contexto, também o seja). A palavra pederastia foi ativada por um espectador (que também era MC) em uma situação em que um batalhador chamou o outro de ‘cheira rola’.

Em outra ocasião, a interdição da pederastia apareceu acoplada com o ‘não poder falar da mulher ou parente próximo do oponente’. Uma das batalhas mais tensas que presenciei envolveu a provocação de um batalhador, que disse que havia comido a irmã de seu oponente<sup>41</sup>. No duelo final entre Kenpachi e Ernesto, o primeiro terminou seu ataque no primeiro round dizendo que havia comido a irmã de Ernesto, e que ela é uma galinha que bota ovo e que vende 30 unidades por 10 reais<sup>42</sup>. Antes de iniciar sua resposta, no segundo round, Ernesto, que estava visivelmente incomodado com a provocação de Kenpachi, perguntou: “Você conhece a minha irmã?”. Kenpachi se defendeu dizendo que havia alertado para Ernesto que iria ‘abaixar o nível’ da disputa. Ernesto iniciou a resposta falando para Kenpachi não rimar sobre pederastia. A rima de interlúdio de Ernesto, que foi utilizada para incendiar a platéia, foi finalizada com “a mulher do Kenpachi fortalece<sup>43</sup>”, e Ernesto fez movimentos pélvicos como se estivesse transando com a mesma. Essa rima incendiou fortemente o público, tornando a disputa mais tensionada ainda. No intervalo entre o final do primeiro round e o início do segundo, Kenpachi disse para Ernesto que ele estava solteiro há um ano e meio. Ernesto respondeu dizendo: “Ela que se foda”.

Ernesto acabou sendo o vencedor dessa batalha, e foi consagrado o campeão dessa edição da Roda de Realengo. Ao final dos rounds, Coelho pegou o microfone e disse que essa havia sido a “batalha da irmã contra a prima”.

Assim, pouco importa, nesse caso, a materialidade da companheira de Kenpachi. Circulam noções de masculinidade e noções de feminilidade. Para ofender o outro, utiliza-se de: i) referências de fraqueza masculina: a mulher do outro transa com todos (uma

---

40 A associação ativada aqui com o universo militar se justifica pelo fato de muitos jovens da roda serem ex- militares, militares da ativa ou potenciais militares (estarem estudando para concurso, por exemplo).

41 Vale apontar que nesta roda específica não havia a presença de nenhuma mulher.

42 Em alguns bairros do Rio de Janeiro, principalmente os do subúrbio e da Zona Oeste, é comum a presença do ‘carro do ovo’. Esse carro, que na verdade é uma van ou uma Kombi, passa pelas ruas anunciando através de um alto falante a venda de 30 unidades de ovos por 10 reais.

43 O sentido de ‘fortalecer’ ativado aqui por Ernesto indica que a mulher de Kenpachi transaria com várias pessoas, e que não teria muitos pudores em relação ao sexo.

galinha), não é monogâmica e fiel, o que torna o seu companheiro um homem fraco.; ii) para o ataque utilizam-se referenciais que colocam a mulher num lugar de inferioridade; iii) há uma certa ‘proibição’ – que não é de toda levada à sério como o interdito às rimas sobre pederastia – sobre acionar sexualmente nas rimas parentes próximas do oponente ou a própria companheira. No entanto, é mais ofensivo dizer que comeu a irmã/prima/parente próxima do outro que dizer que comeu o próprio oponente.

Ao final de cada batalha em Realengo, o vencedor sempre realiza o *freestyle do campeão*. Essa rima consiste em performar uma letra autoral, de forma improvisada, durante um minuto e meio. Outros MCs traziam algum tipo de poema autoral para recitar. Certa vez, ao fim de uma das batalhas, pude ver a performance de um *freestyle sapatão* entre Cindy e Aira. Apesar de elas estarem performando um freestyle desse tipo, Cindy, logo de começo, afirmou que era hétero; Aira, por sua vez, se autodenominou como sapatão.

Ambas não ganharam a roda da noite, mas um dos MCs declinou em realizar o *free do campeão*, e elas tomaram o microfone. Nesse momento, todos os homens sacaram os celulares e começaram a filmar o duelo, algo que eu nunca havia visto antes. Elas versaram, durante aproximadamente três minutos (e debaixo de muitas risadas) sobre um sexo lésbico entre mulheres. Vejamos como Aira iniciou o freestyle<sup>44</sup>:

Cindy, quando eu te olho você é lindinha  
É só tu olhar pra mim que tu já fica molhadinha Então, é isso aí  
Seu peito eu vou chupar Nesse free

Ao passo em que ambas rimavam e as rimas se tornavam mais explícitas, o constrangimento dos homens crescia. Alguns gritavam: “que isso, caralho!”; outros se viravam e rapidamente voltavam ao lugar da roda. O que é interessante perceber é que esse tipo de reação não foi feito, de forma exagerada nesta situação, na batalha entre Kenpachi e Ernesto. Além disso, ambas só protagonizaram o *freestyle sapatão* porque o vencedor da noite não quis rimar. No caso do *freestyle sapatão* performado por Cindy e Aira, não vi nenhum tipo de acusação que tratasse sobre o fato de uma das oponentes ter uma performance sexual aquém do desejado. As competidoras, uma lésbica e outra heterossexual, assumiram posturas de ataque e contra-ataque: Aira na maioria dos momentos assume uma postura mais “ativa” no freestyle, dizendo, desde a primeira rima,

<sup>44</sup> A descrição completa do *freestyle sapatão* está no Anexo 2.

que “irá chupar o peito de Cindy”; Cindy ataca Aira dizendo que seu peito “não vai caber em sua boca”. No Anexo 3 podemos ver uma batalha performada entre Aira e Hugo, onde ambos versam sobre o tema da violência contra a mulher.

Em minha última visita ao campo, pude ver a batalha que está representada no fluxograma da seção 2.1. Nesta noite, a única MC presente era Beth. Ela e Cindy eram as MCs que vi com mais frequência em meu campo. Isso faz coro à etnografia de Teperman, que afirma que “[...] não pode ser anódino o fato de que, ao longo dos primeiros meses de 2009, uma única menina tenha participado regularmente como competidora das batalhas da Santa Cruz” (TEPERMAN, p.169, 2011). A explicação para isto, na perspectiva de Oberdan e Wanderson (como já vimos), está no fato do Espaço Cultural remontar a uma *caverna* e pelo próprio fato do universo hip hop ser permeado por mais homens.

Antes da batalha começar, um presente gritou: “mata ela!”, no que outro respondeu “sem feminicídio!” Num duelo entre BN e Leleo versus Beth e Caio, BN iniciou os ataques falando da aparência de Beth. O tema do duelo rapidamente passou para uma “discussão” da performance sexual de Beth. É recorrente, nas batalhas de Realengo, que a temática sobre sexualidade seja acionada com mais frequência nas disputas entre homens e mulheres. Beth começou respondeu BN, dizendo que ele “só fala de aparência e não de rima”. BN disse que havia pego HIV de Beth. Beth respondeu dizendo que havia pego [HIV] da mina de BN. BN provocou Beth dizendo que ela tinha boca de boquete e que parecia a do Coringa. Beth respondeu dizendo que BN tem uma piroca pequena. Neste duelo em específico, a vencedora foi Beth.

Indo no sentido contrário à dissertação de Teperman, onde ele afirma que “Muitos MCs afirmaram em entrevista que perder de uma mina é foda” (ibid, p.184), não percebi, entre os batalhadores presentes, que perder de uma mulher constitui uma desonra ou perda maior. No entanto, não é à toa (no caso do duelo acima) que o momento em que os presentes gritaram mais “uou” (o que talvez tenha contribuído para a vitória de Beth) tenha sido quando ela acusou BN de “ter uma piroca pequena”, o que podemos entender como uma ofensa grave à honra masculina, ainda mais numa performance pública. Quando BN acionou as características físicas de Beth para atacá-la, ela pegou a rima do seu oponente

e disse que ele não estava rimando, e sim falando de aparência. Assim, podemos perceber que os duelos entre homens e mulheres, quando tratam de temas sobre sexualidade, atingem um “limite”: quando a rima (feita por um homem) tem por objetivo ofender as mulheres, as letras versam sobre seu corpo ou uma suposta promiscuidade; quando a rima é performada por uma mulher que está atacando um homem, elas seguem num estilo de ataque e contra-ataque (como nos versos sobre o HIV), até que Beth, sabendo que a batalha está chegando perto do fim, dá sua cartada final e aciona o tema do pênis pequeno, fazendo com que o público vá ao delírio.

Neste capítulo apresentei os aspectos mais específicos sobre a Roda de Realengo: como se dão as relações de gênero no espaço, quais são os tipos de batalhas, quais os gêneros de *beats* escolhidos e de que forma o estilo performado em Realengo (sangue) é distinto daquele da Batalha do Conhecimento (conhecimento), além das disputas envolvidas sobre as noções de criatividade nestes duelos e do próprio termo *movimento* associar o hip hop a uma manifestação política e social. No próximo capítulo, veremos as transformações e mutações do espaço, das pessoas (onde também estou inserido) e das rimas em Realengo.

# METAMORFOSES

Neste capítulo, serão tratados temas que versam sobre a transformação do espaço, do próprio pesquisador e das letras dos batalhadores. Ao longo do trabalho de campo, pude perceber que o Espaço Cultural foi mudando significativamente no aspecto espacial em grande parte devido ao desejo de Oberdan, que sempre realizava alterações; seja mudando o local da roda, seja transformando o contêiner que compõe o Espaço Cultural em um *coworking*. Veremos, enfim, de que forma a noção de mudança foi acionada a partir de três perspectivas: corpo, espaço e rimas.

## Um corpo na roda

Antes da minha entrada no campo, o GPCHU<sup>45</sup> discutia, em uma nova etapa da pesquisa (em meados de 2017), sobre a possibilidade de um novo tema. Foi durante a elaboração do edital de captação de recursos para o CNPq que o tema das ocupações em viadutos surgiu. Como resultado do projeto, realizamos um relatório de pesquisa sobre o Espaço Cultural de Viaduto de Realengo, e seus resultados podem ser vistos no Anexo 1.

Num primeiro momento, ficamos um pouco relutantes, uma vez que ao falar de ‘viaduto’ no Rio de Janeiro a imagem do Viaduto de Madureira vem à tona. Pelo fato desse espaço já ter sido imensamente pesquisado e funcionar como uma espécie de ‘mito fundador’ das ocupações de baixios de viadutos na cidade, entendemos que seria melhor continuar no tema, procurando um outro local que ainda não havia sido pesquisado.

Há um hiato na literatura antropológica que não contempla temas que não fujam àqueles produzidos desde os anos 1970 na sociologia e antropologia feitas no Brasil como violência, escolas de samba, candomblé ou parentesco e sociabilidade quando falamos de subúrbio carioca ou Zona Oeste<sup>46</sup>, reproduzindo, em relação à essa região do Rio, alguns estereótipos. Sobre essa temática, Guimarães e Davies afirmam em artigo recente que

---

45 O GPCHU (Grupo de Pesquisa Cultura e História do Urbanismo), do qual faço parte, está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) da Faculdade de Arquitetura (FAU) da UFRJ e é coordenado por Lilian Fessler Vaz.

46 De toda forma, existem trabalhos recentes importantes sobre o subúrbio e a Zona Oeste que devem ser lembrados, como a tese “À beira da cidade” de Thomas Cortado (2018) e a dissertação “Rizomas suburbanos: possíveis ressignificações do topônimo subúrbio carioca através dos afetos” de Rodrigo Ribeiro (2016).

[...] o subúrbio figura como berço do futebol, tradição do samba, do catolicismo popular e dos carnavais de rua, local em que se encontraria uma sociabilidade menos corrompida pelos modos de vida impessoais e que daria suporte à memória afetiva e aos laços sociais da população pobre da cidade (GUIMARÃES, DAVIES, p.458, 2018).

Um exemplo é o bairro de Madureira, sobre o qual privilegiam-se três ‘eixos temáticos’ nas ciências sociais: i) o Mercado de Madureira – e aí a religião associada ao candomblé aparece; ii) o samba, uma vez que o bairro abriga as escolas de samba Portela<sup>47</sup> e o Império Serrano; iii) violência, milícias, moradia, trabalho e informalidade<sup>48</sup> ; iv) e mais recentemente o Baile Charme do Viaduto de Madureira e sua cultura *black*.

Definimos então, no grupo de pesquisa da FAU, que deveríamos tentar contribuir de alguma forma para questionar e colocar em debate a forma como as políticas públicas (e aqui incluo as pesquisas acadêmicas) percebem o subúrbio e – mais especificamente – a Zona Oeste do Rio de Janeiro.

O ‘surgimento’ de Realengo nos textos acadêmicos a partir de um episódio marcado pela violência (o Massacre já mencionado na introdução) realça novamente o aspecto estigmatizante do olhar científico e que privilegia só alguns itens quando tratamos dessas regiões, como se essas não houvessem mais outros modos de sociabilidade que não aqueles atravessados pela brutalidade.

Apesar da minha chegada ao Espaço ter sido efetivada através do GPCHU, eu não objetivava até então realizar uma etnografia e escrever uma dissertação sobre ele. Após entrar no PPGAS do Museu Nacional/UFRJ, tinha por interesse pesquisar espaços dentro do universo fonográfico que eu entendia como ‘sistemas nervosos centrais’ do capitalismo. Num primeiro momento, tentei entrar em contato com alguns produtores da Sony Music e do Spotify. Cheguei a ir no escritório do Spotify, que fica no Espaço Nex, no bairro da Glória, no Rio de Janeiro. Já na portaria do prédio fui questionado diversas vezes sobre quais seriam as minhas intenções com aquela pesquisa. Deixei meu contato com a recepcionista, que disse que iria repassar meu número para alguém da área de comunicação da empresa. Esse contato nunca foi feito.

---

47 A quadra da Portela, localizada na Rua Clara Nunes,81, também faz parte de Oswaldo Cruz, que é uma região administrativa de Madureira.

48 Aqui ressalto o livro “Fazendo a Cidade: Trabalho, moradia e vida local entre as camadas populares urbanas” de Luiz Antônio Machado da Silva, de 2017.

Num segundo momento, através de um contato de um amigo produtor de eventos, conheci outro produtor da gravadora Pinneapple, que possui sua sede em Vargem Pequena, também na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Tinha por objetivo investigar como funcionava o mecanismo de monetização de visualizações no Youtube, curtidas no Facebook e reproduções no Spotify; além disso, compreender o regime de produção de subjetividades que fazem os sujeitos ouvirem determinada música e não outra, e como essas mesmas músicas teriam chegado ao conhecimento dessas pessoas. Era, por fim, uma pesquisa a ser realizada no eixo temático da antropologia da tecnologia e da ciência.

Fui a um evento no final de 2018 organizado pelo projeto 'Poesia Acústica' (que pertence à empresa Pinneapple) numa casa de eventos chamada 'Hub', que fica na Zona Portuária. Aguardei até quase 6h da manhã para poder entrar no camarim e falar com um dos produtores. Ele se mostrou muito empolgado e animado com a pesquisa e trocamos mensagens por WhatsApp posteriormente. No entanto, os contatos foram ficando cada vez mais rarefeitos, chegando em um ponto que o produtor parou de me responder.

Outra tentativa de pesquisa (já mencionada) foi quando marquei uma conversa com um dos produtores da empresa 'Bloco Sete'. Fui até o escritório no bairro de Santa Teresa. Ele também se mostrou empolgado, e disse que iria me passar o contato de um dos produtores executivos da empresa-irmã da Bloco Sete, a 'Pirâmide Perdida Records'. Pelo o que eu havia apresentado como proposta de pesquisa, esse produtor durante a nossa conversa no escritório da Bloco Sete me disse que seria melhor eu pesquisar a Pirâmide Perdida, e falou que o rapper Akira Presidente estava em processo de gravação de um novo disco, e que eu poderia – talvez – acompanhar o processo criativo e de execução do CD. Achei a ideia genial, mas como aconteceu com o produtor da Pinneapple, ele também parou de responder às minhas mensagens.

Junto às minhas tentativas de entrada nesses campos, o Viaduto de Realengo sempre esteve presente nos meus interesses de pesquisa. No entanto, no início, a interação que eu estabeleci com as pessoas do Viaduto se davam a partir de *surveys* online, registros fotográficos esporádicos, entrevistas pontuais, e eu queria no meu mestrado realizar trabalho de campo. Por conta do não acesso aos outros espaços, isso acabou fazendo com que a



minha etnografia se estendesse até o final do ano de 2019. Com isso, boa parte da escrita desta dissertação ocorreu de forma quase que concomitante com minhas idas à Realengo.

Como o GPCHU possui em sua maioria pessoas que vem da arquitetura, do urbanismo e da sociologia urbana, essa pesquisa é fruto também dessa interação de campos outros que não a antropologia (com a qual eu tive contato na minha graduação). Eu participo do GPCHU há quase seis anos. Dessa forma, seria praticamente impossível que o contato com algum objeto de estudo que faz não parte do escopo de pesquisa da arquitetura e do urbanismo não aparecesse em minhas investigações.

A minha primeira ida como estudante de mestrado à Roda de Realengo se deu em 14 de maio de 2019. De maio a julho tentei me aproximar de alguns MCs e frequentadores da roda, mas o meu contato mais próximo se dava – e se deu durante todo o campo – com Oberdan. No final de uma das rodas no mês de julho, Oberdan, ao me apresentar para três rapazes, disse que eu “estava fazendo um documentário sobre a história do hip hop na Zona Oeste”. Isso porque uma vez comentei com ele sobre a possibilidade de realizar uma investigação histórica sobre o rap em Realengo. Oberdan chegou a me passar o contato de Edu, a quem definiu como um ‘dinossauro do rap’. Tentei marcar por duas vezes com Edu, mas não tive sucesso. Posteriormente, enviei algumas perguntas por WhatsApp, e ele infelizmente não conseguiu me responder.

Essa foi uma das transformações de sentidos em relação a mim no trabalho de campo: saí da postura de pesquisador para me tornar uma espécie de documentarista/roteirista da história do hip hop na Zona Oeste. Com o passar das semanas, Oberdan anunciava no microfone antes da roda começar que eu estava presente ali, agradecendo a importância do meu trabalho: “Quero agradecer também a presença do Caio da UFRJ, que tá desenvolvendo uma pesquisa importante sobre o nosso Espaço”.

Em algumas ocasiões, geralmente em rodas mais esvaziadas, Coelho me convidou para ser júri; em outra roda, me chamou para batalhar, pois o número de MCs era ímpar, e nesse dia Coelho decidiu fazer batalhas individuais. Em ambas as situações recusei. Durante todo meu trabalho de campo pude presenciar apenas uma situação em que a roda contou com um júri ‘extra-público’. Quem ocupou essa posição foi Magro.

Numa das últimas rodas que presenciei, em meados de outubro, quando eu cheguei ao Espaço Cultural Oberdan não estava lá. Me disseram que ele havia saído rapidamente, mas que voltaria. Como já estava próximo do horário de início da roda, Coelho e os batalhadores decidiram começar os duelos mesmo sem a presença de Oberdan. Mas como ele assume a função de DJ, a roda, em tese, só poderia começar com sua presença. Com isso, Coelho me perguntou se eu tinha 3G no meu celular, pois o seu estava sem sinal. Eu respondi que sim, e ele então me escolheu para ser o DJ naquela noite.

Como eu nunca havia ocupado essa posição antes na roda, não sabia quais beats escolher. Com a ajuda de Coelho, fomos colocando algumas batidas selecionadas no YouTube. Durante algumas rodas eu já havia reparado nos beats que Oberdan geralmente escolhia, e ele variava entre algumas batidas 'clássicas' de boom bap dos anos 1990, sobretudo de Racionais, Tupac, NWA, e B.I.G, e outras que fazem referência à cultura pop dos anos 2000, como a trilha sonora do jogo G.T.A. San Andreas, que é extremamente popular entre jovens nascidos nos anos 1990<sup>49</sup>.

Nesse dia especificamente eu passei toda a duração da roda selecionando beats com Coelho, regulando o volume e também ajudando na cronometragem das rimas. Um dos amigos de Coelho, que não sabia meu nome, me apelidou de 'DJ Branquinho'. A cada música que escolhíamos, esse mesmo rapaz respondia dizendo: "Sarneau menor"<sup>50</sup> ou "Mandou bem!".

Após Oberdan ter me visto na posição em que ele geralmente ocupa, se mostrou muito feliz, e disse que nós deveríamos escolher algum viaduto em Botafogo ou no Humaitá (onde moro) para realizarmos uma ocupação cultural. Ele também falou, em tom de brincadeira, que ao longo do meu trabalho de campo eu teria absorvido o conhecimento de Oberdan como DJ, e teria, de forma acidental, colocado em prática as técnicas apreendidas naquele dia.

Com isso, podemos ver como a minha própria figura em campo foi se resignificando. Fui me afastando de uma postura de passividade no início do trabalho de campo, passando pela figura de produtor audiovisual, e acabei, ao fim, sendo colocado no lugar de um possível

49 Era nítida, no momento da roda, a empolgação com esse beat específico e também com a batida de "The Fresh Prince of Bel-Air", trilha sonora da série "Um Maluco no Pedacão". Apesar de o seriado ter sido transmitido até o ano de 1996 nos Estados Unidos, o mesmo só foi adquirido pelo SBT em 2000.

50 Essa expressão foi ouvida muito por mim durante as rodas. Seria um equivalente de fazer ou ter alguma atitude digna de aprovação.

agitador cultural/DJ.

## **Espaço em mutação**

As batalhas foram mudando de local durante o meu trabalho de campo, mas elas sempre se mantinham na área do Espaço Cultural. Um dos locais que funciona como ponto de encontro é um contêiner, adquirido por Oberdan através do Prêmio de Ações Locais de 2015, no qual o Espaço Cultural (e mais 85 projetos) foram contemplados com R\$40 mil reais pela Prefeitura do Rio, e que permitiu a compra de instrumentos musicais, uma banca de jornal (que funciona como biblioteca), e equipamentos variados, como cadeiras, bancos, lonas, etc.

O contêiner funciona como uma espécie de 'armário' para os equipamentos (como caixas de som, cadeiras, instrumentos) necessários para a realização de eventos no Viaduto (tema este já mencionado na primeira seção desta dissertação). Esse contêiner passou por transformações profundas desde a minha chegada ao campo. Se antes o mesmo funcionava como uma espécie de 'depósito', hoje ele é o palco para a realização das rodas e tem se configurado como um espaço de convivência importante para Oberdan. O mesmo tem promovido – junto a um amigo – aulas de trompete e cineclubes que são realizadas dentro do contêiner. Além disso, Oberdan pensa em transformar o interior da estrutura de metal em um lugar para *coworking*.

Apesar de realizar um trabalho voltado para a transformação de sua comunidade, Oberdan não possui retornos financeiros fixos através de sua função de gestor do Espaço Cultural. Ele acha que é importante realizar atividades no Viaduto, mas se sente um pouco frustrado pelo fato dessas ações não gerarem uma renda para ele, uma vez que está desempregado e tem um filho pequeno para criar. Oberdan não possui emprego fixo, e assim como a maioria dos batalhadores, vive de pequenos bicos para sobreviver, como realizar grafites, pintura de parede, portões e portas e criação de logomarcas. Uma estratégia encontrada para conseguir um dinheiro foi a venda de cervejas e água no contêiner durante as rodas de rap. Outra solução foi o aluguel de fichas para uma máquina de fliperama, doada por um morador de Realengo e que fora instalada dentro do contêiner. Acredito

que o seu desejo de transformar o espaço interno do contêiner em um *coworking* também seria uma forma de angariar uma renda fixa para si. Dessa forma, o contêiner adquirido por Oberdan possui uma plurifuncionalidade: é um ponto de encontro para a roda; armário de outros equipamentos que Oberdan adquiriu através do Edital de Ações Locais, como instrumentos, caixas de som e projetores; e é também o lugar que ele vê como potencial fonte de renda, através da transformação do espaço em *coworking*. Esse *coworking* seria composto de atividades múltiplas ao longo do dia, desde encontros para fechar negócios e mesas para estudo até a realização de aulas de música (como já ocorre atualmente). Um dos objetivos a curto prazo era a necessidade de instalar um ar-condicionado dentro do contêiner, como maneira de viabilizar essas atividades.

**Figura 14 - A roda de rap acontecendo em frente ao contêiner. Ao fundo, vemos as obras do supermercado Atacadão.**



Fonte: Caio Barros, nov.2019.

As rodas, até meados de junho/julho, eram realizadas embaixo do viaduto. No entanto, Oberdan começou a perceber que o local onde as batalhas aconteciam era muito grande, e fazia com que as pessoas se dispersassem e não ficassem mais próximas dos MCs. Com isso, ele modificou o lugar das rodas, passando-as para a frente do contêiner. Dessa maneira, as rodas não mais acontecem embaixo (fisicamente) do viaduto e sim em sua lateral, próximo à parede oeste. Em caso de chuva, Oberdan possui um toldo retrátil que é montado em frente ao contêiner, e que é guardado dentro do mesmo. Apesar de o contêiner ser de ‘propriedade’ de Oberdan, ele é coletivizado. Por diversas vezes cheguei

antes das rodas começarem e vi pessoas dentro do contêiner, sentadas em cadeiras. Eu mesmo realizei uma entrevista com o MC Wesley Magro dentro do contêiner e antes de Oberdan chegar ao viaduto.

Com o início do mês de outubro, o local onde as rodas acontecem foi mais uma vez modificado. Além da mudança do espaço ser algo reafirmado por Oberdan em conversas comigo, ele colocava essa alteração em prática. Uma das mutações espaciais mais profundas que pude perceber foi em minha visita no dia 1º de outubro.

O muro oeste do Espaço Cultural havia sido derrubado. Os grafites foram removidos. Oberdan me informou que abrirá um mercado da rede Atacadão no antigo terreno abandonado do Exército (citado na introdução). Além disso, Oberdan havia colocado grades de metal, separando o espaço onde acontece a roda do contêiner. Apesar do acesso ao contêiner não ser proibido, não vi ninguém ultrapassando a fronteira física criada por Oberdan. A justificativa que ele deu é de que dessa nova forma era melhor e de que as rodas não sofreram interferências por conta dessa divisória. Pessoalmente, senti uma mudança profunda no espaço. Como havia duas semanas que não frequentava a roda, a imagem das vigas de metal, da árvore que ficava próxima ao contêiner ter sido cortada e das grades separando o espaço me causou um choque. Outra mudança foi que a pequena banca de jornal que ficava ao lado do contêiner, que funciona como uma espécie de biblioteca comunitária do Espaço Cultural foi transferida para a Rua Doutor Lessa, bem próxima da escada que dá acesso à estação de trem. Esse pequeno esquema exemplifica as metamorfoses percebidas por mim durante o meu trabalho de campo em relação à posição da roda no Espaço Cultural<sup>51</sup>:

- Em junho e julho, as rodas aconteciam debaixo do viaduto.
- Em agosto e setembro, elas passam a ser realizadas em frente ao contêiner, próximo a parede oeste do Espaço Cultural.
- Em outubro passam a acontecer do 'lado de fora' do contêiner.

---

<sup>51</sup> Essas foram as mudanças ocorridas em praticamente seis meses de trabalho de campo. É provável que o local da roda tenha sido alterado posteriormente.

Abaixo podemos ver visualmente como essas mudanças se deram:

**Figura 15 - Momento 1: as rodas aconteciam debaixo do viaduto, próximo ao seu limite sul.**



**Fonte: Caio Barros, jun.2019.**

**Figura 16 - Momento 2: as rodas passam para o espaço em frente ao contêiner do Espaço Cultural.**



**Fonte: Caio Barros, jul.2019,**

**Figura 17 - Momento 2.1: a roda em dia de chuva. Sem alteração espacial; as mesmas aconteciam de frente ao contêiner.**



**Fonte: Caio Barros, set. 2019.**

**Figura 18 - Momento 3: minutos antes da roda começar, Coelho convoca os presentes para fazer a roda.**



**Podemos ver ao fundo, de um outro ângulo, a estrutura de concreto que compõe o mercado Atacadão. Além disso, observamos a grade de metal que agora divide o espaço em dentro e fora. Fonte: Caio Barros, out.2019).**

Apesar dessa etnografia tratar de ocupações de espaços públicos, isso não quer dizer que eles não possam ser geridos por agentes privados ou individualizados. Pude perceber que existem algumas tensões nas relações entre Oberdan e algumas pessoas que teriam como objetivo *se aproveitar* do sucesso do Espaço Cultural. Oberdan, que é de fato o gestor do espaço, sempre me disse que a iniciativa nunca fora somente dele. No entanto, pelo menos nas rodas de terça-feira, ele era o único administrador do Espaço que se fazia presente. Ele comentou certa vez comigo sobre o seu incômodo em relação ao fato do Espaço se tornar um mercado ao ar livre e me disse que diversas pessoas chegavam até ele semanalmente pedindo para *armar uma banquinha* debaixo do viaduto.

O Espaço Cultural possui poucas estruturas fixas e encontra no contêiner, através das ideias criativas de Oberdan, um local de plurifuncionalidade. O baixio do viaduto tem cinco equipamentos fixos: uma barraca, ao Sul do Espaço, que vende lanches, biscoitos, água, cerveja e itens variados; o contêiner, gerido por Oberdan, que exemplifica materialmente o desejo dele de tornar o espaço multifuncional; uma barbearia ao ar livre, à Oeste; uma venda de churrasquinho, no centro; e uma pequena mesa de ferro que é utilizada por Hugo para vender sua *caipirinha mágica*, que fica a poucos passos do churrasquinho, e que só funciona quando essa última não está mais em funcionamento, o que acontece cerca de meia hora antes da roda começar. Este último equipamento – a venda de Hugo – é o mais fluído de todos, estando em algumas rodas das quais eu fui. As outras quatro

estruturas sempre estavam presentes fisicamente, exceto a barbearia, que nunca vi em funcionamento.

## Palavras e usos

Um dos aspectos que mais me interessaram durante o trabalho de campo era a forma como os MCs acionavam as palavras em determinadas rimas. Já vimos a diferença entre uma rima boa e ruim no capítulo dois. Nesta seção, abordo a maneira como os batalhadores constroem suas letras. Começamos pelo corpo e pela postura corporal dos mesmos.

A maioria dos batalhadores usa algum item (bolsa, pochete, boné ou camisa) associada a uma grande empresa do estilo hip hop, sendo as mais frequentes as marcas Pinneapple, Thug Nine e Laboratório Fantasma. Durante as batalhas, percebi que os MCs, entre uma rima e outra, raramente olhavam para o seu oponente. A maioria assume um semblante pensativo, distante, quase sempre olhando para cima ou para o chão, ou por vezes olhando fixamente para o adversário, com uma cara fechada. Uma vez questionei um MC sobre a sua postura, e ele me disse que estava “pensando na próxima rima”<sup>52</sup>. Este tipo de comportamento é definido por Teperman como uma “gangueragem” ou uma “atitude gangueira”<sup>53</sup>:

Como no termo “gangsta”, a expressão remete à atitude agressiva e provocadora dos membros de gangues. Mais recentemente, passei a ouvir também a expressão “vileragem”, com o mesmo significado, mas desta vez aos moradores das “vilas”, nesse caso significando as “quebradas” (TEPERMAN, 2011, p.107).

Uma das características mais comuns da roda era que o ganhador do par ou ímpar sempre escolhia o seu oponente para começar (como vimos na seção 2.1, mais especificamente sobre a importância da forma como o microfone circula). No entanto, há uma outra explicação para isso. Começar uma batalha do zero, na postura de ataque, é desconfortável pois a criatividade de elaborar uma rima será daquele que segurou pela primeira vez o microfone. Pude perceber, ao longo das rodas que frequentei que as primeiras rimas quase sempre versavam sobre algum aspecto estético do oponente: o seu peso, a sua camisa, o cabelo, os dentes, etc. Os aspectos visuais contribuem para a construção do

<sup>52</sup> Este movimento de “pensar na próxima rima” é feito tanto com um olhar fixo para seu adversário quanto olhando para o chão ou para cima.

<sup>53</sup> Na Roda de Realengo, este comportamento era definido como “de bandido” ou que os batalhadores estariam performando “um rap de bandido”.



arsenal de rimas. Certa vez pude ver uma batalha ser iniciada por um MC que fez diversas rimas, durante todo o confronto, sobre o fato de seu oponente estar vestindo uma camisa que estampava o personagem Bart do seriado The Simpsons.

Era perceptível que as batalhas tinham um tema inicial, mas que em algum momento esse tema era deslocado para outro, e assim sucessivamente. Vejamos um exemplo de uma batalha cujo tema também é o seriado The Simpsons, performada entre Hugo e Magro MC:

Magro

Tá ligado parceiro

Vou te gastando

Você é o Ibson, do Flamengo

O antigo meio campo

Hugo

Eu sou negão, moro no Brooklyn

E você sabe que eu nunca não corro

Você é muito velho, você é branco

Você parece até que é o senhor Burns

Tá ligado é papo de Simpsons, mano

Você tá muito esquelético

Eu não sei qual é o seu problema

Se você não tá comendo ou se você é diabético

Magro

Eu não sou o senhor Burns eu sou o Homer Simpson

O bagulho tá doido deixa logo eu te falar

Queriam até deixar eu de trabalhar

Porque eu acendi um verde na usina nuclear (público reagiu com forte “uou!” e “caralho!”)

Eu sou o Homer e o Magro te Bart

Hugo

Você até pode fumar maconha

Tá ligado mano que a rima é rara

Você ficou chapadão de maconha

E eu sou o barbeador cortei toda sua cara (uou!)

Tá ligado meu parceiro, porque na verdade o rap é em pires

E você cortou a sua cara

Enquanto tá chapado tá achando que é arco-íris  
Magro  
Você que tá chapado Falando besteira pois é pateta  
Eu falei que eu sou o Homer Simpson  
Eu não fui no barbeiro eu sou careca (uou!)

No último ataque de Hugo, ele tenta deslocar a temática da batalha para a violência, utilizando o termo barbeador (dizendo “cortei sua cara toda”). No entanto, essa tentativa é logo contra atacada por Magro, que volta à temática dos Simpsons. Chamo esses movimentos de *virada temática*. O batalhador que inicia o duelo (neste caso, Magro) retorna ao tema que originou a batalha. As rimas mais celebradas pelo público, neste duelo, abrangem dois aspectos gerais: violência e associação entre o tema da batalha e uma improvisação criativa (como no caso de Magro, em seu terceiro ataque), pegando o ataque sobre o barbeador e a acusação sobre o uso de maconha feitos por Hugo, e transformando-os num outro ataque, dizendo: “Você que tá chapado / Falando besteira pois é pateta / Eu falei que eu sou o Homer Simpson / Eu não fui no barbeiro eu sou careca”.

Os usos das palavras, nas rodas, não necessariamente estão acoplados ao seu sentido original. Os sentidos surgem também dos recorrentes jogos de palavras, como em “Eu sou Homer e o Magro te Bart”. Não se trata de uma associação livre. Acredito que ao ser “definida” a temática da batalha (geralmente por aquele que versa primeiro), os MCs vão procurando por palavras que possam fazer referência ao tema original, e assim encadeiam esses termos nas letras. Podemos perceber que nesta batalha em específico uma estratégia utilizada primeiramente por Hugo é a de ativar personagens do seriado, como o senhor Burns. Magro, em contrapartida, aciona a personagem estampada em sua camisa, Bart. Com isso, a batalha tem como eixo principal a associação dos personagens principais e suas características, mesmo que elas não existam realmente. Isso acontece quando Hugo, ao tentar associar Burns a Magro, diz que o segundo é velho (o que não é verdade, pois Magro tem 19 anos). Seguindo, Magro aciona o emprego de Homer (na usina nuclear) com o fato da personagem fumar maconha no ambiente de trabalho (o que, acredito, nunca tenha ocorrido em nenhum episódio). Hugo responde, dizendo que Magro está chapado. Com isso, vemos que, em algumas situações, há uma confusão proposital entre o batalhador e a personagem ou figura ativada no duelo. Magro e Hugo estão, nesta

batalha, flutuando entre a realidade de ser um MC numa roda e a abstração de ser uma personagem de desenho animado.

Nesta batalha específica o vencedor foi Magro, e acredito que isto se deu por conta da recepção do público presente. Nas rimas transcritas acima, percebemos que Magro vence Hugo também na reação do público, com dois “uou” contra um. Além disso, o “uou” mais forte de Magro foi superior ao de Hugo. Não era incomum perceber nas batalhas da Roda de Realengo que aquele batalhador que teve uma reação mais espontânea do público (através do grito de “uou”) sagrava-se vencedor. Além disso, como visto no capítulo dois, os duelos que eram performados entre um batalhador “bom” contra um batalhador “ruim” sempre pendiam para o primeiro, mesmo que o segundo tivesse boas rimas que fossem legitimadas a partir do grito de uou. A aprovação sonora na Roda de Realengo contribui em muito para a avaliação final, uma vez que o vencedor é definido pelo próprio público. Os casos em que presenciei uma intervenção do apresentador foram muito específicos.

Em meu campo, havia um jovem de aproximadamente 25 anos que sempre participava das batalhas. Seu vulgo era Suk. Suk é frequentemente ridicularizado pelos presentes, sendo chamado de “café com leite”, e raramente chegava às quartas de final ou semifinais das batalhas<sup>54</sup>. Ele é conhecido por fazer rimas decoradas frequentemente, e também algumas vezes não conseguia batalhar por estar muito bêbado. Todavia, quando Suk mandava uma rima boa, os presentes se empolgavam mais que o comum, num tom de deboche. Apesar de Suk receber gritos de uou exacerbados, ele dificilmente ganhava uma batalha contra um batalhador bom. As únicas vezes que Suk venceu era quando ele se defrontou contra um batalhador visto como ruim pelo público. Desta forma, vemos que o fato de gritar “uou” para um batalhador nem sempre possui o mesmo sentido. Existem (pelo menos) duas formas de avaliar o desempenho dos competidores: um grito mais “sério” e um grito mais debochado, como o ativado no caso de Suk. Quando presenciava batalhas do tipo dupla casada (dois contra dois), frequentemente aquele que era escolhido juntamente com Suk era visto pelos presentes como a parte que “carregou” a batalha, ou seja, que foi melhor, que teve mais criatividade em fazer as rimas.

Um espectador que aprova a rima de um batalhador pode também aprovar a rima

<sup>54</sup>Um outro aspecto que contribui negativamente para um MC ser considerado ruim ou ser ridicularizado pode ser algum problema em sua fala (como a gagueira, por exemplo) ou o fato de rimar num tom de voz baixo no microfone ou na capella.

do seu oponente. Neste caso, se estamos diante de um batalhador bom contra um ruim, o primeiro ganhará. Se estivermos num duelo entre dois batalhadores bons, acredito que há um aspecto mais subjetivo que pode sobressair. Neste caso, é a própria empatia que o espectador possui com o batalhador. Essa empatia pode advir do fato dos dois serem amigos, ou pelo fato do audiente considerar verdadeiramente um rapper melhor que o outro. Acredito que a primeira justificativa (da amizade) aparece com mais relevância em nosso caso, uma vez que a Roda de Realengo é pequena e todos se conhecem. Não é incomum também perceber que aqueles que apoiam um batalhador em específico geralmente vão saudá-lo após a batalha, com apertos de mão, elogios e abraços. E isso ocorre entre amigos próximos daquele que estava duelando ou por pessoas mais distantes, que entram na categoria de *conhecidas*. Assim, vemos que há uma estrutura complexa que faz com que um batalhador vença o duelo.

Havia um gesto também que os batalhadores faziam entre si que demonstrava apoio para o seu oponente. Quando um competidor considerava que o outro mandou uma boa rima, a aprovação vinha de diversas formas. Uma delas era realizar o sinal da mão chifrada, popular no universo de música metal. Este sinal funciona como uma reverência a uma boa rima. Neste campo da aprovação gestual, um batalhador pode bater palmas para um verso do seu oponente. Além dessas modalidades de apoio, temos também a expressão verbal de corroboração que uma rima foi boa, como falar um “caralho!”, utilizar o próprio “uou” (mais frequente entre o público) ou “sarneou menor” (este último já visto na seção anterior).

O fio condutor deste capítulo foi a categoria transformação. Vimos como o meu corpo foi sendo percebido pelos presentes ao longo da etnografia, como o espaço foi sendo alterado por Oberdan (o local das rodas e seu desejo em transformar o container num espaço que possa gerar alguma renda) e finalmente sobre as rimas. Vimos também como existem modalidades diferentes para exprimir satisfação ou descontentamento com algumas letras, e que elas variam de acordo com o batalhador em questão. No próximo capítulo, utilizaremos a gênese do hip hop como elemento comparativo para compreender os temas tratados até aqui nesta dissertação, funcionando como um exemplo para entender a capilaridade do gênero, que se estende desde o Bronx até Realengo.

# A MÁQUINA DE GUERRA LÍRICA

Neste último capítulo, trataremos das formas como o rap e o hip hop ressignificaram o seu espaço de origem (o bairro do Bronx) e como esse gênero musical está historicamente atrelado às lutas sociais. Este capítulo funcionará como um exemplo da profundidade que o movimento hip hop atinge nos dias de hoje. Veremos como este gênero começou como um pequeno encontro no Bronx (através das *block parties*) e atinge os lugares mais diversos, como a Roda de Realengo, alterando a visão de mundo dos participantes através da música. Trabalharemos, de maneira mais específica, os conteúdos presentes na introdução, que versam sobre as distinções entre as práticas de fazer e performar o hip hop nos Estados Unidos e no Brasil. Avançaremos um pouco, e veremos as maneiras em que a dicotomia das formas de fazer rap no Leste e no Oeste dos Estados Unidos geraram diferenciações espaciais significativas. Encerraremos o capítulo abordando a música *Neighbors* do rapper J.Cole, que nos fornece um exemplo expressivo da maneira como o racismo nos Estados Unidos de hoje ainda ganha contornos necropolíticos, independente da ascensão social e de classe que um corpo negro possa atingir.

## Los Angeles, South Bronx e Realengo

Thank God for the rain which has helped wash away the garbage and trash off the sidewalks. I'm working long hours now, six in the afternoon to six in the morning. Sometimes even eight in the morning, six days a week. Sometimes seven days a week. It's a long hustle but it keeps me real busy. I can take in three, three fifty a week. Sometimes even more when I do it off the meter. All the animals come out at night - whores, skunk pussies, buggers, queens, fairies, dopers, junkies, sick, venal. Someday a real rain will come and wash all this scum off the streets. I go all over. I take people to the Bronx, Brooklyn, I take 'em to Harlem. I don't care. Don't make no difference to me. It does to some.

Some won't even take spooks. Don't make no difference to me. (TAXI DRIVER. Direção: Martin Scorsese, Produção: Julia Philips e Michael Philips. Nova Iorque, Columbia Pictures, 113min, 1976).

De acordo com meus interlocutores no campo, a noção de perigo está diretamente associada à escuridão, sombra ou baixa luminosidade. Sobre a categoria *sombra*, Eric Avila, ao analisar o impacto urbanístico na construção das chamadas *freeways* na cidade de Los Angeles – a capital mundial das autoestradas – do século XX, afirma que “[...] a *freeway* lança sua sombra mais escura com maior intensidade em algumas comunidades

do que em outras, e são essas sombras que chamam a nossa atenção” (AVILA, 2014). Nos Estados Unidos, como demonstra o autor em *“Folklore of the Freeway: Race and Revolt in the Modernist City”* (2014) e *“Popular Culture in the Age of White Flight – Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles”* (2004), a construção das cidades norte-americanas passa por um recorte espacial e racial muito marcante. Em seu livro de 2004, ao pegar uma referência de uma música do grupo *Parliament* chamada *“Chocolate City”*, Avila demonstra como o surgimento da indústria de massa automobilística criou a necessidade da construção das grandes avenidas e dos viadutos. Com isso, os brancos de classe média iniciaram um movimento de *whiteflight*, que Avila descreve como:

Um processo estrutural no qual a suburbanização do pós-guerra ajudou a ressegregação racial dos EUA, dividindo subúrbios brancos das concentrações de pobreza racializada. *Whiteflight* implicou uma renegociação das identidades espaciais e raciais, gerando um processo cultural no qual uma classe média em expansão numa miríade de pano de fundo étnico começou a se descobrir como branca<sup>55</sup> (AVILA, 2004, p.14, tradução minha).

O *whiteflight* pode ser definido como o movimento de evasão em massa dos brancos em direção aos novos subúrbios estadunidenses. Com isso, os centros das cidades norte-americanas foram se tornando cada vez mais negros, gerando uma segregação entre dois universos: subúrbio e cidade. Na música de *Parliament*, há uma dicotomia entre as *chocolate cities* e os *vanilla suburbs*<sup>56</sup>.

Durante os anos 1960 e 1970, os Estados Unidos viu um movimento que ficou conhecido como *Freeway Revolt*. Em 1956, o então presidente Eisenhower promulgou o *Federal Aid Highway Act*, que previa a ligação de mais de 67 mil quilômetros através de avenidas. Em 10 anos, de 1956 a 1966, mais de 37 mil unidades habitacionais foram demolidas. No cenário das lutas pelos direitos civis dos anos 1960 nos EUA, Avila afirma que:

Homens e mulheres que se levantaram contra as escavadoras do Estado, forjando novas estratégias cívicas para se reunir contra o rolo compressor de construção de estradas e para derrotar o interesse dos poderosos [...] Essa história entrou no folclore dos anos sessenta, um mítico “grito na rua” que proclamou a morte da cidade modernista e seus planos diretores<sup>57</sup>. (AVILA, 2014, p.2, tradução minha).

<sup>55</sup> Do original: “a structural process by which postwar suburbanization helped the racial resegregation of the United States, dividing presumably white suburbs from concentrations of racialized poverty. But the cultural corollary to this development has been overlooked. White flight entailed a renegotiation of racial and spatial identities, implying a cultural process in which an expanding middle class of myriad ethnic backgrounds came to discover itself as white”.

<sup>56</sup> Como forma de exemplificar a força da dualidade subúrbio x centro e da aplicação do racismo estrutural nos Estados Unidos de hoje, o famoso rapper J.Cole escreveu uma música chamada “Neighbors”, que faz parte de seu álbum chamado “4 Your Eyez Only”, de 2016, a qual analisaremos mais à frente.

<sup>57</sup> Do original: “Their account saluted the urban women and men who stood up to state bulldozers, forging new civic strategies to rally against the highway

O que o autor coloca, entretanto, é que esse projeto de cidade teve como um marco a questão de classe e raça. Se a revolta foi ‘bem-sucedida’ nos bairros brancos de classe média como *Lower Manhattan*, *Beverly Hills* e *Princeton*, aqueles que habitavam os bairros mais pobres foram codificados como “ferrugem” – para usar uma terminologia de Avila –, e foram alvo central do programa de rodovias do governo federal. Ele define esse processo como uma “infrapolítica do desenvolvimento da infraestrutura”, dando um enfoque especial para a cultura como meio de expressão entre comunidades lesadas, afetadas por um planejamento urbano racista para pensar a circulação de corpos na cidade.

No bairro do South Bronx em Nova Iorque, a *Cross Bronx Expressway*, que foi construída dos anos 1948 a 1972, fez com que a região se tornasse uma verdadeira ruína capitalista. À época, a área era uma das mais devastadas fisicamente dos EUA (CHRONOPOULOS, 2017). Durante os anos 1970, a cidade de Nova Iorque passava por uma severa crise fiscal, precipitada em 1975, quando instituições financeiras se recusaram a comprar títulos de curto prazo da cidade, deixando a máquina pública sem dinheiro para cobrir suas despesas. Com isso, a prefeitura demitiu empregados, passou a prestar os serviços municipais de forma precarizada e abandonou seus projetos, como a construção de novas moradias. A título de exemplo, a população decaiu 10,4% em 10 anos, perdendo quase 900 mil habitantes.

Em 1973, o jornalista Martin Tolchin do *New York Times* caracterizou o South Bronx como “Dresden antes da guerra”, “uma selva perseguida pelo medo, apreendida pela raiva”, “um país estrangeiro onde o medo supera a emoção em uma paisagem de desespero”, e um lugar que é “violento, drogado, queimado, com grafite espalhado e abandonado”. Ao longo da década, produtores cinematográficos, jornalistas e equipes de televisão dos EUA e do mundo reforçaram essas representações com as imagens de prédios queimados, ruas miseráveis, calçadas com grama crescendo, lotes vazios cheios de lixo, hidrantes saindo água, histórias de crime, e moradores sofrendo<sup>58</sup>. (CHRONOPOULOS, 2017, p.2, tradução minha).

O nascimento do movimento hip-hop é associado geralmente às chamadas ‘*block parties*’ que ocorriam no bairro do Bronx (mais especificamente no South Bronx) em Nova Iorque. Essas ‘festas de bairro’ ou ‘festas de rua’ consistiam numa ressignificação

---

*building juggernaut and to defeat the powerful interests it represented [...] This story has entered the lore of the sixties, a mythic “shout in the street” that proclaimed the death of the modernist city and its master plans.*

<sup>58</sup> Do original: “In 1973, *New York Times* journalist Martin Tolchin characterized the South Bronx as “Dresden after the war,” “a jungle stalked by fear, seized by rage,” “a foreign country where fear is the overriding emotion in a landscape of despair,” and a place that is “violent, drugged, burned out, graffiti splattered and abandoned.”<sup>1</sup> Throughout the decade, television crews, film makers, and journalists, from the United States and around the world, reinforced these depictions with visual representations of burned-out buildings, shabby streets, sidewalks with overgrown grass, empty lots filled with garbage, disemboweled fire hydrants, crime stories, and suffering residents”.

e reapropriação do espaço público. Trata-se de um encontro da comunidade envolvida, onde são realizados churrascos, brincadeiras e apresentações com música e dança. Neste sentido, o movimento ativista de violência não-direta chamado *Reclaim the Streets* vem realizando ocupações temporárias do espaço público para reivindicar e recuperar a potencialidade da rua enquanto um espaço de encontro. Este movimento realizaria o que Hakim Bey (2018) definiu como uma verdadeira *Temporary Autonomy Zone* (TAZ).

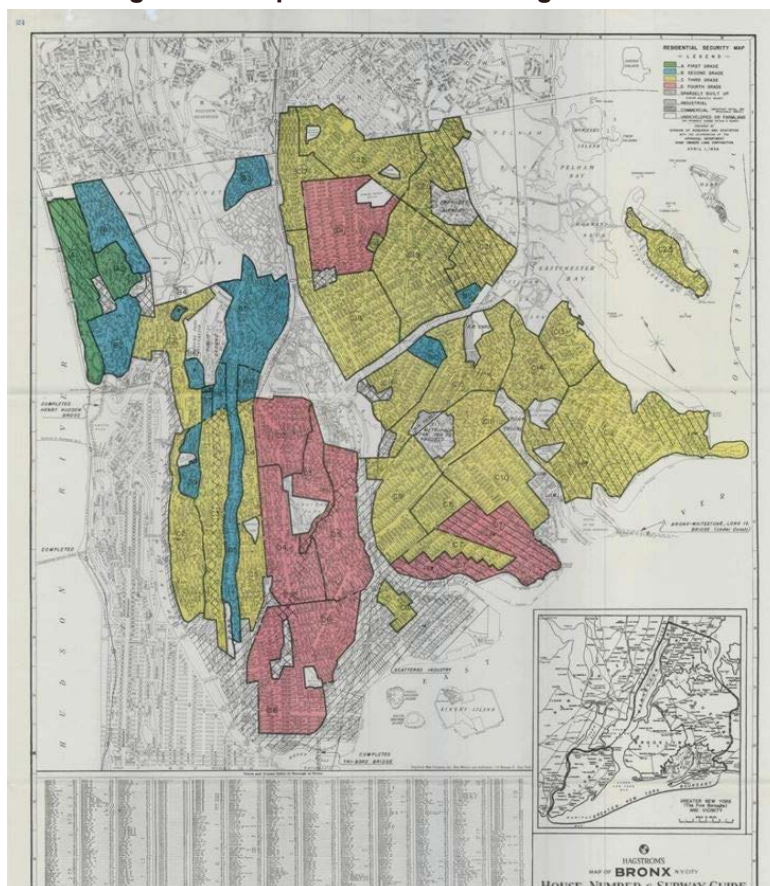
Por algumas vezes no meu campo e em outras rodas de freestyle que pude presenciar – como a roda da PUC –, há uma diferenciação entre os termos *roda* de rap e *festa* de rap. Em Realengo, esse sentido de festa era ativado quando os participantes não estavam participando de forma mais ativa – com gritos de ‘uou’, balançando as mãos para o alto, ou gritando na hora da votação – na hora das batalhas. Com isso, os MCs geralmente acionavam o termo festa para fazer com que os espectadores tivessem uma postura mais participativa no evento.

O bairro do Bronx adquire uma imagem, a partir da promulgação da Lei Seca nos anos 1920 nos EUA, de um espaço associado à criminalidade e à marginalidade. Bairro historicamente negro e imigrante (alemães, irlandeses, italianos e hispânicos, principalmente), em 1926 o Bronx já era conhecido pelas suas altas taxas de criminalidade. Algo semelhante a esse processo é investigado por Foote Whyte em seu “*Sociedade de Esquina*” (1943) na *Cornerville*, dando conta da percepção da classe média branca à época sobre o bairro de Boston como um lugar caótico, onde o antropólogo contrapõe, a partir da perspectiva dos sujeitos de dentro, que havia um sistema social complexo, hierárquico e organizado.

Um processo de ‘política pública’ associada à exclusão e à marginalização do bairro (e não só do Bronx, mas de muitos outros nos EUA e no Canadá) é o chamado *redlining* (termo cunhado pelo sociólogo John McKnight (2014)). Essa tática de Estado era feita geralmente numa associação entre corporações imobiliárias e agentes públicos. As imobiliárias traçavam em mapas os bairros considerados ‘de risco’, e os marcavam em vermelho. Assim, as populações que viviam nesses espaços eram privadas de serviços básicos, como o acesso à saúde pública, bancos ou até mesmo supermercados.



Figura 19 - O processo de redlining do Bronx.



Fonte: “Redlining: How one racist, Depression-era policy still shapes New York real estate”. Disponível em: <[https://www.brickunderground.com/blog/2015/10/history\\_of\\_redlining](https://www.brickunderground.com/blog/2015/10/history_of_redlining)>. Acesso em 08 nov. 2019.

Dos anos 1930 aos anos 1960, Nova Iorque passa por grandes transformações urbanas, onde a figura do engenheiro norte-americano Robert Moses é crucial. Comparado por vezes à Haussmann, Moses privilegiou, ao longo de sua carreira como projetista urbano, as *highways* ao invés do transporte público. Essas *highways* permitiram a criação de subúrbios modernos no pós segunda guerra mundial em Nova Iorque. No entanto, o impacto negativo gerado pela criação desses elevados foi sentido sobretudo nos bairros mais pobres da cidade (em nosso caso, no South Bronx).

Desde o fim da Grande Depressão, Nova Iorque passou por breves períodos de prosperidade econômica. Como uma tentativa de reestruturação urbana frente à economia mundial, a cidade viveu um processo forte de industrialização. Associado ao desenvolvimento das grandes avenidas, vivia, principalmente nos anos 1960 e 1970, um estado de tensão social permanente. A poluição do ar e da água, o trânsito, a degradação do sistema público de transporte, as altas taxas de criminalidade, os conflitos raciais, as greves frequentes, a

defasagem de apartamentos para pessoas de baixa renda. Com a intensificação da crise econômica municipal em 1975, a cidade passava por um de seus piores períodos históricos.

Outro elemento, aliado à construção da avenida, foi crucial para a degradação do South Bronx. Durante os anos 1970, através de um processo de *redlining*, os donos de imóveis localizados no bairro não tinham mais verba para sustentar os seus prédios (fosse pela falta de pagamento dos condôminos, fosse pela crise estrutural econômica, ou pelas duas razões aliadas). Assim, começaram a explodir, por toda Nova Iorque, incêndios criminosos. Se regiões como Manhattan viam a construção de grandes torres (a construção do World Trade Center em *Lower Manhattan* é de 1973), os bairros periféricos da cidade acompanhavam um processo de destruição intencional de seu espaço como alternativa última para a aquisição de capital. É nesse cenário devastado que o hip hop, através das *block parties*, surge. O grito de protesto político que saíria do South Bronx na segunda metade do século XX, através da junção de elementos da música jamaicana, afro-americana e latina, iria se tornar um dos grandes movimentos culturais do mundo.

Trazendo a reflexão para um local mais próximo, podemos ver a força e a proliferação que a cultura hip hop, oriunda dos Estados Unidos, ganhou ao passar dos anos através do surgimento das batalhas de rimas. As rodas de rap (chamadas também de ‘rodas culturais’) possuem uma espécie de ‘mito de origem’. Não há uma roda específica que tenha sido o ‘mito fundador’, mas alguns organizadores de rodas (tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo)<sup>59</sup> atribuem à ‘Batalha do Conhecimento’ (fundada por MC Marechal) uma importância fundamental. As ‘batalhas do conhecimento’ (como já vimos) se diferem das chamadas ‘batalhas de sangue’.

De acordo com o ‘Mapa das Rodas Culturais do Estado do Rio de Janeiro’ (2014), organizado por Rôssi Alves, existem cerca de 150 rodas ativas no estado. As rodas da região metropolitana do Rio acontecem, em sua maioria, em espaços públicos como praças, lugares antes considerados ‘perigosos e abandonados’ (como o viaduto de Realengo), becos e ruas esquecidas da cidade (como a roda KGL<sup>60</sup> no Beco das Carmelitas, na Lapa), etc.

59 Em sua dissertação de mestrado, Ricardo Teperman (2011), que realizou longa etnografia na roda de rap do metrô Santa Cruz, em São Paulo, transcreve a fala dos organizadores, que afirmam que a Batalha do Conhecimento e a Batalha do Real (ambas organizadas no Rio de Janeiro) foram de forte influência para que os mesmos criassem uma roda em São Paulo. A roda do metrô de Santa Cruz é uma das principais da cidade, e foi de lá que surgiu um dos principais nomes do rap atual, o rapper Emicida.

60 KGL é a abreviação de ‘Katete’, Glória e Lapa.

Há um sentido, diz Leo Barata<sup>61</sup> (um dos organizadores da roda do KGL), ‘de preencher um vazio deixado pelo poder público’ com as rodas culturais. A Praça da Glória, palco dos primeiros duelos da batalha da KGL, era abandonada, mal iluminada e é uma região conhecida por ter muitos roubos. Dessa maneira, os organizadores das rodas no Rio – de forma consciente ou inconsciente – acabam por retomar e reativar a tradição do hip hop (que é ocupar o espaço público).

Sobre esta noção, podemos pensar à luz do livro ‘*La Sorcellerie Capitaliste*’ (2005) de Isabelle Stengers e Philippe Pignarre. Os autores não ‘fecham’ seus modelos analíticos em moldes modernistas de pensamento; suas ideias não funcionam como ‘conceitos’, mas sim como ‘receitas’, que podem ser adaptadas e reatualizadas em contextos/situações distintas. É, em suma, um *reclaim* (ou um *devir-reclaim*, para usar uma terminologia de Deleuze). A palavra *reclaim* associa curar e se reapropriar, reaprender e lutar. Não pensar enquanto vítimas, mas como sujeitos capazes de habitar outra vez as zonas de experiência devastadas (e também de potência).

Assim, poderíamos também pensar em um ‘*reclaim urbano*’, ou em um *devir-urbano-reclaim*. Como as categorias de Stengers e Pignarre não são fechadas, essa reapropriação do espaço urbano feito pelas rodas culturais de rap possui, em si, uma potência de resignificação do solo urbano, dando a ele outra qualidade/potência em regiões que não possuem incentivo a essa ‘cultura de rua’.

A *freeway revolt* de Realengo não se deu como nos Estados Unidos dos anos 1960 e 1970, em que vimos protestos públicos contra as construções das autoestradas. Os frequentadores da Roda de Realengo me diziam que o surgimento do viaduto é positivo muito por conta do mesmo ter dado origem – de forma acidental – ao Espaço Cultural Viaduto de Realengo, e diziam que se não fosse pelas ocupações culturais dessa fresta urbana, a região do baixio do viaduto continuaria a representar um risco real para os transeuntes. A revolta e insatisfação contra a construção do viaduto adquiriu uma forma que foi materializada na ocupação do espaço público através de atividades culturais.

Surgido das ruínas capitalistas provocadas pela destruição urbanística de uma

---

<sup>61</sup> ‘Rodas culturais ocupam as ruas e viram espaço de resistência do hip-hop’. Disponível em: <<http://pitayacultural.com.br/musica/rodas-culturais-ocupam-as-ruas-e-viram-espaco-de-resistencia-do-hip-hop/>>. Acesso em 24 mai. 2019.

intervenção racista e da imigração em massa de sujeitos que vinham de outros cantos que não do Estados Unidos, o hip hop se tornou o gênero musical mais ouvido dos EUA em 2017<sup>62</sup>, superando o rock.

## De Leste a Oeste

A divisão social do trabalho no rap, no que diz respeito aos pontos focais de criação e distribuição da música, no caso específico dos Estados Unidos, sempre apontaram para dois lugares geográficos: o Oeste e o Leste do país. O *West Coast Hip Hop* teve início no final dos anos 1980 na cidade de Compton na Califórnia, e possui um grupo como mito de origem: o conjunto N.W.A (*Niggaz Wit Attitudes*). Essa era de ouro do hip hop californiano ficou conhecida como a Era do Gangsta Rap. As letras do N.W.A abordavam de forma majoritária temáticas como violência entre gangues, violência policial e criminalidade. Em uma entrevista concedida por Eazy-E – um dos integrantes do N.W.A – em 1993, dois anos após o fim do grupo, para o canal norte-americano de televisão NBC<sup>63</sup>, o rapper afirma que as suas músicas são uma forma de expressar a realidade das ruas. Nessa mesma entrevista, a repórter o questiona sobre o termo *bitch*. Essa expressão, que é traduzida literalmente como vadia, é assumida no universo hip hop cantado em inglês como uma expressão misógina. No entanto, ao responder essa questão, Eazy-E afirma que o termo *bitch* não está vinculado necessariamente ao gênero feminino, e sim estaria associado a uma noção de “alguém que faz coisas escandalosas”. É difícil dizer o que Eazy-E quis dizer com esse termo, pois a entrevista fora editada em sua resposta. No entanto, a utilização dos termos *bitch* ou *ho* (esta última acionada mais recentemente, e que quer dizer piranha) em videocliques está vinculada à apresentação de imagens de mulheres, em sua maioria seminuas. Ou seja, quando o termo *bitch* ou *ho* é ativado nesses cliques, são as mulheres que aparecem na tela<sup>64</sup> (LINDSAY, 2016). Outra perspectiva interessante sobre a misoginia desses termos é trazida por Tricia Rose em seu livro *The Hip Hop Wars* (2008). Em sua visão, o hip hop não teria inventado o sexismo; as críticas dirigidas ao gênero passam por um lugar racista e de extrema-direita que tendem a demonizar o homem negro como

62 “Hip Hop supera rock como gênero mais consumido nos EUA pela primeira vez”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/hip-hop-supera-rock-como-genero-mais-consumido-nos-eua-pela-primeira-vez-21603956>>. Acesso em 08 nov. 2019.

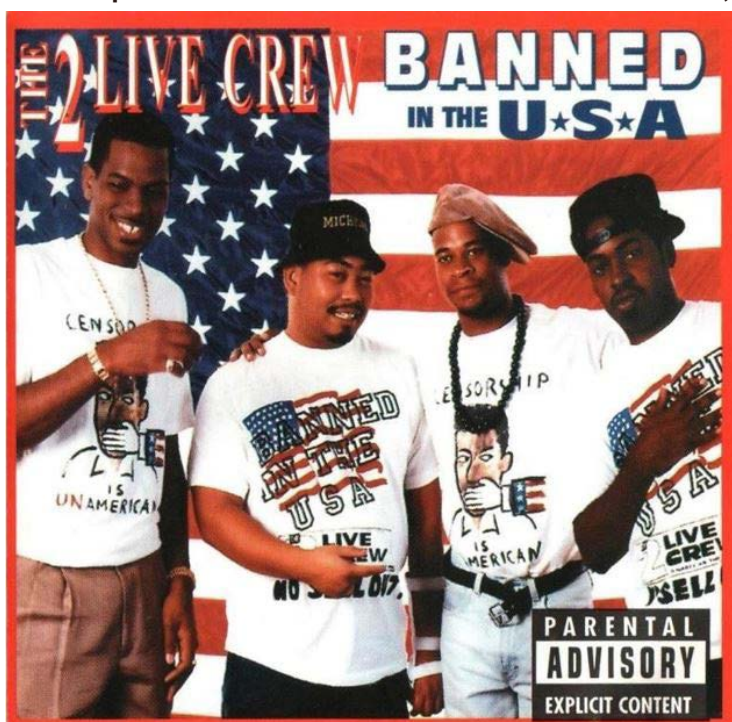
63 RareEazy-E Interview (NBC, 1993) - BG Knocc Out, GangstaDresta / ReportonGangsta Rap (2/2) [HQ]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SezuXZGBDJ8&t=83s>>. Acesso em 06 dez. 2019.

64 Sobre essa temática, recomendo fortemente a leitura de “Como fabricar um gangsta: Masculinidades negras nos vídeos cliques dos rappers Jay Z e 50 Cent”, de Daniel dos Santos (2017).

ignorante, irracional e potencialmente violento (DAVIS, 2016).

É interessante apontar que em 1985, um ano antes do surgimento do N.W.A, foi criada uma divisão dentro da *Recording Industry Association of America*<sup>65</sup> chamada de *Parental Advisory*. Essa terminologia, que quer dizer “aviso parental” ou “aviso aos responsáveis”, foi criada como um selo, que deveria vir na capa de todos os álbuns que contivessem, na perspectiva dessa entidade, músicas com “excessos de palavrões” ou “referências inapropriadas”, como violência, sexo e uso de drogas. O primeiro álbum a trazer em sua capa foi *Banned in the U.S.A* do conjunto rap *2 Live Crew*, no ano de 1990.

Figura 20 - Capa do album *Banned in the U.S.A* de 2 Live Crew, 1990.



Durante a ascensão do N.W.A, o grupo foi banido de tocar em grandes rádios, e teve até um show em Detroit interrompido pela polícia em 1989 quando começaram a cantar a música *F\*ck the Police*.

No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, com o fim do grupo N.W.A, outros artistas apareceram na cena da costa oeste. Alguns deles eram ex-integrantes do conjunto citado, como Dr.Dre e Ice Cube; outros surgiram espontaneamente, a partir de parcerias com Dre, como Snoop Dogg

A tradição do rap estadunidense aponta para uma dualidade constituída historicamente: entre o Oeste e o Leste do país. Nos anos 1980 e 1990, essa rivalidade

<sup>65</sup> Essa instituição é uma representante legal de gravadoras e distribuidoras norte-americanas.

se encaixa no que Bateson definiu como um processo de cismogênese (BATESON, 2008). Nos processos cismogênicos, de “criação da separação”, ruptura e integridade não são unidades dispostas em polos opostos, mas que existem em interação e em contextos que se retroalimentam. Se num primeiro momento a cismogênese localizada (principalmente) nas figuras de Tupac e Notorious B.I.G. ganhou contornos de complementaridade, no início dos anos 1990, após Tupac assinar contrato com a gravadora *Death Row Records*, o artista foi envolvido pelo eidos<sup>66</sup> de Suge Knight - segurança e um dos fundadores da gravadora, que caracterizou sua relação com o rapper como a de “irmãos gêmeos, pai e filho, tio e sobrinho”<sup>67</sup> –, onde a rivalidade entre Tupac e BIG (e da Costa Leste x Costa Oeste) convergiu para uma cismogênese simétrica, que levou à morte de ambos os artistas.

Na cena atual do rap estadunidense esses embates não possuem mais esses contornos violentos, que resultam em assassinatos. Há a predominância de disputas performadas através de *diss*. Um elemento importante nesse duelo entre artistas é que há uma busca incessante, desde a proliferação do rap na indústria fonográfica – que ocorreu no fim dos anos 1980 -, para saber quem será o maior artista de todos os tempos.

## A lição de J.Cole

Jermaine Lamarr Cole é um rapper de 34 anos nascido numa base militar dos EUA em Frankfurt, na Alemanha. Seu pai, um ex-veterano do Exército, abandonou a família quando Cole tinha menos de 1 ano. Sua mãe decidiu voltar com ele e seu irmão para os Estados Unidos, mais especificamente para o estado da Carolina do Norte, na cidade de Fayetteville.

Pelo fato da sua mãe ser branca e seu pai ser negro, Cole afirmou que cresceu num ambiente multiétnico, mas que nunca se sentiu como um branco, pois sempre se identificou como negro.

Cole estourou em 2014 com seu álbum *Forest Hills Drive*. Antes do lançamento, o rapper soltou o single *Be Free*, em resposta ao assassinato brutal de Michael Brown num

---

<sup>66</sup> Nos termos definidos por Bateson, eidos refere-se a uma padronização dos aspectos cognitivos da personalidade dos indivíduos; essa padronização e sua expressão no comportamento cultural são definidos pelo autor como eidos.

<sup>67</sup> Disponível em: <<http://www.zonasuburbana.com.br/suge-knight-conta-como-foi-seu-relacionamento-com-tupac-shakur-em-entrevista/>>. Acesso em: 30 nov. 19.

subúrbio de Saint Louis<sup>68</sup>. A crítica à violência policial, o racismo estrutural, o encarceramento em massa contra os corpos negros sempre se fizeram presente na lírica de J.Cole. E com 4 Your Eyez Only não seria diferente.

J.Cole decidiu voltar para a Carolina do Norte e alugou uma casa com seus amigos num subúrbio branco durante o ano de 2016, apelidado com o nome de Sheltuh (poderíamos traduzir como ‘abrigo’). Com o vai e vêm intenso de corpos negros numa região dominada por brancos, os vizinhos começaram a achar que a casa chique do quieto subúrbio teria se tornado uma boca de fumo.

Com isso, uma verdadeira paranoia tomou conta dos vizinhos brancos. Simplesmente pelo fato de ter homens negros circulando pela casa, saindo e entrando de Ubers, fumando um baseado no quintal. No dia 18 de março de 2016, quando Cole e sua equipe estavam no festival SXSW no Texas, um grupo de mais de 10 homens fortemente armados da SWAT, com o apoio de helicópteros, invadiram o estúdio/casa de Cole. Por sorte, ninguém estava na casa no dia.

Com o ocorrido, J.Cole compôs “*Neighbors*”<sup>69</sup>. O irônico de tudo isso é que o rapper havia acabado de ser recebido por Obama na Casa Branca e ter alcançado por três vezes em sua carreira, com seus três álbuns, de forma consecutiva, a marca de platina.

Nos Estados Unidos, ou no Brasil, pouco importa se um artista negro consegue ascender socialmente, frequentar a alta sociedade – majoritariamente branca – ou ganhar muito dinheiro. Quando o seu corpo é identificado como ‘mais um’, como no caso de J.Cole, o mesmo tornou-se um suposto traficante num bairro luxuoso dos EUA, que deveria ser exterminado.

Neste capítulo final, vimos como o rap e o hip hop possuem raízes que nos remetem à luta por legitimidade frente a sociedade norte-americana, passando por um *reclaim* que foi iniciado nas *block parties* do South Bronx e que teve como estopim a intervenção urbana de Robert Moses a partir da criação das *highways* que cortaram todo o território do Estados Unidos, além do processo de *redlining*. Avançamos vendo como o hip hop possui

68 Michael Brown era um jovem negro de 18 anos que foi assassinado pela polícia do estado do Missouri em 09 de agosto de 2014. Após a morte de Brown, iniciaram-se várias manifestações contra a brutalidade policial nos Estados Unidos, e que deram origem, em larga medida, ao movimento Black Lives Matter.

69 Para ver o clipe e a letra de *Neighbors* (com a tradução), ver mais em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9nfVWixY3WY>> <<https://www.lettras.mus.br/j-cole/neighbors/traducao.html>>. Acesso em 27 nov.2019.

como marca característica o tensionamento entre Leste e Oeste dos EUA<sup>70</sup>, performedo sobretudo entre Tupac e Notorius BIG. Encerramos o capítulo com um exemplo do racismo estrutural a partir da análise da música *Neighbors* de J.Cole, onde podemos fazer conexões com a noção de *cidade desativada* e *zona de extermínio* ativados por Oberdan no capítulo um, comprovando como o regime necropolítico possui similaridades tanto em uma roda de Realengo quanto na vida de um famoso e milionário rapper norte-americano.

---

<sup>70</sup> Assim como entre *Marechal* e *Cabal*, visto no capítulo dois.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o período em que realizei meu trabalho de campo pude perceber a forma como as rimas dos batalhadores eram ativadas para autopromoção ou difamação dos oponentes. Essas letras passavam pela perspectiva do próprio batalhador, que acionava a sua vivência na Zona Oeste como algo que o legitimaria em fazer rimas. Na Roda de Realengo ou nas letras de um ou uma MC famosos, a narração de sua própria história conta como fator significativo. Isso faz parte da forma como as categorias *ser verdadeiro* e ser portador de um discurso que carrega *verdade* têm um importante papel na roda e também na forma como a indústria fonográfica percebe o artista de rap. Esta verdade, como vimos, está diretamente associada ao fato de o rapper ser portador de uma trajetória que o localiza politicamente: um morador de uma periferia (seja no Brasil ou nos EUA) e negro. Isso quer dizer que o corpo que produz rap não é qualquer corpo. Ele possui uma trajetória específica, traduzida nas performances das rodas ou nas músicas gravadas em estúdio. E é esse percurso e vivência que profere legitimidade às letras.

Sobre este aspecto em específico – a categoria verdade – vimos também como ela oscila num gradiente que vai entre a relação com o dinheiro e a fama do rapper e sua conexão com seu lugar de origem. Estar distante das suas raízes (ou *entrapped*, como vimos na seção sobre o trap) funciona como um potente deslegitimador daquele ou daquela que profere as rimas nas rodas e no universo do hip hop de maneira mais geral. Mais importante que ser famoso ou rico é não esquecer de onde se veio; além disso, tentar, de alguma maneira, contribuir com o desenvolvimento da comunidade local. Dessa forma, os jovens que frequentam a Roda de Realengo funcionam como etnógrafos da vida social do bairro e de sua experiência na cidade. E no caso do rap e do hip hop, é a vivência marcada racialmente e socialmente (geralmente negra e periférica) que ganha aspectos mais confiáveis.

As letras que compõem essas rimas também não são quaisquer umas (no caso específico da minha etnografia). Os corpos acionados nas rimas quando usadas de forma ofensiva (como no caso da batalha entre Kenpachi e Ernesto, no capítulo dois) são o feminino e o masculino. No entanto, a honra do adversário só é ferida quando é citada a

companheira (ou virtual namorada) do oponente. As letras em que os homens são citados como atores passivos de uma cena homossexual (como um batalhador dizer que seu oponente tem relações sexuais com um terceiro, também no capítulo dois) não são levadas tão à sério como nas situações em que um oponente pode ser entendido como alvo de uma traição ou de que sua companheira é “piranha”. Isso demonstra como as rimas compõem um universo pluriforme, no qual as palavras são acionadas situacionalmente para agredir o adversário e performadas (através também de gestos corporais) na dimensão das relações de gênero presentes na Roda de Realengo.

Vimos como o aspecto da transformação é utilizado como um condutor de toda a dissertação: seja na metamorfose espacial a partir do desejo de Oberdan mudando a roda de local ou com projetos que façam do contêiner um espaço de *coworking*, seja na perspectiva dos batalhadores em se tornarem músicos profissionais, seja na própria mutação que meu corpo sofreu ao longo do campo, onde fui percebido de diferentes maneiras ao longo da etnografia.

O Espaço Cultural Viaduto de Realengo se configura como uma ação cultural local importante pois, de acordo com Oberdan, dá a possibilidade aos jovens de sair da criminalidade, ou de encontrar uma vida através da arte. Quando conversei com Oberdan sobre como ele via o Espaço Cultural em uma “forma ideal e hipotética”, ele me disse que gostaria de transformar o Espaço numa espécie de faculdade ao ar livre, com aulas acontecendo dia e noite, e também com um espaço para que os passantes possam tomar bar e beber uma água.

A ação gerida por Oberdan nos mostra como as atividades ocorridas na rua possuem um controle rígido do espaço; em nosso caso, essa gestão incorpora a figura de Oberdan. O fato de estar na rua não é sinônimo de ser totalmente livre. O Espaço Cultural situa-se no limiar entre uma ação privada e uma ação do pública, advinda do Estado: ela ocorre na rua, mas aquela passagem na qual o Espaço está situada possui regras específicas (como vimos no final da seção 3.2), sobretudo sobre a preocupação de Oberdan de que o Espaço não se tornasse um mercado (apesar de ter sido inaugurado, durante minha pesquisa, um mega supermercado ao lado do Espaço).

E o fato de ocupar o espaço com corpos realizando atividades diversas leva a uma mudança de percepção dos moradores de Realengo, como vimos no capítulo um sobre as noções de *perigo e violência*. Esta perspectiva está sempre tensionada, pois alguns moradores não veem o Espaço Cultural como positivo. O uso de drogas, como alertado por Oberdan, pode funcionar como um elemento a estigmatizar o ambiente como um “espaço de uso de drogas *somente*”. Com isso, toda a construção e trabalho do gestor do local seria deslegitimada. De uma perspectiva mais ampla, podemos conectar esta estigmatização ao próprio universo hip hop, como trabalhado no último capítulo a partir da criação do *Parental Advisory*, ou da forma como o Sul dos Estados Unidos era visto como um produtor de raps “sujos”, como vimos na seção 2.4).

Acredito que este trabalho etnográfico possa contribuir para os estudos antropológicos ampliando as perspectivas sobre a Zona Oeste, além de desconectar essa região de um paradigma epistemológico que está sempre ligado à violência, a remoções ou a um tipo de sociabilidade romantizada que seria menos corrompida, pois estamos tratando aqui de um fenômeno global (o rap e o hip hop), abordado através de um território e de uma ação local, a partir do trabalho de campo, que se expande até as raízes do *movimento* hip hop, como vimos com mais profundidade no último capítulo. Além disso, este trabalho situa-se no campo de uma antropologia musical, como define Seeger:

Uma antropologia da música aborda a maneira como a música é parte da cultura e da vida social. Em contraste, uma antropologia musical trata da maneira como as performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social. Em vez de estudar a música na cultura (conforme propôs Alan Merriam, 1960), a antropologia musical estuda a vida social como performance. Em vez de pressupor uma matriz social e cultural preexistente e logicamente antecedente, dentro da qual a música acontece, examina a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais. Ao enfatizar a performance e a atualização dos processos sociais, e não as leis sociais, essa antropologia musical enfatiza o processo e a performatividade [...] (SEEGER, 2015, p.15).

Fazendo coro a Seeger, gostaria de reforçar mais um elemento, que também está em sua etnografia: falamos de música pois ela é importante para os nossos interlocutores, e porque cumpre papel vital em suas vidas. A antropologia só faz sentido, em minha visão, quando realizamos com mais frequência o ato da escuta do que da fala. Quando estamos atentos e ouvimos, mesmo quando um assunto não nos cativa primeiramente. É nesse

tipo de antropologia que acredito fazer. Os nossos corpos durante o trabalho de campo sofrem mutações e são percebidos de diferentes formas, e é justamente o nosso corpo que funciona como instrumento de mensuração da realidade durante uma etnografia. Com isso, pesquisar um espaço e um tema que não faz parte da minha vivência, enquanto um jovem branco e de classe média da Zona Sul, expande as diferenças e as alarga entre mim e meus interlocutores.

Mas não que isso seja negativo, pois é também na diferença em que os laços se constroem, como os tantos que construí durante os meses de campo. Mais importante do que ir é voltar, como me alertou sutilmente Oberdan, ao dizer que quando eu parasse de frequentar as rodas eu “ficaria famoso, escreveria livros e nunca mais voltaria para Realengo”. São nesses vínculos, que não são criados artificialmente com fim único de publicar um livro ou escrever uma dissertação, que acredito.

## REFERÊNCIAS

AVILA, Eric. The folklore of the freeway: race and revolt in the modernist city / Eric Avila. (A Quadrant book), 2014.

\_\_\_\_\_. Popular culture in the age of white flight: fear and fantasy in suburban Los Angeles / Eric Avila. p. cm.— (American crossroads; 13), 2004.

BATESON, Gregory. Naven : um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné / Gregory Bateson ; tradução Magda Lopes. – 2. ed. – São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2006

BEY, Hakim. Zona Autônoma Temporária / Hakim Bey. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. – São Paulo: Veneta, 2018. (Coleção Baderna). 88p.

CHRONOPOULOS, Themis. The Rebuilding of the South Bronx after the Fiscal Crisis.

Journal of Urban History 2017, Vol. 43(6) 932–959.

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. São Paulo, Boitempo, 2016.

FOUCAULT, Michel. Segurança, Território, População. São Paulo: Martins Fontes, 2008. [Aula de 11 de janeiro de 1978; Aula de 18 de janeiro de 1978: pp 03-38; pp. 39-72].

GONÇALVES, Marco Antonio. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. Etnobiografia: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 19-42, 2012.

GONÇALVES, Rôssi Alves. Rodas culturais – a arte nas praças cariocas. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, n.8, 2014, p.441-450.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio e DAVIES, Frank Andrew. Alegorias e deslocamentos do “subúrbio carioca” nos estudos das ciências sociais (1970-2010). Sociol. antropol. | rio de janeiro, v.08.02: 457–482, mai.–ago., 2018.

KALUZA, Jernej. Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. IAFOR Journal of Media, Communication & Film. Volume 5 – Issue 1 – Summer 2018.

LINDSAY, Melanie Marie. “WHO YOU CALLIN’ A BITCH? A CONTENT ANALYSIS OF THE IMAGES USED TO PORTRAY AFRICAN AMERICAN WOMEN IN RAP

MUSIC” (2016). Electronic Theses, Projects, and Dissertations. 336.

LUKE, David J. Encyclopedia of Human Services and Diversity. Redlining. Edited by: Linwood H. Cousins. Pub. Date: 2014, Sage Publications, Inc.

PIGNARRE, Philippe e STENGERS, Isabelle. 2005. La Sorcellerie Capitaliste: Pratiques de Désenvoûtement. Paris: La Découverte.

ROCHA, Ana. BARROS, Caio. BESERRA., Ellen. “Desescondendo” a cultura da Zona Oeste in: Outros Espaços: Celebrando a Criatividade da Periferia Carioca. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

ROSE, Tricia. *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip-Hop –and Why It Matters*. Civitas Books; 11.2.2008 edition (December 2, 2008).

ROSA, Sandro Henrique. *Cultura sob o viaduto: O Espaço Cultural Viaduto de Realengo e dimensões das políticas culturais no Rio de Janeiro*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Produção Cultural. IFRJ – Campus Nilópolis, 1º semestre/2018.

SANTOS, Daniel Dos. *Como Fabricar um Gangsta: Masculinidades Negras nos Videoclipes dos Rappers Jay-Z e 50 Cent*. 160 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SEEGER, Anthony [1945 -]. *Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico: Anthony Seeger*. Título Original: *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: CosacNaify, 2015. 320 pp.

SILVA, Luiz Antonio Machado da. *Fazendo a Cidade: Trabalho, moradia e vida local entre as camadas populares urbanas*. Mórula Editorial, 364p., 2017.

SIMAS, Luiz Antônio e RUFINO, Luiz. *Pedrinhas miudinhas: Ensaio sobre ruas, aldeias e terreiros*. Mórula Editorial, Rio de Janeiro, 1ª edição, 2013.

TEPERMAN, Ricardo Indig. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. - Rio de Janeiro:- Companhia das Letras, 2015, 184p.

\_\_\_\_\_. *Tem que ter suingue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz*, São Paulo, 2011. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. *O rap radical e a “nova classe média”*. *Psicologia USP*, 2015 | volume 26 | número 1 | p.37-42, 2015.

\_\_\_\_\_. *Improviso decorado*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil*, n.56, p. 127-150, jun. 2013.

TSING, Anna Lowenthal. *The mushroom at the end of the world on the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2015.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem. Um estudo sobre o terror e a cura*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1993.

WHYTE, William Foote, 1914-2001. *Sociedade da esquina = Street corner society: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada / William Foote Whyte; tradução, Maria Lucia de Oliveira; revisão técnica, Karina Kuschnir; apresentação de Gilberto Velho*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005

# ANEXOS

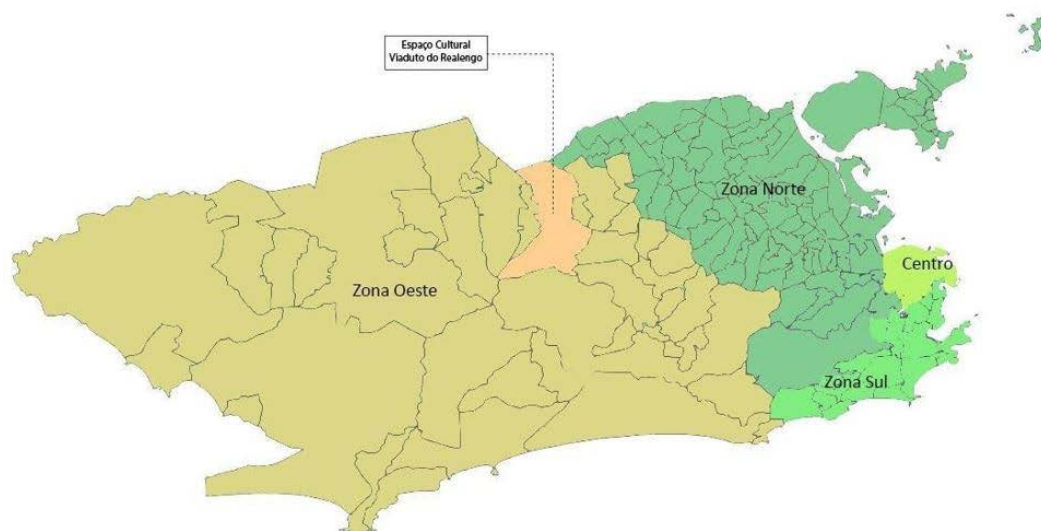
## Anexo 1 - Relatório de pesquisa

### Espaço cultural viaduto de Realengo

O Grupo de Pesquisa Cultura, História e Urbanismo (GPCHU), coordenado pela Profa. Dra. Lilian Fessler Vaz no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROURB/FAU-UFRJ), realizou, em maio de 2018, uma pesquisa junto aos frequentadores do Espaço Cultural Viaduto de Realengo para identificar seu perfil e atestar sua importância como espaço cultural para a cidade do Rio de Janeiro.

### O ESPAÇO

O Espaço Cultural Viaduto de Realengo fica localizado no bairro homônimo, situado na Zona Norte do Rio de Janeiro sob o viaduto Aloysio Fialho Gomes, construído em 2012 entre as Ruas Marechal Abreu Lima e Marechal Soares de Andréa.



## A PESQUISA

A pesquisa foi realizada por meio da plataforma online Formulários Google no período de 18 de maio a 05 de junho de 2018 e era composta pelas seguintes perguntas:

1- Você já frequentou o Espaço Cultural Viaduto de Realengo alguma vez?

2- Em que bairro você mora?

3- Como você define seu gênero?

Opções:

Feminino

Masculino

Outro

Prefiro não dizer

4- Quantos anos você tem?

Opções:

Até 12 anos

13-15 anos

16-18 anos

19-21 anos

22-25 anos

26-30 anos

31-40 anos

41-50 anos

Acima de 51 anos

5- Quantas vezes você já foi ao local?

Opções:

Apenas uma vez

2-3 vezes

4-5 vezes

Mais de 5 vezes



Vou toda semana ou sempre que posso

6- Qual atividade você já frequentou sob o viaduto? (escolha quantas quiser) Opções:

Festa Artrash

Baile soul

Baile da Bang

Baile do DZ

Baile charme

Roda de samba

Roda de rap/rima

Jazz

Rock

Grafite

Skate

Basquete

Escola de barbeiros

Feira da roda Cinema

Bazar Brechó Biblioteca Gastronomia

Ensaio fotográfico Roda de conversa Debates

Reu de Realengo

Oficina da Escola Municipal Coronel Porcino do Amarante

Encontro eventual do bairro de Realengo (ex: reunião do Conselho de Segurança)

Outro (qual?)

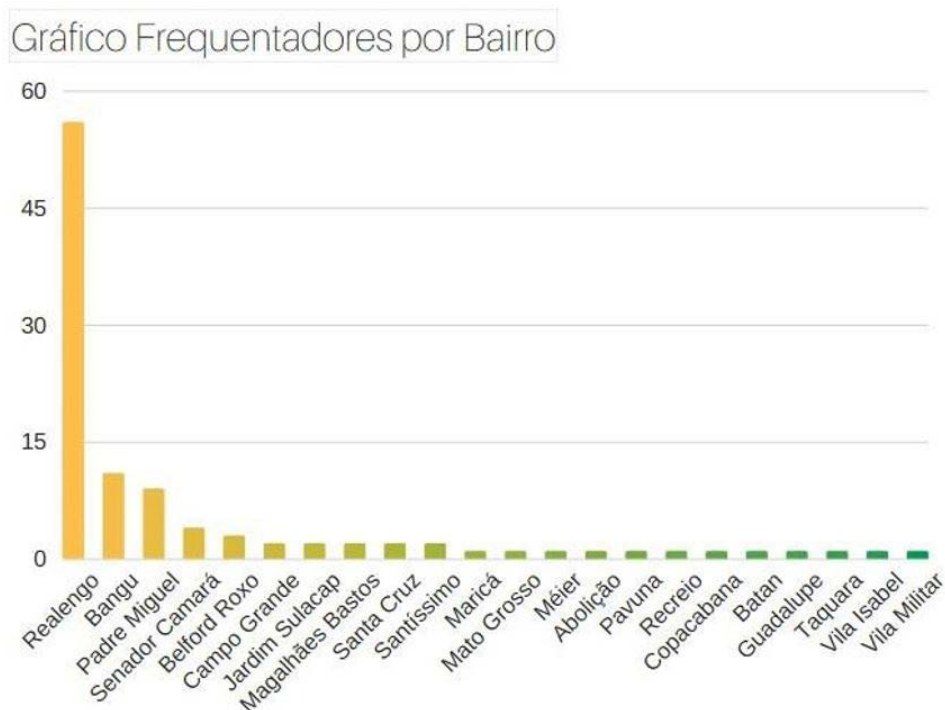
7- Em sua opinião, o que torna o Espaço Cultural Viaduto de Realengo especial? (Responda se quiser)

A pesquisa obteve o total de 105 respostas consideradas representativas do público frequentador do espaço, sendo as conclusões a seguir baseadas nesta amostra.

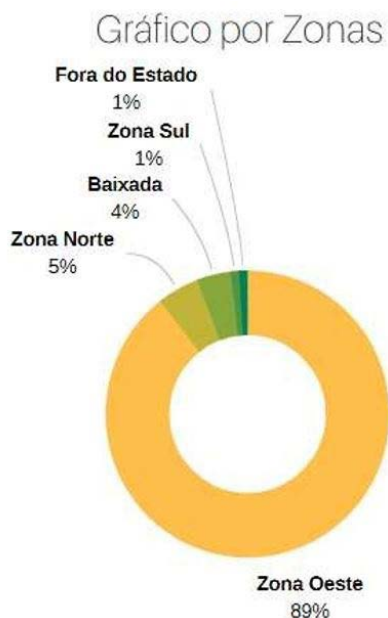
## ORIGEM ESPACIAL DOS FREQUENTADORES

A pesquisa prova que o Espaço Cultural Viaduto de Realengo atrai pessoas de localizações diversas. Ressaltamos que, enquanto, 53,3% do público entrevistado habita no próprio bairro de Realengo, 46,7% dos frequentadores mostrou-se proveniente de outros pontos da cidade.

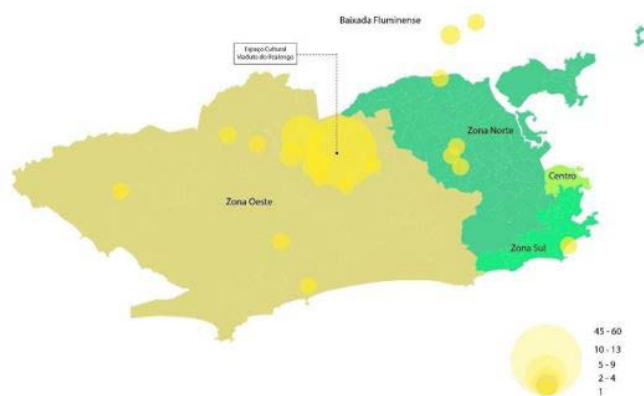
Os locais mencionados foram: Abolição, Bangu, Batan, Belford Roxo, Campo Grande, Copacabana, Guadalupe, Jardim Sulacap, Magalhães Bastos, Maricá, Meier, Padre Miguel, Pavuna, Realengo, Recreio dos Bandeirantes, Santa Cruz, Santíssimo, Senador Camará, Taquara, Vila Isabel e Vila Militar.



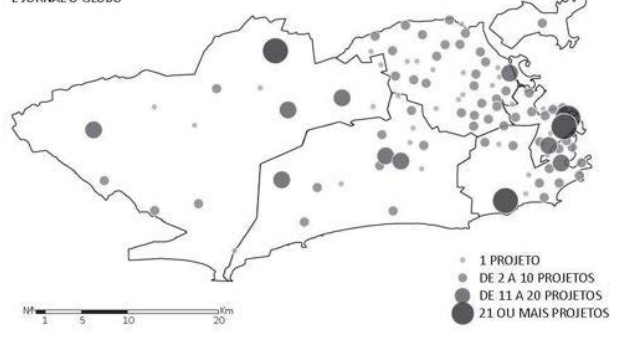
Observamos uma recorrência de bairros da Zona Oeste carioca, havendo presença considerável também de moradores da Zona Norte e de municípios da Baixada Fluminense. Essas respostas comprovam que o Espaço Cultural Viaduto de Realengo configura, portanto, um polo cultural alternativo para essas regiões que carecem de equipamentos culturais tradicionais.



Podemos observar pela concentração de usuários do espaço proveniente da Zona Oeste, que existe uma demanda por equipamentos de cultura que não está sendo suprida em função de uma distribuição desigual dos projetos e espaços culturais tidos como “oficiais”, como mostra o mapa elaborado pelo GPCHU em 2015 em cima do levantamento realizado pela Secretaria Municipal de Cultura em parceria com o Jornal O Globo.



LEVANTAMENTO DE PROJETOS CULTURAIS  
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA  
E JORNAL O GLOBO



**GÊNERO**  
Em relação ao gênero, o local recebe

## GÊNERO

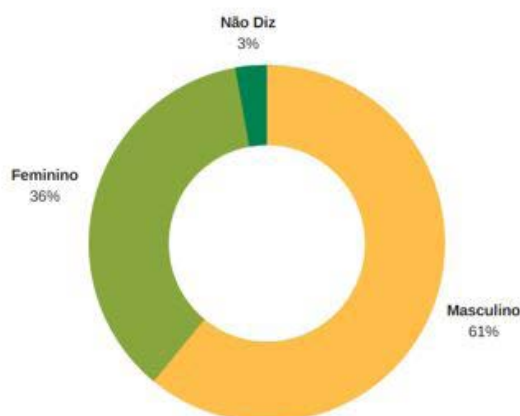
Em relação ao gênero, o local recebe um maior número de homens (61% de público que se define masculino em oposição a 36,2% de público que se define feminino), o que pode ser compreendido como um reflexo dos problemas atuais de segurança nos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro, da falta da presença de infraestrutura específica (ex: sanitários) no local e também da especificidade das atividades ali realizadas.

As atividades que têm um maior número de mulheres participando são as ligadas à música, como as festas Artrash, ou o Baile Charme. Por outro lado, a Roda de Rap agrega um maior número de frequentadoras do que essas festas. Por mais que seja um evento majoritariamente ocupado por homens, as mulheres também participam. Talvez por ser semanal, ou mesmo por ser o evento de maior destaque da programação do Espaço Cultural.

## FAIXA ETÁRIA

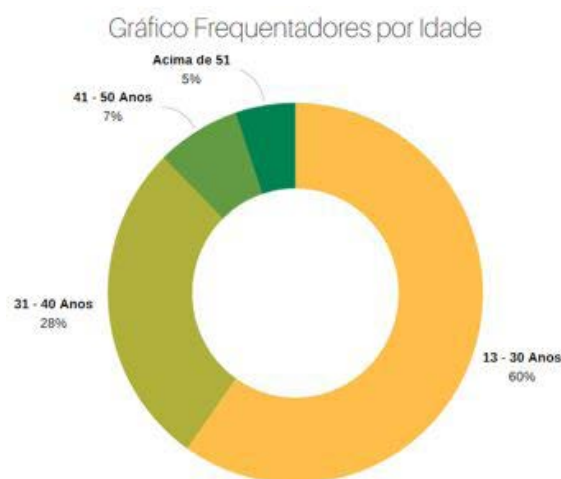
A pesquisa mostra que os frequentadores possuem idades variadas, o que realça seu potencial como um polo de encontro para que pessoas de diferentes realidades troquem experiências, salientando que a importância dos espaços culturais vai além do consumo da arte e cultura, estando presente também nas trocas interpessoais.

Gráfico Frequentadores por Gênero



No Espaço Cultural Viaduto de Realengo, predomina a faixa etária dos 31 a 40 anos (26,7%), que reflete a presença dos produtores culturais locais e regionais – os agitadores culturais cariocas, responsáveis por sugerir e coordenar as atividades. No entanto, se juntarmos as faixas etárias entre 13 e 30 anos de idade, temos que 59% dos frequentadores podem ser considerados como jovens, atestando o potencial criativo e transformador desse local. Atentamos que, como a pesquisa foi realizada em base online (que muitas vezes exigem supervisão adulta), as respostas apresentaram valores nulos para crianças abaixo de 13-15 anos de idade. Apesar disso, sabemos da importância do Espaço Cultural Viaduto de Realengo para essa faixa etária em função da existência das oficinas que são realizadas em parceria com a Escola Municipal Coronel Porcino do Amarante. Ou seja, o local consiste em um importante ponto de desenvolvimento de atividades culturais, lúdicas e educacionais para crianças e adolescentes locais.

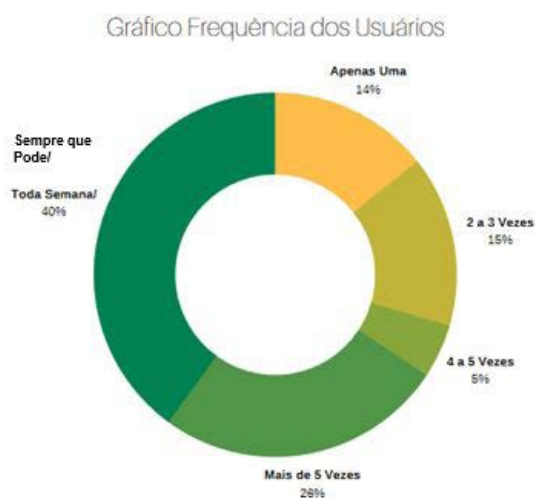
Ressaltamos também a importância da presença de pessoas acima de 51 anos (5,7%), que enxergam no espaço possibilidade de continuarem ativos e culturalmente relevantes.



## FREQUÊNCIA

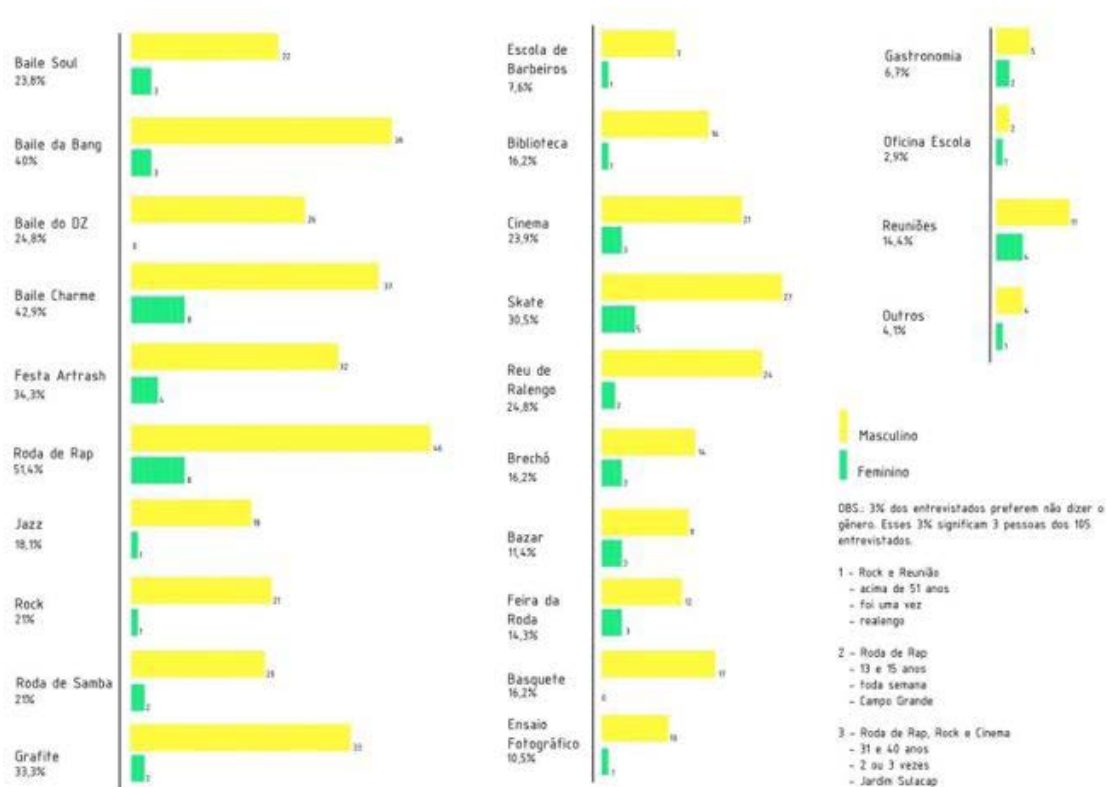
As respostas ao questionário enfatizam que o público do Espaço Cultural Viaduto de Realengo é fiel e geralmente retorna ao local após conhecê-lo uma primeira vez, o que comprova que, apesar da falta de infraestrutura ideal, ele é bem gerido e organizado e possui uma diversidade de atividades que vai de encontro com a demanda cultural local.

Além disso, comprova-se a que este espaço supre a falta de equipamentos culturais e de lazer tanto no bairro de Realengo quanto na Zona Oeste carioca, atraindo com frequência regular os habitantes, que, após entrarem em contato com uma atividade, demonstram curiosidade em retornar para se familiarizarem com outras. Dos 105 entrevistados, apenas 14,3% foram às atividades culturais do baixio do viaduto apenas uma vez, 25,7% foram 4-5 vezes e 40% afirmam ir toda semana ou sempre que podem.



## ATIVIDADES

Dos inúmeros projetos e iniciativas listadas pelos organizadores do espaço, há um predomínio de atividades relacionadas a festas e rodas de música, porém destacamos o comparecimento a reuniões e debates sobre questões locais (ex. reunião do Conselho de Segurança), que fazem com que o espaço seja visto como uma importante arena de discussão sobre os problemas e potencialidades da Zona Oeste, juntando os mais diversos atores que compõem a comunidade.



## OPINIÕES DOS FREQUENTADORES

Dentro do questionário elaborado, a questão 7 era a que possibilitava um campo livre para a elaboração de comentários. Naturalmente, algumas pessoas não escreveram sua opinião – justamente por se tratar de uma sessão que exigia uma argumentação criativa, além de termos colocado esse campo como “adicional” (“responda se quiser”).

No entanto, destacamos algumas respostas que evidenciam a importância e a relevância do Espaço Cultural Viaduto de Realengo. Dentre algumas entradas à pergunta, encontramos um jovem entre 19-21 anos que respondeu: “Acredito que o nome do espaço já define essa questão”. A resposta demonstra bem como a resignificação do viaduto

parecer ser uma questão latente entre os frequentadores.

Outras respostas atentaram para o fato do engajamento e motivação do organizador Oberdan Mendonça para a realização dos eventos. Contabilizamos 05 respostas que citavam nominalmente o organizador, relevando seu peso no cenário do Espaço Cultural.

Entre os pontos mencionados pelos entrevistados, destacamos alguns elementos que contribuem para afirmar a importância desse espaço cultural para a comunidade local:

- A possibilidade do encontro entre gerações;
- A possibilidade do uso da rua - espaço público que é ativado permitindo o lazer e a cultura ao ar livre;
- O caráter rústico do local que inova sem necessidade de grandes projetos;
- A presença de um programa cultural diversificado que atende a grupos diferentes;
- A gratuidade de entrada;
- O alto grau de acessibilidade em função da proximidade a diversos meios de transporte;
- Sua relevância para o cenário hip hop carioca;
- Sua imagem como um representante da resistência sociocultural local;
- A boa organização das atividades;
- O fato de trazer movimento ao local e, assim, contribuir para uma maior sensação de segurança na área;
- O fato de ser frequentado por pessoas formadoras de opinião.

Outras entradas interessantes apontam para o fato do espaço ser localizado na Zona Oeste, uma vez que os equipamentos culturais da cidade se encontram majoritariamente no eixo Centro-Zona Sul da cidade. Um dos frequentadores também destacou que pessoas dessas regiões vão para Realengo justamente em função do viaduto. Sobre esse aspecto, citamos a resposta de um frequentador: “[...] não tem nada igual por aqui e eu por ser daqui fico feliz de não ter que ir só pra Bangu ou lugares longe pra [sic] aproveitar um bom passeio, fico feliz de pessoas vindo de longe pra [sic] cá e se divertindo. Só vai quem tá [sic] disposto a curtir então praticamente nem acontecem problemas”. Outro frequentador



acrescenta: “Os rolês de arte/noite são sempre no eixo centro-zona sul. É maravilhoso ter um espaço como esse perto de casa, no subúrbio.”

Outra resposta interessante encontrada na questão 7 é sobre o respeito à diversidade, tanto cultural, quanto de gênero. Segundo um frequentador: “o que torna o Espaço Cultural Viaduto de Realengo especial é que o mesmo é um espaço democrático, o que possibilita o encontro das diferentes linguagens artísticas oportunizando a participação de todos.” Alguns frequentadores não se sentiram intimidados, por exemplo, pelo fato de demonstrarem ser homossexuais no local. Um jovem de 22-25 anos afirma que o Espaço é especial por conta do “[...] respeito. Não me senti excluído por ser gay”. Há, assim, uma abertura para grupos que sofrem cotidianamente com o preconceito e a violência por conta de seu gênero ou sexualidade.

O Espaço Cultural Viaduto de Realengo também é um local importante para a transformação do estigma da violência que impera no baixio do viaduto. Como local cultural, ele implica mais circulação e, portanto, segurança. Isso está refletido em algumas falas, como: “antes era uma área criminalizada. É preciso passar por ali para ter acesso a estação de trem. E era deserto, uma área tida como perigosa. Hoje... tendo uma movimentação cultural... Essa estética mudou. Os grafites são lindos também [...]”.

A proximidade aos meios de transporte também é mencionada como algo positivo e a ser explorado: “Certamente é o melhor local de realização de movimentos culturais e eventos na região. Um local de fácil acesso, onde nenhum morador em volta sai prejudicado com o ‘barulho’ feito lá. Além disso, o local é de fácil controle estrutural, facilitando a realização de eventos.”

## **CONCLUSÕES**

Com base nos resultados dessa pesquisa, nas entrevistas com os organizadores e visitas de campo, os membros do GPCHU, que incluem arquitetos e urbanistas e cientistas sociais, concluem que o Espaço Cultural Viaduto de Realengo é um local de extrema importância para a cidade do Rio de Janeiro, em especial para a Zona Oeste carioca, que carece que opções culturais implantadas e financiadas por políticas públicas.

Como destacado na sessão anterior, vemos que o Espaço Cultural Viaduto de Realengo configura-se como um local que além de movimentar a cultura local, trazer pessoas de bairros privilegiados da cidade, quebrar com a imagem de violência que reinava à respeito do viaduto, também contribuiu para a diversidade e para a afirmação da produção, consumo e troca de uma cultura local, como percebemos na fala deste entrevistado: [o Espaço Cultural Viaduto de Realengo é especial] porque é a ocupação de um espaço público com cultura, feito de forma independente, GRATUITA, guerreira. Produção cultural periférica, arte de rua, cultura popular! A cidade é nossa!”

Rio de Janeiro, 15 de julho de 2018.

Profa. Dra. Lilian Fessler Vaz

Dra. Claudia Seldin

Caio César de Azevedo Barros

Pedro Vitor Ribeiro Costa

Thomas IlgGavinho

## **Anexo 2 - Freestyle sapatão performado por Cindy e Aira com uma batida de boom bap bem lenta ao fundo – cerca de 3 min de duração**

### **Aira**

Mentira Cindy

Quando eu te olho você é lindinha

É só tu olhar pra mim que tu já fica molhadinha É isso aí

Seu peito eu vou chupar Nesse free

### **Cindy**

Vai chupar, vai chupar

Mas só que na tua boca o meu peito não vai caber

Então não se envolve, esse é o proceder

Falo merda no mic [microfone] A tua rima é clichê

### **Aira**

Aê, aê

Mas cê sabe mano

Eu rimo aqui e a coisa é louca

Tudo bem, eu boto até os dois na boca

Então, pode botar tudo

Que aqui cabe muito, conteúdo

**Cindy**

Na boca eu não vou me oferecer  
Vai botar na boca pra quê?  
Se você tem boca pra chupar, pra quê?  
Então, sabe meu parceiro é proceder  
Esse é o recado eu vou te fuder com meu dedo

**Aira**

Mas na rima eu aqui sou poliglota  
Eu não quero teu peito eu quero mermo é tua xota (uou!) É isso aí

**Cindy**

A xota tu vai querer, mas não vai lamber  
Por que meu mano, esse é o proceder  
Tu tá me querendo comer eu não vou dar pra você

**Aira**

Aê  
Então tá, cê sabe que a rima é mais grave  
Tu dá pra mim eu chamo até a Tsunade<sup>71</sup> (“uou!, que isso muleque!” bem forte)

**Cindy**

Tu chama a Tsunade Na moral meu mano  
Eu chamo geral pra comer o teu cano Sabe meu parceiro  
Geral vai comer teu cu  
Eu, Tsunade e você própria<sup>72</sup>

**Aira**

Mas cê sabe que a minha rima é a mais verdadeira  
Não enfia o dedo, enfia logo a mão inteira (uou!)  
Cindy, to cheia de tesão

**Cindy**

Tá com tesão  
Vou enfiar minha perna na tua xota, minha mão, meu corpo todo  
Vai entrar, e vai sair um filho que vai ser eu  
Cê sabe parceiro que no free cê se fudeu

---

<sup>71</sup> Personagem da série Naruto

<sup>72</sup> Alguém na plateia grita “sharingan”. O sharingan é uma habilidade especial de um dos clãs da série Naruto, sendo muito poderoso.

**Aira**

Mas cê sabe Cindy, eu vou improvisar  
Pode enfiar a perna, só assim pra eu gozar  
Então, enfia tudo  
Eu sei que tu é potente Vai logo, enfia tudo

**Cindy**

Então, é pra enfiar tudo?  
Você quer que eu enfio?  
Tipo 69, então

**Anexo 3 - Batalha Hugo x Cindy com batida de trap ao fundo - 2:52min de duração****Hugo**

Eu vou bater nessa mina Depois eu vou pra Tavares  
Calma, deixa o beat entrar que eu vou improvisando  
Você ganhou o impar par, é melhor você começar a batalha atacando

**Aira**

Cê não vai bater em mim, na minha frente cê ramela  
Se você bater, fica de exemplo na favela  
Então, cê sabe mano, é construção  
Olha como eu manjo dessa improvisação

**Hugo**

Mas menina, isso é batalha  
Não vem, não fica de altruísmo  
Eu vou te bater nas palavras  
Nem vem ficar de vitimismo  
Tá ligado meu parceiro  
Você sabe qual é  
Sempre tem essa de vitimismo

Quando a batalha é um cara contra uma mulher (nesse momento, vários espectadores gritam uou, mas de forma baixa)

**Aira**

Mas isso é realidade Meu mano isso é disputa  
Eu sou feminista e defendo a minha luta Então, cê tem que respeitar

Você pode bater de frente, mas nada além disso Pode pá

### **Hugo**

Tudo bem, tá ligado

Eu acredito nos seus ideais

Mas aos olhos de deus, e aos olhos da batalha de rap

Todos somos iguais

Tá ligado meu parceiro

Tá ligado porque não tem essa de vitimismo

Mas se você ficar falando essas batalhas

Hoje vai ser seu batismo

### **Aira**

Tá bom, somos iguais Mas de ti eu só tenho dó

Somos todos iguais, mas eu sou um pouquinho melhor

Então, sabe meu mano tu vai perder

Tenta comigo mas você não encaixa Sabe que vai perder

### **Hugo**

Nossa, ela é muito debochada

Acho que ela deve baforar no tubo

Ela é muito melhor, parabéns Auto estima é tudo

Não é porque você fala isso no espelho

Que os outros não dizem isso pra você

### **Aira**

É, mas essa é clichê

Mas eu mando no proceder

Sabe que é clichê, mas eu rimo aqui pra você Então essa é clichê

E eu faço aqui verdadeiro É clichê se eu baforo?

Foi com meu dinheiro

### **Hugo**

Beleza

Com seu dinheiro no proceder

Na qualificatória da Casa da Cultura o Gregory embrulhou você

Tá ligado?

Vou ter que falar se fuder

Foi pra final da qualificatória só usando rima clichê

**Aira**

Mas olha só como esse MC otário, ele quer me forjar

Mentira que eu fui pra final, perdi pro MH

Errei, foi semifinal, até conserto

Então cê sabe mano, na minha frente eu te deserdo

**Hugo**

Mas se o júri fosse bom

Você ficaria no quase

Você perdeu pro BR, o jurado falou

Quero ela pra próxima fase

## Sobre o Autor

### Caio César de Azevedo Barros

Doutorando em Antropologia Social pelo PPGAS/MN/UFRJ e mestre pela mesma instituição. Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ. Foi bolsista de iniciação científica do CNPq da Universidade Federal do Rio de Janeiro durante os anos de 2014 a 2016. Também foi membro do Comitê Editorial da Revista Habitus/IFCS-UFRJ entre os anos de 2013 a 2016. É professor de Filosofia e Sociologia do Ensino Básico no Colégio e Curso Ao Cubo. Foi bolsista e sub-coordenador AT do CNPq da Universidade Federal do Rio de Janeiro (GPCHU/PROURB/FAU/UFRJ) de 2017 a 2020.

# Índice Remissivo

## A

agressão 9  
análise 19, 31, 38, 48, 88  
anfiteatro 12  
antropológica 31, 62  
arte 17, 90, 93, 101, 105, 106  
artista 9, 41, 42, 45, 48, 53, 86, 87, 89  
artístico 15  
assaltos 15, 18, 23, 25, 29, 30, 31, 32  
atividades 16, 22, 23, 25, 27, 29, 30, 32, 33, 54, 67, 68, 83, 90, 91, 100, 101, 102, 103, 104  
avaliação 17, 40, 41, 75

## B

batalha 12, 18, 34, 37, 38, 41, 45, 49, 57, 58, 59, 60, 61, 72, 73, 74, 75, 76, 83, 89, 108, 109  
batalhas 8, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 27, 33, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 55, 58, 59, 60, 61, 65, 67, 68, 72, 73, 75, 80, 82, 94, 109  
biopolítica 31  
brutalidade 9, 20, 63, 87

## C

canção 19, 45, 48  
capitalismo 30, 63  
capitalista 30, 53, 79  
comunicação 63  
comunidade 29, 42, 54, 67, 80, 89, 103, 104  
conceito 19  
criatividade 45, 49, 50, 61, 72, 75  
criminalidade 17, 30, 54, 80, 81, 84, 90  
cultura 13, 23, 25, 26, 30, 32, 37, 42, 46, 63, 66, 79, 82, 83, 84, 91, 93, 99, 101, 104, 106  
culturais 14, 15, 16, 20, 21, 24, 25, 26, 36, 82, 83, 93, 94, 99, 101, 102, 104, 105  
cultural 8, 12, 20, 22, 25, 41, 54, 56, 66, 67, 78, 86, 90, 91, 95, 99, 102, 104, 105, 106

## D

desenvolvimento 15, 79, 81, 89, 101  
dinâmicas 8, 17, 18  
disputa 8, 17, 38, 39, 40, 41, 48, 49, 58, 108  
duelo 18, 35, 37, 38, 39, 41, 49, 50, 58, 59, 60, 74, 76, 86  
duelos 17, 33, 34, 38, 46, 47, 49, 61, 66, 75, 83



## E

elemento 17, 46, 76, 82, 86, 91

empoderamento 31

epígrafe 9

espaço 11, 12, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 41, 42, 44, 56, 57, 61, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 77, 80, 82, 83, 90, 91, 92, 95, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106

espaços 16, 63, 64, 71, 80, 82, 99, 100, 101

estrutural 19, 45, 78, 82, 87, 88, 105

etnografia 2, 8, 17, 19, 20, 27, 44, 49, 56, 60, 63, 65, 71, 76, 82, 89, 90, 91, 92, 93

## G

gênero 9, 13, 18, 19, 33, 34, 43, 46, 48, 52, 53, 55, 56, 61, 76, 77, 84, 90, 96, 100, 105

gestão pública 31

grafite 16, 22, 24, 46, 56, 79

## H

hip hop 8, 9, 13, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 34, 35, 41, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 60, 61, 65, 72, 76, 77, 82, 83, 84, 87, 89, 91, 104

hip-hop 79, 83, 84

história 13, 22, 32, 33, 44, 47, 48, 51, 65, 78, 89

## I

improvisar 16, 108

institucional 24, 32

instituições 31, 79

interlocutores 17, 30, 36, 57, 77, 91, 92

investigação 17, 65

## J

júri 17, 34, 65, 110

## L

letras 9, 19, 37, 45, 46, 47, 53, 54, 61, 62, 72, 74, 76, 84, 87, 89, 90

literatura 31, 62

## M

medidor 17

movimento 8, 19, 22, 25, 30, 31, 34, 41, 46, 47, 50, 56, 61, 72, 77, 78, 79, 80, 87, 91, 104

música 9, 13, 14, 24, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 53, 54, 55, 64, 66, 68, 76, 77, 78, 80, 82, 84, 85, 88, 91, 100, 103

musical 19, 46, 47, 53, 77, 84, 91, 94

músico 22

## N

necropolíticos 77

negra 13, 26, 46, 89

negros 8, 13, 34, 35, 55, 78, 87

## O

origem 14, 19, 42, 77, 82, 83, 84, 87, 89

## P

palco 12, 37, 49, 50, 67, 83

performances 20, 33, 37, 89, 91

pesquisa 10, 19, 20, 22, 27, 29, 56, 62, 63, 64, 65, 90, 95, 96, 97, 98, 101, 105

pichação 16

pobres 13, 79, 81

polícia 25, 30, 85, 87

policial 9, 84, 87

políticos 20, 34

produção 19, 20, 30, 33, 49, 54, 56, 64, 106

projetos sociais 29

público 14, 17, 18, 25, 27, 31, 32, 36, 38, 40, 41, 44, 48, 49, 50, 51, 53, 56, 58, 61, 65, 73, 74, 75, 76, 80, 81, 83, 97, 98, 100, 102, 104, 106

## R

racismo 19, 77, 78, 87, 88

racista 79, 84

rap 8, 13, 16, 19, 20, 22, 23, 27, 29, 33, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 53, 54, 65, 67, 68, 72, 73, 77, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 94, 97, 109

rapper 9, 19, 35, 41, 45, 47, 48, 64, 76, 77, 78, 82, 84, 86, 87, 88, 89

rappers 35, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 84

resistência 11, 22, 25, 31, 32, 33, 83, 104

ressignificada 8, 31

rima 18, 23, 35, 45, 46, 49, 50, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 72, 73, 75, 76, 97, 106, 107, 109

rimas 8, 16, 17, 18, 19, 34, 35, 37, 38, 41, 44, 45, 47, 48, 51, 59, 61, 62, 66, 72, 73, 74, 75, 76, 82, 89, 90

rua 13, 16, 22, 26, 42, 63, 78, 79, 80, 83, 90, 104, 106

## S

sociabilidade 20, 23, 31, 62, 63, 91

social 13, 18, 19, 41, 46, 54, 61, 77, 80, 81, 84, 89, 91, 94

sociedade 19, 24, 46, 87

## V

violência 9, 20, 21, 22, 23, 25, 30, 31, 46, 48, 60, 62, 63, 74, 80, 84, 85, 87, 91, 105, 106

violências 31, 46

votos 17





**AYA EDITORA**  
**2023**