



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Estudos Sociais e Políticos

Hellen Cristina Silva de Oliveira

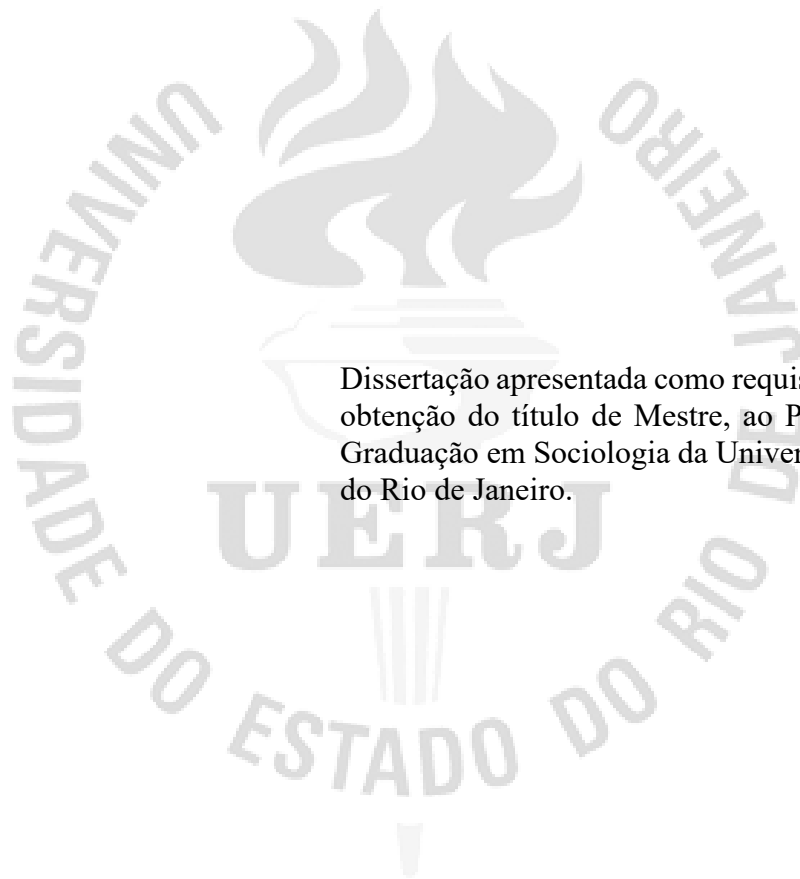
**Dois MCs vão cair no bang-bang:
o ritual de interação face a face nas rodas de rima**

Rio de Janeiro

2019

Hellen Cristina Silva de Oliveira

**Dois MCs vão cair no bang-bang:
o ritual de interação face a face nas rodas de rima**



Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antônio Machado

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA IESP

O48 Oliveira, Hellen Cristina de.
Dois MCs vão cair no bang-bang: o ritual de interação face a face nas rodas de rima / Hellen Cristina de Oliveira – 2019.
114f.: il.

Orientador: Luiz Antônio Machado
Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Estudos Sociais e Políticos

1.Hip-hop (Cultura popular) – Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 2. Comunicação de massa – Teses. 3. Conflito social - Teses. I. Machado, Luiz Antonio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Estudos Sociais e Políticos. III. Título.

CDU 316.72:78(815.3)

Rosalina Barros CRB-7 / 4204 - Bibliotecária responsável pela elaboração da ficha catalográfica.

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Hellen Cristina Silva de Oliveira

**Dois MCs vão cair no bang-bang:
o ritual de Interação face a face nas rodas de rima**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 22 de fevereiro de 2019.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luiz Antônio Machado da Silva (Orientador)

Instituto de Estudos Sociais e Políticos - UERJ

Prof. Dra. Mariana Cavalcanti Rocha dos Santos

Instituto de Estudos Sociais e Políticos – UERJ

Prof. Dra. Jussara Freire

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as mulheres que me criaram e me formaram, muito antes da pretensão de qualquer titulação: Ivani, Dona Maria, Marlene, Marilza, Maria Antônia e Renata.

Aos homens que seguraram minha mão, da infância até aqui, sendo paternidade, fraternidade e afeto: Paulo César e Cristiano.

E às queridas Carolina, Ana Luiza e Maria Clara.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus e aos meus guias espirituais por me acompanharem nesta jornada. Agradeço à minha família, que sonhou este sonho junto comigo. Em especial, minha mãe, Ivani Fátima, por ser meu ombro amigo e minha companhia nos bons e maus momentos, apesar da distância e da saudade, e minha madrinha, Marlene, por todo apoio a mim e minha mãe, fazendo com que não perdesse a fé na vida. Obrigada ao meu companheiro, Pedro, por toda paciência nos momentos cruciais, por transformar angústia em combustível para seguir, por todo amor, carinho e cuidado que nos une.

Agradeço à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, através do Instituto de Estudos Sociais e Políticos, pela oportunidade de uma formação pública de excelência, bem como à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que me concedeu uma bolsa de estudos de Mestrado, sem a qual a permanência no mestrado não teria sido possível.

Agradeço ao meu orientador, Professor Dr. Luiz Antônio Machado, não apenas pela orientação no processo de pesquisa da presente dissertação, mas por ter acreditado no meu trabalho e por ter me ensinado tanto com tamanha paciência. Lecionar é um ofício muito bonito, obrigada pela inspiração. Da mesma maneira, agradeço às Professoras Dras. Mariana Cavalcanti e Jussara Freire por aceitarem participar da banca de avaliação deste trabalho, e a contribuir com debates, discussões e acolhimento durante minha formação. Agradeço, também, aos integrantes dos grupos de pesquisa CASA e NETSAL por aprofundarem os debates e pelo espaço seguro de troca constante.

O presente trabalho foi construído a muitas mãos, minhas e de meus amigos e amigas que não me deixaram esmorecer neste processo. Agradeço especialmente Ghaio Nicodemos, Marina Rute Pacheco, Ábia Marques, Raul Nunes, Mariana Barcelos, Clara Polycarpo, Marcos Campos, Wescrey Portes, Giovana Zucatto, Marília Closs, Hélio Canone, Mateus Pestana Luiza Nasciutti, Laís Müller e Wesley Dias. Obrigada também aos amigos, que mesmo distantes, se fizeram presentes em carinho e zelo, em especial Darah Menandro, João Aguiar, Yvie Oliveira, Ana Carolina Braz, Natália Médici, Henrique Fonseca, Filipe Meirelles, Thaise Cabral, Raul Herrschaft, Ramon Martins, Julia Tumminelli, Allan Henrique, Cristiane Augusta, Bruna Roverão, Alice Dias, Luara da Matta e Rafael Sales.

Agradeço também ao Coletivo Feminista Virgínia Leone Bicudo, vocês são potência, mulheres! Aos funcionários e funcionárias do IESP-UERJ, pelos sorrisos e pelas conversas acompanhadas do nosso querido e necessário café. Obrigada, também, aos queridos amigos e amigas que compõem o maravilhoso grupo HM.

Agradeço à Roda Cultural de Vila Isabel – Fábrica de Rap, aos meus interlocutores, pelo espaço possível de trabalho. Por fim, agradeço ao movimento hip-hop e ao rap, fiéis escudeiros, que embalaram a escrita desta dissertação. Obrigada hip-hop.

Vitória pras minhas, vitória pros meus
Somos reis e rainhas, Eurídice e Orfeus
Aos meus foi ferro e fogo, fuga e sufoco
As missa abafando os grito de socorro
Revidamo pouco, recebam nosso troco
Por cada cabocla que cês colocaram pra espancar nos toco [...]
Eu sou tipo um substantivo composto
Onde a primeira palavra é sonho, a segunda é realizar
Rap é meu ritual e pra tá aqui fiz sacrificio
Sentindo na pele o quanto é difícil
Ser mulher aqui é carregar o peso de cem edificio.

Souto MC – Poetisas No Topo

RESUMO

OLIVEIRA, Hellen Cristina Silva de. **Dois MCs vão cair no bang-bang**: o ritual de interação face a face nas rodas de rima. 2019. 114f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Em “Dois MCs vão cair no bang-bang – O ritual de interação face a face na Roda de Rima” argumento que as Rodas de Rima constituem um ritual de interação que contém práticas específicas atreladas à experiência coletiva de um movimento. A forma como os indivíduos interagem, e respondem aos estímulos externos, consiste em um debate sociológico preocupado com as relações entre indivíduo e mundo social, no caso de minha presente pesquisa, entre o indivíduo e a cidade do Rio de Janeiro – concentrada na Roda de Rima de Vila Isabel, Fábrica de Rap. Pensando a Roda dentro do universo teórico do interacionismo e da teoria sobre a performance ritual, procuro compreender a trajetória de emergência do movimento hip-hop e a forma como seus constituintes se expressam. Tal forma apresentam similaridades no ritual de interação ao longo da história, que são capazes de agir como memória viva e apresentar novas informações sobre a interação face a face.

Palavras-chave: Conflito. Interação. Roda de Rima. Ritual

ABSTRACT

OLIVEIRA, Hellen. **Two MCs they will get in the bang-bang**: the ritual of interaction face to face in the Rhyme Battles. 2019. 114f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

In “Two MCs they will get in the bang-bang – The ritual of interaction face to face in the Rhyme Battles” I support that the Rhyme Battles constitute an interaction ritual that contains specific practices harnessed to the collective experience of a movement. The form as the individuals interact and they answer to the external incentives consists in a concerned sociological debate with the relationships between individual and social world, in the case of my present researches, between the individual and the city of Rio de Janeiro – concentrated in the Vila Isabel’s Rhyme Battle, Factory of Rap. Placing the Battle inside of the theoretical universe of the interactionism and theory on the ritual performance, I try to understand the path of emergency of the movement hip-hop and the form as their representatives are expressed. Such form presents similarities in the interaction ritual along the history, that are capable to act as memory lives and to present new information on the interaction face the face.

Keywords: Conflict. Interaction. Rhyme Battle. Ritual

LISTA DE IMAGENS

Mapa 1 –	Mapa de Vila Isabel	28
Mapa 2 –	Mapa de Vila Isabel indicando a localização da Praça Barão de Drummond (Praça 7)	30
Mapa 3 –	Praça Barão de Drummond (Praça 7)	52
Mapa 4 –	Situação Inicial – Começo da Discotecagem	53
Mapa 5 –	Situação Intermediária – Durante a Discotecagem	55
Mapa 6 –	Situação ápice – Momento da Roda	57
Esquema 1 –	Processo de Interação pela performance do Vendedor 1	66
Figura 1 –	Fita de Möbius	66
Esquema 2 –	Processo de Interação (Interessados pelo Mercado e pelo Evento)	74
Esquema 3 –	Processo de Interação (Organização e Polícia)	78
Fotografia 1 –	Dois MCs frente a frente, prontos para o começo da batalha de sangue	82
Esquema 4 –	Processo de Interação Face a Face na Batalha de Sangue	86

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	12
1.	“UNIDOS A GENTE FICA EM PÉ, DIVIDIDO A GENTE CAI”.....	17
1.1	Gênese – Das ruas para as ruas, Nova York e Rio de Janeiro.....	18
1.2	“Poesia e expressão é na Terra de Noel”.....	26
1.2.1	<u>A questão da circulação.....</u>	27
1.2.2	<u>A questão da identidade cultural.....</u>	32
1.3	Quem faz o corre é o próprio “corre”.....	35
1.3.1	<u>Na face da Lei.....</u>	35
1.3.2	<u>“A rua é nois”.....</u>	41
	“ESSE É O PALCO DA HISTÓRIA QUE POR MIM SERÁ	
2.	CONTADA”.....	49
2.1.	A Roda.....	51
2.1.1	<u>Afinal, que coisa é esta de ritual?.....</u>	59
2.1.2	<u>O lugar da performance no ritual.....</u>	63
2.2	A racionalidade da performance.....	67
2.2.1	<u>A gente se vira como pode né?.....</u>	70
2.2.1.1	O cliente sempre tem razão – Performance, fachada e relações de mercado....	72
2.2.1.2	Ver e ser visto – Performance, fachada e conflitos sociais.....	74
3.	EU FIZ MEU PRÓPRIO CAMINHO E MEU CAMINHO ME FEZ”.....	79
3.1	“O que vocês querem ver?”: a metodologia do <i>sangue</i>.....	81
3.1.1	<u>As interações no momento da batalha.....</u>	89
3.2	Os processos da performance dos MCs.....	97
3.3	Performance de conflito e suas potencialidades.....	100
	CONCLUSÃO.....	106
	REFERÊNCIAS.....	109
	ANEXO	114

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surge de uma série de inquietações sobre a vida social no ambiente urbano, mais precisamente, na cidade do Rio de Janeiro. Tendo em vista que a metrópole é um ambiente permeado por diversos estímulos e que os indivíduos tendem a racionalizar a maneira como os recebe (SIMMEL, 1973), questionei-me sobre o processo formativo e de manutenção das coletividades urbanas, que subvertem a racionalização completa da vida, e requerem um determinado envolvimento emocional, ou de interesses, com um objeto comum. Dentre as diversas coletividades presentes na cidade do Rio de Janeiro, o movimento *hip-hop* me chamou atenção, primeiramente, por sua capacidade organizativa, que utiliza da pluralidade de seus constituintes como força criativa. Segundo, por tratar em sua narrativa do ambiente urbano, principalmente a questão dos jovens periféricos, suburbanos e favelados, conformando assim uma coletividade oriunda da grande cidade que me permitia pensar as dinâmicas da juventude dentro deste contexto. Diante disto, das intenções iniciais, o propósito que se desenvolveu não foi somente entender a formação das coletividades urbanas e da construção do movimento *hip-hop*, na zona norte do Rio de Janeiro, como mecanismo de resistência e expressão, mas tratar da pesquisa como espaço de expressão daqueles que compõem o movimento através das Rodas.

A história do rap e a história das Rodas entrelaçam-se na ebulição dos problemas íntimos e coletivos dos indivíduos urbanos. A necessidade de expressão e de composição de um espaço de troca trouxe um novo estilo musical indissociável de sua composição social, que expressa tal relação em suas práticas. As rimas – forma oral de apresentação das composições musicais – não necessariamente se apresentam como um puro reflexo da realidade, mas como um conjunto de interpretações do cotidiano e suas sensações – como a raiva, a tristeza, o desespero, o amor e a alegria. Justamente por isso carregam forte conteúdo subjetivo dos indivíduos que escrevem e interpretam as letras, os *rappers*. O rap faz parte do movimento *hip-hop*, que marca a mobilização, em maioria da juventude, através de expressões artísticas e culturais de cunho social e político desde os anos 1970.

Como ambiente e campo de observação da expressão do movimento hip-hop nos espaços urbanos que, aqui, tomo como meu objeto as Rodas são compostas, de uma maneira geral, por quatro coletivos de pessoas, aqui separados conforme a função durante o evento, sendo estas: 1) o **Mestre de Cerimônia**, responsável por anunciar o início das batalhas e controlar sua duração, assim como o tempo de fala dos envolvidos; 2) o **DJ** (Disc-Jockey) que

“dá o tom” para as rimas, sendo o coração da Roda¹; 3) os **MCs** que disputam nas batalhas de sangue; 4) o **público** que escolhe o vencedor da disputa por aclamação ou contraste visual, mas geralmente por aclamação. Importante ressaltar que os indivíduos interpelados pela roda, mas que não a constituem, ou seja, são externos ao fenômeno, também desempenham um papel no acontecimento do evento.

Feita esta explanação mais geral, dato que as batalhas são divididas em dois tipos, as **batalhas culturais** e as **batalhas de sangue**. Ambas as disputas são batalhas líricas, precedidas geralmente de uma discotecagem de rap nacional e internacional, que em seu momento principal – o acontecimento da Roda em si – consiste na disputa entre dois rappers, guiadas pelo Mestre de Cerimônia, a disputa ocorre por meio das rimas feitas em cima de um *beat*, ou uma levada², colocada pelo DJ podem ser classificadas em duas vertentes, as culturais e as de sangue.

Nas **batalhas culturais** existe a presença de uma estética de declamação poética, uma vez que o “artista pode improvisar, declamar um texto originalmente composto para ser cantado, cantar, sozinho ou em dupla, com acompanhamento de instrumentos” (ALVES, 2014, p.1). O objetivo desta Roda é mostrar a capacidade de mobilização e tradução de determinado conteúdo revelado pouco antes da abertura do microfone para os rappers envolvidos na batalha. O ponto é que os temas, devido à própria proximidade do movimento cultural com suas raízes críticas desde a posição periférica nas cidades, são, em termos, passíveis de previsibilidade. Isto por conta da tônica das críticas sociais, oriunda de um discurso militante sobre local de origem, direito à cidade, racismo e classismo. Desta forma, os rappers podem mobilizar o conteúdo antes das batalhas em si, articulando rimas possíveis de traduzi-los da melhor forma. Não que o improviso não esteja presente neste tipo de batalha, mas conteúdo e improviso caminham de maneira que o conteúdo pode sobrepor o improviso.

Nas **batalhas de sangue**, a dinâmica também inscreve a mobilização e tradução de conteúdo, porém de uma maneira conflituosa e com base no improviso, uma vez que nesta batalha os rappers se posicionam um em frente ao outro e a disputa não fica a cargo do tema, mas da capacidade de construir uma imagem vexatória do outro e positiva de si mesmo. Nesta estrutura de batalha, o improviso ganha destaque pela imprevisibilidade de quem será o oponente e quais características deste poderão ser mobilizadas no momento do ataque. Nesta

¹Referência retirada da linguagem nativa a partir dos interlocutores que serão introduzidos durante este trabalho.

² A levada corresponde ao ritmo específico das batidas de hip hop que transitam entorno de 130 batidas por minuto (BPM).

forma de Roda, os indivíduos envolvidos e sua experiência nas cidades dão o tom ao conteúdo, e a temática é controlada pelas reações da audiência, componente fundamental para a escolha do vencedor.

Neste trabalho, me concentro na **Roda Cultural de Vila Isabel – Fábrica de Rap** – localizada na zona norte do Rio de Janeiro, numa localidade de fronteira entre o que os interlocutores colocam como asfalto e morro. Apesar da nomenclatura, trata-se de uma batalha de sangue, onde os MCs estão face a face constituindo um tipo específico de interação através do ataque, respondendo ao estímulo do público e de seus oponentes. A nomenclatura se dá pela obrigatoriedade de constituir o circuito oficial de rodas culturais do Rio de Janeiro – o Circuito Carioca de Ritmo e Poesia –, o qual classifica as rodas desta forma, podendo abarcar os dois tipos existentes desta manifestação cultural. Para fazer parte do circuito oficial, faz-se necessário cumprir uma série de determinações estabelecidas pelo próprio circuito, como a ocupação semanal do espaço público, o compromisso com a revitalização deste determinado espaço, existir continuamente por mais de um ano e, se possível, manter contato com as instituições públicas locais.

A Roda de Vila Isabel preenche boa parte destes pontos, que indicam uma relação específica do fenômeno com o espaço urbano e com os indivíduos, porém apresenta tensões com as instituições públicas e as instituições locais que possuem caráter de legalidade – como a Polícia Militar. Justamente o último requisito, de manter contato com as instituições públicas locais, consiste em uma dificuldade, por conta da narrativa social criminalizante sobre o evento e seus frequentadores – em maioria jovens periféricos, suburbanos e favelados. Assim, a Roda em questão apresenta descontinuidades oriundas destas tensões. Existe uma série de relações e negociações presentes na Roda, dentre os organizadores e MCs, dentre os MCs e frequentadores e entre os frequentadores da Roda e os frequentadores da Praça 7.

Em *“Dois MCs vão cair no bang-bang” – O ritual de interação face a face na Roda de Rima* argumento que as Rodas de Rima constituem um ritual de interação que contém práticas específicas atreladas à identidade coletiva de um movimento. A forma como os indivíduos interagem e respondem aos estímulos externos consiste em um debate sociológico preocupado com as relações entre indivíduo e mundo social. Pensando a Roda dentro do universo teórico do interacionismo e da teoria da performance ritual, procuro compreender a trajetória de emergência do movimento hip-hop e a forma como seus constituintes expressam-se. Tal forma apresenta similaridades nos rituais de interação ao longo da história, que são capazes de agir como memória viva e apresentar novas informações sobre a interação face a face.

A razão de ser da construção teórica aqui apresentada nasce de uma preocupação cujo cerne é a teoria em diálogo constante com o conjunto de informações e questões oferecidas pelo trabalho de campo que sustenta esta pesquisa. Existe uma preocupação em não instrumentalizar nem a teoria, nem o trabalho de campo, mas descrever e analisar um fenômeno urbano de uma forma sociológica. O mundo social, complexo e, muitas vezes, incoerente, constitui uma sobreposição de fenômenos e situações em si heterodoxas dependendo do referencial e da construção social dos indivíduos envolvidos diretamente e interlocutores pela observação.

Desta forma, o campo conduziu o trabalho à possibilidade de um diálogo coerente entre as categorias nativas e as oriundas da produção analítica do interacionismo e da teoria da *performance* ritual. Compreender e interpretar as relações existentes entre categorias nativas e analíticas faz parte da produção de um texto inteligível, no qual os diálogos contínuos entre teoria e empiria constroem a argumentação. A cidade produz-se cotidianamente pelos seus habitantes e processos subjetivos e objetivos que afetam a estrutura e a experiência. Por conseguinte, apresento neste trabalho uma estrutura que abarca anotações do trabalho de campo, entrevistas, relatos de conversas autorizadas pelos interlocutores, constituindo uma análise teórica que enxerga a Roda de Rima como um ritual.

O processo de pesquisa se deu através de uma formulação etnográfica, a partir da qual a observação participante do evento me aproximou de seus constituintes. Através do método “bola de neve”, pude entrar em contato com diversos integrantes fundamentais para o que chamo de processo ritual da Roda de Rima. Tais integrantes foram divididos analiticamente em quatro categorias: 1) Organizadores; 2) MCs de batalha; 3) Público interessado na Roda; 4) Público interessado na praça. A coleta de informações, para além da observação participante, foi feita através de entrevistas semi-estruturadas e conversas informais. A utilização de trechos destas conversas foi autorizada pelos interlocutores presentes neste trabalho. O anonimato foi a chave principal para esta autorização, uma vez que, como dito, os personagens da Roda negociam continuamente a utilização do espaço público e a possibilidade de construir tal processo ritual.

No primeiro capítulo apresento a trajetória histórica do movimento hip-hop e suas relações constantes com o ritmo musical nomeado como rap. A partir disto localizo as Rodas de Rima no tempo e no espaço desde sua emergência na periferia de Nova York até as periferias e subúrbios do Rio de Janeiro. Ainda neste capítulo construo um relato histórico sobre Vila Isabel e as proximidades de sua história cotidiana e o cotidiano que inscreve a Roda de Rima de Vila Isabel, pensando mais especificamente sua localização fixa, a Praça Barão de Drumond, ou como é popularmente conhecida, a Praça 7. A partir da apresentação do local presente no

recorte etnográfico, apresento os atores e atrizes envolvidos nas Rodas através de grupos analíticos que contribuem para situá-los no contexto da Roda relatada.

No segundo capítulo preocupo-me em descrever o ritual da Roda, apontando suas similaridades com os rituais de interação face a face propostos na teoria interacionista. Atenho-me também a ressaltar as ritualidades – componentes basilares dos rituais – presentes nas Rodas e como os componentes fundamentais na análise dos rituais, o comportamento duplo e a transformação, ajuda-nos a compreender a *performance* de conflito contida no fenômeno e como esta maneira de se relacionar traduz as experiências na cidade.

No terceiro capítulo descrevo mais profundamente a batalha de sangue, momento ápice do processo ritual da Roda de Rima. A partir desta, debato como uma relação face a face em público dentro do contexto da *performance* ritual subverte a lógica dos status sociais. A partir das conceituações de Ervin Goffman sobre estereótipo e estigma, explico as dinâmicas de manutenção destas pela *performance* de conflito, demonstrando como a transformação adquire um caráter contínuo na vida dos envolvidos através da mobilização de novos e velhos tipos de formas de contestação da realidade.

1 “UNIDOS A GENTE FICA EM PÉ, DIVIDIDO A GENTE CAI” “RAP É O SOM, A UNIÃO NÃO TEM FIM”³

No início do segundo semestre de 2017 a história desta dissertação começou a ser escrita. Digo isto porque as etapas de definição do recorte etnográfico e de formulação da hipótese não vieram até mim num primeiro momento. Foi um processo de conhecimento e reconhecimento dos ambientes, das Rodas de Rima e dos atores, práticas e gramáticas inscritos no evento. Neste primeiro capítulo me preocupo em contextualizar os interlocutores, no que diz respeito ao fenômeno observado e sua história, a partir do recorte etnográfico da pesquisa: a Roda de Rima de Vila Isabel, “Fábrica de Rap”.

As Rodas⁴ são batalhas de rima conduzidas por um mestre de cerimônia (o MC, como é popularmente conhecido) e consiste em dois rimadores se enfrentando numa disputa de *freestyle*⁵. O conteúdo lírico das rimas varia primeiramente de acordo com o tipo de Roda na qual se inserem. Existem as Batalhas de Conhecimento, onde temas são entregues aos rimadores que improvisam sobre ele; também existem as Batalhas de Sangue, onde o objetivo é o ataque direto ao “adversário”. Em ambas as estruturas quem decide o vencedor é o público, através de aclamação. Neste trabalho me preocuparei com o ritual de interação inscrito nas Batalhas de Sangue e como a dinâmica do ataque se produz através de um ritual. O fenômeno contém dois elementos cruciais para o movimento hip-hop, os DJs – *Disc Jockeys* – que produzem a batida, e os MCs – que produzem a lírica sobre o ritmo.

Dito isto, é preciso compreender que as Rodas constituem um evento produzido e reproduzido dentro do movimento hip-hop, consistindo numa prática cultural que pode assumir papel sociopolítico e crítico. Compõe o que Freire (2014) coloca como um “movimento engajado na construção de uma causa cultural”. Para pensar o fenômeno como aporte de debate para a Sociologia Urbana, é importante apresentar o histórico de emergência dele. A proposta de pensar o urbano a partir de um tipo de ritual de interação corrobora com a ideia de Park (1967) de que a cidade não se trata de uma estrutura intacta ou de uma construção de edifícios amontoados num determinado registro territorial, a cidade emerge justamente dos “processos

³Citações que compõe o título deste capítulo retiradas da música: “Um bom lugar” de Gustavo de Almeida Ribeiro – vulgo Black Alien – e Mauro Mateus dos Santos – vulgo Sabotage.

⁴Para termos práticos de leitura, o termo “Roda de Rima” será apresentado em alguns parágrafos como “Roda”.

⁵ O termo não possui tradução específica, mas pode ser colocado como “improvisação”.

vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, e particularmente a natureza humana” (PARK *apud* VELHO, 1967, p. 25).

Pensar o ritual de interação presente na Roda é pensar cidade pela perspectiva do ambiente da metrópole, e para além disto, o histórico da cultura aqui abordada com as ruas e demais espaços urbanos públicos se faz indissociável da análise do próprio ritual. As relações entre o fenômeno e a cultura hip-hop são parte crucial de seu funcionamento e estrutura. Desta forma, a organização aqui apresentada caminha da apresentação da cultura hip-hop e a gênese das Rodas à sua recepção na cidade do Rio de Janeiro. adentro-me no recorte etnográfico apresentando a Roda de Rima de Vila Isabel e seu contato com as práticas culturais do movimento hip-hop na cidade em que ocorre. Através da descrição, vejo a possibilidade de estabelecer um debate analítico das formas de relação desenvolvidas entre indivíduos e entre indivíduo e cidade a partir do ritual de interação das Rodas de Rima.

1.1 Gênese – Das ruas para as ruas, Nova York e Rio de Janeiro

A história do rap e a história das Rodas se entrelaçam na ebulição dos problemas íntimos dos indivíduos urbanos. A necessidade de expressão e de composição de um espaço de troca trouxe um novo estilo musical indissociável de sua composição social, e que expressa tal relação em suas práticas. Discorro neste momento sobre a história do rap visando descrever o processo de emergência do fenômeno, cerne deste trabalho. A vertente musical do hip-hop apresentada como rap se trata da construção lírica majoritariamente voltada ao cotidiano da vivência urbana daqueles que transitam pela cidade como uma expressão de suas experiências, “sua energia propulsora é extraída da gramática da vida” (PARANHOS, 2015, p. 12).

Não necessariamente se apresenta como um puro reflexo da realidade, mas como um conjunto de interpretações do cotidiano e suas sensações – como a raiva, a tristeza, o desespero, o amor e a alegria. Justamente por isso carregam forte conteúdo subjetivo dos indivíduos que escrevem e interpretam as letras, os *rappers*. Importante colocar que essa retomada e uma leitura possível da história do movimento na sociedade, e mais precisamente no Rio de Janeiro, requerem não apenas uma pesquisa bibliográfica, mas a presença de relatos⁶ e observações, isto porque “o tipo de música em questão não tem uma genealogia precisa, pois foi produto de uma

⁶Para maior compreensão do cenário do Rio de Janeiro, foram necessárias algumas entrevistas, no processo delas aparece Entrevistada 1, figura de grande circulação entre personalidades proeminentes da cena do rap carioca. Neste capítulo os relatos de Entrevistada 1 nos ajudam a construir um panorama de análise das rodas.

prática cultural que se constituiu (ao menos inicialmente) à margem de esquemas formais de regulação e documentação da cultura” (CAMARGOS, 2015, p. 33).

O local ocupado pelo rap apresenta uma das primeiras questões essenciais na trajetória da construção de um grupo como movimento, e de um movimento como identidade. Este local, à margem, dialoga com a narrativa imposta sobre aqueles que o constroem, os marginalizados. É possível apontar que o surgimento do hip-hop, no bairro do *Bronx* em Nova York durante a década de 1970, com seus quatro elementos⁷ constituintes: MC, DJ, *grafitti* e *break*, “surgiram de maneira simultânea, embora seus criadores não tivessem consciência de que eles seriam agregados em alguma ocasião” (FELIX, 2006, p. 62 apud CAMARGOS, 2015, p. 33). A emergência do movimento de maneira espontânea e conjunta aos seus elementos dá luz ao anseio coletivo de produzir espaços de troca – através de variados elementos de contato –, diante de uma realidade social crítica⁸.

A presença dos imigrantes negros e latinos, durante a década de sua gênese nos bairros onde o processo ocorreu, fomentou o debate acerca da identidade e do pertencimento abarcando suas matrizes culturais e suas experiências dentro da periferia dos Estados Unidos. “Nesse contexto, durante as transformações do cenário urbano estadunidense e dos efeitos da crise [...] que afetaram drasticamente a vida das pessoas, jovens ‘marginalizados’ introduziam na urbe práticas inovadoras” (CAMARGOS, 2015, p. 34). Tais práticas possibilitavam o resgate cultural destes grupos e a interpelação da memória por suas novas vivências, assim expressavam sua maneira de enxergar a cidade conforme transformavam os espaços das ruas a partir de sua realidade direta no bairro do *Bronx*. Desta maneira, o movimento inaugura a possibilidade de pensar as relações entre indivíduo e meio urbano através de suas práticas.

Enquanto acontecia a febre das discotecas, nas ruas do Bronx, o gueto negro/caribenho localizado na parte norte da cidade de Nova York, fora da ilha de Manhattan, já estava sendo arquitetada a próxima reação da “autenticidade” black. No final dos anos 1960, um disc-jockey chamado KoolHerc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos sound systems de Kingston, organizando festas nas praças do bairro. (VIANNA, 1997, p. 20).

O rap emerge, no contexto supracitado, justamente na oportunidade de intervenção falada durante as discotecagens, pelo contexto político e social no qual o movimento tomava

⁷“Segundo a fala nativa, o “movimento hip-hop” é composto por quatro “elementos”: o grafite; a break-dance; o MC (Mestre de Cerimônia), responsável por criar e interpretar as letras, além de <animar> as festas de hip-hop; e o DJ (Disc-Jôquei), responsável por produzir e ou reproduzir as bases musicais. Juntos, MC e DJ, fazem o rap – sigla para *rhythm and poetry*.” (TAPERMAN, 2011, p. 20 – nota de rodapé número 16).

⁸A renúncia de Richard Nixon frente ao escândalo de Watergate, a Guerra do Vietnã e a ascensão de movimentos musicais de juventude cuja crítica ao governo e as políticas de guerra estavam no epicentro das suas produções, tais como o Híppie e o Punk Rock.

forma. Os MCs lançavam através de frases ritmadas informes ou mensagens para o público presente, assim como abriam espaço para que os presentes interessados falassem. O processo de transformação do rap e da relação entre DJ e MC se dão pela própria natureza de um fenômeno cultural, que é “resultado de múltiplas experimentações culturais” (CAMARGOS, 2015, p. 36). O espaço para emitir mensagens e pensamentos expunha não apenas as disputas externas presentes na conjuntura crítica, mas também as internas. As praças públicas são tomadas pelas expressões e batalhas líricas, e assim como nas ruas do Bronx reuniam um coletivo capaz de contrariar a narrativa do esvaziamento e da desintegração através de práticas próprias construídas continuamente no espaço público. São as praças o “berço” do hip-hop, os indivíduos marginalizados seus progenitores e atores.

O ponto crucial da emergência do fenômeno se deu através de eventos críticos que pautaram a recepção do movimento em questão de narrativa e distribuição, a qual ecoa quando pensamos o rap ao redor do mundo, no caso desta pesquisa, no Rio de Janeiro. Os eventos em questão foram os apagões de 1977. Como coloca Lima (2016) “embora desde o começo dos anos 70 já houvesse notícia da reputação emergente de alguns DJs e MCs [...] um obstáculo material impedia muitos aspirantes de se tornarem DJs: conseguir o equipamento de som necessário” (LIMA, 2016, via Nexo Jornal). Durante os apagões de 13 e 14 de julho de 1977, a região do Bronx foi uma das mais atingidas pela escassa qualidade no sistema de iluminação pública, nesta localidade inúmeros furtos e saques fazem parte da construção do movimento.

Segundo relatos de grandes DJs da época como **Grandmaster Caz** e **Grandmaster Flash**, a diferença entre antes e depois do evento era notável, mas o que alguns enxergavam como luta por pertencimento e acessibilidade, foi visto como vandalismo pela esfera conservadora política de Nova York. Nesta dissertação argumento que os apagões foram um ponto crítico de insatisfação diante das más condições de vida nas periferias da cidade, ou seja, “o blecaute de 1977 funcionou como um catalisador da insatisfação e do sentimento de desordem vivido pelos seus habitantes” (LIMA, 2016, via Nexo Jornal). Em sua obra, escrita junto a Laurent Thévenot, *A Sociologia da capacidade crítica*, Boltanski coloca que os momentos de crise desempenham papel crucial na vida social, descritos como situações dentro do cotidiano que causam um rompimento na ordem das atividades dos indivíduos. Decide então explorar a reflexividade desta ocasião, que se circunscreve numa situação em que “as pessoas, envolvidas em relações costumeiras, fazendo coisas juntas – a saber, em política, trabalho, sindicalismo – e tendo que coordenar suas ações, dão-se conta de que há algo errado; que elas não conseguem mais conviver; que algo mudou.” (BOLTANSKI e THÉVENOT, 1999, p. 2).

No Rio de Janeiro, apesar da especificidade do tempo, as percepções iniciais colocadas pela descrição histórica disponível ilustram uma dinâmica ainda presente no que concerne ao estigma construído sobre as periferias e subúrbios dos centros urbanos. A ocupação dos espaços da cidade por grupos constantemente suprimidos por sua própria construção cotidiana dá espaço para novas interpretações. Argumento que a recepção do hip-hop e do rap nos dá material para compreender alguns dos “dilemas da integração social que produzem a cidade” (MACHADO, 2016, p. 17), numa dinâmica onde é possível pensar a generalidade e a peculiaridade sociológica do evento. Esta recepção ocorreu “quando alguns *raps* pioneiros atingiram – talvez de forma pouco perceptível – os ouvidos de gente de periferia” (CAMARGOS, 2015, p.41). Ou seja, existe o ponto comum da posição periférica e suburbana em relação à cidade ocupada pelos compositores, ao mesmo tempo em que apresenta elementos peculiares na espacialidade dos ouvintes. “(A Roda) É única. Ao mesmo tempo em que é universal, é específica.” (trecho retirado da entrevista com a **Entrevistada 1**)⁹. No Rio de Janeiro a dinâmica do evento crítico se repete durante as grandes crises financeiras dos anos 90 e início dos anos 2000, com o aumento do índice de desemprego. Ocupar as ruas foi uma forma de a juventude lidar com a desocupação compulsória dos postos de estudo e trabalho, que se mostravam cada vez mais escassas, principalmente para a parcela mais pobre da população brasileira.

O movimento hip-hop e seus quatro elementos constituintes foram capazes de acompanhar e adentrar a dinâmica de realidades separadas em tempo e espaço “conforme os envolvidos iam construindo significados e empenhando-se na defesa de determinados sentidos para a prática” (CAMARGOS, 2015, p 46). No Rio de Janeiro, a cena começa a despontar em vários pontos da cidade no final dos anos 90, emergindo com potência durante os anos 2000 na região central da cidade – a Lapa¹⁰.

Pensando isto, coloco que a “soma imaginável dos pontos de vista dos cidadãos de uma cidade integra a leitura simbólica que se faz da cidade”, produz correspondência com estratégias que afetam o modo de representação e favorecem a pluralidade de narrativas. (SILVA, 2001, p. 10). Desta forma, a ocupação das praças pelo movimento hip-hop – nos bairros periféricos e suburbanos do Rio de Janeiro –, através das Rodas de Rima, apresenta uma nova forma de ser e estar na cidade. Isto corrobora com a significação criada em torno da vertente musical do movimento, “o *rap* seria então, segundo alguns de seus músicos, a canção da reflexão, da luta e da tomada de consciência” (CAMARGOS, 2015, p.49). A maneira como

⁹ Entrevista realizada em 7 de junho de 2018.

¹⁰ Informação obtida em entrevista com Entrevistada 1.

a prática se difundiu da região central da cidade para periferias e subúrbios faz parte do processo de identificação entre os indivíduos e as pautas presentes nas letras de rap. Ou seja, os métodos nos quais o hip-hop se difundiu vão além da veiculação de composições, mas também da absorção das pautas e da produção de espaços catárticos de expressão das reflexões dos MCs. A Roda de Rima aparece como um destes espaços, constituída essencialmente pela ocupação das ruas pelo movimento hip-hop.

A ideia era fazer uma Roda que tivesse forró, banda de rock, acústico e às vezes nem precisava de microfone. A ideia não era nem usar um microfone, mas a gente quis fazer por causa da batalha (Roda), os moleques pediram muito a batalha (trecho da chamada realizada com **Entrevistada 1**).

Conheci a **Entrevistada 1**, cujo relato compõe o fragmento acima, durante a seleção regional para as Batalhas Nacionais. Sua figura me chamou atenção, primeiro por acreditar que aquele era um rosto familiar, segundo por sua posição como mulher e organizadora de um circuito de batalhas, um universo composto majoritariamente por homens em todos os graus de envolvimento com o fenômeno, seja participando, seja assistindo. Fui procurá-la falando que estava realizando uma pesquisa sobre as Rodas de Rima no Rio de Janeiro, e que gostaria de saber mais sobre a trajetória histórica dos eventos de hip-hop, ela prontamente se colocou a ajudar, trocamos contatos.

Entrevistada 1, que é nascida e criada na Zona Norte do Rio de Janeiro, saiu da cidade por alguns anos e quando voltou, a vida profissional e a busca por um ambiente “mais bucólico” a levou até outra cidade da região metropolitana. Em uma destas idas às rodas, conversava com alguns dos integrantes da coordenação do circuito de rodas do Rio de Janeiro, este me revelou a relação da informante em questão com o rap, que ela havia deixado de lado. Sua história com o movimento hip-hop não apenas se inscreve num apreço pelos eventos que a tornou organizadora das Rodas, mas no trabalho que desenvolveu ao lado de um dos maiores rappers cariocas, cujas produções líricas aparecem neste trabalho, vejo que o conhecimento sobre rodas que a interlocutora apresenta, vem também da experiência de anos no *corre*¹¹. Seu potencial descritivo foi fundamental para a construção de uma linha cronológica dos eventos e dos momentos de ebulição coletiva que os precedem.

Como aponta Cura (2017), boa parte dos interlocutores argumenta que a história do movimento hip-hop e da emergência das Rodas está atrelada às festas de hip-hop que tomavam as noites da extinta Sinuca Palácio dos Arcos. No final da década de 90 “a Lapa teve um papel

¹¹Corre é uma gíria ou expressão que significa conhecimento sobre as ruas, sobre a dificuldade da vida do indivíduo periférico na cidade, seu sentido se aproxima ao que se entende como “se virar”

primordial em agregar diversos coletivos de rap espalhados pelo Estado e, assim, poder centralizar o movimento, condição necessária para o fortalecimento e expansão posterior dessa cena” (CURA, 2017, p.2). Atualmente, com a difusão dos elementos do hip-hop e das batalhas, existem competições não apenas localizadas nos bairros dos grandes centros urbanos, mas em diversas cidades do país. As Batalhas Nacionais reúnem os MCs vencedores das disputas regionais, oriundas de seleções entre as zonas das cidades, municipais e estaduais. Este ponto se faz importante não apenas pelo contato com a entrevistada – constituinte do movimento – mas para entender a magnitude do fenômeno dentro da coletividade urbana que constitui o movimento hip-hop. Independentemente da localização geográfica, o rito que constitui a Roda é o mesmo, com os MCs se enfrentam atacando liricamente um ao outro e o resultado do embate é decidido por aclamação da audiência. As Rodas são tradicionais dentro da cultura em que se inscrevem.

A entrevistada relata a emergência de rodas em outras cidades além do Rio de Janeiro, localizadas em pontos distantes de onde teria ocorrido o nascimento das Rodas. Apesar disto, dato um contato e uma demanda pela formação daquele espaço em outras regiões da cidade. **Entrevistada 1** participou da emergência das Rodas no Rio de Janeiro, identificando a Lapa como pioneira na narrativa conhecida – um lugar cosmopolita, onde todos se encontravam¹² –, mas pontuando que havia movimentos por todas as áreas periféricas da cidade, dentre estas a Zona Norte. **Entrevistada 1** apresenta a noção global dos constituintes do movimento, nenhuma localidade específica tem um “mérito” formal, apesar da noção de importância da Lapa na história do movimento. A Lapa constitui a região central da cidade do Rio de Janeiro, oferecendo acesso de todos os pontos da capital e da região metropolitana através do transporte público. A existência do ponto de formação de cultura e expressão na zona central possibilitou o diálogo entre indivíduos de diferentes partes da cidade que tinham pontos em comum em sua trajetória: o estigma de periférico/ e ou suburbano.

Goffman (1988) argumenta que uma das grandes problemáticas no processo de interação são os estigmas, ou seja, as categorizações que os ambientes sociais e os indivíduos atribuem uns para os outros em sociedade. Tais categorizações geram expectativas que se expressam através de regras de convivência. A fuga dos estereótipos tem um efeito de exclusão sobre os indivíduos, uma vez que quando este não se enquadra ao esperado “deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. [...] Um estigma, é então, um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo”(GOFFMAN, 1988,

¹² Informação obtida através de entrevista com Entrevistada 1.

p. 6-7). A periferia e o subúrbio possuem um histórico de serem retratados como um “problema”, em vez de espaços sociais passíveis de conter problemáticas, e a narrativa utiliza como fator determinante para essa construção não apenas das políticas públicas voltadas a este ambiente, mas para o tratamento, a exclusão e a inclusão social daqueles que o habitam, trazendo o debate dos aportes discursivos sobre as narrativas sociais. Mobilizo a leitura de Márcia Pereira Leite (2012)¹³, sobre a construção da periferia como um território de violência, desorganização e não cidadania.

Primeiro, a favela é representada como território da não cidadania, submetida a uma força concorrente à do Estado. Segundo, a responsabilidade do Estado na proteção dos favelados quando em combate ao crime é diluída tanto pela “situação de guerra”, quanto pelo fato de que, responsabilizados por suas escolhas pretéritas, não haveria inocentes entre eles. (LEITE, 2012, pg. 379-380)

A organização em torno do movimento hip-hop gira em torno de reivindicações históricas que atravessam o tempo quando pensamos a condição social e a produção de espaços de convivência e troca destinados aos jovens periféricos e suburbanos. A reprodução de um método específico nas Rodas age como memória viva não apenas das práticas culturais inscritas, mas do desejo de expressão e visibilidade deste grupo. A Roda representa um espaço onde o ritual de interação cerne do evento é o microfone aberto, e a oportunidade de se apresentar para além dos estigmas.

Como colocado na fala nativa: “rap é o eco dos bueiros”, ignorados por certo tempo, mas não deixando de se colocar criticamente quanto ao mundo que observa. Um dos propósitos importantes que motiva a elaboração que apresento é a oportunidade de que os integrantes do movimento falem sobre si e sobre sua realidade social, portanto as entrevistas se tornam não apenas um mecanismo de pesquisa, mas também um espaço para expressão, buscado pela juventude e revelado continuamente durante as investigações de campo. O cotidiano dos centros urbanos para os moradores das favelas, periferias e subúrbios “reconfiguram os parâmetros da experiência coletiva, das formas de constituição dos sujeitos e da elaboração de perspectivas de vida e visões de mundo”. (FELTRAN, 2010b, p. 205-208 apud. FELTRAN e BERTELLI, 2017).

Eu morava na Zona Norte e trabalhava no Centro, tinha que pegar ônibus todos os dias, e como isso é estressante. As pessoas criam uma outra visão, tem diferença se você tá na Zona Sul vai de skate, de bike, andando [...], pessoal feliz na praia jogando

¹³ “Nestes termos, o dispositivo discursivo que constituiu o principal operador da demanda por ordem pública foi a construção de duas imagens polares a partir da metáfora da guerra: de um lado, os cidadãos – identificados como trabalhadores, eleitores e contribuintes e, nesta qualidade, pessoas de bem, honradas, para quem a segurança é condição primordial para viver, produzir, consumir; e de outro, os inimigos representados na/ pela favela – categoria que não distingue moradores e criminosos.” (LEITE, 2012, p.379).

bola, isso muda muito a forma como você vai transmitir. (Trecho retirado de entrevista com Entrevistada 1¹⁴).

Disto isto, é inerente a cultura hip-hop uma determinada interação entre os indivíduos que a compõe e a cidade onde habitam, pela própria necessidade de produção de um espaço onde a troca de trajetórias e experiências seja possível, a Roda constitui um evento dentro destes espaços possíveis. Isto não apenas por seu potencial como movimento, mas pelo local reservado à sua prática: as ruas. A localização do evento nos leva à alguns pontos, primeiramente a compreensão de que apesar da permanência da cultura hip-hop através do tempo, a luta pela quebra do estigma acerca de seus constituintes ainda sobrevive, e que os indivíduos apresentam uma relação peculiar com o espaço público na metrópole.

Pensando a relação entre os indivíduos na cidade, trago a leitura essencial de Simmel para pensar o comportamento nas cidades. Em “*Metrópole e Vida Mental*” (1973), diferente da condição do indivíduo primitivo – na qual as tensões entre subjetivo e objetivo se dão num cenário de busca pela sobrevivência, instinto coletivo e estímulos externos mais simples –, o indivíduo que habita a cidade moderna se vê numa disputa entre sua subjetividade e a sociedade em si. O autor versa sobre uma tendência à individualização, como se a metrópole agisse na forma de seus impulsos a fim de estimular a individualidade.

O homem é uma criatura que procede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais – todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria. (SIMMEL, 1973, p. 12).

Apesar da leitura acertada do autor, no caso analisado os indivíduos no meio urbano desenvolvem formas de se relacionar intimamente com outrem, talvez de maneira mais sutil do que poderia se perceber na época em que o autor escreveu, mas principalmente, em momentos específicos de troca. Para desafiar os estímulos da metrópole, os indivíduos são capazes de criar espaços coletivos de troca de subjetividade, preservando uma identidade coletiva diante do ambiente heterogêneo das metrópoles. Se, para o autor¹⁵, a sociedade se constitui conforme os indivíduos criam relações de interdependência e compartilhamento das subjetividades, através de interações de reciprocidade, a Roda pode constituir uma forma de fazer a cidade. Ao pensar

¹⁴Entrevista realizada em 7 de junho de 2018.

¹⁵Retirado de “George Simmel on Individuality and social forms – Coleção Heritage of Sociology”

as relações no ambiente urbano, emergem as tendências de desintegração da cidade, aqui contrariadas de alguma forma pela postura dos constituintes da Roda.

Resumindo, o histórico do movimento onde o evento tem possibilidade de acontecer – as ruas – ilustram as dinâmicas de integração e interação na cidade do Rio de Janeiro. Pensar a espaço em que se constrói determinado fenômeno urbano condiz com uma visão crítica do que significa ser e viver as cidades. Aqui argumento pela composição entre a perspectiva, analítica pelas observações e entrevistas durante a pesquisa, e a perspectiva nativa, já que parte do processo de interação com o espaço emerge da perspectiva de seus moradores periféricos e suburbanos, grupo majoritário dos constituintes do evento – aos quais me dedicarei a falar no terceiro tópico deste capítulo.

A Roda consiste num rito onde é possível perceber a interação constante entre indivíduo e cidade, no comportamento, nos signos linguísticos mobilizados e na composição dos participantes e espectadores. Compreendendo isto, feito o relato histórico da chegada do evento ao Rio de Janeiro, adentro o recorte etnográfico que me acompanha nesta pesquisa, a **Roda Cultural de Vila Isabel – Fábrica de Rap** – e as potencialidades de analisar este espaço. A escolha do recorte etnográfico permeou questões de afetos com a pesquisa, desde minha posição como mulher e pesquisadora, até os efeitos peculiares das interações possíveis no espaço. No próximo tópico me dedico a descrever a espacialidade da **Praça Barão de Drumond**, mais conhecida como **Praça 7**, local onde ocorre a Roda de Vila Isabel.

1.2 “Poesia e expressão é na Terra de Noel”¹⁶

No início de agosto de 2017 decido ir até a Praça 7 durante o dia, o bairro de Vila Isabel possui diversas áreas públicas coletivas, como praças e largos – traço do estilo urbanístico de seu projeto, ao qual farei referências neste tópico. Penso que a descrição da praça passa por debates importantes da interação cotidiana na metrópole, assim como as características que levaram à sua escolha como local do evento. Mas antes, para compreender como a Roda, e a presente análise, chegaram até a Praça 7, é necessário compreender Vila Isabel em si. Num primeiro momento minha ida à praça se encaixa numa pretensão de compreender as aproximações e distanciamentos entre a dinâmica da praça durante a noite (horário em que ocorre a Roda) e durante o dia.

¹⁶O bairro de Vila Isabel também é conhecido como “Terra de Noel” em referência ao sambista Noel de Medeiros Rosa, conhecido como Noel Rosa, nascido no bairro em questão. Esta referência já nos anuncia a ligação perene entre o bairro e a música, principalmente com o samba.

Decido criar uma rotina de visitas ao local durante os períodos matutinos e vespertinos, a rotina dura em torno de quatro meses. A partir destas observações dois eixos analíticos me chamaram atenção. Na rotina de Vila Isabel estão presentes 1) a alta circulação de pessoas – principalmente nos arredores da Praça 7; 2) a relação perene do bairro com seus aspectos culturais, principalmente a música, na face do samba, que é retratado como fator identitário da localidade. Estes dois fatores também aparecem quando pensamos a emergência e continuidade de Vila Isabel como uma localidade peculiar dentro da Zona Norte do Rio de Janeiro.

Os aspectos colocados oferecem pluralidade de perspectivas sobre o fenômeno, e uma solidez quando se pensa as relações entre os eventos sociais, os indivíduos e a cidade. Uma vez que a circulação de pessoas possui motivações múltiplas oriundas de seu cotidiano e de suas aspirações, estes indivíduos escolhem a Roda como ponto de encontro por uma razão a ser investigada, e a cidade em sua estrutura e em seus constituintes reage a este evento e esta ocupação, e porque não dizer, circulação de pessoas, de uma maneira também a se investigar.

1.2.1 – A questão da circulação

Construindo um retrospecto histórico, coloco que o contexto de formação de Vila Isabel é crucial para entender a questão da circulação de pessoas atrelada aos diferentes ciclos do transporte público. Vila¹⁷ foi um bairro fundado durante o primeiro período de expansão da malha urbana – na inserção dos bondes –, como coloca Abreu (1987), a decisão pela criação do bairro foi motivada pelas “necessidades de reprodução de certas unidades do capital”. (ABREU, 1987, p. 43). Este foi um marco na consolidação da noção de centro e periferia, uma vez que a partir da expansão da malha urbana foram criadas diferentes formas de circulação entre o bairro e a região central da cidade. É um ponto marcante na história da criação do que pensamos e analisamos como Zona Norte. Vila Isabel e Tijuca se inscrevem num primeiro momento em que se faz necessário estabelecer as macrorregiões da cidade. Vila Isabel, por sua história e por sua posição quanto à circulação, é um bairro relevante quando pensamos a Zona Norte do Rio de Janeiro, sendo composto “por pessoas das camadas médias e média-baixa, como camadas populares habitando os morros situados no bairro” (PICOLLO, 2009, p. 79).

¹⁷Esta versão “curta” do nome do bairro de Vila Isabel integra a linguagem nativa e acredito que contribui para o fluxo do texto.

Mapa 1 – Mapa de Vila Isabel



Fonte: ferramenta do Google “Google Maps”, autoria própria, 2019.

O bairro é localizado segundo a linguagem nativa em um dos corações da Zona Norte, na região da “Grande Tijuca”, possuindo fortes ligações históricas com a produção cultural e artística. Ambas as questões aqui levantadas versam sobre as peculiaridades de Vila Isabel, e auxiliam a enxergar também suas proximidades no que se compreende como Zona Norte, em território e vivência. Dito isto, devemos colocar que Vila Isabel foi um bairro planejado, justamente por sua criação estar atrelada à expansão da malha em 1871.

Podemos considerar o bairro um empreendimento pelas relações das companhias ferroviárias com o capital imobiliário. Como coloca Elisabeth von der Weid (1994), a companhia aqui apresentada “é um exemplo típico desse processo, tendo sua formação e expansão diretamente ligadas a um empreendimento imobiliário, a formação do bairro de Vila Isabel, na zona norte” (WEID, 1994, p. 13). Desta forma, o bairro foi projetado à luz das cidades europeias, possuindo grandes avenidas e se desenvolvendo rapidamente. Neste trabalho não se pretende arcar com a discussão urbanística do espaço, levando em conta seu planejamento, mas os impactos deste projeto para os acontecimentos presentes aqui retratados.

Com o passar dos anos, conforme os planos de circulação vinham sendo elaborados, o bairro continuou sendo ponto de ligação entre a Zona Norte da cidade, não apenas para a região central, mas para todas as zonas do Rio de Janeiro, possibilitando alta circulação de indivíduos, encontros e relações que se misturam com o espaço urbano. Este ponto da circulação dos indivíduos me interessa muito para pensar a composição do evento, seus atores e atrizes, mas

antes de aprofundar-me nisto, preocupo-me em colocar as ligações do bairro com a música e a cultura em si. A expansão da malha de Vila Isabel propunha em seu projeto inicial uma linha que cobrisse o trajeto da região central até os bairros do Engenho Novo (WEID, 1994, p. 13). Tais localidades pertenciam à família imperial na época e, apesar da compra das terras pela concessionária, o projeto arquitetônico da então Companhia Arquitetônica do Rio de Janeiro sobre os loteamentos foi apresentado de maneira que a linha terminasse na porta da Fazenda dos Macacos, que inscrevia os bairros não beneficiados pela expansão- dentre estes o Engenho Novo e o “Grande Andaraí”.

Isto tornou Vila Isabel ponto de integração entre a Zona Norte e as demais localidades da cidade, tal característica se manteve até os dias atuais, uma vez que a Praça 7 permanece como terminal para baldeação das linhas que circulam pela Zona Norte e Zona Oeste e a Central do Brasil¹⁸ – principal terminal de transporte público da cidade. Sabemos então que a praça escolhida para o evento tem alta circulação de pessoas e fácil acesso pelas diversas zonas da cidade, o que é um ponto positivo para a criação de uma audiência, porém não existe apenas este motivo. Existe um ponto necessário de debate sobre a pluralidade de trajetórias que cruzam Vila Isabel e a extensão das linhas férreas quando pensamos os dilemas de integração da cidade (MACHADO, 2015).

A Praça Barão de Drumond foi uma das primeiras a serem inauguradas durante o projeto expansionista, demarcando um dos limites do bairro, sendo desde então um ponto de transição entre os moradores das áreas da concessionária e os moradores das “áreas do império”. A questão das áreas do império é um dos pontos que me chama atenção ao observar a rotina diária de Vila Isabel, apesar das diferenças de tempo e espaço, as demarcações entre Vila e as áreas da “Fazenda dos Macacos” ainda são demarcadas pela geografia local e pelo próprio terminal de ônibus. Geograficamente pensamos a divisão a partir das fronteiras faladas, entre “asfalto” e “morro”, ou seja, onde os próprios interlocutores identificam o fim das áreas de Vila Isabel e o começo das áreas do Complexo dos Macacos – onde se localizava a fazenda –. Pelo terminal pensamos o “fim” das terras de Vila Isabel por conta do começo e do término das linhas de ônibus, que dividem aqueles que vão até Vila Isabel e aqueles que vão para o restante das áreas próximas inscritas na zona norte da cidade.

¹⁸As linhas que cruzam a Praça 7 estão apresentadas no primeiro anexo deste documento.

Mapa 2 – Mapa de Vila Isabel indicando a localização da Praça Barão de Drummond (Praça 7)



Fonte: ferramenta do Google “Google Maps”, autoria própria, 2019.

Além de inscrever no território do Rio de Janeiro materialmente a noção de zonas espaciais da cidade, as linhas proporcionaram meios de integração entre estes espaços, porém não de maneira totalmente linear, pensar Vila Isabel e suas relações com a territorialidade da Fazenda dos Macacos reverbera nos dias. Como coloca Abreu (1987), os bondes solidificaram a dicotomia entre centro e periferia. Desta forma, se a expansão férrea criou um projeto urbanístico de inspiração europeia que visava uma organização a longo prazo para os bairros, aqueles que estavam de fora do projeto foram interpelados por sua outra face, a de estratificação dos níveis sociais entre as localidades.

A área de transição entre Vila Isabel e os demais bairros vizinhos, na época não contemplados pelas concessionárias, inscreve atualmente o Complexo dos Macacos, que inscreve as favelas Parque Vila Isabel, Pau da Bandeira e o Morro dos Macacos. A questão da circulação nos ajuda a compreender as aglomerações que ali circulam, mas também dinâmicas espaciais entre “morro” e “asfalto” muito peculiares ao bairro que afetam diretamente o evento. A pergunta que pairava para mim era como a Roda poderia condensar um público plural que dialoga entre si durante seu ritual – público que será tratado no próximo tópico – apesar de se inscrever num “marco” da fronteira entre as áreas do bairro. Minha argumentação segue no entendimento que se antes o projeto urbanístico que acompanhava a circulação trazia consigo

a dinâmica de desintegração, hoje, pensar possibilidades de circulação nos leva a pensar a integração nas dinâmicas entre indivíduo e cidade. O distanciamento das localidades da fazenda da região central do Rio de Janeiro foi contornado através da organização da juventude local pela criação de “novos centros”.

A praça, o lugar de realização da Roda, mesmo que seja num lugar dito periferizado, acaba se tornando o centro. [...] A praça é o centro daquele lugar, tudo acontece no coração da comunidade, o lugar do encontro, passa ter todo esse afeto, passa a ter outro significado. [...] Um lugar para se ter orgulho, é a minha área. (Trecho retirado da fala do **Informante 1**).

Tomando a lógica da circulação e aglomeração, mobilizo a análise de Rao (2007) sobre os espaços urbanos com grandes concentrações de indivíduos, segundo a autora “a (sic) ideia de densidades coesivas com objetivos comuns” – ou seja, concentrações de pessoas com trajetórias possivelmente próximas – “são complementados por uma prática e filosofia de adequação, que ajuda a compreender a prática social da massa cotidiana” (RAO, 2007, p. 231). A Praça 7 reúne os objetivos comuns de trabalhadores, estudantes e demais transeuntes que circulam de diferentes zonas da cidade – principalmente a Zona Norte – para a região central.

As trajetórias de vida dos indivíduos urbanos os colocam numa relação quase instrumental com a localidade aqui analisada, quando pensamos objetivos laborais e burocráticos. Porém Vila Isabel, mais do que um ponto de transição entre ambientes, é um bairro que em si se tornou marco cultural e histórico da cidade do Rio de Janeiro, desta forma, a escolha pelo recorte do trabalho de campo veio até mim de duas maneiras, primeiramente pela possibilidade de circulação durante todas as horas do dia e da noite¹⁹, de diferentes pontos da cidade, podendo observar as heterogeneidades e homogeneidades no ambiente a fim de traçar um perfil dos que participam do fenômeno.

Como colocado no tópico anterior, o movimento hip-hop é historicamente composto pelas camadas sociais menos favorecidas dentro do sistema de produção capitalista, pensar a divisão da linha férrea e seus impactos para os dias atuais é compreender a extrema relevância dos processos de “classificação, distinção e construção de fronteiras” (PICOLLO, 2009, p.78). Se pensarmos que a relação entre as favelas e o “asfalto”, o início e o término de uma linha de circulação inscrevem as possibilidades de trânsito e expectativas dos moradores da região. Argumento neste trabalho que mais do que atrair público, a circulação nos auxilia a compreender as possibilidades participação nas Rodas pelos aspectos subjetivos que constituem o trânsito dos indivíduos.

¹⁹O que para uma pesquisadora mulher é crucial, ficar sozinha durante a noite em qualquer ambiente sem possibilidade de circular, sair ou entrar, é uma perspectiva angustiante diante da violência de gênero.

O evento das Rodas traz através de um local de alta circulação a possibilidade de integração não apenas com o ambiente da praça, mas entre os ambientes da cidade, principalmente entre “morro” e “asfalto”. Segundo grande parte dos interlocutores com quem tive contato, a Roda é o evento cultural mais próximo das áreas periféricas e suburbanas da região, e subverte a lógica da dicotomia favela x asfalto. As ruas de aspiração europeia são tomadas pelas “crias” – indivíduos que habitam as áreas periféricas e faveladas da cidade – produzindo cidade através de suas expressões e relações.

Em conversas, durante a roda, com frequentadores assíduos, alguns concederam oralmente aspas para a pesquisa. Segundo **Informante 1**, morador de uma das favelas próximas à Roda de Vila Isabel, “*tem alguma coisa na Roda que faz a gente querer descer, querer ficar*”, e completa “*acho que é o espaço que a gente não tem em outro lugar, de estar com pessoas da nossa idade e trocar uma ideia sem se preocupar com o que pensam da gente*”. Esta maneira de pensar o pertencimento e as relações entre os indivíduos é coerente com a história cultural do bairro. Os frequentadores da Roda realizam pelo seu ritual de interação o espectro simbólico através do qual se comunicam dentro das cidades, como coloca Lucas (1994), a música é um fator capaz de reforçar a identidade e demarcar a alteridade.

1.2.2 A questão da identidade cultural

Outro ponto foi a história de resistência cultural da Zona Norte inscrita no bairro a partir da história do samba – que geograficamente se aproxima da Praça 7, uma vez que a quadra da escola de samba Unidos de Vila Isabel é localizada na Avenida Barão de Drummond, via pública que precede a praça aqui apresentada. Ao pensar Vila Isabel, posso pensar nas questões objetivas e subjetivas do cotidiano nas cidades, tendo tratado do primeiro grupo ao retratar a circulação, sinto que o próximo ponto, o das questões internas, é necessário para pensar a ambientação do fenômeno. Argumenta-se neste trabalho pela existência de traços subjetivos que atraem os indivíduos diante da oportunidade de circulação a frequentarem certos ambientes.

Para compreender a escolha de estar na Roda e não seguir para casa é preciso entender como a música – o rap, componente que nos guiará ao segundo ponto das relações entre indivíduo e espaço urbano – tem ligações com a localidade. Assim, outro ponto crucial para compreender como funciona o cotidiano do bairro emerge quando pensamos a história cultural de Vila Isabel. A música aparece como fio condutor local, esta faz parte da “identidade oficial do bairro, como o “samba” e a “boêmia”, que dão as cores também ao cotidiano dos moradores.” (PICOLLO, 2009, p. 79). Tal identidade se expressa com proximidade em relação à praça onde ocorre a Roda. A quadra da Unidos de Vila Isabel fica a poucos passos da praça Barão de

Drumond, este par de centros de produção cultural nos ilustra as diferentes gerações na cronologia cultural do bairro, e sua carga simbólica.

A música, seus compositores e intérpretes, como símbolos e produtores da identidade local, foram cristalizados, ainda, em monumentos, como as “calçadas musicais” e estátuas de Noel Rosa, situadas na entrada no bairro (via centro da cidade) e em outros locais. Como aponta Pollack (1989: 10), estes monumentos concorrem para o “trabalho de enquadramento” da memória, pois neles “a memória é assim guardada e solidificada nas pedras” (PICCOLO, 2009, p. 80).

A quadra da escola e os demais monumentos atuam de maneira semelhante ao que apresentei no primeiro tópico sobre as Rodas, como memória viva de uma geração, de uma forma de pensar e retratar o ambiente urbano. Como coloca Sulpino (2002), “cantar o espaço” através da música não significa necessariamente reproduzi-lo, mas “sobretudo cria-lo. A música é, pois, submetida a uma identidade” (SULPINO, 2002, p. 111). Se o rap é uma forma de relatar a realidade, a Roda é um espaço onde a lírica está submetida à identidade periférica do rap e produz o espaço urbano a partir de suas perspectivas e gramáticas.

Visto isto, é importante colocar o que diz respeito a este trabalho é compreender quem produz esta identidade e como ela é produzida, para tal, no próximo tópico descreverei o funcionamento da Roda em sua natureza mais prática, revelando os atores que constituem o evento e introduzindo a argumentação do porquê compreender a Roda como um ritual, é compreender os aspectos de afeto entre indivíduo e cidade.

Antes de introduzir os atores e atrizes envolvidos na Roda, é importante colocar a cronologia que ambientou meu contato e os informantes em campo, uma das problemáticas que gira entorno da tensão entre visões positivas e negativas sobre o evento foi fundamental para meu contato com os grupos analíticos. A questão em si era a lei do silêncio – que diz muito sobre a identidade do bairro e a música –, a lei versa sobre o “barulho” em áreas residenciais depois das 22 horas e é um ponto de conflito entre o aparato institucional – na figura da Polícia Militar do Rio de Janeiro –, os “moradores tradicionais” de Vila Isabel, e a Roda.

Existe uma pressão constante para implodir o evento com base nesta lei que sustenta o discurso sobre a “balbúrdia” que a Roda provoca em Vila Isabel, é neste momento que a questão da identidade musical do bairro aparece de forma pragmática. A Roda acontece às quintas-feiras num sentido de driblar a tensão supracitada porque toda quinta, entre dezembro e maio – o pré-carnaval e o pós-carnaval – ocorrem os ensaios da Unidos de Vila Isabel. Desta forma a abertura para o som alto após às 22 horas para a escola de samba, se estende à Roda, possibilitando a realização do evento. O problema emerge nos meses de hiato dos ensaios da

escola de samba, o desafio é dar continuidade ao evento entre junho e dezembro. Justamente neste contexto, a Roda entrou em um hiato que seguiu até agosto de 2017.

Apesar destas adversidades, os organizadores e demais participantes – principalmente o público – continuam frequentando a Praça 7 num tom de desobediência civil contida. A Roda poderia não estar acontecendo, mas o que sustenta a Roda, seus constituintes, ainda estavam ali, demandando o direito de ocupar aquele espaço. Existe uma necessidade geral da rotina da Roda, alguns falam sobre ocupar a mente, outros falam sobre socialização, mas o ponto é que o evento ocupa um lugar cativo no imaginário e no material do cotidiano dos envolvidos. Segundo **Informante 1**, a Roda é um dos poucos espaços de troca inclusiva, o que nos remete à questão anterior sobre a circulação, “[...] *eu não venho mostrar meu trabalho ou aparecer pros outros, eu venho escutar porque me identifico.*” Complementa ainda: “*Às vezes nem troco ideia com ninguém, sento aqui, fumo um finin sozinho²⁰, mas me sinto menos sozinho que em casa, tá ligada?*”.

A postura do **Informante 1** me remete ao colocado por Simmel (1988) ao pensar a sociedade moderna capitalista e como se dá a vida social na contemporaneidade, os indivíduos urbanos através das trocas concentradas na equivalência monetária, reforçam sua individualidade, mas não estimulando o amadurecimento de suas construções subjetivas, mas através da uniformização do comportamento na forma das trocas monetárias, a construção da individualidade se expressa na construção de um tipo de solidão no mundo urbano.

O lugar onde ocorre a Roda é um ponto possível de circulação de pessoas de todas as partes da cidade do Rio de Janeiro, e a própria estética envolvida no histórico do movimento hip-hop tem como pano de fundo a inclusão dos marginalizados. Argumento que a formação coletiva possível nas Rodas ressignifica o lugar de circulação, tornando um “local de passagem” um “local de encontro”. Tomando a argumentação de Freire (2018) sobre as articulações presentes nos saraus da Baixada Fluminense, a Roda redefine e ressignifica uma forma de ação coletiva, “trata-se de uma nova terminologia para qualificar o antigo [formato das ações sociais] de outro modo, e em outra conjuntura” (FREIRE, 2018, p. 30). Dito isto, no próximo tópico abordo os constituintes desta ação coletiva, tanto os alinhados com a realização do evento, quanto os contrários que também possuem um papel importante para pensar como a Roda se produz como um ritual de interação entre indivíduos numa lógica do cotidiano urbano.

²⁰ Fininho é uma gíria para cigarro, podendo este ser de tabaco ou de maconha.

1.3 Quem faz o corre é o próprio “corre”

Toda quinta-feira acontece a Roda de Vila Isabel, desde maio, toda quinta, realizo o mesmo trajeto – saio da Rua da Matriz, em Botafogo, com destino à Praça 7 –, o que não implica na reprodução da trajetória, sempre sou surpreendida pelos pequenos momentos de fala entre os que me acompanham, mas esta é uma questão para outra história. Embarco no 435, condução que realiza o itinerário Grajaú – Gávea, cumprindo o traslado entre a zona sul e a zona norte. Desde junho tenho sido movida por novas perspectivas de pesquisa, o que implica um novo olhar. Antes, pensava estar construindo um modelo analítico que explicasse o evento da Roda de Rima, porém o próprio modelo me levou a questionamentos mais “profundos”. Sinto que dou um passo atrás para dar três passos à frente.

Os métodos próprios da Roda me revelam que mais que retratar o que acontece de maneira organizacional no espaço, preciso narrar uma história maior, que não depende apenas de minhas observações de campo, mas como me este se abre para mim e em que medida me deixo envolver no mesmo. Para entender como funcionam as Rodas, preciso entender quem a faz funcionar, quem não quer que a mesma funcione, e compreender como ocorre o processo de aproximação e distanciamento daqueles que frequentam a Praça 7 nas quintas-feiras.

Foram dois meses sem realização de Rodas, algumas discotecagens preencheram o vazio da praça durante o hiato, como se o público precisasse de sua volta e não fosse arredar pé enquanto não voltasse, ainda que outras forças – a prefeitura, a associação de moradores e a polícia militar – tentem atrasar o retorno, a teimosia da juventude fez o evento acontecer. É hoje, sua volta, para todos nós que tanto esperamos – por diferentes motivos. Percebo que não se trata mais de criar um modelo das Rodas, mas entender o modelo das Rodas, existe algo no evento que bate forte no subjetivo das pessoas. Preciso entender quem faz o corre acontecer, para então desvendar o corre em si²¹.

1.3.1 Na face da Lei

O que busco colocar como “corre” são as atividades organizadas à margem da institucionalização ou que tangenciam as institucionalidades. A Roda possui ordenamento e dinâmica própria fora das diretrizes institucionais, ela é uma “instituição da margem”, contando

²¹ Nota de Campo do dia 24 de agosto de 2017, feita enquanto esperava a condução para chegar até Vila Isabel.

com hierarquia, tempo específico de fala e espaço delimitado de participação. Adentrando a questão destas tensões preciso falar sobre o aparato institucional que sustenta, mas também limita a Roda, e porque apesar de possuir aportes “legais” para sua realização, seu funcionamento em nível final fica a cargo de seus constituintes, que negociam o uso do espaço público e coordenam as atividades do evento. Na época em que estava em campo, a lei 7837/2018 foi proposta pela Comissão de Cultura da ALERJ, composta por deputados estaduais oriundos de diferentes partidos.

A proposta desta lei foi de instituir como patrimônio cultural do estado do Rio de Janeiro a cultura *hip-hop* e seus principais fenômenos de manutenção, tendo destaque as Rodas de Rima. A lei foi aprovada em janeiro de 2018, envolvendo as expectativas acerca da legalidade e se defrontando com a implementação cotidiana do uso da legalidade. Para realizar este debate mobilizo a teoria de Silbey (2005) e Rosenberg (2008) sobre as noções de legalidade e os usos sociais do Direito. Este debate é essencial para compreender as funções de cada um dos grupos analíticos na dinâmica da Roda, estes aqui serão posteriormente apresentados e destrinchados.

Através de uma análise cultural do Direito, Silbey (2005) pretende criar um caminho de interpretação entre o que aponta como as duas esferas da lei, a voluntarista – que coloca as ideias, interesses e motivos individuais como categorias de análise do mundo jurídico – e a determinista – que versam sobre o poder e o peso moral, normativo e institucional de coerção presente no Direito. Observando a pluralidade de manifestações possíveis da esfera judicial.

Essa abordagem foca nas formas por meio das quais a legalidade (como um componente estruturante da sociedade) é constituída através de diárias transações e negociações. Nessa concepção, a legalidade não está inserida em situações sociais, mas é por meio de invocações de conceitos e terminologias legais, assim como por meio de associações imaginativas e associações não usuais entre legalidade e outras estruturas sociais, que o estado de direito é criado e recriado diariamente. (SILBEY, 2005, p. 332).

O que nos interessa neste trabalho dentro da análise de Silbey (2005) é como a autora pensou tal paradigma inserido nas relações desenvolvidas no mundo social, o que coloca o direito num “lugar central dentro do estudo da sociedade” (SILBEY, 2005, p. 79). Ou seja, como sociologicamente podemos observar o papel do jurídico. Tal paradigma serve como escopo analítico, mas também orbita numa narrativa presente em como o mundo jurídico é observado não por seus operadores, mas pela sociedade civil em si.

Como colocado anteriormente, as Rodas são batalhas de rima conduzidas por um mestre de cerimônia e consiste em dois rimadores se enfrentando numa disputa de *freestyle*. Tal fenômeno toma espaço em ambientes públicos como praças e viadutos, tendo uma relação conflituosa com as instituições pelas recorrentes “implosões” das Rodas através de ações do

Choque de Ordem. “Com o objetivo de pôr um fim à desordem urbana, combater os pequenos delitos nos principais corredores, contribuir decisivamente para a melhoria da qualidade de vida em nossa Cidade, foi criada a Operação Choque de Ordem. Que são operações realizadas pela recém-criada Secretaria de Ordem Pública, que em um ano de existência vem conseguindo devolver à ordem à cidade.”²²

O Choque de Ordem replica uma dinâmica em memória viva do contexto das manifestações culturais periféricas. Assim como nos anos 70, durante a emergência do movimento hip-hop, a política criminal de Lei e Ordem tomava uma atitude de vigilância sobre os espaços ocupados pelos indivíduos periféricos, o Choque replica esta lógica denotando a narrativa sobre os constituintes. O texto da lei nos interessa uma vez que apresenta uma crença de que o direito daria legitimidade ao movimento agindo contra sua criminalização. Além de uma série de políticas públicas previstas durante sua implementação, o que nos indica uma crença que através do mecanismo jurídico seriam possíveis mudanças sociais, com uma ação política condicionada pela lei.

O argumento que aqui inscrevo é que apesar da implementação da “**Lei das Rodas**”, seus constituintes continuam à margem pela questão da narrativa criminalizante sobre suas atividades, ou seja, apesar do aparato jurídico, estes podem depender apenas de si mesmos. Tal narrativa também possui semelhanças à “Lei da Vadiagem”, dispositivo do Código Penal de 1942, tipificando como crime aqueles que se encontravam ociosos “sendo válido para o trabalho, sem ter renda que assegure meios bastantes de subsistência, ou de prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita” e ainda “exercícios de habilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação de capoeiragem” (Lei de Contravenções Penais, 1942). Ou seja, a atividade de ocupação das ruas fora da forma do trabalho formal, bem como a expressão cultural característica de um grupo historicamente excluído, era tipificadas como crime, a narrativa segue para as ocupações contemporâneas, aqui na forma das Rodas.

Caldeira (2014) evidencia o papel da exclusão pela narrativa ao constatar uma mobilização constante da questão da insegurança a fim de firmar uma narrativa, ou seja, “a repetição das histórias, no entanto, só serve para reforçar as sensações de perigo, insegurança e perturbação das pessoas. Assim, a fala do crime alimenta um círculo em que o medo é trabalhado e reproduzido, e no qual a violência é a um só tempo combatida e ampliada”

²² Texto retirado do site da prefeitura do município do Rio de Janeiro, publicado em 2009, disponível em <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=87137>>.

(CALDEIRA, 2014, p. 27). Como coloca Bocayuva²³ (2017), em consonância com o fragmento acima, a história recente da cidade do Rio de Janeiro foi marcada pela falência das políticas públicas de urbanização das favelas, o que afeta não apenas os “morros”, mas a área periférica que os circunscreve.

O que se expressa como legado é a contínua manutenção dos métodos violentos sobre os territórios colocados como periféricos, retratados como “*zona de guerra*”. Apesar das pressões causadas pela narrativa criminalizante confirmada pela postura do Estado em suas operações policiais e militares, “os moradores resistem desde suas táticas de sobrevivência, sua posição no mundo produtivo e a capacidade de construir instituições e movimentos, desde sua capacidade de resistir afirmando o direito à cidade como horizonte fundamental”. (BOCAYUVA, 2017, p. 13). O local ocupado pelo ritmo que o fomenta e é fomentado pelo hip-hop apresenta uma das primeiras questões essenciais na trajetória da construção de um grupo como movimento e de um movimento como identidade. Este local, à margem, dialoga com a narrativa imposta sobre aqueles que o constroem, os lidos como marginalizados.

Ao rejeitar as concepções excessivamente idealistas ou materialistas, usamos a palavra legalidade para nos referirmos aos significados, às fontes de autoridade e às práticas culturais que são reconhecidas como legais, independentemente de quem, ou para quais fins, emprega-os. (SILBEY, 2005, p. 338).

Pensando a partir do culturalismo, a “**Lei das Rodas**” ou “**Lei do Hip-Hop**” estaria tentando envolver o direito na aproximação de duas esferas sociais até então distanciadas, o movimento hip-hop e o poder público. Não obstante, tal abordagem defende que a legalidade é experimentada e compreendida pelos civis na vida cotidiana, assim como a experiência daqueles que defendem a legitimidade das Rodas como daqueles que argumentam sobre a narrativa de sua criminalização. Tal visão da legalidade, como mecanismo de credibilidade, constitui o que Silbey (2005) colocaria como “com o direito”. Esta categoria analítica diz respeito à narrativa na qual a legalidade é vista como uma “arena limitada onde regras pré-existentes podem ser implantadas e novas regras podem ser inventadas” (SILBEY, 2005, p. 341), conforme os interesses e valores dos envolvidos.

Os integrantes do movimento tiveram espaço e oportunidade de compreender de uma forma mais direta como funciona o processo legislativo e quais são seus direitos enquanto movimento e patrimônio cultura. Porém os entraves que serão colocados neste trabalho transcendem a perspectiva dessas duas esferas, envolvendo instituição e sociedade civil, como argumenta Rosenberg (2008). Dentro da Assembleia Legislativa existe a possibilidade de

²³ Prefácio da obra “Complexo do Alemão – Uma bibliografia comentada” (p. 13, 2017).

incidir politicamente sobre os objetos de demanda, mas também existem os interesses políticos acerca da questão eleitoral. Ainda que os agentes inseridos nas instituições ajam de sem declarar interesses quanto ao capital político da criação de uma lei existem etapas para que este comportamento entre em cena, tais etapas são vistas pelo autor como restrições.

A primeira restrição seria a natureza dos direitos constitucionais, implicando que a lei esteja de acordo com o ordenamento maior, a Constituição. Tal restrição é passível de superação através dos precedentes, como colocado no texto da lei aqui analisada. Segundo seu artigo segundo, a lei autoriza o Poder Público “a assegurar e fomentar a cultura Hip Hop” desde que não firam as regras que regem outras manifestações da mesma natureza, denotando a existência de precedente acerca da proteção dos patrimônios culturais. O que conversa com a questão da identidade cultural do bairro de Vila Isabel, mas ainda não extingue as tensões entre a Roda e os moradores tradicionais do bairro, por exemplo, afinal em consonância do que coloca Rosenberg (2008), os entraves institucionais existem mas a construção da legalidade, assim como argumenta Silbey (2005) depende da construção cotidiana e da legitimidade que pode ser atribuída ou não ao movimento a partir do ordenamento jurídico.

A restrição seguinte versa sobre a independência do poder judiciário frente ao Legislativo e Executivo para influenciar através de políticas públicas uma reforma social. Pode-se dizer que no caso observado o próprio Legislativo se mobilizou para a produção da lei, porém os artigos inicialmente vetados²⁴ da mesma dizem respeito justamente à produção de políticas públicas acerca dela. A independência neste caso é um ponto problemático dentro da própria Assembleia, uma vez que a maioria simples é necessária para a aprovação de uma lei, e existem divergências múltiplas no posicionamento dos deputados estaduais. A terceira restrição está relacionada ao poder de desenvolvimento de políticas necessárias para a implementação da lei, cujo ponto anterior atesta ausência de certo interesse por parte do corpo responsável pela aprovação da lei. Este ponto remete ao argumento abarcado pela abordagem culturalista, onde o experimento do ordenamento se constrói cotidianamente.

Pode-se dizer que em certo ponto isto corrobora com os argumentos apresentados por Rosenberg (2008), uma vez que não basta apenas a existência da lei para que sua absorção e aceitação pelo mundo social seja eficaz. Através de relatos e observações em diferentes Rodas

²⁴Art. 3º - VETADO - Fica assegurada a realização de Rodas Culturais no Estado do Rio de Janeiro, cujo objetivo é fomentar a criação das Rodas Culturais para divulgar a cultura Hip Hop, valorizar suas atividades, incentivar seu potencial turístico cultural alternativo, promover capacitações e integração dos seus gestores.
Art. 4º - VETADO - Caberá às instituições de ensino situadas no Estado do Rio de Janeiro, a partir de discussão em seus fóruns, desenvolver ações de divulgação como oficinas, debates e aulas temáticas sobre a cultura Hip Hop.

de Rima na Zona Norte do Rio de Janeiro, pode-se atestar a correlação de forças entre o movimento *hip-hop* e o poder público pela continuidade de criminalização e “implosão” de eventos, apesar da aprovação da lei²⁵. Em diferentes momentos do ano de 2018, datados após a lei ser sancionada, Rodas localizadas no Méier, Complexo da Maré e Complexo da Penha foram impedidas de continuar, em horários que respeitavam a lei do silêncio, mesmo mediante apresentação de regulamentação da atividade cultural pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Alguns dos constituintes do movimento entrevistados alegaram não ter conhecimento da aprovação da lei, por conta da dificuldade burocrática de obtenção da autorização e pelo cancelamento de algumas Rodas, como as de Nova Iguaçu.

A questão da ineficácia de implementação nos remete tanto à argumentação de Silbey (2005) quanto à experiência cotidiana do direito, quanto ao entrave colocado por Rosenberg (2008). A demanda pela igualdade do uso do espaço não se absorve facilmente numa sociedade que contém severas narrativas criminalizantes. Como coloca o Rosenberg, “decisões judiciais que demandam igualdade encaram barreiras culturais poderosas” (ROSENBERG, 2008, p. 214). Isto por duas possíveis problemáticas, a primeira contida no texto da lei, a segunda contida na narrativa social.

A questão da criminalização das Rodas, e do movimento *hip-hop* em si consistia no ponto inicial de mobilização de seus constituintes, ambas problemáticas se relacionam com este. No texto original da lei, o artigo terceiro continha um inciso²⁶ o qual foi vetado pelo governador Luiz Fernando de Souza (Pezão). O inciso diz respeito ao funcionamento das rodas sem autorização prévia da Polícia Militar do Rio de Janeiro – PMERJ. O que confirma uma perspectiva estética de periculosidade daqueles que organizam e frequentam o evento. A ação da polícia, legitimada pelo poder público e majoritariamente por alguns grupos de moradores tradicionais organizados, enquanto membros de Associações de Moradores – que por sua vez agem respaldadas pelos mesmos moradores tradicionais das regiões onde ocorrem eventos deste tipo, que reclamam em geral do barulho e da “confusão” nas proximidades. Os locais supracitados representam um dos maiores desafios para a realização e continuidade dos eventos fomentados pela cultura *hip-hop*, além do esvaziamento de políticas públicas de incentivo. Em

²⁵Relatos coletados em entrevistas durante pesquisa acerca das Rodas de Rima na Zona Norte do Rio de Janeiro.

²⁶Art. 3º §2º - VETADO PELO GOVERNADOR VIGENTE - “As Rodas Culturais estão dispensadas da prévia autorização da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro – PMERJ, da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro – PCERJ e do Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Rio de Janeiro – CBMERJ, desde que não haja montagem de palcos, arquibancadas e camarotes”. Texto da lei disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/CONTLEI.NSF/c8aa0900025feef6032564ec0060dfff/b3ba9a90a583c01583258217005f1dc0?OpenDocument>. Acesso em: xx/xx/xxxx. Inserir a lei na seção de referências também.

Vila Isabel as construções de legitimidade e legalidade não dependem do ordenamento jurídico, mas do ordenamento da Roda; são seus constituintes que negociam os horários e espaços possíveis para o evento, bem como lidam com as recorrentes rondas e “batidas” da Polícia Militar. Feito este contexto, sinto que posso apresentar os atores e atrizes envolvidos, ou ainda, os que fazem o “corre” acontecer.

1.3.2 “A rua é nois”

Os constituintes do cenário da Roda Cultural de Vila Isabel – conhecida também como Fábrica de Rap – são diferentes entre si, habitando seus pequenos grupos, que juntos formam uma grande comunidade plural do movimento hip-hop. O que não caminha pela perspectiva de desorganização, mas de fato não pode se relatar uma uniformidade. Existe uma capacidade de capilaridade e aglutinação inscrita no rap, que através de suas letras sobre a realidade social complexa daqueles que olham a cidade “do outro lado do túnel”, conecta diversos grupos anteriormente dispersos pela narrativa criminalizante. Pode-se dizer que algo aparece recorrentemente nas entrevistas até aqui feitas e conversas durante o trabalho de campo: com o tempo, os constituintes do movimento perceberam que juntos eram mais fortes.

Neste tópico me preocupo em apresentar os personagens presentes na Roda de Rima em todas as suas edições, obviamente um evento que se inscreve numa localidade de grande circulação e num ponto de lazer do bairro de Vila Isabel sempre tem novos atores entrando e saindo de cena, mas o que me interessa apresentar aqui são os grupos que sustentam a realização do evento, sem os quais a Roda não aconteceria, nem teria seu contexto material dentro da localidade onde ocorre. Desta forma divido analiticamente os grupos em quatro, sendo estes: 1) **os organizadores**; 2) **os Mcs que batalham**; 3) **o público interessado na Roda**; 4) **o público interessado na praça**. Através destes grupos espero concluir o processo de ambientação do cenário das Rodas para então poder apresentar sua metodologia e dinâmica de acontecimento.

1) **Organizadores**

Os organizadores da Roda compõem um grupo inteiramente masculino – característica comum às demais Rodas da Zona Norte que tive a oportunidade de frequentar e observar –, majoritariamente envolvidos no ramo da produção cultural, musical e áudio visual. Dentre estes, boa parte dos constituintes são brancos, heterossexuais e ocupam as camadas médias sociais, habitando as regiões mais valorizadas do bairro de Vila Isabel. Ainda assim, a posição social do grupo que oferece a possibilidade de acesso aos equipamentos de som e o traslado

destes, não é suficiente para sustentar por si o acontecimento das Rodas, que requerem investimento contínuo vista sua assiduidade – toda semana às quintas-feiras. Por conta disso, o grupo se organiza na venda de docinhos – brigadeiros e beijinhos – durante o “aquecimento” para a Roda, enquanto o público se aglomera no entorno de onde a batalha acontece, além de contar com a contribuição voluntárias dos MCs que se inscrevem para batalhar. No próximo capítulo me preocupo em retratar o modo em que opera a organização e a condução – ocupando um espaço específico da praça –, assim como a descrição do processo do evento. Neste momento me preocupa apresentar os atores e atrizes para então poder localizá-los no processo do ritual.

A este grupo está incumbida para além da organização, a condução das atividades durante o evento, tendo uma posição hierárquica diante dos demais participantes. Tal posição nos leva a compreender dois pontos de interação do grupo diante das Rodas, a burocracia e a espontaneidade. No que tange a burocracia, cabe aos organizadores desenvolver mecanismos de diálogo com os aparatos institucionais, obtendo por exemplo um alvará de utilização da praça que garanta a realização do evento mesmo com as incursões da Polícia Militar do Rio de Janeiro que se baseia no discurso de preservação da ordem e da revista de “legalidade” do evento.

Também neste eixo cabe o diálogo com a Associação de Moradores de Vila Isabel a fim de garantir o uso da localidade nas quintas-feiras para a realização das Rodas, não colidindo em data com demais atividades culturais produzidas na Praça 7, mitigando possíveis conflitos com os moradores antigos do bairro que se opõe a este tipo de evento no bairro. Ou seja, apesar do apoio legal da “Lei das Rodas de Rima”, quem age em torno da garantia de realização do evento são os organizadores, nesta ótica estes são os operadores máximos do ordenamento da Roda de Rima, estabelecendo suas metodologias, suas práticas e mantendo uma série de relações com os outros eixos de poder do bairro. Retomando o que coloca Silbey (2005), a Roda é uma das “fontes de autoridade” que dialoga com as demais fontes presentes em Vila Isabel, cabe aos organizadores construir uma imagem reconhecida como “legal”, mais que para os demais participantes – que respeitam a organização como detentoras da autoridade no evento – e sim para os outros lócus de poder na face da Associação e da Polícia Militar.

No que diz respeito à questão da espontaneidade, essa se relaciona diretamente ao modo em que a Roda opera segundo a organização de Vila Isabel. O início das Rodas, segundo a divulgação do evento, está marcado sempre para as 19 horas, com um pedido para que os frequentadores – principalmente os MCs – cheguem cedo, porém o evento nunca começa realmente neste horário. Isto porque para que a Roda aconteça, é necessário um número mínimo

de 6 MCs inscritos para as batalhas, que são feitas em pares, bem como de um público, o qual está a cargo da escolha do vencedor da batalha por aclamação.

Desta forma, a organização da Roda não se preocupa apenas da prática das batalhas e da contagem de tempo de fala dos MCs, mas também com o “*feeling*” de que os confrontos podem começar. Existe uma espécie de contagem de presentes que se atrela à intuição dos organizadores. A espontaneidade aparece na figura do *Disc-Jockey* – DJ- e do Mestre de Cerimônia, que cuidam da ambientação através das músicas da discotecagem que precedem o ritual de interação das Rodas, e a “conquista” dos frequentadores, atraindo MCs para batalharem e o público para assistir. A dinâmica do improvisado não está contida apenas no *freestyle* dos ataques da Roda, mas da percepção de seu início e término, bem como no processo de sua condução. Por conseguinte, a posição de hierarquia dos MCs e sua relação íntima com o conhecimento do local e público será o ponto de debate para este grupo no próximo capítulo, concentrada na observação de dois constituintes desta categoria analítica, os quais serão apresentados posteriormente.

2) MCs

Os MCs de batalha são formados por um grupo de rappers, que no caso da Roda de Vila Isabel se apresenta numa formação inteiramente masculina e majoritariamente negra. Estes rappers são oriundos de diferentes zonas da cidade, diferente dos organizadores. O ponto comum destes indivíduos se encontra na vivência da periferia e das favelas, numa busca de expor de algum modo sua realidade em um espaço de identificação, ainda que pelo confronto no ritual das Rodas. Seu intuito é justamente circular por diferentes ciclos de batalhas culturais de rima, formando contatos, alianças de trabalho e laços de pertencimento, mostrando sua formação como MC e interagindo com diferentes óticas da vivência na periferia e nos subúrbios da cidade.

Isto nos remete ao ponto da circulação abordado tópicos acima, como a maioria destes indivíduos possuem trajetórias periféricas, as narrativas da exclusão incidem sobre estes em diversos quesitos, em diferentes questões, como as de sua negritude, sua origem, seus trejeitos e modos de fala e sua estética. Circular pelos circuitos das Rodas para os MCs significa encontrar pontos de entrada e possibilidades de expressão, os indivíduos marginalizados dentro desta categoria analítica. De maneira prática, agem corroborando com a perspectiva de Bücher (1907), aponta o potencial de integração e mobilização social a partir das circulações e migrações. Isto se evidencia com o seguinte argumento do autor: “todo avanço em matéria de cultura começa, por assim dizer, com um novo período de intinerância” (Bücher, 1907, p. 347).

Os rappers se apresentam no espaço numa maneira não uniforme de presença, alguns são acompanhados por grupos de conhecidos, outros chegam ao espaço sozinhos, porém todos expressam um discurso de possível mudança de vida a partir da integração com o movimento hip-hop, sendo seu instrumento as batalhas. Desta forma a circulação destes indivíduos de diferentes trajetórias até Vila Isabel estão alinhadas por meio de um ponto central em seu discurso, “aquela que é em todos os lugares uma questão de mudança de localidade por pessoas que buscam condições de vida mais favoráveis” (BÜCHER, 1907, p. 349). Enquanto Bücher se refere à migração e a situação do indivíduo marginal na mudança de localidade de residência, aqui, este processo é visto numa lógica das dinâmicas de integração e desintegração na cidade do Rio de Janeiro. As narrativas excludentes que operam sobre os indivíduos periféricos – que compõe se não totalmente, majoritariamente os presentes categoria analíticas – os colocam na posição de indivíduo marginalizado, e/ou estrangeiro, dentro de sua própria cidade de residência, ao sair de suas áreas de origem.

Desta forma, os MCs compõem um grupo que procura na Roda condições mais favoráveis de troca e expressão, diante dos espaços invisibilizados pelo cotidiano da metrópole. A cargo destes indivíduos fica a batalha lírica que consiste no conflito da Roda de Rima, a “atração” ou “momento” mais importante do evento, ao qual os demais envolvidos criam expectativas. Dito isto, pode-se dizer que estes indivíduos reunidos expressam um aglomerado de indignações as quais são lidas como legítimas no ambiente da cultura hip-hop.

Mais do que ataque entre os dois adversários, a Roda para este grupo significa uma disputa de como se narra o cotidiano periférico nas cidades, disputam-se as traduções das experiências destes indivíduos. O processo de escolha de circulação até as Rodas e o processo de tradução realizado por estes indivíduos é o que tratarei com mais afinco no próximo capítulo pensando a categoria analítica dos MCs de batalha. Como ilustração destes atores apresentarei durante o trabalho dois MCs com os quais estive em contato, um de localidade mais próxima à Vila Isabel e outro de uma localidade consideravelmente afastada, em outra zona da cidade.

3) Público interessado na Roda

Esta categoria, assim como a que a sucede, conta com dois eixos diferentes de análise, uma vez que existem interesses diferentes no comparecimento às Rodas. Primeiramente noto a existência de um público oriundo do gosto ou da participação na cultura hip-hop que vai até Vila Isabel movido pela vontade de assistir e participar das Rodas de alguma forma, dentro do ritual o papel da audiência é fundamental, uma vez que estes são responsáveis pelo resultado da batalha – através de sua aclamação para determinado MC concorrente –, por conseguinte,

sem sua presença a realização do evento se torna inviável. Poderia datar este envolvimento como um traço emocional da aproximação às Rodas, mas isto seria uma leitura romantizada do público. O evento aqui descrito, não opera apenas de maneira a reconstruir uma memória viva do movimento hip-hop – por sua trajetória histórica indissociável do conteúdo lírico das Rimas e da relação com as narrativas que inscrevem as práticas periféricas –, mas de construir um tipo de sociabilidade através do lazer.

O segundo grupo é composto pelos que se interessam nas Rodas pelas possíveis relações de mercado, concentradas na venda de bebidas e lanches no entorno do evento. Ao redor da Praça 7 se encontram diversos quiosques e barraquinhas de comida e bebida, nas quintas-feiras a rotatividade de clientes aumenta consideravelmente, assim como a troca de experiências através das diferentes gerações e narrativas sociais inscritas nas falas dos vendedores e dos compradores. Este eixo da categoria possui dois movimentos, o de adaptação e o de atração.

Existem vendedores de longa data em Vila Isabel, a maioria dos trabalhadores dos quiosques e dos vendedores de lanches já estavam na Praça 7 antes da emergência da Roda de Vila Isabel – seis anos atrás –, mas também existem aqueles que passaram a fazer daquela localidade seu ponto de ofício justamente pela circulação de pessoas causadas pelo evento. De acordo com a fala de alguns destes trabalhadores, as quintas-feiras não proporcionam apenas uma quantidade maior de vendas, mas um sentimento de “descontração” ou “tranquilidade”. A música, o comportamento do público, ou a “atmosfera”, como colocam alguns dos interlocutores locais, posiciona estes vendedores não apenas como tangente do evento principal, mas como parte do ritual.

O rap, o skate e o grafite – parte importante dos diferentes grupos que se tornam uma coletividade no seio do evento – ali aparecem conectados pelo interesse pela Roda, interesses que dialogam com moradores transeuntes, crianças brincando no parquinho da praça, vendedores ambulantes e trabalhadores do quiosque. Esta troca possível entre os diferentes grupos de constituintes do movimento.

Neste caso, como coloca Freire (2017) pensando as mobilizações coletivas entorno da cultura periférica, as Rodas não operam para este eixo da categoria apenas como um momento de pensar coletivamente a realidade crítica da cidade, nem apenas a sensação de inclusão que aparece na fala de grande parte dos entrevistados, a cultura hip-hop através das Rodas aparece nas falas e no comportamento de seu público “simultaneamente como uma forma social (Simmel, 2006) e como uma causa (Boltanski et alli, 2007) própria ao contexto”. São as formas de interação e as causas da presença que me cativam nesta categoria, sendo trabalhadas mais profundamente no próximo capítulo através de alguns de seus personagens, um vendedor de

longa data dos quiosques, um vendedor ambulante visivelmente querido pelos constituintes do evento e um frequentador assíduo que já apareceu durante este texto, Frequentador 1.

4) Público interessado na Praça

Esta categoria é crucial para compreender as tensões entre narrativa e prática durante o acontecimento da Roda de Rima em Vila Isabel. Como supracitado, comporta dois eixos analíticos importantes para entender a aproximação do público que inicialmente não tinha ciência, ou não têm, do que são as Rodas e seus propósitos, e algumas vezes estranham as características de seu ritual. Esta categoria ilustra aqui, em sua descrição, e durante todo o presente trabalho, os pontos críticos entre a ordem cotidiana de Vila Isabel e o acontecimento das Rodas durante um dos dias da semana. Neste momento atesto a existência de um público interessado na praça que possui uma leitura negativa das Rodas, e um que possui uma leitura positiva.

A leitura negativa circula num discurso de preservação de ordem do bairro, a positiva num discurso de ocupação necessária para conter a criminalidade, “*rua cheia é rua segura*”, segundo uma das transeuntes, que suspeito ser mãe e moradora de Vila Isabel, que entreouvi conversando com outras pessoas enquanto observava.²⁷ Para outra pessoa, com quem a **Transeunte 1** conversava na praça, enquanto zela por seu filho, ela argumenta que quinta-feira é um dos melhores dias para levar as crianças à praça, uma vez que essa fica cheia de “*juvems tranquilos*” circulando e conta com a presença de uma viatura. Esta mãe se coloca no eixo daqueles que se interessam pelo uso da praça e não veem com maus olhos o tipo de ocupação que ali opera, porém, suas falas condensa dois pontos essenciais para entender a relação dos indivíduos “externos” ao evento e os indivíduos envolvidos no evento, a externalidade também ocupa uma parte no funcionamento do ritual.

E é justamente a presença desta viatura o que me chama atenção de que o interesse pela praça não reside apenas no seu uso, mas como colocado anteriormente, na preservação de sua ordem, principalmente sua ordem estética. “*Parece uma bagunça*”, coloca uma outra transeunte que observei, que se apresenta aos seus interlocutores como moradora do bairro há muitos anos e desconfortável com os acontecimentos. Esta, **Transeunte 2**, que tentei entrevistar, manifestou desconforto, pediu muitas vezes para que não fosse identificada, receosa quanto a garantia de preservação da identidade, mesmo quando informada sobre o anonimato da pesquisa,

²⁷ Notas do campo sobre a Transeunte 1

interrompeu a possibilidade de um diálogo mais bem estruturado. Pouco tempo depois soube o porquê da insistência deste pedido pela interlocutora. A Associação de Moradores, em tese, apoia as manifestações culturais – “*principalmente quando elas têm apoio legal*”²⁸ –, porém, devido a resistência de moradores antigos a eventos deste tipo, a prática constante do órgão é a de vigilância. Estes moradores mantêm contato direto e contínuo com a polícia militar e legitimam a ação mais assertiva desta “*se for necessário*”.

Esta recusa ao evento, e a falar do mesmo, acontece de maneira velada pela condição crítica da exposição do posicionamento, o problema não reside na ocupação da praça em si, mas em quem a ocupa. Como coloca Leite (2001), existe uma memória dos moradores mais antigos que não consegue conversar em primeiro momento com as práticas atuais que se inscrevem no cotidiano de Vila Isabel, é comum o discurso pela ordem ser permeado por falas como “*esse é um bairro de família*” e “*antigamente não era assim*”. Desta forma, é a “*associação do morador do bairro com a família conservadora que requalifica a elite no plano moral, trazendo implícita uma desqualificação de quem a ela não pertence*” (LEITE, 2001, p. 96).

A ideia de quem deve ou não estar na Praça 7 demonstra a existência de fronteiras subjetivas relacionadas às perspectivas do mundo social. Argumento que um dos principais efeitos da Roda no espaço público não está apenas em como a sociedade a lê previamente, ou seja, nas narrativas construídas historicamente sobre o movimento hip-hop, sobre a juventude suburbana e periférica e sobre a cultura de periferia. Mas principalmente na capacidade de reflexão que a própria existência do fenômeno pode causar. A Roda afeta a cidade uma vez que traz novas vivências para um espaço, preenchendo-o de perspectivas, metodologias e discursos. Como colocado anteriormente, um de seus pontos cruciais de funcionamento é a circulação dos indivíduos envolvidos no evento, o que justifica esta categoria. Ainda que os que transitam pela praça por outros motivos não intentem ouvir o que os constituintes do movimento têm a dizer, as caixas de som interpelam não apenas o movimento, mas a praça, o bairro. O “eco dos bueiros” decidiu por ecoar ainda mais alto, causando efeitos para o mundo “externo”, e porque não dizer, efeitos no íntimo. São as expectativas e os efeitos daqueles que não se envolvem, tampouco se interessam, propriamente na Roda que irei trabalhar nos próximos capítulos.

Isto posto, passo para o momento de descrição do evento que causa um encontro entre os pontos de descrição da localidade e dos atores e atrizes envolvidos no contexto da Roda de Rima de Vila Isabel. Penso que ao localizar atores e atrizes na praça, sob o prisma do

²⁸Falas apreendidas por esta interlocutora não identificada, anotada como Transeunte 2.

funcionamento do fenômeno, será possível compreender por que leio a Roda como um Ritual, e quais os componentes ritualísticos presentes no evento são capazes de prover relações entre indivíduos, relações entre indivíduos e cidade, através do diálogo com a teoria social e a fala nativa oriunda do trabalho de campo.

2 “ESSE É O PALCO DA HISTÓRIA QUE POR MIM SERÁ CONTADA”

*Minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição*²⁹

Durante a primeira parte do presente trabalho, preocupei-me em firmar o movimento hip-hop como uma coletividade que através de seus eventos artísticos/musicais articula os signos linguísticos³⁰ para narrar a experiência de vida nas cidades, no presente caso o Rio de Janeiro. Os tópicos giram entorno do conhecimento do MC sobre sua vivência e sua capacidade de articular os aspectos que captam o público, normalmente por identificação. Alguns dos temas recorrentes são: a qualidade de vida no ambiente urbano, as barreiras de circulação, as desigualdades de moradia e emprego. Mas, a maneira como a mensagem é passada não é linear, requer um envolvimento específico.

Defrontei-me com a busca de compreender como operam as Rodas de Rima, suas singularidades e pontos críticos. Durante todo o trabalho de campo me deparei com algumas colocações de meus interlocutores que delinearam junto ao arcabouço teórico uma perspectiva possível para compreensão do método de interação envolvido nas Rodas. Estas poderiam propor uma forma de analisar como coletivos e indivíduos se colocam frente às disputas que constituem a vida cotidiana na cidade.

Defendo que é possível observar semelhanças cruciais nos procedimentos que constituem o acontecimento das Rodas e o que se entende por Ritual, sob o prisma do trabalho de Scherchner (2004), se entende por ritual o qual afirma que os rituais são formas de organizar e reorganizar o comportamento e o pensamento dentro de padrões passíveis de empatia, e com isso procuro dizer a capacidade de identificação coletiva destes padrões. Desta forma, argumento que a Roda é capaz de organizar em um momento específico, através de comportamentos padronizados, as perspectivas e experiências dos jovens periféricos e suburbanos sobre a vida nas cidades.

São estes padrões que me oferecem diagnósticos sobre como os indivíduos enxergam a metrópole e se enxergam dentro desta. Na Roda a organização aparece através da comunicação, e as palavras e a postura – que constituem o processo de fala – são padrões passíveis de análise.

²⁹ Citações do título e da epígrafe compõem, respectivamente, as músicas “Homem na Estrada” e “Capítulo 4, Versículo 3” do grupo Racionais MC’s, composições de autoria de três de seus integrantes, Pedro Paulo Soares Pereira – Mano Brown –, Paulo Eduardo Salvador – Ice Blue – e Edivaldo Pereira Alves – Edi Rock.

³⁰ Estes signos linguísticos reúnem palavras frequentemente mobilizadas na vida cotidiana dos constituintes, em maiorias gírias da coletividade em questão – como por exemplo: *cria; rua; nois*.

Neste capítulo, debatarei a teoria acerca dos rituais e da interação, para elucidar porque as Rodas podem ser colocadas como um ritual, quais as potencialidades simbólicas e materiais presentes na articulação das palavras num contexto conflituoso, e o que os padrões de comportamento e discurso nos dizem sobre a vida nas cidades.

A literatura presente sobre ritual caminha por uma pluralidade de perspectivas possíveis. Como ritual, compreendem desde comportamentos ordinários até eventos extraordinários. O ponto comum entre os textos aos quais tive acesso era a continuidade de uma série de práticas que estabelecia identificações entre as pessoas no mundo social, como o rito de passagem, por exemplo. Este ainda, segundo Goffman (1967), expressa-se em uma situação de interação específica, onde os indivíduos devem ser capazes de sustentar um comportamento-padrão, se aproximando à característica organizacional colocada por Scherchner (2004).

A Roda contém práticas muito específicas, replicadas ao longo dos anos em diferentes localidades geográficas, que identificam este evento como substancial para o movimento hip-hop. Ou seja, participar de alguma Roda, como espectador, apresentador ou MC de batalha, identifica constituintes todos³¹ como constituintes de um movimento³¹ específico. Desta forma, as Rodas conformam uma memória material da trajetória do movimento e da juventude negra e latina, suburbana e periférica, ao longo da história do mundo social. Selecionei dois autores possíveis para pensar como operam as características rituais nas Rodas de Rima.

Importante colocar, antes do debate sobre rituais a razão pelo descarte de outro enquadramento possível na literatura: as festas. Tomo a argumentação de que uma festa “contrapõe o espaço/tempo lúdicos ao espaço/tempo de trabalho” (AGUIRRE, 1993). De fato, as Rodas são um momento de lazer para boa parte de seus constituintes, mas, também, inscrevem espaços de trabalho para alguns³². Neste cenário não existe oposição entre espaço de trabalho e espaço de lazer, todo o espaço da Praça 7 paulatinamente entra em consonância com a Roda, num momento em que dinâmicas de trabalho e lazer conformam peculiaridades adentrando o espaço ritual. A ideia de um “ator total” (AGUIRRE, 1993) deixa de lado as complexidades e as correlações de poder dentro das Rodas. A expressão de poder faz parte da estrutura do conflito em performance, ou seja, uma teatralização do conflito, cuja estrutura

³¹Esta é uma categoria nativa. O termo movimento é usado pelos participantes para indicar um grupo de pessoas que agem tendo em vista um mesmo princípio ou fim, isto é, “como sujeitos sociais que participam de vínculos de solidariedade e competição social”. (TAVARES, 2010, p. 309).

³² Este é o caso, por exemplo, dos vendedores ambulantes e de quiosques que aproveitam o movimento das Rodas para vender seus produtos.

trabalha com a apresentação do eu em público. Por conseguinte, a demonstração de poder faz parte de como a pessoa se apresenta.

Além disto, mantém-se continuamente ligado aos aspectos da vida material, desde a relação com os presentes na praça que não conformam o público oriundo do movimento hip-hop, até o conteúdo das rimas dos MCs de batalha. Desta forma, colocar as Rodas como festas deixaria passar justamente uma das questões que julgo crucial para a pesquisa: como são manipulados na relação face a face dentro do ritual, os elementos da vida cotidiana? A festa apresenta-se como a “ruptura total com a vida cotidiana [...], diferente do rito e das cerimônias que têm um caráter de preparação. A festa caracteriza-se pela ruptura entre atores e espectadores” (MARTINS, 2002, p. 122).

2.1 A Roda

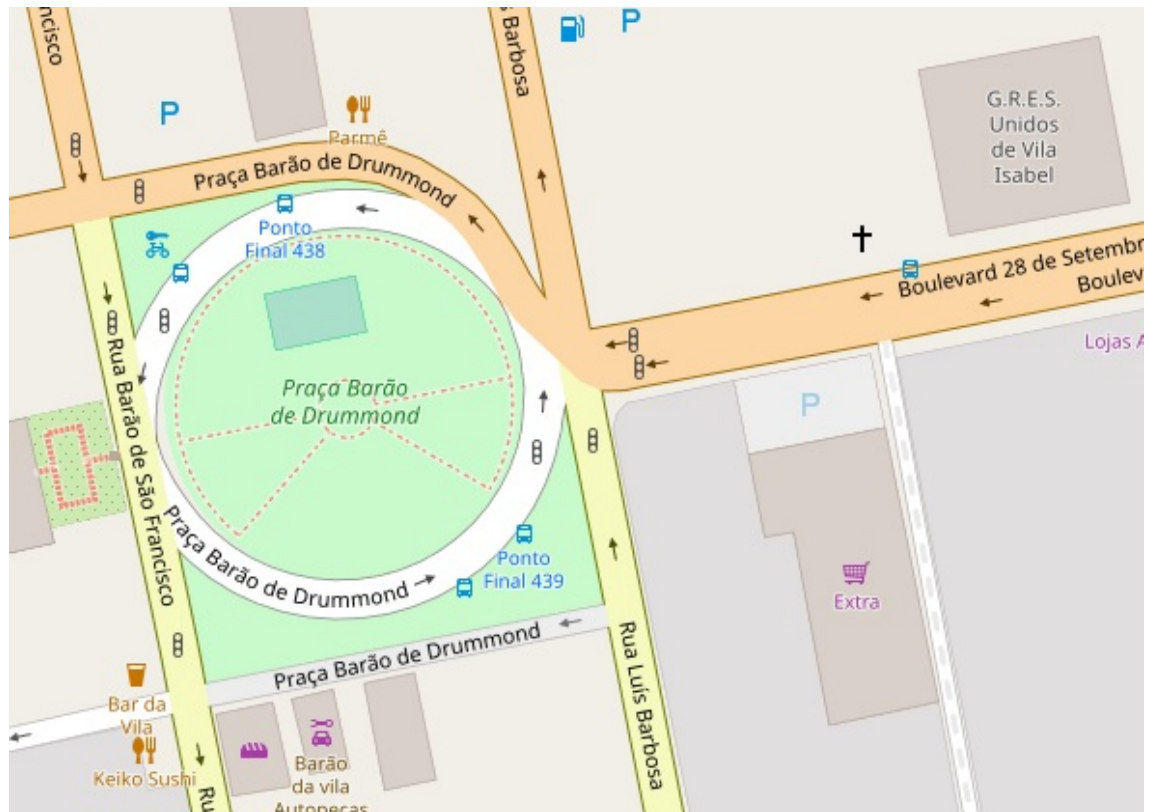
A Roda apresenta uma série de dinâmicas peculiares que dialogam diretamente com o espaço da Praça 7, suas potências e limitações. A partir da relação das categorias analíticas entre si, e com o espaço da praça, se faz possível desenhar o espaço ritual da Roda de Rima, e compreender como ocorre o processo.

Ao chegar na Praça 7, encontro meus personagens em seus lugares quase cativos, o esforço de compreender os constituintes me levou às categorias analíticas com as quais agora trabalho, é como um quebra cabeça onde cada parte é indispensável para compreender o fenômeno em si, ou seja, a Roda. Mas foi apenas quando consegui entender como se conformavam as partes que entendi: o ritual estava ali todo o tempo, tardei o necessário para compreendê-lo.

Sigo também minha parte no quebra-cabeça, mesmo como expectadora, opero um papel dentro do processo ritualístico que ali se desenvolve, o público é sempre o interlocutor a ser conquistado nas batalhas. Conforme minha posição como parte do público, interessada na Roda, também interessada na praça de alguma forma. Ao compreender o ritual compreendo também a observação participante, incontornável para colocar em palavras o que vejo ao desenvolver este trabalho.³³

³³ Nota de campo do dia 1 de fevereiro de 2018

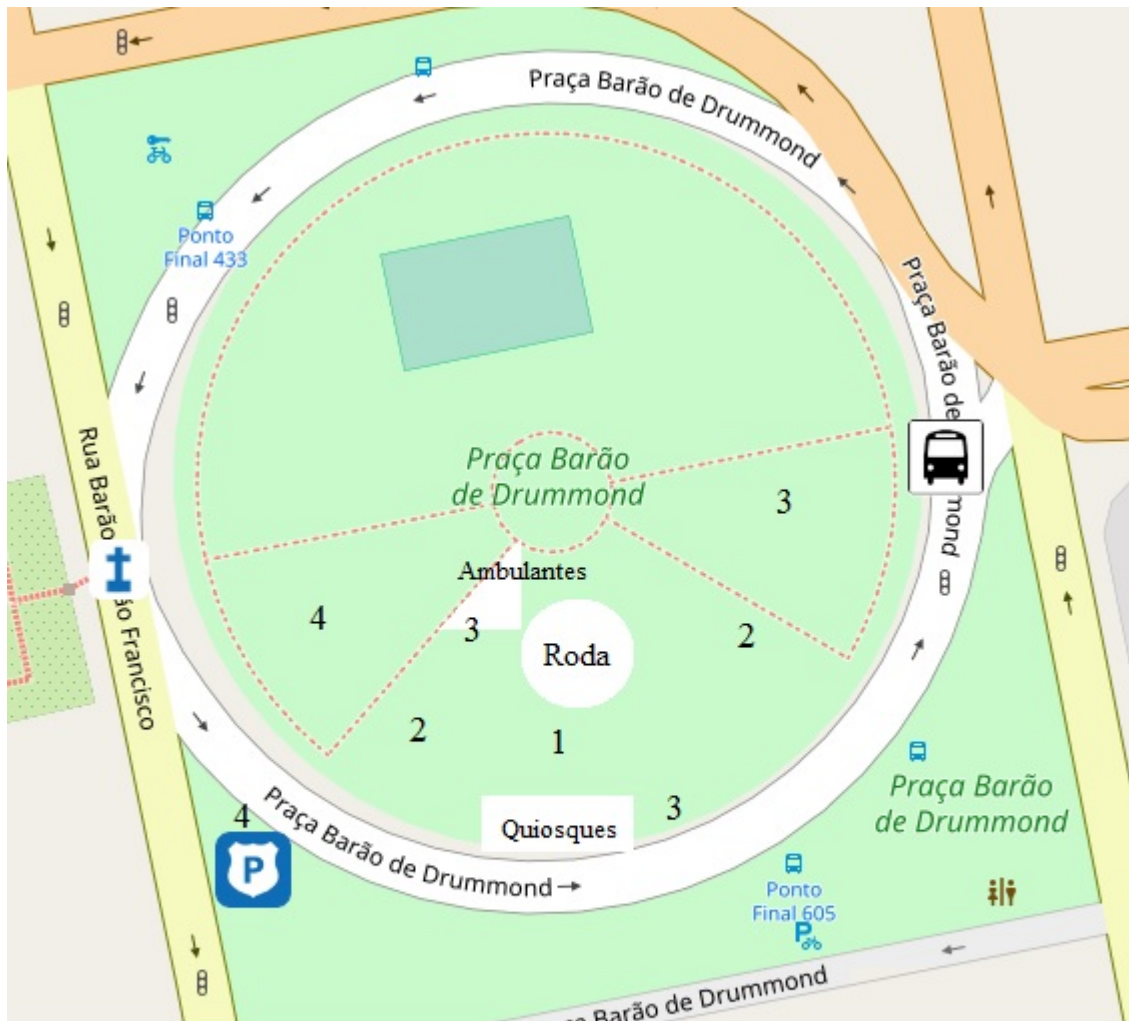
Mapa 3 – Praça Barão de Drummond (Praça 7)



Fonte: Ferramenta Geocart – Departamento de Geografia UFRJ, autoria própria, 2019.

A Roda não se inscreve apenas em seu evento principal, existe uma ambientação necessária que transforma a Praça Barão de Drummond no cenário para que a mesma ocorra, como um processo de imersão dos presentes que interpelam e são interpelados pelo evento de alguma forma. Isto se expressa pelos horários, primeiramente, uma vez que segundo a divulgação do evento, este teria início sempre às 19 horas, porém a Roda em si começa por volta de 21 horas. O que de fato começa no horário marcado é a discotecagem, comandada pelo DJ residente e organizador da Roda, na medida em que as músicas se desenrolam, é possível acompanhar a chegada dos diversos componentes do movimento ali presentes. Pouco a pouco as categorias analíticas apresentadas no capítulo anterior vão aparecendo e se desenhando em grupos, ocupando locais quase cativos na praça.

Mapa 4 – Situação Inicial – Começo da Discotecagem



- 1 - Organizadores
- 2 - Mcs de Batalha
- 3 - Público Interessado na Roda
- 4 - Público Interessado na Praça

Fonte: Ferramenta Geocart – Departamento de Geografia UFRJ, autoria própria, 2019.

A discotecagem aqui recebe atenção especial, pois tem uma lógica a ser acompanhada instintivamente pelos presentes. Primeiro as músicas mais “genéricas” são tocadas, digo genéricas porque misturam diversos estilos que flutuam dentro da cultura hip-hop, como o R&B, canções mais melódicas dão boas-vindas aos presentes e pedem licença aos demais usuários da praça que não necessariamente ali estão por conta da Roda. É o momento das “músicas que tocam nas rádios”, que aparecem como um “pedido de licença” conformando parte dos acordos feitos pelos organizadores, responsáveis não apenas pelo andamento das Rodas, mas por mediar os olhares positivos e negativos sobre o evento.

Essas músicas, majoritariamente estrangeiras, são mais aceitas pelos ouvidos que ainda estão em relutância com a estética e a lírica do rap, falado, seco e muitas vezes de tom imperativo. O DJ controla a ambientação das personagens através desta lógica, introduzindo aos poucos alguns raps internacionais, na língua inglesa. Enquanto a ambientação fica a cargo do DJ, o Mestre de Cerimônia e demais organizadores recolhem os nomes dos MCs de batalha que se inscrevem para participar da Roda de Rima em si. Porém não apenas os MCs estão se preparando para a Roda, e sim todos os presentes.

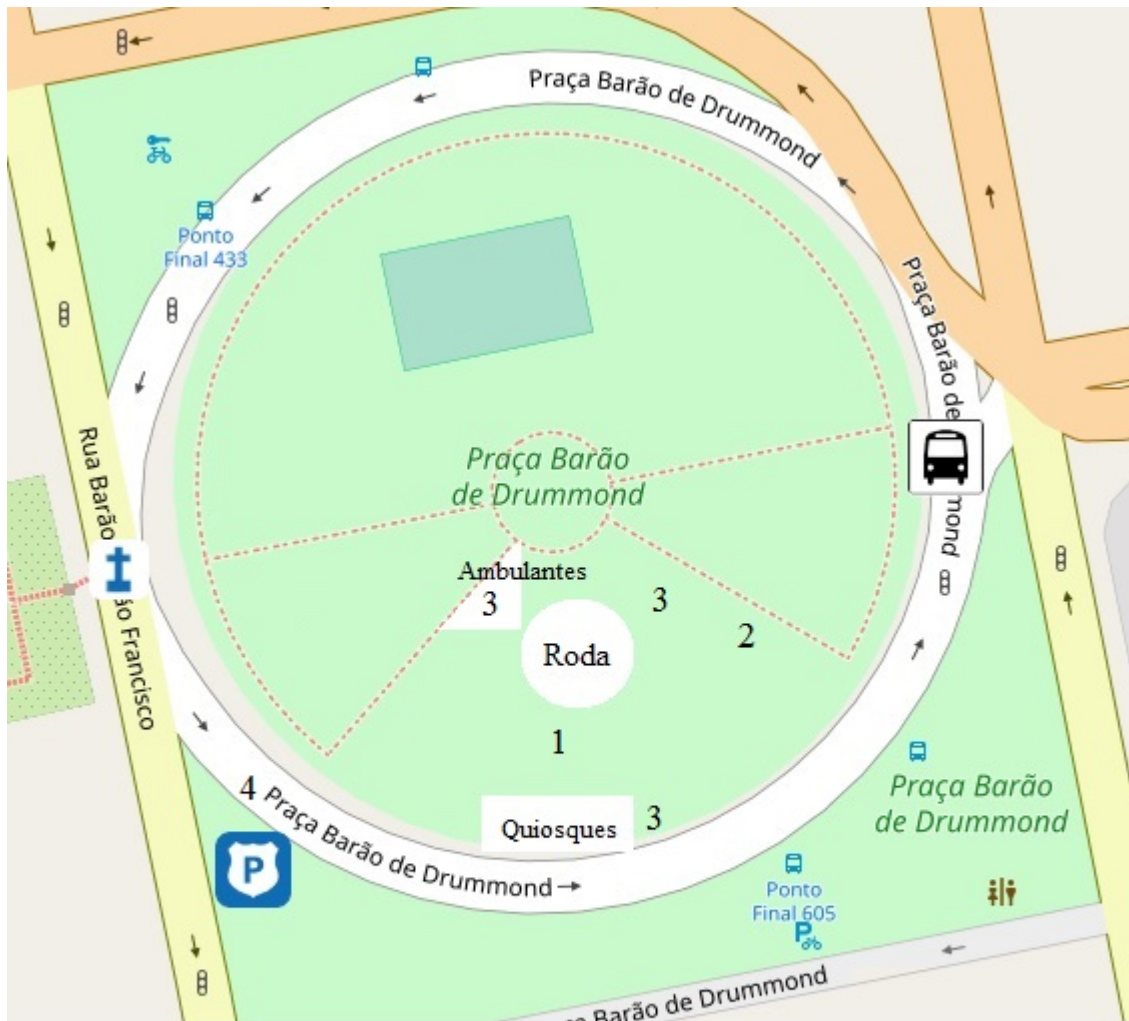
Conforme a discotecagem avança, os donos dos quiosques colocam suas cadeiras e mesas abertas aos clientes, os vendedores ambulantes interpelam os que passam e preparam seus isopores, abrem suas cadeiras e ligam suas máquinas para passar cartão. Os frequentadores da Roda começam a chegar conforme o tempo passa, sem pressa, sentam-se em lugares estratégicos, mais próximos de onde acontecerá a Roda – “centro da praça³⁴” – quando querem beber uma cerveja ou algum outro tipo de bebida alcóolica, mais afastados e em locais mais arborizados – conformando um jogo de sombra e luz, *seguem na sombra* quando querem usar de alguma substância ilícita – pude observar o uso de maconha com certa frequência, não presenciei uso de qualquer outra substância.

Como observadora, sigo o caminho das categorias analíticas, conforme essas me oferecem entradas de pesquisa. Com isto quero dizer que dentre os quatro grupos apresentados no primeiro capítulo – organizadores, MCs de batalha, público interessado na roda e público interessado na praça – a aproximação em campo não se deu de maneira linear, mas pelas aberturas dadas pelas pessoas constituintes de cada categoria. Primeiro caminho até os ambulantes – interessados na Roda pelas trocas comerciais – e compro uma cerveja, sento-me próxima ao “centro da praça” e fumo um cigarro. Outras vezes vou ao quiosque e compro uma água, e me afasto do “centro da praça” e fumo um tabaco³⁵. É neste trânsito que se faz possível a percepção do público interessado na praça, que começa a esboçar reações positivas e negativas sobre o evento que ali se apresenta em crescente.

³⁴ O local que conforma o “centro da praça” se trata da concavidade presente na Praça Barão de Drummond, na qual ocorre a batalha de sangue do evento. Ao redor desta área localizam-se os quiosques fixos da praça, os vendedores ambulantes de bebida e comida, bem como o público da Roda. Estes ficam sentados na “beira” do desnível, ou de pé na área em questão, quando a Roda está para começar.

³⁵ O tabaco configura um tipo de cigarro “enrolado” manualmente, que se assemelha à substância por vezes utilizada por frequentadores da praça que se mantém mais afastados da Roda.

Mapa 5 – Situação Intermediária – Durante a Discotecagem



- 1 - Organizadores
- 2 - Mcs de Batalha
- 3 - Público Interessado na Roda
- 4 - Público Interessado na Praça

Fonte: Ferramenta Geocart – Departamento de Geografia UFRJ, autoria própria, 2019.

Conforme a discotecagem chega aos raps nacionais, senhoras e senhores – moradores mais tradicionais do bairro – levantam-se e vão embora, um pouco desgostosos das letras que estão ouvindo, ouço comentários críticos ao teor “chulo” das músicas, embora estas se assemelhem muito ao conteúdo das que estavam sendo tocadas antes, em inglês. Não é a batida ou o ritmo que parece incomodar, mas a ideia, verbalizada e reconhecida no idioma nativo, mas ignorada em língua estrangeira.

A polícia militar, localizada em um extremo da praça – ao lado do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda – opera uma *dança* interessante: na primeira fase da discotecagem os oficiais permanecem dentro do carro, tranquilos, sem interpelar qualquer

transeunte. Ao começarem os raps estrangeiros, as portas da viatura se abrem, como se estes estivessem ficando mais atentos à sensação de insegurança que a construção lírica do rap carrega. Finalmente durante a discotecagem de raps nacionais, a polícia sai da viatura, em tom de vigia. Raramente entram em contato direto com os constituintes do evento ou com os demais transeuntes da praça, mas fazem questão de serem vistos. Os atributos da ordem presentes em sua estética, sua existência no ambiente, são julgados capazes para coibir qualquer situação possivelmente criminosa, o aparato de violência institucional se leva muito a sério, enquanto os demais presentes apenas os aceitam como parte da paisagem que se forma quando a Roda emerge.

Quanto mais tarde fica, menos cheias estão as demais áreas de aproveitamento da praça. As mães que conviviam tranquilamente com a preparação da Roda, escolhem um horário em que as ruas estejam ainda cheias para chegarem até em casa, assim como alguns vendedores de pipoca, algodão doce e demais lanches voltados para as crianças e suas mães. Menciono aqui o grupo formado por mães por raramente ter visto figuras paternas neste espaço, neste caso as mães vivem a Roda com maior frequência, salvo algumas situações em que os frequentadores das Rodas aparecem com seus filhos – o que também é esporádico.

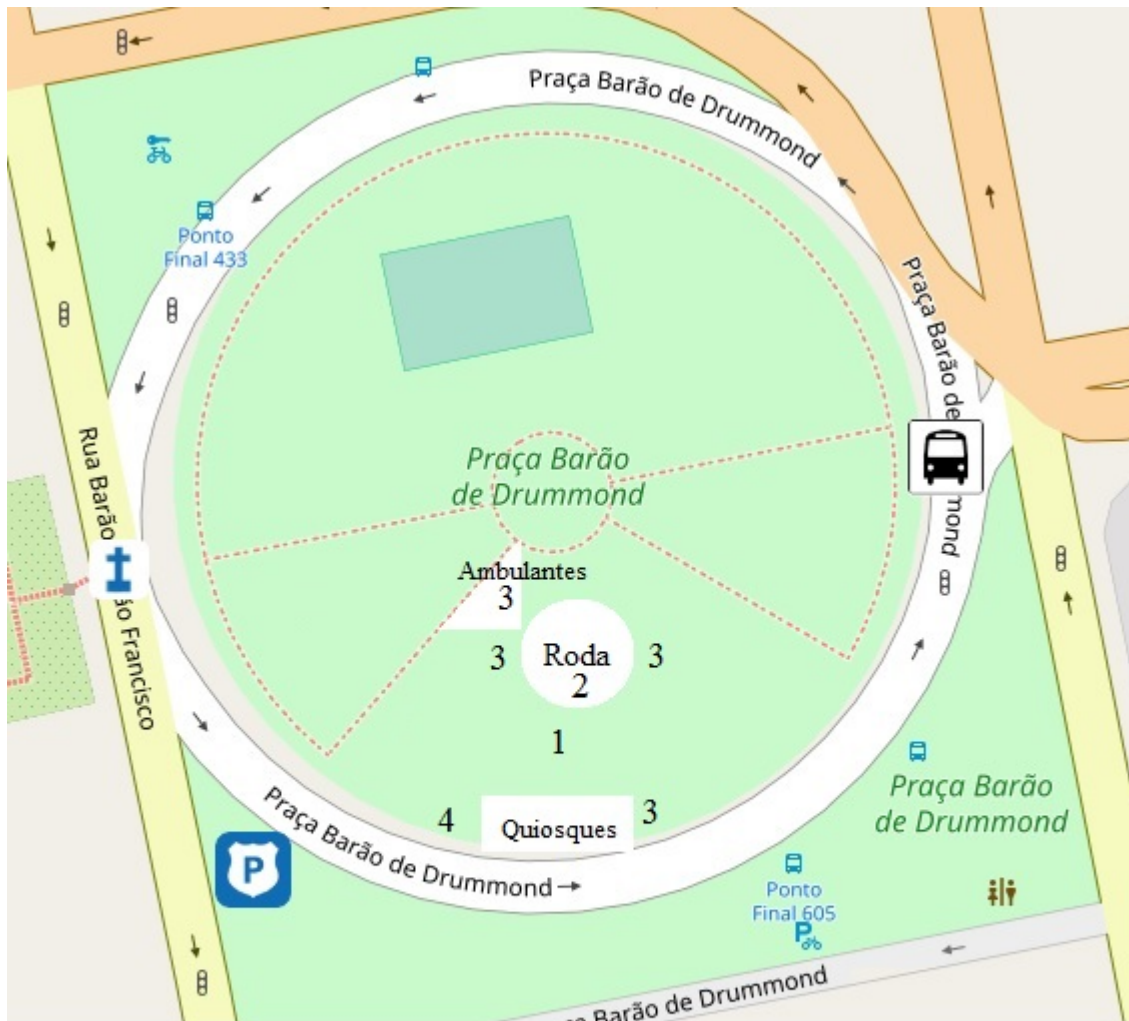
Passadas algumas horas, o público interessado na Roda começa a se aglomerar mais perto do som, é um sinal de que está na hora do evento principal começar. Embora seja o mestre de cerimônia – no momento datado pelos organizadores – aquele que anuncia o início da batalha, o público está sempre colocando suas expectativas, mesmo antes da batalha começar. A interlocução é constante pelo uso dos espaços da praça. Quando o público está quase totalmente aglomerado próximo ao “centro da praça”, o Mestre de Cerimônia anuncia a virada da ambientação, para o ritual em si. Joga-se a moeda, tirado o primeiro par de MCs para a batalha, a palavra de ordem conhecida em todas as rodas é proferida.

[Mestre de Cerimônia] - Dois MCs vão cair no bang-bang!

O que vocês querem ver?

[Audiência] - Sangue

Mapa 6 – Situação ápice – Momento da Roda



- | | |
|----------------------------------|----------------------|
| 1 - Organizadores | |
| 2 - Mcs de Batalha | |
| 3 - Público Interessado na Roda | Público e vendedores |
| 4 - Público Interessado na Praça | Polícia Militar |

Fonte: Ferramenta Geocart – Departamento de Geografia UFRJ, autoria própria, 2019.

Começa o confronto, com um peso da expectativa da audiência, o sangue – figurativo – representa a deterioração da imagem do oponente, MCs postos frente a frente com posturas combativas, como se fossem entrar em vias de fato, jogam suas rimas, uma após a outra como réplica e tréplica, intercaladas pelas reações do público que quanto mais agressividade escuta, mais vibra. Ao fim do tempo de batalha, estabelecido pela organização, os MCs se cumprimentam, se abraçam, testemunhado que aquela batalha, aquele “sangue”, era uma performance, o que chamarei neste trabalho de *performance de conflito*.

É comum ter signos específicos da vivência suburbana e periférica mobilizados nas rimas, ser “*cria da rua*”, ou seja, ser experiente numa vivência de tensão no espaço público, é

um fator catalizador da personalidade dos MCs de batalha, que desperta reações na audiência, seja por identificação pessoal, seja por uma identificação de que esta é a identidade da cultura hip-hop original, o conhecimento das ruas por experiências tortuosas, dolorosas, “*suadas*”. A audiência decide, então, por aclamação o vencedor da batalha. Ao obter o resultado, a organização anuncia a batalha seguinte, e assim são feitas num sistema de chave, até chegar à batalha final. O número de batalhas faz parte de uma negociação intuitiva com o espaço urbano, sabe-se da “**Lei do Silêncio**” que regula o horário do funcionamento das caixas de som, em tese.

Entretanto, a Roda tem sua negociação orgânica apesar da lei, o número de inscrições depende da quantidade de público e do “clima” do dia. Se existe alguma incursão da Polícia Militar no Complexo dos Macacos, por exemplo, as Rodas tendem acabar mais cedo. Em épocas de ensaio da Unidos de Vila Isabel, o som é ainda mais negociável, e as Rodas tendem ir até mais tarde. Todas as quintas-feiras os participantes da Roda lidam com negociações justamente por ocuparem o espaço público, em todos os tipos de interação possíveis dentre as pessoas constituintes das categorias.³⁶ Isso tudo vem de um conhecimento da localidade na trajetória de vida dos organizadores, que como colocado no capítulo anterior, majoritariamente vivem no bairro de Vila Isabel.

É possível perceber uma dinâmica de estímulos coordenados na ação dos MCs de batalha. A fala do primeiro MC aparece como um estímulo oriundo do que este julga serem as expectativas do público, mas quase sempre gira entorno de uma apresentação pessoal que prepara o terreno para a resposta que está por vir. O segundo MC a deter o microfone parte do estímulo presente na fala de seu antecessor e do “termômetro” de reação do público à primeira fala. Este jogo segue durante as batalhas detendo uma dinâmica própria que articula signos linguísticos, entonação de voz e postura. Disto tratarei adiante, ao debater como opera a performance nas Rodas e seu papel no evento.

Sobre a batalha final, é preciso expor sua dinâmica própria, que dentre todas as batalhas se exalta. Nesta o “sangue” está mais presente que nas outras, primeiro porque é “mata-mata”, ou seja, o vencedor leva tudo, e a cada passo mais próximo desta vitória, mais a reputação do MC está exposta, e mais ele sente que tem algo realmente a perder. Segundo porque assistindo as demais batalhas, os MCs envolvidos são capazes de conhecer melhor seus adversários, como estes mobilizam a lírica e a levada das batidas, quais são as qualidades que exalta sobre si e quais os possíveis defeitos para atacar.

³⁶ Relembrando, apresento e trato as categorias analíticas no primeiro capítulo, na página 45.

As qualidades próprias geralmente são o alvo, a exemplo de uma batalha que presenciei no começo de 2018³⁷, anotei em meu caderno a espera contida na construção do ataque, “[...] diz que é correria mas vai correr daqui, caminho na rua sempre, cadê você neguin, nunca te vi”. Nesta ocasião um dos MCs mobilizou uma das falas de apresentação de seu adversário, indo direto em sua maior qualidade, na construção de sua postura e de seus argumentos. Este é um trabalho que requer reflexividade em todo o processo, desenhar a fala do adversário, desenvolver um modo de atacá-la e descobrir uma forma de incorporar isto ao próprio *freestyle*. Estas são potencialidades contidas no ritual das Rodas que depende da organização e da reorganização comunicativa, característica comum à literatura ritual que debate transformação e performance. Dito isto me atenho agora ao debate teórico acerca das ritualidades – elementos básicos do ritual – presentes no evento aqui analisado.

2.1.1 Afinal, que coisa é esta de ritual?

Conformando o processo de análise das Rodas, algumas obras sobre ritual aparecem como leituras possíveis. Primeiramente comento dois autores cuja interlocução é essencial para compreender o ritual expresso no evento supracitado. De início é necessário colocar que compreendo o ritual como um conjunto de práticas que se expressam ao longo do tempo de forma tradicional. A continuidade destas pode ser observada, por sua ação uniforme, ou pelas pequenas mudanças dentro de determinada formalidade. A organização formal é atribuída pelo coletivo envolvido no Ritual ou por uma série de princípios conhecidos por tal coletivo.

Desta forma, parto de uma análise que indica os rituais como processos de organização e reorganização da prática dos indivíduos envolvidos dentro de uma série de práticas coletivas pressupostas. A fundamentação do debate segue a argumentação de Turner (1974) e Schechner (2012), que ao estabelecerem um diálogo a partir de suas obras de tema comum: os rituais. Assim, localizaram elementos importantes para pensar as Rodas, como a mudança de comportamento dos envolvidos durante o ritual e o local ocupado pela performance, uma vez que a *performance de conflito* contida nas batalhas é o cerne do ritual. Dito isto, penso os rituais visando demonstrar as ritualidades presentes no evento aqui analisado.

A Roda é capaz de organizar perspectivas de compreensão sobre o que é ser parte da juventude periférica e suburbana na grande cidade. A colocação de Scherchner (2012) sobre o que são os rituais conforma a primeira confluência entre a presente pesquisa e sua obra. Para o autor, “rituais são memórias em ação, codificadas em ações” (SCHECHNER 2012, p. 49). A

³⁷ Anotação sem data. Pelo caderno de campo, estimo que é data próxima ao relato de campo anterior.

Roda de Rima opera como memória viva da ocupação das ruas pelo movimento hip-hop em sua emergência e manutenção. Os momentos críticos (vide primeiro capítulo) podem se apresentar a partir de estopins diferentes, mas giram em torno da exclusão e da desocupação do cotidiano destes jovens. Por desocupação do cotidiano penso não a “falta do que fazer”, mas a lacuna de atividades para além do trabalho que compõem a realidade deles. A Roda apresenta um espaço possível para a troca de vivências e experiências acompanhada de um ambiente de entretenimento e certa descontração.

Existe uma metodologia nas Rodas que conforma um conjunto de práticas tradicionais, a dinâmica de inscrição para a batalha. O local ocupado na praça pelos seus componentes, a relação tensa entre o movimento hip-hop e as instituições de legalidade e o conteúdo expresso na lírica dos MCs são alguns exemplos de que apesar da conjuntura histórica e do espaço temporal, os constituintes básicos do evento continuam se expressando conforme as barreiras sociais desenvolvidas sobre estes no espaço-tempo. A Roda, além disso, e de maneira relevante, organiza e coordena através de suas práticas uniformes uma série de vivências na cidade através de uma gramática própria.

Desta forma, argumento que o ritual é um evento que apresenta continuidade na forma de organizar suas atividades e seus participantes, relacionadas à uma determinada perspectiva sustentada por um coletivo, possível de ser encontrada em diversas práticas do mundo social. Dito isto, é importante colocar como estas práticas coletivas são observadas. Turner (1974), por exemplo, apresenta o ritual como um mecanismo de retorno ao equilíbrio em momentos de crise. Ao estudar os *Ndmbo*, por exemplo, aponta que o ritual atribui uma certa calma aos indivíduos ou grupos que estão passando por algum tipo de “perturbação”. O que isto implica é que o ritual se apresenta como uma manifestação sobre questões atreladas ao aspecto cotidiano das relações sociais numa escala cosmológica. Ou seja, o ritual está presente no próprio cotidiano ao pensar suas relações de origem, respondendo às demandas de desequilíbrio durante o desenvolvimento estrutural da tribo em questão.

A cosmologia é necessária para este momento de “suspensão”, no qual os envolvidos tentam sanar as questões problemáticas do cotidiano em uma atmosfera diferente. Turner (1974) ao colocar a questão da cosmologia, defende que através dos rituais é possível sanar problemas de origem e/ou de evolução de um determinado aglomerado de sujeitos sociais. Sendo que a ferramenta para isso, colocando o ritual, é a suspensão da realidade cotidiana. Este é um ponto interessante quando pensamos nas Rodas, pois existe a tentativa de criar uma imersão no ambiente antes do grande evento, como colocado na descrição acima, sendo um processo em que o espaço material público da praça se transforma conforme os presentes imergem no

processo ritual da Roda de Rima. Para tratar deste momento de diferenciação da realidade, Turner utiliza de um termo inicialmente utilizado por Van Gennep (2011). Como coloca Costa (2013), comentando as duas obras aqui em debate, Turner define que o ritual se realiza em um momento que é liminar (COSTA, 2013, p. 52).

Os atributos de liminaridade, ou de personae (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificação que normalmente determina a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. (TURNER, 1974, p.117)

Assim, o autor defende que apesar das relações temáticas entre o cerne do ritual e os problemas da vida cotidiana, “o ritual é realizado de modo que nem o tempo, o espaço e nem os indivíduos nele envolvidos são os mesmos da vida cotidiana” (COSTA, 2013, p. 53). Para o autor, o espaço limiar influencia na posição dos indivíduos envolvidos, subvertendo o status quo social. Segundo este, através do ritual é possível subverter as posições que os indivíduos ocupam em escalas subjetivas, uma vez que a suspensão do cotidiano implica na suspensão do status sociais, e é isto que possivelmente incentiva o desenvolvimento de um “sentido de grupo” (TURNER, 1974). Para Turner, o ritual é uma forma de expressar um apelo pela união e igualdade.

Este é o momento liminar do ritual, que segundo atribuições de Van Gennep (2011) adotadas por Turner (1974), é precedido por um momento de separação – onde o indivíduo separado de sua vida cotidiana – e posterior a este momento liminar ocorre a agregação – onde o indivíduo se reintegra à sociedade. Porém, é o momento da liminaridade que mais chama a atenção de Turner, este momento de margem, este momento onde o indivíduo se desvela em potencialidades. (COSTA, 2013, p. 53).

Isto posto, argumento que existe uma aproximação entre a análise proposta por Turner (1974) e as Rodas, pela mudança de cenário possível a partir dos rituais, porém não acredito que o espaço esteja esvaziado das categorias sociais já existentes, inclusive pela própria identificação e reivindicação da coletividade em ser tratada como movimento – ou seja, não existe de fato uma suspensão, mas existe uma mudança que requer imersão no processo ritual.

Primeiramente, as posições sociais fazem parte do cerne da gramática do ritual aqui analisado – as Rodas de Rima. Isto pode ser observado a partir da história do movimento e daqueles que o constituem. Relembrando o debate apresentado no primeiro capítulo, temos que o movimento hip-hop e a prática contida nas Rodas de Rima são sustentados principalmente pela união de jovens suburbanos e periféricos, que convergem em certos pontos na perspectiva do que é o ambiente urbano e sua posição neste ambiente.

Segundo, existe uma interpelação contínua entre ritual e espaço que aparece ainda mais forte quando pensamos a categoria analítica dos interessados na praça – que inscreve aqueles que discordam da existência do evento e associam o mesmo a criminalidade, balburdia e desordem. Mesmo para estes, se torna incontornável lidar com o ritual da Roda, uma vez que se está presente no ambiente da imersão ritual. Um exemplo forte desta correlação de forças constante é o posicionamento da Polícia Militar durante o processo ritual da Roda de Rima de Vila Isabel, apresentando uma retórica de vigia sobre os participantes.

E ainda, o que ocorre nas Rodas não dialoga com uma suspensão da realidade em si, mas na subversão dos processos de interação cotidiana, esta subversão é um dos pontos centrais para pensar a Roda como ritual, porém esta perspectiva a partir das análises de campo afasta a teoria de Turner (1974) da Praça 7. Acredito que a leitura de Scherchner (2011;2012), que tem Turner como interlocutor, nos oferece mais espaço analítico para pensar o evento. Para compreender o contraponto da obra de Scherchner à de Turner, é necessário entender o lugar da limiaridade, a qual concordo com a existência.

Enquanto Turner aloca o momento de limiaridade na transformação dos status sociais, Scherchner aloca na transformação da personalidade dos indivíduos envolvidos e os signos por estes mobilizados. Ambos reconhecem a potencialidade das mudanças oriundas dos rituais, porém os termos sobre os quais debatem expressa uma diferença fundamental. Ou seja, o “termo “status”, revela-se que para Turner “a transformação [...] em uma camada mais exterior, é na forma como a sociedade denomina o sujeito para depois o sujeito vestir-se daquele “status”. No termo “personalidade” adotado por Scherchner, a relação se desloca ao nível mais pessoal, onde o indivíduo passa a denominar-se de forma diferente” (COSTA, 2013, p. 58).

O movimento de transformação que argumento ocorrer nas Rodas acompanha o raciocínio da personalidade, vai do interno para o externo, ressignificando a partir do uso no ritual, as categorias sociais. Estas não se dissolvem, mas assumem diferentes significantes. Esta expressão do movimento de transformação está presente principalmente na *performance de conflito*, esta aparece no momento da batalha de sangue, na qual os adversários se degradam verbalmente. A este fenômeno está dedicado o terceiro capítulo do presente trabalho, em resumo a *performance de conflito* consiste no conflito ritualizado entre os dois MCs de batalha, que após a batalha se cumprimentam e se saúdam, compreendendo que tal prática faz parte do ritual. Necessário abordar o ponto de mudança de vida expressa a partir dos rituais, como colocado por Scherchner (2011), o ritual aparece também como uma força de identificação, onde os indivíduos antes dispersos passam a se identificar e serem identificados como

constituintes de um movimento, se tornando parte do processo ritual e das narrativas feitas sobre este.

Como coloca o **Informante 1** – um de meus interlocutores, já apresentado na página 35 deste documento –, “todo mundo que entra no hip-hop, com força mesmo, passou por batalha”, assim a cerimônia que inscreve a batalha de rima apresenta uma transformação que não é contida apenas naquele momento de suspensão. Sua capacidade de articular um movimento que vai de dentro para fora não está expressa apenas na resignificação da categoria, mas pelo reconhecimento externo de que aquela coletividade constitui um grupo. De dentro do ritual da Roda para a carreira, os jovens MCs expressam-se como os “verdadeiros” amantes da cultura hip-hop. A performance de conflito é expressão deste comportamento que aos poucos assume uma postura coletiva, e que impulsiona uma série de relações na vida social.

2.1.2 O lugar da performance no ritual

A partir do debate acerca dos rituais centrado no seu potencial organizacional de práticas e gramáticas dos envolvidos, é necessário compreender de que maneira se apresentam estas práticas e o que estas têm a ver com a subversão da realidade cotidiana, mesmo contendo traços fortes atrelados a esta última. Aponto as gramáticas sob o prisma argumentativo de Caldeira (2011) que traz Halliday (1978,1994) para pensar o papel dos sentidos nas relações e comunicações entre os indivíduos. Se coloca teoricamente para averiguar como indivíduos ou grupos sociais são incluídos ou excluídos do discurso de modo bastante substanciais."

O repertório deste movimento, contido em sua estética, discurso e atividade, constitui um quadro interessante de análise para formulações a partir das inquietações aqui expostas. Como coloca Halliday (2002), a gramática contém potencialidade de significados, assim como a estética, a produção e as falas do movimento. O ponto é que a imersão atua como a passagem, dentro do processo do ritual, para o ambiente de subversão das personalidades onde este ocorre. Desta forma, as práticas, apesar de conterem memórias históricas e sociais da vida social, também aparecem subvertidas, de forma que constituem uma performance. Mas afinal, o que é performance em si e como esta aparece no quadro da subversão?

Algo é definido como performance quando sua mobilização está atrelada à determinado contexto, seja ele oriundo de um arcabouço histórico, político e social, seja quando atrelado às práticas replicadas na história por determinado coletivo. Assim como os rituais estão presentes no extraordinário, num momento de imersão específico que produz a subversão do cotidiano, também altamente atrelados aos espaços cotidianos, a partir dos quais operam a própria subversão.

Esta é uma primeira potencialidade do ritual e da performance, sua leitura é mais comumente feita a partir de ações atreladas ao momento específico do ritual, mas possuem capilaridade na vida social diária, estando presente em diferentes momentos cotidianos. O que dita que um conjunto de práticas é performance são as próprias circunstâncias nas quais estas se inscrevem.

Algo ‘é’ performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso a tradição, dizem que é. [...] Não se pode determinar o que ‘é’ performance sem antes referir às culturas específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforma numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura de período histórico para período histórico. (SCHECHNER, 2011, p.12)

De fato, nesta perspectiva, qualquer ação pode ser lida como performance, pois se trata de uma exposição generalizante (COSTA, 2013), porém não é apenas a partir destas premissas que o autor debate as práticas. Um ponto necessário é que esta performance se apresenta através de comportamentos dotados de duplas significações, que para o autor aparecem durante o curso dos rituais. Se trata de performance o conjunto de comportamentos “duplamente exercidos, codificados e transmissíveis” (SCHERCHNER, 2012).

Esse comportamento duplamente exercido é “gerado através da interação entre o jogo e o ritual” (SCHERCHNER, 2012, p. 49 apud COSTA, 2013, p. 55). Aí reside o papel da performance num contexto ritual: esta se apresenta como a alegoria do ambiente que possibilita, segundo Scherchner, a transformação das personalidades. A performance é um tipo de transformação que não abandona os status definidos socialmente, mas é capaz de retratar sob um comportamento duplo estes status, confirmando a subversão ligada à personalidade dos indivíduos envolvidos no processo coletivo do ritual.

O fato desta performance dialogar continuamente com a vida cotidiana, abre espaço para que as transformações presentes no ritual não estejam contidas apenas neste processo, nem mesmo na performance. A depender da relação que os indivíduos desenvolvem com os signos mobilizados na performance, os rituais “transformam (os indivíduos) permanentemente ou temporariamente” (SCHECHNER, 2012, p. 50). Isto porque durante o momento duplo o indivíduo é transportado a partir de sua vida cotidiana para o espaço ritual, os aspectos materiais ali recebem novos atributos, conforme a mudança de personalidade dos indivíduos.

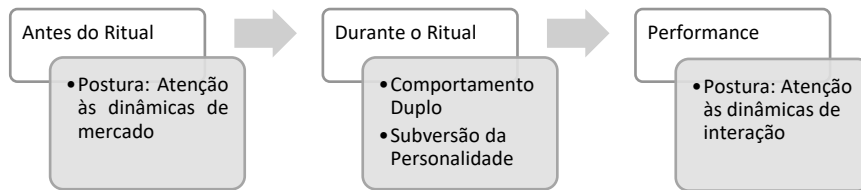
Não se trata de uma oposição à realidade, de forma que os “indivíduos assumem o atributo liminar e estando nesta situação de margem eles são ao mesmo tempo o “não eu” – que é diretamente a negação de si – e o “não não eu” – que através da dupla negativa se reassume

consigo mesmo.” (SCHERCHNER, 2012 apud COSTA, 2013, p. 55). Os envolvidos não deixam de ser jovens, periféricos ou suburbanos, que de alguma forma estão às margens no mundo social.

Para explicar desde o trabalho de campo o que conceituo como performance, mobilizo minhas observações sobre o **Vendedor 1**, ambulante que trabalha toda quinta-feira em Vila Isabel no horário da Roda de Rima. Em uma de minhas visitas, percebi que os frequentadores da Roda o liam de maneira diferente dos demais comerciantes da praça, sejam estes ambulantes ou vendedores dos quiosques. Assim, passei a comprar bebidas com ele quando em campo como forma de aproximação e um esforço de entender melhor a dinâmica das relações do **Vendedor 1** com o ritual da Roda. O ambulante analisado é um senhor simpático, sempre sorridente, e muitos dos interlocutores falam que “ele trabalha com amor”. Conhecido pelos frequentadores e organizadores da Roda, sempre está socializando com os presentes, independente das relações de mercado desenvolvidas. Muitas vezes sai de sua barraca para sentar-se na frente dela com os rapazes que esperam a Roda começar, e não perde nenhuma batalha de sangue. O Vendedor 1 me possibilitou observar um tipo de relação específica com a Roda, e principalmente, com o trabalho. Mas outras intercessões podem ser destacadas e o reconhecimento do Vendedor 1 entre os frequentadores da Roda o colocam em paridade de relações.

De fato, ele apresenta paixões em seu ofício, mas os sentimentos envolvidos não se referem ao amor pelo trabalho em si mesmo, mas o amor por trabalhar num ambiente com o qual se identifica. A alegoria do ambiente que possibilita o comportamento duplo, ou seja, a forma como a performance se apresenta, está justamente nas interações desenvolvidas entre o Vendedor 1 e os presentes em seu ambiente de trabalho. Não se trata de uma festa onde o indivíduo se desloca totalmente do seu ambiente de trabalho, dividindo-se em dois, o indivíduo da festa e a pessoa do ofício. Imerso no ritual, o Vendedor 1 continua sendo um prestador de serviços, mas seu interesse no local aparece de maneira dupla, como ele coloca “é o dia mais leve de trabalho da semana, eu me divirto trabalhando. Não que eu não goste de trabalhar, mas aqui eu gosto da música, da molecada, e da forma que me tratam”. Vendedor 1 é capaz de subverter a dinâmica própria de seu trabalho através do comportamento duplo presente na Roda.

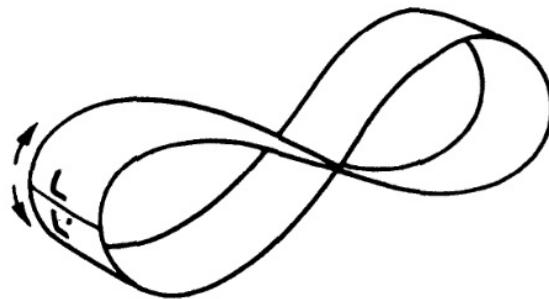
Esquema 1- Processo de subversão pela performance do Vendedor1



Fonte: A autora, 2019.

Para ilustrar este processo de momento duplo, utilizo a figura geométrica da fita de Möbius, que consiste numa formação topológica que possui apenas um lado, apenas uma borda, porém ilustra um caminho cujo fim e início é desconhecido, e assim a figura aparenta possuir dois lados. Esta é uma ilustração de como se comporta a duplicidade de personalidade colocada por Scherchner (2012), os indivíduos que participam do ritual continuam se apresentando como si mesmos, mas sua personalidade aparenta possuir dois lados.

Figura 1 - Fita de Möbius



Fonte: BARR, 2012.

O que ocorre é uma mudança na personalidade destes jovens quando enxergam a si mesmos, dentro dos status existentes, mas com uma diferente perspectiva. A forma como estes status e seus signos – favelado; *rua*; *cria*; *corre* – são articulados é o que procuro investigar dentro do conceito de *performance de conflito*. É importante entender que o ritual, apesar de dialogar e mobilizar constantemente a vida social, necessita de um momento limiar e um comportamento duplo para transgredi-la. É como se a personalidade cotidiana e a personalidade ritual – ou persona – entrassem em uma relação em que “se misturam/transfundem um no outro,

ou mantêm sua distinção, mas se entrelaçam em uma relação de tipo Moebius” (ORTNER, p 58, 2007).

É a forma como se desenham os rituais através da performance que os tornam um espaço-tempo peculiar. Afinal as situações “podem se confundir, pois alguns atos cotidianos – como se levantar pela manhã – podem tornar-se rituais ou manter-se meramente hábitos dependendo da forma como são executados e encarados pelo indivíduo que os realiza” (COSTA, 2013, p. 56). A partir da imersão e da transformação contida na batalha, os indivíduos são capazes de construir diferentes perspectivas sobre o que é mobilizado e subvertido no processo ritual. Estas mobilizações giram em torno da percepção de si, do seu local no mundo social e da cidade que habitam.

A *performance de conflito* entre os MCs, contida nas batalhas, é a forma mais explícita das características do ritual aqui descrito. Mas o processo de imersão e a maneira como a Roda contém diversos atores – aqui analiticamente agrupados em categorias – implica que estes também operem performances. Como argumenta Scherchner (2013) a performance é uma ação, e as ações na Roda são pautadas sobre uma dinâmica de interações. Ou seja, a performance dos indivíduos que constituem a Roda se dá na relação desenvolvem entre si.

Cada um dos componentes fundamentais – categorias analíticas – deste ritual cumpre funções tanto quanto ao resultado das batalhas – no momento da performance de conflito –, quanto à ocupação do espaço onde estas acontecem. A partir do processo de imersão presente no ritual, os indivíduos – aqui apresentados em quatro categorias analíticas – vão tomando seus lugares no espaço da Praça 7 e é a relação entre estes grupos que opera a forma de organização, através das mais variadas performances ali presentes. Isto porque as relações ali tratam de ações localizadas no ambiente público, todo fazer inscrito no ritual da Roda não se trata apenas de fazer, mas ser visto fazendo (SCHERCHNER, 2002).

2.2 A racionalidade da performance

A literatura sobre rituais aqui apresentada evidencia pontos fundamentais para a existência destes que se expressam nas Rodas, oferecendo uma base analítica coerente para a presente investigação. Necessário colocar que “um ritual não se caracteriza pela ausência de uma aparente racionalidade ou pela falta de uma relação instrumental entre meios e fins” (PEIRANO, 2003, p.8). Existem diferentes finalidades que levam os indivíduos a comparecerem a este ritual, e a maneira como estes agem, ou seja, suas performances. Os interesses nos informam a partir das relações entre os indivíduos, como colocado, e nelas reside

a performance que, além de ser um elemento fundamental para o ritual, é um conceito importante na análise das interações entre os indivíduos no mundo social.

O fato do fazer público implica em negociações entre os indivíduos presentes. Como coloca Goffman (1959), numa situação pública das relações, a ação dos indivíduos aparece como uma apresentação de si, que carrega uma dimensão estratégica. Esta dimensão está atrelada à existência das categorias analíticas aqui colocadas, que negociam e se apresentam entre si conforme as ações que performam dentro do coletivo – a ponto de conformarem uma categoria constituinte dentro do processo ritual.

Desta forma argumento que observar e compreender o “comportamento dos indivíduos em comunidade é tornar visível a sociedade tal como ela é vivida pelos seus membros” (FONTAINHA, 2015, p. 1060). Ou seja, para compreender como operam os ritualismos na Roda de Rima, preciso compreender como operam as performances de seus constituintes. Estas além de sustentarem o processo ritual, ilustram a forma como aquele ritual é vivido pelos seus membros. Acredito que a partir desta análise é possível compreender o potencial contido nestas relações. Desta forma a teoria social sobre a interação e a teoria sobre rituais encontra alguns pontos comuns: a performance presente nas relações humanas, dentro do ritual, recebe uma potência especial: a sustentação do comportamento duplo e da subversão dentro daquele espaço-tempo.

Goffman (1967) coloca como sustentação de um comportamento padrão uma das características da performance na vida social. O autor atribui teatralidade nas relações humanas, acredita que os princípios relacionais são dramaturgicos, pela atenção dada a forma como o indivíduo apresenta-se. A partir das interações é possível conceber a forma como os papéis se desenham no mundo social e porque as interações em público dialogam com este desenho.

Segundo este argumento, “o papel que um indivíduo desempenha é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelos outros presentes” (GOFFMAN, 2009, p.9). Acredito que seja uma maneira possível de observar como operam as relações e as performances entre os indivíduos constituintes na Roda, uma vez pela existência de papéis e categorias segundo a capacidade organizacional do ritual, segundo que pela natureza pública do evento, as negociações que moldam estes papéis são constantes e isto faz parte da performance.

A negociação é um desenho constante de possibilidades e atribuições. A necessidade de negociar, por exemplo, o horário de duração das Rodas, exige dos organizadores certa

performance de conduta que diante da burocracia³⁸ os atribua credibilidade, lembrando que os integrantes desta burocracia se interessam com a estética da Praça 7 e muitas vezes agem com discurso criminalizante sobre as Rodas e os interessados nesta. Reside na interação, e principalmente na negociação, a performance, porque é o momento no qual o indivíduo é capaz de manipular – através do comportamento duplo – sua personalidade, uma vez que seus interlocutores agem como audiência. Estes esperam antecipar a personalidade daqueles que se apresentam.

[...] quando um indivíduo chega à presença de outros, estes, geralmente, procuram obter informações a seu respeito ou trazem à baila a que já possuem. (GOFFMAN, 2009, p 11).

A oportunidade contida na performance do processo ritual é a de manipulação da forma como as informações são passadas através do que Goffman (1967) chama de face e ou fachada. No exemplo colocado acima, os organizadores agem coletivamente visando a proteção do grupo, conformando-se organicamente como uma categoria. A maneira como se apresentam diante da burocracia acompanha uma fachada construída pelo grupo de organizadores³⁹. Estes também levam em conta as informações que sabem sobre seus interlocutores e antecipam ao construir uma fachada que demonstre da melhor forma sua responsabilidade e zelo pelo espaço público, garantindo certa legitimidade.

Segundo o autor, o “termo face pode ser definido como o valor social positivo que uma pessoa estabelece sobre si mesma” (GOFFMAN, 1967, p.5). Tal condição de valoração positiva não consiste na imagem em si mesma, mas também da recepção coerente com as expectativas desta determinada face. Ou seja, o indivíduo dotado de reflexividade compreende que fala por um determinado motivo, e que este motivo pode ser conduzido por suas intenções, justamente pela figura da inteligibilidade que faz com que este seja entendido e que sua fala surta determinado efeito sobre os interlocutores⁴⁰.

Isto importa porque a mesma ritualidade que ordena e organiza práticas individuais, coloca na Roda uma situação de apresentação constante, por sua natureza em espaço público. A imersão do processo ritual também passa por um processo de apresentação do indivíduo

³⁸Com este termo compreendo as instituições governamentais que regulam a existência da Roda e estão presentes no desenrolar da mesma

³⁹Importante colocar que não são todos os organizadores que aparecem em pessoa nesta negociação, algo sobre a performance que tratarei ainda neste capítulo.

⁴⁰O ponto teórico que sustenta este debate é que não apenas sua fala é dotada de pragmática, mas sua postura e o contexto em que a interação se inscreve. A formação da face acrescenta um ponto de debate altamente relevante para compreender que além de prever como se fala, o indivíduo pode prever como e com quem se fala, ao escolher os ambientes de interlocução.

diante da coletividade. Desta forma as categorias envolvidas não se formam apenas com fim de interagirem entre si, mas são as fachadas presentes que dão alguma previsibilidade de como se apresentar.

A informação a respeito do indivíduo serve para definir a situação, tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que ele esperará deles e o que dele podem esperar. Assim informados saberão a melhor maneira de agir [...] Se o indivíduo lhes for desconhecido, os observadores podem obter, a partir de sua conduta e aparência, indicações que lhes permitam utilizar a experiência anterior que tenham tido com indivíduos aproximadamente parecidos com este que está diante deles”. (GOFFMAN, 2009, p. 11).

Como na situação de um indivíduo interessado nas Rodas de Rima que comparece à Vila Isabel pela primeira vez. A localidade da praça onde este se sentirá mais à vontade para aproveitar o evento e com quem ele irá interagir são questões de previsão possíveis a partir da existência de fachadas coletivas, aqui colocadas como categorias.

2.2.1 A gente se vira como pode né?

As negociações que ocorrem no processo ritual das Rodas dialogam com sua conexão incontornável com o mundo cotidiano, onde uma série de status, desigualdades sociais e preconceitos existem. Como colocado, não existe uma suspensão destas categorias, os jovens periférico, suburbano e favelado, por exemplo, continuam sendo vistos a partir destas categorizações, o que muda é a forma como estes se apresentam e como são tratados a partir destas categorizações. Para pensar como a performance e o comportamento duplo incidem neste processo, proponho-me a pensar o momento em que este emerge, que são as relações.

A frase que nomeia o presente tópico é uma colocação comum dentre todos os grupos analíticos, apresentados no primeiro capítulo, os interlocutores usam a expressão “*se virar*” para tratar da vida cotidiana e da experiência nas Rodas. Em algumas situações específicas a prática do “*se virar*” aparece conectada com o processo ritual pelos conflitos, ainda que velados, existentes: o vendedor do quiosque que se vê numa situação de conflito com suas concepções socialmente construídas e a organização que lida com as figuras de legalidade locais.

Pensando a teoria sobre as interações, Goffman (1967) argumenta que o social é interacional, isto quer dizer que através das interações entre os indivíduos é possível produzir e renovar a realidade material, no caso deste trabalho, a vida na cidade do Rio de Janeiro. Existe um diálogo forte entre as relações interpessoais e as estruturas sociais. A partir disto, Goffman (1967), pensando as interações através da fala coloca que “todo o processo de interação social é em si um processo comunicativo, permeado pelas inferências que os atores sociais podem fazer através do que lhes é informado” (FERRREIRA, 2009, p. 39). Desta forma, estes conflitos

são pano de fundo das interações, que também dão força motriz para as situações de comunicação, a partir das quais o ritual se produz e a realidade material se renova, como coloca Scherchner (2012), no tempo inscrito do ritual ou de maneira perene.

Os elementos dramáticos desta interação são fundamentais para compreender onde o indivíduo se coloca na sociedade e onde este espera que os demais indivíduos o coloquem. A reflexividade faz parte do processo de interação justamente pela consciência e antecipação feita pelos indivíduos, estando este sob estereótipos ou não, já que “o homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente representando um papel... É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que conhecemos a nós mesmos” (GOFFMAN, 2011, p. 27).

Os estereótipos, segundo o autor, são imagens idealizadas dos indivíduos a partir das narrativas construídas socialmente em determinado espaço-tempo. Presumir que os jovens reunidos na Praça 7 causariam confusão, por exemplo, demonstra o estereótipo construído sobre a juventude suburbana e periférica. Justamente pela existência destes estereótipos o conflito social está imbricado em boa parte das relações desenvolvidas na Roda de Rima, uma vez que seus organizadores e frequentadores são alvo de tal narrativa continuamente. O ponto é justamente como os indivíduos, apesar de informados a partir dos estereótipos construídos, se colocam numa situação de subversão da realidade cotidiana. A partir destas informações, apresento algumas formas de performance durante o processo ritual da Roda de Rima.

Para o autor, a fachada inclui dois constituintes padronizados, o cenário e a fachada pessoal, que aqui se apresenta como fachada categórica. O cenário se trata do ambiente físico estabelecido pelo que se apresenta quando este possui algum controle do local. No caso da Praça 7, o espaço permanece o mesmo, mas o cenário passa a ser composto de forma diferente a partir do momento que as categorias começam a se organizar em seus “*lugares cativos*” na praça – apresentados através da movimentação das categorias nos mapas acima. Os espaços por nas quais as categorias escolhem circular são seus cenários, nestes os indivíduos detêm alguma forma de controle sobre o processo de interação.

A fachada pessoal contém os elementos de distinção dos indivíduos, ou atores, como colocado por Goffman (1967). As categorias se organizam também a partir desta distinção, presente na linguagem, na postura e no local ocupado na praça. Esta fachada apresenta tanto o status social da categoria, quanto a maneira, que é a forma como tal categoria pretende se colocar e qual função está apta a desempenhar. Pensando as Rodas é possível perceber a permanência dos status sociais, mas a maneira, ou seja, a personalidade de apresentação das categorias sofre uma transformação.

Como argumenta Scherchner (2012), é a partir da transformação da personalidade, ou seja, da manipulação da maneira de interagir, se apresentar e se alocar no ambiente, que nasce a performance e as possibilidades de transformações contidas ou perenes nos indivíduos presentes no ritual. O indivíduo presente em sua categoria uniformiza suas maneiras conforme a organização ritual, mas também se distingue das demais categorias, apresentando uma mesma linha de prática durante o evento. Tomando como exemplo os organizadores, que antes do momento da Roda podem debater suas diferentes perspectivas sobre o evento, mas durante se comportam de maneira análoga, se posicionam perto do som, e controlam os horários, assim apresentando à sua maneira a distinção dos demais.

As situações aqui presentes giram entorno das formas de interação através da comunicação, corroborando com o esforço argumentativo de Gumperz (1982). O ponto é que para além da questão social, de gênero e de etnicidade, as formas de comunicação devem também ser levadas em conta nas análises sobre identidades sociais e sua interação. Não penso a comunicação em si, mas “a estrutura dos processos comunicativos” (GUMPERZ, 1982, p. 7). Trato de interações que operam no contexto de comunicações “devidamente situadas” (GUMPERZ, 1982) em “contextos escolhidos por sua importância no ambiente de vida dos sujeitos estudados”. (GUMPERZ, 1982, p. 7).

2.2.1.1 O cliente sempre tem razão – Performance, fachada e relações de mercado

“*É fogo né, no começo eu não entendia. Depois vi que é o normal do pessoal, não é confusão, é jeito*”. Desta forma o **Informante 2** – que constitui o grupo de interessados na Roda, por razões econômicas – descreveu-me sua relação com o público frequentador da Roda – que constitui o grupo de interessados na Roda pelo evento em si –, principalmente os MCs de batalha, “[...] *eu me virava do meu jeito, o cliente sempre tem razão*”. O Informante 2 trabalha em um dos quiosques na Praça 7, e nossos diálogos transcorreram e se desenharam numa linha informal, enquanto eu me dirigia a ele para pedir uma cerveja ou uma água, perguntava rapidamente sobre a Roda, o clima da praça, algo que permitiu criar uma certa simpatia mútua. Com o tempo ele relatou sua relação com a Roda nas curtas conversações que tínhamos.⁴¹

Segundo sua descrição, sua relação foi se tornando mais tranquila com a Roda conforme observou a atmosfera da praça, antes a alta circulação de jovens, em maioria periféricos, de fato o chocava. Com o tempo, passou a entender que “*a intenção deles é lazer, a minha é vender, por que não?*”. O que o Informante 2 me coloca é uma situação em que este estava atuando,

⁴¹ Todas as falas aqui transcritas são autorizadas por este interlocutor.

até de fato sentir as mudanças em seu próprio olhar diante do processo ritual, ele passou a compreender, mas antes ele atuava.

O componente dramático de sua ação residia em manter a postura de um bom vendedor, por mais que não aprovasse aqueles para quem estava vendendo. Apesar de sua postura primeiramente contrária, o vendedor do quiosque mantinha uma fachada carismática e receptiva, para a manutenção do seu fluxo de vendas. A fachada se trata do conjunto de estratégias, utilizadas de maneira intencional, mas também inconsciente durante uma conversa. Se a performance é definida pela forma de mobilização de um ato ou signo contextualizado, a performance aqui indica uma reorganização da forma de tratamento entre nos indivíduos.

O vendedor mantinha um “um padrão de atos verbais e não verbais com o qual ele expressa sua opinião sobre a situação, e através disto, sua avaliação sobre os participantes, especialmente ela própria” (GOFFMAN, 1967, p. 13). A imersão do vendedor no ritual está justamente em sua manipulação de palavras. Ao estar no cenário do ritual, por razões de trabalho principalmente, este teve que interagir com os presentes. Aí a performance aparece uma vez que os estereótipos sobre os jovens ainda existiam, mas o comportamento duplo oriundo dos próprios jovens estimulou o comportamento duplo do Informante 2.

O Informante 2 os trata não como subjugados, mas com apreço, constrói uma fachada a partir da informação de uma possível resposta a sua construção moral prévia. A postura confiante, de pertencimento, dos jovens não deixa espaço naquele cenário para uma série de discriminações, como falam “mexeu com um, mexeu com a Roda”. A vexatória que viria em resposta seria prejudicial para as transações comerciais do quiosque. Isto ilustra como as interações organizadas no ambiente da Roda tratam de expressar as diversas personas.

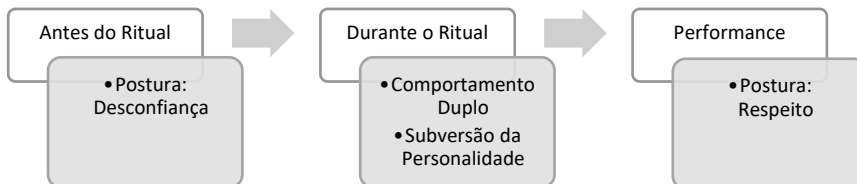
O jovem periférico que passa por uma série de processos de exclusão por sua posição social, utiliza de sua postura, entonação de voz e estética para negociar a partir desta categorização. O comportamento duplo lhe permite dentro do ritual criar uma persona confiante que subverta o “controle” da situação. Por exemplo, ao comprar bebida nos quiosques, onde é respeitado e bem atendido por conformar um público frequente do evento que acontece todas as quintas-feiras no espaço. A alegoria (SCHERCHNER, 2012) do mundo social presente nesta performance é a postura “acolhedora” do vendedor e a confiança na atitude dos jovens de que aquele serviço – de atendimento – lhes deve ser prestado com respeito.

No “cenário” (GOFFMAN, 1967) construído pelo ritual, os jovens jogam com a duplicidade de seus estereótipos utilizando-os a seu favor, quanto mais dentro de uma série de categorizações, mais próximo de respeito na Roda estes jovens são. Não existe nesta relação uma suspensão da realidade, o Informante 2 sabe quem os jovens são, os jovens compreendem

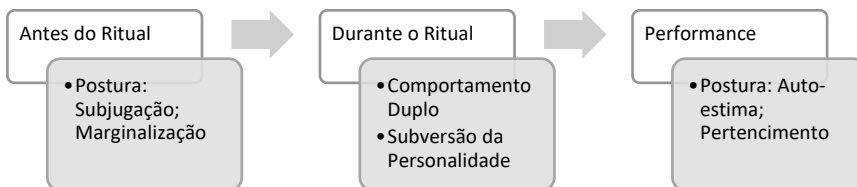
o local que lhes é reservado na vida cotidiana, mas estes negociam a partir desta informação conhecida num ambiente de oportunidade.

Esquema 2 - Processo de Interação (Interessados pelo Mercado e pelo Evento)

Interessado na Roda pelo Mercado



Interessado na Roda pelo Evento



Fonte: A autora, 2019.

2.2.1.1.1 Ver e ser visto – Performance, fachada e conflitos sociais

A interação entre os organizadores e a burocracia, que envolve a produção da Roda, conforma a formação da fachada de duas coletividades aqui expostas como categorias analíticas, a organização e o público interessado na praça. A burocracia na situação aqui apresentada estará concentrada na figura da Polícia Militar (PM) – público interessado na Praça –, presente em todas as Rodas que frequentei durante a observação participante. Necessário colocar que a noção de fachada visa conformar as normas socialmente estabelecidas sobre o que é adequado aos indivíduos, sendo um aspecto fundamental para entender as diversas correlações de força no cotidiano urbano. Uma destas correlações está expressa nas narrativas sobre a Roda de Rima e seus constituintes. Existe uma visão criminalizante, já exposta no capítulo anterior, que interpela a experiência desta coletividade nas cidades. Esta visão opera a partir das instituições que possuem caráter legal segundo a perspectiva de legalidade local.

Uma destas instituições é a Polícia Militar, que diferente da instituição que geralmente a acionava – os moradores mais tradicionais de Vila Isabel, os quais alguns compõe sua associação de moradores –, está presente em todos os eventos realizados a partir do movimento

hip-hop. Foram aparições consecutivas da polícia, mobilizada por um grupo de moradores, que criou um hábito em torno da Roda. Nos outros dias em que frequentei Vila Isabel pude perceber que a viatura passa a fazer rondas pela Praça 7, ao invés de ficar parada em sua extremidade num tom de vigia.

A PM costuma se posicionar fixamente em outra praça, no quarteirão ao lado da Barão de Drumond, a conhecida Praça do Skate, que fica em uma das entradas do Complexo dos Macacos. A vigia ali é constante, e sabendo que muitos dos jovens que ali moram frequentam a Roda, não poderia desconsiderar a viatura fixa na Praça 7 nos dias de batalha. A relação desenvolvida entre os organizadores e a PM é uma interação peculiar, capaz de informar através do papel da polícia no ritual algumas das tensões cotidianas dos jovens moradores do Complexo dos Macacos e integrantes da categoria de interessados na Roda.

A interação se dá como uma espécie de “guerra-fria”, há pouca comunicação linguística, mas a postura toma o papel da linguagem. Através dela as duas categorias analíticas comunicam-se, assim como eu pude compreender como ocorre esta comunicação. Se acima mobilizo Gumperz (1982) para tratar da importância da comunicação, argumento que no processo ritual os signos linguísticos são importantes por sua conotação simbólica, mas que a postura faz parte da forma como se fala. Esta também atribui sentidos às palavras, de maneira que outra forma de se posicionar e interagir daria outro sentido à própria interação.

A dança feita pela PM, descrita no presente capítulo, opera conforme a imersão. A PM organiza seu comportamento através do ritual uma vez que desloca seu ponto fixo para a praça, ainda conectado a realidade cotidiana. As narrativas de que os frequentadores da Roda seriam em maioria do Complexo dos Macacos e por isso oferecem periculosidade tem a ver com os conflitos sociais presentes no Rio de Janeiro. Este deslocamento ilustra os “dilemas da integração social que produzem a cidade” (MACHADO, 2016, p. 17), presentes na dificuldade de uma integração não regulada entre os jovens do complexo dos Macacos e os jovens da “pista” de Vila Isabel, mas não apenas isto.

A postura de vigia nos remete ao comportamento contínuo do Governo do Estado do Rio de Janeiro e da narrativa circulada sobre a juventude periférica, suburbana e favelada na cidade. As ações da Polícia Militar para as questões de segurança pública são incursões violentas durante as operações, tática mais recorrente (BOCAYUVA, 2017) de “combate ao crime organizado” nas periferias do Rio de Janeiro. Porém a forma como a distinção entre criminosos e moradores é feita é esvaziada. Ainda que não exista conflito exposto nessa relação, o conflito social opera como pano de fundo perene quando pensamos o monopólio de violência estatal frente aos que constituem o movimento hip-hop em sua vida cotidiana.

[...] o dispositivo discursivo que constituiu o principal operador da demanda por ordem pública foi a construção de duas imagens polares a partir da metáfora da guerra: de um lado, os cidadãos – identificados como trabalhadores, eleitores e contribuintes e, nesta qualidade, pessoas de bem, honradas, para quem a segurança é condição primordial para viver, produzir, consumir; e de outro, os inimigos representados na/pela favela – categoria que não distingue moradores e criminosos.” (LEITE, 2012, p.379).

O Complexo dos Macacos está localizado na Zona Norte, que segundo os dados do Instituto de Segurança Pública - ISP em pesquisa divulgada pela FGV/DAPP em agosto de 2017⁴², a região concentrava significativamente o número de disparos com arma de fogo no Rio de Janeiro. Segundo os interlocutores, operações são comuns⁴³ e acontecem “sem pedir licença”. Justamente a questão da licença, tão mobilizada no relato dos interlocutores, é subvertida. Ao imergir no Ritual, a Polícia Militar – constituinte da categoria dos interessados na Praça 7 – exerce duplamente sua licença. Ela ainda está ali, em tom de vigia, mas a vigia opera na forma da conciliação, e não da invasão. Isto porque a fachada no ambiente organizado pode ser atribuída coletivamente.

Ora, voltando ao esquema organizacional da Roda, temos os organizadores que são “a cara da Roda”, a quem são alocadas as responsabilidades do acontecimento do evento, as pendências burocráticas e reclamações. Não trato apenas das reclamações dos MCs que as vezes estão descontentes com o resultado de uma batalha, mas das reclamações dos moradores de Vila Isabel, como aqui colocado. São a eles que a PM se dirige antes de tomar atitudes de repressão sobre o coletivo.

Isto porque a PM utiliza da troca de informações durante as interações que participa cotidianamente (GOFFMAN, 1967) para causar nos demais as impressões que almeja. Esta atua para sanar as reclamações dos moradores tradicionais e a forma como o faz afeta as impressões causadas. Da mesma forma a organização constitui uma fachada baseada “em termos de atributos sociais aprovados” (GOFFMAN, 1967, p;14). Isto devido a representação ser geralmente o retrato de uma concepção idealizada socialmente. Se o discurso que circula no mundo social é o da criminalização, esta será a base de informação das duas categorias envolvidas na interação. Os organizadores esperam uma postura truculenta e subjugante vinda da Polícia Militar, esta por sua vez compreendendo esta mesma base se desloca para o Ritual na tônica da vigilância.

⁴²Retirado do relatório do DAPP/FGV apresentado pela plataforma Fogo Cruzado (FGV, 2017).

⁴³Inclusive no período de construção da presente pesquisa. Ver TIROTEIO, 2018.

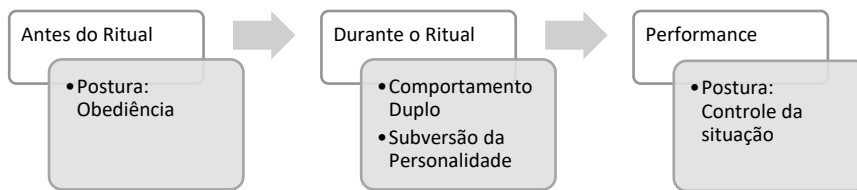
O que nos demonstra a alegoria da vida cotidiana é a maneira como as duas categorias se expressam em postura. A organização da Roda apresenta uma postura de responsabilidade e controle do ritual, além de falar ao microfone para que seus frequentadores “não consumam substâncias ilícitas na Roda”, circulam, conversam com os presentes como os anfitriões do evento, demarcando sua posição de hierarquia dentro do Ritual, demarcando que são “a cara da Roda”. Esta é uma posição de poder de alguma forma legitimada institucionalmente, porque se ali estão, estes detêm autorizações da prefeitura – além do respaldo, ainda que falho da “Lei das Rodas” apresentada no capítulo anterior. A alegoria da organização – ou performance – é o controle da situação.

Quanto aos policiais militares, sua postura de demarcação de poder através das incursões violentas se transforma numa postura de conciliação. Em todo período do trabalho de campo presenciei apenas uma abordagem policial e esta foi alheia à Roda. Os PMs dançam ao sair do carro e ao se mostrarem gradativamente, querem ver e querem ser vistos. Ali seu construto social como agentes da lei e da ordem está presente, tendo conexão direta com a realidade material.

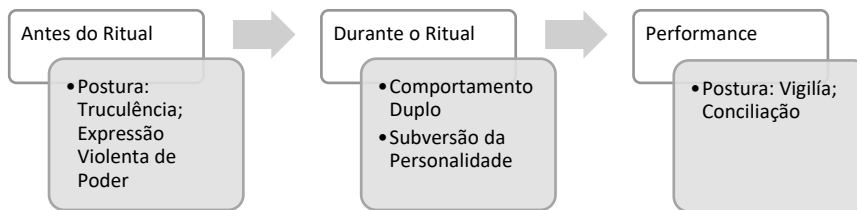
Essa postura é subvertida na alegoria da conciliação, estes ao receberem reclamações dos moradores – pela movimentação e ou pelo barulho – não entram simplesmente na Roda e desligam o som, ou abordam seus frequentadores, mas pedem educadamente que o evento se encaminhe para o seu final, dando espaço às negociações de horário aqui já colocadas. Quem está a cargo da criação das “regras morais [...] carimbadas externamente”, pelo menos no processo ritual, são os organizadores, que passam a ser uma figura conhecida de legalidade (SILBEY, 2005) e credibilidade – por estarem amparados em aparatos jurídicos e legitimidade por organizarem o evento.

Esquema 3 - Processo de Interação (Organização e Polícia)

Organização



Polícia Militar



Fonte: A autora, 2019.

Nas situações aqui descritas vemos a continuidade do estereótipo que guia as negociações entre os grupos, a construção da face ou fachada é um mecanismo para contornar a construção destas categorizações. A maioria das manipulações seguem a tônica das colocadas acima, os estereótipos são maleáveis pois no cenário ritual das Rodas é mal-visto destratar os presentes por seus status social, diferente do que ocorre cotidianamente segundo relatos dos interlocutores. Esta possibilidade de manutenção tem razão de ser e nasce da peculiaridade do evento principal: a batalha de sangue.

O conflito que opera como plano de fundo das situações acima é a força motriz do comportamento duplo, mas não como cenário, mas como atração principal. Reside no confronto a possibilidade de manipulação destes estereótipos. É possível argumentar que a postura que desafia os comportamentos cotidianos em si inscreve um conflito. Entretanto, este conflito não aparece como performance ritual, mas como o fator de ligação com a realidade material presente nas Rodas. A performance de conflito realizada pelos MCs durante a batalha de sangue é o que conforma o comportamento duplo na tônica do conflito: este se torna o centro das atenções, incontornável e basilar para o funcionamento do ritual.

3 “EU FIZ MEU PRÓPRIO CAMINHO E MEU CAMINHO ME FEZ”

*Ser MC é conseguir ser H Ponto aço.*⁴⁴

Apresento neste capítulo o evento principal da Roda e a dinâmica que sustenta as mudanças presentes no ritual: *a performance de conflito*. No primeiro capítulo apresentei o evento da Roda de Rima a partir de três pontos constitutivos: a história do movimento hip-hop e das Rodas; o bairro de Vila Isabel e a Praça Barão de Drumond, conhecida como Praça 7; as categorias constituintes do evento. No segundo capítulo preoquei-me em construir a análise da Roda como um ritual, aprofundando o debate teórico acerca das interações que ocorrem durante ele. Estas interações ocorrem tendo o conflito como pano de fundo, conflito que emerge para o centro das atenções durante a batalha de sangue, o evento principal no ritual da Roda.

Sobre o conflito, retomo o argumento de Simmel ([1964] 2011), no qual classifica a contradição, as contrariedades e o conflito como precedentes e operadores da unidade. Admitindo a capacidade de fomento de uma coletividade a partir das expressões da discordância e do embate, o autor aproxima-se da análise sobre o processo ritual das Rodas de Rima. A partir de sua *performance*, dentro da análise ritual, procuro compreender seu caráter e sua forma de expressão. De acordo com Simmel, o conflito⁴⁵ é “admitido por causar ou modificar grupos de interesse, unificações, organizações” (SIMMEL, 2011, p. 568). O conflito assume, também, efeitos construtivos, mas singulares na Roda de Rima.

Visto nos dois últimos capítulos, a Roda tem uma relação direta com o movimento hip-hop e seus constituintes, fazendo parte de uma memória destes, replicada através dos anos. Por conseguinte, o acontecimento do conflito que representa um dos tipos de interação mais determinantes para a construção, ruptura e reconstrução da vida social, na Roda, também, “deve ser certamente considerado como socialização” (SIMMEL, 2011, p. 568). A peculiaridade do conflito neste contexto trata-se de uma outra funcionalidade: a da manutenção do coletivo. As modificações (SIMMEL, 2011) neste determinado coletivo dão-se apenas pela existência contínua da prática ritual das Rodas, onde o conflito alimenta não apenas a unicidade, mas a existência do ritual.

⁴⁴ Citações do título e epígrafe retirados da música Triunfo, de Leandro Roque de Oliveira, vulgo EMICIDA. A expressão H. Aço faz referência à música Homem de Aço que fala do papel dos MCs na formação social de sua territorialidade. Composição de DMN, grupo paulistano da primeira geração do rap nacional composto por Eram Markão II, Elly, Max, Eli Efi, Xis e DJ Slick.

⁴⁵ “O conflito como sociação”, traduzido do inglês de: SIMMEL, Georg. (1964), Conflict. (Translation by Kurt H. Wolff). Nova York: The Free Press, pp. 13 a 17. Responsável pela tradução: Mauro Guilherme Pinheiro Koury, disponível em Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 10, n. 30, pp. 568-573. ISSN 1676- 8965.

Isto porque o conflito, presente nas batalhas de sangue, aparece como mecanismo de manutenção e de memória viva do movimento hip-hop. Importante colocar que a batalha não se trata de uma prática violenta. Isso porque, conforme argumenta Machado (2004), a violência manifesta-se através dos embates físicos, e a representação da violência urbana recorta uma série de práticas que ameaçam mais diretamente a integridade física e patrimonial.

Como colocado anteriormente neste trabalho, os MCs envolvidos na batalha cumprimentam-se após o final desta, saudando um ao outro e sanando qualquer suspeita de uma “briga”. Além disso, o evento não inscreve conflito em vias de fato – não constitui um tipo de degradação física. Argumento que por estes fatores a batalha de sangue trata-se de uma *performance* de conflito, de uma encenação dele. Este é ritualizado na forma artística, performado diante de uma audiência. Não se colocam em risco as integridades físicas, mas isto não quer dizer que não exista algo em jogo.

A disputa lírica coloca em xeque como o MC de batalha é recebido pela audiência. Sua qualidade lírica, a rapidez com que formula suas rimas e a capacidade que possui de desmontar a imagem do outro são algumas das características avaliadas pelo público. O que quero dizer com desmonte é a prática de, a partir das características do outro, construir ataques em forma de zombaria ou retirada da legitimidade.

Entretanto, não é apenas a qualidade do MC como rimador que determina quem será o vencedor, mas, também, sua capacidade de interpretar o termômetro do público e entregar nas rimas informações que captem sua atenção. A audiência é quem decide, afinal, o vencedor da Roda. Em resumo, o MC ao batalhar assume uma série de objetivos: primeiramente, apresentar-se melhor que seu adversário ganhando destaque na batalha e desarticulando seu adversário; conquistar a atenção da audiência; interpretar e articular a reação da audiência.

Uma Roda de Rima que adota como dinâmica a batalha de sangue requer noções prévias dos rimadores que se inscrevem para o embate. Apesar da ausência de temas atribuídos – como na batalha do conhecimento, citada no primeiro capítulo: as rimas devem conter um ataque bem formulado. Com ataque bem formulado quero dizer de um ataque atento às informações que o desenrolar do ritual provém, o que implica em conhecer bem a metodologia da batalha de sangue, da localidade onde esta acontece e quais são os traços que construirão uma fachada lida positivamente a partir destas informações.

Argumento sobre as informações dadas durante o processo ritual justamente pela centralidade do improviso como forma de apresentação da rima e, portanto, do MC. O improviso é uma categoria fundamental para compreender o processo reflexivo do rimador. Este, em posse de uma série de informações sobre si e sobre o outro, monta na forma do

improviso seus ataques. Isso requer um vasto vocabulário, com qual compõem rimas, e como estas rimas são capazes de captar o público e desestabilizar o adversário. O adversário, por sua vez, possui as mesmas oportunidades e tempo de fala para responder – ou remontando sua imagem, ou desestabilizando a imagem de seu oponente.

O processo de desestabilização e estabilização da imagem conforma uma disputa pela manutenção da fachada (GOFFMAN, 1967). Este processo possui potencialidades importantes por mobilizar os estereótipos e os estigmas existentes sobre os participantes da Roda. Neste capítulo descrevo a batalha de sangue e a *performance* nela contida, debatendo suas potencialidades no que diz respeito aos estereótipos e estigmas sobre a juventude periférica, suburbana e favelada.

3.1 “O que vocês querem ver?”: a metodologia do *sangue*⁴⁶

O ritual da Roda de Rima não inscreve apenas a batalha, mas é o momento da batalha que sustenta o ritual. Não apenas pela expectativa da ocorrência desta, que reúne as categorias analíticas – forma de organização dos constituintes da Roda de Rima a partir do presente trabalho – no espaço-tempo apresentado, mas por sua prática de exercer explicitamente os processos rituais. Durante a batalha de sangue é possível perceber a imersão, o comportamento duplo, a *performance* e as possibilidades transformadoras – características rituais apresentadas no capítulo anterior.

Além disso, a batalha de sangue não se trata de um tipo de interação possível na vida cotidiana como as demais performances apresentadas no segundo capítulo. As relações de trabalho, mercado e negociação do espaço estão presentes no mundo social independente do evento em questão. O que chama atenção analiticamente para estes processos é como estes envolvidos na Roda são capazes de apresentar uma subversão das correlações de poder. Ainda que estas partam dos status sociais e estereótipos presentes nas dinâmicas usuais da cidade do Rio de Janeiro, é possível perceber o efeito da imersão ritual através da *performance*, que utiliza dos status como alegorias sobre as quais operam a subversão.

A batalha de sangue se trata de um tipo peculiar de interação face-a-face cuja dinâmica processual só é possível a partir do evento da Roda de Rima; é a face extraordinária do Ritual. Nesta os status sociais usuais também aparecem, as personalidades envolvidas também são apresentadas de forma dupla. A diferença é que a *performance* mobiliza alegorias vivas,

⁴⁶Para este tópico faço uso da palavra de ordem mais conhecida para o início das Rodas em dinâmica de sangue. Com a pretensão de anunciar uma análise mais localizada no fenômeno em questão, retomo a interação, entre organizadores e público presente, que precede o ápice do ritual.

tornando-se o centro do ritual. Com alegorias vivas trato dos MCs; estes exploram os status, estereótipos e estigmas a eles impostos no mundo social e a partir disto subvertem suas próprias personalidades e as de seus adversários. Isto posto, o intuito é justamente desvendar este processo, no qual são envolvidas especialmente três das categorias analíticas apresentadas: os MCs de batalha; o público interessado na Roda; e a organização. Vale ressaltar que os MCs além de constituintes do ritual presente no evento aqui analisado – conformando por isto uma das categorias analíticas –, também são um dos elementos do movimento hip-hop, por conseguinte tem papel central na dinâmica apresentada neste capítulo.

Fotografia 1 - Dois MCs frente a frente, prontos para o começo da batalha de sangue



Fonte: RODA CULTURAL DE VILA ISABEL, 2018.

Cada uma destas categorias analíticas apresenta-se com um diferente interesse em relação ao evento e à disputa. Poderíamos dizer que apenas sua posição localizada no processo ritual, como: *ator* no caso dos MCs, *audiência* no caso do público e *articulador* do ritual no caso dos organizadores – seriam suficientes para datar seus interesses e suas possibilidades de atuação durante o fenômeno, mas as categorias analíticas e suas posições também abarcam duplicidade quando se trata da batalha, e é a partir destes interesses e atuações que a compreensão do fenômeno e suas potencialidades se faz possível. A batalha começa a partir da convocação do Mestre de Cerimônia aos MCs inscritos. A escolha dos componentes da disputa é feita de duas formas: algumas vezes a organização realiza um sorteio, em outras utiliza da ordem de inscrição. Segundo o **Entrevistado 2**, um membro da organização, o sorteio é um mecanismo contra a criação de rivalidades específicas.

Conheci o Entrevistado 2 durante a terceira Roda que visitei. Como colocado no primeiro capítulo, alguns membros da organização vendem brigadeiros para garantir os meios

de custear o evento. Fui abordada por ele para a contribuição voluntária e aproveitei da oportunidade para falar sobre a pesquisa. Prontamente ele colocou-se como fonte, queria ser entrevistado e me auxiliou a entrar em contato com os demais organizadores da Fábrica de Rap. Naquele momento soube que sua boa vontade para contribuir com a pesquisa continha uma vontade de falar sobre si mesmo, se apresentar não apenas como indivíduo, mas principalmente como organizador da Roda. Assim, soube que ele constituía uma categoria analítica específica e sua aptidão para se apresentar, bem como a forma que ele a colocava faziam parte da fachada.

Ora, muitos dos frequentadores o tratam como “dono da Roda”, por sua função de interação com todas as categorias analíticas presentes. Ainda assim, o Entrevistado 2 sempre respondia coletivamente como membro da organização. Para muitos ele era a “cara da Roda”, mas essa face faz parte da antecipação da organização pelas informações que possuem dos constituintes e do local onde o evento acontece. Segundo ele, não é sempre que sua função é o contato, a linha de frente. Cada um dos organizadores possui uma característica de negociação sendo utilizados como face nos momentos propícios. Se a face é a imagem que se deseja passar para uma aceitação social do determinado público interlocutor, a montagem da fachada/face varia conforme o público. Conformando a face coletiva de “organizadores” da Roda, estes escolhem entre si quais representarão a organização, apresentando uma determinada fachada conforme o público com quem precisam tratar. Dois deles respondem à Polícia Militar, outros dois deles vendem os brigadeiros, e assim vão se reorganizando conforme as etapas do processo ritual.

Como a Roda de Vila Isabel apresenta continuidade, a maioria dos MCs que ali batalha se inscreve com frequência. O sorteio é mobilizado para evitar que dois MCs batalhem continuamente, pelo menos nas primeiras batalhas, que são seletivas para as semifinais e finais. Além da questão da rivalidade, o que se espera é ver o quanto o MC consegue sustentar seu improviso, mobilizando o ataque, inclusive contra pessoas com quem nunca batalhou antes, ou até que nunca viu batalhar. Isto é importante para compreender o papel dos adversários na disputa, como expressa o Entrevistado 2: “muitos são rappers, mas não são MCs”. Esta citação faz referência ao comportamento e compromisso dos rappers com as manifestações artísticas tradicionalmente estabelecidas pelo movimento hip-hop, que tem no improviso o seu método. Ser rapper é ser um músico cujo estilo é o rap, um rimador que grava e circula músicas dentro do estilo do rap. Ser MC é ter o improviso como expressão artística principal, é estar presente nos circuitos de Rodas de Rima e ter um compromisso com a trajetória do movimento.

Ao convocar os MCs para o centro da praça⁴⁷, onde ocorrem as batalhas, a movimentação visível causa efeito nos indivíduos constituintes das demais categorias analíticas presentes. Como um imã, os jovens são atraídos para o centro da Roda e a categoria analítica do público interessado na Roda aparece como fator definitivo para o início das disputas. Sua presença no espaço em tom de expectativa “pressiona” para que os organizadores agilizem o evento, a conversa toma um tom mais alto, o público quer mostrar sua presença, como quem diz: “estou aqui, agora pode começar”. Assim, através da palavra de ordem clássica das Rodas de Rima, o Mestre de Cerimônia dá início ao confronto.

Cabe à discotecagem dar o tom da levada da Roda; as batidas em geral são agressivas, com graves bem-marcados e convidam os MCs a duplicarem sua personalidade numa tônica também agressiva. O corpo fala: a postura dos que se confrontam muda para o combate, junto com sua personalidade. Cabeça erguida, peito para frente, cara fechada, é assim que o MC anuncia em sua própria face que sua fachada está pronta. A face daquele que entra em confronto é a face que este quer apresentar ao público, não é senão a materialização do conceito de face colocado por Goffman (1967).

Algum dos membros da organização tira na moeda cara ou coroa, assim é decidido quem começa a batalha. O primeiro MC tem dois trabalhos: além de formular uma rima improvisada que ataque seu adversário, tem de entender a levada da batida que a ele foi dada; são dois trabalhos de rápida assimilação para aqueles que assistem, mas que demandam um vasto conhecimento das batidas de rap e do jogo de palavras que compõe a rima. Neste momento a postura conta muito, porque, assim como a linguagem, ela demonstra a singularidade do MC e seu intuito naquela disputa. A postura auxilia a segurar a confiança do primeiro MC que pode entrar na batalha sem informações sobre seu adversário, desconhecendo primariamente as características que possa usar no ataque. Ao final da primeira rima a audiência se manifesta; é este termômetro um dos fatores cruciais para manter o ritmo da batalha.

O segundo MC se informa a partir de dois pontos. Primeiramente a partir da fala de seu adversário, e em segundo a partir da reação da plateia. A reação pode ter um grau de importância maior do que a primeira rima, isto porque as informações em relação a como atacar o adversário estão na fala do opositor, ao passo que seu domínio do público está na reação. Manter a atenção e conquistar uma resposta positiva da audiência é o objetivo maior da batalha, afinal vem deles a decisão de quem vence a disputa.

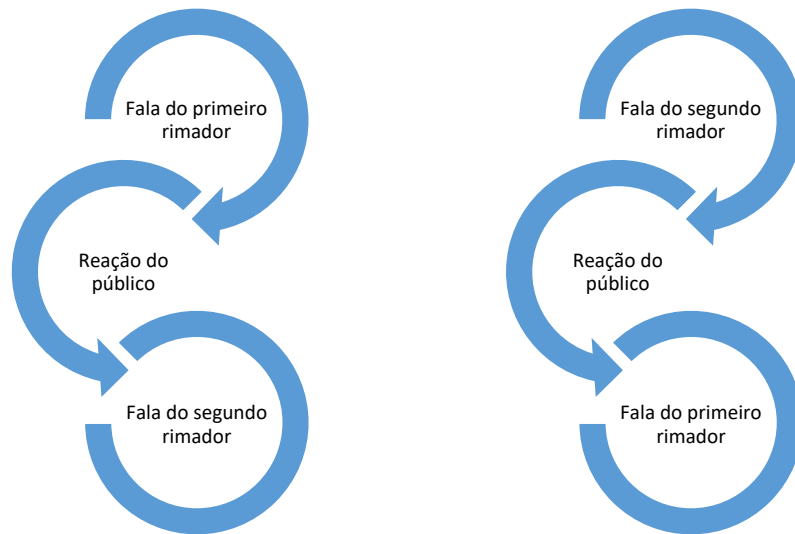
⁴⁷ Explico o que se trata “centro da praça” na nota de rodapé de número 34, na página 58 deste documento.

Um ponto importante sobre a questão das vantagens e desvantagens do conhecimento do espaço é a forma como as falas organizam-se: digamos que existem “etapas” dentro da batalha, e estas são articuladas, também, pelos organizadores. Uma vez que o DJ solta a batida, um primeiro rimador tem a palavra, seguido da resposta de seu oponente. A próxima fala depois desta dinâmica está a cargo do segundo rimador ao falar que se torna o primeiro na segunda batida.

O processo segue como na primeira etapa, o rimador em questão faz sua fala e recebe uma resposta, desta ele formula uma réplica e seu adversário uma tréplica. Geralmente são três levadas diferentes dentro do tempo de uma batalha, e a cada levada um dos dois MCs inicia a disputa. Isso é relevante para pensar que ambos os MCs envolvidos terão o mesmo tipo de trabalho em diferentes níveis, ambos estarão na posição de “começar” e “responder” a rima, o que muda é a circulação de informações sobre os envolvidos na interação, que aumenta a cada etapa da batalha e a cada batalha em si.

A partir destas informações, é possível perceber como se constrói a apresentação de um MC durante o confronto, estes têm uma série de práticas organizadas pelo ritual da Roda sobre as quais baseiam sua apresentação inicial, uma vez que “a linha mantida por e para uma pessoa durante o contato com outra tende a ser de um tipo legítimo institucionalizado” (GOFFMAN, 1982, p.7). A Roda inscreve um contato particular a partir do qual o MC se informa não apenas pelo seu interlocutor adversário, mas pelas reações do público, este cria uma expectativa na forma de ataque e defesa do MC, afinal “durante um contato de tipo particular, um interagente de atributos conhecidos ou visíveis pode esperar ser sustentado em uma fachada particular [...]” (GOFFMAN, 1982, p. 7).

Esquema 4 - Processo de Interação Face a Face na Batalha de Sangue



Fonte: A autora, 2019.

A organização fica a cargo de contar o tempo de cada rimador, além de se certificar de que o conteúdo das rimas não ultrapasse o limite do nível aceitável de ataques. O limite é estabelecido por algumas pré-noções e pela intuição. As noções prévias do que pode ou não ser articulado como ataque na Roda são estabelecidas pela organização ao fazer a convocatória do evento pelas redes sociais e panfletos. Retomo as colocações do Entrevistado 2, membro da organização da Roda de Vila Isabel, para compreender o processo. Segundo ele, existem alguns conteúdos vetados nas rimas, dentre estes, falas de cunho racista, machista e homofóbico.

Trata-se, segundo o interlocutor, de uma maneira de conter os ataques entre os dois rimadores que se colocaram à disposição daquela forma de batalha, uma forma de evitar que a audiência se ofenda com alguma das colocações. Já sobre a intuição, mobilizo este conceito para pensar a leitura por trás da fachada que deve ser feita pelos organizadores responsáveis. Cabe a estes, a partir de uma leitura da situação em curso, perceber quando algum dos rimadores está recebendo algum tipo de ofensa mais grave que não apenas desestabilize um dos MCs na batalha, mas principalmente que cause “alguma forma de dano pessoal irreversível, que talvez até limite a volta de um dos participantes”.

Entretanto, conforme observação, quanto mais “violento” e pessoal o conteúdo do ataque, mais positiva a resposta da audiência. Quando os MCs concordam com os termos da batalha de sangue, estão fazendo a promessa de cumprir as expectativas da audiência. O pedido da audiência é por sangue, tendo em mente que o conflito ali realizado não prevê vias de fato.

Desta forma, tal sangue corresponde à queda total da fachada de um dos envolvidos na disputa – que um destes seja desarticulado a partir de um ataque, de maneira tão “certeira” que não consiga elaborar uma boa rima no tempo para responder.

Isto não implica que faltem com respeito a algum destes. Na verdade, a fala dos interlocutores é de que “não dá para saber se o MC é bom numa batalha só”. O que a audiência também espera é que o MC de batalha aguente a derrota e esteja disposto a entrar na disputa sabendo que pode perder mais uma vez, isso, segundo os interlocutores, mostra vontade e comprometimento. Segundo estes, é uma forma de separar os rappers dos MCs, uma vez que “muitos são rappers, mas poucos são MCs”⁴⁸.

Tal diferenciação é tratada com seriedade no movimento hip-hop, e leva em conta princípios deste. Conforme colocado no primeiro capítulo, tal movimento emerge em meio a uma crise social e política, e a ocupação das ruas a partir de seus quatro elementos – MC; DJ; *graffiti*; *break dacing* – é apontada pelos interlocutores como crucial para pensar formas de organização e resistência a partir dos subúrbios e periferias. Acrescento ainda a capacidade de colocar os corpos marginalizados como corpos artísticos e de lazer, frente ao sistema de exploração do trabalho que alocava estes indivíduos em posições menores dentro do estrato social. O MC sendo um dos elementos constituintes tem como compromisso não apenas produzir *rap music* mas promover, construir e manter a cultura hip-hop como forma de organização de um movimento.

A batalha de sangue oferece, a partir do MC, um conflito diferente do presente nas ruas desde sua formação até os dias presentes – sob os quais realizo esta pesquisa –, subvertendo a forma de confronto e *catarse* de forma artística e não violenta. Apesar da metodologia que se ampara na degradação do outro, a batalha em verdade oferece a *catarse*, o local de externar a revolta da subjugação que envolve os indivíduos constituintes do movimento, e o porta voz destas angústias, capaz dentro do ritual de estabelecer a si mesmo como confiante e combativo, é o MC.

O rapper trata-se de um músico que produz dentro do estilo do rap e muitas vezes se preocupa com a construção não de sua apresentação, mas de sua carreira. O rapper tem um papel muito importante no mundo social, segundo os interlocutores, e este é adentrar os ambientes da indústria musical colocando o rap como ritmo a ser levado a sério, uma forma de expressão artística conectada com as vivências cotidianas de uma parte da sociedade, mas que não necessariamente mantém o compromisso com tal parcela. Isto é motivo de controvérsia

⁴⁸Relatos colhidos em outubro de 2017.

dentro do movimento, uma vez que com a popularização do estilo emergem mais músicos preocupados com a venda do que em preservar o hip-hop.

Um MC – também chamado de *mic controler* ou controlador do microfone – tem a rua como seu espaço de expressão artística, por conseguinte se mantém conectado às suas dinâmicas que afetam de forma peculiar os jovens marginalizados, principais frequentadores da Roda de Rima, que “experimentaram os efeitos decorrentes da propaganda negativa que circulava socialmente e fomentava a formação de uma opinião generalizada a respeito de suas músicas” (CAMARGOS, 2015, p. 57).

Desta forma, o rimador de batalha, assume uma série de “deveres” que se relacionam com a técnica e com a mensagem que pretendem passar. Em relação a técnica, alguns pontos aqui já foram colocados, como a capacidade de improvisar e entreter o público, estar apto a ser criticado e saber compor rimas rapidamente tendo controle de seu ritmo. Enquanto o rapper se preocupa em apresentar-se de maneira que sua música venda, o MC se preocupa em apresentar-se de maneira que sua fala cause identificação com o público presente, e isto muda o cenário no qual o rimador expõe sua fachada, assim como os conteúdos socialmente aceitos que esta deve apresentar.

Em suma, um MC é aquele que, por intermédio de suas falas, coloca publicamente seu próprio material artístico da forma mais orgânica possível – através do improviso – narrando sua realidade e as complexidades de ser exatamente quem é, jovem periférico vivendo o *corre* do cotidiano nos centros urbanos. A circulação de sua música depende inteiramente do contato com outros MCs e com o público, ou seja, do contato direto com o movimento hip-hop. E apesar da tônica de angústia, sua revolta expressa-se na exaltação de si, da apresentação estimada das características geralmente usadas contra ele, como: favelado; marginal; vagabundo; malandro.

Não quero dizer com esta explanação que os rappers não façam este tipo de crítica social e que estes não subvertem as palavras pejorativas em elogios, a exemplo trago a formulação de Pieri (2017) sobre as letras do grupo Racionais MC’s. Quando em sua canção “Da ponte pra cá”, Mano Brown, integrante do grupo, utiliza da palavra: “vagabundo”, este tem um intuito de subverter a colocação, visto que na construção lírica Brown apresenta-se como alguém respeitado. Dessa forma, ao analisar a letra, Pieri (2017, p. 29) afirma: “*vagabundo*, assim, não como morosidade ou inércia, mas pelo contrário, como potencial de vida e arte insubmissas, que resiste, vincula e solidariza os “manos da ponte pra cá”.”.

Assim, faz-se necessário colocar, como o Entrevistado 2 narrou, corroborando com diversos outros interlocutores, MC é aquele que “bota a cara” e assume um compromisso com o movimento hip-hop através das rodas, que é estar próximo “dos seus”, enfrentando os olhares

daqueles que desaprovam, e subvertendo a realidade, ainda que dentro do momento do processo ritual. O Entrevistado 3, outro informante do campo, reafirma características similares as apresentadas pelo Entrevistado 2. Este é um dos fatores pelos quais a Roda possui um caráter também de “rito de iniciação”, é amplamente falado dentro do movimento hip-hop, por rappers e MCs consolidados, que para construir uma carreira artística no rap, passar pela Roda é necessário, tanto por uma questão de proximidade com os princípios do movimento, quanto pela formação de um determinado caráter. Como coloca o Entrevistado 2: “a Roda, ela te ensina a dar valor a si mesmo, mas, a saber, que em qualquer momento você pode cair”.

3.1.1 As interações no momento da batalha

Desta forma, a Roda conforma um tipo de relação face a face entre os dois MCs e um tipo de relação teatral entre estes e os demais presentes no momento da batalha. Ambas as dinâmicas interacionais aparecem na literatura de Goffman (1967; 2011) sobre as relações humanas, tendo centralidade quando pensamos as relações em público. A dinâmica entre os dois rimadores sustenta o ritual e tem como elemento fundamental sua audiência. Por conseguinte, os componentes dramaturgicos (GOFFMAN, 2011) tornam-se fundamentais para pensar a espacialidade e os envolvidos no evento.

Resumidamente, é incontornável apresentar algumas das descrições deste trabalho sem dar atenção a determinadas categorizações presente na teoria do interacionismo simbólico. Por exemplo, os MCs são os atores dentro do cenário da Roda, seu papel é vencer seu adversário e conquistar a aclamação da plateia. Articulando os conceitos utilizados por Goffman em sua análise da teatralização da vida social, faz-se possível pensar a situação interacional peculiar da batalha de sangue.

A situação interacional possui uma forma dupla de se apresentar e se absorver. Primeiro pensando a relação face a face entre os rimadores, ambos estão buscando informações sobre o adversário, tentando compreender quais são os elementos que constroem sua fachada. Uma vez que o confronto se dá liricamente e os ataques sobre o adversário incidem sobre sua aparência e fala, os ataques incidem sobre a apresentação de si, sobre os elementos mobilizados pelo MC para a apresentação de si. Desta forma, a postura, a fala e a aparência do adversário são elementos construtivos que podem ser manipulados justamente para a desconstrução da apresentação. O cenário (GOFFMAN, 1967) já é conhecido, afinal se trata da Roda de Rima em si. A partir disto os MCs conseguem montar um quadro mental dos atributos socialmente aprovados neste determinado ambiente, sendo esta uma forma de antecipar a fala do oponente.

A fachada pessoal (GOFFMAN, 1967) trata-se da fonte de informações que se desenrola apenas no momento da batalha, e esta não se apresenta de forma linear ou previsível justamente pela questão do imprevisto. As falas dos oponentes são improvisadas de acordo com a ocasião. Desta forma, cada batalha é única, ainda que se tenham informações sobre algum dos envolvidos. Uma vez que “improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos” (INGOLD, 2012, p. 38), os oponentes têm de dominar bem o cenário para usar das informações sobre o outro no momento de desenrolar da batalha.

Isto conforma com a posição dos interlocutores sobre a qualidade de um MC: não se pode atribuir tal julgamento em apenas uma batalha, há que se observar a cada uma o comportamento do rimador. Este, de acordo com o Entrevistado 2, é um dos maiores “estímulos de competição e conhecimento da Roda”, ou seja, o imprevisto e o domínio do momento em curso são melhor desenvolvidos se o rimador tiver alguma base de partida para trabalhar, geralmente informações sobre a Roda na qual batalha e sobre a vida cotidiana dos presentes. Isso faz com que o MC esteja sempre em busca de informações para ter um chão através do qual começa a desenrolar sua leitura do presente. Assim, a imprevisibilidade de certos pontos do evento faz com que o MC deva estar sempre curioso. É importante que o MC siga lendo sobre os fatos públicos, principalmente da localidade onde irá batalhar, além de deter um vasto vocabulário de palavras que possam conformar rimas, afinal esta é sua base preliminar para a disputa face-a-face antes de estar de cara com seu concorrente.

Sobre seu vocabulário, faço um retorno à cronologia do movimento hip-hop apresentada no primeiro capítulo. Sua origem vem da necessidade de uma forma de ocupação das ruas e mentes de jovens cujas trajetórias eram afetadas diariamente pela exclusão social por sua cor, classe social e local de origem. A partir da articulação destes jovens, o movimento hip-hop se tornou uma forma de trazer lazer, arte e cultura para as localidades próximas de sua residência, assim “[...] o discurso se sustenta sobre alicerces locais, ponto em relevo o que se aprende no cotidiano vivido (evidentemente, a partir de uma ação que tanto lê o real quanto o recria)” (CAMARGOS, 2015, p. 55).

Apesar das disparidades do espaço-tempo, os jovens periféricos, suburbanos e favelados ainda são majoritariamente os constituintes do movimento e os principais presentes nos eventos voltados para ele, a territorialidade se torna um fator importante de identificação. Levando em conta a localização do evento e sua alta circulação de pessoas, a Roda também é formada por indivíduos de diversas localidades do Rio de Janeiro, o fator territorial que

aparece nas falas e mobiliza a audiência gira entorno da questão da periferia, a periferia é o território de identificação.

Desta forma, a territorialidade, os acontecimentos das ruas, e as demais situações que interpelam o cotidiano destes jovens são os temas de mobilização mais consistentes para criar uma conexão com o público, pois esta interação teatral se dá na base da conquista da atenção da audiência e da identificação. Trata-se de uma batalha entre dois narradores, que apresentam a si mesmo e sua história dentro de um enquadramento que chama atenção. A disputa é sobre quem consegue usar de sua trajetória para manter uma fachada socialmente aprovada no ambiente. Em relação à interação entre os MCs e o público, assume-se uma postura teatral.

Neste processo interacional, a linguagem, a forma como os MCs manipulam os signos através de novos significantes conhecidos entre os envolvidos – como as gírias, por exemplo – conta muito na maneira como suas rimas serão recebidas; sua postura e a maneira como este apresenta a si mesmo, também. Porém, não se trata apenas de uma batalha lírica onde a melhor fala vence. Trata-se de uma batalha de percepção, tanto das fraquezas do adversário quanto dos interesses da audiência, este último principalmente. Em relação à audiência, trago duas questões que me parecem centrais: a busca pelo lazer e a possível recepção de uma mensagem. Retomando o que coloquei no primeiro capítulo, o público presente nas Rodas constrói uma expectativa sobre os rimadores, e esta não se baseia apenas no entretenimento.

Entreter-se com certeza é algo que a audiência busca nas rodas, pelo contato entre indivíduos com trajetórias próximas e pela oportunidade de participar de um evento artístico gratuitamente. Entretanto, ao ouvir os MCs eles esperam alguma mensagem, a recepção desta é pessoal, cada indivíduo identifica-se de uma forma diferente, mas o que pode perceber dos interlocutores é que estes buscam nos MCs uma inspiração. Uma representação que lhes ofereça imagens de conduta positiva e confiante, a fachada do MC relaciona-se de alguma forma com a expectativa de fachada da audiência.

Não existe uma predileção por parte do público, mas sim uma proximidade possível nas falas dos rimadores. Espera-se que estes, ao se apresentarem, tragam à tona angústias próximas, assim como confiança em características próximas a de quem os ouve. Desta forma, desde a emergência do movimento, e principalmente na apresentação de si em público (GOFFMAN, 2011), os MCs “acabaram por consolidar representações que foram fundamentais na recepção de suas obras, criando, ao mesmo tempo, valores que se constituíram em balizas para a sua produção”. (CAMARGOS, 2015, p. 77).

A forma com que o MC se apresenta e recebe o retorno desta apresentação é crucial para a Roda, e isto se relaciona diretamente com a forma com que este constrói sua fachada.

Goffman (1976), pensando esta questão, argumenta que ao considerar a participação de um indivíduo em uma ação social é necessário entender que este assume de fato uma fachada e deixa de participar como uma “pessoa total, [...] em termos de um eu especial” (GOFFMAN, 1976, p. 52). Porém, o que percebo na dinâmica da Roda, é que o MC tem que conhecer a si mesmo totalmente e manipular este conhecimento de maneira que prenda a atenção de sua audiência. Isto implica numa forma específica de reflexividade: o indivíduo concebe que a forma como se coloca implica num efeito em quem o ouve, desta forma o indivíduo se ouve e tenta, apesar do imprevisto, antecipar as reações de seu público e jogar com elas. Para isso, ela tem de estar seguro de sua fachada, conhecendo inclusive seus pontos fracos, para conquistar o público a ponto de aguentar mais firmemente o próximo ataque.

Tal confiança está em diálogo com a performance o tempo todo. O MC, em geral, recebe os efeitos das narrativas e estereótipo se sua performance ocorre conforme sua personalidade ganha duplicidade dentro de determinado status. Como colocado no capítulo anterior, tal duplicidade incide fortemente na questão da autoestima, elemento importante para o rimador de batalha. Uma vez que seu objetivo é preservar a própria face/fachada, este se prepara depositando confiança na imagem e mensagem que quer passar para a audiência. Aí está a negociação, os dois MCs envolvidos neste tipo de disputa pretendem manter a própria fachada enquanto atacam a do outro, o que requer que construam sua fachada muito bem para que esta exista mesmo diante da imprevisibilidade, do imprevisto.

Esse tipo de ação ou ato social – de interagir em público e coletivamente – são formulações dotadas de sentido, de acordo com Mead (1992). Para o autor “temos que levar em conta não apenas o ato social completo, mas o que ocorre dentro do sistema nervoso central no começo do ato individual e a organização deste” (MEAD, 1922, p. 11). Isto porque este tipo de ação social tem um sentido atribuído que vai além de ganhar a roda, ou seja, da pragmática do benefício. Porque, como anteriormente posto, o MC não tem garantia de ganhar sempre; a Roda, por conta do imprevisto – lidando com o desenrolar do momento –, oferece riscos aos rimadores.

Quanto aos espectadores, há certa noção do que pode ser mobilizado na Roda, afinal os indivíduos que compõem esta categoria analítica também têm suas previsões e, principalmente, expectativas. Porém como a Roda pode ou não acontecer a depender do número de MCs de batalha inscritos (vide segundo capítulo), não há previsibilidade de existência da Roda, e como o quadro de MCs pode variar, nem sempre se pode esperar uma “boa batalha”. Uma boa batalha envolve disputas acirradas, MCs com boa mobilização de vocabulário, boa levada e assuntos próximos ao cotidiano, se possível. Algumas vezes nos

deparamos com Rodas onde um MC desponta entre os demais e se torna, como colocam os interlocutores, “um pouco sem graça assistir o cara (sic) destruindo todo mundo sem desafio”.

Estar apto a disputar e se empenhar em decidir o resultado da disputa se relaciona com a identificação entre os indivíduos a partir de sua apresentação, pela postura e pela lírica. Também estão envolvidas questões de legitimação pessoal e estima dos MCs, sobre sua própria trajetória e imagem, a maneira como este mantém sua imagem no cenário das Rodas. A dinâmica entre os rimadores e o público – de fala, réplica e tréplica – não se trata apenas de um reflexo, do ataque ao ataque, mas sim de uma formulação reflexiva que contém uma série de signos linguísticos dotados de simbolismo para esta coletividade.

Mead (1922) argumenta pela existência da consciência nas ações, não apenas dos estímulos sociais conhecidos, uma vez que “o comportamento mental pode ser explicado em termos de comportamentos não mentais” (MEAD, 1922, p.4). Ou seja, os processos da construção de pensamento, apesar de dificilmente alcançados pela observação comum, estão expressos nas relações entre os indivíduos. Diferente do que argumenta Watson (1913)⁴⁹, os atos não se tratam apenas de reflexos condicionados, mas de uma compreensão da capacidade interpelativa dos mesmos. Desta forma, ao construir determinado tipo de aproximação se inicia determinado tipo de relação social, e são as relações sociais e o papel dos indivíduos dentro desta que constituem a pessoa dentro da sociedade.

Mead (1922) mobiliza um estudo sobre as emoções e a expressão e como estas se manifestam a partir de observações de comportamentos animais e humanos. Este estudo realizado por Darwin⁵⁰ (1872) contém argumentação que se preocupa com os fatores emocionais e expressivos a partir da interação. De acordo com tal formulação, os gestos existem pela necessidade de expressar algo na mente daquele que age, existindo um repertório de atitudes capazes de expressar determinadas emoções.

Compreendendo isto nas relações humanas, Mead (1922), concebe que o ato social é levado como pré-condição da consciência, de maneira que este confirma a existência dos processos reflexivos internos na realização dos atos externos. pois “o estado de consciência é aquele que se busca expressar pelos gestos e pelas atitudes” (MEAD, 1922, p. 17). A inteligibilidade na relação entre indivíduos não se constrói apenas pelos estímulos externos,

⁴⁹“Watson insiste que o comportamento observável se constitui exclusivamente no campo da psicologia científica [...] buscando reduzir todo o espectro “mental” a reflexos condicionados” (MEAD, 1922, p. 10). Para Mead, a negação completa da consciência só levaria a posicionamentos absurdos.

⁵⁰ DARWIN, Charles; PRODGER, Phillip. The expression of the emotions in man and animals. Oxford University Press, USA, 1998.

ou pela soma das atitudes individuais, mas da existência de signos dotados de significado que controlam e organizam as ações.

Mead argumenta que o latido de um cão pode fazer com que outro cão mude sua ação num dado momento (pare de correr, comece a correr, pare de latir, comece a latir também etc.). Porém, esses gestos não são significantes porque o latido do primeiro cachorro não produz consequências mais ou menos esperadas no segundo. O desenvolvimento de uma criança até a vida adulta acompanha essa adaptação entre os gestos vocais e as suas consequências no comportamento alheio. (MEAD 1967, p. 152 apud CAMPOS, 2016, p 12).

Nas sociedades contemporâneas existe uma preocupação na escolha de palavras, isto porque o caráter simbólico da comunicação está presente no sentido atribuído à linguagem. Como colocado anteriormente, se uma atitude é capaz de causar uma resposta, e o modo como se coloca tal atitude advém da pretensão da reação, pode-se dizer que o caráter simbólico – da presença da consciência – está contido justamente no que forma tal pretensão. Como por exemplo, falar da figura materna na Roda é algo delicado, e a organização se coloca contrária às rimas que assumam conotação desrespeitosa e/ou preconceituosa.

Os MCs por várias vezes deslegitimam o outro por falta de experiência nas ruas, ou falta de independência, e para isso utilizam muito da expressão “filho da mamãe”. Como tal figura é delicada, não basta apenas colocar o ataque em relação à inexperiência do adversário baseada na expressão, mas pensar a forma de colocá-la para não “se queimar” com os presentes durante o evento.

Se ao se relacionar o indivíduo mobiliza símbolos, o papel do estudioso através do interacionismo simbólico é compreender qual a intenção subjetiva na utilização daquele determinado símbolo. Após a exposição do significante ao coletivo ou interlocutor, o ator costuma avaliar se este símbolo desperta ou não a resposta que se pretendia inicialmente. Desta forma, usando como exemplo o caso acima de formulação temática de uma rima, o MC de batalha observa sua audiência, procurando saber se aquele ataque é ou não a melhor forma de desconstruir a fachada de seu oponente.

Mead aponta que a existência dos reflexos condicionados está ligada à capacidade de antecipar as consequências dos atos, e isto nasce “do simples fato de que somos capazes de ouvir o que falamos, e assim entender como os outros nos ouvem” (MEAD, 1967, p. 50 apud CAMPOS, 2016, p. 12). O processo de comunicação dentro da Roda se dá pelos estímulos presentes nas falas dos rimadores que batalham, e do público presente. A partir de uma escolha aleatória – *tirar na moeda* –, um dos envolvidos é incumbido pelo mestre de cerimônia a começar a batalha e neste momento se exige certa reflexividade prévia. É relevante ressaltar

que o conhecimento do ambiente faz parte da construção interna dos indivíduos presentes numa lógica de reflexão e crítica, não pura imitação.

A imitação, como a mera tendência, por parte de um organismo, de reproduzir o que vê ou ouve em outros processos de organização é mecanicamente impossível, não se pode conceber um organismo tão construído que todas as visões e sons que o alcançariam despertariam nas tendências do organismo reproduzir o que vê e ouve nos campos da experiência. (MEAD, 1922, p.60).

O ponto da imitação, como coloca o autor, se dá no começo da trajetória de relações dos indivíduos, ainda na infância, como o aporte de Darwin (1872) tomado pelo autor. As interações em sua superfície existem pela expressão das necessidades. Na Roda, a imitação se expressa na lírica dos MCs iniciantes que tomam como inspiração outros indivíduos formadores desta categoria analítica que se consolidaram anteriormente, porém a demanda própria da Roda de conquistar o público – dinâmica que será descrita mais profundamente no próximo tópico – implica o conhecimento das próprias capacidades líricas e do público-alvo presente nas batalhas.

Aqui a intenção toma caráter de sentido justamente por mediar a relação entre um estímulo e uma resposta. Eis o papel fundamental da linguagem como mecanismo de relação social, esta “escolhe e organiza o conteúdo da experiência, sendo um implemento para o sentido”. (MEAD, 1922, p. 13). Quando pensamos esta organização no momento da batalha de uma Roda de Rima, esta não se apresenta sozinha, mas dentro de um conjunto comunicativo que abarca a fala e a postura, através da escolha de palavras, da entonação e da postura adotada pelos envolvidos na batalha. A expressão linguística por si só cumpre os parâmetros de ação e reação desassociados da experiência material. Na Roda, quando um MC constrói seu próprio estilo de lírica, não escolhe apenas as palavras, nesta dinâmica se fala com o corpo.

Uma pessoa tende a experienciar uma resposta emocional imediata a partir da face, que o contato com outras pessoas permite a ela. Seus “sentimentos” passam a estar atrelados a esta face. (GOFFMAN, 2011, p. 6)

O conceito de postura constitui o aspecto comportamental das relações entre os indivíduos que interessa muito ao presente trabalho. Não basta datar que os indivíduos habitantes da cidade possuem capacidade reflexiva e compreendem o conjunto simbólico que envolve os signos linguísticos, sendo capazes de escolher suas falas, mas também que estes negociam e calculam a forma como falam e a linguagem corporal que acompanha tal forma. Assim, compreender como estes indivíduos falam e o conjunto de ações que acompanha as palavras é necessário para a descrição e ambientação do fenômeno empírico aqui tomado como mote de debate. Neste fenômeno, assim como em outras relações face a face que se dão na

forma do jogo, o indivíduo percebe não apenas que fala e que sua fala surte efeito em seus interlocutores, mas que este é visto, e como se comporta também surte algum tipo de efeito.

A postura faz parte da categorização dos MCs, de forma que algumas posturas foram continuamente perceptíveis ao tratar destes. Algumas destas são: sua postura ativa e observadora; o andar pelo espaço como se buscasse lê-lo enquanto se prepara para a batalha; o queixo erguido. Ao que me parece o rimador antecipa a situação da batalha na qual sua fachada será o alvo, como colocado, isto requer uma confiança na apresentação de si. Por conseguinte, desde o primeiro momento em que está interagindo na Roda, o MC começa a construir a sua apresentação, preparando-a a partir das informações, que, como dito, lhe dão um “chão” para o imprevisto. Isto também faz com que este “ensaie” sua apresentação ao público; sustentar a postura antes do enfrentamento é testar sua recepção a partir da reação dos presentes, antes de colocar tudo em jogo.

Isto posto, podemos dizer que o desenrolar da Roda é um processo de imersão ritual, como colocado no capítulo anterior. A partir deste desenrolar os MCs observam os presentes durante seu momento de preparação para a batalha, assim obtêm informações a partir das fachadas de cada categoria analítica presente. As categorias analíticas, como colocadas, são os organizadores, os próprios MCs de batalha, o público interessado na Roda – pelo movimento hip-hop ou pelo efeito que seu público causa no ambiente – e o público interessado na praça – interessado em utilizá-la ou na imagem que esta passa conforme sua ocupação. O ponto alto do ritual descrito é quando o DJ solta a base para a rima e os MCs começam suas falas, um de cada vez, com a supervisão dos organizadores. Desta forma, a categoria dos organizadores se comporta como a direção do espetáculo, que está centrado nos MCs.

Os rimadores possuem dois papéis conforme suas interações. Se a performance está na interação – vide capítulo dois –, e estes lidam com duas interações diferentes – a face-a-face e a teatral –, então estão performando de duas formas. A *performance* de conflito ocorre nesta dinâmica, não se trata apenas de entrar em conflito com seu adversário e derrubar sua fachada, mas convencer o público da legitimidade daquele conflito e que de fato conseguiu derrubar a fachada do outro. O MC performa neste momento para duas categorias⁵¹ - ou aglomerados – diferentes, o outro MC e o público.

⁵¹ Utilizo de categorias analíticas no local de grupos para me referir os constituintes da Roda de Rima por uma questão de pluralidade. Grupos em geral presumem uma homogeneidade maior do que encontro no evento aqui analisado. Tais categorias analíticas apresentam sua razão de ser pelo comportamento e função de cada uma destas dentro do ritual da Roda, porém não tenho a pretensão de assumir que estas categorias sejam completamente homogêneas dentro de si.

3.2 Os processos da *performance* dos MCs

Na busca de compreender como funciona o conflito performado, ou seja, ritualizado, tive de me perguntar o porquê da figura do conflito. Esta figura simbólica está presente na formação de uma fachada combativa, confiante e agressiva, mobilizada pelos rimadores no momento da batalha. Os MCs de batalha, como aqui colocado, assumem uma postura de combate desde sua entrada no espaço do ritual. Isto os diferencia dos demais presentes, afinal estão ali prontos para uma batalha. Se pensarmos o mundo social que não se dissolve no processo ritual, podemos estabelecer uma motivação para tal tipo de postura.

Ora, o próprio “rap emerge de uma provável fissura, que cinde a sociedade [...] entre grupos subalternizados e grupos hegemônicos” (BERTELLI, 2017, p. 31). Isso denota uma correlação de forças contínua entre o grupo constituinte do movimento hip-hop e as camadas hegemônicas da sociedade. Desta forma, os MCs, por assumirem tal ofício, já estão entrando em disputas na vida cotidiana, no processo ritual ao qual sua personalidade ganha duplicidade, que pode subverter sua posição na correlação de forças. Ali o MC tem uma postura combativa que se relaciona não apenas com a batalha de sangue, mas com a duplicidade de sua personalidade que o atribui a capacidade de comandar de alguma forma a correlação de forças, para isso o rimador precisa de confiança, esta está exposta em sua fachada.

Faz-se necessário compreender a formação da fachada dos MCs de batalha e como a manipulação dela – através da tentativa de quebra da imagem do outro e da reconstituição da própria imagem – apresenta potencialidades para pensar as relações no mundo social. Quando coloco que as transformações contidas na duplicidade da *performance* se dão na escala da confiança e autoestima, refiro-me à mudança de personalidade dos indivíduos marginalizados, que começa por não estarem marginalizados naquele espaço. Retomo a leitura de Bücher (1907) sobre o local de pertencimento, mobilizada por Park ([1929] 2018) ao tratar do “homem marginal”. Este indivíduo transita pela cidade em diferentes momentos por busca de melhores condições, geralmente atreladas ao trabalho, mas neste caso penso as condições de pertencer e se expressar.

A roda de Vila Isabel, como colocado no primeiro capítulo, não é localizada próxima ao terminal de ônibus do bairro por acaso; a circulação constante de pessoas de todas e para todas as zonas da cidade dá espaço para que os “homens marginais” encontrem a Fábrica de Rap em seu trajeto. Se este processo de trânsito que se repete entre os indivíduos é “uma questão de mudança de localidade por pessoas que buscam condições de vida mais favoráveis”

(BÜCHER, 1907, p. 349). Buscar a Roda como espaço de expressão frente aos demais espaços coloca aquele local desde o início numa posição de mudança das oportunidades.

A sensação de pertencimento foi uma das razões da participação do **Entrevistado 3** nas rodas, não apenas em Vila Isabel. O conheci durante uma das quintas-feiras em que estava em Vila Isabel, seu rosto me pareceu familiar, tempos depois ele me revelou que participava de outras Rodas no Rio de Janeiro, dentre elas a do Méier. Nas Rodas que observei e este estava presente, pude perceber um pouco de sua postura antes de conhecer mais de sua trajetória. O rimador chegava cedo, era cumprimentado por boa parte do público presente, mas poucos eram os que permaneciam ao seu lado durante o processo de imersão ritual que precedia a batalha. Durante esse tempo, o Entrevistado 3 falava pouco e observava muito, olhava em volta com o rosto fechado, como quem quisesse passar a mensagem de “casca grossa”, como se fala coloquialmente neste meio. Este foi determinante para minha compreensão acerca do comportamento dos MCs.

O Entrevistado 3 reside na Baixada Fluminense e diz que sua busca por emprego o trouxe para o Rio de Janeiro, “terra das oportunidades”, como declara. O MC tem apreço pela Roda de Vila Isabel, principalmente por sua territorialidade: “é mais tranquilo vir da Central pra cá, tem ônibus 24 horas. Nas outras Rodas eu dependo do trem, que para de passar cedinho”. Durante nossas conversas, o informante sempre falava muito de sua trajetória como MC, o que compreendo fazer parte de sua fachada. Sabendo que estava pesquisando as Rodas, ele mostrou-se feliz em ser um dos “personagens” retratados, e com suas falas vinha sua fachada, o que ele gostaria de mostrar à pesquisadora.

Entrevistado 3 manteve-se intacto em quase todos nossos encontros, e – utilizando os termos deste trabalho – foi difícil quebrar sua fachada, quando consegui foi justamente ao perguntar sobre o confronto, o porquê do conflito. Existem diversas formas de se expressar, diversos processos rituais para se envolver, inclusive dentro da produção artística de rua e seus movimentos. Ele ainda colocou que a maioria dos MCs são ansiosos, ansiosos com a vida e em relação às poucas oportunidades – de trabalho, de estudo, de circulação pela cidade, de lazer e principalmente de um espaço de troca entre pessoas que se identificam entre si –, e que a Roda é como um divã, em que o artista projeta no outro, numa *catarse*, suas angústias do cotidiano; é uma forma de canalizar o ataque: “prefiro gritar com outro cara (rimador) do que com a minha mãe, sabe?”⁵².

⁵²Entrevista realizada no dia 05 de julho de 2018.

Neste momento compreendi a duplicidade do conflito: este está sempre ligado à realidade cotidiana e se coloca como uma parte da *performance* ritual, no caso da Roda, a parte mais importante. Segundo Teggart (1925), a questão do conflito dialoga com um tipo específico de autoafirmação, “como resultado da desagregação dos modos de ação e de pensamento habituais, o indivíduo experimenta uma ‘libertação’ das restrições e coibições às quais está sujeito, e evidencia essa ‘libertação’ com uma autoafirmação agressiva” (TEGGART, 1925, p. 196).

Ou seja, alienado arbitrariamente por conta dos processos de exclusão em outros espaços de troca, os rimadores experimentam o fim das restrições impostas sobre eles por serem apenas quem são. O conflito que passam cotidianamente lidando com as narrativas criminalizantes não desaparece, mas ali tomam outra forma. A forma do conflito cotidiano do jovem marginalizado é dada pela afirmação de sua imagem, de seu local de origem, contra as narrativas que diminuem suas oportunidades de fala. Na Roda, o conflito é pela reafirmação desta imagem, uma autoafirmação agressiva na qual as oportunidades de fala aumentam.

Desta forma a natureza performática do conflito não reside apenas em sua ausência de violência física, mas na forma e nos resultados que apresenta. Esta natureza da *performance* está intimamente ligada aos ritmos e movimentos musicais de juventude periférica, suburbana e favelada. Como coloca o **Entrevistado 3**, MC e jovem periférico: “todo jovem preto é obrigado a matar um leão por dia, se não matar um todo dia, no outro dia serão dois”. A *performance* de conflito é uma forma de expor a realidade conflituosa desses jovens dentro de um ritual que os permite tomar certo controle da situação, e tratar do conflito e da violência a partir de sua ritualização artística.

Em menos de meio século, assim, a tematização poética da relação ‘favela/asfalto’ passa por uma profunda e radical inflexão: o que era conciliação no samba [...] converte-se em um confronto aberto nos funks ‘proibições’. Transformação da estética musical, mas também, e, sobretudo, transformação das relações sociais que articulam. O rap [...] em particular, filia-se sem dúvida, a esta segunda tradição, a do conflito vazado, muitas vezes nos termos da violência. (PIERI, 2017, p. 31).

Sob o prisma da leitura de Park ([1929] 2018) sobre a colocação de Teggart (1925), o processo ritual da Roda e sua atmosfera de subversão das personalidades atrai os indivíduos marginais, e sua duplicidade dá espaço para uma possível “reintegração dos indivíduos, assim libertados, em uma nova ordem social”. (PARK, 2018, p. 117). O autor ainda acrescenta que durante este processo de mudança da sensação de pertencimento “ocorrem algumas mudanças – em alguma medida, elas provavelmente ocorrem – no caráter dos próprios indivíduos”. (PARK, 2018, p. 117). A raiz desta transformação e como ela se dá reside justamente no fato de poder manipular a própria fachada a partir dos estereótipos da personalidade.

Isto porque, como argumentado, os estereótipos e os status sociais não se dissolvem no momento da Roda, inclusive por conta dos constituintes do evento que possuem uma visão negativa dos participantes, mas que ainda assim apresentam uma posição de respeito a estes, por conta da subversão dos status. Os MCs ainda são, em maioria, os jovens marginalizados inclusos nas narrativas sociais de criminalização, racismo e classismo.

Justamente por isso, ao retratarem a si mesmos constituindo sua fachada, utilizam de suas trajetórias, alguns dos signos linguísticos utilizados para a auto exaltação e apresentação são: “cria da rua”, “favelado”, “preto mesmo”, “cria do morro”. Estes todos seguem uma tônica cotidiana de exclusão, em falas pejorativas, enquanto no ambiente de subversão da Roda fazem parte da construção de uma fachada socialmente bem vista. Esta auto aceitação é uma das primazias para a fachada de um rimador, e ela externa as transformações do ritual (SCHERCHNER, 2012).

O ponto crucial da questão da Roda é que os estímulos (MEAD, 1922) tem a intenção de “desmontar” a face do adversário a cada oportunidade de fala, a performance de conflito exclui as vias de fato, mas não exclui a intenção de degradar a imagem do outro no momento da batalha. A quebra constante da face implica na quebra constante da idealização e dos estereótipos, aumentando a complexidade da relação face a face. O processo de quebra é complexo por não acontecer de forma linear, tendo que os MCs possuem a oportunidade de responder ao ataque. Uma vez que estes possuem espaço para formular uma resposta ao seu adversário, possuem espaço tanto para desarticularem sua fachada, quanto para reconstruir a própria. Reside na oportunidade de reconstrução da própria face a originalidade deste tipo de relação: a superação do que Goffman (2011) colocaria como a maior barreira das relações entre os indivíduos, o estigma.

3.3 Performance de conflito e suas potencialidades

A batalha de sangue trata-se de uma relação face a face entre os rimadores feita em público pela questão indissociável da audiência, que decide o vencedor. Tal disputa reside em qual dos rimadores será capaz de se apresentar de forma socialmente aceita pelo grupo e narrar a própria trajetória de maneira convincente, tão convincente que se sobressaia à trajetória e experiência de *corre* nas ruas de seu adversário. Goffman (2011) considera a presença de elementos teatrais que sustentam a argumentação sobre a face, que dialogam diretamente com as transformações contidas dentro do ritual de interação. O MC durante a batalha está assumindo um papel, o de ataque. Sua *persona* durante a batalha não está desassociada de sua

formação social objetiva, mas é capaz de expressar pontos subjetivos a partir do espaço de comportamento duplo supracitado.

Existe “um padrão de atos verbais e não verbais com o qual ela [a pessoa] expressa sua opinião sobre a situação, e através disto, sua avaliação sobre os participantes, especialmente ela própria” (GOFFMAN, 2011, p. 13). No momento da batalha o MC não deixa de representar pontos de sua vivência, são justamente os processos sociais que atribuem simbologia aos signos líricos expostos durante as falas.

É relevante colocar dois pontos oriundos das informações de campo que auxiliam a entender a chave entre atuação e expressão. Os MCs possuem nomes de batalha – ou nomes artísticos como popularmente conhecido –, a escolha de um codinome quase sempre expressa alguma parte da trajetória destes MCs, mas os dá a oportunidade de falar sobre estas vivências sob um suposto personagem. Desta forma o campo dialoga com a perspectiva de que “o homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente representando um papel. É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que conhecemos a nós mesmos”(GOFFMAN, 2011, p. 27).

Assim como argumenta Mead (1922), os aparatos simbólicos que geram identificação entre o MC e o público sustentam seus versos durante a batalha, porém a própria estética de conflito implica que a identificação não pode ser oriunda de suas fragilidades, existe uma necessidade em transformar os aspectos de trajetória e conversação em pontos fortes durante a batalha. Desta forma, corroborando com a teoria de Goffman, o indivíduo faz uso dos estímulos (MEAD, 1922) e das informações obtidas durante a conversação a fim de surtir o efeito de força diante de seu oponente, esta postura é tomada por todos os MCs que passam pelo palco da Roda.

A face ali apresentada representa uma imagem específica de si mesmo construída a partir dos atributos que o ambiente social em que a relação se inscreve julga como proveitoso, ou no caso do confronto, mais forte. A imagem de si durante as relações – tomadas neste trabalho como relações de possível benefício final – geralmente apresenta uma percepção ideal da situação social, onde o indivíduo é capaz de se adequar às expectativas do público. Existe uma conotação simbólica na postura no momento que esta faz parte da face assim como a escolha de palavras e assuntos mobilizados durante a interação.

O improviso durante a batalha implica uma preparação de diferentes ataques ou a capacidade de mobilizar rapidamente um conjunto de informações capazes de dar ao MC a atenção e o julgamento positivo do público. Porém, quando se trata da postura, esta deve se manter apesar da expressão das emoções oriunda das reações, a postura é o maior ponto de

idealização desta interação, que teoricamente não pode se perder pela distribuição emocional, mas sofre efeitos quando se transpõe tal análise para as relações na realidade material.

A questão em torno da idealização é a maneira como afeta as interações, uma interlocução idealizada e fortemente pré-estabelecida demonstra uma série de estereótipos que também influenciam a audiência. Numa situação social idealizada o indivíduo busca deixar em segundo plano ou abandonar completamente os pontos constituintes da postura e da fala que não se encaixam no estereótipo oriundo das expectativas. A chave de compreensão da Roda parte da uma análise sobre estímulos (MEAD, 1922) os quais tem a intenção de “desmontar” a face do adversário a cada oportunidade de fala. Por conseguinte, a *performance* de conflito é um processo de tentativa de desestruturação da face de outrem e manutenção de sua própria face. A quebra constante da face implica na quebra constante da idealização e dos estereótipos, aumentando a complexidade da relação face a face. A questão da quebra da face – ou fachada – e sua relação com os estigmas adentra um dos pontos principais da análise de Goffman (2011), a qual será tratada nos próximos parágrafos.

Durante o confronto, os MCs agem e reagem às ações de seus adversários buscando equilibrar o efeito dos ataques sobre si e a formulação de um novo ataque ao seu oponente. Como argumenta Goffman (2011), a face pessoal e a face de outrem “são construções de uma mesma ordem, são as regras do grupo” (GOFFMAN, 2011, p. 14.), porém num cenário onde as regras do grupo impõem a quebra e reconstrução da face, oferece-se analiticamente um tipo diferente de relação face a face que tem potencial para superar as questões do estigma.

Goffman (1988) argumenta que uma das grandes problemáticas no processo de interação são os estigmas, ou seja, as categorizações que os ambientes sociais e os indivíduos atribuem uns para os outros em sociedade. Tais categorizações geram expectativas, como supracitado, que se expressam através de regras de convivência. A fuga dos estereótipos tem um efeito de exclusão sobre os indivíduos, uma vez que quando este não se enquadra ao esperado “deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. [...] Um estigma, é então, um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo”(GOFFMAN, 1988, p. 6-7).

Importante colocar que os atributos supracitados nem sempre são pejorativos, nem constituem o que o autor coloca como estigma, porém serão sempre enquadrados dentro de determinado estereótipo. Resumindo, o estigma “será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos” (GOFFMAN, 1988, p. 6). O indivíduo sob o prisma do estigma se comporta de maneira diferente do estereótipo a ele delegado em determinado local, diante das

preconcepções do ambiente, passa a ter pouco ou nenhum controle sobre como é lido por outrem, não tendo a oportunidade de formular sua face.

Goffman (2011) argumenta que a confiança na própria face reside na regra do autorrespeito, e o estabelecimento de uma relação face a face reside entre outros fatores na regra de consideração. Para o autor, o efeito combinado das duas regras leva com que o indivíduo se comporte “durante um encontro de modo a manter tanto a própria face quanto as faces dos outros participantes” (GOFFMAN, 2011, p. 11). Porém na dinâmica da Roda autoconfiança e consideração assumem diferentes sentidos.

Na Roda, a face faz parte da dinâmica de conflito, assim como sua quebra, o que a análise de Goffman (2011) nos oferece para pensar a dinâmica está muito além do conhecimento dos simbolismos acerca das palavras que se escolhem para determinado verso, mas do conhecimento do funcionamento da Roda, de si mesmo e do ambiente em que se inscreve. A face é necessária para demonstrar força diante do conflito, o conflito tem como finalidade a quebra de uma das faces envolvidas.

Ainda assim, os estigmas podem ser superados pela dinâmica de conflito presente na Roda. Por mais que um indivíduo se apresente inicialmente diferente da expectativa do público, a cada rodada de confronto este tem a oportunidade de estabelecer sua face e ou desmanchar a do outro, se colocando numa posição momentânea de poder. Desta forma os estigmas possuem pouco efeito na dinâmica face a face das Rodas, superando um dos grandes obstáculos da interação.

A consideração se expressa na própria metodologia do fenômeno, na qual os participantes têm o mesmo número de oportunidades de ataque e/ou defesa, todos os indivíduos envolvidos são julgados capazes de estabelecer e reestabelecer a própria face, o que sustenta a face de todos os envolvidos não é apenas a relação em si, mas a forma como esta relação se constrói. Tal forma possibilita a exposição, ainda que de maneira teatralizada, de uma nova representação do eu. O jovem periférico, suburbano e favelado tem na *performance* de conflito a possibilidade de retratar-se de maneira diferente do que a narrativa social implica, subvertendo a lógica de subjugação que o acompanha em sua vida cotidiana. O fato deste tipo de interação ocorrer em público traz a potencialidade não apenas da mudança daquele que expõe sua persona, mas daqueles que se identificam com tal exposição e compõem a audiência.

Tal potencialidade é vista a partir das inúmeras *performances* observadas nas demais interações durante o evento, nas quais os jovens frequentadores apresentam uma postura que expressa o aumento da autoestima e a sensação de pertencimento, conforme foi relatado no segundo capítulo. Resignificar os signos linguísticos a partir da fala do jovem, que apresenta

a rima desde seu contexto social, é desarticular a estrutura dos estereótipos e estigmas sociais (GOFFMAN, 2011) a partir da ritualização dos mesmos. Signos linguísticos que falados por uma camada do mundo social soam pejorativos e excludentes, falados no contexto das rimas presentes nas batalhas podem e são tomados como elogio, trata-se não apenas de colocar o jovem marginalizado numa posição de identificação coletiva, mas de elogio à esta coletividade.

Além disso, como colocado no terceiro capítulo, o processo de formulação das rimas, ou do elogio durante a apresentação de si, requer um processo reflexivo onde o ator compreende não apenas que fala e que é ouvido, mas que a forma como fala influi na maneira que sua mensagem será recepcionada. O mesmo processo também ocorre na absorção da fala e da reprodução da conduta durante o processo ritual e na vida cotidiana. E neste ponto reside outra potencialidade. Conforme coloca Scherchner (2012), as transformações que ocorrem dentro do espaço-tempo do processo ritual podem ter efeitos contidos no processo ou perenes, sendo desta forma internalizados durante a vida cotidiana.

Na dinâmica rotineira do ambiente urbano, aqueles que durante a Roda se posicionavam como audiência, passam a ser atores de sua própria vida, construindo a apresentação de si e suas fachadas conforme os ambientes que frequenta (GOFFMAN, 2011). Por conseguinte, a audiência que na Roda tem um poder de reação e decisão, se dilui em diversos indivíduos que atuam, sendo desta forma agentes, e é preciso “conceituar o agente humano como alguém que é parcialmente formado por sua sociabilidade, mas que também tem a capacidade de transformar parcialmente sua sociedade.” (ARCHER, 2000, p. 51). Se pensarmos os indivíduos envolvidos no processo ritual da Roda de Rima no momento que esta acaba, tais indivíduos chegaram até o evento parcialmente formados por certo tipo de sociabilidade que os levou até ali, da mesma forma que podem sair parcialmente afetados pelo tipo de sociabilidade presente na Roda.

A partir daí existe a possibilidade de emergência de um processo reflexivo profundo, que não está centrado ou guiado pelo espaço analítico acadêmico, constituindo uma nova forma de produção e circulação de conhecimento. Este sendo o conhecimento a partir da experiência de vida nas cidades – no presente caso, na cidade do Rio de Janeiro. O nascimento das Rodas está ligado à necessidade de se expressão, e se o espaço de expressão destes indivíduos é a rua, esta tem uma razão de ser por conta das dinâmicas sociais da cidade aqui já colocadas.

Identificar-se como indivíduo periférico na cidade e buscar e/ou produzir espaços de fala desde esta perspectiva implica no olhar para o outro e para dentro de si, passando pelos processos aqui descritos e analisados. Iluminado pelas dinâmicas interacionais da Roda, o indivíduo que primeiramente se percebeu como marginalizado tem a potência para ressignificar

o eu marginalizado dentro de outros processos interacionais conforme sua absorção do que foi falado nas batalhas.

O diálogo e a fala em público são capazes de materializar angústias, visões e questionamentos sobre a realidade urbana, ao “bater no peito” e orgulhar-se de seu local de origem, seu jeito de falar, sua estética e sua racialidade, os indivíduos são capazes de tecer conversas dotadas de intersubjetividade e contestar a própria realidade. Se colocar de maneira combativa aos padrões sociais que o marginalizaram em primeiro momento, nas relações comuns da rotina e nas interpelações incessáveis da estrutura se aloca a gênese da contestação, fomenta um tipo de capacidade crítica que não nasce apenas do momento crítico (BOLTANSKI, 1999), mas conforme o caso das Rodas, na forma de lidar com a existência de uma série de momentos críticos, comuns aos jovens de periferia.

CONCLUSÃO

A presente dissertação de mestrado tomou por objetivo descrever, compreender e analisar o processo de interação face-a-face presente nas Rodas de Rima. Centrada na Roda Cultural de Vila Isabel – Fábrica de Rap, a pesquisa foi capaz de localizar três pontos chaves para cumprir seus objetivos: A Roda de Rima como forma de manutenção do movimento hip-hop; Vila Isabel, mais precisamente a Praça 7, como um espaço de possível de flexibilidade das fronteiras entre morro e asfalto, quando ocupada pelo ritual da Roda de Rima; e a potencialidade de transformação dos indivíduos constituintes das categorias analíticas apresentadas a partir da performance de conflito.

Como colocado neste trabalho, a Roda de Rima é uma disputa falada de rimas entre dois rimadores, conduzida por um mestre de cerimônia, popularmente conhecido como MC. Esta consiste numa disputa de improviso – *freestyle* – cujo conteúdo lírico varia pelo tipo de batalha. No caso desta pesquisa, centrei-me nas batalhas de sangue, cujo objetivo é mobilizar o máximo de ataques possíveis contra o rimador adversário, dentro do tempo de fala estipulado. Ao passo que a atenção da audiência durante o processo é crucial, esta é responsável por decidir o vencedor através de aclamação e/ou contraste visual.

Tratei do processo da Roda de Rima como um ritual, a partir da leitura de Scherchner (2012), que compreende que os rituais são processos de organização e reorganização da prática e da fala de acordo com padrões de identificação entre os envolvidos, o que leva a uma compreensão e adequação coletiva dos padrões. A leitura da Roda a partir deste marco teórico deu-se, primeiramente, por sua capacidade de organizar as práticas dos presentes em sua espacialidade: a Praça Barão de Drummond – mais conhecida como Praça 7. Conforme uma série de práticas historicamente reproduzidas que condizem com a manutenção do movimento hip-hop, a partir do qual a prática das Rodas emerge. Outro ponto pelo qual escolhi tal abordagem foi a duplicidade das ações e signos linguísticos existentes no processo ritual das Rodas. Duplicidade que se expressa através das performances dos envolvidos no evento, em destaque os MCs de batalha, cuja disputa configura o ápice do evento.

Da análise empírica em questão emergiram alguns resultados. Primeiramente, que o conflito ritualizado tem razão de ser a partir da formação social que interpela a vida cotidiana dos envolvidos. Em segundo lugar, a forma de ritualização do conflito presente nas Rodas de Rima – a batalha de sangue – têm potencialidades críticas. Nesse sentido, as potencialidades residem na capacidade de generalização do fenômeno, uma vez que a metodologia padrão das Rodas é replicada nos diversos eventos do mesmo tipo. Estas podem conformar novas formas

coletivas de contestação social que têm impacto na vida cotidiana individual daqueles que constituem o movimento hip-hop e participam das Rodas.

Concluo, dessa forma, que a partir da *performance de conflito*, que se trata do conflito ritualizado das disputas expresso na forma teatralizada. Esse componente dramático é a expressão da duplicidade da personalidade, possibilitada pelo ritual, nas ações e, principalmente, interações entre os indivíduos presentes. Os jovens frequentadores unificam-se por algum tipo de identificação em suas trajetórias como marginalizados. A subversão de sua personalidade a partir da duplicidade da performance abre espaço para que estes questionem o status natural de sua personalidade e o porquê deste, num cenário onde a desnaturalização do mundo é possível.

Trata-se de um esforço analítico de pensar o conflito não desassociado da questão da violência urbana, continuamente retomado na Sociologia Urbana, mas localizá-lo de outras formas. Assim, proponho uma leitura da periferia e de seus movimentos de juventude afastando-a do “local da falta”, isto é compreender a periferia como um lugar de escassez completa, onde seus moradores e interlocutores não possuem agência sobre as próprias vidas. Ou seja, destaco a agência dos indivíduos que tem a periferia como local de origem e como local de produção e circulação artística que conforma seu movimento.

A estrutura dos capítulos acompanha um fio condutor da discussão, uma vez que para fazer sentido a subversão da personalidade dos envolvidos é necessário contextualizá-las socialmente: estereótipos, estigmas e posições sociais. Assim, no primeiro capítulo apresento o fenômeno das Rodas de Rima, a partir da história do movimento hip-hop, desde sua emergência até os dias presentes. Desta forma, realizando uma análise comparada entre Nova York – local de emergência – e Rio de Janeiro – local de análise –, contextualizo o bairro de Vila Isabel, no qual ocorre o evento. Apontando quais as dinâmicas da espacialidade dialogam com a Roda, e quais os constituintes desta, através da apresentação e descrição das categorias analíticas.

No segundo capítulo abordo o fenômeno da Roda de Rima e introduzo a leitura deste como um ritual, apresentando quais características basilares de um ritual estão presentes na Roda e quais as potencialidades de observá-la sob tal prisma teórico. Trabalho a questão da imersão ritual, da performance e a possibilidade de subversão das personalidades das pessoas ali presentes, identificando como ocorre o processo ritual e como este influencia no comportamento duplo que sustenta tanto a performance, como a subversão. Por fim, no terceiro capítulo, tendo em mente as categorias da leitura sobre rituais, trabalho como o ritual da Roda de Rima, pensando seu momento ápice – a batalha de sangue – fornece, justamente por conta

da performance contida nesta dinâmica, uma capacidade de desnaturalização das narrativas sociais.

Contudo, há algumas lacunas presentes nessa pesquisa que se devem à escassez de mulheres envolvidas no evento, afinal são parte minoritária dos frequentadores da Roda e não se apresentam como organizadoras ou MCs de batalha. Acredito que ao pensar os status sociais no ambiente urbano, a questão de gênero se faz incontornável, pelo processo contínuo de opressão das mulheres através da violência e da dominação de gênero, traduzido, inclusive, na falta de entrevistadas desta pesquisa. Sinto que não abordar como a *performance* de conflito agiria potencialmente sobre a violência de gênero é uma lacuna analítica desta dissertação, bem como a impossibilidade de aqui pensar a autoestima e a capacidade crítica das mulheres a partir do envolvimento com o movimento hip-hop.

Outra limitação desta pesquisa consiste na dificuldade de contatar informantes e de coletar relatos orais que expressam visões negativas sobre a Roda, mesmo tratando-se de participantes do ritual analisado nessa dissertação, ou seja, mesmo sendo indivíduos que compõem a categoria analítica dos interessados na Praça. Sinto que seria de muita riqueza analítica compreender o processo de transformação da personalidade daqueles que mudaram suas perspectivas e/ou posturas nas relações sociais ao interagir com os jovens marginalizados dentro do contexto da Roda de Rima.

O horizonte futuro para novas investigações e análises sobre o conteúdo deste trabalho giram em torno de dois eixos. Primeiramente, o aprofundamento das análises e dos resultados apresentados nessa dissertação, com um enfoque nos indivíduos que não pude observar ou entrevistar, conforme aponto nos parágrafos acima. O segundo eixo reflete sobre a questão das identidades coletivas coadunando com a noção de coletividades urbanas, o que abarca sua organização comum e empática através das práticas ritualizadas, o que pode constituir identidades desenvolvidas e reconhecidas através de experiências coletivas.

Desse modo, concluo que o método de interação face-a-face em público, apresentado no processo ritual das Rodas de Rima, através da batalha de sangue, inaugura uma nova forma de perceber essas interações e suas potencialidades. Observar um conflito ritualizado, que corresponde a uma série de práticas organizadas, pode dar luz à compreensão de outras formas de conflito, sejam estes ritualizados ou não. Isso porque conforme colocado na explanação dos capítulos acima a ritualização do enfrentamento tem bases e conexões perenes com a realidade social dos envolvidos na prática.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. de A. *A evolução urbana no Rio de Janeiro*. 3.ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1987.
- AGUIRRE, A. *Cultura Organizacional*. México, Inespo, Universidad Iberoamericana de Leon, 1993.
- ALVES, R. G. (2014). Rimas das ruas. *Revista Z*, Rio de Janeiro, n. 2. On-line. Disponível em: < <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/rimas-das-ruas/>>.
- ARCHER, M. *Making our way through the world: human reflexivity and social mobility*. Cambridge (MA): Cambridge University Press, 2007.
- ARCHER, M. *Structure. Agency and the Internal Conversation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000
- BARR, Stephen. *Experiments in topology*. Courier Corporation, 2012
- BOLTANSKI, L.; THEVENOT, L. The sociology of critical capacity. *European Journal of Social Theory*, v. 2, n. 3, p. 359-377, 1999.
- BOLTANSKI, L.; THEVENOT, L. *De la justification: les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard, 1991.
- BÜCHER, K. *Industrial Evolution*. New York: H. Holt and company, 1907.
- CALDEIRA, T. O rap e a cidade: reconfigurando a desigualdade em São Paulo. In: KOWARICK, L. ; MARQUES, E (Orgs.). *São Paulo: Novos Percursos e Atores*. São Paulo: Editora 34; Centro de Estudos da Metrópole, 2011.
- CALDEIRA, E. *A constituição discursiva de identidades xerentes no espaço escolar multicultural*. Dissertação de Mestrado defendida em 2011 no Programa de Pós Graduação em Linguística da Universidade de Brasília.
- CAMARGOS, Roberto. *Rap e Política*. Rio de Janeiro. Boitempo, 2015.
- CAVALCANTI, M. Sem morro, varandão, salão, 3dorms: a construção social do valor em mercados imobiliários limiares. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, v. 1, n. 28, p. 16-46. 2010.
- COSTA, G. A. O conceito de Ritual em Richard Scherchner e Victor Turner: análises e comparações. *Revista ASPAS – USP*, vol. 3, no. 1, p. 49-60 2013.
- CURA, T. F. Tramas do rap: um olhar sobre o movimento das rodas culturais e a questão de gênero nas batalhas de rima e slams de poesia do Rio de Janeiro. *Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Curitiba: 2017.
- DARWIN, C. *The origin of species*. New York: The New American Library of World Literature, 1958.

DARWIN, Charles; PRODGER, Phillip. *The expression of the emotions in man and animals*. Oxford University Press, USA, 1998.

FELTRAN, G.; BERTELLI, G. B. *Vozes à Margem: periferia, estética e política*. São Paulo: Editora EdUFSCar, 2017.

BERTELLI, G. B. “Errâncias Racionais” In: FELTRAN, Gabriel; BERTELLI, Giordano Barbin. 2017. *Vozes à Margem: periferia, estética e política*. São Paulo: Editora EdUFSCar, 2017.

FONTAINHA, F. Interação Estratégica e Concursos Públicos: Uma Etnografia do Concurso da Magistratura Francesa. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, vol. 58, no 2, 2015, p. 1057 a 1098

FREIRE, J. *Problemas Públicos e Mobilizações Coletivas em Nova Iguaçu*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2016.

FERREIRA, R. (orgs.). *Por dentro da Comunicação Interna: Tendências, reflexões e ferramentas*. Curitiba: Editora Champagnat, 2009.

FGV. Diretoria de Análise de Políticas Públicas. Fogo Cruzado: plataforma colaborativa. Incidência de Tiroteios e Indicadores Criminais, nº1, agosto de 2017. Disponível em: <http://fogocruzado.org.br/crise-na-seguranca-incidencia-de-tiroteios-e-indicadores-criminais-na-regiao-metropolitana-do-rio-de-janeiro/> Acesso em: 10/03/2018

GOFFMAN, E. *Frame Analysis*. York: The Maple Press, 1974.

GOFFMAN, E. The arrangement between the sexes. *Theory and Society*, 4, p. 301-333, Outono- 1977.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOFFMAN, E. *Gender Advertisements*. New York: Harper Torchbooks, 1987.

GOFFMAN, E. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GOFFMAN, E. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face-a-face*. Petrópolis: Vozes, 2011.

GUMPERZ, J. *Engager la conversation. Introduction à la sociolinguistique interactionnelle*. Paris: Minuit, 1989.

HALLIDAY, M. A. K. *Language as social semiotic*. London: Arnold, 1978.

HALLIDAY, M. A. K. *An Introduction to Functional Grammar*. 2ª edição. London: Edward Arnold, 2002.

INGOLD, T. *Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología*. Montevideo: Trilce, 2012.

LEITE, M. P. Da “Metáfora da Guerra” ao “Projeto de Pacificação”: favelas e políticas de segurança pública do Rio de Janeiro. *Revista Brasil Segurança Pública*, v. 6, n. 2, 374-389 Ago/Set, 2012.

- LIMA, J. D. “Como um apagão em Nova York impulsionou o surgimento do Hip-Hop. São Paulo: *Nexo Jornal Expresso*, 15 de agosto de 2016. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/08/15/Como-um-apag%C3%A3o-em-Nova-York-impulsionou-o-surgimento-do-Hip-Hop>. Acesso em: 20/07/2018.
- LUCAS, Maria Elizabeth. Identidade sonora. In GONZAGA, Sergius ; FISCHER, Luís Augusto. *Nós os gaúchos*. 1ª Edição. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1994.
- MACHADO, L. A. da S. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: PPGAS/MN/UFRJ, 1971.
- MACHADO, L. A. da S. *Fazendo a Cidade – Trabalho, Moradia e Vida Local Entre as Camadas Populares Urbanas*. Coleção Engrenagens Urbanas. Editora , Rio de Janeiro: Mórula, 2016.
- MARTINS, J. C. de O. Festa e ritual, conceitos esquecidos nas organizações. *Revista Mal Estar e Subjetividade*, v.II, nº. 1, p. 118-128, março de 2002.
- MEAD, G. H. *Mind, Self and Society*. The University of Chicago Press. Chicago, 1922.
- ORTTNER, S. B. Subjetividade e crítica cultural. *Horizontes Antropológicos*, ano 13. Nº28. p. 375-405. jul/dez, 2007.
- PARK, Robert E. “A sociologia urbana de Robert Park”. In VALLADARES, Lícia do Prado (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2018.
- PARK, Robert E. “The city: suggestions for the investigation of human behavior in the urban environment”. *American Journal of Sociology*, XX, p.577-612, 1916.
- PARK, Robert E. “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano”. In: Velho, Otávio G. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 29-72, 1967.
- PARK, Robert E. *On social control and collective behaviour*. Chicago. Chigado University Press, 1967.
- PEIRANO, M. *Rituais: ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- PICCOLO, F. Memórias, histórias e representações sociais do bairro de Vila Isabel e de uma de suas favelas. *Etnográfica Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, vol. 13, no 1, p. 77-102, 2009.
- PINHEIRO, A. B.; MOTTA, E.; BENETTI, P. C.; MATIOLLI, T. O. L. *Complexo do Alemão – Uma bibliografia comentada*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.
- RAO, V. Proximate distances: The phenomenology of density in Mumbai. *BuiltEnvironment*, v. 33, n. 2, p. 227-248, 2007.
- RODA CULTURAL DE VILA ISABEL. Página da Roda Cultural de Vila Isabel - CCRP no Facebook. Postagem feita em 20/09/2018. Disponível em: <https://web.facebook.com/rodadevila/photos/a.1005488136289961/1005488489623259>. Acesso em: 25/09/2018.
- ROSENBERG, G. *The Hollow Hope: Can Courts Bring About Social Change?*. Chicago: University of Chicago Press, p. 9-36, 173-265 e 420-429, 2008.

- SCHECHNER, R. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, 2012.
- SCHECHNER, R. O que é performance?. In: *Performance studies: an introduccion, second edition*. New York & London: Routledge. p. 28-51. Tradução de R. L. Almeida.
- SCHECHNER, R. *Performance studies: an introduccion*. 2a edição. New York & London: Routledge, 2002.
- SCHECHNER, R. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. *Revista Moringa Artes do Espetáculo*, vol 2. n.1, p. 155-186, 2011.
- SCHECHNER, R. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. Routledge: New Fatter Lane, 2004.
- VAN GENNEP, A. *Os Ritos de Passagem*. 2a edição. Petrópolis: Vozes, 2011.
- SILVA, A. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SIMMEL, G. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- SULPINO, M.P. A construção do nordeste nas músicas de forró. *Conceitos*, v.5, no 7, p.108-112, 2002.
- SYLBIEY, S. Everyday life and the constitution of legality. In: JACOBS, Marc; HANRAHAN, Nancy (org.) *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Malden: Blackwell Publishing, p. 332-345, 2005.
- TAVARES, B. Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. *Dossiê: A atualidade do conceito de gerações na pesquisa sociológica*. Sociologia e Estado, vol. 25. Brasília, 2010.
- TEPERMAN, R. Tem que ter suingue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.
- Tiroteio e operação policial no Morro dos Macacos interdita o Túnel Noel Rosa. *Jornal O Dia*, 09/08/2018. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2018/08/5565099-tiroteio-e-operacao-policial-no-morro-dos-macacos-interdita-o-tunel-noel-rosa.html>. Acesso em 10/09/2018
- TURNER, V. *O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura*. São Paulo: Vozes, 1974.
- TURNER, V. *Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Rio de Janeiro: Eduff, 2005
- TURNER, V. *Dramas. Campos e Metáforas: Ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.
- VALLADARES, L. do P. *A Invenção da Favela: Do Mito de origem ao Favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- VAN LEEUWEN, T. A representação dos atores sociais. In: PEDRO, Emília Ribeiro. (Org.) *Análise Crítica do Discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional*. Lisboa: Caminho, p. 169-222, 1997.
- VELHO, G. (org.). *Sociologia da arte I*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

VELHO (a), G. “Para que sociologia da arte no Brasil?”. *Cadernos Brasileiros*, ano IX, n.40, março/abril, 1967.

VELHO (b), O. *O fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

VIANNA, H. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

WEID, E. V. der. *O bonde como elemento de expansão urbana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

WHYTE, W. F. *Sociedade de esquina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2005.

ANEXO

Linhas de Ônibus - Praça Barão de Drummond - Vila Isabel - Rio de Janeiro

 134B	Nova Iguaçu - Vila Isabel (BRS I - via Shopping Boulevard Rio)	>
 232	Lins - Castelo (BRS 4 - via Rua Aquidabã)	>
 232SE	Lins - Leme (BRS 4 / 3 - via Aterro)	>
 232SV	Lins - Castelo (BRS 4 - via Rua Pedro de Carvalho)	>
 306	Praça Seca - Castelo (BRS 5 - via Serra)	>
 341	Taquara - Candelária (BRS 5 - via Serra)	>
 346	Madureira - Candelária (BRS 5)	>
 353	Praça Seca - Rodoviária (BRS 5)	>
 368	Riocentro - Candelária (BRS 5 - via Serra)	>
 390	Curicica - Candelária (BRS 5 - via Serra / Freguesia)	>
 428	São Gonçalo - Vila Isabel (BRS I - via UERJ)	>
 L488	Caxias - Usina (BRS I - via UERJ/Vila Isabel)	>
 703D	Santa Rosa - Vila Isabel (BRS I - via Ponte Rio-Niterói)	>

 134B	Nova Iguaçu - Vila Isabel (BRS I - via Shopping Boulevard Rio)	>
 L488	Caxias - Usina (BRS I - via UERJ/Vila Isabel)	>
 1134B (EXE...	Nova Iguaçu - Vila Isabel (BRS I - via Shopping Boulevard Rio)	>
 623	Penha - Saens Peña (BRS 6 - via Túnel Noel Rosa)	>
 1134B (EXE...	Nova Iguaçu - Vila Isabel (BRS I - via Shopping Boulevard Rio)	>
 2110 (FRES...	Gardênia Azul - Castelo (BRS 5 - via Serra)	>
 2110SV (FR...	Candelária - Gardênia Azul (BRS 5 - via Serra)	>
 2111 (FRES...	Praça Seca - Castelo (BRS 5 - via Serra)	>
 2111SV (FR...	Candelária - Praça Seca (BRS 5 - via Serra)	>
 2114 (FRES...	Freguesia - Castelo (BRS 5 - via Serra)	>

Consórcio Intersul - AMARELO

Consórcio Internorte - VERDE

Consórcio Transcarioca - AZUL

Consórcio Santa-Cruz - VERMELHO